



**HAL**  
open science

# Les relations cinématographiques Canada-U.S.A. : une continuité dont le Canada peut maintenant tirer profit

Nathalie Dupont

► **To cite this version:**

Nathalie Dupont. Les relations cinématographiques Canada-U.S.A. : une continuité dont le Canada peut maintenant tirer profit. *Études canadiennes / Canadian Studies: Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, 2010, 67. hal-04647244

**HAL Id: hal-04647244**

**<https://ulco.hal.science/hal-04647244>**

Submitted on 13 Jul 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Les relations cinématographiques Canada-U.S.A. : une continuité dont le Canada peut maintenant tirer profit**

**Nathalie Dupont , ULCO**

(publié dans *Etudes canadiennes*, revue interdisciplinaire des études canadiennes en France, n°67, février 2010)

Pris entre son ancienne colonisatrice, la Grande-Bretagne, et son puissant voisin les Etats-Unis, le Canada n'a pas tout de suite développé sa propre industrie cinématographique, se contentant au début du 20<sup>ème</sup> siècle de montrer les films des uns et des autres. Cette situation a alors créé les bases d'une dépendance envers son voisin immédiat pour qui le Canada faisait partie du territoire nord-américain qu'il entendait contrôler. L'article va montrer que ce mauvais départ ne put être corrigé, et que l'industrie cinématographique canadienne eut ensuite bien du mal à émerger puis à exister, avec des difficultés et des différences entre les régions linguistiques. La continuité unilatérale qui a marqué les relations cinématographiques Canada-U.S.A. a cependant un peu changé ces dernières années, le Canada pouvant notamment tirer avantage de la restructuration qu'ont connue les studios et qui a conduit ces derniers, dans leur recherche toujours plus poussée de profits et d'économie, à délocaliser certains tournages chez leur voisin du nord.

### **Une relation unilatérale**

L'étrange relation cinématographique unissant le Canada et les U.S.A. commence dès avant la première guerre mondiale, lorsqu'en 1909, John Edward Jones, consul général américain en poste à Winnipeg, déclare : « In this country [Canada] where all forms of entertainment are scarce, moving pictures are welcomed, and there is no reason why the manufacture of the United States should not control the business » (SEGRAVE 1997 : 2-3). A l'époque, le Canada n'avait pas encore développé sa propre industrie cinématographique et importait donc des productions étrangères ; celles importées des U.S.A. étaient alors en concurrence avec de nombreuses productions françaises et/ou britanniques qui attiraient un public important.

La fin de la première guerre mondiale, puis la création des grands studios hollywoodiens et leur intégration verticale (incluant en une seule entité la production, la distribution et l'exploitation de films), complétée par des branches destinées à l'exportation, mirent fin à cette compétition. La France et la Grande-Bretagne, absentes du marché pendant la guerre, peinèrent à relancer leur propre production et ne parvinrent pas à reconquérir certains marchés. Profitant de la non-existence de studios canadiens, les *Majors* hollywoodiennes et leurs films américains se mirent alors à dominer le marché canadien de la distribution et de l'exploitation de films. De nombreux cinémas, notamment les plus rentables, furent alors repris par des compagnies américaines<sup>1</sup> qui, détenant le monopole de la distribution des films, imposèrent aussi aux exploitants canadiens qu'elles ne contrôlaient pas la procédure habituelle de *block booking* et de *blind booking*<sup>2</sup> (et purent ainsi écartier du marché les productions étrangères concurrentes). En 1924, afin de prévenir toute tentative de résistance à leur domination, les producteurs américains contribuèrent aussi financièrement à la création du *MPDE* (*Motion Picture Distributors and*

---

<sup>1</sup> Par exemple, la *Paramount* contrôlait la *FPCC* (*Famous Players Canadian Corporation*) et, à travers elle, possédait plus de 200 cinémas en 1925.

<sup>2</sup> *block booking* : un exploitant est obligé d'acheter les droits de tout un lot de films, même si un seul l'intéresse.  
*blind booking* : l'exploitant achète les droits de films qu'il n'a pas vus et/ou qui n'ont pas encore été produits.

*Exhibitors of Canada*<sup>3</sup>, également appelée l'organisation Cooper d'après son premier président John Alexander Cooper) dont le but était en fait de lutter contre toute tentative officielle canadienne destinée à limiter l'importation de films américains. La domination américaine du marché cinématographique canadien fut ainsi complète puisqu'en 1925, près de 95% de tous les films projetés au Canada étaient américains (tandis que le Canada représentait 5% des profits hollywoodiens à l'étranger) (PENDAKUR 1990 : 59).

Dans le but d'écartier d'éventuels exploitants indépendants canadiens trop ambitieux, les studios américains imposèrent aussi leur propre contrat standard d'exploitation. Ce dernier renfermait une clause qui leur interdisait de créer une association leur permettant d'acheter des films en commun (cela aurait trop développé leur pouvoir de négociation) ; les exploitants passant outre seraient mis sur une liste noire avec ordre aux distributeurs contrôlés par les studios américains de ne pas leur vendre de films. Le contrat standard d'exploitation fut abrogé en 1930 aux U.S.A. (la Cour Suprême américaine l'ayant déclaré contraire à la loi Sherman *anti-trust* de 1890), mais pas au Canada où la loi nationale devait s'appliquer. Or celle-ci était inefficace contre les cartels en général et donc contre les cartels cinématographiques hollywoodiens en particulier.

Enfin, il faut ajouter que l'attitude du gouvernement canadien ne joua pas non plus en faveur du développement d'un cinéma national après la première guerre mondiale. Considérant les films comme non-essentiels à l'existence de la nation canadienne, ses gouvernants adoptèrent une attitude de « laissez-faire » pour les longs-métrages proposés au public canadien qui, s'il ne voulait pas de productions américaines, pouvait aussi se tourner vers la Grande-Bretagne comme exemple à suivre et principal fournisseur de produits culturels.

A l'image de ce qu'ils étaient parvenus à faire en Amérique du Sud où ils contrôlaient 95% du marché en 1922 et en Amérique centrale avec environ 90% du marché en 1925, les studios américains firent donc main basse sur le marché canadien dès le milieu des années 1920, dominant alors sur le plan cinématographique la zone géographique qu'ils considéraient déjà depuis environ un siècle comme leur sphère d'influence.

L'arrivée du son ne changea rien à la situation du marché cinématographique canadien puisqu'il n'était quasiment pas nécessaire de doubler les nombreux films exportés par son puissant voisin. Certes, le passage au parlant s'avéra coûteux pour de nombreux exploitants, mais les compagnies américaines détentrices de nombreuses salles au Canada eurent les fonds nécessaires pour équiper ces cinémas afin d'y diffuser les nouveaux produits sonores. Les exploitants canadiens indépendants se trouvèrent alors dans une situation encore plus difficile, car tous ne purent faire face aux coûts engendrés par le passage au parlant. C'est ainsi que dans les années 1930, les films américains continuèrent à dominer le marché canadien, les studios américains incluant le Canada dans le box office nord-américain et ne tolérant aucune compétition digne de ce nom.

Les décennies qui suivirent la deuxième guerre mondiale ne marquèrent aucune rupture dans la façon dont les Etats-Unis traitèrent leur voisin immédiat, car les Américains ne voulaient pas perdre leurs parts de marché canadien, ce dernier représentant leur principale source de profits à l'exportation. Voilà pourquoi, dans les années 1970, les *Majors* américaines étaient toujours solidement implantées au Canada : en 1977, sur les 83 sociétés de distribution travaillant au Canada, les 8 plus importantes étaient aux mains des Américains<sup>4</sup>. Ces sociétés distribuèrent 490 films cette année-là, soit 50,5% de la totalité des films distribués, et accaparèrent 77,8% du *box office* canadien (dont elles reversèrent 67,1% aux studios américains), laissant le reste aux 75 autres distributeurs canadiens. Les deux plus importants circuits d'exploitation, *Famous Players* et *Odeon*, étaient aussi contrôlés par les Américains, ce qui privait les producteurs indépendants canadiens de tout accès aux salles d'exclusivité (les *first-run theaters* qui montraient les

---

<sup>3</sup> Cette organisation est en fait la copie conforme et l'affidée de la *MPPDA (Motion Pictures Producers and Distributors of America)*, créée en 1922 et dirigée par Will H. Hays ; 80% de ses revenus provenaient de compagnies américaines en 1929.

