



La fiction télévisuelle en Europe

Eurofiction 2002 6e rapport

Remarque :

Le présent rapport est une analyse détaillée des programmes de fiction programmés à la télévision européenne en 2001.

L'Observatoire européen de l'audiovisuel a cessé de publier ce rapport.

Néanmoins, l'Observatoire a publié jusqu'en 2010 une analyse statistique de la programmation de fiction dans la plupart des marchés de la télévision en Europe dans le cadre de l'[*Annuaire - Film, télévision et vidéo en Europe*](#) (Chapitre 8 : Programmation).

**Sous la responsabilité scientifique
de Milly Buonanno**

Octobre 2002

Sous la direction de Milly BUONANNO, *EUROFICTION, La fiction télévisuelle en Europe, rapport 2002*
Sixième édition, Observatoire européen de l'audiovisuel, Strasbourg, octobre 2002

ISBN 92-871-5027-3

L'équipe du projet Eurofiction est coordonnée par la fondation Hypercampo, organisation partenaire de l'Observatoire européen de l'audiovisuel, et comprend :

France	Institut national de l'audiovisuel (INA) Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA)
Allemagne	Universität Siegen
Espagne	Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) Corporación Multimedia y TVC
Italie	Université de Florence Fondazione Hypercampo Osservatorio sulla Fiction Italiana (OFI)
Royaume-Uni	British Film Institute (BFI)
Directeur de la publication	Wolfgang Closs, Directeur exécutif de l'Observatoire européen de l'audiovisuel wolfgang.closs@obs.coe.int
Responsable - contacts avec les organisations partenaires	André Lange, Expert – Responsable du département informations sur les marchés et les financements andre.lange@obs.coe.int
Marketing	Markus Booms, Responsable Marketing markus.booms@obs.coe.int
Traducteurs	France Courrèges, Paul Green, Erwin Rohwer, Ann Stedman et Colin Swift
Imprimerie	C.A.R. - Centre Alsacien de Reprographie
Editeur	Observatoire européen de l'audiovisuel 76 allée de la Robertsau 67000 Strasbourg France Tél. : 0033 (0)388 14 44 00 Fax : 0033 (0)388 14 44 19 E-mail : obs@obs.coe.int URL : www.obs.coe.int

Les analyses figurant dans ces articles expriment les avis des auteurs et ne peuvent en aucune manière être considérées comme représentant le point de vue de l'Observatoire européen de l'audiovisuel, de ses membres ou du Conseil de l'Europe.

Participants

Giovanni Bechelloni

Directeur du programme Communication à la faculté des sciences politiques de l'université de Florence (doctorat, mastère). Président de la *Fondazione Hypercampo*, Italie.

Milly Buonanno

Professeur de sociologie de la communication au département des sciences politiques et de la sociologie de l'université de Florence et à la faculté de sociologie de l'université de Rome. Directrice de l'*Osservatorio sulla Fiction Italiana* (OFI), Italie.

Hanna Andrzejczyk

Chef des études d'audience à la télévision polonaise (TVP S.A.). Membre du *Group of European Audience Researchers* (GEAR/EBU) et du *European Society for Opinion and Marketing Research* (ESOMAR), Pologne.

Carlos Arnanz

Analyste de l'audience à Radio TV Española. Directeur du service Marketing, Public et Contenus à Corporación Multimedia, Espagne.

Sevilay Celenk

Chercheur assistant à la faculté de communications de l'université d'Ankara, Turquie.

Régine Chaniac

Travaille à la « Direction de la Recherche » de l'Institut national de l'audiovisuel (INA). Chercheur associé au CNRS (Laboratoire « Communication et politique »), France.

Sonja de Leeuw

Maître de conférences en études cinématographiques et télévisuelles à l'université d'Utrecht, Pays-Bas.

Isabel Ferin

Professeur et chercheur, département des études de communication de l'*Universidade Católica Portuguesa*, Portugal.

Ursula Ganz-Blättler

Enseigne la sociologie des médias audiovisuels ainsi que les communications de masse au département de sociologie de l'université de Genève. Termine sa thèse sur la structure temporelle dans la fiction télévisuelle, Suisse.

Gerd Hallenberger

Enseignant en études médiatiques à l'université de Siegen, Allemagne.

Jean-Pierre Jézéquel

Travaille à la « Direction de la Recherche » de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), France.

Charo Lacalle

Professeur de sémiotique à l'*Universitat Autònoma de Barcelona* (UAB), Espagne.

Laurent Letailleur

“Chargé de Mission”, Direction des Programmes, Conseil supérieur de l’Audiovisuel (CSA), France.

Fabrizio Lucherini

Etudiant en doctorat à l’université de Florence. Directeur adjoint de l’*Osservatorio della Fiction Italiana* (OFI), Italie.

Richard Paterson

Directeur du département Connaissance du *British Film Institute* (BFI). Professeur honoraire en gestion des médias à l’université de Stirling, Royaume-Uni.

Francisco Rui Cádima

Professeur du département des sciences de la communication, *Universidade Nova de Lisboa*. Directeur de l’Obercom – *Observatório da Comunicação*, Portugal.

Lorenzo Vilches

Professeur de théorie de la communication à l'*Universitat Autònoma de Barcelona* (UAB). Directeur du programme de mastère en écriture de scénarios télévisuels et cinématographiques (UAB), Espagne.

Table des matières

Equipe du projet -----	vii
------------------------	-----

Préface -----	xi
---------------	----

1^e partie

Méthodologie

1. Remarques préliminaires-----	1
2. Fiche de données-----	3

1. Analyse comparative

par Milly Buonanno

1. Un nouvel environnement agité -----	5
2. L'offre de la fiction télévisuelle européenne inédite en augmentation en 2001 -----	13
3. Les formats : entre abondance et pluralité -----	21
4. Les coproductions : en attendant <i>Napoléon</i> -----	24
5. La semaine échantillon : un modèle stable-----	27
6. Les succès : en régression -----	31

2. Julie Lescaut bat Loana – La fiction télévisuelle française en 2001

par Régine Chaniac et Jean-Pierre Jézéquel

1. Le paysage audiovisuel : l'arrivée de <i>Loft Story</i> -----	37
2. L'origine de la fiction télévisée offerte : stabilité -----	39
3. La fiction nationale inédite en 2001 : confirmation de la récession --	41
4. Succès et échecs : quelques nouveautés -----	46
5. Le succès du format court : les comédies -----	48

3. The Calm before the Storm – German TV Fiction in 2001

(Le calme avant la tempête - La fiction télévisuelle allemande en 2001)

par Gerd Hallenberger

1. The Audiovisual Landscape: A Precarious Scenario <i>(Le paysage audiovisuel : un équilibre précaire)</i> -----	51
2. The Origin of Fiction: Programming as Usual <i>(L'origine de la fiction : la programmation habituelle)</i> -----	56
3. Domestic TV Fiction in 2001: A Quantitative Approach <i>(La fiction télévisuelle nationale en 2001 : une approche quantitative)</i> -----	58
4. Successes, Failures and Innovations: A Special Year <i>(Les succès, les échecs et les innovations : une année particulière)</i> -----	61

4. Cloudy Fictionscape – Italian TV Fiction in 2001	
<i>(Des nuages planent sur la fiction - La fiction télévisuelle italienne en 2001)</i>	
<i>par Milly Buonanno</i>	
1. The Audiovisual Landscape: (Almost) the Same as Before	
<i>(Le paysage audiovisuel : (presque) le même qu'avant)</i>	65
2. The Origin of Fiction: Europe from Satellite	
<i>(L'origine de la fiction : l'Europe par satellite)</i>	67
3. Domestic TV Fiction in 2001: All-Time Peak	
<i>(La fiction télévisuelle nationale en 2001 : meilleurs résultats de tous les temps)</i>	71
4. Successes and Failures: Back to the Past	
<i>(Les succès et les échecs : retour vers le passé)</i>	75
5. The Last Fires? <i>(Les derniers efforts ?)</i>	79
5. The Moment of Local Fiction – Spanish TV Fiction in 2001	
<i>(Le moment de la fiction locale - La fiction télévisuelle espagnole en 2001)</i>	
<i>par Carlos Aranz, Charo Lacalle and Lorenzo Vilches</i>	
1. The Audiovisual Landscape: The Year of <i>Operación Triunfo</i>	
<i>(Le paysage audiovisuel : l'année d'Operación Triunfo)</i>	83
2. The Origin of Fiction: Fall in Offer	
<i>(L'origine de la fiction : une diminution de l'offre)</i>	86
3. Domestic TV Fiction in 2001: Autonomic Channels on the Up	
<i>(La fiction télévisuelle nationale en 2001 : les chaînes des Communautés autonomes progressent)</i>	89
4. Successes and Failures: The Rise of Nostalgic Comedy	
<i>(Les succès et les échecs : la percée des comédies nostalgiques)</i>	92
5. Focus : <i>Cuéntame cómo pasó</i> and <i>Temps de silenci</i>	96
6. Sclerosis of the Schedules – UK TV Fiction in 2001	
<i>(La sclérose des grilles des programmes - La fiction télévisuelle britannique en 2001)</i>	
<i>par Richard Paterson</i>	
1. The Audiovisual Landscape: Assessment for the Year	
<i>(Le paysage audiovisuel : évaluation pour l'année)</i>	99
2. The Origin of Fiction: UK Dominance	
<i>(L'origine de la fiction : la domination britannique)</i>	101
3. Domestic TV Fiction in 2001: Marked Increase	
<i>(La fiction télévisuelle nationale en 2001 : une augmentation du marché)</i>	103
4. Successes and Failures: Old Titles on Top	
<i>(Les succès et les échecs : les anciens titres en haut de la liste)</i>	107
5. Concluding Remarks <i>(Remarques conclusives)</i>	108

Section Focus

Gerd Hallenberger – Directeur de la publication

Note du Directeur de la publication	113
--	-----

1. Saturated with Domestic TV Series and Soaps – The Mirror of Everyday Life - Polish TV Fiction in 2001	
<i>(Saturée de séries et soaps nationaux – Le miroir de la vie quotidienne – La fiction télévisuelle polonaise en 2001)</i>	
<i>par Hanna Andrzejczyk</i>	
1. The Audiovisual Landscape: Changes over Time	
<i>(Le paysage audiovisuel : des changements au fil du temps)</i>	----- 115
2. Formats, Genres and the Origin of Fiction: The Stable Position of Domestic TV Fiction	
<i>(Les formats, les genres et l'origine de la fiction : la position stable de la fiction télévisuelle nationale)</i>	118
3. Domestic TV Fiction in 2001	<i>(La fiction télévisuelle nationale en 2001)</i> ----- 121
4. Trends and Developments	<i>(Les tendances et les évolutions)</i> ----- 124
2. Domestic Soap Operas Overtake Brazilian Imports Portuguese TV Fiction in 2001	
<i>(Les soaps operas nationaux dépassent les importations brésiliennes – La fiction télévisuelle portugaise en 2001)</i>	
<i>par Isabel Ferin and Francisco Rui Cádima</i>	
1. The Audiovisual Landscape	<i>(Le paysage audiovisuel)</i> ----- 127
2. The Role and Origin of Fiction	<i>(Le rôle et l'origine de la fiction)</i> ----- 128
3. A Case Study of Portuguese TV Fiction on Public and Private Television	
<i>(Une étude de cas de la fiction télévisuelle portugaise sur les chaînes publiques et privées)</i>	----- 132
3.1 Data Analysis	<i>(Analyse des données)</i> ----- 134
3.2 Analysis of Cultural Settings	<i>(Analyses des cadres culturels)</i> ----- 135
4. TV Movies	<i>(Les téléfilms)</i> ----- 137
5. General Trends	<i>(Les tendances générales)</i> ----- 139

MISES A JOUR

3. Historical Fiction and the Telefilm - Dutch TV Fiction in 2001	
<i>(Fiction historique et téléfilm – La fiction télévisuelle néerlandaise en 2001)</i>	----- 143
<i>par Sonja de Leeuw</i>	
4. Less Money to Spend, More Movies Made for SBC Swiss Television Fiction in 2001	
<i>(Moins d'argent à dépenser, plus de films tournés pour SBC – La fiction télévisuelle suisse en 2001)</i>	----- 145
<i>par Ursula Ganz-Blättler</i>	
5. Indirect Ways of Foreign Penetration - Turkish TV fiction in 2001	
<i>(Moyens indirects de pénétration étrangère – La fiction télévisuelle turque en 2001)</i>	----- 149
<i>par Sevilay Celenk</i>	

2^e partie

Index des programmes -----	153
-----------------------------------	-----

France

Le Top 10 des programmes -----	155
6 programmes intéressants -----	160
4 programmes décevants -----	163

Germany (*Allemagne*)

Top 10 Programmes (<i>Le Top 10 des programmes</i>)-----	167
5 Interesting Programmes (<i>5 programmes intéressants</i>) -----	172
5 Disappointing Programmes (<i>5 programmes décevants</i>)-----	174

Italy (*Italie*)

Top 10 Programmes (<i>Le Top 10 des programmes</i>)-----	179
5 Interesting Programmes (<i>5 programmes intéressants</i>) -----	186
5 Disappointing Programmes (<i>5 programmes décevants</i>)-----	189

Spain (*Espagne*)

Top 10 Programmes (<i>Le Top 10 des programmes</i>)-----	193
5 Interesting Programmes (<i>5 programmes intéressants</i>) -----	199
5 Disappointing Programmes (<i>5 programmes décevants</i>)-----	202

United Kingdom (*Royaume-Uni*)

Top 10 Programmes (<i>Le Top 10 des programmes</i>)-----	207
5 Interesting Programmes (<i>5 programmes intéressants</i>) -----	211
5 Disappointing Programmes (<i>5 programmes décevants</i>)-----	214

Annexe

Le projet Eurofiction -----	219
------------------------------------	-----

Equipe du projet

<i>France</i>	Institut national de l'audiovisuel (INA) Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA)
<i>Allemagne</i>	Universität Siegen
<i>Espagne</i>	Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) Corporación Multimedia y TVC
<i>Italie</i>	Université de Florence Fondazione Hypercampo Osservatorio sulla Fiction Italiana (OFI)
<i>Royaume-Uni</i>	British Film Institute (BFI)
<i>Directeur du projet :</i>	Giovanni Bechelloni (Université de Florence)
<i>Coordinateur du projet :</i>	Milly Buonanno (Université de Florence)

Equipes nationales

<i>France</i>	Régine Chaniac (Institut national de l'audiovisuel. <i>Coordinateur</i>) Jean-Pierre Jézéquel (Institut national de l'audiovisuel) Laurent Letailleur (Conseil supérieur de l'audiovisuel)
<i>Allemagne</i>	Gerd Hallenberger (Universität Siegen. <i>Coordinateur</i>) Andreas Kaiser (Universität Siegen) Florian Gersie (Universität Siegen) Frank Unland (Universität Siegen) Robert Wörnle (Universität Siegen)
<i>Espagne</i>	Lorenzo Vilches (Universitat Autònoma de Barcelona. <i>Coordinateur</i>) Charo Lacalle (Universitat Autònoma de Barcelona) Carlos Arnanz (Corporación Multimedia) Sonia Algar (Universitat Autònoma de Barcelona) Pilar Conejero (Universitat Autònoma de Barcelona) Marta Ortega (Universitat Autònoma de Barcelona) Sonia Polo (Universitat Autònoma de Barcelona)

<i>Italie</i>	Milly Buonanno (Université de Florence, <i>Coordinateur</i>) Giovanni Bechelloni (Université de Florence) Anna Lucia Natale (Université de Campobasso) Fabrizio Lucherini (Osservatorio sulla Fiction Italiana) Tiziana Russo (Osservatorio sulla Fiction Italiana)
<i>Royaume-Uni</i>	Richard Paterson (British Film Institute, <i>Coordinateur</i>) Maria Sourbati (British Film Institute)
<i>Pays-Bas</i>	Sonja de Leeuw (Université d'Utrecht)
<i>Pologne</i>	Hanna Andrzejczyk (Télévision polonaise - TVP S.A.)
<i>Portugal</i>	Isabel Ferin (Universidade Católica Portuguesa) Francisco Rui Cádima (Universidade Nova de Lisboa) Catarina Burnay (Universidade Católica Portuguesa) Leonor Gameiro (Universidade Católica Portuguesa) Marta Fernandes (Obercom – Observatório da Comunicação)
<i>Suisse</i>	Ursula Ganz-Blättler (Université de Genève)
<i>Turquie</i>	Sevilay Celenk (Université d'Ankara)

Remerciements

Pour la partie italienne de l'étude, la coordination du réseau, l'organisation des conférences internationales, les traductions, la publication et la distribution du rapport en Italie et à l'étranger, le projet Eurofiction a fait appel, au fil des ans, aux contributions provenant de sources diverses : RAI, MEDIASET en sont les principaux parrains, suivis par le ministère de l'Université et de la Recherche Scientifique, l'université de Florence et l'université de Salerne, le Conseil national de la recherche, le bureau italien de la Commission européenne et l'Observatoire européen de l'audiovisuel.

Préface

EUROFICTION, un projet indispensable à la compréhension du marché audiovisuel européen

L'Observatoire européen de l'audiovisuel est heureux de présenter le sixième rapport EUROFICTION.

La publication de ce rapport s'inscrit, comme les années précédentes, dans le cadre du partenariat conclu entre l'Observatoire et la Fondazione Hypercampo (Università di Firenze). Le Professeur Milly Buonanno continue à coordonner avec brio et efficacité le réseau des cinq équipes nationales, qui, au sein de leurs organismes respectifs (Siegen Universität pour l'Allemagne, Universitat autonoma de Barcelona pour l'Espagne, INA et CSA pour la France, British Film Institute pour le Royaume-Uni et Osservatorio della Fiction Italiana pour l'Italie), collectent les données et élaborent les analyses qui se trouvent ici réunies.

EUROFICTION fournit le seul outil solide d'analyse qualitative et statistique des développements de la fiction télévisuelle dans les cinq principaux marchés d'Europe occidentale. Il est inutile de souligner combien la perennité de cet outil d'analyse est précieuse dans une période où l'Union européenne et les milieux professionnels sont occupés, non sans difficultés, à évaluer l'impact de la Directive "Télévision sans frontières" sur le marché européen.

Outre l'analyse de la situation dans les cinq pays classiquement étudiés par EUROFICTION, le rapport, propose, comme chaque année, des monographies relatives à d'autres pays européens et coordonnées par Gerd Hallenberger (Siegen Universität). Cette année ce sont deux pays aussi différents que la Pologne et le Portugal qui sont analysés.

L'Observatoire tient à remercier l'ensemble des équipes d'EUROFICTION pour la qualité et la persévérance de leur travail, accompli dans des conditions qui ne sont pas toujours aisées. Nous remercions également la RAI et Mediaset, qui en tant que principal soutien financier de l'Osservatorio della Fiction Italiana, permettent au Professeur Buonanno d'assurer la coordination du projet.

Des outils complémentaires pour l'analyse du marché de la fiction

Outre le rapport EUROFICTION, l'Observatoire propose d'autres outils d'analyse utiles pour la compréhension de la situation européenne de la production audiovisuelle, et en particulier de la production de la fiction.

- En mars 2002, l'Observatoire a mis en ligne sur son site Web la version expérimentale de la base de données KORDA (<http://korda.obs.coe.int>). Accessible gratuitement, cette base de données présente un panorama détaillé des aides publiques à l'industrie cinématographique et audiovisuelle dans les pays de l'Union européenne. Cette base sera progressivement élargie à l'information relative aux autres pays membres de l'Observatoire

mais non membres de l'Union européenne. La base recense actuellement plus de 200 programmes nationaux et régionaux d'aides à l'industrie cinématographique et audiovisuelle. Certes la majorité de ces programmes concernent avant tout l'industrie cinématographique. Mais l'on notera cependant que 72 d'entre eux proposent des aides au développement ou à la production de fiction télévisuelle, preuve de l'intérêt croissant que les pouvoirs publics portent à ce genre.

- En novembre 2002, l'Observatoire publiera le 5ème volume de l'édition 2002 de cet son Annuaire, consacré la production et à la distribution des œuvres audiovisuelles. La fragmentation de l'annuaire en volumes thématiques nous permet de renforcer la couverture statistique du marché des œuvres audiovisuelles. On retrouvera dans ce volume, outre les données désormais classiques sur la ventilation par genre de la programmation des principales chaînes européennes ou encore les volumes et l'origine des programmes de fiction importés, des données inédites sur la situation financière des entreprises de production audiovisuelle, et en particulier des entreprises de production de fiction. Sans dévoiler ici le détail de ces nouvelles élaborations statistiques, il nous paraît intéressant de signaler dès à présent que nos estimations montrent que la branche des entreprises de production de fiction télévisuelle travaille avec une marge bénéficiaire de l'ordre de 4 à 5 %, alors que la branche des entreprises de production cinématographique se maintient à un niveau de ligne de flotaison financier, soit une marge bénéficiaire égale à zéro.
- Enfin, *last but not least*, d'ici la fin de l'année sera publiée la deuxième édition de l'étude économique sur la valeur financière de la production de fiction en Europe. L'Observatoire avait publié en 2000 le premier rapport de cette étude, réalisée par l'INA, en collaboration avec les équipes d'EUROFICTION et utilisant le corpus de données établi par EUROFICTION. Cette première étude avait été co-financée par l'Observatoire et le CNC. Cette année c'est le CNC qui est le commanditaire principal de cette étude. L'Observatoire européen de l'audiovisuel et la Direction du développement des médias (Ministère français de la Communication) apportent les compléments de financement. Cette étude, basée sur la méthode dite « des coûts standards » élaborée par Jean-Pierre Jezequel, chercheur à l'INA, permet d'estimer la valeur de la production de fiction dans les cinq pays étudiés, mais également de comparer les situations – très différentes - de la production indépendante et de la production interne aux chaînes.

André Lange

Responsable du département

Information sur les marchés et les financements

Observatoire européen de l'audiovisuel

1^{re} partie

Méthodologie

1. Remarques préliminaires

Les graphiques et les tableaux du premier chapitre, ainsi que ceux des rapports sur les pays, présentent les résultats d'une étude réalisée par cinq équipes de recherche dans les pays membres d'EUROFICTION : la France, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne et le Royaume-Uni. Des critères homogènes prédéfinis ont servi de base à l'étude. Etant donné le manque général d'harmonisation dans la collecte et le traitement des informations qui handicape habituellement la recherche dans le domaine de l'industrie et de la programmation télévisées, cette homogénéité de la méthodologie est l'un des principaux points forts du projet EUROFICTION.

La fiche de données présentée ci-après a été utilisée pour analyser et classifier *tous les programmes nationaux de fiction télévisuelle, y compris les coproductions, diffusés pour la première fois en 2001 par les réseaux nationaux de radiodiffusion¹ de cinq grands pays européens*. L'unité de base retenue pour l'analyse est l'épisode.

Les principales chaînes de chaque pays intégrées à l'étude sont les suivantes :

France	Allemagne	Italie	Espagne	Royaume-Uni
TF1	ARD	Raiuno	TVE1	BBC1
France2	ZDF	Raidue	La2	BBC2
France3	RTL	Raitre	T5	ITV
M6	SAT.1	Canale5	A3	Channel 4
Canal+	Pro7	Rete4	TV3	Channel 5
Arte	(others) ²	Italia1	Autonomicas	--

Il est important de préciser que les rediffusions de fictions nationales et les importations de pays européens ou non-européens *ne* sont *pas* incluses à l'étude. EUROFICTION se concentre principalement sur l'activité et la capacité productives des radiodiffuseurs européens. L'indicateur le plus visible en est, sans aucun doute, le volume de programmes de fiction nationale que chaque réseau peut proposer, en première diffusion, dans l'année.

¹ L'Espagne est la seule exception. La chaîne catalane autonome TV3 est incluse à l'étude depuis 1996 en raison de son importante contribution dans les domaines de la production et de la programmation de fictions nationales. De plus, en 1999 toutes les autres chaînes régionales/autonomes ont également été incluses.

² Pour plus d'informations, voir la monographie consacrée à l'Allemagne.

Par ailleurs, les rediffusions et les importations ont été incluses aux données collectées lors de la *semaine échantillon* (4 au 10 mars 2001). L'étude concernait, uniquement pour cette semaine, tous les programmes de fiction sans exception, afin de situer les résultats sur une gamme plus étendue de facteurs contextuels.

La fiction est un produit de l'industrie *et* de la culture télévisuelle. Cette double approche, qui est la pierre angulaire du projet de recherche EUROFICTION, est reflétée, du point de vue méthodologie, dans la fiche de données qui a été divisée en deux parties.

Dans la première partie, les programmes de fiction sont classés en fonction de variables clés associées au format et aux genres parallèlement à leur position dans les grilles des programmes et à leurs taux d'audience.

La deuxième partie concerne quatre *indicateurs culturels* (l'époque, le lieu, l'environnement et le premier rôle) visant à présenter globalement les dimensions et les éléments caractéristiques de l'aspect plus particulièrement culturel des histoires racontées. Il est clair que la définition et la décomposition des *indicateurs culturels* devront être précisées au fur et à mesure que le projet de recherche progresse. Néanmoins, cette méthode a déjà prouvé son intérêt en tant que trait distinctif d'EUROFICTION pour deux raisons :

- premièrement, parce qu'elle intègre l'approche quantitative/statistique d'un point de vue qualitatif et interprétatif, ce qu'EUROFICTION considère volontairement comme un avantage sur la concurrence dans le domaine de la recherche portant sur la culture et l'industrie de la télévision en Europe ;
- deuxièmement, parce qu'elle englobe et implique une méthode de travail exigeant une parfaite connaissance des programmes de fiction. Sans cela, la classification des *indicateurs culturels* serait impossible

Cette parfaite connaissance est le point de départ d'une analyse approfondie et exhaustive de l'état de la fiction nationale et de ses tendances majeures dans chaque pays étudié. Les résultats obtenus figurent dans les chapitres de ce rapport consacrés à chaque pays.

2. Fiche de données

(Unité d'analyse : unité de diffusion, c'est-à-dire un épisode unique ou une partie)

A. Classification basique

1. Informations générales

- Titre :
- Jour :
- Date :
- Chaîne :
- Heure de début :
- Durée en minutes (publicités exclues) :

2. Type de production

1. Productions nationales
2. Coproductions inter-européennes (avec des partenaires d'autres pays européens :* l'Europe est comprise au sens de ses frontières géographiques classiques)
3. Coproductions inter-continentales (en partenariat avec des pays non européens, ou avec des pays européens et non-européens)

* le cas échéant, les coproductions avec des pays de même langue peuvent être notées séparément

3. Format

1. Téléfilm (unique)
2. Mini-série (jusqu'à six épisodes, fin du récit)
3. Série (intrigue d'anthologie, épisodes presque autonomes)
4. Feuilleton ouvert (*open serial*) (par ex., *soap*)
5. Feuilleton fermé (*closed serial*) (par ex., *telenovela*, dans tous les cas, intrigue sur plus de six épisodes, fin du récit)

4. Genre

1. Drame général (par ex., *soap*)
2. Action/Policier (par ex., policier)
3. Comédie (par ex., *sitcom*)
4. Autre

5. Sous-genre

(l'établissement de sous-genres est laissé à l'appréciation de chaque équipe de recherche nationale)

6. Données sur l'audience

- Audience moyenne :
- Taux d'audience :
- Part de marché :

B. Indicateurs culturels

1. Epoque

1. Présent (la décennie actuelle)
2. Passé
3. Futur

2. Lieu

1. National – si l'histoire a *principalement* lieu dans le pays de production (si national, préciser la région)
2. International – si l'histoire a lieu *également* dans d'autres pays
3. Etranger – si l'histoire a lieu *entièrement* dans d'autres pays

3. Environnement (principal)

1. métropolitain (préciser si capitale)
2. urbain
3. rural (campagne, mer etc.)
4. autre
5. non identifiable

4. Premier rôle*

1. Homme
2. Femme
3. Groupe d'hommes
4. Groupe de femmes
5. Mixte/Chœur

* tout élément impliquant qu'un personnage a une position particulière (par ex. titre du programme) doit être considéré comme indiquant un statut autre que groupe/chœur.

1. Analyse comparative

par Milly Buonanno

1. Un nouvel environnement agité

Il est prévisible que la fiction télévisuelle européenne entre, sous peu, dans une zone de turbulences. En fait, cette anticipation faite en 2001 (l'année de référence de ce rapport Eurofiction, le sixième de la série) est déjà devenu le présent au moment de la publication de ce volume.

Au début de l'analyse comparative, nous avons l'habitude de caractériser chaque année par des métaphores, des mots clés et des perspectives que nous adoptons afin de présenter, sur la base des phénomènes et tendances jugés les plus significatifs, une synthèse immédiate et synthétique de la période analysée. Les paysages télévisuels européens ayant entrepris un processus de transformation incessant, bien que partiel et pas nécessairement fondamental, ils offrent toujours quelque chose de nouveau (ou perceptible d'un point de vue novateur), ce qui exige une diversification du langage descriptif et interprétatif. En outre, les nombreux aspects forcément répétitifs d'une production annuelle tendent à être compensés par une dose de nouveauté, exactement comme pour la sérialité narrative de la fiction télévisuelle.

Pour la présentation de ce sixième rapport Eurofiction, d'un point de vue provisoire, à l'intersection entre une année 2001 terminée et une année 2002 déjà bien engagée, nous rappellerons plutôt la métaphore de "l'environnement agité" précédemment adopté. Le fait est qu'aucune autre expression ne peut mieux rendre compte de la situation actuelle de l'industrie de la fiction télévisuelle dans les cinq plus grands pays d'Europe.

Nous avons eu recours aux mêmes termes dans l'introduction du troisième rapport (1999). Mais les turbulences d'alors, principalement engendrées par l'avènement de la télévision numérique et ses supposées répercussions sur l'industrie des contenus, semblent bien faibles comparées à la situation actuelle. Et surtout, elles paraissaient être dotées (peut être de manière trompeuse) d'une dose rassurante d'ambivalence. En fait, elles dévoilaient un double potentiel, toujours en termes d'impact sur le secteur de la fiction : le risque mais également l'opportunité, la restriction et les ressources, le ralentissement et le dynamisme. Entre-temps, les facteurs du risque et du ralentissement semblent s'être développés et deviennent plus menaçants.

Tout d'abord, il convient d'indiquer clairement que la fiction reste un genre fondamental en Europe, toujours capable d'obtenir d'excellents résultats (du point de vue de la qualité et des taux d'audience), même si la période n'est

plus aussi dorée que pendant la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix. Il serait en conséquence déplacé de prononcer le mot de “crise”, générique et alarmiste. Comme nous l’évoquions dans l’introduction du rapport de l’année dernière (Eurofiction 2001), les tendances cycliques et sont des phénomènes propres à l’industrie de la télévision, du moins d’après l’état actuel de nos études.

Plus probablement, le cycle de la chance et de l’expansion de la fiction européenne est sur la fin. Cette fois-ci, la chute promet ou, plutôt, menace d’être importante parce que, pour la première fois, plusieurs facteurs défavorables sont impliqués. Même si la théorie des flux et des reflux, étayée par l’expérience, suggère l’attente bienveillante, voire raisonnable, d’une volte-face dans un proche (bien que non précisé) avenir, il ne faut pas sous-estimer les facteurs responsables des difficultés, réelles et possibles, de la fiction télévisuelle européenne.

Il est presque paradoxal que nous nous trouvions dans l’un des rares cas où nous pouvons utiliser le terme “européen” sans nous inquiéter de la généralisation. Même si, dans le secteur spécifique de la fiction télévisuelle, nous avons assisté au cours des quelques dernières années à un processus de relative unification entre les principaux pays européens (ainsi que le montrent les précédents rapports Eurofiction), les particularités persistantes concernant les systèmes, les ressources, la culture télévisuelle et sociale, entre autres, font souvent du terme “européen” une simple convention et un raccourci linguistique. “Excepté les différences entre les pays” est un avertissement souvent exprimé et toujours implicite dans la synthèse comparative d’Eurofiction. Mais, comme le montrent les chapitres nationaux qui suivent, ne serait-ce que par leur titre (de l’italien “Des nuages planent sur la fiction” à l’allemand “Le calme avant la tempête”), la prévision d’un environnement agité est visiblement omniprésente et donne naissance à un phénomène véritablement européen, qui n’en est que plus grave et préoccupant.

Des facteurs exogènes et endogènes, ainsi que structurels et cycliques, coïncident pour créer le contexte agité de la fiction télévisuelle européenne. Même si pour des raisons d’analyse et de clarification, nous les traitons séparément, comme des variables discrètes, il faut savoir qu’ils agissent dans une inter-relation réciproque.

A. *Les facteurs exogènes.* Bien qu’affectant les systèmes télévisuels à plusieurs degrés, ils n’en proviennent pas directement. La chute sensible, voir le renversement de situation, que subissent les investissements publicitaires est aujourd’hui le facteur exogène ayant l’impact le plus négatif sur l’économie globale des systèmes télévisuels européens. Au-delà de ce qui est normalement décrit comme de la convergence, la connexion entre les médias et les

télécommunications est démontrée: si Internet et les télécommunications sont les secteurs qui ont entretenu, par leur expansion et leurs investissements publicitaires, la prospérité de la télévision jusqu'au début du troisième millénaire, la crise de ce secteur est l'une des principales causes de l'actuelle contraction des ressources télévisuelles.

En règle générale, la diminution des ressources entraîne une réduction, plus ou moins importante, des dépenses de programmation. Dans des circonstances semblables, les diffuseurs doivent affronter le difficile problème de la quadrature du cercle, en créant des grilles des programmes qui soient à la fois économiques et attirantes, afin d'éviter d'entrer dans un cercle vicieux : à savoir qu'une offre plus réduite et ainsi (en fin de compte) moins intéressante risque d'entraîner une perte de téléspectateurs, ce qui à son tour est susceptible d'entraîner une diminution des investissements publicitaires. Des genres et des contenus moins onéreux ou jugés plus à même d'atteindre l'équilibre entre les coûts de production et les bénéfices générés par de bons résultats d'audience, deviennent cruciaux pour cette opération stratégique.

En particulier, la contraction des ressources affecte en premier le genre de la fiction télévisuelle, notoirement le plus prestigieux et le plus coûteux (à l'exception des *soap operas* et similaires, qui justement, ne sont pas en expansion dans de nombreux pays), et qui, ces dernières années, a vu ses coûts de production gonfler hors de toute proportion. Suite à la récession publicitaire, de nombreux diffuseurs européens, en premier mais non exclusivement les chaînes commerciales, ont annoncé, ou en tout cas décidé, des compressions budgétaires. Le fait que cela ait eu lieu après une année de grands succès est un paradoxe parmi d'autres : comme nous le verrons ci-après, en 2001, la fiction des télévisions privées a gagné des places dans la liste des 100 épisodes les plus regardés.

Devant ces restrictions budgétaires, les déclarations des diffuseurs visant à réaffirmer la confiance témoignée et les engagements pris à l'égard de la fiction domestique comme élément structurel des grilles des programmes et principal indicateur de l'identité des chaînes, ne sont guère rassurantes pour les producteurs indépendants. Des foyers de controverse plus ou moins importants, concernant plus particulièrement la question de la possession et de l'exploitation des droits ainsi que le montant des honoraires des producteurs, ont été constamment allumés ces dernières années, et les derniers développements n'aident pas à améliorer le climat des relations entre les parties.

Dans la situation actuelle, la faiblesse intrinsèque du secteur de la production télévisuelle indépendante en Europe risque, pour la première fois, d'apparaître au grand jour. Le volume des capitaux financiers nécessaires pour lancer un projet de fiction est indiscutablement hors de portée des sociétés de production indépendantes, dont la plupart sont de petite ou de moyenne taille. La cession plus ou moins totale des droits aux diffuseurs ne permet pas de réaliser des bénéfices supplémentaires découlant des ventes à l'étranger ou sur des marchés secondaires ; à vrai dire, il s'agit encore aujourd'hui d'un obstacle de principe, dans la mesure où il n'existe pas de marché secondaire important dans les pays concernés (l'environnement multi-chaîne devant toujours tenir ses promesses à cet égard) et nous pouvons difficilement dire que la fiction nationale européenne, excepté pour l'Allemagne, soit concurrentielle au niveau international.

Il est évident que la petite taille, voire l'absence, des marchés intérieurs auxiliaires et l'étroitesse des bénéfices provenant de l'exportation limitent l'apport de nouvelles ressources. Cette limite, sans importance en phase de prospérité, constitue un véritable fardeau dans les moments critiques, comme c'est actuellement le cas. En ce qui concerne les contributions internationales liées aux coproductions de fictions, leur incidence peut parfois s'avérer pertinente pour certains projets mais nullement décisive comme compensation substantielle des réductions dues au déficit des principales ressources publicitaires, dont, sur toute l'Europe, seule la BBC bien portante peut se passer.

- B. ***Les facteurs endogènes.*** Ils proviennent du domaine de la télévision à proprement parler. A leur tour, ils peuvent être divisés en deux catégories, selon qu'ils concernent la concurrence entre les différents genres, ou qu'ils s'appliquent à une zone spécifique de contenus (la fiction, dans notre cas).

En ce qui concerne la concurrence et le rapport de force entre les genres télévisés, il ne fait aucun doute que depuis 1999 et, d'une manière plus évidente encore depuis 2000, nous assistons au commencement (ou, plutôt, au recommencement, après une éclipse d'environ dix ans) d'un cycle de grande popularité pour les émissions de télé-réalité et les *game shows*. De *Big Brother* à *Operación Triunfo*, en passant par leurs clones plus ou moins appréciés, ces programmes ont fait bien plus que s'imposer dans les grilles des chaînes de télévision européennes, en particulier des chaînes commerciales. Ils ont déclenché une coopération entre différentes plates-formes de distribution, établi des formes

d'interactivité et alimenté d'autres secteurs de l'industrie des médias (publicité, musique). Ils ont atteint l'objectif qui est rarement et souvent en vain poursuivi par les réseaux terrestres classiques, à savoir attirer le public insaisissable des jeunes et surtout, ont occupé le devant de la scène et se sont trouvés au cœur des discussions, même dans les cercles et les médias de l'élite intellectuelle. Grâce à ces programmes, la télévision, récemment ébranlée par l'arrivée du numérique, la convergence, la technologie, entre autres, est à nouveau sur la scène principale.

Les éditions ultérieures des mêmes programmes se sont généralement déroulées dans une atmosphère plus indifférente : la part de marché des chaînes est généralement retombée à ses précédents niveaux, après la flambée dont ont profité les programmes de télé-réalité plébiscités par les téléspectateurs. Nous avons même assisté à quelques échecs cuisants (qui ont toutefois été amortis par la rapidité de l'échange de l'offre). Lorsqu'ils étaient diffusés en concurrence directe avec les programmes de fiction, les *reality shows* ont parfois réussi à canaliser le public et parfois non (par exemple, la fiction française a très bien résisté à cette situation). Malgré ces bémols, il ne peut être nié que les *reality shows* ont obtenu l'approbation immédiate du public (principalement en faisant appel au désir largement partagé par Monsieur Tout-le-monde de se retrouver sous les feux des projecteurs) et constituent le genre télévisé le plus populaire en ce moment.

Comme nous l'évoquions déjà dans l'introduction du précédent rapport, l'attaque (pour ainsi dire) lancée par les *reality shows* contre les programmes de fiction ne prend, en général, pas la forme d'une concurrence directe, chaque partie abattant ses atouts à tour de rôle, mais plutôt d'une transition, certes indirecte mais en fait plus décisive, à savoir le repositionnement divergeant des deux genres prioritaires pour les diffuseurs. Autrement dit, aiguillonnés par la vague du succès, les *reality shows* sont devenus les principaux programmes des chaînes, le point d'appui des grilles, la catégorie de production dans laquelle les plus grands espoirs de notoriété et de succès sont investis, les plus grands engagements en termes de planification, de promotion et de réussite sont déployés. Dans ce processus de redistribution des cartes, les programmes de fiction ont tendance à perdre des places (quelques unes ou beaucoup) ou à se marginaliser.

De plus, par rapport à la fiction, les *reality shows* présentent un double avantage sur la concurrence qui (associé à leur capacité à remporter les faveurs du public) crée un amalgame auquel il est

difficile pour les diffuseurs de résister. En fait, ils sont économiques sur deux plans : financier et créatif. Bien qu'il serait faux de les considérer comme des programmes très bon marché, la préparation, la production et la gestion des *reality shows* impliquent résolument des coûts inférieurs à ceux des programmes de fiction de qualité moyenne (et ils peuvent s'avérer au moins aussi rentables, voire plus). Dans une phase de contraction des ressources publicitaires, cet élément est plus apprécié que jamais. Les économies en matière de création s'expliquent par le fait que, dans la plupart des cas, le lancement des *reality shows* est basé sur des concepts ou formats internationaux qui ont déjà subi tous les tests. Sans nier le fait que l'adaptation locale des formats puisse, à son tour, être créative, et parfois améliorer l'idée originale, les économies réalisées sont incontestables.

Et ce n'est pas tout. Comme ils sont basés sur des formats destinés à une diffusion internationale, les *reality shows* bénéficient souvent (toujours dans l'intérêt des réseaux) d'une "ressource publicitaire intégrée". A moins bien entendu qu'il ne s'agisse de la deuxième édition, lorsqu'ils arrivent dans un pays, ils sont déjà précédés et entourés d'une auréole de publicité pour le succès qu'ils ont rencontré ailleurs. Ce type de ressource promotionnelle, capable d'intensifier la curiosité et les attentes du public, n'offre bien entendu aucune garantie contre l'échec ou la déception, mais il pré-établit un contexte dynamique de réception qui, si on lui en donne la chance, peut faciliter le passage d'un programme (*reality* ou autre) vers le succès. La même popularité dont jouissaient en Europe, par le passé, de nombreux programmes de fiction américains, ainsi que le phénomène culte plus restreint qu'ils évoquent de nos jours, ont été facilités (mais jamais déterminés) par la propagation internationale des échos de leur renommée dans leur pays d'origine et à l'étranger. Pour des raisons évidentes, la fiction exclusivement nationale ne peut pas profiter d'un mécanisme promotionnel similaire.

Enfin, les *reality shows* sont ou semblent être dotés d'un autre atout essentiel, qui constitue une véritable innovation. Ils mélangent les genres et les styles, fonctionnent sur plusieurs médias, et exaltent démocratiquement le désir de célébrité des gens ordinaires. Ils se présentent eux-mêmes comme la frontière la plus avancée de la communication télévisuelle (comme ce qui s'est passé il y a dix ans), offrant ainsi aux chaînes qui les diffusent une légitimation "progressiste". Associé à tout le reste, cet élément suffit pour éclairer le scénario de la concurrence entre les *reality shows* et la fiction télévisuelle.

Ce dernier point introduit directement le deuxième facteur endogène de la turbulence, la zone sensible à l'intérieur du corps même de la fiction européenne : sa faible capacité à se renouveler et à se régénérer.

Afin de ne pas donner la fausse impression d'un genre menacé par l'avancée triomphante des *reality shows*, ou par sa faiblesse inhérente, il est à nouveau nécessaire d'insister sur le fait que la fiction nationale européenne est toujours un élément structurel important des grilles des programmes des chaînes publiques et privées, et un moyen d'obtenir de grands succès, signe de sa capacité durable à gagner et à conserver les faveurs des publics locaux. Il y a peu, elle pouvait être considérée, et l'était par de nombreux diffuseurs, comme le contenu stratégique de la programmation. L'érosion des succès, autrement dit la relative chute des taux d'audience unanimement signalée dans les chapitres nationaux du présent rapport, tire peut être une sonnette d'alarme. Mais celle-ci retentit plus pour la dispersion des téléspectateurs dans les petits ruisseaux de l'environnement de la télévision multi-chaîne que pour la désaffection par ce même public des programmes de fiction. De même, il est nécessaire d'accepter avec une certaine prudence la désapprobation émanant des cercles intellectuels, des critiques audiovisuels (et parfois des auteurs eux-mêmes) au sujet du déclin généralisé de la qualité de la production de fiction. Bien que de tels jugements jouent, dans chaque pays, un rôle inestimable afin de maintenir notre attention éveillée sur les standards culturels et esthétiques d'un genre aussi prestigieux que la fiction, ils sont souvent entachés par des critères d'évaluation idiosyncrasiques, ou "mélangent le bien et le mal". Des fictions de bonne, voire d'excellente, qualité (qui coïncident dans la majorité des cas avec des taux d'audience bons ou excellents) sont omniprésentes sur les grilles des télévisions européennes, à tel point que nous ne pouvons les considérer comme un événement rare.

Néanmoins, un problème existe. Et, ayant systématiquement suivi le développement de la fiction européenne au cours des six dernières années (sept, si nous incluons 2002), nous ne souhaitons pas le sous-estimer. Ce problème réside dans une capacité trop faible au renouvellement ou à l'innovation, lorsqu'il s'agit des formules et des concepts, des genres, des langages, etc. Nous ne parlons pas des rares nouveautés qui, en nombre variable et avec plus ou moins de chance, sont éparpillées sur la programmation saisonnière ou annuelle de la fiction nationale de chaque pays, mais nous faisons référence aux idées, aux talents et à l'expérience capables de

marquer un tournant, de rajeunir ou de réécrire un genre, d'établir de nouveaux standards, de recréer le phénomène durable de la popularité ou du culte, de donner naissance à de nouvelles tendances, de réunir des fans (et d'obtenir des taux d'audience assez bons). Rien de plus que ce qui est nécessaire à la fiction pour qu'elle conserve sa dynamique vitale qui génère et, à son tour, est régénérée par une bonne dose d'audace.

L'audace innovatrice semble être devenue une ressource limitée dans les panoramas nationaux explorés par Eurofiction, où la prudente confiance des radiodiffuseurs en ce qui a été testé (la re-proposition de formules consolidées qui s'oppose au risque de changement) prévaut. La capacité de résistance des programmes plus anciens, par rapport à la rapide obsolescence de nombreux programmes récents, est susceptible de corroborer cette politique de la prudence, apportant la preuve apparente des habitudes établies des téléspectateurs en matière de fiction. Mais il est tout aussi évident que, de cette manière, la diversification des publics est amoindrie, malgré la satisfaction qui accueille généralement la découverte de groupes ou profils de publics segmentés annoncés par les sociétés de *marketing*. On abandonne ainsi également le rôle de prescripteur culturel qui, au moins en partie, revient aux secteurs créatifs ayant une grande responsabilité et influence sociale, comme c'est indéniablement le cas avec la fiction télévisuelle.

Affronter le risque de l'innovation (évidemment sans devoir abandonner la sécurité de la tradition) n'est ni une tâche facile ni simplement une question de bonne volonté de la part des diffuseurs et des producteurs. Cela exige la sélection et le développement des bons talents, beaucoup de recherches et d'expérimentations, des créneaux appropriés dans les grilles pour effectuer les tests sur les publics cibles, un niveau élevé de tolérance pour les échecs et, en conclusion, la mobilisation de ressources relativement importantes.

La situation actuelle ne se prête pas à de telles tentatives, difficilement compatibles avec la diminution des recettes publicitaires et avec la progression des autres genres télévisuels. Parier sur la sécurité constitue, d'une façon compréhensible, le principe directeur pendant les phases de grande incertitude.

Nous verrons, dans les prochaines années, comment la fiction européenne affrontera les défis de cet environnement agité et les résultats qui en découleront. Une phase problématique et délicate commence, ou plus exactement a déjà commencé. Il est toutefois encourageant que les fictions nationales européennes se préparent à l'affronter en bénéficiant d'un état de santé encore vigoureux.

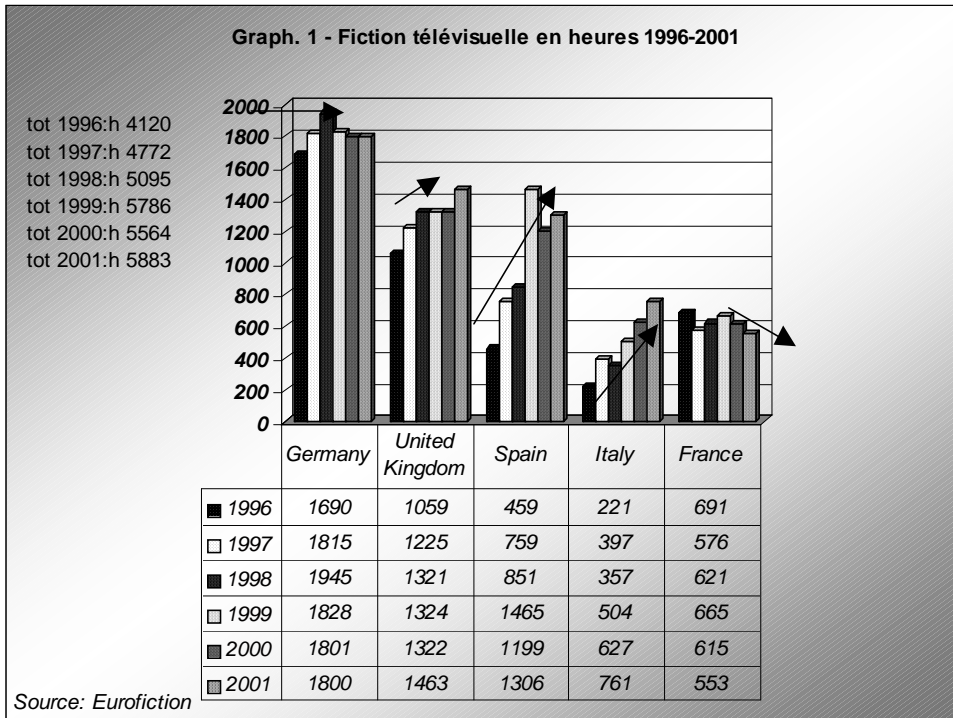
2. L' offre de la fiction télévisuelle européenne inédite en augmentation en 2001

Le volume de la fiction nationale inédite n'a jamais été aussi élevé qu'en 2001 : **5 883 heures** au total dans les cinq plus grands pays européens. La croissance globale d'un peu plus de 300 heures (+5,7%) fait plus que compenser la chute de l'année 2000 et permet de retrouver la tendance à l'expansion observée depuis la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix. Par rapport à 1996, la présence de produits nationaux inédits dans les grilles des chaînes publiques et privées (N.B. l'étude Eurofiction ne concerne que les premières diffusions) a augmenté de plus de 1700 heures, soit une croissance sensible de 43%.

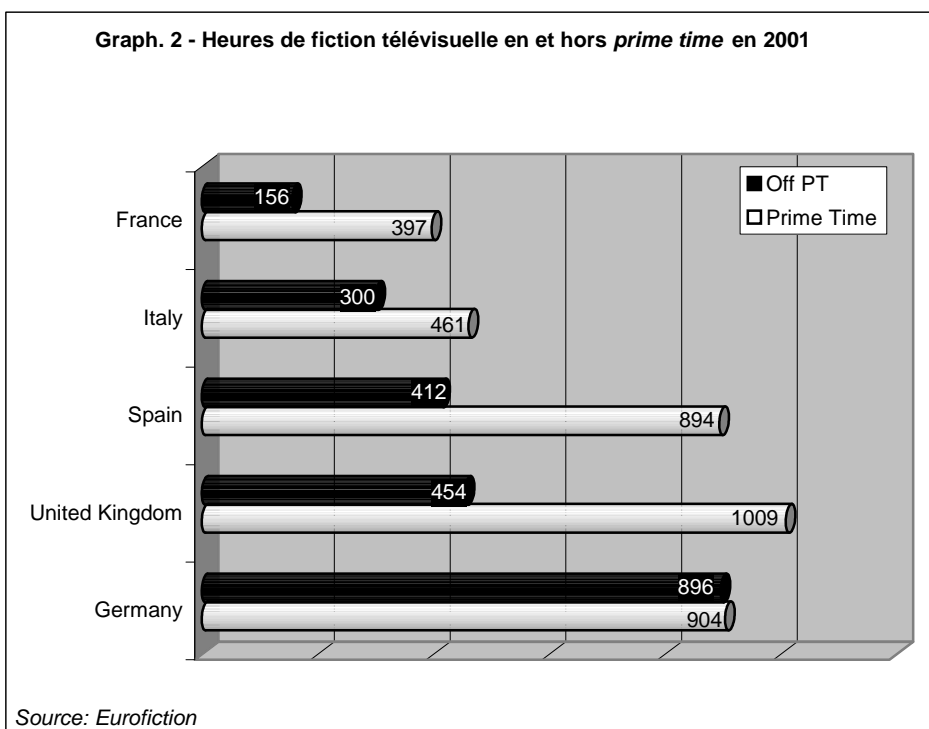
Dans cette relativement courte période de six ans, et en laissant de côté pour l'instant les différentes directions prises par les dynamiques nationales représentées sur le graphique, les capacités productives de l'industrie de la télévision européenne (dont la fiction représente la part la plus importante) se sont renforcées et ont permis aux chaînes de diffuser de plus en plus de programmes nationaux, plébiscités par les publics locaux. En particulier en *prime time*, ce processus est allé de pair avec la véritable, bien qu'incomplète, éviction des programmes importés, et en particulier ceux des U.S.A. Ce n'est pas qu'un hasard si plus de six heures de fiction européenne sur dix ont été diffusées en *prime time* en 2001. Toutefois, cette répartition doit être ajustée à la lumière de l'extension variable du créneau de soirée dans les divers pays (de deux à trois heures), ainsi que de la programmation variable des différents formats : les chaînes britanniques, par tradition, et les Italiens, en raison d'une récente innovation, par exemple, diffusent les *soap operas* en *prime time*, ce qui contribue évidemment à l'augmentation du volume de l'offre sur ce créneau horaire.

Comme indiqué dans les précédents rapports (et brièvement rappelé dans les chapitres nationaux), l'expansion de la production de fiction nationale dans les principaux pays européens entre 1996 et 2001 n'a été ni un processus général, ni homogène.

Pas général parce que l'un des pays, la France, n'y a pas participé et, au contraire, a pris la direction opposée. Excepté une brève renaissance de 1998 à 1999, la fiction française a systématiquement diminué sur la période étudiée et aujourd'hui, c'est la seule industrie nationale à avoir un niveau de production inférieur à celui de 1996 (graph.1).



Nous savons très bien, et la répartition de l'offre par créneaux horaires (graph.2) le montre parfaitement, que la principale cause de cette régression est l'absence de fictions de journée et, d'une manière générale, le fait que les chaînes françaises se soient jusqu'à présent abstenues de prendre la voie de la longue sérialité, ou plus précisément qu'elles ont cessé de la suivre lorsque le filon des séries pour jeunes, qui prospéraient au début des années quatre-vingt-dix, s'est tari et après les résultats décevants du premier *soap opera* national en 1999.



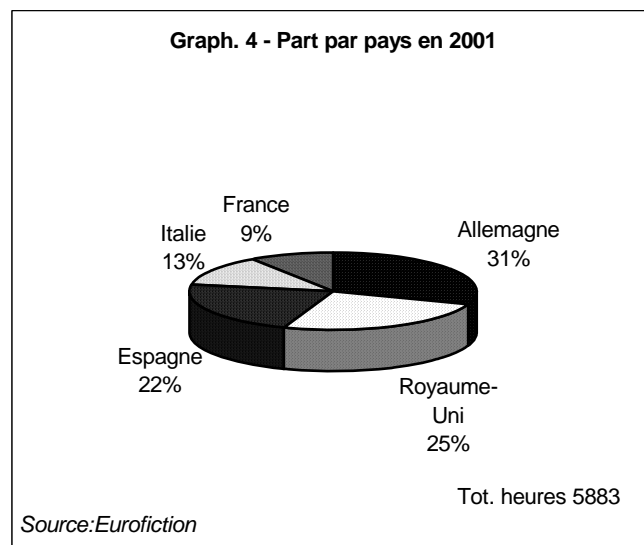
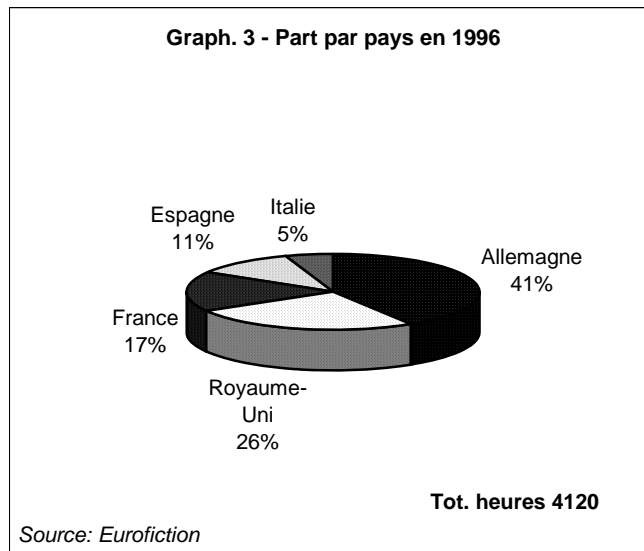
D'autre part, il ne s'est pas agi d'un processus homogène parce qu'il a affecté, avec une intensité et un impact très différents, le scénario local et européen tout entier dans chacun des quatre autres pays. Si nous souhaitons suivre les diverses dynamiques évolutives pour remonter jusqu'au même régime de régulation, nous pouvons affirmer que, dans chaque pays, le renforcement de l'industrie de la télévision est inversement proportionnel au niveau de capacité de production qui avait déjà été atteint en 1996.

Ainsi, l'Allemagne, qui était et est encore le principal producteur européen, et a commencé avec un volume de fiction nationale d'environ 1700 heures, après avoir dépassé les 2000 heures en 1998, a assisté, ces trois dernières années, à la stagnation de sa production autour du niveau relativement élevé de 1800 heures par an.

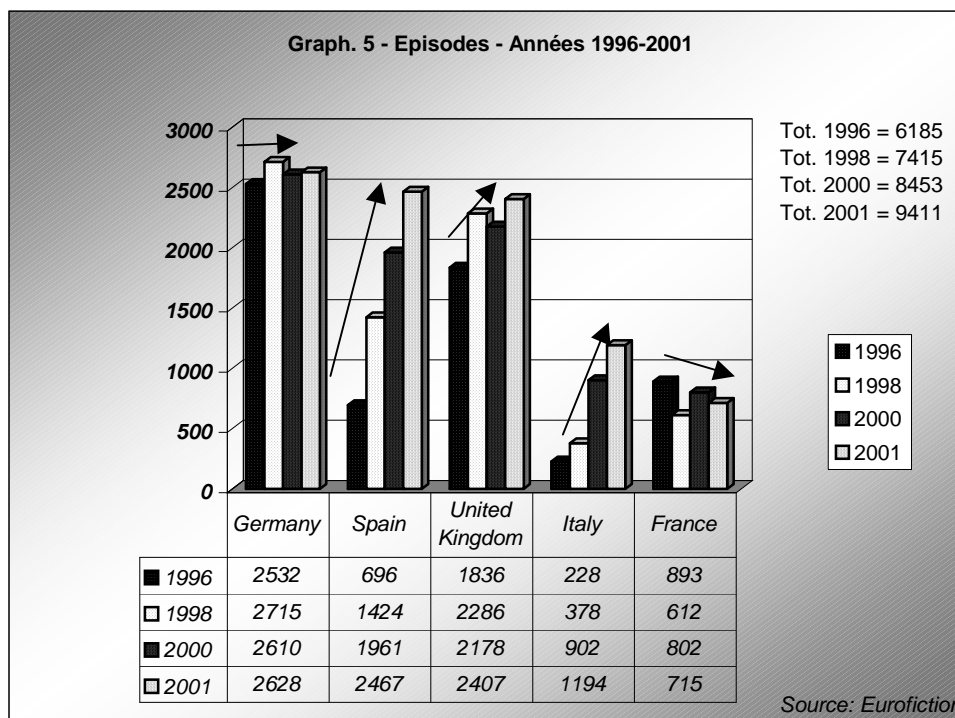
De son côté, le Royaume-Uni a continué à occuper la place de deuxième plus important producteur, augmentant progressivement sa production de fiction nationale pour passer d'un peu plus de 1000 heures à un maximum de 1400 heures en 2001, soit 38% de plus qu'en 1996.

Mais la principale force de développement est due aux industries de la télévision espagnole et italienne, qui loin des exemples précédents (avec 459 et 221 heures respectivement) et derrière la France, étaient, en 1996, les maillons les plus faibles de l'appareil de production européen. La contribution espagnole au volume global de la fiction européenne a pratiquement triplé entre 1996 et 2001 (+185%) et la capacité de cette industrie nationale se situe désormais au-dessus du seuil des mille heures par an (il convient de noter que la série historique de données espagnoles présente quelques problèmes de comparabilité, car au cours des trois premières années d'Eurofiction, les télévisions très productives des Communautés autonomes n'étaient pas incluses à l'étude).

En ce qui concerne l'Italie, la part véritablement dérisoire de ce qui, au milieu des années quatre-vingt-dix, pouvait difficilement être appelée une industrie, a donné naissance à un système de production qui est à présent trois fois et demie plus important qu'alors (+245%) et qui a dépassé la capacité française, alors qu'elle n'en représentait qu'à peine le tiers en 1996.



Le classement des cinq pays, basé sur les parts représentées par chacun sur le volume global de la fiction européenne, a en conséquence été restructuré au fil des ans, à la suite des dynamiques de stabilisation, d'augmentation et de diminution susmentionnées. La comparaison entre 1996 et 2001 démontre immédiatement les changements, en importance et en substance, qui ont affecté ce secteur : la réduction relativement importante de la production allemande (bien que toujours principal producteur), la présence plus que doublée des productions italienne et espagnole, et bien que la part française ait diminué de moitié, le rapprochement entre les pays anglo-saxons d'une part et les pays latins de l'autre. En 1996, les "parts" de ces derniers équivalaient, globalement, au tiers du "gâteau", ce qui signifiait que sur trois heures de fiction européenne, une seule était produite par les industries de la télévision méditerranéennes alors qu'en 2001, la proportion a atteint plus de quatre heures sur dix (44%).



Que nous parlions de pays anglo-saxons ou latins, l'augmentation du volume horaire de l'offre en fiction est due au même facteur fondamental : un processus intensifié de sérialisation de la production nationale. Autrement dit, les grilles des programmes des chaînes britanniques, espagnoles et italiennes ont été alimentées par davantage de fictions à longue sérialité, et en premier lieu par des *soap operas*.

C'est ce que confirme l'évolution des épisodes, qui ont augmenté de plus de 900 unités entre 2000 et 2001, soit 11,5% de plus (double la progression en heures). La télévision espagnole et surtout les chaînes des Communautés autonomes, qui pour l'année analysée battent les chaînes nationales au niveau des heures et du nombre d'épisodes, contribuent largement (500 épisodes) à la progression de l'expansion de la longue sérialité. Un nouveau *soap opera* en Italie et deux au Royaume-Uni, ainsi que l'ajout d'épisodes hebdomadaires supplémentaires à ceux qui existaient déjà, expliquent la différence.

Pas seulement en 2001, mais depuis les tous débuts de l'étude Eurofiction, la sérialisation est la principale source d'une croissance aussi explosive (comme c'est le cas en Espagne et en Italie) de la fiction nationale européenne. Le cas français constitue une preuve *a contrario* : il s'agit de la seule industrie nationale qui ne produit pas de *soap operas* ni de longues séries, et son volume de production a chuté au fil des ans.

En termes de nombre d'épisodes (et non pas en volume horaire, du fait de la courte longueur des épisodes des soaps), les feuilletons ouverts et fermés représentent aujourd'hui plus de la moitié de la fiction européenne, tous pays confondus. Leur incidence est la plus élevée sur les chaînes italiennes et britanniques, bien que la sérialité occupe une place très différente dans l'histoire de la télévision des deux pays : le Royaume-Uni compte sur les

soaps depuis de nombreuses décennies, alors qu'en Italie, le premier soap local date de 1996.

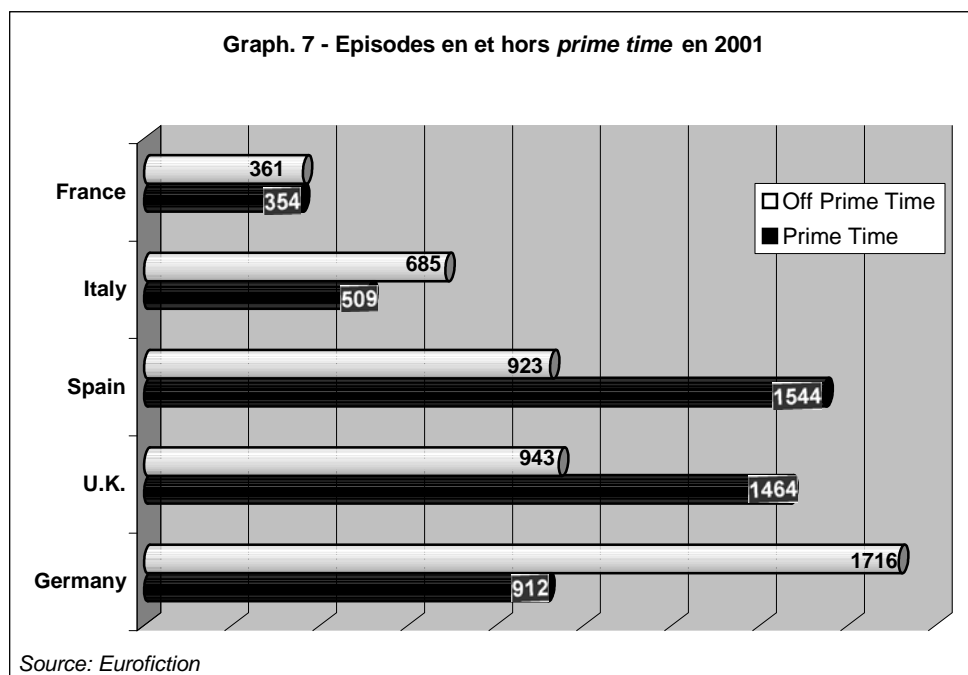
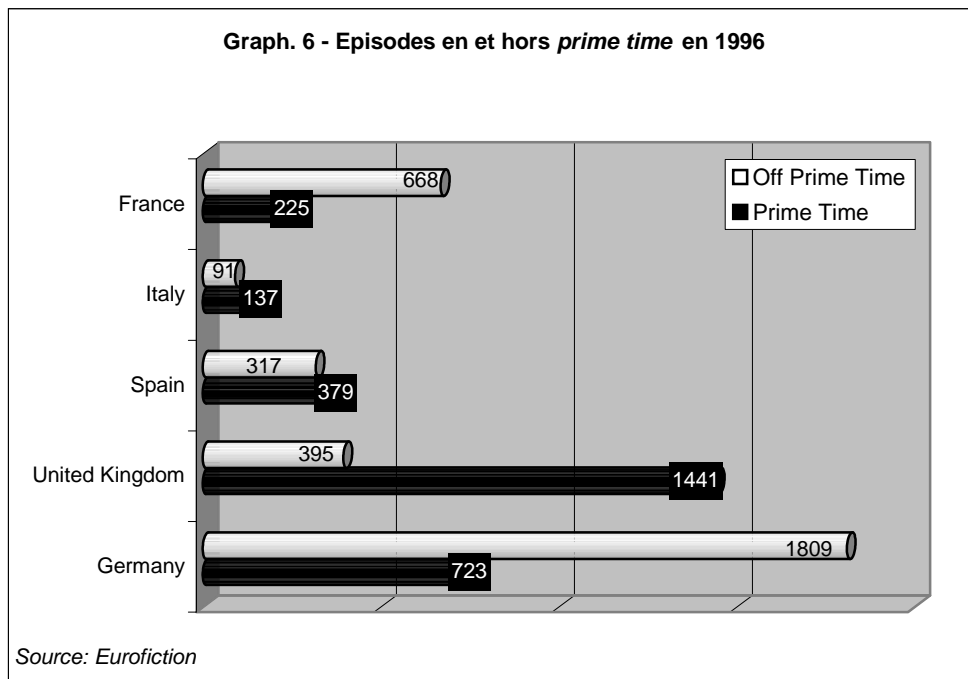
Tab. 1 - Episodes de feuilletons en % en 2001

Royaume-Uni	72%
Italie	71,30%
Espagne	59,60%
Allemagne	49,60%
France	0%

Source: Eurofiction

Bien que, tous les pays ne subissent pas, ou du moins pas dans la même mesure, ce qui, il y a quelques années de cela, était plutôt dédaigneusement appelé “*soapmania*”, les raisons pour lesquelles les feuilletons de longue durée figurent en haut de la liste des émissions préférées des diffuseurs sont bien connues: leur capacité inégalée à structurer les grilles des programmes, auxquelles ils fournissent des centaines d'épisodes par an, leur capacité à garantir un public relativement fiable et fidèle sur une longue période, leur capacité à former des talents créatifs, leur capacité à maintenir un niveau élevé d'emploi dans le système de production, et enfin, mais non des moindres, leur capacité à réaliser des économies conséquentes. En réalité, et plus encore dans la situation actuelle de forte réduction des ressources, les feuilletons constituent la meilleure solution au problème posé par le maintien des coûts au minimum sans diminution des niveaux de production. En ce qui concerne les taux d'audience, aucun pays ne s'est avéré capable d'égaliser l'extraordinaire et durable popularité de plusieurs *soaps* britanniques, véritables institutions de la culture populaire nationale. Toutefois, d'une manière générale, les feuilletons peuvent garantir aux chaînes des résultats satisfaisants, par rapport aux parts moyennes réalisées dans les créneaux horaires dans lesquels ils sont programmés. Il n'est pas rare qu'ils soient diffusés en *prime time* (sur les chaînes britanniques, italiennes et espagnoles), même si ces dernières années, la sérialité de longue durée ait été exploitée par les diffuseurs pour réaménager les créneaux de journée, toujours saturés d'importations (bien qu'un peu moins), avec des programmes de fiction nationaux.

Si nous comparons la ventilation des épisodes par créneaux horaires en 1996 et 2001, l'expansion de l'offre hors *prime time* sur les chaînes britanniques, espagnoles et italiennes est assez évidente (par rapport à la stable répartition de la fiction allemande et de la contraction hors *prime time* en France pour les raisons susmentionnées). Ainsi, alors que le *prime time* est au premier plan pour le volume horaire, en termes d'épisodes (tous pays confondus) la répartition de l'offre est égale.



Les cercles intellectuels et professionnels, voire les téléspectateurs, de pratiquement tous les pays ont un préjugé négatif contre la sérialité de longue durée et tendent à l'accuser d'être de médiocre qualité. A cet égard, la progression des *soaps*, des feuilletons et des séries de longue durée dans la fiction européenne devrait être considérée comme une preuve supplémentaire de la baisse du niveau de la télévision contemporaine. Il n'est pas nécessaire de partager un point de vue aussi simplificateur et néfaste, qui attribue toutes les qualités aux formats similaires aux longs

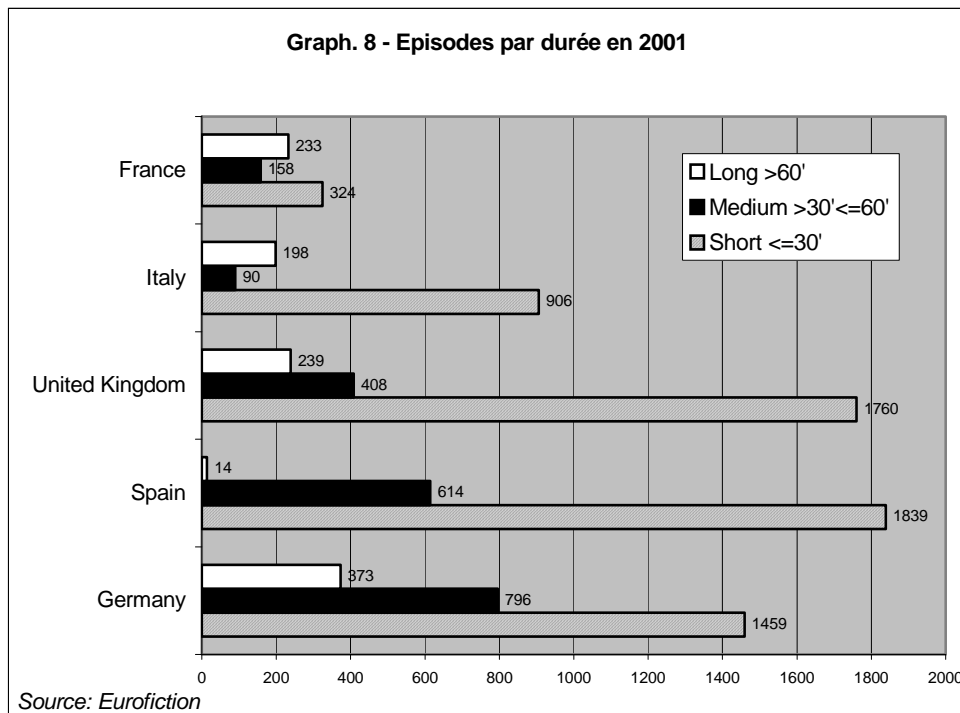
métrages, tels que les téléfilms et les mini-séries, et nourrit un désir éternel pour les épisodes uniques, pour percevoir le déséquilibre d'une production et d'une offre de fiction nationale penchant un peu trop vers la sérialité de longue durée. Notamment, parce que les *soaps* et leurs variantes représentent l'expression et le véritable emblème d'une fiction réellement nationale, localisée et parfois régionalisée ; un moyen exceptionnel permettant de garder la télévision en contact avec les publics nationaux et régionaux, sur la base de la proximité culturelle et du sens d'appartenance à la même familleils constituent un type de fiction éminemment repliée sur elle-même. Si l'un des problèmes, à la fois culturel et économique, de la fiction européenne est sa difficulté à établir au niveau national une "masse critique" suffisante de programmes potentiellement exportables, le volume croissant de la production de *soaps* est loin d'apporter une solution.

La fiction européenne est soumise à deux tendances qui, bien qu'apparemment contradictoires, sont en fait interconnectées : d'une part, la sérialisation susmentionnée qui, consistant en une segmentation des programmes dilatée et hyper-dilatée, peut être identifiée comme une forme d'étirement ; et d'autre part, la réduction de la longueur des épisodes, ou plutôt la prolifération des épisodes courts, équivalant à une sorte de rétrécissement.

Deux épisodes de fiction sur trois durent moins d'une demi-heure, durée typique des *soaps* et des *sitcoms*, et entre 1996 et 2001, le nombre d'épisodes courts a augmenté de 68%. Le standard moyen des épisodes d'une heure est irrégulièrement réparti en Europe, principalement parce que la tradition française et italienne des séries de durée filmique reste forte et compétitive. Toutefois, depuis la fin des années quatre-vingt-dix, les deux industries ont lancé une production plus soutenue de séries d'une heure.

Si les *soaps* et les *sitcoms* participent majoritairement au raccourcissement de la durée, le rétrécissement des épisodes est également la manifestation et le résultat d'un phénomène récent et intéressant qui peut être imputé aux quelques nouveautés de la fiction européenne. Nous avons assisté à l'avènement des très courts formats (quelques minutes), apparus pour la première fois en France en 1999 avec la comédie *Un gars, une fille*, adaptation d'un format original canadien. Une deuxième série du même type, *Camera café*, a été ajoutée en 2001, alors qu'une chaîne espagnole réadaptait la première sous le titre *Ell i Ella*. De plus, certaines chaînes britanniques ont commandé et programmé un nombre inhabituel de téléfilms courts. Ces productions, dont la durée équivaut à celle de clips vidéo, et qui sont parfois calibrées selon les mêmes critères esthétiques, ont ouvert un petit espace d'innovation rafraîchissante dans le panorama plutôt statique de la fiction européenne. Dans la mesure où leur programmation ne nécessite pas de grandes manœuvres, car elles exploitent les courts intervalles entre

deux programmes, elles ont introduit une nouvelle typologie, la *fiction interstitielle*.



3. Les formats : entre abondance et pluralité

Si les volumes horaires et les épisodes permettent d'appréhender le rythme de développement de l'industrie de la télévision européenne au cours des six dernières années, le troisième indicateur, à savoir le nombre de titres, fournit les éléments nécessaires pour vérifier et relativiser l'impact de l'expansion observée. Il suffit de comparer les rythmes de croissance sur cette période, en fonction des épisodes, des heures et des titres, pour se faire immédiatement une idée.

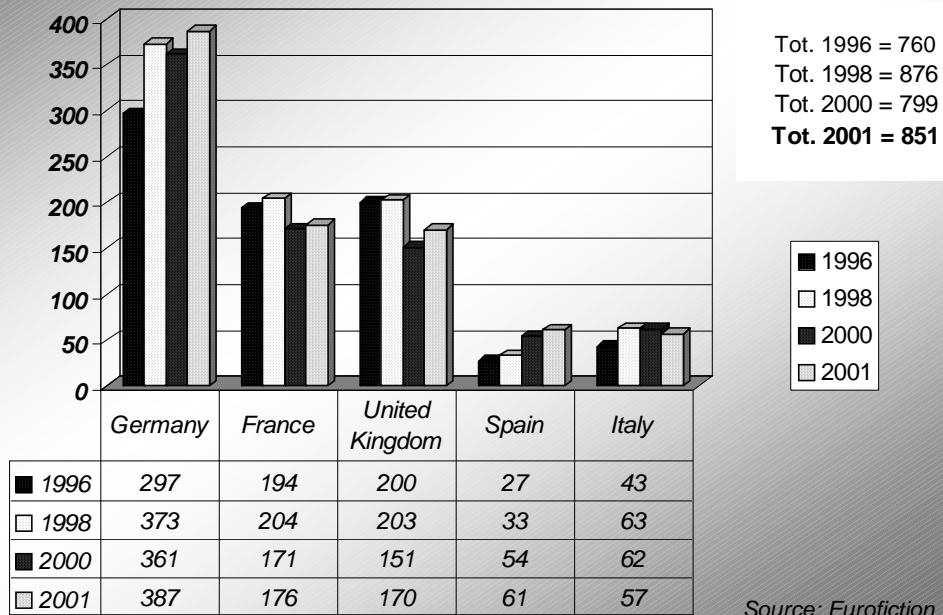
Tab. 2 - Différences 1996-2001

Episodes	+52%
Heures	+43%
Titres	+12%

Source : Eurofiction

Loin d'introduire une contradiction avec l'image esquissée jusqu'à présent, la modeste augmentation du nombre de titres la confirme. Plus précisément, elle confirme le fait que, dans les pays où elle s'est produite, la nouvelle abondance de fictions européennes est plus le résultat d'un processus de dilatation (segmentation accentuée, *étirement* et en conséquence augmentation en volume horaire) que d'un processus de pluralisation des programmes commandés et proposés par les chaînes de télévision.

Graph. 9 - Titres - Années 1996-2001



En réalité, le nombre de titres a atteint son apogée (876) en 1998, avant de commencer à décliner les deux années suivantes. Et, bien que 2001 ait compté 50 productions de plus que l'année précédente, cela n'a pas suffi pour retrouver les niveaux de 1998. La plupart des nouveaux titres étaient constitués de téléfilms, qui semblent avoir gagné une nouvelle dynamique en Allemagne, en France et au Royaume-Uni. Toutefois, les chapitres nationaux pertinents mettent un bémol à cette situation. Certains radiodiffuseurs allemands ont déjà annoncé vouloir réduire ce nombre dans un proche avenir. Les nouvelles lois françaises sur les engagements des diffuseurs en matière de production, en vigueur depuis 2002, contiennent des dispositions susceptibles de favoriser les séries, plus facilement rediffusables, au détriment des formats à épisode unique, dont la rediffusion est moins générale. La bonne situation des téléfilms britanniques est principalement due aux formats "courts" susmentionnés.

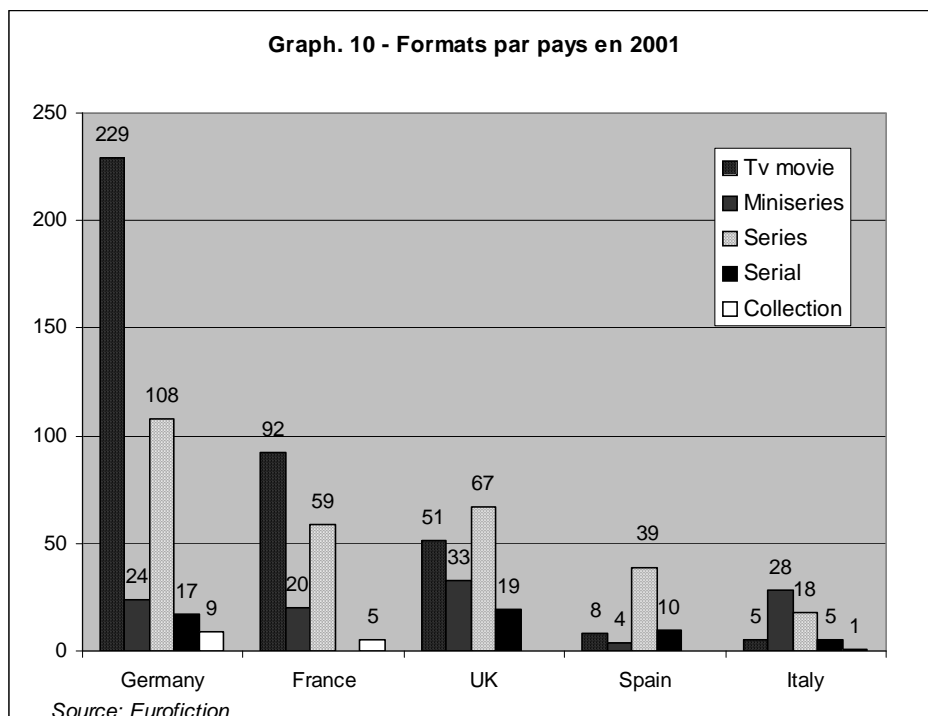
Les titres et leurs formats correspondants représentent un fort élément distinctif entre les divers pays et restructurent profondément leurs positions relatives. Ainsi, si l'Allemagne reste le principal producteur, quel que soit l'indicateur retenu (387 programmes de fiction), la France, qui occupe la dernière place avec les heures et les épisodes, remonte à la deuxième position grâce à 176 titres en 2001. Par rapport aux chaînes françaises, les espagnoles offrent trois fois plus d'épisodes de fiction nationale, quatre fois plus d'heures et à peine un tiers des titres. Mesurée en heures, la fiction italienne représente bien plus de la moitié de la production allemande, mesurée en titres, à peine un septième. En conclusion, 45% des titres de fiction européenne sont produits en Allemagne, ce qui n'est sûrement pas

sans lien avec la capacité compétitive de l'industrie de la télévision allemande sur le front des exportations.

Tab. 3 - Formats

	<i>TELEFILM</i>	<i>SERIE</i>	<i>MINI-SERIE</i>	<i>FEUILLETON</i>	<i>COLLECTION</i>
2001	385	291	109	51	15
2000	345	293	94	45	22

Source : Eurofiction



De ce point de vue, relativement important, peu de choses ont changé depuis 1996. Les industries de la télévision espagnole et italienne qui, bien qu'elles se soient avérées être les plus dynamiques et avoir majoritairement contribué à la croissance quantitative de la fiction européenne, n'ont pas été en mesure de combler de manière significative l'espace qui les sépare du niveau élevé de la productivité multi-programmes des industries plus matures et mieux établies. Le double objectif de l'abondance et de la pluralité de la production était probablement trop difficile à atteindre à court terme.

Sur l'ensemble des pays, la répartition des formats montre peu de changements par rapport aux précédentes années, de sorte que les positions

et l'incidence de chaque typologie ne sont guère modifiées. Il convient de noter que la perte de sept collections contribue au retour du téléfilm.

Tab. 4 – Résumé de l'offre en 2001

	Heures	Titres	Episodes	Indice de sérialité* 2001	Indice de sérialité* 1996
Allemagne	1800	387	2628	6,7	8,5
Royaume-Uni	1463	170	2407	14	9,2
Espagne	1306	61	2467	40,4	25,7
Italie	761	57	1194	20,9	5,4
France	553	176	715	4	4,6
Total	5883	851	9411		

Source : Eurofiction

*nombre moyen d'épisodes par titre

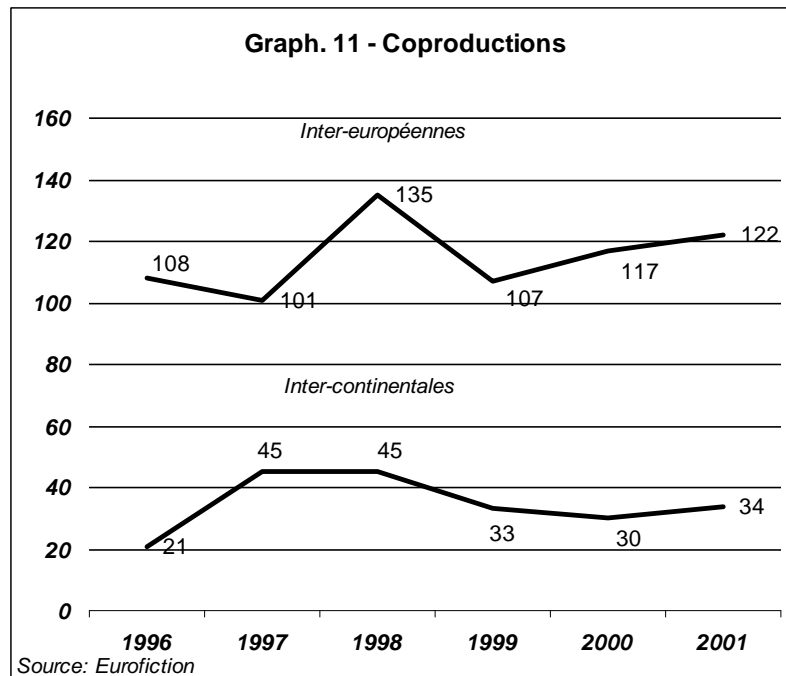
Les chaînes allemandes principalement, suivies de loin par les françaises, continuent de cultiver en grandes quantités le format unique ; l'Italie l'a pratiquement abandonné et l'Espagne vient à peine de l'introduire. Les pays caractérisés par une production plus riche et abondante en termes de titres (Allemagne, France et Royaume-Uni) s'appuient sur les deux formats privilégiés du téléfilm et des séries ; l'abondance de la fiction espagnole repose sur le binôme constitué par les séries et les feuilletons ; l'Italie, dont le catalogue de programmes annuels est le moins étoffé (57 titres), équilibre l'inflation de ses séries et feuilletons en allouant la moitié de ses titres au format de la mini-série, qui est l'emblème traditionnel de sa production.

4. Les coproductions : en attendant *Napoléon*

Juste après 1998, année au cours de laquelle le total des coproductions inter-européennes et inter-continentales a atteint son maximum avec 180 titres, 2001 a été la saison la plus fertile pour l'élément international de la fiction européenne. Les 156 coproductions proposées par les cinq pays ont confirmé la légère augmentation qui a suivi la brusque chute de 1999. Et par rapport aux 129 titres de la première année de l'étude, elles ont démontré un progrès stable de 20%.

Toutefois, nous sommes loin de pouvoir proclamer la victoire, dans la mesure où beaucoup de nos attentes restent en suspens. Au cours des six dernières années, aucun des deux types de coproduction (inter-européenne, entre deux pays européens ou plus ; inter-continentale, le fruit d'un partenariat entre des opérateurs européens et extra-européens, ces derniers étant principalement américains) n'a présenté les signes d'une croissance vigoureuse et durable. Nous avons assisté à une première étape de progression (trois ans, de 1996 à 1998), suivie d'une diminution puis de deux années de reprise. Mais les oscillations sont faibles et l'incidence des

coproductions (en moyenne 18%) sur le nombre de titres de fiction programmés chaque année par les télévisions européennes reste globalement inchangée.

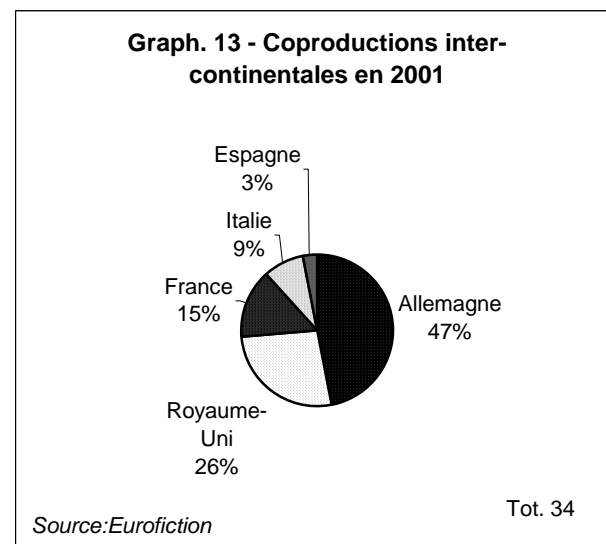
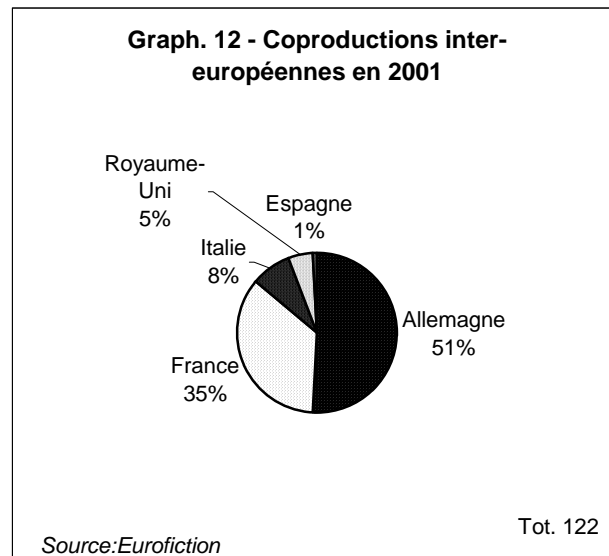


En fait, les coproductions ont constitué, au moins jusqu'à présent, l'un des objets les plus stables de notre collecte de données, au sens où la situation n'a jamais subi de variations significatives. Il est toutefois nécessaire d'éviter de considérer des résultats non élastiques de la même manière que des non-résultats, ou des informations inertes. Au contraire, il s'agit d'indicateurs éloquentes d'un état des choses cristallisé et, pour une raison ou pour une autre (il y a généralement plusieurs raisons), allergique au changement, sinon peut-être à long terme.

Ces dernières années, nous avons souvent eu l'impression illusoire que des conditions favorables émergeaient de l'intensification de la coopération créative et productive entre les pays européens, et entre ces derniers et les "autres" pays. Les traités internationaux, les alliances entre les opérateurs, le soutien des institutions européennes et l'incontestable poussée exercée par l'augmentation des coûts de la production de fictions, ont alimenté les attentes d'une expansion sensible des coproductions inter-européennes et inter-continentales.

Le résultat de ces espoirs s'est révélé bien maigre, s'il doit être évalué selon la poignée supplémentaire (moins de 30 titres) de coproductions en 2001, par rapport à celles de 1996. Et à l'avenir, étant donné que l'Allemagne est le pays le plus impliqué dans les deux types de coproductions, nous devons nous demander quel impact aura la chute vertigineuse de l'empire télévisuel

de Leo Kirch (jusqu'à présent l'acteur le plus actif dans ce domaine) sur les partenariats allemands, et par ricochet, sur les coproductions en Europe.



Il y a naturellement de bonnes et plausibles raisons, qui expliquent la la timide évolution du secteur. Comme pour tous les projets qui impliquent des négociations et des accords entre plusieurs partenaires, les coproductions sont une affaire compliquée et de longue haleine : une perspective décourageante dès le départ ou pendant les négociations, et une sorte de dispositif de sélection et de réduction des initiatives. De plus, elles affichent un taux de risque nettement supérieur à la normale du point de vue de la présentation artistique et des résultats d'audience, chaque fois que le mélange des éléments nationaux et internationaux produit un amalgame imparfait, dont le caractère local n'est pas suffisamment reconnaissable par le public des marchés principaux et dont le caractère "exotique" n'est pas suffisamment attirant pour le public des marchés secondaires. Nombreux

sont les diffuseurs européens à se souvenir encore de l'ère des *europuddings*, lorsque, sur la vague d'une certaine rhétorique de l'Union européenne prônant une idée enthousiaste et abstraite de la télévision pan-européenne, des coproductions ont été organisées et se sont révélées être de simples, et inefficaces formules combinatoires de contributions internationales (financières, infrastructurelles, scénographiques, artistiques...), mais privées des ingrédients de base (une histoire, des personnages, un style narratif doté d'un authentique attrait inter-européen). Cette malheureuse expérience a laissé des marques durables, bien que certains événements récents aient montré qu'il était possible de réaliser des coproductions rencontrant le succès parmi le public des pays partenaires et d'autres.

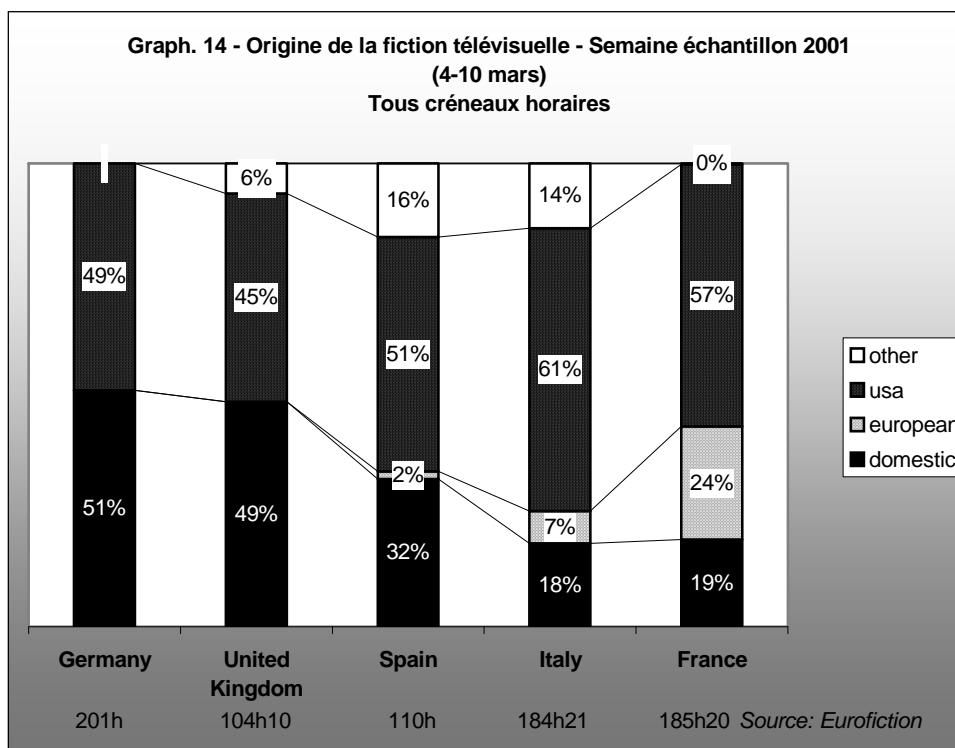
En fait, c'est "l'effet de démonstration" (voir le rapport 2001), la valeur symbolique du petit nombre de productions capable de devenir populaires et de déclencher une résonance multi-locale et transfrontière (comme ce fut le cas de *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Misérables* et de certains chapitres du projet *Bible*) qui récompense les efforts en matière de coproductions, au-delà de la stagnation du nombre de titres ou de la modeste augmentation du nombre de projets. Les dimensions quantitatives ne sont toutefois pas secondaires, à la fois parce que les économies comprimées des systèmes de production peuvent trouver un certain soulagement dans les contributions financières internationales, et parce que les coproductions pallient partiellement le déficit commercial de la plupart des fictions européennes.

Les effets de démonstration, les échos et les résonances sont toutefois des phénomènes volatiles qui nécessitent une alimentation et une régénération incessantes. A cet égard, 2001 a été une année d'immobilisme pour les coproductions. En attendant *Napoléon*, dont l'arrivée est déjà annoncée.

5. La semaine échantillon : un modèle stable

La semaine échantillon, au cours de laquelle l'offre totale de fiction, y compris les rediffusions et les programmes importés, est étudiée, se situe toujours au mois de mars. La semaine choisie peut varier d'une année à l'autre (du 4 au 10 mars en 2001) en raison de circonstances exceptionnelles qui, dans certains pays, sont susceptibles d'interférer avec les routines de programmation. L'intention est d'étudier la répartition de la fiction nationale et étrangère lors d'une semaine la plus normale possible, et en conséquence, largement représentative des politiques de programmation au plus fort de la saison télévisée. Bien qu'il s'agisse d'une période objectivement limitée, ses résultats nous aident à ébaucher une image générale dans laquelle nous pouvons observer la présence de la production nationale par rapport aux importations et définir comment ces dernières sont divisées en fonction de leur origine géographique.

Au fil des ans, depuis 1996, les résultats de la semaine échantillon ont mis en lumière un modèle stable et progressivement consolidé de la répartition et de l'offre de la fiction dans les grilles des programmes des télévisions européennes, qui pourrait se résumer comme suit : les créneaux hors *prime time* sont internationaux (principalement américains), les créneaux en *prime time* sont nationaux. Le dualisme prédominant des produits locaux d'une part, et des produits américains d'autre part, laisse des marges variables, généralement comprises entre 10% et 20%, aux fictions d'autres origines : d'Europe, d'Amérique Latine (en Espagne et Italie), d'Australie (au Royaume-Uni).



Les résultats de 2001 confirment la stabilité du modèle. Sur une journée, la fiction d'origine américaine représente pratiquement la moitié, parfois plus, de la programmation des chaînes allemandes, françaises et espagnoles, avec un pic en Italie. "L'américanisation" plus intense des grilles italiennes est également une caractéristique durable. Dans une large mesure, elle est associée à l'utilisation marginale de la fiction nationale par les deux chaînes commerciales mineures, officiellement pour des raisons de budget limité. Toutefois, par rapport aux précédentes années, la part des importations américaines semble diminuer sur la journée, en Italie et ailleurs. Nous ne devons pas non plus oublier que la part la plus visible de la fiction américaine (et en général importée) diffusée par les télévisions européennes

sur les créneaux hors *prime time* consiste principalement en des rediffusions, souvent présentées pour la énième fois.

Dans les précédents rapports, nous avons déjà longuement parlé du rôle, plutôt secondaire dans la programmation, joué par les fictions européennes non-nationales, à savoir le problème omniprésent du niveau limité de circulation et d'échange des contenus d'origine européenne. Il convient toutefois d'insister sur les manifestations empiriques de la circulation et de l'échange, telles qu'elles apparaissent dans les cinq plus grands pays européens.

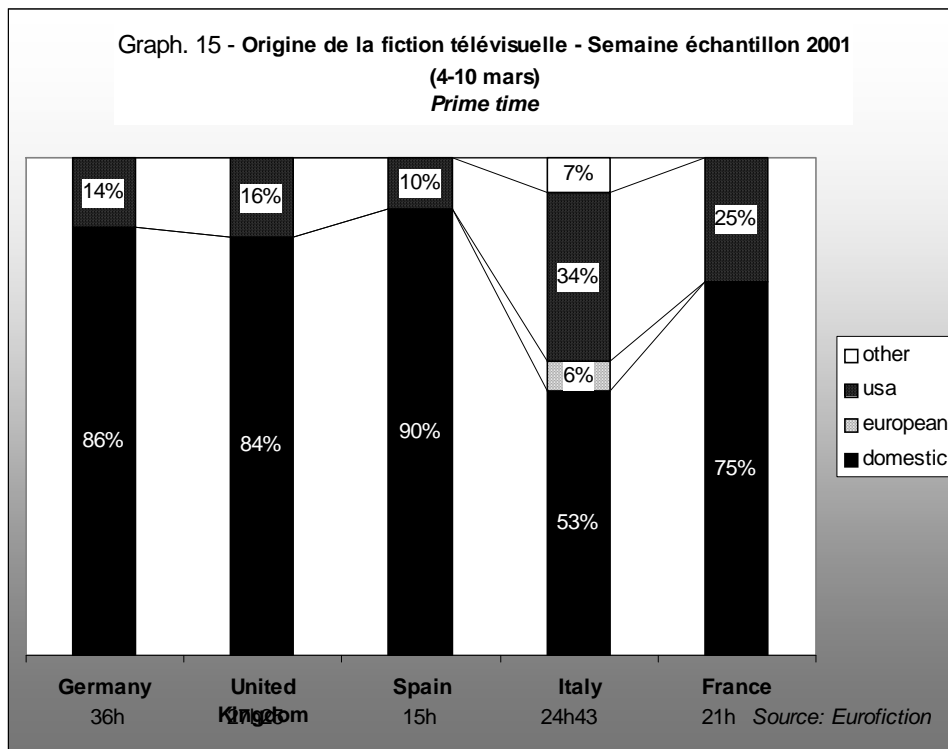
La distinction entre les zones anglo-saxonne et latine (méditerranéenne), mentionnée à d'autres occasions, est une fois de plus utile pour systématiser (sinon pour expliquer) le scénario observé. En fait, dans la première zone, c'est-à-dire les télévisions allemandes et britanniques, les fictions originaires d'autres pays européens sont très rares. Au sein même de cette zone, autrement dit entre l'Allemagne et le Royaume-Uni, le flux des importations et des exportations est également inexistant. La deuxième zone semble être plus ouverte à l'inclusion de fictions européennes non-nationales. Il s'agit toutefois d'une ouverture plutôt relative, surtout visible sur les chaînes françaises, soumises à des réglementations plus strictes, et en net retrait pour les chaînes italiennes et espagnoles. Il est néanmoins intéressant d'établir une distinction.

Des flux d'échange modestes et asymétriques existent entre l'Italie et la France, au sens où la fiction française (téléfilms, héros récurrents et anciennes séries pour les jeunes) est désormais davantage diffusée sur les chaînes italiennes que l'inverse n'est vrai. En fait, les produits européens non nationaux diffusés dans toute la zone des pays latins proviennent essentiellement de la zone anglo-saxonne. Plus précisément l'Allemagne, principal producteur européen, en est le fournisseur pratiquement exclusif.

Ainsi, la direction unique du flux des exportations, d'Allemagne vers les pays méditerranéens et non pas l'inverse, souligne le profil distinct d'une relation asymétrique, non dissemblable de celle existant entre l'ensemble des pays européens (peut-être avec la légère exception du Royaume-Uni) et les Etats-Unis.

Outre les considérations entraînées par n'importe quelle situation de déséquilibre, le cas de l'Allemagne est de la plus grande importance en ce qui concerne la question de l'exportabilité de la fiction européenne nationale, un véritable problème économique et culturel. Pour des raisons qui mériteront d'être étudiées en profondeur tôt ou tard, la croyance absolue en une incapacité innée de la fiction européenne à voyager, notamment en Europe, s'est enracinée et s'est transformée en sens commun dans les divers milieux du secteur audiovisuel. Dans le précédent rapport, nous définissions

ce phénomène comme le syndrome d'une prédiction devenue réalité, largement répandu parmi les opérateurs européens. Les téléfilms et les séries allemandes qui circulent le plus et avec un certain succès (sans mentionner les cas où ils débouchent sur un véritable phénomène de popularité, par exemple avec *Derrick* ou *Kommissar Rex*) à l'extérieur de leurs frontières nationales, alimentent ce sens commun en réfutant les preuves empiriques contraires.



En revenant aux résultats de la semaine échantillon, le deuxième élément du modèle structurel de l'offre est confirmé dans l'étude 2001 comme jamais auparavant. Les programmes de fiction nationaux se taillent la part du lion en *prime time*, d'une manière inégalée dans l'histoire d'Eurofiction. Dans quatre pays sur cinq (en Italie, la part des programmes domestiques est majoritaire pour la première fois, mais bien plus comprimée qu'ailleurs), la fiction nationale est irrésistiblement dominante. Les programmes diffusés en *prime time*, dans chaque pays, sont principalement de nouvelles fictions : le produit le plus récent et le plus prestigieux fourni par les industries nationales, pouvant être apprécié par le plus grand nombre possible de téléspectateurs.

6. Les succès : en régression

L'étendue du plus grand nombre possible de téléspectateurs a commencé à se rétrécir. La régression des succès de la fiction nationale est l'un des points clés de 2001, et elle est soulignée dans chaque chapitre national de ce rapport. La comparaison avec d'autres genres pourrait confirmer l'hypothèse selon laquelle ce phénomène est dû moins à une nouvelle rupture dans la solide alliance entre la fiction et son public, qu'à la dispersion de ce dernier entre les diverses chaînes du nouvel environnement télévisuel. Nous avons remarqué de petits signes d'érosion, mais il ne s'agit pas d'un glissement de terrain : plus de 20 millions de téléspectateurs pour l'épisode de *Only Fools and Horses*, premier du Top 20 britannique, une part de marché de 50% pour *Julie Lescaut* qui occupe la même position dans le classement français, trois titres italiens et deux titres allemands aux premières places de leur classement respectif avec plus de 9 millions de téléspectateurs... cela confirme et ne peut réfuter la capacité durable du drame européen à attirer les publics nationaux en masse.

Néanmoins, il ne fait aucun doute que cette capacité à attirer les téléspectateurs s'amenuise. Pour preuve, les exemples éloquentes qui suivent.

En Allemagne, le nombre de téléspectateurs pour l'épisode le plus regardé est le plus faible de la période 1996-2001, et celui du dernier titre du classement de l'année précédente lui permettrait, cette année, d'occuper la dixième place.

La fiction anglaise, qui obtient traditionnellement des taux d'audience exceptionnels par rapport aux autres pays européens, a même renforcé sa position si nous étudions les résultats de deux premiers épisodes de la liste, avec plus de 20 millions de téléspectateurs. Toutefois, il convient de noter que le Top 20 de l'an 2000 ne comptait aucun titre avec moins de 10 millions de téléspectateurs, alors qu'en 2001, neuf épisodes sont en dessous de ce seuil.

La fiction française, malgré sa très bonne réaction face à la concurrence des *reality shows*, a vu diminuer ses taux d'audience. Les épisodes ayant réalisé une part de marché de plus de 40% sont passés de neuf à sept, et le seul de 50% n'est dépassé, en 2001, que par le premier de la liste, contrairement aux trois premiers pour l'année précédente.

Dans le classement italien pour l'an 2000, les quatre premiers épisodes passaient progressivement de quatorze à dix millions de téléspectateurs en moyenne. En 2001, aucun épisode n'atteint les dix millions, ni même une part de marché de 40%, obtenue par les deux premiers titres l'année précédente.

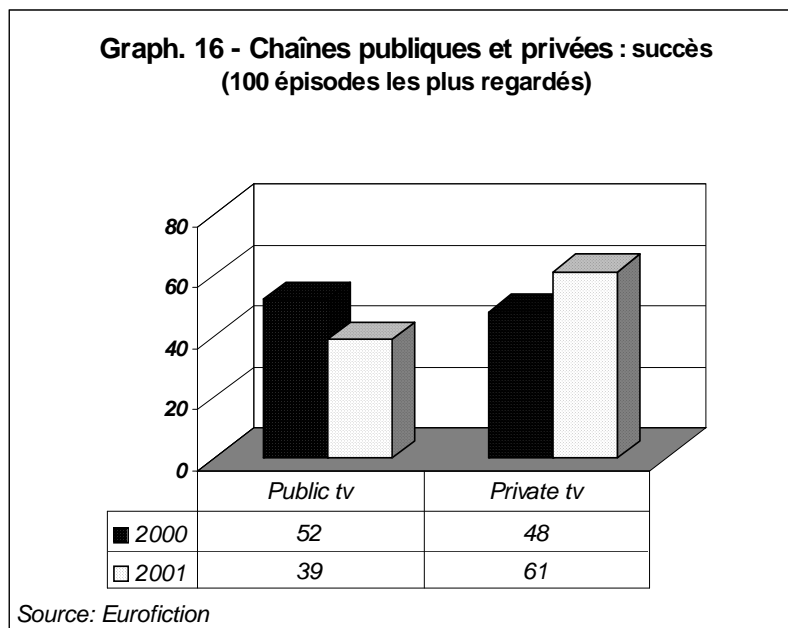
Dans le cas espagnol, enfin, les zones supérieure et moyenne du classement sont globalement les mêmes qu'en 2000 et 2001. Mais dans la zone

inférieure, en 2001 nous trouvons six épisodes ayant des taux d'audience inférieurs à celui du dernier du Top 20 pour l'an 2000.

La perspective est trop variée et complexe pour nous permettre de généraliser ou d'identifier des facteurs applicables à chaque cas. D'une manière générale, nous ne pouvons que noter que les productions les plus récentes, les nouvelles fictions, sont celles qui semblent souffrir de fragilité. Le secteur de la fiction européenne connaît un problème de "renouvellement" qui est susceptible de devenir plus pressant si l'érosion des audiences finit par affecter sérieusement la position des programmes durables, consolidés et à la réussite garantie.

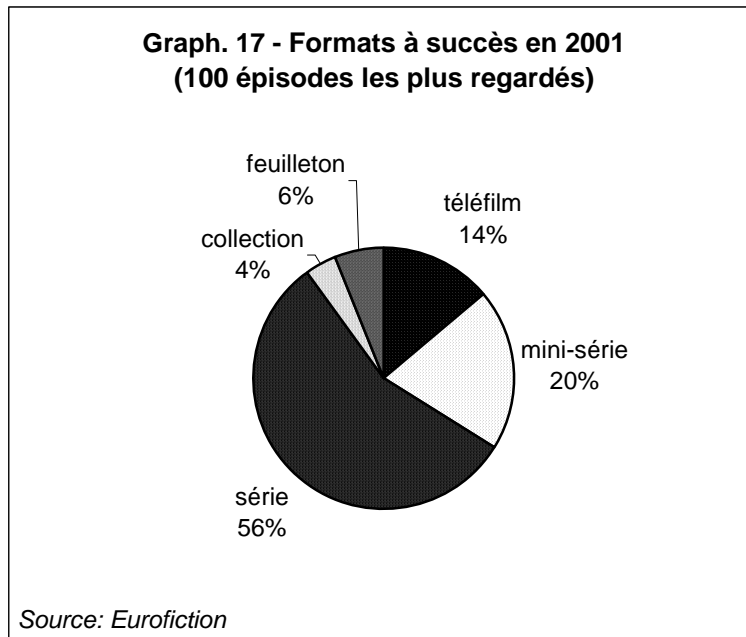
En 2001, pratiquement partout (excepté en Espagne), les chaînes publiques ont perdu des points dans la course aux meilleurs taux d'audience de la fiction nationale, laissant les télévisions privées reprendre, voire accentuer, leur avantage habituel. Les chaînes commerciales sont, dans l'ensemble, plus productives que les chaînes publiques en matière de succès. Plusieurs raisons expliquent ce phénomène, de la position occupée sur le marché à un ensemble d'éléments probablement différents selon les cas. C'est ce qui se passe généralement en France, et de manière moins marquée, au Royaume-Uni et en Espagne. Et comme cela survient dans trois pays sur cinq, ce n'est pas contrebalancé par la prédominance des chaînes publiques en Allemagne et en Italie. En conséquence, sur les 100 épisodes les plus regardés de chaque année, tous pays confondus, une petite majorité d'environ 55 titres sont proposés par les chaînes privées européennes (toutefois, il convient de préciser que le résultat total est quelque peu déformé par la prédominance pratiquement exclusive de TF1 dans le Top 20 français).

De 1996 à 1999, les positions des télévisions publiques et privées n'ont pas changé. En 2000, une inversion soudaine et de courte durée a eu lieu, mais elle s'est terminée l'année suivante. Lorsque, comme en France et au Royaume-Uni, les chaînes privées sont systématiquement dominantes dans la liste des épisodes les plus regardés, le phénomène était davantage marqué : en 2001, ITV et TF1 ont gagné trois nouvelles places par rapport à l'an 2000. En Italie et en Allemagne, où la suprématie revient traditionnellement (et c'est toujours le cas) aux chaînes publiques, l'écart a été réduit. Les fictions de la RAI figuraient dans le Top 20 avec onze titres par rapport à quatorze titres en 2000 et, pour la première fois, elles ont perdu la première place. Le recul des chaînes publiques survenu en Allemagne est plus important (six épisodes), et permet aux fictions des chaînes commerciales de figurer dans la liste à huit reprises, contre deux l'année précédente.

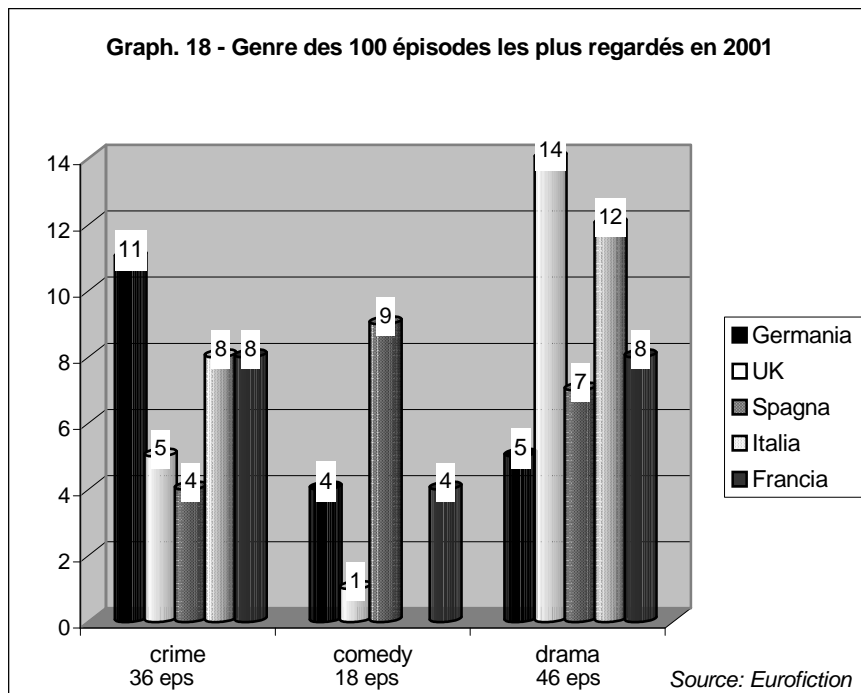


Nous pourrions parler d'une restauration des proportions habituelles, excepté qu'en 2001 les succès des fictions des télévisions publiques européennes étaient à leur plus bas niveau depuis 1996, avec seulement 39 épisodes parmi les 100 épisodes les plus regardés.

D'autre part, nous n'avons pas noté de changement significatif du point de vue des formats et genres à succès. La capacité de la fiction sérialisée à attirer et conserver un large public grâce à des rendez-vous réguliers avec des héros récurrents (individuels ou collectifs, hommes ou femmes), et des environnements, des schémas narratifs à leur tour récurrents, s'est confirmée. En 2001, comme par le passé, les épisodes les plus regardés par les téléspectateurs européens, sont les épisodes faisant partie de séries. Pour dire la vérité, les séries ont légèrement diminué par rapport à l'année précédente et il convient de noter que c'est à l'avantage des téléfilms. Ces derniers ont, en 2001, entrepris un redressement en Allemagne et en France, les deux principaux producteurs européens de ce format, et ont également obtenu de bons scores, avec huit téléfilms dans le Top 20 français. Toutefois, les téléfilms restent un format à risque dans la situation actuelle de la fiction européenne, comme l'indiquent et l'expliquent les chapitres sur la France et sur l'Allemagne.



Enfin, la ventilation des genres met en lumière la prédilection inchangée des publics européens pour les séries policières. Si globalement, le drame est prédominant, c'est parce qu'il est fractionné en plusieurs sous-genres, dont aucun n'a, dans aucun des pays, la nette prédominance d'histoires concernant de petites et grandes déviances et anomalies, qui sont devenues le point de vue privilégié à partir duquel la fiction nationale des pays européens surveille et représente le tissu social contemporain. Le genre policier/crime est principalement préféré par les téléspectateurs allemands (au même niveau que le drame est préféré par les téléspectateurs britanniques et italiens), et il remporte un succès des plus honorables partout ailleurs. D'autre part, la comédie trouve le cadre de réception (et d'offre) le plus favorable en Espagne ; elle est complètement absente des programmes à succès italiens et il est étonnant que la grande tradition des *sitcoms* britanniques ne soit représentée que par un cas exceptionnel (une émission spéciale Noël de *Only Fool and Horses*). Il est tout aussi surprenant que la comédie prospère à nouveau dans le pays où cela semblait le plus improbable : la fiction allemande, qui avait déjà deux épisodes de série humoristique dans le Top 20 de l'an 2000, les a doublés en 2001.



Dans les précédents rapports, la vue d'ensemble comparative se terminait généralement par une courte section consacrée aux "indicateurs culturels" d'Eurofiction : une porte ouverte sur la dimension plus spécifiquement qualitative de notre approche vis-à-vis de la fiction télévisuelle européenne. Il s'agissait, ainsi que nous l'avons déjà indiqué dans certains des derniers rapports, d'une tentative insuffisante et insatisfaisante.

Sept ans après le début du projet, nous voulions aller plus loin. Entre-temps, Eurofiction a donné naissance à une « déclinaison » économique (rapport Eurofiction économie), qui en est à sa deuxième édition et sera publié en même temps que ce rapport. Une autre déclinaison sera engendrée dans un proche avenir, un produit qualitatif (Eurofiction culture), qui visera à approfondir et à élargir, par des études de cas et une analyse en profondeur des tendances, des genres et des contenus (entre autres), l'exploration et la compréhension de la fiction télévisuelle européenne.

2. Julie Lescaut bat Loana* La fiction télévisuelle française en 2001

par Régine Chaniac et Jean-Pierre Jézéquel

1. Le paysage audiovisuel : l'arrivée de *Loft Story*

Après une année 2000 de forte progression, la télévision française a enregistré en 2001 un recul des investissements publicitaires évalué à 3,5% pour les chaînes hertziennes. Les deux chaînes publiques, France 2 et France 3, contribuent pour les deux-tiers à cette baisse, l'année 2001 étant la seconde étape dans la réduction de leur temps de publicité imposé par le gouvernement. TF1 enregistre aussi une nette régression et M6 est donc la seule chaîne hertzienne qui parvient à accroître ses recettes publicitaires. La publicité sur les chaînes thématiques, accessibles par câble ou satellite, progresse fortement, mais ne représente encore qu'une part marginale (environ 5%) du marché publicitaire de la télévision.

La durée d'écoute moyenne des téléspectateurs français, en hausse continue depuis 1998, a encore augmenté de 5 minutes par jour en 2001, pour atteindre 3h18 pour les individus de 4 ans et plus. Le supplément d'écoute s'est réparti pour moitié entre chaînes hertziennes et chaînes thématiques.

Tab. 1 - Évolution des parts d'audience des chaînes françaises

	1996	1997	1998	1999	2000 ²	2001
TF1	35,3	35,0	35,3	35,1	33,4	32,7
France2	24,2	23,7	22,5	22,3	22,1	21,1
France3	17,7	17,1	17,0	16,3	16,8	17,1
M6	11,9	12,7	12,9	13,6	12,7	13,5
Canal Plus	4,5	4,5	4,6	4,5	4,1	3,6
Arte/5ème	3,0	3,3	3,4	3,6	3,5	3,4
Other TV	3,4	3,8	4,3	4,5	7,5	8,5

Source: Médiamat/Médiamétrie, ind.4 ans et plus

En part d'audience, deux chaînes gagnent du terrain sur les autres : M6, qui avait beaucoup fléchi l'année précédente, retrouve presque son niveau record de 1999 ; France 3³ continue de progresser depuis deux années consécutives. En symétrie, les deux chaînes leader reculent. France 2, qui avait bien résisté l'année précédente à la progression du poste « Autres TV », perd un point et TF1 voit se poursuivre l'érosion de son audience.

À la fin de l'année 2001, la part de la population française recevant une offre élargie par le câble ou le satellite représentait 22,4% des individus équipés en

* À partir du 28 février 2000, le panel de Médiamétrie intègre 280 foyers numériques ; la part d'audience du « Autres TV » passe de 5,0% sur les deux premiers mois de l'année à 8,1% sur les dix mois suivants.

³ Loana a été une des plus populaires participants au *Loft Story*, adaption française de *Big Brother*.

télévision. Après la période euphorique du lancement des bouquets numériques, en 1997-98, la progression s'est ralentie et conserve le même rythme depuis trois ans. Fin 2001, 3,5 millions de foyers sont abonnés à la télévision numérique, dont 1,8 million pour Canalsatellite, 1,1 million pour TPS et 0,6 pour le câble.

En termes de programmes, l'année 2001 peut être considérée comme celle de l'arrivée de la *reality TV* sur les écrans français. M6 a ouvert la vanne dès le printemps, avec la diffusion de *Loft Story* du 26 avril au 6 juillet. L'événement a été à la mesure des lourds investissements consentis par la petite chaîne commerciale qui, pour la première fois, est parvenu à déstabiliser les grandes chaînes, TF1 notamment. *Loft Story* a passionné les adolescents, envahi les conversations, suscité débats et passions, et mobilisé l'ensemble des médias. Un journal de référence comme Le Monde, bien représentatif de la posture d'observateur critique adoptée par la presse écrite vis-à-vis de la télévision, a augmenté le nombre de ses lecteurs et ses recettes publicitaires en consacrant ses premières pages au phénomène *Loft Story*.

En termes d'audience, il faut relativiser les résultats. Sur les multiples déclinaisons et diffusions proposées par la chaîne (presque 200 émissions en 10 semaines, représentant un total de plus de 120 heures), le plus gros succès est allé au créneau quotidien *d'access prime time*, en semaine, qui a réalisé une part d'audience moyenne de 35%, avec de pointes à plus de 40%, dominant fortement TF1 et France 2. Le *prime time* du jeudi soir a aussi très bien marché, avec une part de marché moyenne de 36%, mais n'a pas réussi à détrôner le leadership des séries à héros récurrent de TF1. Les autres créneaux (*access du week end*, best de 7 minutes diffusé en semaine à 20h45) sont restés en deçà de 25% en moyenne. Mais, surtout, la part d'audience globale de la chaîne, qui a fortement progressé sur la période, dépassant les 16% en mai et juin, est retombé dès la fin de *Loft Story* à son taux antérieur (12,3% sur la période août-décembre).

Dans le sillage de *Loft Story*, deux autres programmes de *reality TV* ont été diffusés en fin d'année (*Popstars* sur M6 et *Star Academy* sur TF1), sans provoquer le même événement public. *Popstars* a toutefois été à l'origine d'une controverse dans les milieux professionnels, suite à la décision du CNC de considérer l'émission comme un documentaire, et donc une « œuvre », pouvant de ce fait bénéficier du Compte de soutien. Toute l'ambiguïté latente de notre réglementation nationale en matière de télévision –doit-on soutenir la création ou l'industrie de programmes- s'est de nouveau révélée au grand jour, divisant producteurs et auteurs. Une consultation de l'ensemble de la profession sur la définition de l'œuvre audiovisuelle, clé de voute du système réglementaire français, est confiée au CNC par Catherine Tasca, ministre de la Culture. Cela débouche sur un premier rapport remis au printemps 2002, juste avant les élections, qui se contente d'exposer les différents points de vue sans vraiment prendre position.

Toujours dans le domaine de la réglementation, le nouveau décret précisant les obligations des chaînes hertziennes en matière de production est sorti juste avant l'été et n'entrera en application qu'à partir du 1^{er} janvier 2002. Afin de faciliter l'exploitation des œuvres par les producteurs, le décret prévoit un raccourcissement des droits achetés par le diffuseur qui seront limités à une seule diffusion sur 18 mois. Celui-ci aura ensuite priorité pour racheter des diffusions supplémentaires dont le montant sera compris dans ses obligations de production (fixées à 16% de son chiffre d'affaires). Ce dispositif, revendiqué depuis longtemps par les producteurs, leur permettra de mieux valoriser le succès de leurs productions. Mais il risque de favoriser les séries à héros récurrent, qui se prêtent à la rediffusion, au détriment des téléfilms unitaires, plus rarement rediffusés et qui seront plus difficiles à financer.

2. L'origine de la fiction télévisée offerte : stabilité

En 2001, l'offre totale de fiction télévisée, toutes origines confondues, est stable et représente un cinquième du volume total de diffusion des cinq canaux hertziens. Après l'inflation de la catégorie, qui a caractérisé l'arrivée de la télévision commerciale au cours de la seconde moitié des années quatre-vingt, puis la phase de légère régression qui a suivi, un équilibre semble atteint. La fiction télévisée reste le genre le plus populaire auprès du public, mais ne représente plus le joker absolu dans la concurrence entre les chaînes : celles-ci font aussi appel aux nouvelles formules de magazines reposant, d'une manière ou d'une autre, sur l'appel aux témoignages ou à l'exhibition de la vie intime des participants.

Tab. 2 - L'évolution de l'offre totale de fiction TV
En heures et en % de l'offre de chaque chaîne

	1997		1998		1999		2000		2001	
	heures	%	heures	%	heures	heures	%	heures	%	heures
TF1	2 650	30,3	2 821	31,7	2 745	2 650	30,3	2 821	31,7	2 745
France 2	1 578	18,1	1 797	20,2	1 801	1 578	18,1	1 797	20,2	1 801
France 3	1 200	16,3	1 049	14,0	1 099	1 200	16,3	1 049	14,0	1 099
La 5^e/Arte	841	11,1	600	7,7	676	841	11,1	600	7,7	676
M6	2 995	34,3	2 931	32,9	2 771	2 995	34,3	2 931	32,9	2 771
Total TV	9 264	22,5	9 198	21,9	9 092	9 264	22,5	9 198	21,9	9 092

Source: Médiamétrie

Le volume constant de fiction diffusée cache quelques évolutions symétriques, surtout entre les deux chaînes principales : depuis trois ans, le total de la fiction diffusée diminue sur TF1, tandis qu'il progresse sur France 2 dont l'offre rejoint presque celle de la chaîne privée. Avec une petite hausse, M6 les devance largement avec près du tiers de sa grille vouée à la fiction télévisée.

Comme les années précédentes, la production nationale, même en comptant les rediffusions, est bien insuffisante pour alimenter les nombreuses plages de fiction proposées aux téléspectateurs français, notamment en journée. Le tableau suivant fournit, sur la semaine test du 4 au 10 mars 2001, la ventilation par origine de la fiction diffusée sur chaque chaîne, en incluant la chaîne payante Canal Plus.

Les chiffres obtenus sont globalement assez semblables à ceux des années précédentes. Le volume total de fiction diffusée sur la semaine correspond bien au volume annuel donné ci-dessus par Médiamétrie, sauf pour France 2 qui se situe en deçà d'une bonne dizaine d'heures sur son chiffre annuel. Les fictions françaises représentent presque un cinquième de la fiction diffusée, soit un résultat médiocre, intermédiaire entre celui des deux années précédentes. La proportion des produits d'origine nord-américaine est stable avec un peu plus de la moitié de la fiction diffusée. La fiction européenne profite du recul de la fiction nationale et parvient au niveau remarquable du quart de la fiction diffusée, battant son record de 22% enregistré en 1996.

Tab. 3 - Origine de la fiction diffusée (semaine échantillon du 4-10 mars 2001)

	FRANCE		EUROPE		USA		AUTRES		TOTAL
	heures	%	heures	%	heures	%	heures	%	heures
TF1	5:16	11,0	12:01	25,1	30:39	63,9	-	-	47:55
France 2	9:13	30,4	10:27	34,4	10:21	34,1	0:21	1,1	30:23
France 3	3:03	15,0	3:50	18,8	13:29	66,2	-	-	20:22
Canal +	2:51	13,4	5:42	26,7	12:46	59,9	-	-	21:19
La 5ème	1:33	100,0	-	-	-	-	-	-	1:33
Arte	2:51	33,0	5:48	67,0	-	-	-	-	8:39
M6	10:02	18,2	7:28	13,5	37:39	68,3	-	-	55:09
Total	34:49	18,8	45:16	24,4	104:54	56,6	0:21	0,2	185:20

Source: CSA/Eurofiction

Par contre, le détail de chaque chaîne, établi sur une seule semaine, n'est pas toujours représentatif de sa programmation sur l'année entière. Ainsi, TF1 se situe nettement plus bas que les années précédentes pour son volume de fiction française (11% contre 25% en 2000). Ce résultat s'explique sans doute par un recul réel, mais aussi par la suppression sur cette semaine de la diffusion de la série du samedi après-midi, pour faire place à la retransmission d'un match de football de coupe de France.

Sur les chaînes installées, la fiction américaine est principalement diffusée en journée ou en seconde partie de soirée et seule M6 lui consacre régulièrement deux ou trois prime time par semaine. Toutefois, sur la semaine étudiée, TF1 a diffusé un épisode de la série *Columbo* le samedi en première partie de soirée, qui a dominé la soirée, battant le téléfilm français inédit diffusé par France 3 (*Le parisien du village*) et les séries américaines diffusées par M6 dans son créneau « La trilogie du samedi » (*Charmed, The Sentinel*).

Parmi les pays européens fournisseurs de fiction, l'Allemagne arrive toujours en tête, avec des séries diffusées l'après-midi sur TF1 (*Alarm für Cobra, Mission sauvetages, Le clan du bonheur*), sur France 2 (*En quête de preuves*), sur France 3 (*Der Alte*) et sur M6 (*La rose des sables, Romantique Romeo*). La fiction britannique reste favorite sur M6 avec des séries culte comme *The persuaders*, diffusée le samedi après-midi à 18h. Une fiction italienne a été programmée les matins de semaine sur TF1 : *Elle et lui (Lui e lei)*.

3. La fiction nationale inédite en 2001 : confirmation de la récession

En 2001, la récession de la production nationale constatée l'année précédente, s'est confirmée. Le volume de fiction française inédite diffusée est en baisse d'une soixantaine d'heures, soit un recul de 10%. Depuis 1996, première année suivie par Eurofiction, la production nationale diffusée (hors Canal Plus et Arte, chaînes prises en compte à partir de 1998) a perdu près d'un tiers de son volume, passant de 691 à 500 heures.

Tab. 4 - Fiction domestique en 2001 : première diffusion

	nombre de titres	nbr. de épisodes	heures
TF 1	47	131	156h30
France 2	52	343	187h45
France 3	33	42	63h15
M 6	19	138	92h15
Arte	17	26	32h45
Canal Plus	8	35	20h45
Total	176	715	553h15

Source: Eurofiction

Plus encore que l'année précédente, **TF1** est la principale chaîne responsable du recul de la fiction nationale inédite en 2001, avec 60 heures de moins à elle seule. Pour la première fois, elle perd sa première place, se situant derrière France 2. Si on considère l'évolution depuis 1996, la chaîne privée a diminué son volume de fiction de moitié (de 325 heures à 157 heures).

Ce recul est essentiellement dû à l'abandon de la fiction de journée. D'année en année, la chaîne a supprimé la presque totalité de la production destinée à la fin d'après-midi. En 2001, une étape supplémentaire est franchie avec la suppression de la série de 50' du mercredi après-midi : il ne reste plus qu'un créneau, le samedi à 18h, avec 36 épisodes de la série *Sous le soleil*. Les autres diffusions hors prime time ne correspondent pas à un véritable enjeu de programmation. On retrouve d'une part la pratique déjà observée depuis trois ans de déstockage, au-delà de minuit, des fictions jugées risquées pour le prime time, avec deux téléfilms, un épisode isolé de quatre séries différentes abandonnées par la chaîne (dont un *Madame le Consul*) et deux mini-séries, dont la coproduction européenne en deux épisodes *Nana* diffusée au mois d'août. D'autre part, une série de 17 fois 24', *Paradis d'enfer*, a été programmée quotidiennement au mois de décembre

avant 6 heures du matin, ce qui traduit plus la volonté de respecter les quotas de diffusion (œuvres EOF) que de conquérir un auditoire.

La fiction programmée en première partie de soirée sur TF1 subit aussi une petite érosion avec 66 épisodes contre 69 l'année précédente et 72 en 1999. Les séries pérennes de la chaîne, comme *Navarro*, *Julie Lescaut*, *Les Cordier*, *Une femme d'honneur*, capitalisent maintenant un nombre d'épisodes assez important pour que la chaîne puisse pratiquer de façon optimale la diffusion en alternance de numéros en rediffusion et de numéros inédits. Tant que TF1 s'en tiendra à deux soirées régulières par semaine à la fiction (le lundi et le jeudi), il n'y a pas d'augmentation significative à attendre. Comme chaque année, certaines séries disparaissent (*Marc Eliot*) et d'autres sont créées, en majorité policières, avec sept nouveaux titres dont quatre pilotes en 2001. L'un d'entre eux, *Commissariat Bastille*, qui met en scène dans le rôle du flic récurrent Smaïn, un artiste comique issu de l'émigration maghrébine, a obtenu un bon résultat (41,5% de part d'audience).

Outre les séries, nettement dominantes, on trouve seulement une douzaine de téléfilms et deux mini-séries. Il est remarquable que, sur un aussi faible nombre de téléfilms, la moitié se soit classée au palmarès ! La première mini-série, en deux épisodes, exploite le filon du remake en adaptant un classique du cinéma français d'aventures (*L'ainé des Ferchaux*, Jean-Pierre Melville, 1963, adapté d'un roman de Simenon), où Jean-Pierre Belmondo, qui jouait à l'époque le rôle du jeune homme, incarne cette fois-ci le personnage d'âge mûr ; sans être un échec, le remake n'a pas totalement convaincu le public, le second épisode se situe nettement derrière le premier (45,9% et 30,7% de part d'audience). L'autre mini-série, en cinq épisodes, s'intitule *Méditerranée* et reprend la tradition du feuilleton d'été interrompue l'année précédente (*Tramontane* en 1999), avec un succès honorable.

