

## Au royaume des orphelins Diffusion et distribution du cinéma contemporain

Bruno Dequen

---

2010-2015 Les grands bouleversements  
Numéro 175, décembre 2015, janvier 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79910ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Dequen, B. (2015). Au royaume des orphelins : diffusion et distribution du cinéma contemporain. *24 images*, (175), 12–13.

# Au royaume des orphelins

DIFFUSION ET DISTRIBUTION DU CINÉMA CONTEMPORAIN

par Bruno Dequen



©David Lamare

L'Excentris

## LA FIN DE LA DISTRIBUTION TRADITIONNELLE

Les cinq dernières années auront été une véritable descente aux enfers pour la distribution du cinéma non hollywoodien. Au moment d'écrire ces lignes, le cinéma Excentris vient d'annoncer sa seconde fermeture en à peine cinq ans. Une triste nouvelle qui, dans le milieu, n'a surpris personne. Depuis sa réouverture, les difficultés du complexe du boulevard Saint-Laurent étaient un secret de polichinelle. Au-delà de ses problèmes spécifiques (lieu peu accueillant, quartier en désuétude, rapports insatisfaisants avec le(s) gros distributeur(s), l'échec de l'Excentris résulte avant tout, comme le souligne justement Ariel Esteban Cayer dans un billet publié sur le site du *Voir*<sup>1</sup>, de son incapacité à « s'adapter à une industrie en pleine transformation ». De prime abord, pourtant, les gestionnaires du complexe donnent l'impression d'avoir tout essayé : mise en place d'une plateforme de vidéo sur demande en collaboration avec l'ONF, installation d'un café, concours de bandes annonces, etc. Malheureusement, ces tentatives ne faisaient que tenter de palier au véritable problème : dans le contexte actuel, hormis le cas particulier des cinémas de quartier (le Beaubien et, dans une certaine mesure, le Cinéma du Parc), la programmation traditionnelle de films non hollywoodiens en salle n'est plus viable.

La révolution numérique a totalement modifié les habitudes des spectateurs. Contrairement à l'industrie musicale, le monde du cinéma a pris du temps à ressentir les effets de la dématérialisation numérique. Depuis quelques années, tout a changé. À l'heure de Netflix, de Hulu, de Mubi, des torrents et des téléviseurs HD, de nombreux amateurs de cinéma préfèrent le confort de leur salon. Est-ce à dire que la salle n'a plus lieu d'être ? Certainement pas, mais son mode de fonctionnement ne peut certainement plus être fondé sur la projection plusieurs fois par jour du même film pendant

une ou plusieurs semaines symboliques avant de passer au suivant, selon les ententes avec des distributeurs qui, eux-mêmes, peinent à acquérir et rentabiliser les films qui les intéressent. La situation est loin d'être spécifique à Montréal. Même aux États-Unis, les distributeurs indépendants les plus réputés peinent à se maintenir en vie. Cinema Guild, reconnu pour la rigueur de son catalogue qui regroupe Tsai Ming-liang, Béla Tarr ou encore Manoel de Oliveira, ne survit en bonne partie que grâce aux ventes institutionnelles et aux nombreux festivals qui programment ses films...

## LE NOUVEAU RÔLE DES FESTIVALS

Depuis un bon moment déjà, les festivals sont devenus un véritable circuit de distribution parallèle. La très grande majorité des films produits dans le monde ne connaîtront qu'une carrière en festival. De ce point de vue, l'importance culturelle de ces innombrables événements ponctuels qui, comme le disait le programmeur et critique Mark Peranson, pullulent plus vite que des franchises Starbucks<sup>2</sup>, n'a jamais été aussi grande. Que serait la cinéphilie montréalaise sans ses festivals de films ? L'augmentation de la fréquentation des principaux festivals de la métropole, inversement proportionnelle à celle des cinémas, est la preuve incontestable de ce dynamisme. Autrefois considérés comme des rampes de lancement, les festivals sont devenus des bouées de sauvetage, la seule garantie d'existence de la plupart des films. Comment ne pas penser, par exemple, à Rabah Ameur-Zaïmeche, dont l'œuvre fit l'objet d'une rétrospective lors du dernier FNC ? Aucun de ses films n'a connu de carrière en salles au Canada... Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de voir apparaître de nouveaux types de festivals qui prennent acte de ce changement de statut.



*Olmo and the Seagull* (2015) Petra Costa, Lea Glob



*L'Apollonide: Souvenirs de la maison close* (2011) Bertrand Bonello

Traditionnellement, les festivals pouvaient être divisés en deux catégories: les grands festivals industriels et les festivals cinéphiles locaux. Les premiers, dominés par les monstres que sont Cannes et Toronto, doivent en grande partie leur succès à la taille de leur marché. Derrière les tapis rouges symboliques, tout y est question de commerce et de vente. Les distributeurs du monde entier s'y rendent pour tenter d'acquiescer des titres auprès des producteurs ou des agents de vente. Or, dans le contexte délicat de la distribution actuelle, ces festivals plafonnent. Si Cannes possède encore une aura inégalée sur la planète cinéma, les récents déboires du TIFF, qui a échoué lamentablement à mettre de la pression sur les producteurs pour qu'ils n'envoient pas leurs films au « petit » Telluride, témoignent de sa stagnation comme plateforme de lancement prioritaire du marché nord-américain, à l'image de Berlin et Venise dont la plupart des films sélectionnés ne sortent plus.

