

France Une Amélie ne fait pas le printemps

Charlotte Garson

Number 121, Spring 2005

Les cinémas nationaux face à la mondialisation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5082ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Garson, C. (2005). France : une Amélie ne fait pas le printemps. *24 images*, (121), 22–24.



france

Une Amélie ne fait pas le printemps

par Charlotte Garson

Qu'est-ce qui fait de la France le terreau le plus favorable au cinéma ? Sa prééminence historique – la première séance de cinéma des frères Lumière le 28 décembre 1895 ? Son protectionnisme, comme le croit l'Organisation mondiale du commerce ? Aujourd'hui, le pays dont le système est tenu pour modèle traverse une phase de transition qui se traduit par une situation paradoxale : d'excellents chiffres de fréquentation malgré le succès phénoménal du DVD, la meilleure part de marché national d'Europe (32,3 % des tickets achetés entre septembre 2003 et septembre 2004 l'ont été pour un film français) – mais d'autre part, l'inquiétant monopole des *blockbusters* qui envahissent les écrans, et la fragilisation de la production des maisons indépendantes. Crise ou mutation ?

Hollywood taxé

Aussi copié que méconnu, le système français de financement du cinéma est difficile à résumer sans l'appui de chiffres et d'organigrammes détaillés de son Centre national de la cinématographie ! Tentons cependant d'en tracer les grandes lignes, en commençant par liquider une idée reçue : l'État français, soucieux de son prestige culturel, investirait généreusement, et à fonds perdus, dans le cinéma. Certes, un récent rapport de l'Observatoire européen sur les systèmes d'aides indique que la France offre le plus de soutien (38,7 % du total des aides disponibles en Europe), encore que ces chiffres ne tiennent pas compte des aides indirectes (abris fiscaux en Angleterre, prêts à taux bonifiés en Italie et en Espagne, etc.). Mais le système français repose principalement sur l'argent engendré par le cinéma et la télévision.

Les recettes en salles des films constituent une importante part du soutien au cinéma en France. Sur les tickets vendus, grosses

machines hollywoodiennes comprises, l'État prélève la Taxe spéciale additionnelle (TSA), soit 11 % environ, pour alimenter le fonds de soutien. Une partie est automatiquement versée dans un compte à proportion du nombre d'entrées réalisées par un film français (c'est une sorte d'épargne forcée, une prime au succès que le producteur doit obligatoirement réinvestir) et l'autre est versée à l'aide sélective appelée « avance sur recettes » même si aujourd'hui elle peut être attribuée après la sortie du film. Taxer Hollywood pour résister à l'anéantissement économique du cinéma français, il fallait y penser ! Ce dispositif de génie rend le système extrêmement performant, tout en ne décourageant pas le public d'aller voir des films américains (ceux-ci restent d'ailleurs en tête du box-office).

Il n'a cependant pas rééquilibré la lutte entre les majors-rouleaux compresseurs et les petits exploitants. Devant la multiplication du nombre de copies par film qui monopolisent les écrans, près de 200 cinéastes ont signé une pétition en mars 2004 demandant qu'aucun film ne puisse occuper plus de 10 % des écrans, soit 528. Mais cette fois, le CNC n'a guère approuvé cette proposition d'instauration d'un quota d'écrans (comme en Corée) ou d'une régulation du nombre de copies. Il est vrai que la bonne santé du fonds de soutien dépend aussi des succès en salles quels qu'ils soient : ambiguïté, ambiguïté...

Si, d'un côté, cinéastes, distributeurs et exploitants se battent pour assurer à leurs œuvres une visibilité minimale, on estime ailleurs qu'ils sont déjà trop bien lotis avec la TSA : l'Organisation mondiale du commerce mais aussi la direction de la concurrence de la Commission européenne relancent de sommet en sommet l'accusation de protectionnisme envers les systèmes d'aides nationaux et européens qu'elles considèrent comme des distorsions à la concurrence. Selon Jean-Michel Baer, qui a assuré jusqu'en 2003