<sup>4</sup> Les studios producteurs-distributeurs américains présents au Canada étaient *Columbia Pictures of Canada*, *Metro-Goldwyn-Meyer*, *Paramount Film Distributing*, *Twentieth Century Fox Film Corporation*, *United Artists Corporation*, *Universal Films*, *Walt Disney (Buena Vista)* et *Warner Brothers Distributing*.

films importants et s'accaparaient la plus grande partie du public). Cela explique donc qu'en 1977 le Canada avait certes produit 58 films mais que seuls 24 d'entre eux parvinrent sur les écrans nationaux, soit 2,5% de la totalité des films distribués (PENDAKUR 1990 : 120). Les exploitants canadiens indépendants<sup>5</sup> souffraient aussi, les studios américains ne leur fournissant pas immédiatement leurs nouveaux films. Ces derniers devaient, en effet, être d'abord montrés dans leurs propres circuits canadiens. Les années 1980 virent néanmoins l'émergence d'une chaîne canadienne appelée *Cineplex* (créée par G. Drabinsky et N.A.Taylor en 1977) qui parvint à rivaliser en taille avec ses concurrents américains, rachetant la chaîne *Odeon* en 1984 et réussissant même à devenir en 1987, sous le nom de *Cineplex Odeon Corporation*, la chaîne de cinémas la plus importante en Amérique du Nord avec 1501 écrans répartis entre 478 cinémas. Cependant, le succès de *Cineplex* n'augmenta pas de façon considérable la proportion de films canadiens visibles sur les écrans nationaux, et le box office canadien était toujours aux mains des Américains, qui, en 1986, contrôlaient 97% des revenus du marché (les Américains contrôlaient aussi 80% des écrans québécois en 1993) (PENDAKUR 1990 : 245 & 266).

Durant toutes ces années d'après-guerre, le gouvernement fédéral canadien tenta d'augmenter la présence des films canadiens sur les écrans nationaux, mais à chaque fois ses efforts se heurtèrent à l'intense lobbying hollywoodien (qui, en 1987, convainquit Ronald Reagan d'intervenir en faveur d'Hollywood et de ses films auprès des autorités canadiennes). Certes, pour l'*Accord de Libre-Echange Nord Américain / North American Free Trade Agreement (ALENA/NAFTA)* entré en vigueur en 1994, le Canada obtint que les films ne soient pas considérés comme de simples produits pouvant librement franchir les frontières<sup>6</sup>, mais « cette exemption culturelle » (SLABY 2007 : 5) ne mit pas fin à la domination hollywoodienne. De nos jours, le Canada compte plus de 600 cinémas (672 pour l'année 2006-2007, soit 2884 écrans<sup>7</sup>) dont les entrées (109,7 millions en 2006-2007) soulignent toujours la domination du cinéma américain au box office canadien, comme le montre le graphique suivant :

---

<sup>5</sup> En 1970, ils représentaient environ 60 % des écrans canadiens, mais environ 40% des places car leurs salles étaient plus petites.

<sup>6</sup> L'article 2106 de l'ALENA [...] énonce une exception générale pour les « industries culturelles » [...]. L'article 2107 de l'ALENA comporte une liste fermée de secteurs considérés comme étant des « industries culturelles » (notamment livres, films et enregistrements vidéo, enregistrements de musique audio ou vidéo, CD musicaux et radio/télévision) (ORGANISATION DE COOPERATION ET DE DEVELOPPEMENT ECONOMIQUES 1998 : 6).

<sup>7</sup> Lors de la rédaction de cet article, la fédération des associations de propriétaires de cinémas du Canada ne donnait aucun chiffre pour 2008 et pour 2009.