À l'inverse, un jeune festival comme CPH:DOX (Festival international du film documentaire de Copenhague), fondé en 2003, est rapidement devenu un incontournable et son importance ne cesse de croître. Si sa programmation audacieuse y est certainement pour quelque chose, elle n'explique pas tout. Totalemment en phase avec un monde du cinéma qui fonctionne désormais en vase clos, CPH:DOX a su développer son volet industriel du côté du mentorat et de la production. Chaque année, des cinéastes sont ainsi invités au festival pour coréaliser des projets de films en grande partie financés par les partenaires du festival. Le festival devient ainsi promoteur, diffuseur et producteur de son propre contenu, puisque les films produits seront par la suite programmés au festival et que sa réputation lui permettra de leur assurer de nombreuses sélections internationales subséquentes. Bref, une sorte de projet cartes blanches du FNC à bien plus grande échelle. *Olmo and the Seagull*, le film de clôture de la dernière édition des RIDM, est d'ailleurs un produit du CPH:LAB. Aux États-Unis, malgré la piètre qualité générale de sa programmation, c'est également le volet mentorat/production de Sundance qui lui permet de maintenir son statut d'événement majeur. Ces initiatives poussent jusqu'au bout la logique de la planète cinéma actuelle, qui est devenue une planète festivals: des films produits et diffusés dans le cercle restreint des programmeurs, des cinéastes et des critiques qui assistent à ces événements. Alors que l'espoir d'une sortie commerciale traditionnelle dans les salles s'amenuise d'année en année, la planète festival se replie sur elle-même. Les programmeurs regardent les films sur des plateformes de visionnement réservés aux professionnels telles que FestivalScope et Cinando, des critiques triés sur le volet

sont invités tous frais payés à couvrir ces événements, afin d'offrir une visibilité médiatique à ces films auxquels leurs lecteurs, à moins d'être des cinéphiles urbains et pointus à horaire flexible, auront difficilement accès.

### AU ROYAUME DES ORPHELINS

Ce phénomène de « films de festivals » n'est pas récent. Toutefois, il servait autrefois à désigner, à raison ou à tort, des films exigeants, peu commercialisables et réservés à un public de connaisseurs. Des films qui pouvaient aller de ceux des Straub-Huillet à ceux d'Imamura, par exemple. Or, depuis quelques années, ce terme peut être appliqué à la quasi-totalité de la production mondiale. De nos jours, la plupart des films sont inaccessibles pour trois raisons: ils n'intéressent tout simplement pas les distributeurs (le cas Straub-Huillet); ils ont été achetés par de gros distributeurs qui ne savent pas comment les mettre en marché (le cas de *L'Apollonide: Souvenirs de la maison close* de Bertrand Bonello, acheté par Sony Pictures Classics qui ne l'a sorti ni en salle ni en DVD); enfin, certains sont tout simplement retenus en otage par leurs agents de vente, qui refusent de baisser leurs prix pour qu'un distributeur puisse tenter une petite sortie (*De la guerre*, du même Bonello, qui n'a jamais été montré au Canada et n'est disponible nulle part). Ces différents cas de figure résultent finalement tous du même problème. Le modèle d'affaire de la sortie traditionnelle en salles est dépassé, mais l'admettre signifierait remettre en cause tout un système industriel fondé sur l'espoir d'une telle sortie et dominé, en fin de compte, par des agents de vente qui proposent des conditions intenables à des distributeurs qui ne parviennent plus à rentabiliser leurs fenêtres de diffusion.

Chose certaine, les plateformes de diffusion en ligne ne sont pas encore une solution viable. Soit, parce qu'elles ne reversent presque rien aux ayants droit et ne mettent en valeur que les films à fort potentiel commercial (le modèle Netflix), soit parce qu'elles sont trop confidentielles (la plateforme Excentris). La situation actuelle contribue donc à creuser le gouffre qui sépare les amateurs de cinéma des professionnels. Si à l'avenir la distribution en salle n'a d'autre choix que de se concentrer sur des projections événementielles et une programmation originale, il est évident que le Web sera le véritable lieu à conquérir. Il n'est pas normal que tant de films et de cinéphiles soient orphelins. Les outils sont là. Il faut s'en emparer.<sup>24</sup>

1. <https://voir.ca/cinema/2015/11/26/fermeture-dexcentris-le-resultat-dune-trop-grande-frilosite/>
2. [http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3\\_02Peranson.pdf](http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf)