

Le pont rompu

Marie-Claude Loiselle

Le cinéma français dans tous ses états

Number 139, October–November 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25268ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Loiselle, M.-C. (2008). Review of [Le pont rompu]. *24 images*, (139), 11–12.



Le pont rompu

par Marie-Claude Loisel

La question humaine de Nicolas Klotz,

un de ces films atypiques devant affronter pour exister un système inféodé aux lois du marché, qui cherche à les exclure.

Au mois de mars dernier, un rapport de synthèse faisant état de la situation préoccupante du cinéma français actuel a été rendu public, rapport dont le but était d'offrir une analyse rigoureuse de tous les problèmes structurels qui en menacent l'équilibre et la diversité – et qui ne sont pas sans rappeler, sur bien des points, ceux qui minent notre cinéma. Ce volumineux document de 190 pages, rédigé par un groupe de travail constitué de treize membres représentant les divers métiers du cinéma, se présente en fait comme le point de départ d'une réflexion qui vise à impulser une réforme du système de financement public du cinéma en France. Il serait donc devenu urgent de rénover les mécanismes de répartition des ressources afin de calmer les déchirements qui divisent le milieu. Voici donc résumés les principaux points¹ mis en lumière par ce rapport dit du « Club des 13 », dont le présent dossier fait mention à maintes reprises.

« Le milieu n'est plus un pont mais une faille »

Cette formule, qui donne son titre au rapport, éclaire bien le cœur du malaise né du fait que le fossé n'est jamais apparu aussi large qu'aujourd'hui entre les films à budget modeste, produits avec moins de 3 ou 4 M€, et ceux bénéficiant de plus de 10 M€, alors qu'on constate même une tendance à la baisse pour les films à petit budget n'obtenant pas de financement des chaînes hertziennes, qui sont nombreux à ne disposer que d'environ 1 M€. Cette situation tend à scinder le cinéma français en deux camps de plus en plus repliés sur eux-mêmes, provoquant ainsi un cloisonnement des personnes – autant des réalisateurs, des scénaristes, des techniciens que des acteurs –, qui se trouvent catalogués dans une catégorie, au point d'avoir de plus en plus de mal à passer de l'une à l'autre. Le même phénomène existe chez les producteurs, dont les sociétés sont estampillées « auteur » ou « commercial », ce qui les emprisonne dans une vocation précise et ne leur permet plus d'alterner productions « pauvres » et productions « riches », de façon à assurer un équilibre financier. En bout de ligne, ce sont les films eux-mêmes qui se trouvent ghettoïsés lorsque l'on retire à un cinéma dit d'« auteur » les moyens de rejoindre un plus vaste public, tout comme on prive un cinéma considéré comme commercial de la possibilité de présenter un sujet « sérieux », porté par une véritable proposition esthétique. Ainsi, on constate que c'est « l'effacement progressif de

la conception même du cinéma comme art populaire » qui s'opère avec l'effritement de la catégorie dite « films du milieu », à laquelle appartenaient jadis les Renoir, Melville, Tati ou Truffaut, et où se retrouvent aujourd'hui des cinéastes comme Resnais, Téchiné, Desplechin, Breillat, Kechiche, Cantet, Chéreau, Ferran.

Baisse de qualité des films

Les auteurs du rapport s'inquiètent par ailleurs du fait que le film comme objet singulier semble voué à disparaître, non pas parce qu'il n'y a plus de réalisations artistiquement fortes qui voient le jour, mais parce qu'un mécanisme redoutable incite sans cesse à plus d'uniformisation. La surabondance de films produits chaque année² entraîne une surabondance de mauvais films, car la logique du système actuel pousse les réalisations à être produites « vite ou mal », tout en étant trop souvent « profilées pour les télévisions » dans l'espoir que ces dernières les appuient financièrement. Dans ce contexte, le « chic de l'idée », celle qui se vend bien, gagne du terrain et les décideurs, qui veulent avoir la garantie de miser sur les projets comportant peu de risques, en sont venus à accorder une importance démesurée au scénario, qui remplit presque la fonction d'un « contrat d'assurance ». « Le secteur tout entier semble avoir oublié qu'un projet personnel porté par n'importe quel grand cinéaste donnera, presque à coup sûr, un film passionnant ; là où un scénario très réussi, réalisé par un



Irréductible et unique, Agnès Varda persiste envers et contre tous depuis plus de 50 ans. *Les plages d'Agnès* (2008)

piètre réalisateur, donnera, presque à coup sûr, un film assez médiocre. » C'est que, dans cette logique, le réalisateur n'est généralement plus considéré que comme un simple technicien dont les qualités de metteur en scène sont mésestimées et les ambitions esthétiques souvent dépréciées. « D'un bout à l'autre du spectre, tout le monde est tiré vers le bas par le paysage actuel de la production », souli-

gne le rapport, rappelant que l'on ne peut pourtant penser les films et les cinéastes isolément les uns des autres, que l'impact d'un bon ou d'un mauvais film se répercute sur l'ensemble des créateurs.

Le producteur dépossédé

Le rôle capital d'accompagnement joué par le producteur tout au long du processus de réalisation d'un film se trouve lui aussi aujourd'hui mis à mal par toutes les transformations survenues au cours de la dernière décennie dans un système de financement du cinéma français qui s'est grandement complexifié. Ainsi, certains films à budget modeste doivent recourir à une multitude de sources de financement (parfois jusqu'à

vingt) pour rassembler le minimum nécessaire – alors que la plupart des films à plus de 10 M€ parviennent à trouver leur financement auprès de quatre ou cinq sources. Si la multiplication des guichets peut apparaître comme une bonne chose – avec notamment l'apport de l'aide régionale à un grand nombre de films –, elle alourdit aussi considérablement la tâche des producteurs, allonge les délais d'attente tout en augmentant le nombre d'intervenants dans un projet, ce qui, du coup, réduit la marge d'autonomie du producteur ainsi soumis aux exigences de plusieurs investisseurs. Celui-ci se retrouve en position de totale dépendance économique face aux banques, aux établissements de crédit, aux agents d'artistes, etc., mais également, plus que jamais, face aux télévisions et à leurs filiales qui imposent leurs lois.

La violence du système ressort de façon évidente de l'analyse que fait le rapport : « Partout la profession se déchire, les producteurs les plus puissants soutenant les groupes audiovisuels qui écrasent par leur emprise tous les autres ». Qui plus est, ces gros producteurs se trouvent protégés par une quasi-impunité dans le cas de l'échec commercial d'un de leurs films, alors que les producteurs de films à petit budget subissent non seulement presque systématiquement les conséquences d'un échec, mais ne sont aussi jamais assurés d'obtenir ultérieurement, pour eux et le réalisateur, de meilleures conditions de production dans le cas où un de leurs films connaîtrait un succès. Cela entraîne une précarité permanente des petites et moyennes sociétés indépendantes, poussées malgré elles vers une « logique d'entreprise », où la préoccupation de parvenir à acquitter les « frais de structure » de l'entreprise en vient à primer sur l'existence des films eux-mêmes. Combien de producteurs se voient alors obligés d'enchaîner sans répit les projets pour survivre, fragilisés qu'ils sont par les effets pervers d'un système qui les désavantage de plusieurs façons, mais dont il serait trop long de détailler ici toutes les dérives, mentionnées par ailleurs dans le rapport.

Mainmise des chaînes de télévision et de leurs filiales sur le cinéma français

À l'heure actuelle, l'existence de la majorité des films produits en France dépend des télédiffuseurs qui ont tout pouvoir d'exercer un contrôle sur leur forme et leur contenu. Mais le rapport montre aussi comment « la beauté du système, sa puissance réside même en cela : dans la majorité des cas, les réalisateurs et leurs producteurs ont intégré tout ou en partie les demandes implicites [des télé] dès la conception du film », système où, sur les chaînes, « les directions de l'antenne sont en train de prendre le pouvoir absolu ». Dans ce contexte, l'avis de la commission de l'Avance sur recettes ne constitue même plus comme avant une garantie de qualité pour les télé et cette aide, plafonnée à 450 000 € (aucune augmentation depuis 15 ans), ne suffit plus à jouer un rôle de contre-pouvoir.

Autre bouleversement majeur : depuis 1990, trois groupes ont vu le jour (les groupes Canal, TFM et SND), constitués de chaînes de télé et de leurs filiales de distribution, qui détiennent un pouvoir financier sans aucune mesure avec celui des distributeurs indépendants. Ceux-ci voient par conséquent leurs catalogues appauvris par la surenchère du prix d'achat des films organisée par ces groupes, qui considèrent en outre la sortie des films en salles comme vitrine promotionnelle de prestige en vue de leur diffusion sur leurs chaînes.

L'urgence de repenser le système réglementaire en s'inspirant de la loi antitrust américaine de 1971 apparaît d'autant plus pressante aux yeux des auteurs du Rapport que les grands groupes de télécommunication (comme France Télécom) au pouvoir financier dix fois supérieur à celui des groupes audiovisuels s'apprentent à faire leur entrée sur le marché. Le rapport se termine ainsi sur 12 propositions dont la majeure partie concerne la restauration du système d'aide et de réglementation, qui devrait viser à corriger les effets dévastateurs des lois du marché alors qu'il ne fait plus que les accompagner, provoquant cette fracture malsaine qui divise le milieu du cinéma français, fracture si vivement déplorée par le Club des 13.

1. L'espace nous manque ici pour aborder les questions de la distribution, de l'exploitation et de l'exportation des films.

2. Le nombre de films d'initiative française est passé de 134 en 1996 à 203 en 2006, avec une pointe à 240 films en 2005.