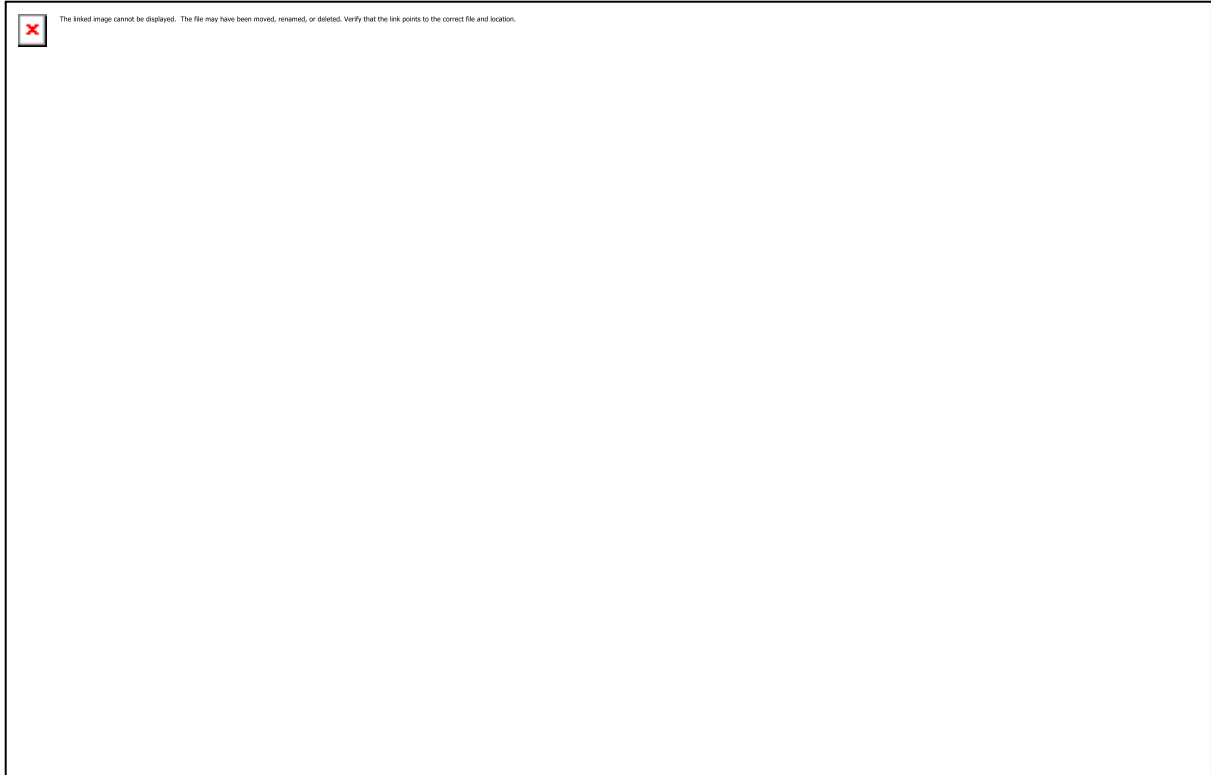
(Profile 2006 & Profile 2009 2006 & 2009 : 46 & 73).

En l'an 2000, le gouvernement canadien avait pourtant essayé d'améliorer la situation en allouant des fonds supplémentaires à *Telefilm Canada*, principal organisme public de financement de films, en échange de ses efforts destinés à faire en sorte que les films canadiens aient 5% du marché en 2004. Le graphique précédent montre qu'il y eut certes des progrès en la matière, mais ces progrès sont fragiles et ne font pas baisser de façon significative la part du géant voisin.

Néanmoins, la continuité de la domination hollywoodienne sur le box office canadien mérite d'être un peu nuancée. En effet, il y a une différence entre les deux zones linguistiques, l'aire francophone réussissant à préserver, voire parfois à accroître, la portée de sa petite musique singulière<sup>8</sup>, au point de représenter une grande partie des parts de marché que le cinéma canadien arrive à préserver sur son propre territoire, comme le montre le graphique suivant :