France 2 contribue aussi, mais dans une moindre mesure, au reflux du volume de la fiction nationale inédite avec 18 heures de moins que l'année précédente. Après les années de forte production (1998-1999), la chaîne publique retrouve en 2001 un niveau proche de celui de 1996.

La perte concerne exclusivement la fiction de journée. Après l'arrêt, fin mars 2000, de *Cap des pins*, qui comptait encore pour plus de 25 heures cette année-là, France 2 semble avoir définitivement renoncé à la possibilité d'implanter avec succès un feuilleton quotidien national en access prime time. D'autre part, *Conan*, la série d'aventure diffusée l'année précédente, pendant l'été vers 16h30 (22 fois 48 minutes), en coproduction avec la Grande-Bretagne et les États-Unis à l'instar des séries de M6, n'a pas été reconduite en 2001.

Cette fois-ci, la chaîne publique s'est tournée vers la sitcom pour adolescents et a proposé en fin d'après-midi, à partir de la rentrée, *Le groupe*, dressant la chronique de six étudiants. Produite par Jean-Luc Azoulay, le producteur

d'*Hélène et les garçons*, la série reprend le même concept de comédie légère en abordant plus clairement les questions sexuelles. Mais *Le groupe* n'a pas rencontré le succès escompté et a été remplacé par une sitcom américaine dès le mois de novembre (*The 70's show*), les derniers épisodes étant diffusés le mercredi.

Une fois encore, le même constat peut être fait : l'investissement des chaînes françaises dans la fiction quotidienne destinée à l'access prime time (sitcom ou soap) n'est pas suffisant pour convaincre un public habitué depuis son plus jeune âge à consommer des produits américains. La programmation horizontale sur France 2 d'une série comme *Friends*, produite aux USA pour une diffusion hebdomadaire de prime time, ne facilite pas l'accueil des produits nationaux au standard considérablement inférieur.

La seule réussite en matière de fiction quotidienne sur la chaîne reste donc *Un gars, une fille*, installée depuis octobre 1999, qui parvient à braver la concurrence nord-américaine, grâce à son format de 6-8 minutes et son concept éternel (les démêlés d'un couple). Mais en 2001, la série comporte une trentaine d'épisodes inédits en moins, compensés par la rediffusion d'épisodes antérieurs.

Au prime time, la fiction nationale inédite proposée par France 2 est remarquablement stable par rapport à l'année précédente et continue d'alimenter les trois soirées régulières du lundi, mercredi et vendredi. Contrairement à TF1, qui privilégie fortement les séries, la chaîne publique maintient l'équilibre entre séries d'un côté, téléfilms et mini-séries de l'autre.

Les séries de 52 minutes sont en légère diminution (48 épisodes, soit 24 soirées, contre 56 en 2000) et uniquement présentes sur la soirée du vendredi consacrée au genre policier (abandon de *La Crèche*, programmée le mercredi). France 2 a choisi de concentrer sa production sur 5 titres (contre 9 l'année précédente), dont trois ont atteint en 2001 le niveau de 12 épisodes exceptionnel en France (*PJ*, *La Crim*, *Avocats et associés*) contre un seul en 2000 (*PJ*). Les deux titres qui ne comportent que six épisodes sont nouveaux (*Central nuit* et les *Enquêtes d'Héloïse*) et ont été diffusés en seconde position, après *La Crim* et *PJ*, recevant un bon accueil du public.

Les séries de 90 minutes, programmées le vendredi ou le mercredi, sont en augmentation de trois épisodes et représentent 22 soirées sur l'année 2001. On remarque là aussi une tentative d'augmenter le nombre d'épisodes des séries les plus pérennes, mais dans des proportions bien moindres que pour les 52 minutes : 4 *Instit* au lieu de 3 ; 4 *Maigret* au lieu de 2 , etc. La série *Quai n°1*, qui met en scène la police du rail, apparue en 1997 et suspendue en 2000, refait son apparition avec un seul épisode qui a obtenu un bon résultat (28% de part d'audience). La comédienne qui incarnait le personnage principal souhaitant quitter la série, cet épisode de transition permet de « tuer » la commissaire et de la remplacer par une jeune stagiaire qui devient le nouveau héros récurrent.

Les téléfilms et épisodes de miniséries représentent de leur côté une quarantaine de soirées. Six mini-séries sont en fait des téléfilms en deux parties dont la seconde partie est diffusée, soit le même soir vers 22h30 le lundi (*Agathe et le grand magasin*) ou le mercredi (*Résurrection*, adaptation d'un roman de Tolstoï), soit deux soirs de suite, lundi et mardi, comme *Nadia Coupeau dite Nana* d'après Zola. La seule mini-série qui a plus de deux épisodes est *Rastignac*, transposition très libre de la *Comédie humaine* de Balzac, diffusée quatre lundis de suite : avec une part de marché qui n'a pas dépassé les 17%, c'est aussi l'échec le plus cuisant de la chaîne en 2001. Parmi les 25 téléfilms inédits diffusés, une bonne moitié a obtenu un très bon accueil du public, avec une part d'audience supérieure à la part moyenne de la chaîne et l'un d'entre eux, *Fatou la Malienne*, s'est hissé au palmarès.

Sur **France 3**, après le net recul enregistré l'année précédente, la fiction nationale inédite diffusée en 2001 se situe en légère hausse. La douzaine d'heures gagnées ne permet pas de retrouver son niveau de 1999 et encore moins son meilleur niveau de 1996 (63 heures contre 82) et la chaîne régionale se situe en 4^{ème} position pour le volume de fiction inédite, derrière M6. Pour expliquer ce faible volume, il faut rappeler que, parmi les quatre chaînes généralistes, France 3 est historiquement celle qui accorde le moins d'importance à la fiction télévisée dans sa grille, donnant une place privilégiée à l'information (y compris régionale), aux magazines et aux programmes jeunesse.

Comme les années précédentes, la fiction nationale inédite se concentre au prime time, la seule exception étant la diffusion du second épisode d'une mini-série à la suite du premier vers 22h30. L'année 2001 se caractérise par une baisse des séries au bénéfice des téléfilms. Des sept séries présentes l'année précédente, il n'en reste plus que trois : *Docteur Sylvestre* (4 épisodes) et *Louis la Brocante* (3) diffusées le lundi, obtiennent de très bons résultats par rapport à la moyenne de la chaîne (plus de 20% de part d'audience) ; un épisode de *Chercheurs d'héritiers* diffusé le samedi se situe un peu en deçà (19%). À ces valeurs sûres, s'ajoute le pilote d'une série, *Duval*, qui met en scène un commissaire de la gendarmerie à Saumur, petite ville des bords de Loire et atteint aussi 19% de part d'audience. Mais la série, qui devait être développée en épisodes de 52 minutes, est d'ores et déjà abandonnée, la chaîne ayant stoppé sa production de séries policières dans ce format.

25 téléfilms (contre 12 l'année précédente) et quatre mini-séries de deux épisodes chacune (contre une en 2000) représentent donc l'essentiel de la fiction produite par France 3 qui semble avoir renoncé à poursuivre l'effort de sérialisation entrepris quelques années auparavant. Ce changement de politique est une réussite dans la mesure où la plupart des téléfilms diffusés le samedi soir en 2001 ont reçu un très bon accueil auprès du public ; sept d'entre eux se situent parmi les meilleures audiences de la chaîne avec une part d'audience supérieure à 25%, dépassant les séries du lundi. En programmant des œuvres, souvent originales, sur

une soirée interdite de cinéma où la concurrence est pauvre (divertissement sur TF1 et France 2, séries américaines peu fédératrices sur M6), France 3 a proposé une véritable alternative et créé l'événement en dominant plusieurs fois les autres chaînes. Citons notamment la comédie *Les faux-fuyants* (24/11/01, 37,6% de part d'audience), qui se hisse au palmarès de l'année (Cf. Programmes index), le thriller *L'Inconnue du Val-Perdu* (27/01/02, 31,2%) et une autre comédie, *Le châtiment du Makhila* (30/10/01, 29,3%) qui tous trois se déroulent en milieu rural.

En 2001, le volume total de fiction nationale inédite diffusée sur **M6** gagne 5 heures. Cette légère hausse, bien insuffisante pour compenser la baisse de TF1 et France 2, confirme le mouvement de progression entamé depuis trois ans. Entre 1998 et 2001, on est passé de 47 à 92 heures.

Ce qui est le plus remarquable est que la chaîne a fait porter l'effort sur la fiction de prime time, au détriment de la fiction d'après-midi. En 2001, M6 a proposé aux téléspectateurs 28 soirées pleines de fiction nationale inédite (soit avec des 90 minutes, soit avec la diffusion de deux épisodes de 50 minutes à la suite), contre 22 soirées l'année précédente. Cette offre se situe le mercredi. En format de 90 minutes, la collection se confirme comme une catégorie privilégiée de la chaîne avec la poursuite de *Combats de femme* (4 numéros), de *Vertiges* (9) et la création de *Carnets d'ado* avec trois numéros. Les séries de 45 ou 50 minutes créées l'année précédente sont reconduites : *Le Lycée* passe de six à douze épisodes et *Police District* reste à six épisodes, qui obtiennent un bon résultat d'audience ; un nouveau titre fait son apparition, *Psy d'urgence*, avec seulement deux épisodes.

La fiction de fin d'après-midi, traditionnellement des séries de 45 minutes en coproduction internationale, perd une quinzaine d'heures avec le non-renouvellement de certains titres et l'abandon de toute diffusion quotidienne. En 2001, il ne reste que deux séries diffusées le dimanche vers 19h : *Sydney Fox aventurière* (US/CA, 17 épisodes) et *Largo Winch* (DE/US, 25 épisodes). En nocturne, le samedi vers 23h30, huit téléfilms érotiques inédits sont diffusés contre cinq l'année précédente.

La grande nouveauté sur la petite chaîne qui monte s'est produite au début du mois de septembre avec l'introduction, vers 20h45, de *Caméra café*, une série quotidienne de 7 minutes, sur le modèle de *Un gars, une fille*. Comme France 2 à 19h50, M6 joue habilement en plaçant ce format court pendant le long carrefour envahi de publicité et de bandes annonce qui précède le programme principal de première partie de soirée.

Arte, qui consacre une très faible part de sa grille à la fiction télévisée, réduit de 5 heures son volume de fiction nationale inédite en 2001. Sur cette chaîne à vocation culturelle, la fiction est très faiblement sérialisée et, en l'absence de collections cette année, se répartit entre téléfilms et mini-séries. La principale innovation de la chaîne franco-allemande est la programmation six jours de suite,

du lundi au samedi, d'une mini-série de 6 fois 30 minutes, vers 20h15. *Campagnes*, qui montre les difficultés économiques des agriculteurs, s'insère dans une collection de six mini-séries financées par six pays différents (Pays de Galles, Tchéquie, Norvège, Catalogne, Allemagne et France) et abordant chacune un problème de la société contemporaine.

Sur **Canal Plus**, la fiction nationale inédite regagne quelques heures après la forte chute enregistrée en 2000, sans que cela corresponde à une véritable reprise. L'année 2001 profite de la diffusion de la sitcom *Mes pires potes*, juste commencée à la fin de l'année 2000 et abandonnée depuis. *H*, seule rescapée des sitcoms lancées en 1998 pour le samedi soir, a été reconduite avec 13 épisodes contre seulement 9 l'année précédente. Hormis ces deux sitcoms, la chaîne cryptée a diffusé de manière totalement erratique (de février à décembre, soit à 17h soit à 22h) six épisodes d'une série de 45 minutes coproduite avec la Grande-Bretagne, de même qu'une poignée de téléfilms, dont un seul au prime time

4. Succès et échecs : quelques nouveautés

Un premier coup d'œil sur le palmarès de l'année 2001 donne l'impression de « déjà vu » : on remarque tout d'abord la domination de TF1, à laquelle l'observateur est habitué depuis une quinzaine d'années, ainsi que le monopole absolu des fictions de prime time ; on retrouve aussi la prépondérance des séries sur tout autre genre ; on reconnaît enfin les titres bien connus des séries installées de la chaîne privée (la seule série nouvelle est *Commissariat Bastille*), accompagnée traditionnellement de celle de France 2, *L'Institut*.

Tab. 5 – Les Top 20 épisodes en 2001³

N°	titre	ch.	format	genre	taux	part	*
1	Julie Lescaut: Le secret de Julie	TF1	Séries	Action/crime	21,5	50,4	5
2	Une femme d'honneur: Double vue	TF1	Séries	Action/crime	21,5	48,2	3
3	Navarro: Terreur à domicile	TF1	Séries	Action/crime	21	47	4
4	Les Cordier juge et flic: Faux semblants	TF1	Séries	Action/crime	18,4	42,7	3
5	Commissariat Bastille: En toute innocence	TF1	Séries	Action/crime	17,6	41,5	
6	Commissaire Moulin: Un flic sous influence	TF1	Séries	Action/crime	17,3	40,9	1
7	Une fille dans l'azur	TF1	TV Cinéma	Action/aventure	17,1	38,9	
8	Joséphine, ange gardien: Romain et Jamila	TF1	Séries	Comédie	17	37,4	2
9	Un homme en colère: Pour un monde meilleur	TF1	Séries	Action/crime	16,7	36,5	
10	Un couple modèle	TF1	TV Cinéma	Comédie	16,6	36,9	
11	L'aîné des Ferchaux (1/2)	TF1	Mini-séries	Action/aventure	16,2	45,9	
12	Sauveur Giordano	TF1	TV Cinéma	Drame général	16,1	37,8	
13	Brigade spéciale: Meurtre ultime	TF1	Séries	Action/crime	15,9	34,1	
14	L'emmerdeuse	TF1	TV Cinéma	Comédie	15,8	35,5	
15	L'enfant perdu	TF1	TV Cinéma	Drame général	15,8	34,3	
16	L'institut: Terre battue	F 2	Séries	Drame général	15,5	35,2	1
17	Les faux-fuyants	F 3	TV Cinéma	Comédie	15,4	37,6	
18	Cazas	TF1	TV Cinéma	Action/aventure	15,4	33,4	
19	Méditerranée (3/5)	TF1	Mini-séries	Drame général	15,1	39,5	
20	Fatou la malienne	F 2	TV Cinéma	Drame général	15	35,7	

Source: Eurofiction

* : Les épisodes supplémentaires d'un même programme qui ont obtenus plus de 15% de taux d'audience

Pourtant, ce palmarès présente quelques singularités :

- Tout d'abord, le taux d'audience le plus élevé n'est que de 21,5% contre plus de 22,5% les deux années précédentes et plus de 24% en 1997 et 1998. Cela ne signifie pas un moindre succès de la fiction nationale, mais indique bien la légère érosion subie par les grandes chaînes généralistes, et surtout TF1, du fait de développement de l'offre numérique.

³ Le tableau a été élaboré en choisissant, pour chaque programme, le taux d'audience plus élevé par épisode.

- France 3 parvient pour la première fois à classer une de ses fictions, avec la comédie *Les Faux-fuyants*, qui a dominé la soirée du samedi 24 novembre réalisant un taux d'audience moyen de 15,4%.
- Les téléfilms retrouvent le chemin du succès. Ils sont en effet huit à figurer au palmarès contre deux l'année précédente. Cela peut s'expliquer en partie par une hausse de leur production globale, effective sur France 2 et surtout sur France 3. Mais, pour TF1, qui a réduit sa production, cela s'explique surtout par l'efficacité des formules. La chaîne a réussi, au fil des ans, à peaufiner sa recette de téléfilms « canada dry », comme disait un de ses responsables, pour qualifier des œuvres ambitieuses qui ont la « couleur du cinéma » et peuvent créer l'événement : sujets originaux, travail sur le texte, comédiens venant du cinéma, etc. À côté de l'entreprise de sérialisation, qui a porté ses fruits, cette présence des téléfilms montre qu'il y a une place pour des œuvres unitaires, et qu'il ne faut pas forcément céder à la tentative, souvent décevante, de transformer en série tout téléfilm à succès. Chaque catégorie a ses atouts qu'il est préférable de distinguer clairement.

5. Le succès du format court : les comédies

En France, le mot comédie vient du théâtre et désigne d'abord une œuvre représentée, jouée par des comédiens. Puis le mot prend un sens assez large, désignant à la fois l'œuvre qui fait rire, qui divertit, et l'œuvre qui dénonce les travers d'une société et les ridicules des caractères. Les comédies de Molière sont à la fois des farces, s'appuyant sur le quiproquo et la caricature, et des réquisitoires, parfois sombres, des mœurs de son époque (*Tartuffe*, *Le Misanthrope*). En littérature, Balzac quitte tout volonté de faire rire pour rendre compte, à travers les romans de sa *Comédie humaine*, des passions humaines et des lois régissant la société. De même, à la télévision, co-existent les différentes acceptions de la comédie, et un créneau comme celui du mercredi soir sur France 2, intitulé « *Comédies de la vie* » (depuis rebaptisé « *Mercredis de la vie* ») présentait aussi bien des comédies légères que des fictions abordant des problèmes de la société contemporaine.

Pendant de nombreuses années, dans un contexte de fiction peu sérialisée principalement destinée au prime time, le genre comique a été surtout représenté dans la production française à travers le téléfilm. Lorsque les responsables de TF1 nouvellement privatisée relancent la production de fiction à partir de 1987, la comédie leur apparaît comme une des veines les plus fructueuses pour conquérir le public, à côté de sujets ressortant de l'aventure ou du drame.

De fait, c'est un téléfilm comique, *Les mouettes*, qui place pour la première fois la fiction télévisée dans le palmarès (avant *Navarro* et les séries à héros récurrents), obtenant en 1991 la troisième place derrière du football (finale de Coupe d'Europe) et un film (*Le grand bleu*) avec 60% de part d'audience. La scénariste

des *Mouettes*, Nelly Kaplan, qui s'est illustrée au cinéma, développe les liens qui s'établissent entre quatre prostituées et les habitants d'un petit village provençal. Dix ans plus tard, en 2001, on trouve deux comédies de TF1 dans les téléfilms du palmarès dont *Un couple modèle* qui reprend toutes les recettes du théâtre de boulevard, avec deux comédiens chevronnés, Pierre Arditi et Bernard Le Coq. Quelquefois, le téléfilm peut s'étirer pour devenir mini-série (comme *Une famille formidable*) ou, plus récemment, série comme *Joséphine, ange gardien* ou *Chère Marianne*.

Parallèlement, il n'y a eu pas de tradition nationale suivie en matière de sitcom grand public. Plusieurs succès ont jalonné l'histoire de la télévision française, mais sans jamais installer une continuité, ni dans la demande des diffuseurs, ni dans la capitalisation des savoir faire. La permanence du genre dans les grilles est assurée par les produits américains présents depuis le début des années 60 (*I love Lucy*, *Bewitched*, etc.).

Parmi les quelques références françaises, citons *Le temps des copains* (1961), dont les épisodes de 13 minutes, diffusés quotidiennement avant le JT, retraçaient la chronique de trois provinciaux partis à la conquête de Paris et partageant le même appartement. En 1965, apparaît *Les saintes chéries*, qui est diffusée le samedi soir à 20h30 (en trois séries de 13 fois 30 minutes), et met en scène les démêlés caricaturaux d'un couple interprété avec talent et charme par Micheline Presle et Daniel Gélin. Il faut attendre vingt ans pour une autre réussite avec l'arrivée de *Maguy* sur Antenne 2 à l'automne 1985, le dimanche à 19h30. *Maguy* est la première sitcom française revendiquée comme telle, adaptation du format américain *Maud*, produite par Télé-Images qui fait travailler des dialoguistes issus de la publicité, avec des contraintes très strictes. La vie de famille et les mésaventures d'un couple d'un certain âge, joué par deux comédiens du théâtre, Rosy Varte et Jean-Marc Thibault, a un tel succès que la série s'installe pour huit saisons consécutives.

Si l'on excepte quelques autres tentatives, la sitcom grand public reste en sommeil pendant quelques années, cannibalisée par le développement d'une sous-catégorie qui usurpe en réalité l'appellation, la sitcom d'AB Productions destinée aux adolescents, programmée en fin d'après-midi sur TF1 à partir de 1991 (*Premiers baisers*, *Hélène et les garçons*, etc.). Cette fiction quotidienne, produite à faible coût à un rythme accéléré rencontre tout d'abord une forte adhésion des moins de 14 ans, avant de décliner et de disparaître progressivement des grilles de TF1. En 2001, *Le groupe*, sur France 2, apparaît comme le dernier rejeton de la catégorie.

C'est Canal Plus qui relance la sitcom grand public à partir de 1998 et lui consacre son samedi soir, en mêlant titres français et américains (*Spin City*). Plusieurs sitcoms nationales sont mises en production selon le modèle américain, à un coût élevé. Trois ans après, seule *H* (comme hôpital) est encore dans la grille. Entre la difficulté de réussir des formules qui tiennent la route et l'objectif de

réduction des coûts de programmes imposé par Vivendi, la chaîne cryptée a révisé à la baisse son ambition.

La grande innovation surgit en octobre 1999 avec la diffusion sur France 2 d'un format court (6-7 minutes), *Un gars, une fille*, la semaine à 19h50. Adaptation d'une série canadienne de 26 minutes, *Un gars, une fille* reprend l'éternel sujet des rapports homme/femme au sein du couple, avec deux jeunes comédiens talentueux. Le format court permet une charte très stricte (pas de personnages secondaires, une suite de 8 scènes rapides en plan-séquences et cadre fixe, un rythme haché avec fausses fins et chutes à répétition). Il permet surtout une programmation sur un créneau stratégique, juste avant le journal télévisé de 20h, pendant un long carrefour occupé sur les autres chaînes d'écrans publicitaires et de bandes annonce.

Le public adopte petit à petit le rendez-vous et l'audience progresse régulièrement, avec une part moyenne de 19% en 2000 contre 23% en 2001. La sitcom obtient un très bon résultat auprès des jeunes adultes (15-24 ans), ce qui permet à la France 2 de rajeunir son public. Plus remarquable encore, certains épisodes se hissent régulièrement à près de 30% de part d'audience et parviennent à devancer la fiction en 90 ou 52 minutes diffusée en première partie de soirée par la chaîne publique. Devant ce succès, la chaîne a programmé en fin d'année deux numéros spéciaux de 26 minutes, avec des guest stars, ce qui est une première en France.

En septembre 2001, *Caméra café* s'installe dans le même format sur M6 vers 20h45. Là aussi, une programmation pendant le carrefour de 20h30, juste avant le programme principal de la soirée, permet d'offrir une alternative au téléspectateur avec 7 minutes de continuité dialoguée. De fait, la sitcom conquiert d'emblée son auditoire et représente un des bons résultats réguliers de la chaîne avec une moyenne de 13% de part d'audience en 2001. L'humour, plus vulgaire que celui d'*Un gars, une fille*, naît des relations de bureau. Une dizaine de personnages se retrouvent tour à tour devant le distributeur de café, y échangent des confidences et des ragots ... Les deux comédiens principaux, interprétant le cadre commercial et le délégué syndical, sont les initiateurs de la série : leur idée de départ est de détourner la vague de la *reality TV* pour en tirer un effet comique.

Le genre sitcom relève essentiellement de la tradition théâtrale (vaudeville, farce, boulevard) ou des variétés (sketch, chansonniers, one man show) : importance des dialogues, des caractères et des comédiens, décor statique, enregistrement en direct. En France, la difficulté à asseoir le genre dans une pérennité semble liée au manque de passerelles avec le théâtre et la variété. La télévision a peu fait appel aux talents du théâtre de boulevard ou du café théâtre dont le cinéma s'est emparé. Catégorie considérée comme mineure, par rapport au film de cinéma et même au téléfilm, la sitcom a peu attiré les auteurs ou les comédiens déjà confirmés sur la scène.

3. The Calm Before the Storm German TV Fiction in 2001

by Gerd Hallenberger

1. The Audiovisual Landscape: A Precarious Scenario

For several years already, German television as a whole has to deal with severe problems. For a start, the majority of all commercial channels has to struggle to at least break even because of the stiff competition of more than 30 national TV channels available to the average German household. With so much free-TV to choose from, pay-TV never really got off the ground. In spite of huge investments in programming and marketing PREMIERE WORLD continues to produce tremendous losses calculated by professional observers at 2 million euro per day - it is very difficult to persuade German viewers to pay additional money for even more channels. Add to this an ongoing general economic crisis - within the Euro zone Germany has become the weakest link in terms of economic growth - with diminishing expenditures in advertising plus no visible concepts for digital television and you arrive at a highly precarious scenario.

In the year 2001, German broadcasters had the additional problem that there was no obvious new trend in viewer preferences. After several real-life shows of the *Big Brother* type bombed in the year 2000 already, similar projects announced for 2001 (like *Taxi Orange*, originally a format from Austria) were put on hold or cancelled entirely. Quiz programmes still continued to grow in numbers - but not their audiences. In daytime programming, court shows took over the afternoon timeslots of talk shows with remarkable success but their heyday will probably be over soon, too.

Even more so than in previous years, German broadcasters basically followed a no-risk policy. If they could see a fairly reliable bandwagon to jump on, many did so (i.e. they added court and quiz shows to their line-up), but apart from that little to nothing changed. Only one channel surprised its (very few) viewers with a radically new concept. The channel formerly known as TM 3 was re-launched by its new owner as "9live". Traditionally, there are three ways to finance a television channel - by licence fees, by advertising or by direct payment for the channel or specific programmes. 9live introduced a new model and a new word to the German language - "Transaktionsfernsehen", or "transactional television". "Transaktionsfernsehen" means that viewers pay for the channel by phone calls. Wherever possible, viewers are urged to buy things or participate in games by phone and about half of the money for the calls goes to the channel. As a consequence, extremely cheap game and quiz shows make up a large part of 9live's programming. The questions in quiz shows are always very simple so no viewer feels excluded because he doesn't know the right answer (sample: "Which city is called the holy city - Stuttgart or Rome?"). Even repeats of fiction

programmes like *Love Boat* or *M*A*S*H* are turned into “transactional” programmes by adding a phone-in quiz element.

A closer look at the most-watched individual programmes of the major German channels in 2001 reveals three key observations with regard to audience preferences:

- 1) Sports broadcasts come first. All channels minus ProSieben got their highest audience figure with a sports event.
- 2) After sports, there are three “second-best” types of programming - very high but not exceptional audience figures can be obtained especially by games/quizzes, news shows and domestic TV fiction.
- 3) This pattern is anything but new. In fact, it has not changed considerably since the early days of German television. In many cases, even the top-rated formats themselves are the same as twenty years ago (for example the ZDF game show *Wetten, daß...?*) or thirty years ago (the *Tatort* of the ARD). The news shows of ARD and ZDF, still hugely successful in 2001, have a track-record of nearly forty (*heute*, ZDF) or fifty years (*Tagesschau*, ARD).

Because of their longer history, the two major public-service channels ARD and ZDF of course have the highest number of old programmes among their most successful programmes in 2001.

The ARD in principle has only three different programmes among its Top 20 list - There are four football matches (positions 1, 3, 4, and 8) with position 1 equalling 12.35 million viewers, 8 main editions of their news show *Tagesschau*, an institution in German broadcasting for decades plus 7 episodes of the long-running anthology crime series *Tatort*. There’s only one odd programme out, that’s the selection show for the German contribution to the Eurovision Song contest (position 15). Apart from this show, the line-up of the most-watched ARD programmes of 2001 basically shows the same pattern as all other lists since the early 1970s. Already then, the *Tagesschau*, the *Tatort* and football broadcasts constituted the ARD’s main viewer attractions.

The second public-service channel ZDF achieved the highest individual audience figure of all German channels in 2001 and of course we’re talking about football again. The re-match of the German side against the Ukraine which decided which of the two teams would participate in the 2002 world championship reached an audience of 17.80 million viewers. Just like the ARD the ZDF also attained many of its highest singular audiences with sports programmes (7 in all, including 5 live broadcasts of football matches) and its *heute* news programme (3), 7 of 20 positions of the ZDF’s list of most-watched programmes, however, are occupied by its 90-minute-plus Saturday night game show *Wetten, daß...?* (top result: position 2 and 16.14 million viewers), including a jubilee edition broadcast in late night, celebrating the 20th anniversary of the show. Although its Friday night crime series are no longer as successful as they used to be because of stiff

competition, self-commissioned fiction programmes still play a crucial role in ZDF's programming. In 2001, two episodes of the *Traumschiff* and a TV-movie based on Rosamunde Pilcher's novels were among the most popular broadcasts of the ZDF. A conspicuous absence here are 60-minute crime series like *Der Alte* which have provided the ZDF with large audiences for decades (most so: *Derrick*).

The main reason for the ZDF's loss of viewers on Friday nights is the tremendous success of the German version of *Who Wants to be a Millionaire*, offered by RTL in the same timeslot. In Germany, *Who Wants to be a Millionaire* usually is broadcast on Friday, Saturday and Monday nights at 20:15 as a 60-minute programme. In 2001, no less than 11 of the 20 most-watched RTL shows were instalments of this quiz with a celebrity special achieving position 4 (13.98 million viewers) and even the lowest-ranking show in this list (position 19) having a remarkable audience of 11.90 million viewers. All other entries are sports broadcasts, divided fairly equally between Champion's League Football (5 entries, including the top position - the penalties deciding the final match between Bayern München and Valencia had 15,7 million viewers) and Formula 1 racing (4 entries).

Compared to RTL, Germany's second largest commercial broadcaster SAT.1 has rather few programmes with extraordinary large audiences. If you compare the audience figures of the top 20 most-watched programmes of ARD, ZDF, RTL and SAT.1 you see that the lowest-ranking programme of all the other three would be at position 2 if broadcast by SAT.1. The top offering of SAT.1 was a football match (the first match between Germany and Ucraina. 13,64 million viewers), on the second position you find a boxing event with merely 7,39 million viewers. In general, SAT.1 shows the same pattern as the other major channels, i.e. sports broadcasts come first (6 entries out of 20, including the top two), but apart from that the figures demonstrate the particular role of domestic TV fiction in Germany. It is an excellent "second-best" option in prime time programming: if you go for extremely high audiences, you need sports broadcasts. With domestic TV fiction you have a fair chance of obtaining solid but not outstanding results. With little offerings of the first type at hand, SAT.1's list of most-watched programmes in 2001 mainly consists of domestic fiction programmes. Among the top 20 are both parts of the mini-series *Der Tunnel* (*The Tunnel*, best position: 3), 6 episodes of *Kommissar Rex* (best position: 8), three episodes of the crime series *Der Bulle von Tölz* (*The Cop of Tölz*, best position: 12) plus one episode of the hospital drama *Für alle Fälle Stefanie* (position 17). In all, 12 out of 20 shows are domestic TV fiction.

ProSieben is the only major channel which does not fit this mould because it has neither sports broadcasts nor popular quiz/game shows nor successful self-commissioned fiction programmes. ProSieben's success almost exclusively relies on cinematic feature films (17 out of 20 entries, including position 1 - *Deep*

Impact with 7,38 million viewers), most of them shown for the first time on free TV.

But today, in the spring of 2002, all the general problems of German television mentioned earlier appear only as minor. German television today is in a state of acute crisis which threatens the stability of the whole system. Over the years, a sort of equilibrium has developed in Germany. There were four key players, two on the side of public-service television (the ARD network and the ZDF), two on the side of commercial television (the Bertelsmann Group and Leo Kirch). This equilibrium is about to end because Leo Kirch was forced to declare the insolvency of parts of his enterprises, mainly due to losses of PREMIERE WORLD. As of the time of writing this text, it is highly unclear how the free-TV channels formerly controlled by Kirch (SAT.1, ProSieben, Kabel 1, N 24, DSF) will continue and what will become of PREMIERE WORLD. In spite of former denials, Rupert Murdoch seems to be willing to take over PREMIERE WORLD as long as the price is right but Bertelsmann also shows a certain interest. According to rumours, other parties might also come into play, for example from the telecommunications industry.

Apart from television, the insolvency of Leo Kirch also affects professional sports to a remarkable degree. Up to now, Kirch holds large stakes in Formula 1 racing and pays many of the bills of various football teams in the “Bundesliga” because the money paid by Kirch for broadcasting rights makes up about 50% of the overall budget of lesser known football teams of the German equivalent to the Premier League. The potential effects of Kirch’s insolvency even alerted German politicians - some demanded that potential foreign investors like Silvio Berlusconi and Rupert Murdoch should be kept out at any cost because their involvement would disrupt the German TV system, some high-ranking politicians even toyed with the idea to spend taxpayers’ money to help finance professional football. This idea, however, was strongly opposed by the German public. In the midst of a general economic crisis with high unemployment figures you cannot gain public support by proposing to subsidize the extraordinary salaries of professional football players with public money.

Tab. 1 - Market Shares of German TV Channels

	2001	2000	DIFFERENCE
RTL	14,7%	14,3%	+0,4%
ARD	13,9%	14,3%	-0,4%
ARD III	13,2%	12,7%	+0,5%
ZDF	13,2%	13,3%	-0,1%
SAT.1	10,1%	10,2%	-0,1%
ProSieben	8,0%	8,2%	-0,2%
Kabel 1	5,0%	5,5%	-0,5%
RTL 2	4,0%	4,8%	-0,8%
VOX	3,1%	2,8%	+0,3%
Super RTL	2,8%	2,8%	---
Kinderkanal	1,2%	1,2%	---
DSF	1,0%	1,2%	-0,2%
3sat	0,9%	0,9%	---
ntv	0,7%	0,7%	---
Phoenix	0,5%	0,4%	+0,1%
TM 3/9live*	0,5%	1,0%	-0,5%
ARTE	0,4%	0,3%	+0,1%

* On September 1, 2001, the channel changed name and concept

Source: GfK-Fernsehforschung

In terms of market shares of TV channels, 2001 again was a rather quiet year - the actual figures were very much like what could be predicted beforehand. As there were no outstanding sports events broadcast exclusively by public-service television it comes as no surprise that ARD and ZDF lost in audience shares and that RTL once more became the sole market leader.

A further winner were the 8 “ARD III” channels which are traditionally counted as one offer although they represent different programmes with a regional perspective but national distribution via cable and satellite. For several years now, their collected audience shares have grown and in 2001 even equalled the share of the ZDF. In a television landscape with so many channels to choose from, a TV programme with a focus on regions obviously is becoming more and more attractive because it offers orientation.

A roundup of Germany’s audiovisual landscape would not be complete, however, without mentioning German cinema. In 2001, the box office share of German productions rose to surprising 18,4%. First of all, this success of domestic productions is due to one film. *Der Schuh des Manitu* (*Manitou’s Shoe*), which had an audience of more than 11 million. At the box office, it was only beaten by *Harry Potter* and even surpassed *The Lord of the Rings*. *Der Schuh des Manitu*, made with a budget of less than 5 million euro, can best be described as a comic spoof based on a very peculiar aspect of German popular culture. In the 19th

century, Karl May became a hugely popular author of juvenile adventure novels. In all, he wrote 65 novels, most of them either situated in the Orient or the American West, in both cases always employing the same lead characters. Especially his Western novels have remained bestselling books up to now. At the time of writing his novels, Karl May never had been to the USA, but he managed to produce a version of the American West which was “valid” for generations of young German readers. His simple stories always were part adventure and part *melodrama*, peopled with cardboard characters like the noble Indian chief *Winnetou* and his white blood brother *Old Shatterhand*. In the 1960s, several very successful movies were based on these “Western” novels. Some years ago, comedian Michael Herbig started a TV comedy show broadcast by ProSieben called the *Bullyparade* which contained several segments making fun of well-known films and TV series like *Star Trek* (with a proud-to-be-gay crew). One segment parodied the 1960s Karl-May-movies and was the basis for this low-budget feature film. Although it may be worth discussing whether *Der Schuh des Manitu* is mainly a parody of films based on Karl May’s novels (with side glances to the genre of the *Spaghetti Western*) or rather adopting strategies invented by *Monty Python’s Flying Circus* or the team of *Saturday Night Live* to a German popular cult, in any case it struck a chord with German moviegoers.

Apart from *Der Schuh des Manitu*, the most successful German film since the introduction of electronic movie audience measurement in 1986, other German movies also did remarkably well at the box office. Several films had an attendance of more than one million, two films even attracted more than two million moviegoers - *Der kleine Eisbär (The Little Polar Bear)*, an animated feature film for juvenile audiences (2.6 million) and the co-production *Die fabelhafte Welt der Amélie* (original title: *Le fabuleux destin d’Amélie Poulain*; 2,8 million viewers). But 2001 was a very good year for German cinemas in general. Box office returns increased by 20% to 990 million euro, the number of tickets sold rose by 25,4 million to a total of 178 million.

2. The Origin of Fiction: Programming as Usual

As noted in the remarks on the most successful TV programmes in 2001, fiction programmes continue to be a main ingredient of the line-up of the major German broadcasters. With regard to the distribution of domestic programmes versus imports, first-run offerings versus repeats and TV fiction versus cinematic movies basic strategies mentioned in earlier reports are still employed.

In prime time, nearly all major channels (public-service broadcasters ARD and ZDF, commercial broadcasters RTL and SAT.1) prefer domestic TV fiction (including co-productions), and usually show first-run programmes. The only exception to this rule is commercial channel ProSieben, favouring American imports like the series *X-Files* or *Futurama* plus cinematic movies. So

ProSieben's programming strategy in prime time is comparable to the general strategy of minor commercial broadcasters in all dayparts and major commercial channels outside prime time – imports, more often than not repeats of imported programmes, dominate the schedules. Minor public-service channels with the exception of ARTE rather serve repeats of domestic programmes instead (originally produced by other public-service broadcasters) and only a few American imports.

Tab. 2 - TV Fiction by Origin (prime time) (Sample Week: March 4–10, 2001)

Channel	Domestic	Co-Production	US Import	Total
<i>Public Service Channels</i>				
ARD	4:35 (66,3%)	2:20 (33,7%)	---	6:55 (100,0%)
ZDF	4:55 (83,1%)	1:00 (16,9%)	---	5:55 (100,0%)
<i>Commercial Channels</i>				
RTL	7:00 (100,0%)	---	---	7:00 (100,0%)
SAT.1	10:00 (90,9%)	---	1:00 (9,1%)	11:00 (100,0%)
PRO7	1:00 (20,0%)	---	4:00 (80,0%)	5:00 (100,0%)

Source: Eurofiction

As the sample week analysis only includes the five major German channels, no total figures are noted. These five channels only represent a total audience market share of 60% and far less in terms of the overall offer of TV fiction.

Off prime time, TV fiction offerings of all major channels tend to mainly consist of repeats and imports. Public-service channels over the years have accumulated vast libraries of self-produced or commissioned domestic fiction programmes and so mainly rely on repeats of domestic (and co-produced) programmes plus a few imports. Commercial channels still have smaller archives to draw from and so have to buy more than their competitors - most frequently from American sources.

Tab. 3 - TV Fiction by Origin (off-prime time) (Sample Week: March 4–10, 2001)

Channel	Domestic	Co-Production	US Import	Total
<i>Public Service Channels</i>				
ARD	14:01 (58,8%)	5:40 (23,8%)	4:10 (17,5%)	23:51 (100,0%)
ZDF	12:25 (57,3%)	7:45 (35,8%)	1:30 (6,9%)	21:40 (100,0%)
<i>Commercial Channels</i>				
RTL	16:20 (41,9%)	---	22:40 (58,1%)	39:00 (100,0%)
SAT.1	11:05 (33,7%)	1:50 (5,6%)	20:00 (60,8%)	32:55 (100,0%)
PRO7	2:30 (5,3%)	---	45:00 (94,7%)	47:30 (100,0%)

Source: Eurofiction

Compared to sample week results of previous years these figures may appear slightly different but they do not indicate a true change of programming strategies - with maybe one exception. ProSieben introduced a late-night comedy show broadcast 4 times a week which occupies a timeslot formerly taken by fiction. Apart from that, visible differences in absolute figures are caused by chance and the method of data collection. In 2001, ProSieben had weekly broadcasts of *Futurama* and *The Simpsons* in prime time - both programmes are "fiction" in a way but not counted because they are animation programmes. ARD and ZDF in that particular week had several live broadcasts of skiing events in the morning, in "normal" weeks repeats of fiction programmes would have been broadcast instead.

3. Domestic TV Fiction in 2001: A Quantitative Approach

At first glance, the figures seem to hint at a very stable situation. The overall offer of domestic TV fiction is basically the same as in previous years (in spite of many programme changes after September 11), one parameter - the number of individual productions - even leave the impression that a further rise of the production volume can be expected. In fact, it is rather the opposite that will happen. Several commercial broadcasters have already announced that they will reduce the volume of commissioned domestically produced fiction programmes. RTL even scrapped the idea of a new hourly daily soap, announced in 2001 called *Licht und Schatten (Light and Shadow)*. All available information concerning programming policies of the years 2001 and 2002 indicate this trend. In the years to come - including the current one - German TV audiences will most probably have less TV fiction than in previous years to choose from, but there will be more non-fiction entertainment (including stage comedy and real-life shows). Domestic fiction programmes are known to constitute rather expensive fare and in a crisis situation like the one German television is currently in you look for cheaper alternatives instead. First of all, of course, this goes for commercial channels and less for public-service broadcasters which can rely on a continuous flow of income via fees.

So the slight re-distribution of TV fiction between commercial and public-service channels which becomes visible on second glance is not very surprising. The overall figures are more or less the same as in 2000 but the ratio has changed. The rise in terms of the number of productions is almost entirely due to public-service channels (25 out of 26 in all), as to the number of episodes and the volume of broadcasts in hours there is almost something like an exchange. Whereas the number of domestic TV fiction episodes offered by commercial channels went down by 108, the respective figure for public-service channels rose by 126. The overall volume of domestic TV fiction broadcast by public-service channels rose by 77 hours, commercial channels in all broadcast 78 hours less than in 2000. However, it should be taken into consideration that what we observe here is only a slight change - in both cases the difference is less than 5%.

In terms of formats and timeslots, German TV fiction shows familiar characteristics. New domestic TV fiction is first of all an ingredient of prime time

programming (903:55 hours or 50,3%). A second important daypart is the early evening, most so because of four daily soaps (747:24 hours or 41,4%). The term “prime time” here refers to programmes starting 20:00-22:29, “early evening” to programmes beginning 17:30-19:59.

Tab. 4 - First-run Domestic TV-Fiction in 2001

	PRODUCTIONS	EPISODES	HOURS
	n=387	n=2628	n=1800:05
ARD	101 26,1%	947 36,0%	594:54 33,0%
ZDF	99 25,6%	403 15,3%	376:08 20,9%
other	64 16,5%	256 9,7%	166:25 9,2%
Public-Service Channels Total	264 68,2%	1606 61,1%	1137:27 63,1%
RTL	52 13,4%	755 28,7%	412:26 23,0%
SAT.1	44 11,4%	208 7,9%	185:53 10,3%
ProSieben	23 5,9%	55 2,1%	59:18 3,3%
other	4 1,0%	4 0,2%	5:01 0,3%
Commercial Channels Total	123 31,8%	1022 38,9%	662:38 36,9%
Overall Total	387 100%	2628 100%	1800:05 100%

Source: Eurofiction

A highly significant feature of German TV fiction production continues to be the massive amount of TV movies. In 2001, there were 229 TV movies i.e. 59,2% of all productions belonged to this type of format. The vast majority of TV movies (159 or 69%) were commissioned by public-service broadcasters ARD (63) and ZDF (49), each of their major commercial competitors only had about 20. RTL and SAT.1 premiered 23 TV movies each. ProSieben’s offer rose from 15 to 20. It would be wrong, however, to interpret this rise as significant per se. As TV movies may take a very long time from concept to broadcast product, the figure may also reflect programming decisions taken years ago. In fact, this explanation is the most sensible as ProSieben has explicitly announced that they will reduce the number of TV movies they are going to commission in the years to come.

Tab. 5 - First-run Domestic TV-Fiction in Germany 2001 by Status of Production

	Domestic	With Austrian and/or Swiss partners	With euro partners	With non-euro partners	Intercont. Co-production	Total
ARD	82 81,2%	10 9,9%	7 6,9%	2 2,0%	0 0,0%	101 100,0%
ZDF	76 76,8%	19 19,2%	4 4,0%	0 0,0%	0 0,0%	99 100,0%
other	46 71,9%	6 9,4%	8 12,5%	0 0,0%	4 6,3%	64 100,0%
Public-Service Channels Total	204 77,3%	35 13,3%	19 7,2%	2 0,8%	4 1,5%	264 100,0%
RTL	46 88,5%	2 3,8%	1 1,9%	3 5,8%	0 0,0%	52 100,0%
SAT.1	40 90,9%	2 4,5%	2 4,5%	0 0,0%	0 0,0%	44 100,0%
ProSieben	16 69,6%	0 0,0%	1 4,3%	3 13,0%	3 13,0%	23 100,0%
Other	3 75,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	1 25,0%	4 100,0%
Commercial Channels Total	105 85,4%	4 3,3%	4 3,3%	6 4,9%	4 3,3%	123 100,0%
Overall Total	309 79,8%	39 10,1%	23 5,9%	8 2,1%	8 2,1%	387 100,0%

Source: Eurofiction

German TV fiction continues to be first and foremost German only, i.e. international co-productions are a fairly rare exception to the rule. If there are exceptions, it is mainly co-productions within the German language area - Germany plus Austria and/or the German-speaking part of Switzerland. Truly international co-productions with partners speaking a different language happen very occasionally and contribute only a very small bit to the overall offer. For example, the share of co-productions with partners from non-German-speaking European countries was a meagre 5,9% of all productions, in terms of broadcast volume their ratio was just 3,7%.