la direction de la Culture et de l'Audiovisuel à la Commission européenne, « reconnaître à la culture le statut d'un bien qui n'est pas seulement marchand » ne tient plus désormais de « l'expression du feu mal éteint d'une France flamboyante¹ » : l'exception culturelle, ou, si l'on préfère, la « diversité » n'a de sens que si elle est posée sur le plan mondial, sous la forme d'un ensemble de règles qui protège la singularité de la politique culturelle de chaque État d'une part, et de l'Union européenne d'autre part, mais sur la base d'une « politique des contenus », pas seulement défensive. Le Comité international de Liaison des coalitions pour la diversité culturelle réunit régulièrement artistes et experts pour produire une vraie convention – un traité international – destinée à être adoptée par la prochaine Conférence générale de l'Unesco en septembre 2005. Dans le cadre actuel des négociations multilatérales à l'OMC, cette convention est indispensable pour assurer un cadre juridique au droit des États de soutenir la création et la circulation des œuvres sur les plans national et international.

La télévision, « meilleur ennemi » du cinéma français

Au-delà de l'autoengendrement des fonds grâce à la TSA, le cinéma ponctionne en premier lieu l'industrie audiovisuelle, télévision, opérateurs du câble, éditeurs vidéo. Ce n'est que justice puisque ceux-ci exploitent la plus-value artistique du cinéma. Les chaînes, annuellement taxées, doivent en outre dépenser un certain pourcentage de leur chiffre d'affaires en pré-achats ou en coproductions. La directive européenne de 1989 Télévision Sans Frontière impose aussi des quotas de diffusion de films européens qui incitent les chaînes à investir dans des « films frais ». Sans ces mesures, il ne fait aucun doute que la cinématographie française serait aussi exsangue que celle de l'Italie, par exemple.

Si les chaînes hertziennes du service public investissent environ 3 % dans le cinéma français, la singularité de Canal + lors de sa création en 1984 (elle était alors la seule chaîne payante) l'avait contrainte à signer un accord spécifique avec l'État : elle contribuerait au cinéma à hauteur de 20 % de son chiffre d'affaires, dont une partie pour des films au budget inférieur à 5 millions d'euros, cette condition étant appelée « clause de diversité ». En quelques années, Canal +, avec ses nombreuses filiales (dont la société de production StudioCanal) est devenue la vache à lait du cinéma français, ce qui a conduit à un essor exceptionnel de la production dans les années 1985-1995. De nombreux projets artistiquement brillants mais commercialement peu viables ont ainsi, et c'est heureux, pu être montés, Canal + s'y retrouvant de façon globale dans ses investissements. Les producteurs français ont également pu investir dans des productions étrangères, qu'elles soient européennes – Nanni Moretti, Krzysztof Kieslowski, Raoul Ruiz, ou, pour les premiers films, *No Man's Land* du Bosnien Danis Tanovic, Oscar du meilleur film étranger en 2002² – ou internationales – de Kiarostami à David Lynch et Wong Kar-wai.

Mais le rachat de la chaîne par Vivendi Universal et sa restructuration ont transformé la vache à lait... en vaches maigres : avec un taux de désabonnement accru et la concurrence sévère des chaînes câblées, Canal + ne peut plus investir « les yeux fermés » dans le cinéma français. La chaîne dépense autant d'argent, mais elle se montre plus sélective, rejoignant en cela la logique de pré-achats de ses concurrents, TF1 ou TPS. Désormais, les films à gros budget susceptibles d'avoir de l'audience et donc d'attirer

les annonceurs sont privilégiés. L'attention des sélectionneurs se concentre sur le scénario alors que l'on sait que celui-ci n'est qu'une étape relativement secondaire pour certains réalisateurs. Robert Guédiguian, auteur célèbre depuis *Marius et Jeannette*, peste contre cette crispation sur le papier : « un scénario ne devrait être que la promesse d'un film, une invitation à l'aventure, et non un film fini. » Aujourd'hui, les chaînes de télévision préfèrent investir gros dans des cachets astronomiques attribués à des valeurs sûres que de tenter cette « aventure ».

Même des projets relativement grand public comme *Le mystère de la chambre jaune* de Denis Podalydès d'après Gaston Leroux (dont le livre était au programme des classes de quatrième) n'ont pas obtenu, en 2001, l'apport de Canal + qu'ils escomptaient. Sachant qu'en 2001, 48 % du financement du cinéma français provenait des chaînes de télévision, il n'est guère étonnant que le relatif désengagement de celles-ci se traduise par un déséquilibre de l'ensemble du système. Fin 2002, les rumeurs hélas fondées de tournages reportés ou annulés, de Jean-Claude Brisseau à Arnaud Desplechin, confirmaient que la crise touchait en premier lieu les projets à budget moyen (entre deux et neuf millions d'euros), c'est-à-dire les films d'auteurs confirmés ou dont le premier film a été un succès, et qui souhaitent faire appel à un casting un peu plus important ou à des décors plus ambitieux. On voit par là que les acteurs les plus vulnérables du système sont les producteurs qui se qualifieraient volontiers d'« indépendants » s'ils ne s'étaient appuyés des années durant sur les guichets télévisuels.

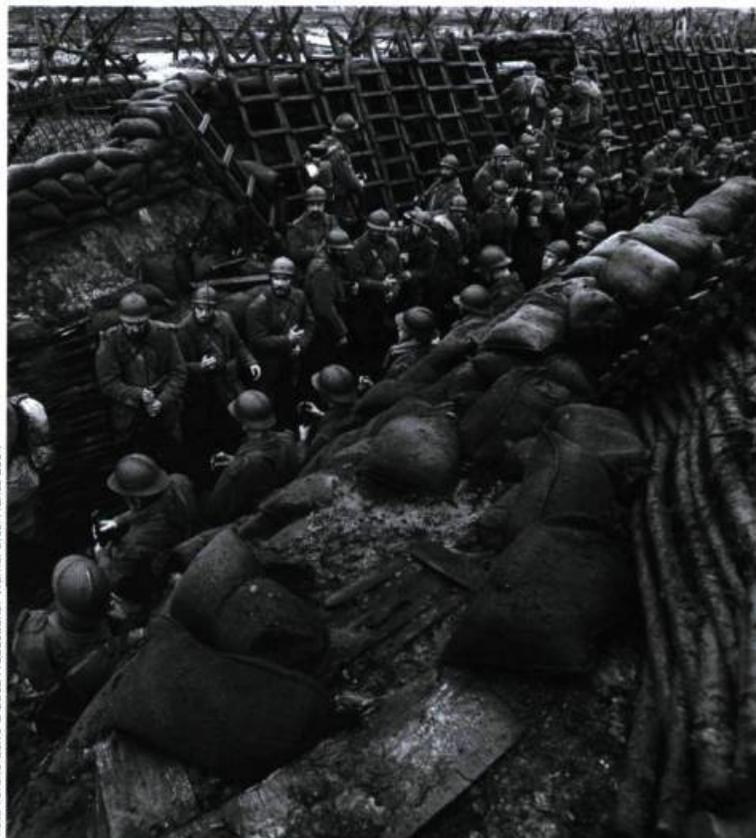


Photo : Bruno Calvo © 2003 Productions / Warner Bros. France 2004

Un long dimanche de fiançailles de Jean-Pierre Jeunet.

Résister localement ?

Or, qu'est-ce qu'être indépendant ? C'est moins une indépendance d'esprit donc – car, dirait Bresson, « le vent souffle où il veut » – que, très matériellement, la possession des moyens matériels de cette autonomie. L'intégration verticale des différentes étapes de la chaîne de production du cinéma (du développement de scénarios à la vente des films en vidéo) a constitué pour la société MK2 une alternative à la manne Canal +. « Je tente de penser le cinéma par rapport au cinéma », confie Marin Karmitz, PDG de MK2 selon qui la télévision « aliène » le septième art. Mais comment faire sans ?

La facilité consiste à délocaliser tournage et postproduction à l'étranger. Cette délocalisation, déjà très avancée pour la fiction télé, désintègre à grande vitesse le tissu professionnel français et nuit parfois à la cohérence artistique des films. Pour Marin Karmitz, il faut plutôt accepter une prise de risque importante avant le tournage et effectuer un gros travail de reconnaissance des films auprès des marchés étrangers. MK2 a ainsi pu financer les films de Claude Chabrol mais aussi des Iraniens Makhmalbaf et Kiarostami en les vendant dans le monde entier pour amortir leurs coûts. Autre principe que les années Canal + n'ont guère encouragé : « Il faut trouver des solutions pour remplacer l'argent par des idées » ! Ainsi *Mélo* d'Alain Resnais, produit par Karmitz pour environ un million d'euros, doit une partie de son invention formelle à son manque de moyens. Plus généralement, certains films produits avec peu d'argent, comme *Adieu* d'Arnaud des Pallières (sorti en France en septembre 2004), contraignent leurs auteurs-réalisateurs à être également monteurs. Pour des Pallières, « l'idée est de retourner la contrainte en choix ». Dans son cas, c'est une réussite car *Adieu* y gagne en cohérence et en force.

Côté aides publiques, on n'a toujours pas trouvé de source de financement de substitution à Canal +, qui ne coproduit désormais que 40 % environ des films français au lieu de 90 % il y a quelques années. Les réformes de 2003 étaient judicieuses (création d'un crédit d'impôt, changement de l'assiette de la taxe sur la vidéo, encouragement des régions à déboursier, etc.) mais insuffisantes. La voie à creuser pour des films que les *Cahiers du cinéma* ont appelés « prototypes » (formats et durées divers, brouillage de la frontière entre documentaire et fiction, tournage avec une caméra légère) est plutôt la diffusion dans des lieux parallèles, galeries, ou même sur DVD. Cette circulation devra demeurer confidentielle jusqu'à ce que les salles s'équipent – ce qui ne manquera pas d'arriver car c'est

dans l'intérêt des majors américaines – en projecteurs numériques. Les vidéastes n'auront alors plus à gonfler en pellicule 35 millimètres leurs films tournés en numérique. Enfin, va-t-on voir se développer des sociétés de production « crypto-américaines » à l'instar de 2003 Productions, dont les capitaux sont liés à Warner et qui vient de produire le film le plus cher de l'histoire du cinéma français, *Un long dimanche de fiançailles* de Jean-Pierre Jeunet ? Le CNC ne voit pas forcément d'un mauvais œil cet apport étranger, il a même attribué au film « l'agrément » (donc l'accès aux aides françaises) puisque les équipes artistique et technique en sont françaises.



Adieu d'Arnaud des Pallières.



Pas de repos pour les braves d'Alain Guiraudie.



Variété française de Frédéric Videau.

On l'aura compris : le système modèle du cinéma français et son « fabuleux destin » macroéconomique – chiffre record de 212 films agréés en France en 2003 et fréquentation en augmentation constante – ne doivent pas tromper. Si la production prospère, c'est parfois au détriment de la qualité, en tout cas de la diversité. L'écart se creuse entre budgets démesurés qui trouvent toujours preneurs auprès des chaînes de télévision et productions marginales qui rabotent leurs ambitions. Le foisonnement français cache une fragilisation des projets moins « bancables » et surtout des deux maillons faibles de la chaîne, la distribution et l'exploitation. La rotation de plus en plus rapide des films à l'affiche reste préoccupante et compromet la carrière de films innovants comme *Pas de repos pour les braves* d'Alain Guiraudie ou *Variété française* de Frédéric Videau, scandaleusement passés inaperçus lors de leur sortie nationale fin 2003. Face à des bouleversements qui se révèlent structurels, la tendance est à l'ouverture à l'étranger, pour le meilleur (montages financiers réussis) comme pour le pire (délocalisation des tournages). Le débat autour de l'exception culturelle, périodiquement remis sur le tapis à l'OMC et lors des discussions européennes, fait apparaître la nécessité de politiques culturelles fortes face aux pressions du marché. Plutôt que de pointer

du doigt Hollywood et ses succès – parfois mérités – le cinéma français doit aujourd'hui mener une réflexion sur sa dépendance envers les chaînes de télévision pour amorcer en douceur le virage de l'après-Canal +. ■

¹ Jean-Michel Baer, *L'exception culturelle. Une règle en quête de contenus*, éditions En temps réel, Cahier 11, octobre 2003.

² Le réalisateur prépare un autre film, *L'enfer*, également une coproduction majoritaire française (Asap Films) qui a reçu un soutien de 420 000 euros de la région Ile-de-France.

Charlotte Garson est journaliste aux Cahiers du cinéma.