Document généré le 25 avr. 2024 19:40

24 images

France, Québec
Systèmes distincts, problèmes identiques

Jean Pierre Lefebvre

Numéro 139, octobre–novembre 2008

Le cinéma français dans tous ses états

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25272ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lefebvre, J. P. (2008). France, Québec : systèmes distincts, problèmes identiques. *24 images*, (139), 22–24.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

France, Québec
systèmes distincts, problèmes identiques

par Jean Pierre Lefebvre

C'est la conclusion que m'inspire la lecture de l'exhaustif rapport de synthèse du Club des 13 sur la situation du cinéma français en comparaison de celle des cinémas canadien et québécois. Et on ferait probablement un constat identique au sujet des cinémas nationaux du monde entier frappés eux aussi par le virus de la marchandisation et du formatage, de même que par l'érosion de la cellule scénariste-producteur-réalisateur, thèmes récurrents du rapport. Bref, « [o]n continue à vivre sur l'idée que le cinéma est à la fois un art et une industrie (puissance de la pensée d'André Malraux), alors qu'entre-temps, il est devenu essentiellement un commerce » (p. 7). Mais avant d'aller plus loin, deux mises au point s'imposent.

Quand les producteurs sont à l'origine de la production de films. *Séraphin* de Charles Binamé

Les cinémas canadiens

Pourquoi parler *des* cinémas canadien et québécois? *Primo*, ils n'ont pas les mêmes racines historiques et culturelles; *secundo*, Téléfilm Canada pratique dorénavant des politiques différentes selon qu'il s'agit du Canada anglais ou du Québec, par exemple, pour ce qui est du mode de sélection des projets : au Québec, les décisions sont prises en comité tandis qu'au Canada anglais c'est le directeur lui-même, en l'occurrence Wayne Clarkson, qui assume seul cette responsabilité; par ailleurs, si Téléfilm souhaite que le cinéma québécois rejoigne au minimum 18 % (il a atteint 26,6 % en 2006) de son auditoire, il n'en demande que 2 % (jamais atteint) au Canada anglais, et cela même si ce dernier reçoit les deux tiers du Fonds du long métrage canadien (FLMC) en vertu de la répartition proportionnelle fédérale automatique (il en est de même au Conseil des Arts du Canada). *Tertio*, cause et effet des deux premiers points, afin de devenir plus populaire et commercial, le cinéma canadien-anglais cherche à tout prix (c'est le cas de le dire) à s'américaniser, tandis que le cinéma québécois doit son succès à son régionalisme profond [1].

L'argent public

La deuxième mise au point concerne le fait que le système français et les systèmes canadiens tolèrent mal d'être comparés. Le cinéma français a fait naître le 7e art, il possède une longue et riche tradition, une pléiade de grands réalisateurs et un auditoire six fois plus important que celui Québec; par ailleurs, la France ne s'est jamais gênée pour adopter des mesures protectionnistes, tel ce prélèvement de 11 % sur les recettes totale du box-office, qui sert à financer le cinéma national. Le cinéma québécois, lui, n'a germé que dans les années 1950 à l'intérieur d'une structure fédérale, l'Office national du film du Canada, sans aucun souci de rentabilité autre que politique et sociale; ensuite plusieurs réalisateurs québécois ont quitté l'ONF au début des années 1960 et, parallèlement à quelques indépendants, ont écrit, produit et réalisé leurs films par leurs propres moyens ou en coopérative; sous la poussée de cet essor, le gouvernement fédéral a créé la SDICC (Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne) en 1967 et le Québec, l'Institut du cinéma québécois en 1976; mais avec le temps, et surtout l'argent, les pôles se sont inversés : les réalisateurs ne se retrouvent plus à l'origine de la création, ce sont aujourd'hui les producteurs qui jouent ce rôle. Néanmoins, le Canada fait toujours partie du marché intérieur du cinéma américain et ses provinces, dont relève ce domaine, ne veulent pas mettre de billetterie en place. Conséquence : l'argent public finance les cinémas canadiens à 97 %, tous genres confondus, dont plusieurs films essentiellement commerciaux!

La logique d'entreprise

Ces multiples différences marquées, il y a cependant un dénominateur commun qui explique la similitude des problèmes du cinéma français et du nôtre. Le constat 5 du Rapport l'énonce ainsi : « On assiste, depuis quelque temps, à un glissement d'une logique de film à une logique d'entreprise. Il y a une survalorisation du programme et des entreprises et une dévaluation du film comme objet singulier ou comme prototype. On est passé d'une logique où la société de production existait pour porter un projet, à une logique où la rentabilité de la société prime, jusqu'à parfois induire la nécessité de produire pour la faire vivre» (p. 6). C'est la raison pour laquelle le cinéma d'ici, d'ailleurs, de partout, est « devenu essentiellement un commerce» ; ce pourquoi il y a baisse de la qualité des

Au Québec comme en France, « le système accentue la violence des lois du marché et la bipolarisation de la production » scindée entre, ici les films à moins de 1,5 M$, en France à moins de 4 M€, et les films à gros budget où le réalisateur n'est souvent qu'un simple exécutant.

***Camping* de Fabien Onteniente**

films (constat 1), non-renouvellement des talents et des structures (constat 4), mariage contre-nature entre la télévision et le cinéma (constat 6) et détérioration des pratiques (chapitre II); ce pourquoi « [à] la validation artistique s'est substitué le potentiel commercial du film» (p. 33), et ce pourquoi il y a « [s]urinvestissement de l'objet scénario» et « [s]ous-estimation du talent du cinéaste», (p. 39), au point de « ramener le statut de réalisateur au statut lui aussi de technicien, de simple exécutant d'un film », (p. 40). Conséquence globale : « le système accentue la violence des lois du marché et la bipolarisation de la production française» (p. 86). Et il en va de même de la production québécoise et canadienne.

Les producteurs maîtres d'œuvre

L'institution québécoise responsable du financement du cinéma et de l'ensemble de la culture au Québec s'appelle d'ailleurs Société de développement des *entreprises* [2] culturelles (Sodec). Elle a pour mandat spécifique de « promouvoir et de soutenir, dans toutes les régions du Québec, l'implantation et le développement des *entreprises culturelles*, y compris les médias, et de contribuer à accroître la qualité de leurs *produits* et *services* et la *compétitivité* de ceux-ci au Québec, dans le reste du Canada et à l'étranger.» Pour sa part, « Téléfilm Canada est un organisme culturel fédéral voué au développement et à la promotion de l'*industrie audiovisuelle* canadienne.» Rien de surprenant, alors, que Téléfilm Canada (autrefois la SDICC) reconnaisse les producteurs à la fois comme ses « clients privilégiés » et les « maîtres d'œuvre d'un film ». Si bien qu'un projet ne peut être financé par l'un ou l'autre des deux organismes sans que les scénaristes et les réalisateurs cèdent leurs droits aux producteurs, ce qui constitue une totale ineptie dans le cas des réalisateurs puisqu'ils ne possèdent aucun droit d'auteur, la loi fédérale ne les reconnaissant toujours pas comme auteur de leurs films. En parlant d'une « vaste offensive contre le *final cut* du réalisateur, qui est la pierre de touche de tout le système juridique du cinéma français », le Club des 13 a donc parfaitement raison de dire « que tant de cinéastes étrangers, en particulier américains, nous envient » (p. 40). Enfin, si Téléfilm a mis sur pied depuis quelques années deux groupes de travail du FLMC (Fonds du long métrage canadien), l'un anglophone, l'autre francophone, ce dernier compte quinze membres ayant droit de vote, cinq producteurs, trois distributeurs, deux exploitants de salles, et trois qui représentent respectivement la SARTEC (les scénaristes), l'UDA (les comédiens) et l'ARRQ (les réalisateurs) : avec trois votes sur quinze, les créateurs se trouvent ainsi complètement neutralisés, quelque démocratique que soit ce groupe de travail. En somme, la Sodec et Téléfilm Canada agissent ni plus ni moins comme de super-producteurs distribuant l'argent public à une dizaine de producteurs exécutifs obéissant pour leur part aux diktats de quelque sept distributeurs (Christal en moins, qui vient de faire une faillite de 14 millions), eux aussi généreusement soutenus financièrement par les deux institutions. Et puisque aucun projet de plus de 1,8 million ne peut se rendre à Téléfilm sans l'engagement tacite et financier d'un de ces distributeurs et d'un télédiffuseur (qui constituent un premier niveau de sélection, sinon de

censure), on se retrouve devant une intégration verticale de plus en plus tricotée serrée, presque une collusion entre l'industrie privée et les institutions gouvernementales, ces dernières voulant s'assurer d'une rentabilité globale moyenne afin de garantir la survie de leurs « clients » pour qu'ils puissent garantir en retour leur survie à elles. Ainsi, depuis quelque temps, plusieurs « vedettes » sans expérience aucune de réalisation se sont vues promues à la barre de films à gros budget parce que les producteurs, « l'entreprise », « les maîtres d'œuvre », en garantissaient la bonne fin aux institutions. Surviendrait un crash boursier, toutes les parties risqueraient fort de s'écrouler en même temps.