Trying to group domestic TV fiction along genre lines in Germany traditionally allows for two observations. One, there is a very large number of individual fiction genres; two, only four of them are really important. This situation has not changed in 2001.

Although whenever possible related programmes with different official descriptions were counted as belonging to one genre (like “doctor” and “hospital” programmes under the joint headline of “medical fiction”) German TV fiction in

2001 had to be attributed to 50 different genres. But only four genres were really important: the “daily soap” (382:00 hours), “crime” (378:17 hours), “medical fiction” (198:29 hours) and “family” (165:11 hours). Even interpreted as a generic term, including as diverse manifestations as traditional comedy, satire and sitcom, “comedy” still only played a minor role (197:50 hours or 11,3%). Nonetheless it is worth noting that the amount of “comedy” in all has nearly doubled, most so in the schedules of public-service broadcasters. “Comedy” registered a rise of 77 broadcast hours, 64 of which were due to programmes of public-service channels. Even with all due caution this result allows for the interpretation that the general “comedy boom” of German TV finally has reached the most difficult type of comic TV, too - and that is fictional programmes. Whereas it is fairly simple to translate successful comic stage programmes to TV - and there have already been a lot - it is far more complicated to develop funny fiction programmes that work.

In order to gain further insights as to the cultural positioning of domestic TV fiction, the project “Eurofiction” also employs several “cultural indicators”. In this respect, Germany still leaves a rather monolithic impression. First-run domestic TV fiction is set in the present (2574 of 2628 individual broadcasts or 97,9%) and in Germany (2273 episodes or 86,5%). The environment is predominantly “metropolitan” (1737 episodes or 66,1%) and two German cities alone account for nearly half of all settings – Cologne, home of RTL and the biggest ARD station, the WDR (887 episodes or 33,8%), and the new capital Berlin (417 episodes or 15,9%). The main characters are usually a mixed-gender group (1886 episodes or 71,8%).

4. Successes, Failures and Innovations: A Special Year

Although the bulk of first-run domestic TV fiction which premiered in 2001 shows little difference compared to the output of previous years, 2001 in two respects was a special year. There were quite a few productions of outstanding quality dealing with fairly serious subjects which were well-received both by the critics and at least substantial parts of the audience. Plus, some of these productions were commissioned by commercial channels which is truly remarkable. As a consequence, commercial channels received more Adolf-Grimme-Preise, which is the most important German TV award, than ever before.

Especially SAT.1, controlled by the Kirch group, had several fiction programmes of remarkable quality. The subject of the mini-series *Der Tunnel* (*The Tunnel*) is an authentic flight from East Berlin to West Berlin via a self-built tunnel in cold war times. Another mini-series belonging to the genre of docu-drama is *Tanz mit dem Teufel* (*Dance with the Devil*), its topic being the kidnapping of the heir of an important German enterprise, the Oetker group of companies. The TV-movie *Wambo* is a bio-picture about the life of Walter Sedlmayer, a secretly gay

“Volksschauspieler” (an actor based in - very conservative - folk culture) who was into s/m and later killed by - presumably - one of his lovers.

On the side of public-service television, the most important production of the year undoubtedly was the mini-series *Die Manns*. Mixing documentary and fiction, *Die Manns* is a portrait of the Mann family centred around Nobel-prize winning novelist Thomas Mann, here played by the internationally known actor Armin Müller-Stah.

Speaking of the most-watched new TV fiction programmes in 2001, there seem to be two very surprising results. One, for the first time since the start of the project “Eurofiction” commercial channels figure prominently in this list. Three out of the top 10 programmes and 8 out of the top 20 were broadcast either by SAT.1 or RTL. Observation two, the genre “comedy” finally appears to be a crucial element of TV fiction also in Germany because four comedy programmes are listed - more than ever before.

It would be wrong, however, to interpret these figures as indicating a real change in the viewing preferences of German viewers regarding TV fiction. Just like in previous years, most of the top positions in this list are occupied by familiar serial productions known for many years. *Tatort* and *Traumschiff* are audience favourites since decades, the same goes for *Ein Fall für Zwei* and *Polizeiruf*. The *Tatort*-spinoff *Schimanski* and the anthology series based on novels by Rosamunde Pilcher have a shorter track record but are familiar to German audiences nonetheless. Plus, the majority of most-watched programmes belongs to the crime/action genre - 5 out of the top 10, 11 out of the top 20.

Tab. 6 - Top 20 Episodes in 2001⁴

N.	TITLE	CHANNEL	FORMAT	GENRE	AUDIENCE
1	Tatort	ARD	Anthology/ Collection	crime/action	9,49
2	Das Traumschiff	ZDF	Series	general drama	9,41
3	Rosamunde Pilcher	ZDF	Anthology/ Collection	general drama	7,81
4	Schimanski	ARD	Series	crime/action	7,68
5	Nikola	RTL	Series	comedy	7,61
6	Ein Fall für Zwei	ZDF	Series	crime/action	7,53
7	Polizeiruf 110	ARD	Anthology/ Collection	crime/action	7,21
8	Der Tunnel (1)	SAT.1	Mini-series	general drama	7,20
9	Die Braut meines Freundes	ARD	TV Movie	general drama	6,73
10	Alarm für Cobra 11 (Pilot neue Staffel)	RTL	TV Movie	crime/action	6,64
11	Ritas Welt	RTL	Series	comedy	6,50
12	Der Alte	ZDF	Series	crime/action	6,48
13	Hinter Gittern	RTL	Series	crime/action	6,46
14	Im Namen des Gesetzes	RTL	Series	crime/action	6,43
15	Doppelter Einsatz	RTL	Series	crime/action	6,41
16	Rosa Roth	ZDF	Series	crime/action	6,40
17	Barbara Wood: Traumzeit (2)	ZDF	Mini-series	general drama	6,35
18	Stahlnetz	ARD	Anthology/ Collection	crime/action	6,28
19	Die Camper	RTL	Series	comedy	6,27
20	Ich schenke dir meinen Mann II (1)	ZDF	Mini-series	comedy	6,20

Source: Eurofiction

What has changed to a certain degree are general habits of TV viewing. In fact, the figures reflect two general trends. One trend is the ongoing process of market segmentation in Germany - the more viewers actually use the large number of channels they can choose from, the lower the market shares and audience figures of individual channels. The second trend is probably only temporary, the current success of quiz shows.

The first trend is visible when looking at the absolute audience figures in general. In the year 2000 it already took the smallest number of viewers to get both to the position of the most watched programme of the year and into the top 20 at all since the monitoring for the “Eurofiction” project began in 1996. In 2001, these figures went down again. The most-watched programme of 2001 had even less than 10 million viewers, the programme at the bottom of the list in 2000 had arrived at position 10 in 2001, were it broadcast with the same audience in that year. So programmes with a stable but rather low audience compared to previous years in 2001 had a good chance to enter the Top 20 list.

⁴ The table has been elaborated choosing, for each programme, the top-rated episode or instalment.

The current quiz craze is reflected here in two ways. On Friday nights, the established crime series of the ZDF like *Ein Fall für Zwei* and *Der Alte* compete against the hugely successful German version of *Who Wants to be a Millionaire* and have lost substantial parts of their audience. On the other hand, RTL had a massive audience flow from *Who Wants to be a Millionaire* to the following programmes which are 30-minute sitcoms. So it comes as no surprise that most of the sitcoms broadcast by RTL in the hour after *Who Wants to be a Millionaire* in 2001 made it into the Top 20 list – *Nikola*, *Die Camper*, and *Ritas Welt*.

With such a massive offer of domestic TV fiction to deal with, particular failures are hard to identify as something other than cases of individual underachievement. Worth noting, however is a case of two channels basically doing the same thing but with hugely different results. In previous Reports RTL's strategy of linking a non-fiction comedy programme, the funny weekly review *7 Tage - 7 Köpfe* (*7 Days - 7 Heads*), with sitcoms has been mentioned as a programming innovation in Germany. Both the host of the show, Jochen Busse, and one of the regular panellists, Gabi Köster, now also star in sitcoms tailor-made for them (*Das Amt/The Office* and *Ritas Welt/Rita's World*, respectively). In 2002 another regular of the show, Bernd Stelter joined the two, his sitcom being *Bernds Hexe* (*Bernd's Witch*). SAT.1 tried the very same strategy with its version of a funny review of events of the past week, the *Wochenshow*, broadcast on Saturday nights. Host Ingolf Lück had the role of a cosmetic surgeon in the sitcom *Der Doc*, the female star of the show Anke Engelke (who has left the *Wochenshow*) played the host of a fictitious talk show in *Anke*. Both sitcoms were broadcast on Friday, one day prior to the *Wochenshow* - and bombed in 2001, more so *Der Doc*. Weak scripts may have contributed considerably to this result but another possible reason for failure is also worth pondering - if you want to link programmes in this way, they should be broadcast in temporal proximity, i.e. at least on the same day.

Speaking of innovations in German TV fiction in 2001, well, there were none and this fact is not surprising. German TV channels right now have various problems to deal with but none of them shows a direct link to TV fiction. The basic problem, of course, is the future shape of German television in general - not least in terms of ownership. With regard to programming, other genres than fiction are the ones most thought about – quizzes, court shows, real-life-shows and sports, naturally. Bearing this in mind, even the observation that in 2001 commercial channels presented more ambitious fiction programmes than in previous years has little news value. Generally speaking, there are basically two types of TV fiction - one which is closely linked to the everyday life of the viewers (most so daily soaps) and one which represents a tele-visual spectacular “other” to everyday life. This “other” is not quite as distant and spectacular as the “other” offered by the cinema but very different compared to type one nonetheless. Although individual productions commissioned by commercial channels in the past also belonged to the second type of TV fiction, 2001 was the year in which this fact was recognized more clearly than before by audiences and critics.

4. Cloudy Fictionscape Italian TV Fiction in 2001

by Milly Buonanno

1. The Audiovisual Landscape: (Almost) the Same as Before

If it is legitimate to compare small things with large things, and establish parallelism and analogies between events which have a disruptive international impact and other more modest happenings of local importance, it can be said that also for the Italian television system September 11, 2001 was a disastrous day. Just by chance, the day in which the Twin Towers of the World Trade Centre in New York collapsed, after the deathly terrorist attacks, in Italy hopes and expectations were dashed regarding the birth of a third television pole.

The wait for a third pole able to rupture the crystalised balance of the Rai-Mediaset duopoly, and create an opening on the Italian market for authentic competition has accompanied the national broadcasting history for more than ten years - since the duopolistic system was established and obtained legal recognition. During the year 2000 it had seemed that the conditions for achieving this had finally come about, thanks to the purchase of the two Telemontecarlo networks owned by the Cecchi Gori Group by Seat/Telecom. Telemontecarlo had never managed to obtain more than a skimpy 2% of the market, but the new owners had announced plans for expansion for the main network, renamed La7, and had successfully started an acquisition campaign of stars, managers and journalists taken from Rai and Mediaset as well as a fairly substantial advertising round-up. The operation could also boast a culturally progressive nature, being in the trendy wake of the multimedia convergence between telecommunications, television and Internet - although its lawfulness, according to current legislation was not completely a foregone conclusion.

The Italian mentality willingly indulges in “dietrologic” speculation, and thus it is not surprising that what happened afterwards was traced back, in some circles, to a craftily orchestrated plot to neutralise the challenge of La7 to the supremacy of the duopoly. The hard facts are that in July 2001 the companies, Pirelli and Benetton took over from the Luxembourg financial enterprise Bell the controlling share of Olivetti, in turn the major shareholder of Telecom. The new owners announced they did not intend to risk large investments in a television project which could not ensure results and - although the fall schedules had already been programmed and presented to the press - on the 11 September 2001, with the resignation of the main originator of this operation and the announcement that La7 would be eventually transformed into an all-news channel, the prospects of a third

Italian television pole melted away into thin air. While, with reference to the terrorist attack in the U.S.A. everybody said that “nothing would ever be the same again”, in the case of Italy we can honestly say that after the September 11- everything was exactly the same as before.

In the satellite television sector the forecasts and denials of a merger between the two digital platforms Tele+ and Stream continued in 2001. If, at the moment of writing, the purchase of Tele+ by Rupert Murdoch (already owner of 50% of Stream in partnership with Telecom) seems likely, one thing is certain - it is impossible to have two different digital platforms on the Italian market. As already happened in other parts of Europe (Germany, Great Britain and Spain) the Italian pay-TV's have lost money - raising the competition on the football and film rights - without managing to compensate them with the earnings from subscriptions and advertising; and what is more have had to deal with a pathologic rate of widespread piracy. The penetration of pay-TV, estimated at between 11% and 13% for a total of approximately 2,5 million subscribers, is not however irrelevant, and the audience survey in multi-channel homes - included in 2002 in the Auditel samples - assigns at least 2% of share to the satellite networks, touching 4% or 5% in prime time: a small but not insignificant wedge in the wall of the ratings of terrestrial television.

The beginning of an erosion process of the market shares of traditional broadcasting can already be observed in the 2001; with the exception of RAI 3 and Canale 5, public and private channels have lost audiences in the average day and/or in prime time. In the case of RAI, the data fits in a decreasing trend which has lasted for almost five years now and Mediaset is gradually gaining ground. 2001 was a particularly difficult year for Italian public television, hounded by the imminent end of term of the Board of Directors (and of the prospect of a radical exchange of management as a result of the new majority government led by Silvio Berlusconi). Evident traces of this “distress” can be seen in the prime time results of RAI 1 (23,66%) which for the first time during the duopoly was overtaken by the direct competitor Canale 5 (24,09%).

As far as the programming is concerned, 2001 was not marked by any particular phenomenon of popularity, as happened in 2000 thanks to the reality and game shows. The second edition of *Il Grande Fratello* obtained good results, but did not stand out as a media event; and *Saranno Famosi* - a similar format to *Star Academy* - began quietly on the youth channel Italia 1, and then had enormous success thus becoming an event in the spring of 2002 (the second edition was promoted to prime time on Canale 5).

Tab. 1 – Market Share – Prime Time – All Day

	2000		2001	
	Prime Time	All Day	Prime Time	All Day
Raiuno	25,07	23,29	23,66	23,87
Raidue	14,19	14,58	13,49	13,55
Raitre	9,98	9,44	10,43	9,60
Total RAI	49,24	47,31	47,58	47,02
Canale 5	22,54	22,49	24,09	23,56
Italia 1	11,74	11,30	10,89	10,30
Rete 4	7,92	9,60	8,08	9,33
Total Mediaset	42,19	43,39	43,05	43,20

Source: Auditel

On the other hand, in the same area of the entertainment genres, there were several unsuccessful programmes both on the public as well as private television channels: the most clamorous was that of *Survivor*, probably due to the concept inspired by a logic of interpersonal challenge somewhat alien to Italian culture. Other programmes with a more bitter and cynical tone, or more transgressive, due to be broadcast in the autumn, were swept away in the post-September 11 atmosphere.

The plethora of reality shows and the like does not seem to be showing signs of coming to a halt, at least for some time. Among other things they are sustained by the new television economies, impoverished by the fall in advertising investments. In Italy, as everywhere else, above all for the downswing in the telecommunications sector (investments reduced by a third compared to 2000) the advertising on television fell by 4% in 2001. Actually the public and private television channels felt this to quite a different degree. RAI's advertising revenue decreased by 12%, whereas Mediaset obtained a slight increase (of almost 1 million euro): an opposing trend which the Italian "dietrologia" supposes is not unrelated to the political circumstances.

2. The Origin of Fiction: Europe from Satellite

The transformation of the national mediascape, and in particular the multi-channel environment introduced by digital pay-TV broadcast via satellite, have only recently begun to affect - though slightly - television consumption; and to drain some of the enormous audience of the six terrestrial national channels (all of them together still holding 90% of the market). Two basic reasons are without a doubt responsible for slowing down the process of penetration of the digital pay-TV: the widespread cultural resistance by most Italians to abandon the idea that television is

free, and the scanty competition in offer by the satellite thematic channels compared to the programming of those terrestrial. In effect, although during the course of 2001 the contention on the shortfalls of traditional television did actually last for a long period. Italian broadcasting deploys a much richer and much more diversified offer than other countries, so much so that it makes the appeal of narrow-casting less urgent and only moderately pulling.

If the arrival of the multi-channel environment has not (or not yet) affected television audiences' habits and preferences, it has in fact had an immediate impact on the programming structure of the terrestrial television, draining quite large quotas of premium contents: particularly sport and cinema, which have consequently resulted in a downswing in the supply of traditional televisions. On the RAI channels, for example, the sports programmes went from 2280 hours in 1998 to 1426 in 2001, while - in the same period - cinematographic programmes fell from 3074 to 2344 hours.

Compared to this progressive downswing and other possible fluctuations of other genres, television fiction (domestic and imported) was omnipresent with an impressive result of over 10 thousand hours per year, both public and private televisions taken together. The positive correlation between television fiction and the commercial channels observed almost everywhere, doesn't fail to show itself in Italy; thus more than 6 out of 10 hours of annual fiction are normally broadcast on the Mediaset channels, where fiction represents the main genre with an incidence of over 30%. Instead in the programming of the public channels, fiction is in second place after information and represents more or less 15% of the total transmission hours per year.

In 2001 cracks are appearing for the first time in this scenario of substantial stability, where the total volume of fiction programming was reduced by almost 600 hours compared to the previous year.

Tab.2 – TV Fiction Percentage in the Programming of 2001

Raiuno	Raidue	Raitre	Tot. Rai	Tot. hours	Difference '00-'01
16,9	21,9	4,1	14,2	3499	-276 hours
Canale 5	Italia 1	Rete 4	Tot. Mediaset	Tot. hours	Difference '00-'01
32,5	34,1	25	30,5	6623	-297 hours

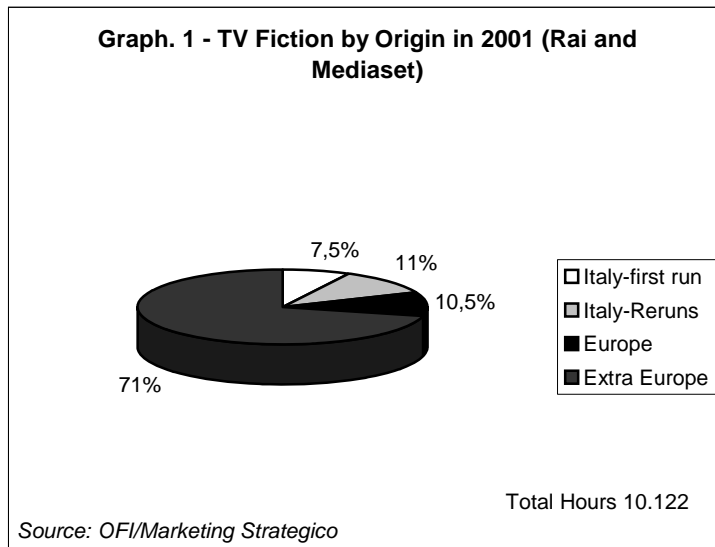
Source: Marketing strategico RAI

It is too early to say whether this is a signal of a new trend or a transitory event. However, since in 2001 the offer of first run domestic fiction increased considerably and the volume of repeats (as well as the European imports) remained more or less the same, it can be affirmed that those who have vanished to an extent of several hundred hours are the extra-European products, i.e. the fiction imported (mainly) from the USA and Latin American countries.

The Italian broadcasters have for some time now declared that they no longer want to invest in the extra-European fiction imports, which in any case have lost their ability to generate outstanding ratings. However the American series maintain, among the viewers, a hard core of faithful fans and they are generally able to guarantee audience in accordance with the average share of the channels, in off prime time, which is when they are normally shown. Only 6% of American products have access to prime time on the Italian channels - dominated by domestic fiction - and they are mostly TV movies or a small number of series suitable for a family audience or young adults. All the rest is spread over the daytime or in the case of harder or more edgy products late night or touching the night-time slots. In 2001 the programming of *The Sopranos* (Canale 5) round about midnight caused much controversy among television critics and some viewers. Although debatable, this innovative and intense series was destined to exploit only a handful of night wandering spectators.

On the other hand, the proposals for downsizing American imports find an objective stumbling block in the role of an authentic mainstay of the Italian schedules – specially for the commercial channels - played by television fiction. A programming volume of approximately 10 thousand hours a year would be impossible to keep up, without falling back on the great availability of the extra-European products. At present the ratio between European fiction (national and not) and extra-European is 1 in 3 hours on the public channels, and 1 in 4 on the commercial ones.

The possibility to exploit to a greater extent the patrimony of European fiction (non-Italian), which is placed at a modest 10%, is due to the good proposals declared but in fact denied by the broadcasters. As everybody knows, this is not just an Italian syndrome and it is not necessary to insist here on an issue - the skimpy circulation of European fiction inside the Europe itself - which is systematically dealt with in all the Eurofiction reports (see, Comparative Overview).



It is worth mentioning that, thrown out of the terrestrial television, the non-national European fiction has begun to appear at the window of the satellite channels. Canal Jimmy, included in the basic bouquet of Tele+, regularly shows English series, from the classical ones *The Prisoner* to the contemporary gay sitcom *Gimme Gimme Gimme*. At the beginning of 2001, the public television also launched an all-fiction satellite channel Raisatfiction, which alongside the domestic products, proposed offering and enhancing the little known productions of other European countries. English literary adaptations, the new French cop series and first run German action series were broadcast in multiprogramming during 2001, often in the original version with subtitles - something unusual and in reality not at all appreciated by the Italian viewers. However, the limited budget of the channel did not allow it to go any further with European acquisitions, or to face the costs of dubbing which was requested by many viewers; thus, in its second year Raisatfiction has now decided to exploit the American series, and has shown the complete series of *Friends* and *Emergency Room*, already broadcast by the terrestrial channels of RAI.

Tab. 3 – Origin of TV Fiction (Sample Week 4-10 March 2001)

ENTIRE DAY					
	<i>Domestic</i>	<i>Euro</i>	<i>USA</i>	<i>Other</i>	<i>Total</i>
Raiuno	38%	16%	42%	3%	23h10
Raidue	13%	13%	74%	-	23h33
Raitre	100%	-	-	-	3h45
<i>tot. Rai</i>	<i>31%</i>	<i>13%</i>	<i>54%</i>	<i>2%</i>	<i>50h28</i>
Canale 5	23%	7%	66%	4%	47h15
Rete 4	12%	3%	31%	54%	44h05
Italia 1	3%	4%	93%		42h08
<i>Tot. Mediaset</i>	<i>13%</i>	<i>5%</i>	<i>63%</i>	<i>19%</i>	<i>133h28</i>
Total	33h40	13h10	111h26	26h05	184h21
Tot. %	18%	7%	61%	14%	100%
PRIME TIME					
	<i>Domestic</i>	<i>euro</i>	<i>USA</i>	<i>Other</i>	<i>Total</i>
Raiuno	100%	-	-	-	4h50
Raidue	32%	-	68%	-	4h40
Raitre	100%	-	-	-	3h45
<i>Tot. Rai</i>	<i>76%</i>	<i>-</i>	<i>24%</i>	<i>-</i>	<i>13h15</i>
Canale 5	64%	-	36%	-	4h40
Rete 4	-	47%	-	53%	3h10
Italia 1	-	-	100%	-	3h38
<i>Tot. Mediaset</i>	<i>26%</i>	<i>13%</i>	<i>46%</i>	<i>15%</i>	<i>11h28</i>
Total	13h05	1h30	8h28	1h40	24h43
Total %	53%	6%	34%	7%	100

Source: Eurofiction

The results for the sample week of 2001 (4 – 10 March) show the breakdown - channel by channel - of the fiction offer according to origin, throughout the entire day and in prime time. Since the week was selected from the most intense period of the television season - the so-called “guarantee period”, when the networks try to achieve the highest ratings - we cannot expect it to fully coincide with the data of the entire year seen above. However, all the components of the basic structure of the fiction offer can be seen: the higher concentration on the commercial channels, the ever significant incidence of the American imports, the marginality of the non-national European product, and the predominance of domestic fiction in prime time.

3. Domestic TV Fiction in 2001: All-Time Peak

2001 was a record year as far as quantitative data are concerned and, if the unfavourable forecasts referred to later on in this report should materialise, it could be remembered as the year in which domestic fiction reached its historical peak: 760 hours, more than 130 compared with the previous year and more than three and a half times the hourly volume of 1996: when the

Italian television industry was at the tail-end of the five largest European countries. The “overtaking” of France (see, Comparative Overview) achieved in 2000 by a handful of hours, rapidly increased to establish a precedence of more than 200 hours.

The comparison with France, anything but simply gratifying national pride, can be used for calling attention to the top-most opposition between the production strategies of the Italian and French televisions. The former chose not to invest in daytime fiction and namely the long seriality of the soaps (*Cap des Pins* was the only unsuccessful experiment) during the second half of the nineties; the Italian broadcasters, overcoming almost immediately a long-lasting resistance and even aversion, decided once and for all to take the road of industrial production of serial fiction.

Tab. 4 – TV Fiction by Channels

CHANNEL	HOURS
RAIUNO	211h50
RAIDUE	50h55
RAITRE	145
TOT. RAI	407h45
CANALE5	333h50
RETE4	9h30
ITALIA1	9h36
TOT. MEDIASET	353h05
TOTAL	760h50

Source: Eurofiction

Three daily soaps, *Un posto al sole* and *Ricominciare* on the first Rai channel, *Vivere* on Canale 5, overtook and went alongside each other since 1996; in 2001 *Centro Vetrine* (Canale 5) was added. The temporal extension of the fourth soap (almost 100 hours) contributes significantly to the increase in hours recorded during the year. The latter immediately became the most popular of the domestic soaps with a share of approximately 30%: thanks, among other things, to the suitable scheduling in the early afternoon straight after *Beautiful* - still the most watched soap in Italy - in the time slot previously occupied by *Vivere*. The relegation of the latter to midday slot upset both actors and public, but it was beneficial for Canale 5 which at that time of the day was chronically weak; even if the audience of the soap dropped drastically in absolute figures, the share was satisfactory for the channel’s objectives.

45% of the entire hourly volume of offer, which increases to 55% in the case of private television, is supplied by the four domestic soaps. Abundant and economical, although not always successful – *Ricominciare* was cancelled and the new soap in 2002 on the second RAI channel *Cuori rubati* is having trouble getting going - the daily serials present the further

advantage of creating steady jobs for a wide range of professional people of the productive and creative world, as well as assisting a great quantity of related industries. The regionalistic character of Italian soaps, produced in the studios of Naples, Milan, Turin and Terni, does actually ensure a pluralistic representation of the geo-social reality of the country less than it intends to favour a decentralised distribution of the occupational resources of the seriality industry. On the other hand, the making of the soaps is in the hands of only two production companies, both owned by pan-European operators, and each company has a privileged relationship with one broadcaster: Aran-Endemol produces the soaps for Mediaset, and Grundy Pearson works for RAI.

A little more than half the fiction (53%) is commissioned by the public television for its three channels, whereas for private television the domestic product supplies almost exclusively the flag-ship Canale 5. The youth channel of the group, Italia 1, subsists on massive doses of American imports; for Rete 4 the perspective of programming quasi-domestic fiction is assigned to the co-production of the sequel of the Brazilian soap *Terra Nostra*, which will be shown in the autumn of 2002.

If, from the point of view of quantity of fiction production, the two broadcasters appear close to each other, the respective editorial strategies are very different indeed. Public television activates a greater number of programmes - 33 titles in 2001 compared to 24 of the private television – to be scheduled above all in prime time, included one of the two soaps; more than 8 out of 10 hours of Rai's fiction fill the prime time slots as can be seen by the high number and progressive growth of the evenings dedicated by the public channels to domestic productions.

Tab. 5 – Evenings

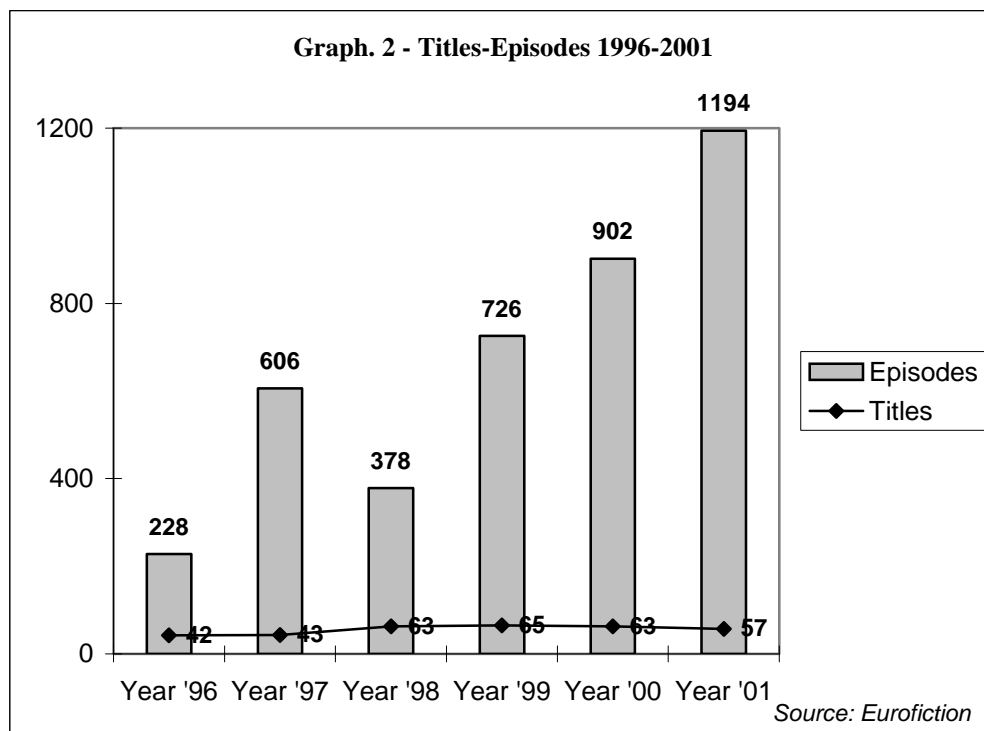
	1999	2000	2001
RAI	107	145	161
MEDIASET	61	79	72
TOTAL	168	224	233

Source: Eurofiction

In a complementary manner, the fiction on Mediaset is conceived of mainly for off prime time (70% of the hourly volume), otherwise it is placed in a makeshift slot should it not be successful. Apart from the soaps, two or three of the sitcoms produced each year are destined to daytime as well – usually late afternoon on Sundays on Canale 5 and more recently for early afternoon on Saturday. In the sitcom genre - a vehicle for some of the most popular

entertainers - commercial television has in fact the exclusive, since public television has stopped showing this type of programme after several mediocre results obtained in the past. Unlike the customs established in other countries, in Italy the sitcoms are not broadcast in prime time, owing to the fact that they are considered unsuitable because they are short; the experimental collocation of *Via Zanardi*, 33 in the evening of Italia 1 was, if not the main, one of the causes of the last unsuccessful attempt by Mediaset to produce original fiction for its youth channel.

Although they are far from occupying high levels in the standard of quality of Italian fiction, and are rather rough and ready productions, and lacking in bite, thought for a Sunday family audience and children, the private television sitcoms perform a worthy task: they provide the site where the comedy genre is regularly shown, which at least in its purest form is gradually disappearing from domestic fiction. Public television, for example, has not presented any comedy in their 2001 offer, though rich in



drama and cop-shows; it is however true that both dominant genres of RAI's fiction are often crossbreeds dotted with comical and humorous themes.

The process of serialisation of the domestic product - further accentuated in 2001, as evident from the linking between the fall in titles and the increase in episodes - has also earned itself a place in prime time. Concerning this time slot there is quite a widespread practice of *stretching*: in other words an expansion of the number of segments, episodes or instalments round which the narrative structure of a fiction is articulated. Apart from the mini-series and several Italian style series (4/8 cinematographic length episodes), for the prime time the so-called *seriali* are produced and this definition covers at

least three typologies: 1) episodic series of 50 minutes, in 24/25 parts to be programmed in pair to fill the lengthy slot of Italian prime time (*Una donna per amico*, *Distretto di Polizia* and *Compagni di scuola*); 2) episodic series of 90/100 minutes, with a variable number of parts from 12 (*Il bello delle donne*) to 30 (*La squadra*); real serials produced in blocks of 26 seasonal instalments (*Incantesimo* and in 2002 *Vento di Ponente*). This latter typology has been so far the prerogative of the public channels; private television is at present working on some similar projects.

But, although the broadcasters seem to have found a kind of “holy grail” in the *seriali* - at least concerning their size and partially for the economy of production - the serialisation process is not only connected with, but is even functional for the revaluation of the format embodied in the “genetic patrimony” and in the tradition of domestic fiction, established since the inception of the Italian public television: the mini-series, for which both RAI and Mediaset dedicate half of their titles, with more editorial care and higher investments.

Tab. 6 – TV Fiction in 2001

	PRIME TIME	OTHER TIME SLOTS	TOTAL
Episodes	509	685	1194
Titles	49	8	57
Hours	461h09	299h41	760h50

Source: Eurofiction

4. Successes and Failures: Back To the Past

The mini-series reward the high consideration that they enjoy with the broadcasters. Producers, authors and actors, and increase at the same time their own prestige, proving themselves year after year the “prince” of the formats of Italian fiction, that which is provided with more possibility of success. A large portion of the best ratings, also favoured by the historical familiarity of the domestic audience with this almost cinematographic format, and by the similarly historical sedimentation of experience by the producers, is guaranteed by the mini-series on a yearly basis. In 2001 it was exactly the same: starting from the first, 11 positions out of 20 in the list of most watched episodes are occupied by titles of mini-series. This is a peculiarity in the Italian Top 20 which cannot be seen in other countries, and reinforces the national preference for a format which is widely recognised to square the circle: i.e. to achieve the conciliation between ratings and quality, popularity and culture, requisites of which normally is complained about, or taken for granted, the polar opposition.

Therefore the new course of serialisation has not dethroned the mini-series, which in the year under analysis has 50% of the titles, instead has induced the broadcasters to develop a mixture - more or less well balanced and

rather often effective - between serial and non-serial titles, *stretching* and contraction (the mini-series are mostly in two parts). If the *seriali*, well represented among the Italian Top 20 together with the Italian style series, present a dual competitive advantage - moderate cost and the structural contribution to the prime time schedules (filling numerous evenings with one title only) - the mini-series possess a sole requirement: that which the broadcasters and the marketing operators call “channel illumination”, in other words a flattering return of image, and a positive lasting aura which surrounds the network and gives it a marked identity. This is not an absolute guarantee; the aforementioned illumination is the strong point of the small number of mini-series events (in 2001 *Uno Bianca*, *Come l’America* and *Cuore*), and the format is not without its mediocre results and failures; but the failure of a mini-series does not jeopardise in fact that the results of two evenings, and even at their worst do not result in painful and uneconomical reprogramming or cancellations.

The total of the 20 most watched episodes in 2001 is a meaningful extract of the tendencies and results observable in Italian fiction of today. The comparison with the same results of the previous year highlights the fall in highest ratings, both in terms of viewers as well as share. In 2000, 8 out of the first 10 positions were occupied by episodes with a viewing rate of more than 9 million (actually the top programme had 14 million): in 2001 they fall to 3 and the upper limit of 10 million was never exceeded. Similarly, the episodes with a share of over 30% decrease from 8 to 5, and the threshold of 40% passed by the first two in 2000 was never reached.

The more novel and significant data is however in the reshaping of the relative positions of RAI and Mediaset, and in particular the respective flagship channels Raiuno and Canale 5, in the production of successful fiction programmes. This aforementioned reshaping reflects the overshooting in 2001 of the main commercial channel on the main public network during the evening, and therefore shows the increasing impact capacity of fiction on private television. Because it produces more programmes and, as mentioned in another part of this chapter, it concentrates its efforts on prime time, as well as the fact that it can count on a long-lasting productive tradition dating back to the fifties, public television over the years has systematically been the unquestionable leader in audience ratings of domestic fiction: it has always held first place (the top programme in the classification) and has accumulated a number of placings among the top 20 clearly superior to those of private television. In 2000 there were 14 episodes, 8 of which among the first 10, and all were from Raiuno. The scenario for 2001 is different: There are still more of RAI’s successful programmes in evidence, but they decrease to 11 subdivided between Raiuno (8) and Radue (3); Canale 5 has 9 positions as already

Tab. 7 - Top 20 Episodes in 2001⁵

N.	TITLES	CHANNEL	FORMAT	GENRE	AUDIENCE	SHARE
1	Uno bianca	Canale 5	Miniseries	Crime	9936	34,98
2	Il Maresciallo Rocca 3	Raiuno	Series	Crime	9864	37,00
3	Come l'America	Raiuno	Miniseries	Drama	9442	34,03
4	Distretto di polizia	Canale 5	Series	Crime	8437	30,24
5	Cuore	Canale 5	Miniseries	Drama	8330	29,90
6	La memoria e il perdono	Raiuno	Miniseries	Drama	8176	29,46
7	Le ali della vita	Canale 5	Miniseries	Drama	8066	30,15
8	Piccolo mondo antico	Canale 5	Miniseries	Drama	7596	28,01
9	Angelo il custode	Raiuno	Series	Drama	7509	29,18
10	Il Commissario Montalbano	Raidue	Series	Crime	7357	29,65
11	Incantesimo	Raiuno	Serial	Drama	7329	25,05
12	Il testimone	Canale 5	Miniseries	Crime	7187	25,98
13	Brancaccio	Raidue	Miniseries	Drama	7108	26,18
14	Casa Famiglia	Raiuno	Series	Drama	7108	27,71
15	Non lasciamoci più 2	Raiuno	Series	Drama	7104	25,86
16	Don Matteo	Raiuno	Series	Crime	7031	26,55
17	Per amore per vendetta	Canale 5	Miniseries	Drama	7026	25,66
18	Il bello delle donne	Canale 5	Series	Drama	6660	24,69
19	La Piovra 10	Raidue	Miniseries	Crime	6624	23,51
20	L'impero	Canale 5	Miniseries	Crime	6419	24,97

Source: Eurofiction

happened in 1999, but with a difference in that there is a definite move towards the top of the classification (5 titles in the top 10); and above all, the most watched episode of the year coincides for the first time ever with a fiction from Canale 5, the mini-series-event *Uno bianca*. At the time of writing, the data at our knowledge do not appear to confirm similar performances over the current year; but it remains that 2001 will be remembered as the year in which the fiction produced by Italian private television was strongly confirmed.

The variety of formats destined for prime time is totally represented in the ranking of successful programmes, where we can find:

- 1) the Italian style short series, either when it prestigiously materialises into an event (the very popular cop show *Il Maresciallo Rocca* at its third edition) or coincides with productions of average stable standards (*Casa famiglia*), a “social” series on the theme of children’s condition with a priest as the main character; the second edition of *Non lasciamoci più*, where a lawyer specialised in divorce cases successfully manages to help couples in crisis to get back together again);

⁵ The table has been elaborated choosing, for each programme, the top-rated episode or instalment.

- 2) the different types of *seriali* (the 50 minute long *Distretto di Polizia*, an interesting and well produced choral cop show now in its second edition, with a woman as head of the department; the 90 minute female choral series *Il bello delle donne*, set in a beauty salon and which deploys an all-star cast and was one of the most well promoted programme of the year; the seasonal serial *Incantesimo*, a classic melodrama which right from its debut in 1998 convincingly demonstrated the possibility of reconverting long serials to prime time);
- 3) and naturally the mini-series (*Uno bianca*, *Come l'America*, *La memoria e il perdono*, the sequel to *Le ali della vita*, *Piccolo mondo antico* and others); once again confirming a further exchange of positions, in the forefront we find the mini-series (7 out of 9 titles) among the successful programmes from Canale 5, while the successes of the public channels (in 7 out of 11 cases) are produced by series and serials: this is also a rather unusual result since the mini-series, heir to the historical *sceneggiato* of the years during which RAI had the monopoly, is strongly identified with the public television and has always constituted its paramount factor of "illumination".

Crimes committed in a provincial environment (*Il maresciallo Rocca*, *Don Matteo*, *Il commissario Montalbano*) and those on the urban outskirts (*Distretto di Polizia*); old and new organised crime (*Brancaccio*, *La piovra*, *L'impero*); the conflicts among generations (*Per amore per vendetta*); crises (*Non lasciamoci più*) and family hardship (*Casa famiglia*); the melodramatic conflicts between good and evil (*Le ali della vita*, *Incantesimo*); the world of relationships among women between sorority and antagonism (*Il bello delle donne*): a large slice of programmes which have touched success, as well as those which have not or which have remained in the background, articulate these and other traditional themes of Italian fiction, perhaps with a new turn towards the characters and the female point of view, and at the same time recuperating a social issues vein, now preferably devoted to characters and stories of common people.

More than ever before in the previous years, concerning successful programmes and speaking generally of the offer in 2001, a distinguishing feature can be noted: it is not universal or unifying, rather more the appearance of an inclination, which finds its preferential means in the mini-series (and which the perspective for 2002 fully confirms as a recognised editorial style, shared by both broadcasters). It is "*looking back*".

In remembering news items and national history events, which highlight the moral and sometimes exceptional behaviour of "heroes" (*Uno bianca*, *Brancaccio*, *L'attentatuni*, *Senza confini*); in the literary adaptations

which revitalise the unforgettable season of Italian *sceneggiati* (*Cuore*, *Piccolo mondo antico*, *Nanà*); in the reconstruction of crucial events in social history (*Come l'America*, an intense account of the Italian emigration in America, a quality and wealthy international co-production); in the popular tales (*Le ali della vita*) and even in contemporary stories which are linked to events happened in the distant past (*La memoria e il perdono*). In a temporary itinerary which from the last decade just ended goes back to the fifties and the sixties, to the Second World War, to the nineteenth century and to the Middle Ages (*Crociati*), the past and the memory of the past dominate Italian fiction in 2001, and constitute its most significant new element.

As far as failures are concerned, it is only worth pointing out those likely to affect the future chances of narrative genres and production commitments. In this instance we must mention the disappointing results of the third edition of *Una donna per amico* (Raiuno) and the authentic failure of the amateurish and confusing *Camici bianchi* (Canale 5), which jeopardise for an indefinite period the Italian hospital genre, even though there had been some promising debuts. And there is no doubt at all that the rather mediocre result obtained by *Via Zanardi, 33*, a superficial imitation of *Friends*, put an end to the intermittent and unconvincing attempts of Italia 1 to produce fiction for its youthful audience. *Compagni di scuola*, a series based on the Spanish format *Compañero*, was also unconvincing in spite of the authoritative contribution of one of the most important Italian scriptwriters, but it has been given a chance to do a second season by Raidue.

5. Last Fires?

On the quantity front - in terms of volume of supply and audience data – and, speaking in a general way of quality, 2001 was once again a good year for Italian fiction, in the wake of its electrifying rediscovery and expansion starting from the second half of the nineties. But in the light of the present day, we must ask ourselves if this situation can be called “last fires⁶”: a really bizarre result for a sector of such recent renaissance and not totally well-developed.

On the health, and above all the prospective of domestic production in the near future, there are reasons for concern which increased during 2001 and intensified at the beginning of the autumn season. In the spring of 2002 professional circles of the producers and the creative people started spreading the word of an imminent crisis, following the cuts in budget that had been announced by the broadcasters since the beginning of the year.

⁶ “ultimi fuochi” is an Italian idiom that takes origin from the final “crescendo” of the fireworks, and thus refers to the last radiance of phenomena drawn to an end.

These cuts were motivated both by the fall in advertising resources as well as the necessity, according to those broadcasters, to downsize production costs which recently had been swollen out of all proportion.

Tab. 8 – Broadcaster’s Investments in Fiction

(in billion of Italian lira)

Year	Raifiction	Mediatrade
2000	330	270
2001	350	320
2002	320	280

Source: puntocom 3,7,2002

In the middle of 2002 the director of Raifiction resigned - Raifiction being the production structure of public television, which during the lengthy process of change regarding the leadership of the company had been working in slow motion - and at the same time the Mediatrade, its equivalent in private television, closed down (a decision officially justified by functional needs for reorganisation). Both of the events appeared as confirmation of the already widespread fears and accentuated the alarmist climate regarding the destiny of Italian fiction in the months or years to come.

If, during the many meetings which have taken place, the broadcasters continue to confirm their strategic commitment to fiction, the producers on their part mention the projects frozen or cancelled, the total inactivity of some companies, cut-backs in others and the beginnings of loss of work. On the other hand the Italian production apparatus is too undercapitalised to allow the same producers to go ahead with the projects on their own.

This problematic situation is not without its empiric indicators. For the first time in the last six years, the seasonal offer (2001-2002) did not show signs of growth compared to the previous one; and although some mini-series have obtained sensational ratings and popularity, the average audience for fiction lost half a million viewers and more than one point of share. It is not just the craze for reality shows (and in some cases the competition from American films) that has weakened the performances of domestic fiction, but the same inherent weakness of several titles; the episodic series in particular appears to be a critical format for national production and there are very few exceptions.

The most worrying effects of this situation concern, among others, the ability to renovate. Also because it is conceived and produced for a family and generalist audience (belonging to a population with a high rate of elderly people), even the most excellent example of Italian fiction generally clings to the certainty of tradition both from a cultural as well as an aesthetic

and linguistic point of view. A greater productive diversification together with adequate resources could help to face the risk of innovation - although being called for by many. Evidently this does not seem to be the case now or in the near future.

5. The Moment of Local Fiction Spanish TV Fiction in 2001

by Carlos Arnanz, Charo Lacalle and Lorenzo Vilches

1. The Audiovisual Landscape: The Year of *Operación Triunfo*

The year 2001 will be remembered for the terrorist attacks on September 11, which thanks to live TV became one of the most spectacular events in recent history. On a national level it was the year of *Operación Triunfo* which consolidated the reality show genre. Conventional programming risks permanent destabilisation due to this phenomenon. Furthermore the format has started to diversify its tentacles and to reinterpret all the other genres in a process which will have unpredictable consequences.

In 2001 the macro-sector of telecommunications and entertainment continued to gravitate round digital migration. The debate on the insufficient width of the band given to the television channels for digital terrestrial TV passed from a climate of distrust to an agreement on the standard MHP. Besides, notwithstanding the efforts made by the various administrations, the market of digital decoder is almost non-existent in Spain. Contracts concerning the transmission in DTT were signed both by already existing national analogical operators as well as two new competitors.

As far as the autonomic regions are concerned, the new channels (Castilla-La Mancha and the programming of Extremadura, backed by Andalusian television) are strangely enough, analogical. La Otra, the second public channel in DTT in Madrid has officially begun its transmissions. Also in Madrid, Onda 6, the first private DT regional broadcaster rapidly changed ideas a year after its debut and became a conventional local channel. La Rioja conceded their regional licenses in DTT. The autonomic regions of Madrid and Navarra created their own Audiovisual Committees who work alongside that already existing in Catalonia. Due to a lack of real interest by the government, Spain does not have a State Committee.

In 2001 only 7 programmes reached the average 20 points of share, the equivalent of 8 million viewers: of these, 3 are in fact the same programme (the football match, extra time and the penalties between Bayern Munich and Valencia in the European League Cup final) to which we can add another two matches on TVE 1, the final of *Gran Hermano 2* on Tele 5 and the New Year's Eve show on TVE1.

The figures for advertising fell for the first time in many years: 2001, according to Infoadex, closed with a decrease of 7,85% in traditional TV, compensated by a slight increase in the other optional markets.

In 2001 subscriptions to pay-TV went up. The net increase was 550 000 units which brings the total amount to almost 2,8 million. Canal Satélite Digital ended the year with 1,2 million subscribers. Via Digital with 800 thousand and the cable operators with 574 thousand. Notwithstanding, the economic results of many operators continued to be disastrous and the comments on the necessity of rationalised mergers were omnipresent. While this report was being finished, a merger has been announced (as is happening in several European countries) as well as the definite closure of the DTT platform Quiero TV due to financial difficulties.

There was a slight decrease in television viewing consumption for the second year running, and the result was 208 minutes daily per person. The erosion concerning the generalist channels was evident: the three great national broadcasters lost two points of share during the year in spite of the slight improvement in TVE1's results (24,8%). The private channels lost one point each (Tele 5 21,0% and Antena 3 TV 20,4%) while the autonomic televisions obtained one of their best results ever (17,0%): among these, only TV3 headed its market with 21,8% in Catalonia. Pay-TV gained more than one point of share and the local channels got a record-winning 1,9%. The interactive services of the digital platforms did not have a particularly brilliant year. Interactive advertising was experimented as well as interactive participation in programmes (*Quiere ser millonario*), a bit of restyling in choice and management of the users and the integration of the various communication functions put forward through TV-mail and SMS but there were certainly not mind-shattering innovations.

The digital cinema, at the centre of a pioneering experiment in Barcelona, showed its likelihood of becoming similar to TV; digital radio, on the other hand, did not arouse much interest: the total number of people receiving DAB are between 600 and 1 000 in the country. RTVE with their more classical series and Admira with *Padre Coraje*⁷ began the commercialisation of TV fiction in DVD: at the end of 2001 there were about one million Spanish homes with DVD equipment.

The reality formats have been diversified in new ways and have continued to absorb other genres. The revelation of the year *Operación Triunfo* was presented by TVE as a “worthy alternative” where young competitors had to reach their goals instead of the emptiness of *Gran Hermano*. All the resources of both the state broadcasters were thrown into the concept and even La2 changed its programming so as to transmit a daily summary. In a rather impromptu manner the programme was extended to the thematic TV (Canal Satélite Digital) and it was used as a backing for a successful telephonic and record business with the calls being used for voting.

⁷ Dramatic mini-series transmitted by Via Digital

Tab. 1 – Consumer Evolution and Channels Shares 1990-2001

	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
Target	10 years and +	10 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +
Universe (000)	33,038	33,208	35,918	35,918	36,135	36,539	36,601	36,658	38,345	38,414	38,634	39,282
Minutes TTV	184	187	194	204	210	211	214	209	210	213	210	208
TVE1	52,4	43,0	32,6	29,8	27,6	27,6	26,9	25,1	25,6	24,9	24,5	24,8
La2	20,2	14,2	12,9	9,6	9,8	9,2	9,0	8,9	8,8	8,1	7,9	7,8
TVE	72,6	57,2	45,5	39,4	37,4	36,8	35,9	34,0	34,4	33,0	32,4	32,6
TELE 5	6,5	15,9	20,8	21,4	19,0	18,5	20,2	21,5	20,4	21,0	22,3	21,0
Antena 3	3,7	10,1	14,7	21,1	25,7	26,0	25,0	22,7	22,8	22,8	21,5	20,4
Canal (+)	0,3	0,9	1,7	1,9	1,9	2,3	2,2	2,5	2,4	2,4	2,1	2,3
Private TV	10,5	26,9	37,2	44,4	46,6	46,8	47,4	46,8	45,5	46,2	45,9	43,7
Autonómicas	16,4	15,5	16,5	15,6	15,2	15,4	15,4	17,4	16,5	16,5	16,9	17,0
Other (*)	0,5	0,4	0,8	0,6	0,8	1,0	1,3	1,8	3,6	4,5	4,8	6,7

*	SHARE 1999	SHARE 2000	SHARE 2001
Digital	2,1	2,2	3,3
Local	1,2	1,5	1,9
Rest	1,1	1,2	1,5
Other	4,5	4,8	6,7

Source: SOFRES and Eurofiction - Area: 1990-1997 Spain (included only Balear Islands)/ 1998-2001 Spain (included Balear and Canarian Islands)

Other examples of reality TV were shown by TV3 (*Explica'ns la teva vida* and *Barri*) and by Tele 5 with the second edition of *Gran Hermano* (without the devastating effects of the first but more cost-effective together with *Supervivientes* and *Esperando a Miss España*).

Films and sport programmes were less again this year in spite of the use of feature films in prime time to cover the slots that were weaker as far as competition or to replace unsuccessful new programmes. *Titanic* was the film with the highest ratings this year on Antena 3. As far as sport is concerned, Via Digital obtained the World Cup 2002 rights for the first time. Quiz programmes disappeared. Some old ones were cancelled (*Quiere ser Millonario* and *El juego del Euromillón* on Tele 5) and the new experiences in prime time were unsatisfactory (*Audacia* on TVE1, *Fort Boyard* on Tele 5) but there were others which had better luck in the horizontal slots (*Pasapalabra* on Antena 3).

The hybridisation of the genres gave titles such as *Investigación Policial* (Antena 3, a reconstruction of true cases that exploits the documentation created in the series *Policías*), *Cinco en el Corte Inglés* (Tele 5, a curious mix of fiction and television advertising), *Muchoviaje* (Antena 3 TV, a combination of a travel documentary and publicity for tourist resorts), the

quiz about economic issues *Mi cartera* (Tele 5), or the magazine about flamenco *Tirititrán* (with Lolita Flores on La 2).

On digital TV, Gran Via transmitted the mini-series *Padre Coraje* and the portal Plus.es was very active in the micro series planned for slow access to Internet, as well as in a 2 minute news programme. The regional election period and world events of the last three months permitted Gran Via to show the possibility of the multi-screen applications to information.

2. The Origin of Fiction: Fall in Offer

Television fiction offer during the sample week went right down to little more than 110 hours (124 last year). The fall is quite significant and indicates that some networks have stopped considering fiction - and in particular the domestic fiction - as an up and coming resource in the programming for trying to balance their centrality with other different types of contents. Neither can the drop be blamed on competition due to reality TV which was not included in the sample week.

Tab. 2 – Origin of TV Fiction (Sample Week 4-10 March 2001) - minutes

CHANNEL	DOMESTIC	%	EUROPE	%	OTHER	%	USA	%
TVE1	410	24,3	0	0,0	1050	62,1	230	13,6
La 2	0	0,0	0	0,0	0	0,0	450	100
Tele 5	855	57,0	105	7,0	0	0,0	540	36,0
Antena 3	240	34,8	0	0,0	0	0,0	450	65,2
TV3	605	50,6	0	0,0	0	0,0	590	49,4
C33-K3	0	0,0	0	0,0	0	0,0	1080	100
Total National TV	1505	34,8	105	2,4	1050	24,2	1670	38,6
Total	2110	31,9	105	1,6	1050	15,9	3340	50,6

Source: Eurofiction

TVE1 and Tele 5 transmit respectively 28 and 25 hours a week of series. Just behind them are the two Catalan channels (19,9 hours a week on TV3 and 18 hours on 33-K3) while at the bottom of the list there is Antena 3 (11,5 hours) and La 2 (7,5 hours).

With reference to time slots, the major concentration is in daytime with 77,8% of the total time dedicated to fiction, while in prime time it's 15,4%. As in past years, domestic production is dominant in the peak viewing slot although to a lesser degree. The transmissions of fiction in the late night slots are residual (6%) and are mostly north American productions. These percentages are obtained by including in the calculations TV3 and 33-K3. If we only take into consideration the national channels, the daytime fiction goes down to 73,4% while the concentration in prime time increases to 19,9%.

Domestic fiction does not manage to beat the North American one with regards to hours of transmission (1505 minutes compared to 1670 on the national channels and 3340 minutes of American series compared to 2110 of national product if we count the autonomic channels), but it does manage to do so when we speak about its prominent position in the programming: there are no series from America or non-European countries in prime time.

It is now quite normal for the non-domestic series to appear in prime time very occasionally, limited to launching new titles or seasonal tactics without too much continuity. As regards peak viewing slots the last few years have confirmed a very clear trend: the only fiction possible is films and domestic series.

Tab. 3 – Origin of TV Fiction by Time-Slot - minutes

	DOMESTIC	%	EUROPE	%	OTHER	%	USA	%
Daytime	1200	23,1	0	0,0	1050	20,2	2945	56,7
Nighttime	0	0,0	0	0,0	0	0,0	395	100,0
Prime time	910	89,7	105	10,3	0	0,0	0	0,0
Total	2110	31,9	105	1,6	1050	15,9	3340	50,6

Source: Eurofiction

The space for TV fiction from the rest of Europe represents a very small percentage of the total (almost 2%) concentrated on Tele 5, while the series from other countries (mainly the South American *telenovelas*) on TVE1 total 1 050 minutes.

Tele 5 and TV3 continue to be the channels that give more attention to domestic fiction (more than 50% of total fiction): by the frequency and diversity they continue to obtain good results. Both networks cleverly make use of repeats of the domestic series in secondary time slots.

In the sample week, Tele 5 transmitted its traditional youthful serial in the daytime (*Al salir de clase*) and four titles of domestic fiction in prime time (*Hospital Central*, *El Comisario*, *Moncloa ¿Dígame?* and *Siete Vidas*). It is the channel offering the highest number of titles. Tele 5 also exploits a programming formula which is not very common in Spain, consisting of the transmission of two sitcoms back-to-back (*Moncloa ¿Dígame?* and *Siete Vidas*) which have themes, style and target in common. The remaining fiction (36% of the total) is made up of venerable North American series transmitted intermittently: *Sensación de vivir*, *Walker Texas Ranger* and *Diagnóstico Asesinato*.

TV3 divides exactly into two parts its offer of domestic series and North American. The latter are used to segment the daytime programming and include well-known titles such as *Ironside*, *Los Angeles de Charlie* and *El Príncipe de Bel Air*. Among the original titles there are the serials *Nissaga*

de poder (repeats in the morning), *El Cor de la Ciutat* and the prime time series *Temps de Silenci*.

TVE1 concentrates mostly on the South American *telenovelas* (*Terra Nostra* in the daytime and the morning repeats of *Rosalinda*). The non-Spanish and the non-American fiction represent 62% of transmission time. The American series are on in the morning (*Conor*) and the late night slots (*Urgencias* and *Misión Especial*). Domestic fiction has a daytime serial (*El secreto*) which forms a block with *Terra Nostra* and two prime time comedies (*Ala...Dina* and *Academia de baile Gloria*).

Antena 3 distributes the offer of TV fiction between American (65%) and national (35%) productions. All the North American fiction is aimed at the same youthful target: *Sabrina*, *cosas de brujas*, *Los Simpson* and *South Park*. As far as domestic production is concerned there are two evening series, *Dime que me quieres* and *Manos a la obra*.

The second public channels (La 2 in Spain and 33-K3 in Catalonia) do not transmit either national, European or anything else other than North American. In many cases they are series for a youthful or young-adult public. *Guillermo Tell* and *Infelices para Siempre* are the only two fiction programmes on La 2. The American productions are transmitted in the programming of 33-K3 channel in various time slots: *Jim West*, *Boig per Tu*, *La tata*, *Stargate*, *Dies de ràdio* and *Mitges de Seda*.

Foreign serial fiction has completely disappeared from prime time and the only survivors are *Ally McBeal* on Tele 5 and *El Fugitivo* on TVE1, even though *Los Simpson* have held out in the main time slot.

On the contrary, the important series have found new niches in the afternoon during the weekend (*Embrujadas* and *Cazatesoros* on Tele 5). The most successful American series have passed on to pay-TV.

On most channels fiction exceeds films. The channels that transmit more cinema are La 2 and Antena 3, which are exactly those transmitting less fiction than the others. On the other channels TV fiction is in the forefront: TV3 favours more series rather than films, preceding Tele 5 and TVE1.

If, in past years the TV fiction produced many cases of domestic programmes competing among themselves in the same evening, in 2001 the situation is slightly modified. However, domestic fiction in prime time continues to be highly concentrated on certain days for two reasons: the high occasional presence of football on the public channels and the traditional prejudice that the weekend, including Friday, is not suitable for fiction.

During the sample week, Thursday is the only day with three domestic series: *Academia de baile Gloria* (TVE1), *Hospital Central* (Tele 5) and

Manos a la obra (Antena 3) in a situation which is becoming more and more exceptional.

3. Domestic TV Fiction in 2001: Autonomic Channels On the Up

Judging by the purely quantitative results of domestic production, the panorama should be positive. Even if in other sections of this report a serious preoccupation is expressed for the future of national fiction, 2001 shows the highest number of titles for the last 10 years, still a small amount in comparison with the other European countries. Thus the hours lost in 2000 have been recuperated. The same goes for the programming of 2467 new episodes - the highest in recent years. Apart from this quantitative data we must point out that there has been a qualitative change in the geographical areas of production. Traditionally the contribution of episodes was due to short serials shown on the state channels off prime time. The autonomic channels, instead got the upper hand as far as the daily series are concerned, in a year in which the market penetration of all these channels reached 17%, while the two private broadcasters Antena 3 and Tele 5 lost some of their audience in favour of TVE1 and the digital channels.

Other information to point out concerns the high number of transmissions in prime time. Fiction in peak viewing hours has increased by 178 hours (for a total of 1544 episodes) compared to last year and all the television channels have reversed the trend, started in 1996, of investing mostly in low budget programmes for the daytime. As regards audience, the tendency was completely different, as we can see from other parts of this report, and unrewarding for most of the new projects. There is however still a steady effort by television to take a chance with domestic production in spite of the boom of reality shows.

Tab. 4 – TV Fiction Supply 1996-2001

	Total 2001	Total 2000	Total 1999	Total 1998	Total 1997	Total 1996
N. Titles	61	54	51	33	36	27
N. Episodes	2 467	1 961	2 352	1 424	1 276	696
Hours	1306:00	1.199:00	1.468:37	851:07	758:38	459:00

Source: Eurofiction

Tab. 5 – TV Fiction by Channel in 2001 (Hours)

NATIONAL CHANNELS	
TVE	153:25
Antena 3 TV	161:10
Telecinco	245:55

cont't – Tab. 5

AUTONOMICAS	
TVC	179:10
ETB	172:10
TVG	316:30
CSur	59:35
TVM	9:10
Canal 9	5:55

Source: Eurofiction

The other significant challenge in Spain is on short fiction which has increased a lot on TVE1 and Tele 5. This year TVE1 went as far as to transmit up to six short-length series in prime time even though this invasion was severely punished in terms of ratings. Vice versa the short format of 25' brought TV3 to a yearly average of 38,9%. The experience of fiction/clip on TV3 is interesting from many points of view and shows a certain reliance on audio-visual music, shorts, documentaries and series in Internet. *Ell i Ella*, which lasts 5 minutes has obtained almost 30% of audience.

But in general, the distribution of formats continues to dominate series over serials, TV movies and mini-series. Only for the number of episodes a well divided balance is maintained among the series and the serials thanks to the contribution of the autonomic channels. Europe and other countries are practically non-existent in an industry which does not believe in international co-productions.

Tab. 6 – Breakdown of formats by titles 1996-2001

	TOTAL 2001	TOTAL 2000	TOTAL 1999	TOTAL 1998	TOTAL 1997	TOTAL 1996
N. titles	61	54	51	33	36	27
Series	39	33	32	25	27	22
Open Serials	10	7	9	7	5	5
Mini-series	4	5	6	1	2	0
TVMovies	8	9	4	0	2	0

Source: Eurofiction

The national series were not favoured by the new situation of sharp competition with the format of reality shows. Only the dramedy *Cuéntame cómo pasó* and the mini-series *Severo Ochoa*, both on TVE1 obtained high ratings. The other successful series, coming mostly from previous seasons (*Periodistas*, *Compañeros...*) either did not obtain good results or they had to change day to avoid the clash with the reality shows.

A typical Spanish programme is a comedy, broadcast in peak time, choral, intergenerational and inter-sexual. In the sphere of narrative genres, crime became less important and the comedies were on the increase (8 titles more compared to the year before and 25% more episodes). In this instance Spain

is the leading country and this is reflected in the increase in hours (334 more hours of comedy in prime time and 8 in day time) as well as freeze of the cop show.

Tab. 7 - TV fiction offer in prime time / off prime time by episodes 1996-2001

	Total 2001	Total 2000	Total 1999	Total 1998	Total 1997	Total 1996
N. Episodes	2 467	1 961	2 352	1 424	1 276	696
Prime time	1 544	904	836	461	444	379
off prime time	923	1 057	1 516	693	832	317

Source: Eurofiction

Tab. 8 - TV fiction offer in prime time / off prime time by hours 1997-2001

	Total 2001	Total 2000	Total 1999	Total 1998	Total 1997
Hours	1.306:00	1.199	1.468:37	851:07	758:38
Prime time	894:15	717:45	690:47	462:00	371:41
off prime time	411:45	481:15	777:50	389:07	386:57

Source: Eurofiction

In terms of cultural identity, the Spanish macho is losing ground as leading character. If in 1999 he was represented in more than 125 episodes divided between drama and comedy, it is now less than 50. The results of this drift, however, does not favour the female but mixed sex groups which in 2001 were the protagonists of almost 500 episodes more compared to the previous year. Even so, the weight of male protagonists in the choral series, played by famous actors from cinema, theatre and television is qualitatively inevitable as we can see in the most watched series: *Cuéntame*, *Periodistas*, *El Comisario*, *Hospital Central* and *Policías*. These are all series which can also guarantee an accurate definition of the narrative universe and the identification with the viewers' feelings, leaving behind the policy of confused mixing of genres and target to please everybody or nobody.

The Spanish TV fiction industry cannot be understood without mapping out the autonomic channels. The support of the regional governments, more political than financial, the effort to produce quality programmes at low cost with the help of the television federation (FORTA) and the proposal for stories which are socially and linguistically closely located, represent an attempt at cultural diversification which cannot be underrated: the regional fiction is different from the state productions. We will take this opportunity to point out a singular case that cannot be considered just an anecdote for 2001. Something happened that had been expected for a long time: several channels were beaten by the autonomic channels not only in relative terms but in absolute values. It is the case of Antena 3 with *Papa* (a series which did not go beyond the fifth episode, killed off by the conflict between the channel and the production company of Pepe Navarro) and *Dos + una* (with 13 episodes transmitted) whose audience only obtained respectively

900 thousand and 800 thousand viewers and are far below *Plats bruts* and *Temps de silenci* the two winning series from TV3 which have obtained 38,9% and 32,7% of share. With *El cor de la ciutat* (41% of share) the pure uncontaminated melodrama has recovered ground. These have good scripts, production, acting and realisation and are faithful to the society they represent.

On a general level, TVE1 (with 4 series) and Tele 5 (with another 4) share the top places for yearly audience ratings followed by Antena 3 with two series, one of which is the youthful drama *Compañeros* (Antena 3) the most recorded series. Regarding the autonomic channels, TV3 obtained the first 8 positions, followed by Canal Sur with two series in a fluctuation of share between 38,9% and 20%.

Tab. 9 - Breakdown of production

	Total 2001	Total 2000	Total 1999	Total 1998
N. titles	61	54	51	33
Domestic	59	50	46	33
Euro Partners	1	3	4	--
Other Partners	1	1	1	--

Source: Eurofiction

In terms of production the autonomic channels share of fiction is now almost 50% of the total titles on Spanish television and increases to 564 original episodes compared with last year. Televisión de Galicia is the channel which has increased its hours and episodes, while TV3 (100 more episodes) is the more balanced offer for formats and genres.

4. Successes and Failures: The Rise of Nostalgic Comedy

Caution is perhaps the right word to define the conservatism of Spanish fiction in 2001, built up of the great past successes (*Periodistas*, *El comisario* and *Compañeros*). On the most watched channel, *Cuéntame cómo pasó*, a nostalgic comedy set in Madrid at the end of the sixties obtained unquestionable success in a season which continues to shorten the distance between the first ranking programmes, while the rate of failures in new titles is more than 82%. On the FORTA networks *Temps de silenci*, a dramatic series structured as a serial on TV3 which tells of a love affair from a social and historical point of view, got the highest audience ratings of the regional debuts (32,7%) and is in second place in the annual classification just behind *Plats brut*, the cult sitcom from the Catalan channel. Another feature which better illustrates the profile of the period under analysis is, generally speaking, the excellent situation of domestic fiction on the public channels which seem to have found the right way to reach the hearts of the audience.

In absolute terms Televisión Española is the winner after going through a period of constant decline which had moved away its fiction programmes from the top positions apart from *Ala...Dina!* or mini-series such as *Entre naranjos* or *El abuelo*. We must note however that on this occasion TVE1 has placed six of its productions (*Cuéntame*, *Severo Ochoa*, *Academia de baile Gloria*, *Ala...Dina!*, *Paraíso* and *El secreto*) among the 10 most successful programmes in terms of share with percentages of 31,1% for *Cuéntame* and 23,3% for *El Secreto*, *Academia de baile Gloria* the comedy starring Lina Morgan settles the score for the public corporation highly criticised in the 1998/1999 season for the absolute fiasco of the series *Una de dos* played by the same actress and whose costly special effects were not even able to attract the supposedly faithful part of the TV public. The mini-series *Severo Ochoa* which is in second place in the annual classification has the same actors as *Cuéntame* (Imanol Arias and Ana Duato) and has without doubt capitalised its success.

As far as the regional television is concerned the 41,2% of *El cor de la ciutat* the most watched serial among those broadcast up to now on TV3 or the 38,9% of *Plats bruts* represent ever more rare figures in the panorama of the extremely competitive Spanish television fiction. The 24,9% of *Terra de Miranda* is a good result for the new dramatic series on TVG even though it is placed at a certain distance from the veteran *Mareas vivas* (28,8%) or *Pratos Combinatos* (26,4%). The adaptation of *Love Bugs* a Canadian format of short sketches (from 2 to 6 minutes) experimented on three channels from the Autonomic Communities (Valencia, Catalonia and Madrid) were successful only on TV3 (29,9%).

Unlike recent years, the drama beats comedy even though we can already see the new trend to reintroduce comic elements in the most popular dramatic series (*Periodistas*, *Compañeros*, *Hospital Central*...), after the boom of the crime/action of last year. On the other hand the failure of *Mi teniente*, the new series centred on the work of the Guardia Civil, obviously managed to block the otherwise predictable expansion of the action genre, which for the present has found a viewing public of its own thanks to titles such as *El comisario* and *Policías en el corazón de la calle*. Actually the cop

Tab. 10 - Top 20 Episodes in 2001⁸

N.	TITLES	CHANNEL	FORMAT	GENRE	AUDIENCE	SHARE	RAT.
1	CUÉNTAME	TVE 1	Series	Comedy	5 733	34,6	14,6
2	PERIODISTAS	T5	Series	Drama	5 036	31	12,8
3	DIME QUE ME QUIERES	A3	Series	Comedy	5 030	28,9	12,8
4	ACADEMIA DE BAILE GLORIA	TVE1	Series	Comedy	4 774	30,5	12,2
5	MANOS A LA OBRA	A3	Series	Comedy	4 641	27,3	11,8
6	EL COMISARIO	T5	Series	Crime	4 629	29	11,8
7	COMPAÑEROS	A3	Series	Drama	4 614	29,8	11,7
8	HOSPITAL CENTRAL	T5	Series	Drama	4 279	25,4	10,9
9	POLICIAS, EN CORAZÓN	A3	Series	Crime	4 181	27,9	10,6
10	ALA...DINA!	TVE1	Series	Comedy	4 126	23,1	10,5
11	7 VIDAS	T5	Series	Comedy	4 050	24,9	10,3
12	MONCLOA, ¿DIGAME?	T5	Series	Comedy	3 812	22	9,7
13	EL SECRETO	TVE 1	Serial	Drama	3 281	28,8	8,4
14	SEVERO OCHOA	TVE1	Mini-series	Drama	3 246	30,9	8,3
15	PARAISO	TVE 1	Series	Drama	3 047	23	7,8
16	AL SALIR DE CLASE	T5	Serial	Drama	2 984	24,8	7,6
17	LUCÍA Y CARLOS	A3	Tvmovie	Crime	2 953	19,7	7,6
18	UN CHUPETE PARA ELLA	A3	Series	Comedy	2 926	19,1	7,4
19	MI TENIENTE	TVE 1	Series	Crime	2 911	18,7	7,4
20	EL BOTONES SACARINO	TVE1	Series	Comedy	2 677	15,5	6,8

Source: Eurofiction

story is totally missing from FORTA after the very bad ratings obtained by *Crimis* (TV3) last year.

The differences between the national and the autonomic channels are more evident when it comes to formats, much more diversified on the regional channels. The series reigns on TVE1, Tele 5 and Antena 3, which threatened due to the progressive erosion of viewers from the reality shows (*Operación Triunfo* in this case) are looking for faithful viewers for a weekly appointment. Compared to the excellent health of the Catalan, Andalusian or Basque series (*El cor de la ciutat*, *Plaza alta*, *Goenkale*) this format shows several signs of depletion in the national panorama. After the failure in the launching of *Ciudad Sur* (Antena3) or *Esencia de poder* (Tele 5), *La verdad de Laura* (TVE1) suffers from the competition of the Colombian telenovela *Yo soy Betty la fea* (on Antena 3 since September) and *Al salir de*

⁸ The table has been elaborated choosing, for each programme, the top-rated episode or instalment.

clase is showing clear signs of natural wear and tear which has made Tele 5 decide to announce the end of this youthful classic in the Spring of 2002.

The mini-series *Severo Ochoa* based on the life of a Nobel prize winner for medicine, represents the only foray by the big broadcasters into the noble formats seeing that the TV movie *Lucía y Carlos* (19,7%) limits itself to reconstruct one of the themes of *Policías en el corazón de la calle* integrated with new scenes and with narrative autonomy compared to the matrix series on Antena 3. The audience for the TV movies on TV3 (the only one which systematically cultivates this type of format subsidised at the moment by the Catalan government) showed modest results but the mini-series *Des del balcó* (30,1%) has the same share of *Severo Ochoa* (30,9%). *Dune* and *Los Miserables*, the two international co-productions with the participation of Tele 5, are a long way from recuperating their cost as they only obtained 15,8% and 16,7% of share respectively.

In order to find out the causes of the season's failures, it would be better to differentiate the unsuccessful new titles (*Mi teniente*, *Abogados*, *Papá*) or the programmes that were unable to face the challenge of renewal (*Un chupete para ella*, *Abierto 24 horas*) from other productions that were just simply obsolete as regards the representation of the period (*Manos a la obra*). We do not even need to forget those fiction stocks from the previous season which the channels were forced to liquidate as in the case of *Robles investigador privado* and *El botones Sacarino* on TVE1 or *Antivicio* on Antena 3. In a year in which it is impossible to paint an automatic picture of the winning programme (the differences between *Cuéntame...*, *Severo Ochoa* and *Periodistas* are significant) any attempt at tracing a profile of the losing ones would be useless.

Compared to the bad results obtained by Tele 5 in other TV programmes this channel is fairly strong in the field of fiction and its more ambitious series (*Periodistas*, *El Comisario* and *Hospital Central*) are among those in first place on the list, even though it was unsuccessful with *Abogados* (13,1%) and was unable to stop the free fall of the clever sitcom *Moncloa, ¿Dígame?* (17,2%) a kind of Spanish *Yes, Minister* (BBC) characterised by the unmistakable style of the Catalan production company El Terrat (*Plats bruts*). Different from Tele 5 which almost always takes a chance on its new productions, Antena 3 tends to get rid of them after a few episodes if they do not reach the infamous 20% of share which represents the acceptable limit in the Spanish system, as happened with the serial *Ciudad Sur* (14,9%) or the comedy *Papá* (7,5%). TVE1 followed a similar path with *Mi teniente* (16,6%) and did not go beyond the five episodes agreed on initially with the production company.

In a period in which the ratings of some autonomic channel televisions beat some of their own records, the differences between the networks of FORTA

do not at all contradict their vocation to reflect their more immediate reality, moulded around stories whose symbolism gives the viewer that strange identification which he does not seem to find in any other television genre. In a speculating and without doubt complementary way the stories told on the state TV drift progressively away from the mimicry of the family comedy which marked the fiction of the nineties, to deal with more global issues and take on characteristics of a more universal kind. The best and the worst of *Cuéntame* is that it probably represents an exception to the rule, something that turns it into a production difficult to imitate.

5. Focus: *Cuéntame cómo pasó* and *Temps de silenci*

There were very few television critics who were not tempted to compare *Cuéntame cómo pasó* with *The Wonder Years* (ABC 1988) even though Miguel Angel Bernardeau the executive producer and creator assures us that he referred mainly to *Die blechtrommel, le tambour* (Volker Schoedorft, 1979). Bernadeau had his idea for *Cuéntame*...seven years before TVE1 decided to bet on a programme so obviously *retrò*, becoming the natural destination of a series whose main attraction was in the quantity of footage (from RTVE and the TV news NODO).

Cuentame...portraits the story of a Spanish family during Franco's dictatorship in 1968, a year of great political and social importance systematically pushed into the background because of the emphasis put on the following decade: the transition to democracy. The family Alcántara of the low middle classes with three children and the wife's mother, become efficient narrative tools and privileged observers on the oncoming re-awakening of Spain towards modernity shown in an extremely exact reproduction of the customs and habits of that period.

For the purpose a very thorough research in the press of that period was carried out which permitted the opportunity of reproducing daily life in greatest detail. The streets of Madrid were combed in the search for original furniture and objects (which sometimes had been donated by the manufacturers); all the publications in the Cerván newsagents were copied and the street where the protagonist family lived was completely rebuilt - a mixture of real and virtual elements.

Carlos Alcántara, the youngest son, is the narrator who remembers a period in his family life and his childhood centred around several events which are used to present the different story-lines of the series: buying a television; his first communion, his brother Toni going to university; his sister's trip to London, etc. Even if the child's point of view dominates, the stories of different characters constitute a choral protagonism where the relationships are interwoven with great skill in the main theme told according to the

narrative structure used. Apart from the spectacularly and the truthfulness and the laborious treatment given to *Cuéntame*...what the Alcántara see on their television screens (Eurovision, strikes, police onslaughts...) and the different stories created, these are the main references of a type of collective self-portrait which turns this fiction into a social memorial.

On the other hand *Temps de silenci* prefers to deal with politics instead of portraying manners, and inserts the stories told into a framework of a historical and social review. The personal story of the narrator, Isabel Dalmau, a young lady from the Catalan high society in love with a man she cannot marry because he is from a lower class, is the main theme to which the recollection of the history of Catalonia from 1935 onwards is centred. Unlike the other historical sagas such as *Heimat* (ARD) or *Brideshead Revisited* (ITV) the genealogy of this series is rather like the Australian *Carson & Carson* or the British *Upstairs, Downstairs* (ITV). At first it was planned that *Temps de silenci* would end with the advent of democracy but due to the success of the series it went on to the attempted coup in 1981.

Compared to the exercise in style that we get in every episode of *Cuéntame*... the continuity and the consecution of the historical recollection and the different topics of this TV3 production, there is a narrative serial structure that runs in parallel with the historic reconstruction. The result is a pleasant didactic exposition which on this occasion institutionalises the fiction story as a social memorial.

6. Sclerosis of the Schedules UK TV Fiction in 2001

by Richard Paterson

1. The Audiovisual Landscape: Assessment for the Year

British television in 2001 was marked by an ever-intensifying platform battle for digital subscribers between satellite (BSkyB), digital terrestrial (ONDigital) and cable (Telewest and NTL). Almost unnoticed by the British public – indifferent as to the health of a system characterised by government as leading the world in the introduction of digital television – first the cable operators, NTL and Telewest, and then the digital terrestrial platform ONDigital (renamed ITV Digital during 2001 in an attempt to boost take up), began to show signs that their business plans were not being achieved and that their future was very uncertain. [By May 2002 ITVDigital had ceased operations and both NTL and Telewest were renegotiating their finances]. Meanwhile Sky Digital, the digital satellite platform continued to prosper after years of investing in its subscriber base; by year end it had 5.7 million subscribers and a very low churn rate of about ten per cent compared with 1,263 million subscribers for ITV Digital and just under two million for cable (out of 3,62 million cable subscribers).

The platform problems were paralleled by a downturn in advertising revenue for the commercial channels, ITV, Channel 4 and Channel 5. This had a particularly adverse effect on Carlton and Granada, the dominant owners of ITV franchises with only the small Ulster and Channel franchises alongside the Scottish franchises out with their control. Carlton and Granada were 50/50 partners in ITV Digital and the advertising downturn alongside an investment of nearly £1 billion in digital terrestrial proved unsustainable. There was a significant change in the shareholding of Channel 5 with Pearson selling its 22% stake in RTL to Bertelsmann so that Bertelsmann became the dominant shareholder in Channel 5. RTL also purchased the independent production company, Talkback, which became part of Fremantle Media and thereby was no longer deemed to be an independent production company for the purpose of the 25 per cent quota of independent commissions required from broadcasters. The difficulties of meeting these requirements was also behind the ongoing argument over the ‘independent’ status of Endemol which though deemed an independent in most European states was excluded from this status in the UK because of Telefonica’s ownership [this issue was finally resolved in early 2002 in Endemol’s favour].

Controversy surrounded the BBC’s request for permission to launch four new free-to-air BBC digital channels from the Secretary of State for Culture, Media and Sport. The BBC met concerted opposition from existing

children's channels – Nickelodeon, Disney – to its CBBC and CBeebies channels, and to its proposals for a youth oriented BBC3 from a range of channels. The only channel getting no opposition was BBC4 - a new arts and documentary channel – which, however, was seen by some commentators as a portent for the BBC ridding the schedules of BBC2 and BBC1 of serious, and particularly arts, programming. The only channel held back was BBC3 for which the BBC were asked to submit revised proposals.

The main press and political hare running in 2001 related to preparations for the Communications Bill to merge the regulatory bodies covering broadcasting and telecommunications in a single agency: OFCOM. Again the BBC came under close scrutiny in relation to the extent to which it would come within OFCOM's jurisdiction. This followed the publication of a preparatory White Paper, which proposed a dispensation for the BBC Governors to remain the predominant regulatory agency. There were particular concerns expressed when Gavyn Davies was appointed Chairman of the BBC Governors as his close connections with senior Labour Party politicians were seen as providing the BBC with undue influence in these political decisions. Other important personnel changes during the year included the replacement of Michael Jackson as Chief Executive of Channel Four (who took up a post with USA Networks in New York) by Mark Thompson, previously Director of Television at the BBC.

In the ratings battle BBC 1 had the highest audience share for the first time since the launch of ITV in 1955: 26,9% (from 27,1%) over ITV 26,7% (from 29,4%); BBC2 11,1% (10,7%); Channel 4 10% (10,1%); Channel 5 5,8% (5,7%). Paradoxically all the terrestrial channels except BBC2 lost audience share to satellite and cable whose share rose to 19,6% (16,6%). In prime time, however, ITV remained ahead. ITV, which had resisted moving either of its channels (rebranded as ITV1 and ITV2 during the year) on to the Sky Digital platform for commercial reasons associated with the launch of ITV Digital and the desire for exclusivity, changed tack as its audience share began to slip among Sky Digital subscribers.

In programming terms the big successes in non-fiction programming were *Big Brother* (the second series), *Popstars*, *Pop Idol*, *Blue Planet*, and *Walking with Beasts*. What is noteworthy is that these all involved some element of interactivity. There was a significant advance in the application of interactive television during the year so that more was being offered than the capacity to vote with particularly impressive innovation in its use with the BBC's *Walking with Beasts*. The greatest controversy surrounded the transmission by Channel Four of an episode of the satirical *Brass Eye* lampooning media coverage of paedophilia and leading to condemnation by many politicians who had not even seen the programme. The most significant scheduling failure in 2001 was the attempt by ITV to introduce

Tab. 1 – Channels Share in 2001

	2000	2001	% POINT CHANGE
BBC 1	27,1%	26,9%	-0,2%
BBC 2	10,7%	11,1%	+0,4%
ITV	29,4%	26,7%	-2,7%
Channel 4	10,1%	10%	-0,1%
Channel 5	5,7%	5,8%	+0,1%
Others	16,6%	19,6%	3%

Source: BARB

Premier League football to the early evening schedule on Saturdays. The ratings were appalling and after a number of weeks the coverage returned to late evening where they had been for a number of years on BBC1.

2. The Origin of Fiction: UK Dominance

The sample week showed again the dominance of US narrative fiction across the schedules of the UK's terrestrial channels. Despite the greatest popularity always being for domestically produced fiction (in terms of the number of viewers watching) US series continue to provide the highest proportion of narrative fiction in the schedules with much of it in off-peak viewing hours. Digital and satellite channels are also very dependent on US narrative fiction although for the UK the secondary market for older UK drama series and situation comedies has existed for a number of years through channels like UK Gold and more recently UK Drama.

As in previous years, in the week of 4 March 2001, in terms of narrative fiction (i.e. both films and TV fiction) transmitted on the UK terrestrial channels in all day parts, US product was in the majority (61,4 per cent), with no non-UK European fiction transmitted and a total of 34,2 per cent of UK narrative fiction. When film is excluded domestic TV fiction programming increased from 47% in 2000 to 48,5% in 2001. Film made up 46% of all fiction transmitted in the week (as in 2000) with British films making up 17,4% of the films shown against only 9% in 2000. However, in prime time domestic fiction increased to 58,39% of the total fiction that week from 51% in 2000. It is noteworthy that 87% of the non-domestic fictional content shown in prime time is transmitted on Channel 5 which continued to have a 9.00 p.m. nightly slot for movies every weekday.

Tab. 2 – Origin of TV Fiction (Sample Week, March 2001)

	DOMESTIC	USA	OTHER	HOURS
BBC 1	58,45%	24,66%	16,89%	24h40
BBC 2	37,78%	62,22%	-	7h30
Total public	53,63%	33,42%	12,95%	32h10
ITV 1	75,75%	19,78%	4,48%	22h20
Channel 4	41,60%	58,40%	-	20h50
Channel 5	26,88%	67,63%	5,49%	28h50
Total private	46,30%	50,12%	3,59%	72h
Total in hours	50h35	46h50	6h45	104h10
Total %	48,56%	44,96%	6,48%	100%

Source: Eurofiction

Channel 5 was responsible for 37% of all fictional programming scheduled during prime time followed by ITV (26%) and BBC 1 (21%). In terms of total fiction at all times, Channel 5 again transmitted the largest proportion (31%) followed by BBC1 (20%) and Channel Four (19%). When film is excluded from the figures Channel 5 transmitted the lowest proportion (8%) while ITV transmits 38% and BBC1 32%. This is consistent with the very deliberate adoption of a low cost programming strategy adopted by Channel 5 at its inception modeled on the way the commercial services in Italy and Germany had first sought market share through using low cost US programming. Channel 5's limited programming budget continues to inhibit the commissioning of much domestic fiction with its main ongoing commitment being to the 5 days a week soap opera *Family Affairs*.

In general the BBC schedules less American material than any of the commercial stations with domestically produced fiction making up more than half the fiction transmitted on both BBC1 and BBC2. However, it is interesting that a greater percentage of films was transmitted in the sample week by the BBC channels than last year (up from 33% to 38%).

Tab. 3 – Origin of TV Fiction – Prime time Only
(Sample Week, March 2001)

	DOMESTIC	USA	HOURS
BBC 1	100%	-	8h40
BBC 2	61,11%	38,89%	3h
Total public	90%	10%	11h40
ITV 1	100%	-	10h30
Channel 4	66,67%	33,33%	3h
Channel 5	-	100%	2h15
Total private	79,37%	20,63%	15h45
Total in hours	23h	4h25	27h25
Total %	83,89%	16,11%	100%

Source: Eurofiction

3. Domestic TV Fiction in 2001: Marked Increase

Production of UK television fiction showed a marked increase in 2001 due in the main part to the introduction of two new continuous serials on ITV, *Crossroads* and *Night and Day*. However, in addition there was a marked increase in the number of programme titles, from 151 to 170, showing a growth in fiction across all genres. There was a significant increase in the number of short films produced and transmitted on BBC2 and Channel Four which in some ways distorts the picture.

Eurofiction's cultural indicators taxonomy provided few surprises or changes. The contemporary world dominates as subject matter and there is a continuing focus on stories with a national focus featuring mainly mixed groups of men and women. Within the national, the metropolitan and London based settings remain common although rural life (particularly through key Yorkshire TV produced programmes *Emmerdale* and *Heartbeat*) provide a leavening to the schedule. The UK production industry remains focused on London but the legacy of the powerful ITV federal system which allowed major production centers to be built up in Manchester and Leeds continues to provide some diversity of regional voice, and indeed the Carlton-produced revival of *Crossroads*, one of Britain's leading soaps in the 60s and 70s, was produced from its Nottingham studios.

The BBC maintains some fiction production in Wales, Northern Ireland and Scotland. In 2001 BBC Scotland continued to produce *Monarch of the Glen* to the network, while BBC Northern Ireland oversaw *Ballykissangel* and *McCready and Daughter*. BBC Wales continued to produce the Welsh language soap opera *Pobol y Cwm* for S4C. Channel Four's commitment to spending 30 per cent of its programme budget on commissions outside the London area also had some effect. In terms of domestic TV fiction production this was mainly reflected in the continuing commitment to two

series from Liverpool: Mersey Television's *Brookside*, which has been part of the Channel's schedule since its launch in 1982, and the teenage soap *Hollyoaks*.

Tab. 4 - TV Fiction by Channel in 2001

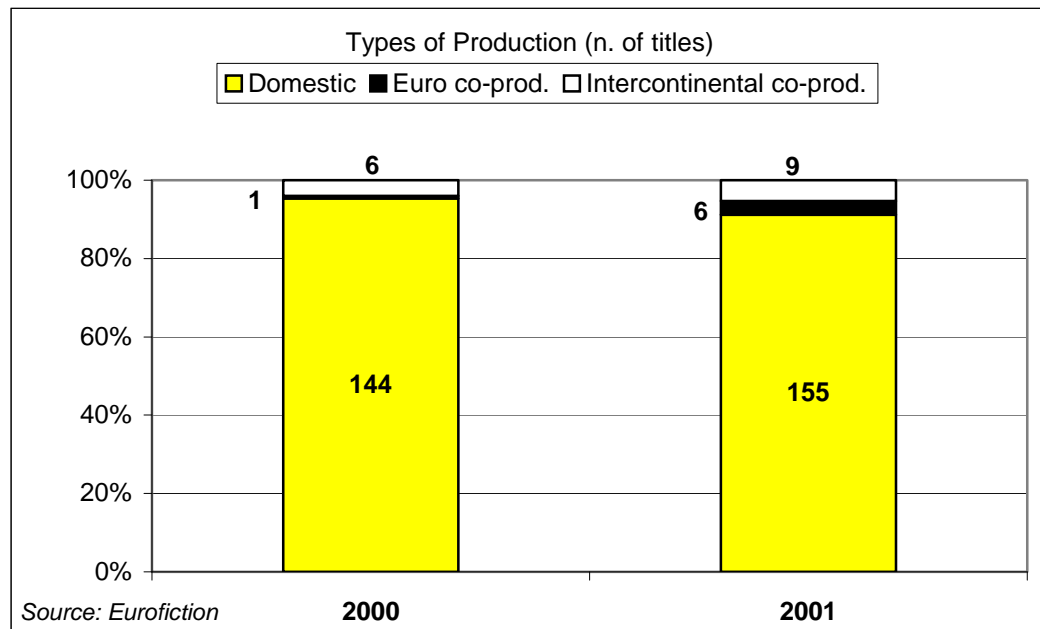
<i>CHANNEL</i>	<i>HOURS</i>	<i>%</i>
BBC1	423	28,9
BBC2	60	4,1
ITV1	654	44,7
Channel 4	205	14,1
Channel 5	119	8,2

Source: Eurofiction

The government has continued to emphasise the importance of an independent production sector to provide a diversity of centres of alternative supply as the restructuring of the regional ITV system has led to a dominance of two companies, Granada and Carlton, in both production and advertising revenue. Indeed Granada companies now supply more than 80 per cent of the non-independent sourced programmes to the ITV network. However, there are few large independent producers of drama, and there has been a significant shift in the market place with 'successful' independents courted and sometimes taken over by larger groups, so for example Talkback was taken over by Fremantle Media. Nicola Shindler's company Red Productions continues to prosper (with both *Bob and Rose*, *Linda Green* and *Bad Girl*) in the schedules in 2001). Other successful independents have struck deals with US partners. So, Bentley Productions' *Midsomer Murders* boasts the Arts and Entertainment Network as one of the commissioning broadcasters, while Carnival Films, a longstanding film and TV movie production company, produced *As If*, a Channel Four teen drama, in partnership with Columbia Tristar. This has subsequently led to a format deal for the series for US television. One of the problems is that producing fiction is capital intensive and few small companies have the requisite resources – a situation which parallels the dilemmas which have faced Britain's film industry for many decades. Notwithstanding these problems it is noteworthy that many of the most innovative TV fiction produced in 2001 came from the independent production sector.

Co-production is often critical for high cost programming whether fiction or documentary. One important – and high cost - co-production in the UK in 2001 was the Dreamworks/HBO/BBC series *Band of Brothers* filmed at a disused airfield north of London which to many commentators' surprise was then transmitted on BBC2 rather than BBC1 giving the minority channel an unexpected ratings boost.

European co-productions showed a significant increase in 2001 over the previous year as did other international co-productions but still remain secondary targets for funding for most UK companies.



The top ratings programmes in the UK have changed little in recent years with the stranglehold of soap operas on the early evening schedule imposing a sclerosis on the schedule. There are four *Coronation Street* episodes each week (Sunday, Monday, Wednesday and Friday); four *EastEnders* episodes (Monday, Tuesday, Thursday, Friday); five episodes of *Emmerdale* (Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday); two *Brookside* episodes (Wednesday, Thursday), five episodes of *Family Affairs* (Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday); together with *Neighbours* (five weekdays); *Home and Away* (five weekdays); with the addition of *Crossroads* (four per week) and *Night and Day* (two) during the year.

The British addiction to long running serials is not always inevitable and ITV had problems with the audience figures achieved by both *Crossroads* and *Night and Day*. This bold commissioning move by ITV was partly necessitated by the move of *Home and Away* to Channel 5 whose overall ratings performance improved as a result. *Night and Day* was particularly interesting as it attempted to make the serial form more aesthetically challenging. Its focus was life in a London street but for whatever reason it failed to achieve a following.

Alongside the soap operas, returning series have become sedimented into the UK TV schedules so that there is little scope for renewal in this genre. Programmes like the medical drama *Casualty* on BBC1 (and its spin off

Holby City) and *London's Burning* and *The Bill* on ITV have proved enduring ratings winners and programme controllers have been loathe to remove them from the schedules. As Nick Elliott, the ITV Network Controller of Drama noted in *Television* ('The Write Stuff' p.8 November 2001) 'in the late 1980s all ITV companies started building that successful raft of all-film drama that was to pull ITV ahead of the BBC: *Morse*, *Soldier, Soldier*, *Peak Practice*, *London's Burning*, *Frost*, *Heartbeat* and *The Bill*'. As series age it is in the best interests of a broadcaster to seek to find replacements but it is arguable that ITV has been caught lagging behind the BBC in its renovation of its schedule because of the relative ease of recommissioning a known winner. And this in spite of the innovative spirit introduced to the ITV Network Centre by Chief Executive David Liddiment.

In prime time, as with most countries with well funded public service channels, domestically produced TV fiction has had little competition from other programming from other origins for many years with the Australian soaps *Neighbours* and *Home and Away* the only exceptions. The best US TV fiction is available and does figure centrally in the schedules of Channel Four (with *the Sopranos*, *The West Wing*, *Frasier* and *E.R.*) and now of Channel 5 (with *Crime Scene Investigation:CSI*). However US series remain the staple fictional fare on Sky One which had begun to commission further UK fiction programming (in addition to the long running *Dream Team*) before changing strategies when Tony Ball became Chief Executive.

Quality drama, once the hallmark of British television, tends to be kept at the edge of the schedule on ITV and BBC1, except on Sunday evenings which often feature direct competition between high cost mini-series on these two channels as well as Channel Four. As noted above one reason for this is that the rest of the week's schedule has so little flexibility, but historically it has proved to be the time of week when audiences are most receptive to more difficult fare. Linda Agran, one of the main producers of quality drama in Britain in the 1990s (*Minder*, *Widows*, *Poirot*) complained in an article in *The Times* in 2001 that there is a lack of creativity and originality in today's schedules which, she asserted, are dominated by a 'seamless loop of badly made dross'. In a later debate she too contended that drama's cultural role had been squeezed out by the profusion of soaps. However, despite these problems some quality programmes did get shown: on the BBC examples included *Babyfather* and an adaptation of Nancy Mitford's *Love in a Cold Climate*, while on ITV there were two contemporary adaptations of famous literature: *Othello* and *The Russian Bride* (based on *Therese Raquin*).

The production of quality television fiction was however encouraged in 2001 by the clever adaptation of a tax measure (a sale and leaseback arrangement which boosted budgets by as much as 10% through tax write-

offs) introduced to support feature film production. This had been so loosely drafted that TV fiction (and even entertainment series) were given clearance. The loophole was closed by the government in April 2002 leading to a high level of uncertainty about its impact on high budget TV drama productions and affecting already overstretched companies like Granada which had benefited from the arrangement for *Coronation Street*, amongst other programming.

4. Successes and Failures: Old Titles on Top

The top 10 TV fiction programmes in the UK change little year from year. In 2001 (as in 1996) the highest rated programme of the year was a special edition of *Only Fools and Horses* shown on BBC1 on Christmas Day. This revival of a programme which had its finale with the previous special brought the ever popular David Jason back to the screen and showed the intent of the BBC to use every means possible to regain its ratings position.

The populist approach of BBC1, with Greg Dyke as Director General encouraging the Controller of BBC1 to compete aggressively, disappointed many and it was indeed noticeable that experiment in drama was more likely to be seen on ITV than the BBC.

The ongoing popularity of the continuous serial, and their longevity (a blessing to channel schedulers) is shown by the placing of *Coronation Street* (first transmitted in 1960), *EastEnders* (which premiered in 1985) and *Emmerdale* (first broadcast in 1972 as *Emmerdale Farm*) in the top 10. Indeed of the top 10 programmes only one, *Buried Treasure*, a vehicle for John Thaw one of the most loved stars of British television, was new. *Only Fools and Horses* was first shown in 1981, *A Touch of Frost* in 1992, *Heartbeat* in 1992 (both Yorkshire Television productions), *London's Burning* in 1986 (LWT), *Casualty* in 1986 (BBC) and *Midsomer Murders* in 1997 (Bentley Productions for ITV and the only independent production company in this group).

Generically we see the continuing success of police and medical series. In the crime genre, the BBC introduced several series like *In Deep* and *NCS Manhunt* but both had little success. *Merseybeat*, a sort of Liverpool *Bill*, with soap elements, seemed the most likely to succeed and be recommissioned. Other new series included ITV's *Bad Girls*, set in a women's prison and *The Vice*, exploring metropolitan sexual mores through the prism of a police unit.

In all these cases the main motive for the commissioning seems to be more to improve ratings than to innovate. For ITV, the demographic imperatives of meeting the advertisers' needs in terms of range of audience by age and gender, have taken less priority than would be expected, while paradoxically

the BBC, not encumbered by these pressures, seemed to provide less challenging programming. Channel Four, with its reliance on a younger upmarket audience has normally approached this task by non-fictional

Tab. 5 - Top 20 Episodes in 2001⁹

N.	TITLES	CHANNEL	FORMAT	GENRE	AUDIENCE
1.	Only Fools and Horses	BBC 1	Series	Sitcom	21,35
2.	Eastenders	BBC 1	Serial	Soap	20,05
3.	Coronation Street	ITV 1	Serial	Soap	16,22
4.	A Touch of Frost	ITV 1	Mini-series	Action/crime	14,69
5.	Heartbeat	ITV 1	Series	Rural Drama	13,82
6.	Emmerdale	ITV 1	Serial	Soap	12,42
7.	London's Burning	ITV 1	Series	Action/crime	11,38
8.	Buried Treasure	ITV 1	TV Movie	General Drama	10,67
9.	Casualty	BBC 1	Series	Medical Drama	10,02
10.	Midsomer Murders	ITV 1	Series	Action/crime	10,00
11.	Back Home	ITV 1	TV Movie	General Drama	10,00
12.	The Innocent	ITV 1	Series	General Drama	9,87
13.	Cold Feet	ITV 1	Series	General Drama	9,78
14.	The Bill	ITV 1	Series	Action/crime	9,74
15.	My Uncle Silas	ITV 1	Mini-series	General Drama	9,71
16.	Hot Money	ITV 1	TV Movie	General Drama	9,62
17.	Silent Witness	BBC 1	Series	Action/crime	9,43
18.	Judge John Deed	BBC 1	Mini-series	General Drama	9,43
19.	Bad Girls	ITV 1	Series	General Drama	9,42
20.	At Home with the Barithwaites	ITV 1	Series	General Drama	9,17

Source: Taylor Nelson-Sofres/BARB

programming genre (like *Big Brother*) but has been the main supplier of teen dramas like *As If* and *Hollyoaks* as well as comedies *Spaced* and *Metrosexuality*.

5. Concluding Remarks

To conclude it is worth focusing on further comments by Nick Elliott in his article in the *Television* magazine. He asserts that the most important principle for any popular drama audience is 'to be at one with his audience' and claims to want to reflect small provincial town Britain over metropolitan trendiness in the programming commissioned for ITV. His wish is to avoid condescension and to commission programmes which build

⁹ The table has been elaborated choosing, for each programme, the top-rated episode or instalment.

characters who ‘have warmth, humour, strength and principles...who stand out as individuals.’ His final key principle is the need for renewal and innovation: ‘Maybe not all new police dramas can reinvent the genre so thoroughly as *Morse* and *Cracker* did but equally there’s no point just replicating old police shows on the grounds that that way should get a passable rating.’ All of these general principles were offered in the wake of the advertising downturn and the looming troubles of the ITV Network Centre principal paymasters Carlton and Granada. He was arguing for ITV to sustain its spend on drama commissions at a level equivalent to that of the cash-rich BBC to provide a range of drama from writer-led series (like *Fat Friends* and *At Home with the Braithwaites*) to eccentric one-offs like *The Russian Bride*. In short, he was arguing publicly that British television fiction could be facing a cash crisis in the one broadcaster where innovation has been courted most assiduously in recent years. The reason for these looming problems are the downturn in advertising revenues in the last quarter of 2001 and the severe financial problems faced by Granada and Carlton. They will not manifest themselves fully in scheduling terms until late 2002 and early 2003 but do not augur well for the continuing vitality of British TV drama. One of the more bizarre consequences of the budget problems is that ITV has been unable to transmit some of the programmes it has commissioned because to do so would trigger licence payments – in short there is a growing stock of untransmitted programming at the ITV Network Centre and the companies which produced these programmes will not receive their payments in the timescale expected which may have other knock-on effects on those companies’ futures.

The revenue downturn will also have an effect on the drama commissions from Channel Four whose FilmFour ventures (including film production and pay channels) lost heavily in 2001. No hits emerged from the slate of films it produced (including *Charlotte Gray* and *Lucky Break*) and the subscriber base stalled for the film channels at around 300 000. FilmFour’s flirtation with Hollywood – through a production alliance with Warner Brothers – will have uncertain consequences as to the type of film commissioned by what was in the 1980s probably Europe’s most innovative TV company investing in film production. The BBC remains the richest broadcaster for now as it benefits from a significant licence fee rise granted to assist its digital plans. Much responsibility lies with the main public service broadcaster to be innovative in drama commissioning and this needs to be as high a priority as the new competitiveness in seeking high audience figures.

This is an interesting moment in the evolution of British television fiction and of British film. For many years British television offered a cultural voice, and became the focus of training of many future film directors (alongside advertising). After the success of Film on Four the BBC began a quest for more cultural credibility by abandoning TV films and plays for

cinema film investment and somewhat undermined the vitality and contemporary relevance of stories which had been provided through innovative series and plays over many years. After a series of successes FilmFour has had a lean period but the BBC has invested in a number of critically well-received films in recent years like *Billy Elliott* and *Iris*. Such films have become the point of aspiration for many working in the British film and television industry but many believe the BBC should again invest and innovate with groundbreaking television genre alongside its film ventures.

Today the search for television's auteurs – for the writers and directors who can express more than an audience (and advertiser) pleasing populism - seems to be a forgotten task and the digital revolution, for all the potential for empowerment which it offers, is probably unsuited to the task of discovering these authentic voices. However, all is not gloom as despite the overwhelmingly negative climate some gems still manage to emerge, like FilmFour's *Gas Attack* disturbingly scheduled just as the letters containing anthrax were found in the US Congress, *Spaced*, a situation comedy from Channel Four which subverted many of the conventions of the genre, and above all *The Office* from the BBC. The nursery slopes of so many soap operas may continue to provide a nurturing space for writers like Jimmy McGovern or Jack Rosenthal, if the space for further development is provided. One other positive sign in this direction is the continuing presence of short films in the interstices of the schedule on BBC2 and Channel Four. These shorts – scheduled as strands like *Black Cabs* and *Table 12* - prove the continued possibility for innovation on television and, admittedly only for a small audience, balance the predictable offerings of soap operas, crime and medical series in Britain's TV schedules.

Section Focus
(Gerd Hallenberger, directeur de la publication)

Note du directeur de la publication

Lorsque le projet Eurofiction a été lancé en 1996 par des équipes de recherche de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne et du Royaume-Uni, sa portée était initialement limitée à ces cinq principaux pays d'Europe occidentale. Encouragés par la réponse favorable reçue par notre travail, nous avons étudié divers modèles permettant de transformer Eurofiction en un événement véritablement européen, présentant les multiples facettes de l'Europe, des cultures médiatiques européennes et de la fiction télévisuelle européenne.

En tenant compte des problèmes bien connus rencontrés par chaque projet de recherche international, nous avons décidé d'approcher l'élargissement d'Eurofiction pas à pas, chaque pas étant par ailleurs plutôt petit. Afin de conserver, à la fois, le projet Eurofiction, dans son ensemble, et les rapports annuels dans des proportions maîtrisables, nous avons choisi de n'ajouter qu'une ou deux équipes de recherche chaque année et de leur accorder suffisamment de place dans une nouvelle section des rapports Eurofiction, la section Focus.

Plus précisément, cette section comprend deux éléments. D'une part, des vues d'ensemble largement développées, présentant année après année différents pays. Outre les informations les plus récentes sur la fiction télévisuelle produite dans le pays en question, la structure du système télévisuel national, l'état de l'industrie audiovisuelle du pays, les préférences particulières des téléspectateurs et l'intégration de la fiction télévisuelle dans les cultures nationales sont également traités. D'autre part, de courtes "Mises à jour" reviennent sur les pays présentés les précédentes années. Ces "Mises à jour" insistent sur les changements survenus depuis le dernier rapport (l'évolution de la fiction télévisuelle) et, si nécessaire, sur la modification du paysage médiatique audiovisuel en général.

Malgré la lenteur relative des intégrations, les chercheurs de plusieurs pays sont désormais associés au réseau Eurofiction : le Danemark, la Grèce, les Pays-Bas, la Russie, la Suède, la Suisse et la Turquie. L'année dernière, un pays non européen, le Canada a même apporté sa contribution au rapport dans la mesure où le concept Eurofiction d'analyse de la fiction télévisuelle a été repris par des chercheurs d'autres parties du monde. Outre le Canada, le Brésil est un autre pays dans lequel les idées et les hypothèses développées par Eurofiction sont testées comme outils d'analyse de la fiction télévisuelle nationale.

La section Focus du présent rapport comprend des mises à jour de trois anciens associés, les Pays-Bas, la Suisse et la Turquie, ainsi que des

contributions plus détaillées de deux nouveaux membres du réseau, la Pologne et le Portugal.

Une fois de plus, les deux textes donnent des exemples de la diversité et de l'unité que l'on retrouve dans les cultures (médiatiques) européennes actuelles. Malgré toutes les différences existant entre les deux pays, deux mots clés associés au changement médiatique apparaissent dans les deux textes. L'un de ces mots clés est la "série" qui, dans tous les paysages de la fiction commerciale, joue un rôle stratégique en étant le seul type de fiction télévisuelle nationale disposant de budgets vraiment très faibles, que ce soit sous la forme des "*telenovelas*" comme au Portugal ou des "*soaps*" comme dans la plupart des autres pays. Le deuxième mot clé est, bien entendu, "*Big Brother*" (la version originale anglaise de *Loft Story*). Des références aux versions nationales de ce genre de mélange entre le *soap*, le documentaire et le jeu télévisé, en tant que concurrence à la fiction télévisuelle, ont déjà été faites dans plusieurs contributions aux précédents rapports, et c'est à nouveau le cas dans les textes aussi différents que ceux concernant la Pologne et le Portugal.

Ainsi, cette section Focus apporte une nouvelle preuve du truisme selon lequel les éléments constituant "l'Europe" peuvent en fait être décrits très facilement : ils sont à la fois tous les mêmes et extrêmement différents.

Gerd Hallenberger

1. Saturated with Domestic TV Series and Soaps – The Mirror of Everyday Life Polish TV Fiction in 2001

by Hanna Andrzejczyk

1. The Audiovisual Landscape: Changes over Time

Like in many Central Eastern European countries, the Polish television landscape has undergone rapid and extensive changes. As recently as 1989, for example, the vast majority of Poles had access to only two channels of state-owned television, but by the end of 2001 over 50% of Polish households could receive around 40 channels via cable systems or satellite.

The history of public broadcasting in Poland started in 1992 when the Broadcasting Act abolished the legal monopoly of Polish Radio and Television and established both public radio and television in the form of one-person joint stock companies of the State Treasury. Public television is a single company operating both at a national level (with 2 nation-wide services TVP1 and TVP2 plus satellite channel TV Polonia) and a regional/local level (12 programme services covering different areas). The activity of public broadcasters is regulated by the Broadcasting Council. Public television is financed both from licence fees and advertising revenues with hardly any public funds expect for quite small subsidies from the Ministry of Education for the production of educational programming.

The Act of 2000 amending the Broadcasting Act of 1992 revised programming obligations, abolishing measures requiring the Polish nationality of the producer and introducing a quota system for programmes from European producers (50%), from European independent producers (10%), and programmes originally produced in the Polish language (30%, including 10% of recent productions). Also introduced were a quota for works sung in Polish language as well as a quota for musical works in general related to the Polish culture. The limit of foreign ownership in broadcasting companies amounting to 33% was preserved.

The most important development was the appearance in 1994 of a number of licensed channels (3 licences for supra-regional and 10 local terrestrial stations as well as numerous permissions for cable television programmes) from commercial television Polsat, which thus is the only national commercial broadcaster as of mid 1996. The duopoly situation has enabled public television to profit from advertising windfall and to develop almost unhindered so far. It has also given Polsat time to grow and extend its geographical reach without facing any serious commercial competition.

In that time the TV equipment of Polish households changed considerably – there was a rapid increase of VCRs and TV-text, as well as of cable and satellite penetration. In 1996 almost one of every two households with a television set also owned a VCR and 40% of households' TV sets were equipped with TV-text. At present the ownership of VCR is more or less at the same level and TV-text increased by 66%. Since 1996, the number of cable or satellite households has risen from 35% to 52% (from 4,2 million to 6,3 million households). Cable and satellite penetration provided interesting market opportunities for satellite broadcasters, and in 1996 RTL7 and HBO began transmitting from abroad. In 1997, Polsat launched its second satellite channel, Polsat2, and as a result of a process of consolidation and concentration two new channels emerged; the second important commercial channel TVN (current penetration 85%) and regional commercial channel Nasza TV (penetration 42%), both terrestrial.

The end of the 90s saw the introduction of the digital services Cyfra Plus and Vision TV via satellite transmission. Nowadays, only 5% of households have a digital decoder and further access is limited by its high cost. It was also the time of the PC and the Internet: PC penetration has grown from 13% of households in 1996 to 22% at present, and 13% of households today have access to the Internet.

Lack of capital has made further growth of Polish-owned commercial television difficult. By the end of 2000, Polsat bought the struggling station Nasza TV, and through joining with satellite Polsat2 launched its second terrestrial channel, TV4.

At the beginning of 2001 a new commercial channel, TV Puls, intended as family television and based entirely on Polish capital, was launched. The expected commercial success was not achieved because of low penetration (28%) and few commercials.

Also the first 24-hour news station, TVN24, owned by ITI Holdings and by Strategroup International, a part of SBS Broadcasting (founded in Scandinavia), was launched but distributed only by a few cable operators. At the end of 2001, ITI bought RTL7 (part of the RTL Group) and established its new channel TVN7, a third station owned by ITI. By that time, the merger of the two digital platforms Cyfra Plus and VisionTV was finalised. Tele 5, belonging to the Italian media group Finicast and distributed by satellite and cable started to broadcast in April 2002 with a schedule mainly consisting of European programmes.

A concentration of ownership is a defining characteristic of the commercial channels. The two key players are Polsat, owned by media industrialist Zygmunt Solorz, and ITI Holdings.

As the following table illustrates, the two main channels of TVP taken together continue to command the highest proportion of TV viewing, capturing 45% of the total viewership and the same share of the viewership in prime time. TVP has lost 1% of market share over the 1999-2001 period, however, dropping by 4% in prime time viewing, while main commercial competitor Polsat lost 2% of its share and the second commercial channel TVN increased sharply by 5% (both total and in prime time). Of the two TVP channels, TVP2 has smaller overall audience shares than TVP1, particularly during prime time hours, but seems to occupy the more stable position and even has managed to increase its share slightly by 2% (total) and 1% (prime time). TVP1 is the largest individual channel on the Polish market with an audience share of 25% in total and 27% in prime time.

Tab. 1 – Audience Shares 1999- 2001

	Total viewing				Prime time			
	1999	2000	2001	Diff. '99-'01	1999	2000	2001	Diff. '99-'01
TVP 1	28	26	25	-3	32	29	27	-5
TVP 2	18	20	20	2	17	17	18	1
TVP1&TVP2	46	46	45	-1	49	46	45	-4
Polsat	23	24	21	-2	24	26	22	-2
TV4	0	2	4	4	0	2	4	4
TVN	10	12	15	5	12	14	17	5
RTL 7*	4	3	2	-2	4	3	2	-1
Other	17	13	13	-4	11	9	10	-1

* TVN 7 from the end of 2001

Source: TNS OBOP

Polsat, which is TVP's main competitor, despite a slight drop since 1999 has retained its edge over TVP2. Polsat together with its second channel TV4 maintained to reach as much as TVP1 (25%). The second commercial channel TVN is the only terrestrial channel which has managed a rapid and extensive growth, both off and in prime time.

Although the remaining terrestrial regional stations (TVP3, TV Puls and some local TV stations) and satellite channels constitute quite considerable shares of viewership or despite of it, these channels have collectively experienced the greatest loss in overall viewing compared to the 'Big Four'. The strongest channels in this 'other' category are TVP3 – 3%, TV Puls – 1% and Eurosport, Discovery, VIVA1, MTV, Animal Planet and CNN.

The losses mentioned above since 2000 were caused to a large degree by the programming policy of TVN based on *Big Brother* and other reality shows

as *Agent* and *Expedition*. Especially *Big Brother* which was a huge success. TVN holds in Poland exclusive rights to all Endemol formats including *Who Wants to Be a Millionaire* and *Big Brother* and has also signed long-term deals with major studios such as Warner Brothers and DreamWorks. As a reaction to TVN's *Big Brother*, Polsat started another reality show in 2001 (*Two Worlds*), however unsuccessfully. Apart from last year's success with ski jumping, public television TVP's key offerings in the competition for audiences are domestic serials and soap operas, news and more sports. The profiles of main channels can be summarised as follows:

TVP1 has the greatest diversity and offers a large range of both factual and entertainment-oriented programming with relatively a large proportion of children's and youth's programmes. TVP1 is also strongly oriented towards information and current affairs programmes, particularly during prime time. Most of TVP1's viewing time is taken up by information and films.

TVP2 also operates as a generalist channel but with a wide selection of entertaining programmes, TV series and soaps, especially during prime time and on weekends. Both TVP channels provide complementary offers as a key principle of programme scheduling.

Polsat is strongly oriented towards entertainment and tends to run feature films during prime time as well as reality-shows. The presence of sitcoms, soaps and children's cartoons is also massive.

TVN displays a strong entertainment profile in which reality-shows and docu-soaps are outstanding. Feature films, mainly from the USA, constitute quite a significant part of prime time programming.

2. Formats, Genres and the Origin of Fiction: The Stable Position of Domestic TV Fiction

The rule which says that the amount of fiction programming is positively correlated with the degree of channel commercialisation seems to be confirmed in Poland. As Table 2 shows, in the year 2001 the largest amount of fiction programming is aired on private channel Polsat, where it constitutes 49% of total programming. On the second commercial station TVN fiction amounts to 44% of all broadcasts. Public channel TVP1 devotes 36% of its total airtime to fiction, TVP2 39%. Although the percentage of fiction programmes is not that dissimilar between commercial and public channels there is a significant difference in absolute figures.

Tab. 2 - Extent of Fiction Programming, by Channel, 2001

	PUBLIC SERVICE						COMMERCIAL						TOTAL "BIG FOUR"		
	TVP 1			TVP 2			Polsat			TVN			Hours	%	% Total
	Hours	%	% Total	Hours	%	% Total	Hours	%	% Total	Hours	%	% Total			
TV Series	790	30	11	1241	47	18	1639	40	20	1469	37	17	5139	39	17
Soap Opera	430	16	6	189	7	3	873	22	10	636	16	7	2128	16	7
Sitcoms	78	3	1	63	3	1	308	8	4	82	2	1	531	4	2
Film	1354	51	18	1149	43	17	1230	30	15	1760	45	19	5493	41	17
Total	2652	100	36	2642	100	39	4050	100	49	3947	100	44	13291	100	43

Source: TNS OBOP

According to the data in Table 2, the sitcom is not a very important genre on the Polish market. Although all channels, public and commercial, broadcast a relatively low proportion of this form of fiction (between 2%-8% of fiction contents), this genre is present on Polsat almost four times more than on all other stations.

Over half of the fiction programming of commercial channels and of the second public station TVP2 consists of TV series and soap operas. These genres are more prominent on Polsat (62% of the fiction output) than on public TVP2 (54%) and private TVN (53%). TVP2 has the highest proportion (47%) of TV series, mainly drama, and the lowest percentage of soap operas. The first public channel TVP1 has a proportion of soap operas similar to commercial stations.

In all, the fiction programming of the 'Big Four' consists of about the same amount of TV series (39%) as of feature films (41%).

Table 3 shows the distribution of fiction programming according to time slots. During prime time, commercial channel Polsat airs the highest proportion of fiction, except sitcoms.

As far as prime time fiction in general is concerned, the most prominent genre in this slot in terms of scheduling, not overall volume, is the sitcom. Compared to commercial stations both public channels place sitcoms more frequently in prime time slots (45% of them are shown during prime time). However, sitcoms are the smallest genre among the fiction output of the 'Big Four'.

The other prominent fiction category in prime time is the soap opera (29% of the fiction output of the ‘Big Four’), most so on private channel Polsat which broadcasts 41% of its soaps during prime time.

According to the data in this table, TVN shows a very small portion of its series during prime time, just 10%.

Finally, it is obvious that the majority of fiction programming on every channel is shown during non-prime time hours.

Tab. 3 – Distribution of Fiction Genres in Prime Time, by Channel, 2001 (%)

	TVP1+ TVP2		Polsat		TVN		Total ‘Big Four’	
	Prime time	Off pt	Prime time	Off pt	Prime time	Off pt	Prime time	Off pt
TV Series	27	73	30	70	10	90	23	77
Soap operas	21	79	41	59	19	81	29	71
Sitcoms	45	55	30	70	22	78	33	67
Film	24	76	27	73	21	79	24	76

Source: TNS OBOP

While the prime time hours of commercial channel Polsat are dominated by fiction programming (70%), the figures for the public channels (34%) and commercial competitor TVN (30%) are considerably lower. The biggest segment of prime time fiction on both TVP’s channels and Polsat consists of TV series (on TVP 48% of fiction programming in prime time, on Polsat 49%). In contrast the second commercial channel TVN prefers films (52%) in this slot. It is significant that Polsat airs three times more soap operas, mainly produced in Latin America, than other channels.

In prime time, all major channels prefer domestic TV fiction and always first-run programmes. In-house production on public channels amounts to 48% of their whole fiction programming, while corresponding figures for commercial channels are much lower – 19% for Polsat, 9% for TVN. Regardless of channel, the percentage of Polish fiction in prime time is higher than during the rest of the day.

As can be seen in Table 4, there are big differences between public and commercial channels in terms of the origins of fiction programming. The general pattern of commercialisation again presents itself: The more commercial a channel is, the higher the percentage of non-Polish programming. Furthermore, the more commercial a channel is; the greater the prominence of American productions. The exception to this pattern is the category of soap operas - only public channels have Polish soaps.

Polish fiction programming is most prominent on public channels. On TVP2 the percentage of national fiction programming is even higher (34%) than on TVP1 (22%). Polish soap operas are the most dominant form of national fiction on public channels. Furthermore, TVP2 airs only Polish soaps.

Commercial channels prefer American production in all fiction categories except soap operas which are 100% of Latin-American origin. As far as TVN is concerned, the fiction output (except soap operas) is dominated to 81% by American production. On Polsat, the percentage of American fiction amounts to 68%. Public television tends to prefer US productions in feature film, but on public channels the percentage of American feature films is much lower than on commercial stations.

The proportion of European fiction on both public channels is the almost the same (18%/19%) and has a considerable size while on private stations the percentage of European productions is very low (3%-5%).

Tab. 4 - Fiction Genres by Country of Origin, by Channel, 2001 (%)

	Public Service								Commercial							
	TVP 1				TVP 2				Polsat				TVN			
	Polish	Euro	USA	Other	Polish	Euro	USA	Other	Polish	Euro	USA	Other	Polish	Euro	USA	Other
TV series	15	26	48	11	39	14	42	5	19	1	71	9	4	6	80	10
Soap	74	0	20	6	100	0	0	0	0	0	0	100	0	0	0	100
Sitcoms	46	12	42	0	70	30	0	0	46	0	54	0	23	0	77	0
Film	9	21	60	10	16	24	43	17	0	10	79	11	1	6	86	7
Total	22	19	49	10	34	18	39	9	12	3	57	28	2	5	70	23

Source: TNS OBOP

3. Domestic TV Fiction in 2001

Table 5 presents a more detailed breakdown of the types and amounts of fiction programming aired by the main Polish channels during the year 2001. The clearest pattern once again is the relative dominance of all fiction genres on commercial channels. The 'Big Four' broadcast 265 hours of fiction per average week, two thirds on commercial stations - Polsat 87 hours and TVN 76 hours, while public channels have far less, 51 hours each. In terms of genres, the 'Big Four' provide roughly the same amount of feature films (108 hours per week) and TV series (103 hours) and less than half as much soaps (43 hours) and hardly any sitcoms (11 hours).

Each of the main Polish channels presents a different mix of fiction programming. Public channel TVP1 shows drama films, soaps and TV series for children (including cartoons), while the second public channel

TVP2 provides viewers mainly with TV series drama and films, although they are less frequent than on TVP1. The biggest commercial channel Polsat competes with soaps and action series as well as with action movies. The second commercial station TVN can be described as a provider of drama and action films together with a huge amount of TV series for kids plus a considerable volume of daily soaps.

Browsing through a typical programme guide (as for autumn 2001), one notices that the early prime time hours (16:30-19:30) are dominated by telenovelas shown on commercial channels, in this slot public channels have non-fiction offers with only one 30-minute slot on each channel dedicated to Polish soaps). At the end of daytime Public TVP1 airs *The Bold and the Beautiful*, not to be missed for at least 2 million viewers. As far as Polsat is concerned, viewers are provided with American TV series like *Air America*, *Xena, Mc Gyver*, *Baywatch* and then episodes of 2 or 3 telenovelas (of Brazilian, Venezuelan or Mexican origin).

The second commercial channel TVN starts its prime time with telenovelas as well, but then airs *Big Brother* (at present the 3rd edition).

Late prime time (past 20:00) and post prime time hours bring a different offer of fiction programming on each channel. Commercial stations show a mixture of sitcoms and TV series which are mainly domestically produced, with well-known US series like *Ally McBeal* and *Chicago Hope* plus some feature films (mostly American) thrown in for a change. In periods when TVN broadcasts *Big Brother* the fiction offer is lower, of course. Both public channels have in general one slot at 20:00 for TV series like for example the American action/police series *The Sentinel*, *Viper*, *Nash Bridges* or films (on Mondays TVP1 broadcasts TV Theatre performances) and a second slot at about 23:00 dedicated to movies. Twice a week each channel has a slot for specially selected feature film, masterpieces of cinematography including a decent amount of European productions.

Sitcoms and TV series produced by the commercial channel Polsat and shown in prominent time slots like *Adam i Ewa* (Adam & Eve), *Rodzina Zastepcza* (Adopting Family), *13. Posterunek* (13. Police station), *Miodowe lata* (Honey years), *Graczykowie* (The Graczykowie), *Swait wedlug Kiepskich* (Kiepscy Family) are very similar in content (talking about the life and work of plain people) as well as similar in being a sort of light comedy or even a farce. There is a tendency to imitate US sitcoms. The second commercial channel TVN is not so much involved in the production of sitcoms or TV series but concentrates on American supply - *The Fugitive*, *Police Academy*, *Beverly Hills 90210*, *Melrose Place*, *Trinity*, *Drew Carey Show*, *The Third Watch*, and the controversial drama *The Sopranos*.

Tab. 5 – Fiction Genres in Hours by Channel, 2001

	TVP1	TVP2	Polsat	TVN	Total
TV Series	790	1241	1834	1469	5334
Comedy	6	77	113	35	231
Drama	219	684	293	141	1337
Action	198	175	675	265	1313
For the family	32	161	196	134	523
Erotic	8	-	9		17
Other /e.g. Western/	21	76	136	23	256
For children	306	68	412	871	1657
Soap operas	430	189	976	636	2231
Sitcoms	78	63	353	82	576
Film	1354	1149	1365	1760	5628
Comedy	259	226	368	212	1065
Drama	608	479	288	700	2075
Action	259	314	474	622	1669
For the family	11	6	4	16	37
Animated	2	8	-		14
Erotic	7	2	73	41	123
Others /e.g. Western/	90	73	130	136	429
For Children	118	41	28	33	220
Total	2652	2642	4528	3947	13769

Source: TNS OBOP

Polish serials became one of the important ingredients of TV programming on all channels, but most of those making the top 20 list of most-watched programmes of the year 2001 are aired on public channels TVP. The ‘flagship’ Polish soap opera *Klan* (Clan), which has been running since 1997 on TVP1 is (about life and work of typical Polish family) and reflects the value system of the Polish middle class. The other most popular series shown on TVP2 are *Zlotopolscy* (The Zlotopolski saga), *Na dobre i na zle* (For better or worse), *M jak miosc* (L like love). They more or less in the same way portrait plain people in their family life and job environment, following the rules of political and moral correctness, as well as popularising socially accepted values.

Tab. 6 – TV series, sitcoms, soaps Top 20 in 2001

TOP 20 (excl. Films)						All 4+	
	Start	Ch.	Title			Rat%	Shr%
<i>Aver.</i>						15	38
1	20:22	TVP 1	With fire and sword	Series	PI	28	59
2	16:33	TVP 2	For better or worse	Series	PI	27	64
3	17:35	TVP 1	Clan	Soaps	PI	25	65
4	15:01	TVP 2	The Zlotopolski saga	Series	PI	24	64
5	20:00	Polsat	Kiepscy Family	Sitcom	PI	20	40
6	17:34	TVP 1	Presbytery	Soap	PI	19	55
7	19:18	Polsat	The rebellious angel	Telenovela	Bras	18	39
8	20:00	Polsat	Honey years	Sitcom	PI	16	38
9	17:35	TVP 1	The tenants	Sitcom	PI	16	40
10	20:52	Polsat	The Graczykowie	Sitcom	PI	15	35
11	20:30	Polsat	Adopting Family	Series	PI	15	36
12	20:02	Polsat	Adam and Eve	Soaps	PI	15	33
13	18:58	TVP 2	The sacred war	Sitcom	PI	15	32
14	20:00	TVP 2	L like love	Series	PI	14	32
15	20:11	TVP 1	18. wheels of justice	Series	US	14	32
16	20:15	TVP 1	The life at stake	Series	PI	14	38
17	17:44	Polsat	Fiorella	Telenovela	Venez	14	44
18	20:07	TVP 1	The thorn birds	Series	US	13	42
19	20:33	Polsat	I love Klara	Sitcom	PI	13	31
20	20:15	TVP 1	Nash Bridges	Series	US	13	29

Source: TNS OBOP

4. Trends and Developments

Looking at the composition of fiction programming on the various channels over time, Table 7 shows that the level of fiction aired on TVN has remained stable during the period 1997 – 2001, constituting 44% of total programming, while the ratio of fiction to total programming has increased on the other channels. The most marked increase can be found on public channel TVP2, where fiction jumped from 22% in 1997 to 39% in 2001. On TVP1 the fiction proportion has been stable since 1999. The level of fiction programming on Polsat increased by 3% in 1999 and then has risen further by 1% each year.

Tab. 7 – Percent Distribution of Fiction Programming, by Channel, 1997-2001 (%)

	Public Service			Commercial	
	TVP1	TVP2	TVP1+TVP2	Polsat	TVN
1997	30	22	26	44	45
1998	33	29	31	44	45
1999	36	34	35	47	44
2000	35	38	37	48	44
2001	36	39	39	49	44

Source: TNS OBOP

In terms of specific fiction genres we have observed that the general pattern of fiction broadcasting of TVP1 has been stable. The most important changes during the period 2000 – 2001 occur in the realm of TV series and soap operas on public channel TVP2, where the percentage of this type of fiction increased by 3%. This would seem to reflect TVP2's relative emphasis on Polish TV series and soap operas. While these genres become more important on TVP 2, however, an almost identical decrease takes place on commercial channel TVN.

The explanation for the changes is the recent rise of reality shows. As can be seen in Table 8, commercial channels, mainly TVN, show a strong increase in the number of hours devoted to reality shows and docu-soaps over past two years. Taken as a whole, this genre jumped from a combined total of 4 hours per week in 2000 to 21 hours in the year 2001.

Tab. 8 - Hours of Docu-soap and Reality Shows per Year, by Channel, 2000 - 2001

	Public Service		Commercial			
	TVP1+TVP2		Polsat		TVN	
	2000	2001	2000	2001	2000	2001
docu-soap	82:08	56:52	0	1:40	26:36	93:24
reality shows	0	0	0	84:00	31:29	847:19

Source: TNS OBOP

On TVN, this type of programming skyrocketed from 1 hour per week in 2000 to 18 hours in 2001. Reality shows such as *Big Brother* are aired on TVN at least three times each day. So a single programme can account for 16 hours of broadcasting per week. The reality show fever has not struck Polsat as hard, although this channel, too, has increased the volume of this type of programming.

This chapter has outlined the basic patterns associated with fiction

		1998	2000
Internal National Production		397:36:23	229:22:27
External National Production		1425:52:35	1813:24:19
Co-production with national entities		n/d	15:16:47
Foreign Production originating in the EU		559:05:59	2763:19:49
International Production		2989:54:55	5476:45:53

programming on the four main Polish television channels during the year 2001 and in the recent past. Based on the above data, TV fiction on Polish television in the year 2001 can be summarised as follows:

- 1) The more commercial the channel, the greater the proportion of fiction to total programming. Similarly, the more commercial the channel, the smaller the proportion of Polish fiction compared to the fiction total and the greater the percentage of American productions.
- 2) The offer of commercial channels is strongly biased towards Latin American telenovelas, while public service channels are focused on fiction produced in Poland. Both TVP's channels air higher percentage of Polish production in every fiction genre.
- 3) Because of the tendency of public service channels to be more selective in terms of the quantity and geographic origin of fiction programming, a larger proportion of their fiction TV programmes appears during prime time.
- 4) The patterns associated with fiction programming have been stable since 1999 when all major channels increased their supply of TV fiction.
- 5) The most important change during the period 2000–2001 is the increasing popularity of reality shows, which influences the level of TV fiction on the channel most involved in this trend (TVN) and, which is likely to intensify in the coming years.

In terms of public-service TV's need to maintain legitimacy such programming as reality shows seems to be highly controversial, therefore public television maintains its audience share by airing Polish fiction, TV series and daily drama.

2. Domestic Soap Operas Overtake Brazilian Imports Portuguese TV Fiction in 2001

by Isabel Ferin and Francisco Rui Cádima

1. The Audiovisual Landscape

On 6 October 1992 and 20 February 1993, respectively, the first two private TV channels began broadcasting in Portugal: the Sociedade Independente de Televisão SIC was a project led by former Prime Minister Francisco Pinto Balsemão, the Televisão Independente TVI/Quatro was run by former Education Minister Roberto Carneiro, whose shares were then held by organisations connected with the Portuguese Catholic Church. With the launching of the two private channels a long state monopoly of the Portuguese Television (RTP) since 1957 came to an end.

RTP had been broadcasting on a national level since the mid-1960s but only in late 1968 (on 25 December) did its second channel (RTP-2) start operating. RTP International began broadcasting on 10 June 1992. Meanwhile, cable television had begun as a pilot project for 80 households in Lisbon and Oporto. The marketing of this system started in October 1994 and by 2001 Cable TV had attracted over a million subscribers.

In recent years, RTP's financial situation had been deteriorating, and in 2000 losses were totalled at around 164,6 million euro, 49,9 million euro more than the previous year. On the other hand, SIC has had positive results since 1995, with profits reaching around 20,5 million euro in 2000. In 2001 the situation changed drastically: The other commercial broadcaster TVI managed to lead the ratings in the last quarter of the year while it strengthened its share in the advertising market. TVI already had made a record profit of 15,5 million euro in 2000.

The overall turnover of the television sector in Portugal amounted to 325,2 million euro in 2000, around 43,8 million euro more than in the previous year. This rise is mainly due to an increase in SIC's turnover and the significant growth of TVI.

Tab. 1 - Turnover in Television (in M euro)

	1997	1998	1999	2000
RTP*	65,7	76,7	83,8	74,6
SIC	109,8	132,7	148,9	172,6
TVI	24,3	28,6	48,7	78,0
TOTAL	199,8	238,0	281,4	325,2

*Excludes compensation for losses from public service

Source: Obercom

With the inclusion of Cable TV in the television global estimates, the total turnover in the television sector is over 500 million euro, given the good performance of the cable sector in Portugal. It should be noted that the cable business since it is the sector with the fastest growth in terms of turnover during the year 2000, represents 16,6% of the invoicing of all the media in Portugal.

Tab. 2 - Total TV Turnover in Portugal* (1999/2000)

	1999 (M€)	2000 (M€)	% OF ALL MEDIA	DIFFERENCE IN %
Generalist Television	281,5	325,2	25,4	+16
Cable TV (3)	149,6	212,8	16,6	+42
Total TV	431,1	538,0	42,0	+25

Source: Obercom

2. The Role and Origin of Fiction

Fiction is one of the predominant genres of Portuguese television, sharing prime time with the news. As of September 2000, TVI sub-director José Eduardo Moniz took on a strategy that was based on three pillars: news, Portuguese fiction and entertainment. After the launching of the reality show *Big Brother*, the series attracted a new audience and took on a leading role in terms of ratings. A new era of fiction started with the soap operas *Todo o Tempo do Mundo* [*All the Time in the World*] and *Jardins Proibidos* [*Forbidden Gardens*], followed by *Olhos de Água* [*Water Eyes*], *Anjo Selvagem* [*Wild Angel*] and *Filha do Mar* [*Daughter of the Sea*].

It should be noted that both *Jardins Proibidos* and *Olhos de Água* managed to obtain ratings and shares that surpass everything ever achieved by

Portuguese fiction after the monopoly period of state television. Series production is currently an emerging industry, with channel three broadcasting three soap operas per day.

Fiction takes on a leading role on SIC as well. The prime time is usually taken up with soap operas from Globo, the Brazilian television channel whose exclusive broadcasting rights SIC holds for Portugal. Initially the Brazilian soap operas were the factor that kept SIC's audience faithful to the channel.

Portuguese fiction has always been strong on both RTP1 and RTP2, the protocols signed with ICAM [Multimedia and Audiovisual Film Institute] for the production of series and documentaries in Portuguese dating back to 1996.

In 2000, according to data supplied by the company, RTP1 broadcast around 1600 hours of fiction while RTP2 broadcast around 1181 hours (Tab. 3). On SIC, the leading genres were children's and teenagers' programmes, contests and the news. As for fiction, SIC broadcast 1121 hours of foreign programmes as opposed to 185 hours of fiction in Portuguese (Tab. 4). From these 185 hours, 170 hours were series produced in Portugal and the remaining 15 hours were telefilms. In 1999, SIC signed a protocol with the Ministry of Culture/ICAM in order to co-finance 30 telefilms in the following three years. To that effect, SIC Filmes Lda. was founded. This company will produce ten films per year. As far as foreign fiction is concerned, soap operas account for 882 hours of a total 1121 hours devoted to this genre. They are mainly produced by Globo – the Carnaxide television station owns the exclusive broadcasting rights for Portugal – and are shown in prime time.

Tab. 3 - Total Hours devoted to Fiction Programmes on RTP1 e RTP2 in 1999 and 2000 (H:M:S / %)

	RTP1				RTP2			
	1999		2000		1999		2000	
	H:M:S	%	H:M:S	%	H:M:S	%	H:M:S	%
Total Hours of Transmission	7967:29:00	100	8825:32:56	100	5333:16:27	100	7521:19:42	100
Fiction programmes	1486:06:26	18.7	1601:31:38	18.1	1128:45:12	21.2	1181:56:25	15.7

Source: RTP / Obercom

Tab. 4 - Total Hours dedicated to Fiction programmes on SIC in 2000 (H:M:S / %)

Total Hours of Transmission	8721:34:01	100
Total Hours of Programming	6139:52:58	70,40
Foreign TV Fiction	1121:49:46	12,86
- Fiction Series (only Foreign Production)	239:26:19	2,75
- Soap Operas	882:23:27	10,12
Portuguese TV Fiction	185:26:02	2,13
- Series of Portuguese Fiction	170:09:15	1,95
- Telefilms	15:16:47	0,18
Cinema	937:03:31	10,74
- Foreign Production	930:15:38	10,67
- National Production	06:47:53	0,08

Source: SIC

According to data supplied by Marktest regarding the main genres of programmes broadcast in 2000 on the four domestic channels, fiction programmes were the leaders, accounting for 24,6%. Regarding the relative importance of fiction per channel (see Tab. 5), TVI showed the most. Compared to other genres, fiction plays the leading role on all channels and - together with the news - is the type of programme shown most frequently.

Tab. 5 - Overall Length of Fiction Programmes per Channel in 1999 and 2000 (in Minutes and % of Total Broadcasting Time of Channel)

	1999		2000	
	Minutes	%	Minutes	%
RTP 1	90.007	19,1	101.796	19,4
RTP 2	68.751	22,0	77.593	17,4
SIC	137.305	27,2	147.887	28,3
TVI	187.745	40,0	169.508	32,2

Source: Marktest

As can be seen from tab. 6, programme imports on SIC have increased significantly. The number of hours of programmes commissioned from external domestic producers has also increased, whereas in-house production went down.

Tab. 6 - Origin of Television Contents on SIC (H:M:S)

		1998	2000
Internal National Production		397:36:23	229:22:27
External National Production		1425:52:35	1813:24:19
Co-production with national entities		n/d	15:16:47
Foreign Production originating in the EU		559:05:59	2763:19:49
International Production		2989:54:55	5476:45:53

Source: SIC

In the following table the year 2000 you see that the USA is the most important source for foreign fiction. The role played by Brazil on SIC with 1113 hours should also be noted.

Tab. 7 - Origin of Television Contents per Country in 2000 (H:M:S)

	RTP1	RTP2	SIC
Germany	37:17:23	20:57:26	2:47:26
Australia	196:37:04	50:36:59	10:51:50
Brazil	31:03:38	18:05:53	1113:22:55
Canada	40:27:25	55:03:56	61:54:29
Spain	20:52:17	90:11:30	33:10:19
United States of America	1218:04:47	1236:12:26	1332:18:34
France	50:29:01	157:34:51	250:25:06
Holland	1:13:20	n/d	7:26:12
Italy	5:19:03	57:33:49	21:29:41
Japan	24:31:05	29:41:42	238:36:46
Mexico	115:17:29	7:19:20	n/d
United Kingdom	419:53:34	1964:02:57	236:04:16
Sweden	21:46:25	1:27:04	15:39:20
Venezuela	60:42:18	n/d	n/d
Other	30:38:42*	62:14:09**	94:35:26***

*South Africa, Austria, Belgium, Egypt, Hong Kong, New Zealand, Poland, Switzerland, Uruguay
 **South Africa, Belgium, Denmark, Finland, Hong Kong, Iran, Ireland, Yugoslavia, Lithuania, Macao, Poland, People's Republic of China, Switzerland
 ***South Africa, Netherlands Antilles, Asia, Austria, Belgium, Denmark, Ireland, Eastern Europe

Source: RTP and SIC

According to a study conducted by the Media Planning Group (basis: broadcasts of terrestrial channels in June 2000 and June 2001), TVI is the channel with the highest ratio of local fiction in the evening. Also worth mentioning is the strong increase of domestic programmes in 2001 on both RTP2 and SIC.

Tab. 8 - Transmission Share per Country of Production in June 2000 and 2001 from 20h to 24h (%)

	RTP1		RTP2		SIC		TVI	
	2000	2001	2000	2001	2000	2001	2000	2001
National	63,1	60,4	48,9	68,6	49,0	67,9	49,7	75,1
Brazil	-	-	-	-	32,9	12,8	-	-
USA.	-	14,4	15,9	8,8	1,9	1,0	20,9	5,0
Other	36,9	25,2	35,2	22,6	16,2	18,3	29,4	19,9

Source: Media Planning Group

3. A Case Study of Portuguese TV Fiction on Public and Private Television

A case study to detect tendencies in fiction programming was done based on two weeks' data – one immediately before the beginning of Summer (21 to 28 May 2001), one after the start of the winter programme (14 to 21 January 2002). Channels included are RTP1 and RTP2, SIC and TVI. The source used for this study was Marktest, the only enterprise in Portugal at present doing systematic research work both on contents and in terms of audience ratings. The Portuguese market consists of 8 972 000 homes. Marktest uses a sample of 850 homes connected by audiometer. On the average, a Portuguese watches 3,5 hours of television every day. The timeslots mentioned are defined as: “overnight” (24:01 to 06:30), “morning” (06:31 to 14:00), “afternoon” (14:01 to 19:30), prime time (19:31 to 24:00). Programme's length includes advertising because no data are available about the breaks.

It must be noted that in Portugal two types of “sandwich programming” shape prime time television to a large degree. In 1977 RTP1 introduced a model telenovela-news-telenovela which was used successfully until 1994. The Brazilian telenovelas shown during those years, before and after the news, had a notable impact on Portuguese public opinion, such as *Gabriela*, *Cravo e Canela*, *Dancin' Days*, *Roque Santeiro*, *Escrava Isaura* and *Tieta do Agreste*. When competition between private and public television channels started in 1992, Globo's telenovelas were shown by RTP1 and commercial channel SIC achieving huge audiences for both. Since 1994, private channel SIC has exclusive access to Brazilian telenovelas, continuing the old RTP1 model of programming and being quite successful at that.

A second type of “sandwich programming” was presented in November 2002 by the commercial channel TVI, here the formula is reality show-fiction-news-fiction-reality show, fiction meaning Portuguese telenovelas and series. A key role here is played by the Portuguese serials of *Big Brother*, which was promoted in new ways (the show was spoken about in the channel’s news) and used as a platform for product placement. *Big Brother* also made evident a gradual decline of viewers’ interests in telenovelas. According to the available data, already in 1999 the share of *Terra Nostra* fell from approximately 80% to 65%. One year later, the Brazilian telenovela *Laços de Família* even experienced a drop from 53% to 34% on SIC when competing against *Big Brother* on TVI. Another important aspect of this programming strategy is the attempt to extend TVI’s prime time with sandwiching 5 programmes instead of 3 as in the old RTP1 model.

Before the presentation of the data collected during the two weeks, we should make a brief reference to the particular characteristics of Portuguese television fiction. Public television survived for many years with the acquisition of foreign products like detective series, television movies or telenovelas (Brazilian or others). Contests or quizzes, either self-developed or international formats adapted to the local audience’s tastes were also very popular, as well as comedies, such as *Eu Show Nico* or *O Tal Canal*. For many years, Portuguese fiction was given an important place in televised theatre and by re-runs of famous Portuguese movies made in the forties and fifties. In 1982 premiered the first Portuguese telenovela, *Vila Faia* directed by Nuno Teixeira with a screenplay by Francisco Nicholson and Nicolau Breyner (based on Globo patterns). Shown on RTP1 immediately after the evening news, it lasted for far more than the expected 75 episodes. Other Portuguese telenovelas followed, for example, *Origens*, *Chuva na Areia*, *Palavras Cruzadas*, *Verão Quente* and *Terra Mãe*, with moderate success.

Until the end of the nineties the production of television fiction suffered significant ups and downs, but it is worth noting that several attempts were made in the production of television movies and telenovelas.

As from 1994, the fact that SIC had sole rights to the Globo Brazilian telenovelas created a new market for producers, actors and other audiovisual professionals, with NBP-Produção em Video investing not only in the adaptation of foreign formats of series and telenovelas to the Portuguese reality but also attempting to develop original fictional contents through *Casa da Criação* (*Creation House*).

Although not considered fiction, a peculiar product of reasonable success common to all channels should also be mentioned. This is the comic sketch,

used as a filler between the end of the evening news and the beginning of fiction programmes, for example *Os Malucos do Riso* (SIC, both weeks) or *Bora Lá Marina* (TVI, second week).

3.1 Data Analysis

When comparing the two weeks it has to be mentioned that the week of 21 to 28 May 2001 (1st week) is characterised by the showing of a television movie on SIC and the transmission of two important reality shows (*Big Brother* and *Bar da TV*, called real life telenovelas) which make up the larger part of prime time programming on SIC and TVI, either as live shows or as replays. The week of 14 to 21 January 2002 (2nd week) has as unique feature a large number of new fiction episodes in new time slots. Some channels have implemented new programming strategies, caused by a new management both on RTP1 and SIC. The weeks surrounding the sample weeks more or less show the same characteristics as the ones chosen.

It is important to note the different balance between the number of new episodes and reruns/replays in the two weeks. In both weeks reruns are preferably programmed in the morning and the afternoon. During the first week the large number of minutes given to reality shows (in all more or less 1997 minutes) of course leave comparatively little time for Portuguese television fiction (about 720 minutes). In the second week there is an increase of broadcasting time for Portuguese fiction (around 1520 minutes) but with an emphasis on reruns, namely on TVI.

Another analysis concerns the network station that shows more Portuguese fiction and presents the larger variety of formats. In both weeks this is RTP1. In the first week RTP1 shows one daily telenovela and three series, in the second week the same channel presents three daily telenovelas (two of which are reruns) one miniseries, two series (one a rerun) one long series, one sketch/comedy show and one telenovela. RTP 2 has only one series in the first week, a rerun broadcast four times a week, and nothing at all in the second week.

In the first week, commercial channel SIC does not have a Portuguese fiction programme regularly except for the sketches. SIC's fiction offering that week includes one TV movie (*Teorema de Pitágoras*), one series (one episode a week) and reruns (on a Monday at 17:00 hours) of a Portuguese telenovela with Brazilian actors. In the second week, the same channel shows one telenovela daily, one weekly episode of a long series and comedy sketches.

Commercial competitor TVI in the first week has a daily telenovela, one series with two episodes a week and a rerun on Saturdays plus another series twice a week. In the second week, TVI dedicates far more time to Portuguese fiction, but closer observation shows that the majority of the time is dedicated to reruns and replays. That is, the telenovelas that are being shown (three) repeat past episodes, the series repeats the episodes twice a week at different times, and at the same time the channel has another rerun of a series. It is worth noting that the telenovelas and series episodes last about 45 to 50 minutes, slightly less than the times allotted by other channels.

It is also worth observing that Portuguese fiction is shown in different timeslots. In the first week, the programmes with larger ratings included on prime time are *Big Brother* (TVI); *O Bar da TV*, the Brazilian telenovelas *Um Anjo Caiu do Céu* and *Porto dos Milagres* and the Portuguese series *A Minha Família é uma Animação* (SIC) and on RTP1 the Portuguese telenovela “*Ajuste de Contas*”. In the second week the presence of Portuguese fiction in prime time is consolidated on TVI with the presentation of episodes of three telenovelas and one series. SIC presents a daily episode of a Portuguese telenovela and one episode of a series on week-ends. RTP1 shows episodes (not daily) of two series. In this second week TVI has the prime time top rating with an average of 54,4% (the telenovela *Anjo Selvagem*, based on an Argentinian format, *Muñeca Brava*).

Brazilian telenovelas are nevertheless always present in the national top ratings — including both reruns and new episodes. To give an impression of their number, daily Brazilian telenovelas shown in the first week are: *A Viagem* (rerun, strating at 16:15), *New Wave* (starting at 17:00), *Estrela Guia* (starting at 17:20), *Um Anjo Caiu do Céu* (starting at 18:30), *Porto dos Milagres* (starting at 22:00). In the second week we have: *Malhação* (rerun, starting at 14:10), *New Wave* (starting at 16:40), *A Padroeira* (starting at 17:35), *As Filhas da Mãe* (starting at 18:45) and *O Clone* (starting at 22:25).

3.2 Analysis of Cultural Settings

Regardless of the fact that we are speaking about Portuguese fiction made in Portugal one must mention that a large number of Brazilian professional (actors, set designers, artistic directors, lighting engineers, screenwriters and cameramen) take part in these productions. One must note that a large part of the formats are foreign, the majority from Latin-America (Argentina, Venezuela and Mexico) and also from Italy (for example SIC’s telenovela *Fúria de Viver*). From this perspective, these telenovelas appear as a ‘closed serial’, receiving only scenic adaptations to the Portuguese reality. But

telenovelas like *Ganância* (shown on SIC) which are original creations are being subjected to continuous adjustments, usually after audience consultation and therefore are considered 'open serials'. The majority of the series are also imported formats, mainly from Spain (for example *Crianças SOS* on TVI), original Portuguese creations are usually historical reconstructions (for example *Alves dos Reis* on RTP1).

The majority of the Portuguese fiction (the telenovelas and also some series) of the general drama type can be attributed to one of two basic social models - dynastic or communitarian. The first model is about a powerful family that congregates huge numbers of employees or aggregates, linked by romance, rivalry and secrets (for example, *Anjo Selvagem*, TVI).

The community model focuses basically on extended and multi-generation middle-class or working class families linked by neighbourhood relationships, romance and social preoccupations (for example, *Fúria de Viver*, on SIC). Another version of this model is also possible - the dyadic or generational model centred on groups of people of the same age, usually youngsters or young adults who share the same sentiments, hopes, age and professional problems (for example the series *Riscos* on RTP1). Hybrid models between the dynastic and the communitarian also appear quite frequently (for example *Olhos de Água* on TVI).

The action or detective genre is less common, and some series are based on business activities (for example, the series *Sociedade Anónima* on RTP1), police stories or related matters (for example *Elsa*, on RTP1). As mentioned before, comedy is present on all channels through the sketches.

Concerning the setting in time, the two-week analysis points to a tendency to place the stories in the present but often the narrative strategy is to start the story decades before. Some series, especially those that are Portuguese creations, are placed in the past, but for the period in question only two are placed at the beginning of the 20th century. Portugal is the location of choice for fiction development but there is a new trend of telenovelas being filmed in other countries (Brazil and France).

An effort has been made especially in the productions by NBP for TVI to diversify the scenery introducing well-known tourist spots (Açores, Douro, Ribatejo or Alentejo), historical monuments or types of regional housing. The environment is generally urban, medium-sized coastal or interior cities but some alternation with rural areas is frequent.

The casting of the principal roles varies. In telenovelas there is a marked tendency for the creation of strong feminine characters, within certain stereotypes: the matriarch, the heroine, the villain. A dynastic model is

frequently used, based on the matriarch and her rebel daughter and heir, while men have secondary roles and children are almost never present. Series appear to have a more diversified distribution of roles with a balance between the sexes and the generations (for example *A Minha Família é uma Animação*, SIC), or with man/woman playing the principal role assisted by several characters of the opposite sex, young people or children (for example, the woman role in *Elsa* on RTP1 or the man's in *Super Pai*, TVI).

After this study and taking into consideration additional data concerning the entire period it is possible to conclude that from May 2001 to January 2002 the channels made a significant investment in Portuguese fiction. This investment consists of Portuguese TV movies' premieres (SIC), telenovelas (TVI) and series (RTP1). Nevertheless one must not fail to mention that a large number of Brazilian telenovelas is shown continuously with an interruption for the evening news and comic sketches from early evening to latenight, on SIC. It must also be remembered that TVI's schedule and audience figures are dominated by reality shows.

4. TV Movies

TV Movies are a fairly recent phenomenon on Portuguese television. They were initially produced in collaboration with the ICAM and the general television operators. Protocols were signed between the ICAM and three national generalist television operators (SIC; RTP and TVI). These protocols contemplate the joint financing of audiovisual works with a special emphasis on fiction series and TV movies.

In 1999, SIC signed a protocol with the Ministry of Culture, ICAM, for the joint financing of thirty TV movies to be made in the next three years. On the average, the ICAM supports each telefilm produced by SIC with approximately ten thousand euro. The first TV movies shown in 2000 were a success in terms of ratings. The first film, *Amo-te Teresa [I love you, Teresa]* obtained an audience share of 68,7% of thus becoming the most watched film ever in the history of Portuguese television, (see Tab. 9).

It should also be noted that SIC highly promoted these films. According to a study conducted by Tempo OMD about the first five TV movies shown on SIC until May 2000, promotional clips on this channel started to be aired five weeks before the date they were shown together with programmes on the making of these films.

As for RTP, the first protocol with ICAM was signed in September 1996 and resulted mainly in the joint financing of documentaries and fiction series in Portuguese. Following that, a new protocol was signed on

Tab. 9 - TV Movies shown on SIC

	Date	Hour	Duration	Programme	Universe	
					rat%	shr%
1	000111	22:00:08	1:41:39	AMO-TE TERESA	26,8	68,7
2	000215	21:59:03	1:38:14	MONSANTO	16,7	46,9
3	000314	22:00:38	1:41:23	FACAS E ANJOS	19,7	58,7
4	000418	22:08:58	1:38:48	MUSTANG	17,6	50,8
5	000530	22:11:55	1:57:05	O LAMPIAO DA ESTRELA	20,4	61,9
6	000627	22:15:52	1:49:20	A NOIVA	18,2	53,7
7	000912	22:59:03	1:52:00	UM PASSEIO NO PARQUE	10,2	40,4
8	001019	22:46:47	1:54:47	ANIVERSARIO	10,0	36,9
9	001116	22:43:37	1:58:51	ALTA FIDELIDADE	6,8	29,6
10	010128	14:01:31	1:49:49	OS CAVALEIROS DE AGUA DOCE	9,6	40,4
11	010304	21:11:51	1:44:58	O SEGREDO	10,1	26,1
12	010329	21:52:43	1:54:44	QUERIDA MAE	15,2	42,4
13	010430	20:59:37	1:56:16	MAIS TARDE	10,1	27,2
14	010527	17:58:54	1:57:25	TEOREMA DE PITAGORAS	7,7	40,6
15	010625	22:13:51	2:10:53	UMA NOITE INESQUECIVEL	6,8	22,5
16	010901	21:44:54	2:12:04	AMO-TE TERESA	3,9	12,5
17	010929	21:05:22	1:39:25	ANJO CAIDO	6,8	20,3
18	011027	21:05:18	1:50:46	UM HOMEM NAO E UM GATO	5,8	15,6

Source: Marktest

29 December 2000 with a view to the cooperation between the two entities in order to encourage television programmes by means of joint financing of original projects produced and directed in Portugal and made by independent producers.

The ICAM's financial participation in each project will be set by the Institute itself and the respective amounts must correspond to percentages neither below 30% nor above 50% of the RTP's participation, without jeopardising participations above that percentage for projects that might be considered of major interest, opportunity and cultural relevance.

A series of three TV movies, a project called *Crimes Portugueses [Portuguese Crimes]* was also financed. This project had taken around a decade to mature and was only shown in early 2002. This project is made up

of three independent films that have in common the fact of being based on fait divers, tackling the issues of love and death in Portugal. The three films – a co-production of RTP and Madragoa Filmes, the film production company owned by Paulo Branco – have been written by Paulo Filipe and João Mário Grilo. The films were shown on RTP2 on three consecutive Sundays.

What distinguishes the RTP telefilms from those broadcast by SIC is that the former are more directly connected with the logic of film-making, which can be seen by considering the directors, the scriptwriters and the plots, whereas those shown by SIC are more in line with television production as they are films with scripts signed by young screenwriters who made their debut in this project undertaken by SIC Filmes.

By the end of February 2002, RTP resumed its collaboration with the producer Paulo Branco, in the form of an agreement for the co-production of five TV movies to be shown in prime time. The films will amount to between 450 thousand euro and 600 thousand euro each, one third of which will be financed by the state-owned channel and the remainder by the producer himself, either by means of ICAM's subsidies or by foreign or national partnerships – as was the case with the first films.

TVI also signed on 29 December 2000 a first protocol with ICAM for the production and direction of original Portuguese TV movies. ICAM and TVI have undertaken to co-finance the production of five TV movies produced for digital video, the Institute contributing with around 100 thousand euro per film as an advance on revenues granted to the respective independent producer. These projects are still under appreciation and none of the films have been shown yet.

5. General Trends

The reversal in the Portuguese audiovisual scene in terms of fiction is highly significant for the television industry. From the moment the soap operas produced by Rede Globo, shown exclusively by SIC, were surpassed in terms of ratings by the Portuguese soap operas broadcast by TVI (which happened in the 1999/2000 grid) there was in fact a highly important change. This change has to be considered within the context of reinforcement of competences and abilities of the European audiovisual sector on the European market in competition with the USA and Brazil (the latter being extremely important in the case of Portugal).

This led, in fact, to a small revolution in the industry of television fiction among the main fiction producers. Namely NBP (Nicolau Breyner

Produções) has seen its shareholders' structure reinforced by a major Portuguese group – Media Capital – which participates as well in the development of independent production for television: Obercom estimates that in 2002 the turnover amounted to 137,1 million euro, around eight times the estimated amount for the national film production.

On the other hand, TVI entered into exclusive contracts with many of the best Portuguese television actors while reinforcing its business in the areas of scenery, clothes, script, international distribution, etc. And as it has found the key to be the leading television station in terms of ratings on a national level, this station intends to maintain as the main axis of its strategy its investment in national fiction – soaps, series and TV movies. The competing television channels inevitably follow this strategy closely. Both RTP1 and SIC have other projects in the soap opera area for 2002-2003.

However, the crisis of Portuguese public television mentioned earlier tends to show itself in all national fiction production. The measures of economic contention, announced after the elections of 17 March 2002, if effectively put into practice, will have important consequences. Namely, they will affect a great number of independent television producers who will get less commissions and thus are faced bankruptcy. This being so, the Association of Independent Television Producers has been stressing the need to define special policies to support the industry of fiction, in order to prevent a decrease of commissions by public television. Such a decrease would mean wasting the large investments made in the last two years by all television channels. An investment that turned into a considerable growth of the amount of produced fiction, as well as an important technical evolution and a conquest of new audiences.

MISES A JOUR

3. Historical Fiction and the Telefilm Dutch TV Fiction in 2001

By *Sonja de Leeuw*

The results of the restructuring of the three public channels which was effectuated in 2000, was visible in the different accents that the channels showed in the *programming* of fiction in 2001. Since the *production* of fiction takes a few years from concept to realisation, the fiction output in 2001 was the result of plans made years earlier. Changes only took place in 2001 within public broadcasting which therefore will be the focus of this update.

The average percentage of domestic fiction increased by 3,6% (in 2000 it rose by only 2,4%), mainly due to the efforts of the third (cultural progressive) channel. It not only produced a fair amount of ‘progressive’ comedies and parodies, it also continued its efforts in developing and producing single plays, some in co-production with the cinema. One of the most remarkable phenomena on Dutch television in 2001 was the presence of the “Telefilm”. The television movie is a well-known format, but it has only recently been introduced on Dutch television for strategic reasons. As one of the several measures initiated by the government to create a better infrastructure for a healthy audiovisual industry (next to tax measures and economic investments), the Telefilm was supposed to intensify the relationship between film and television. The restrictions given to the script writers are the actuality of subject, a maximum length of 90 minutes, and a budget of around 800 000 euro.

Scriptwriters are invited to send in a synopsis and treatment that are to be judged by all broadcasting companies. Six to eight are selected for further elaboration and finally for production. This means that the Telefilms by definition are broadcast by different broadcasters of the public service.

The first collection (in 1999) was realised as an experiment to be continued if funding could be continued, whatever the results were. The new collection of Telefilms in 2001 showed the potential of the format and good quality: a great variety of subjects and themes, all rooted in present-day Dutch society, next to personal approaches in diverse narrative styles. A nice example is *Ochtendzwemmers* (*Morning Swimmers*, AVRO and NCRV). This production reveals how a group of diverse people, who only meet during the morning swim, are getting closer connected, even in the sense that they are accused of forming a criminal group. All are looking for a ‘home’ which cannot be found in the literal sense. In the end, friendship turns out to be the only thing that makes people feel at home. *Morning Swimmers* shows a mix

of genres, such as the musical comedy and the light tragedy. As the quality of the second collection indicates, the Telefilm is a good ground to explore the domain of fiction.

The most remarkable event was the top-rated production *Wilhelmina* about the former queen, made by NCRV and broadcast on channel 1. *Wilhelmina* is a conventional historical drama in four parts, which traces the story of the queen's life until her abdication in 1948. The mini-series focuses especially on her role during the Second World War, reflecting the ongoing public debate on the question if her leaving the country was well chosen. Its being the most popular fiction program in 2001 can be explained by the way this mini-series brings together the two main points of reference in our national history: the relationship between the state and the monarchy and the Second World War. It showed how Wilhelmina wanted to stay to help her people, but couldn't due to the circumstances. Moreover, the mini-series showed how tough her struggle was against the male politicians around her and how she demanded the utmost of her self to really become the motherly symbol of her country. The popularity of *Wilhelmina* can also be explained by the way it celebrates the nation's unity in postmodernist times. It stresses the importance of historical drama in telling and retelling the stories of the recent past, from different points of view, including its controversies and its changes. The fact is however that broadcasters nowadays are very reluctant in producing historical drama because of its high cost since the Dutch Cultural Broadcasting Promotion Fund decided, for financial reason also, to only subsidize the developments of the scripts. Thus, the new trend for the following years becomes the mini-series situated in the present!

4. Less Money to Spend, More Movies Made for SBC Swiss Television Fiction in 2001

by Ursula Ganz-Blättler

Switzerland's population of 7,2 million people is for the majority German-speaking (64 percent), with a large minority of French-speaking natives (19%), a small minority of Italian-speaking natives (8%) and an even smaller congregation speaking Rhaetoromanic (1%). The remaining 8% of (mostly) immigrants speak different languages and do watch different (foreign) television programmes, thanks to either cable (in 84% of Swiss households) and / or satellite dishes. 91% of all Swiss households do have access to television, while 63,3% have access to VCR technology. The Swiss Broadcasting Corporation, as major (public) broadcaster, distributes television programmes in three languages via six stations ("Schweizer Fernsehen 1 & 2", "Télévision Suisse Romande 1 & 2" and "Televisione svizzera di lingua italiana 1 & 2", with regular programmes in Rhaetoromanic offered mainly by SF 1).

Two events dominated the Swiss mediascape in 2001 with regards to television fiction: one, for the first time in years, a series of five new dialect movies-made-for-television premiered on the German-speaking affiliate of the Swiss Broadcasting Corporation, SF DRS. Two, the two serious private competitors of public broadcaster SBC, the German-speaking stations Tele 24 and TV3, closed down after only a few years on air. While Tele 24 was a news-oriented station (and lives on as a local Zurich channel called Tele Zueri), TV3 - owned by Zurich-based news corporation "TA Media" - concentrated on entertainment such as daily talk shows, stand-up comedy, imported feature films and television series as well as reality soaps such as *Abenteuer Robinson* (a *Survival* adaptation), *Big Brother* or *Popstars* (a Swiss version of *Pop Idol*). Both breakdowns left a considerable number of young journalists as well as creative people and technical staff unemployed - a considerable loss, even if the Swiss film industry, as movie-making community, did not seem too concerned.

With regards to domestic television fiction both the French-speaking and the Italian-speaking SBC affiliates TSR and TSI went on producing new episodes for sitcoms such as *Paul et Virginie* and *La chronique* (TSR) or *Fitness Club* and *Sergio Colmes Indaga* (TSI). They continued producing as well as broadcasting domestic TV movies in their respective language (TSR: *15, rue de bains* by Nicolas Wadimoff and *Newsman* by Yvan Butler; TSI: *Radionotte* by Bruno Soldini and *Angeli non ne ho mai visti* by Matteo

Bellinelli). While SF DRS did continue its weekly broadcasts of the highly successful prime time soap *Luethi and Blanc*, the development of new sitcom concepts in German language was eventually stopped, due to an overall and rigid SF DRS savings programme. On the other hand, SF DRS presented the first results of a new movie development program called *Telefilm 2000* - which has since taken on a regular frequency, with follow-up seasons *Telefilm 2001* (movies to be presented in 2002) and *Telefilm 2002* (dito, 2003). The programme aims at close collaboration with established production companies and offers authors courses in project development as well as professional support by script doctors. Those 90-minute TV movies should tell popular stories with a distinct Swiss angle, make use of the native Swiss German dialect and address a large public. A generic affiliation is encouraged, such as comedy, thriller, melodrama, family movie or milieu movie.

While the initial budget for each TV movie was set at 1,4 million Swiss francs, the projects realized and broadcast by SF DRS in 2001 did cost between 1,6 and 2 million Swiss Francs each (2,4 - 3 million euro). About the same costs apply for TV movies made by French-speaking SBC-affiliate TSR, with one project actually granted 2,3 million Swiss francs. Financing was mixed, with biggest contributions done by SBC and its local affiliate SF DRS or TSR and additional support (about 10% of actual costs) offered by the Federal Office for Cultural Affairs. There was also the "Teleproduktions-Fond" as subsidizing organization as well as eventual co-production with German or French TV stations, and ARTE (3 projects).

And so, for the first time in about ten years, SF DRS did broadcast domestic TV movies in Swiss German dialect, aiming for high ratings and for a recurring prime time programme slot. As the table shows, both institutional goals were attained, with ratings improving considerably when the programme slot was changed from Wednesdays to Sundays and from (more youth and culture-oriented) SF 2 to (more general, and popular) SF 1.

It is also worth noting that the increase of domestic television movies made and shown on one of the SBC affiliates has led to an increase of respective program exchange among SBC affiliates, with fictional programmes from one linguistic region dubbed into another language before being broadcast. And so, *15, rue des bains* has been shown as *Il testamento di Madeleine* on TSI 2 in November 2001, with *Lieber Brad (Caro Brad)*, *Studers erster Fall (Il primo caso del commissario Studer)*, several TV movies produced earlier by TSR (*Charmants voisins, Kilimanjaro*) and finally *Tod durch Entlassung (Licenziamento colposo)* following on either TSI 2 or TSI.

Tab. 1 - TV movies commissioned by the German service of Swiss TV in 2000

Title of Movie	Script / Dir.	Station	Program Slot	Audience
Lieber Brad (Dear Brad)	Güzin Kar / Luz Konermann	SF 2 (first run)	28.2.2001 (Wednesday, 8pm)	222'000
Studers erster Fall (Studer's First Case)	Sabine Boss (script and direction)	SF 2 (first run)	21.3.2001 (Wednesday, 8pm)	195'000
Lieber Brad (Dear Brad)	Güzin Kar / Luz Konermann	SF 2 (second run)	15.4.2001 (Sunday, 8 pm)	144'000
Studers erster Fall (Studer's First Case)	Sabine Boss (script and direction)	SF 1 (second run)	1.7.2001 (Sunday, 8.30 pm)	325'000
Dragan und Madlaina (Dragan and Madlaina)	Linard Bardyll / Kaspar Kasics	SF 1 (first run)	7.10.2001 (Sunday, 8 pm)	225'000
Tod durch Entlassung (Death by Dismissal)	Christa Capaul / Christian Kohlund	SF 1 (first run)	11.11.2001 (Sunday, 8.30 pm)	361'000
Spital in Angst (Hospital Under Siege)	Jürg Brändli / Michael Steiner	SF 1 (first run)	9.12.2001 (Sunday, 8.30 pm)	399'000

The author wishes to thank Tiziana Mona, Alberto Chollet, Brunella Steger and Susann Wach (all of the Swiss Broadcasting Corporation SBC) for information and access to programme statistics regarding the year 2001.

5. Indirect Ways of Foreign Penetration Turkish TV Fiction in 2001

by Sevilay Celenk

For the Turkish television industry, the most important aspect about broadcasting is the prevention of foreign products dominating Turkish screens, especially in prime time. Among domestically produced programmes, domestic fiction is the most favourite offering of Turkish prime time television. As previously reported, five of the major commercial channels (ATV, Kanal D, Star TV, Show TV, TGRT) and TRT broadcast approximately 30-35 different domestic fiction programmes every week, they are mostly first-run.

In 2001, despite a stability in figures, there was a new trend worth mentioning. During the course of the year, a distinct tendency related to preferred generic formulation of domestic TV fiction has become apparent. This tendency was a growing number of format adaptations and can be seen as an "indirect foreign penetration". It has become most visible with respect to two different types of programming.

At first, the continued expansion of domestic fiction in prime time started to be challenged by imported formats of various game shows and contest programmes such as *Taxi Orange*, a slightly different version of *Big Brother* which is a well-known reality-based contest programme in Europe. Show TV owns the rights to this program and has re-formulated it with Turkish contestants under the name of *Biri Bizi Gözetliyor* or *BBG* for short. After seeing *BBG*'s salient achievement in capturing the interests of the audience, Turkish television institutions have attempted to broadcast several other adaptations of foreign contest programmes. The result was a fast and successful invasion of television schedules by this kind of reality-based programming.

A second and related development was that Turkish broadcasters finally became aware of the possible power of situation comedies to capture viewers' attention. As soon as they came to realise its potential, adaptations of foreign programmes permeated fiction production, too.

The first channel to do so was Show TV. The channel has made a contract with Columbia Tristar International to produce a domestic versions of the sitcom *The Nanny*. It can be said that Show TV's sitcom *Dadi* was the first typical example of situation comedies to appear on Turkish television.

A lot of “Dadi’s” fast-won popularity is owed to its leading woman character, played by a popular singer who is also a famous TV star. “Dadi’s” script was a full translation of the original programme with small differences regarding Turkish names of locations, people, meals etc. When industry’s majors came to realize the success of *Dadi*, they immediately began to search for other successful examples of foreign sitcoms. In the last quarter of 2001, there was a boom in sitcom production, in the shape of format adaptations, loose adaptations programmes originally written for Turkish television.

As a result, family serials representing the relations of low or middle class communities have been challenged as the most common formula of domestic fiction on prime time TV by sitcoms which also quickly reached equal peaks in ratings. It is no exaggeration to say that this change also relates to a struggle over meanings and their social grounding. Previously, stories screened by prime time TV focused on middle class majorities and not on upper class minorities. Suddenly, people who appeared on prime time TV serials started to talk with a different sense of humour, about different social and personal problems; they share an obviously Westernised life style and a different way of thinking compared to the familiar people of older Turkish serials. This thematic shift did not reflect any real changes in cultural, social or economic respect.

It is known that TV genres become inevitably exhausted over time and new genres spring up, but the current shift has little to do with processes of that kind. The main factor here as well as in the general process of “indirect penetration” through format adaptations is the logic of major broadcasters, and that is largely defined by their short-term commercial interests. Turkish broadcasters still have no long-term scheduling strategies what may also explain why they stuck to producing very similar family and community serials for so many years and why they detected the sitcom genre so late.

2^e partie

Index des programmes

L'index des programmes est la compilation de 100 fiches de programmes de fiction diffusés en 2001, avec 20 entrées pour chacun des cinq membres d'Eurofiction (les cinq principaux pays européens).

Chaque fiche de programme est constituée de deux parties : la première section indique les caractéristiques techniques et les personnes impliquées, alors que la deuxième section résume le programme.

En règle générale, les dix "Programmes de l'année" choisis pour chaque pays correspondent aux productions de fiction ayant rencontré le plus grand succès ou s'étant avérées les plus intéressantes. Néanmoins, il a été jugé opportun de laisser carte blanche à chaque équipe de recherche afin qu'elle puisse librement compiler son index. Cette flexibilité signifie que les critères de sélection ne sont pas uniquement basés sur les taux d'audience mais également sur d'autres facteurs.

C'est pourquoi, en plus des principaux succès de l'année, chaque index comprend également des programmes qui ont créé des modes ou des marchés de niche, ont été unanimement acclamés par la critique, ou encore certains échecs "intéressants".

Sauf indication contraire, la date de diffusion et les chiffres de l'audience indiqués pour chaque programme correspondent, lorsqu'il s'agit de productions en plusieurs parties, à l'épisode le mieux classé.

FRANCE

LE TOP 10 DES PROGRAMMES

1. JULIE LESCAUT (Le secret de Julie)

Format : série (6 x 90 min)

Date de diffusion : 15.3.2001

Chaîne : TF1

Créneau horaire : *prime time*

Audience : 21,5% (taux d'audience),
50,4% (part de marché)

Produit par : GMT

Réalisateur : Alain Wermus

Scénariste : Alexis Lecaye

Musique : Didier Vasseur

Distribution : Veronique Genest, Mouss
Diouf, Sophie Artur, Daniel Ceccaldi, Jean-
Philippe Puymartin

Cet épisode de *Julie Lescaut* se distingue du reste de la série par l'apparition d'un personnage que nous n'avons pas encore rencontré, le père de Julie, qui fait son retour après 20 ans d'absence. Il avait subitement quitté sa famille, abandonnant son épouse et ses enfants. Julie Lescaut ne lui avait jamais réellement pardonné son départ. La rencontre est difficile, en particulier dans la mesure où son père ne fait que chercher de l'aide pour sa demi-sœur (dont Julie ne connaissait pas l'existence), suspectée d'avoir assassiné son mari.

Une fois de plus, le succès de cet épisode peut être largement attribué à la subtile imbrication d'un événement affectant la vie privée de l'inspectrice dans sa vie quotidienne de policier.

2. UNE FEMME D'HONNEUR (Double vue)

Format : série (4 x 90 min)

Date de diffusion : 25.1.2001

Chaîne : TF1

Créneau horaire : *prime time*

Audience : 21,5% (taux d'audience),
48,2% (part de marché)

Produit par : Via Productions

Réalisateur : Dominique Tabuteau

Scénaristes : Nicolas Cuche, Eric Taraud

Musique : Laurent et Edouard Ferlet

Distribution : Corinne Touzet, Dominique
Guillo, Pierre-Marie Escourrou, Charlotte Véry

Dans cet épisode, l'inspectrice de police et son équipe doivent résoudre l'enlèvement d'un nouveau-né dans une clinique. Ils doivent faire vite s'ils veulent retrouver le bébé vivant. Le véritable objectif des kidnappeurs, le directeur de la clinique et les parents du bébé, est un casse-tête, rendu d'autant plus complexe par l'intervention d'un médium, engagé par ces derniers.

Comme toujours depuis le début de la série, cet épisode aborde un sujet de société, la tendance accrue à faire appel à des voyants et les abus qui peuvent en être fait, en particulier dans des circonstances dramatiques.

3. NAVARRO (Terreur à domicile)

Format : série (5 x 95 min)

Date de diffusion : 1.2.2001

Chaîne : TF1

Créneau horaire : *prime time*

Audience : 21% (taux d'audience),
47% (part de marché)

Produit par : Hamster

Réalisateur : José Pinheiro

Scénariste : Pierre-Yves Pruvost

Musique : Jannick Top

Distribution : Roger Hanin, Christian Rauth,
Daniel Rialet, Jacques Martial, Jean-Claude
Caron, Maurice Vaudaux, Emmanuelle
Boidron, Catherine Allégret

Dans cet épisode, Yolande, fille unique de l'inspecteur Navarro et second rôle indispensable à l'équilibre de la série, participe activement à l'enquête menée par son père. Ce dernier doit résoudre les meurtres de six aveugles, tous assassinés à leur domicile. Le meurtrier laisse sa marque en écrivant à la peinture rouge sur la porte des appartements de ses victimes. En l'absence d'élément concret lui permettant de faire avancer son enquête, Navarro fait appel à sa fille, en stage chez un avocat aveugle, pour prendre au piège le tueur en série.

4. LES CORDIER JUGE ET FLIC (Faux semblants)

Format : série (5 x 95 min)

Date de diffusion : 15.2.2001

Chaîne : TF1

Créneau horaire : *prime time*

Audience : 18,4% (taux d'audience),
42,7% (part de marché)

Produit par : Telfrance

Réalisateur : Paul Planchon

Scénariste : Paul Planchon

Musique : Frédéric Porte

Distribution : Pierre Mondy, Bruno Madinier,
Charlotte Valandrey, Jean-Claude Adelin,
Ivan Franek, Luc Lavandier, François Negret,
Antonella Lualdi

Cet épisode aborde la question des méthodes et de la brutalité policières dans le cadre de la criminalité urbaine. Suite à l'augmentation des taux de délinquance dans son secteur, l'officier de police Pierre Cordier se voit affecter un nouvel assistant ayant la réputation d'utiliser des méthodes dures. Cet assistant réussit à obtenir la confession d'un réfugié serbe pour le viol et le meurtre d'une fillette de douze ans. Des doutes sérieux planent sur la manière dont l'interrogatoire a été mené et une campagne pour la libération de l'assassin présumé est lancée par la presse et par la fille de Pierre Cordier, Myriam. Après une tentative de suicide du Serbe, Cordier décide d'étudier de près la personnalité de son subordonné.