Tout va bien

Revenons au premier constat du Club des 13, la baisse de la qualité des films (p. 4). « Pourquoi a-t-on à ce point l'impression, depuis quelques années, que la qualité des films baisse, qu'il s'agisse de films à très petit budget, à budget moyen ou très chers ? » Voilà tout un pavé dans l'océan – plutôt que la mare – du commerce cinématographique. Constat purement subjectif, diront plusieurs, qui n'a pas sa place dans une analyse « objective »; d'ailleurs que penser du titre même du rapport, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, qui annonce déjà une prise de position et un engagement ? Y a-t-il également une baisse de qualité des films québécois ? Qui mettrait sa tête à couper pour l'affirmer ? Aux yeux des institutions, tout va bien, tout va même de mieux en mieux, à preuve le succès de notre cinéma au box-office, ce qui démontrerait, paraît-il, la qualité accrue de nos films. Alors, de quoi nous plaindrions-nous dans notre belle province dont le reste du Canada jalouse le « star system » garant, semble-t-il, de notre succès ? Tout d'abord, il ne faut d'aucune manière associer qualité et professionnalisme. Le cinéma québécois est devenu on ne peut plus professionnel, mais, dans l'ensemble, que nous dit-il vraiment, que raconte-t-il d'essentiel, quel projet collectif nourrit-il ? En second lieu, à l'instar du Club des 13, nous devrions fouiller tous les recoins de nos systèmes à nous, en commençant par l'absence d'enseignement du cinéma dans les écoles primaires et secondaires ou par l'enseignement pratiqué dans les écoles spécialisées et les universités, car, contrairement à la France, le cinéma n'a jamais été considéré, au Canada et au Québec, comme sujet et objet de culture (à preuve, les coupures parfaitement sauvages que le gouvernement Harper et Patrimoine canadien viennent d'effectuer, au moment où j'écris ces lignes, en sabrant dans les sources vives de la conservation du patrimoine audiovisuel, de l'expérimentation et du documentaire social, et de la diffusion des arts en général).

***Tais-toi* de Francis Veber**

Le cinéma français délaissé par son public

La part des films français ayant réalisé moins de 50 000 entrées, chiffre qui équivaut à un échec commercial, est passée de 48 % en 1996 à 54 % en 2006. Trente-huit pour cent des films français réalisent moins de 20 000 entrées. Alors que les films de cinéma ont longtemps fait les meilleurs scores de la télévision, au top 100 des meilleures audiences en 2007, ce sont les séries américaines qui occupent 48 rangs contre 14 en 2006. Parallèlement, la fiction française se contente de 12 mentions contre 47 en 2006. Les programmes qui ont attiré le plus de téléspectateurs en 2007 sont les matchs de rugby. Alors qu'en 2006, parmi les trente meilleures audiences il y avait six longs métrages, en 2007, on ne trouve qu'un seul film, à la 18e place, c'est ***Tais-toi***, comédie de Francis Veber.

Une logique artisanale

La vraie question, le Club des 13 la pose à la fin du constat 5 : c'est la substitution d'une logique d'entreprise à une logique de film : « Est-il encore possible de revenir à la première logique, artisanale, où le film est le centre autour duquel le secteur tout entier s'organise ? » (p. 6). Nous ne pouvons pas nier l'existence de films documentaires et de fiction qui traduisent encore le Québec profond de nos racines, de notre présent et de notre devenir, et il est vrai qu'un certain cinéma se fait en dehors des chemins tracés par les institutions et obstrués tant par l'inflation que le contrôle du contenu qu'exercent, comme en France, les distributeurs et télédiffuseurs [3]. Cependant, d'une part il ne faut pas nous illusionner sur le succès populaire de notre cinéma, succès déjà à la baisse depuis l'année record de 2006, car, logique d'entreprise obligeant, nous ne pourrons pas échapper très longtemps à la moyenne mondiale d'un grand succès par quinze films produits; d'autre part, et en conséquence, il faudrait retrouver et l'esprit et la lettre d'un cinéma artisanalement conséquent, c'est-à-dire à la mesure de nos moyens économiques aussi bien que de notre imaginaire individuel et collectif. Un cinéma branché sur la vie, d'ici et d'ailleurs, et non pas sur des images de la vie empruntées au cinéma du show business. *Otherwise, my friends, try your luck in Hollywood.* 24

1. Lequel est souvent empreint de passéisme. Le cinéma québécois, en effet, n'arrête pas de revisiter son passé et de remettre ses héros, positifs ou négatifs, sur un piédestal : ***Séraphin***, ***Le survenant***, ***Aurore***, ***Maurice Richard***, ***Monica la Mitraille***, ***C.R.A.Z.Y.***, ***Le piège américain***. Par ailleurs, trois longs métrages de 2008 se déroulent dans les années 1960 et ont des enfants pour personnages principaux : ***Maman est chez le coiffeur*** (Léa Pool), ***Un été sans point ni coup sûr*** (Francis Leclerc) et ***C'est pas moi, je le jure!*** (Philippe Falardeau).
2. C'est moi qui souligne.
3. Mario Clément, ex-directeur de la programmation de la Société Radio-Canada, ne s'est pas gêné pour l'admettre lors du procès que lui ont intenté, de même qu'à la SRC, Claude Fournier, Marie-Josée Raymond et Rose Films : « J'ai besoin d'avoir le plus de leviers possible, d'avoir le contrôle sur tous les leviers possibles de création, c'est-à-dire de définir chacun de ces leviers-là. Ça va du choix du premier rôle en passant par le texte, la réalisation et le casting en général. » Mot à mot du procès, p. 392.