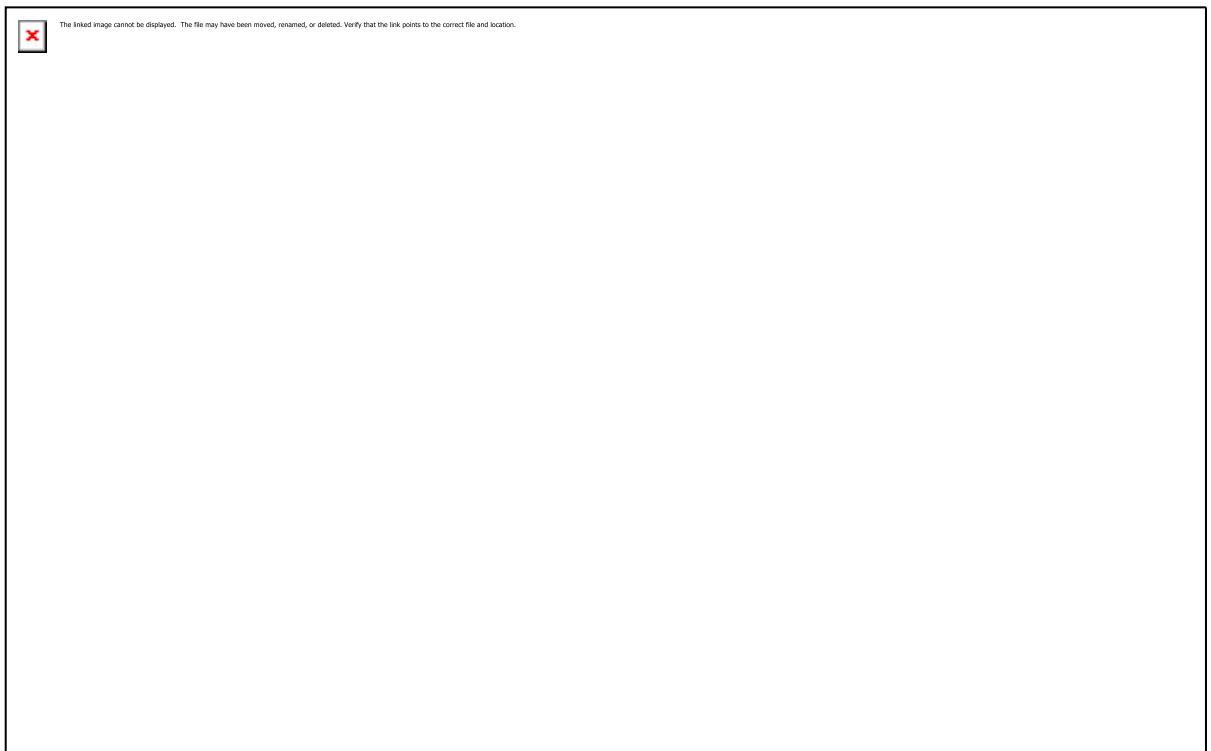
---

<sup>8</sup> Avec des films tels *Jésus de Montréal* et *Les Invasions Barbares* (Denys Arcand, 1989 & 2003), ou encore *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005).



(Cela donne une moyenne de 13,8% du box office pour les films canadiens en zone francophone et de 1,1% en zone anglophone pour l'année 2008).  
(*Profile 2009*, février 2009 : 74)

Cette différence est d'autant plus surprenante que le Canada investit plus d'argent dans les productions cinématographiques de langue anglophone que dans celles de langue francophone, comme le montre le graphique suivant :



(*Profile 2009*, février 2009 : 63)

Les rapports publiés chaque année montrent aussi que la différence entre les deux aires linguistiques est visible dans le classement des dix premiers films canadiens au box office ; l'aire anglophone montre une préférence pour les productions nationales anglophones, mais sans dédaigner les francophones, tandis que l'aire francophone affiche très nettement son penchant pour les films canadiens français au point de laisser peu de place aux films canadiens anglophones.

Cependant, le graphique déjà mentionné souligne bien que la part du cinéma canadien est minime sur son propre territoire, et que si l'aire francophone contribue à maintenir une présence canadienne dans ce box office, les données montrent qu'il ne s'agit en rien d'une rupture dans les liens cinématographiques à sens unique liant le Canada et les Etats-Unis, mais plutôt d'une sorte d'acte de résistance héroïque d'une des provinces canadiennes.

La continuité avec laquelle les Américains ont dominé et dominent le marché cinématographique canadien n'a donc jamais été rompue et symbolise un unilatéralisme américain souvent dénoncé, mais contre lequel les autorités d'Ottawa ont d'abord peu réagi, puis l'ont fait trop tard et en étant parfois divisées sur la formule à adopter, ce qui les a affaiblies face au puissant *lobby* hollywoodien. Aux yeux des studios américains, le marché canadien fait même partie intégrante de leur marché national, et ils sont d'ailleurs confortés dans cette opinion par le fait que de nombreuses publications professionnelles (*Screen International* par exemple) fusionnent les 'box office' des deux pays en les présentant sous la forme 'box office nord-américain' (le Canada représente environ 10% du public nord-américain).

L'industrie cinématographique canadienne est alors devenue la victime de cette relation unilatérale forcée, car la domination américaine a longtemps ralenti le développement d'infrastructures canadiennes capables d'accueillir des tournages nationaux ou étrangers (tandis que le gouvernement canadien ne semblait pas très actif en ce domaine).

Dans les années 1960, des voix s'élevèrent pour demander des mesures permettant de briser l'absolue domination hollywoodienne dans le paysage cinématographique canadien. En 1967, le gouvernement fédéral créa la *CFDC (Canadian Film Development Corporation)* destinée à développer un cinéma national grâce à un pourcentage prélevé sur les impôts ; cela permit de produire plus de films, mais la *CFDC* se heurta à la réalité du marché des distributeurs et des exploitants contrôlé par les Américains ; seuls les circuits indépendants montraient les films canadiens, ce qui limitait leur accès au marché<sup>9</sup> et donc leur rentabilité.

Pendant ce temps, le gouvernement canadien n'imposait toujours pas de quotas, en raison des pressions hollywoodiennes relayées par l'ancienne *MPDE*, maintenant rebaptisée *CMPDA (Canadian Motion Picture Distributors Association)*, mais toujours entièrement sous la coupe de la *MPAA (Motion Picture Association of America)*. Il y eut des tentatives dans les années 1970 pour faire voter un prélèvement sur les entrées réalisées par les films étrangers au Canada ou pour imposer aux circuits de distribution l'obligation de montrer beaucoup plus de productions nationales, mais toutes ces tentatives échouèrent en raison du lobbying de la *CMPDA* et du gouvernement des Etats-Unis que Jack Valenti, président de la *MPAA*, n'hésitait pas à alerter dès que nécessaire (SEGRAVE 1997 : 243).

---

<sup>9</sup> Entre 1966 et 1972, les films canadiens obtinrent entre 0,02% et 1% de temps sur les écrans canadiens. Entre 1971 et 1975, *Famous Players* gagna près de 53,4 millions de dollars sur marché canadien pour le compte des *Majors* américaines, mais n'investit seulement que 3 millions de dollars dans la production canadienne ; entre 1970 et 1978, *Paramount*, *Universal* et *MGM* ne distribuèrent chacune qu'un film canadien au Canada, *Columbia* et *Fox* deux, la *Warner* trois.

Cependant, on peut encore noter une différence entre les zones anglophones et francophones dans la résistance à « l’envahisseur américain ». La faiblesse du développement d’une industrie cinématographique canadienne a souvent signifié un taux de chômage important, et a donc conduit beaucoup d’artistes canadiens à s’expatrier afin de tirer profit de ‘l’ogre voisin’ pour subsister. Or il semble que cela touche surtout les artistes canadiens de langue anglaise : au début de l’histoire du cinéma, Mary Pickford a ainsi émigré du Canada vers les U.S.A. pour y devenir l’une des premières stars féminines du grand écran et la « petite fiancée de l’Amérique ». Jim Carey a commencé sa carrière au Canada, mais c’est aux U.S.A. qu’il a trouvé le succès et la gloire. On peut encore citer James Cameron qui rêvait de devenir réalisateur et qui, après avoir vu *Star Wars* (George Lucas, 1977), quitta son emploi de chauffeur routier au Canada pour partir à Hollywood où il finit par connaître le succès, en étant notamment consacré en 1997 par la formidable réussite de *Titanic*.

A l’opposé, les réalisateurs et acteurs canadiens francophones semblent réussir à travailler dans leur pays, pour ensuite faire reconnaître leur travail en dehors des frontières nord-américaines. C’est ainsi que *Les Invasions Barbares* de Denys Arcand (co-production franco-canadienne, 2003) connut un certain succès en dehors du Canada, notamment à travers le prix de la meilleure interprétation féminine pour Marie-Josée Croze et du meilleur scénario pour Denys Arcand au festival de Cannes 2003, l’*Oscar* du meilleur film étranger en 2004 et le *César* du meilleur film français en 2004. Avant ce film, il y avait également eu *Jesus de Montreal* du même Denys Arcand (prix du jury à Cannes en 1989, ‘nominé’ aux *Golden Globes* et aux *Oscars* en 1990).

Enfin, il faut souligner que la reconnaissance obtenue par les artistes canadiens francophones et anglophones est totalement différente. Les uns sont reconnus en tant qu’artistes canadiens, mais sans forcément acquérir une notoriété mondiale, et ont beaucoup de mal à faire distribuer leurs films aux U.S.A., tandis que les autres sont certes plus célèbres, mais sont surtout reconnus en tant qu’artistes hollywoodiens et leur spécificité canadienne est gommée. Là encore, la proximité du voisin immédiat a nui au Canada.

### **Le Canada peut-il alors exister en tant que nation cinématographique et tirer profit de cette continuité unilatérale ?**

Tout d’abord le Canada essaie de montrer qu’il existe sur le plan cinématographique à travers certains festivals organisés sur le territoire canadien, notamment les festivals de Toronto et de Montréal. Ces festivals ont généralement lieu en septembre, et dans l’univers mondialisé des achats et des ventes de films, ils se situent juste après l’important festival de Venise et avant le début de la course aux *Oscars*, ce qui leur permet de montrer des longs-métrages que leurs producteurs espèrent voir gagner une ou plusieurs de ces statuettes tant convoitées.

Le festival de Toronto (*TIFF, Toronto International Film Festival*) fut créé en 1975 et c’est un festival où vendeurs et acheteurs se rencontrent à nouveau, après l’avoir fait en Europe (notamment à Cannes et à Venise). L’édition 2005 fut un succès avec 109 avant-premières mondiales et un chiffre d’affaires de 44 millions de dollars en achat et vente de films. Cette somme, en nette hausse par rapport aux 18,7 millions de dollars de 2002, montrait la place prise par ce festival aux yeux des professionnels du cinéma. Dans un contexte économique difficile, l’édition de 2009 reçut la visite de plus de 3000 professionnels du cinéma, ce qui rassura ses organisateurs et garantit la continuité de retombées économiques estimées à 135 millions de dollars canadiens. Avec le festival de Sundance aux U.S.A. (destiné aux films indépendants), le *TIFF* est donc maintenant un festival important, apprécié pour son mode de fonctionnement plus simple et moins formel que certains autres<sup>10</sup>, même s’il attire aussi des stars hollywoodiennes venues vendre leur récente production (Claire Danes, Terry Gilliam, Philip Seymour Hoffman, Anthony Hopkins, Ewan McGregor, Julianne Moore, Natalie Portman, Chris Rock ou encore Robin Wright Pen se sont ainsi rendus à Toronto pour son festival).

---

<sup>10</sup> Notamment en comparaison du mode de fonctionnement très officiel et parfois guindé du festival de Cannes.



Montréal a également un festival, le Festival des films du monde / *MWFF* (*Montreal World Film Festival*) créé en 1976, qui vit, en 2005, ses principales sources de financement momentanément allouées au *FIFM* (*Festival International du Film de Montréal*) ; cependant, les débuts peu glorieux du *FIFM* signèrent rapidement son arrêt définitif<sup>11</sup>. Se déroulant entre la fin août et le début septembre, le Festival des films du monde / *MWFF* n'a pas le retentissement mondial du *TIFF*<sup>12</sup>, mais sa programmation mondiale reflète aussi la petite musique singulière de la partie francophone avec des œuvres plus éclectiques, souvent plus proches des goûts cinématographiques européens et artistiquement moins lisses et moins simplistes que certaines « grosses machines » hollywoodiennes.

La deuxième façon pour le Canada d'exister en tant que nation cinématographique est d'essayer de tirer profit de la longue continuité forcée de sa relation avec son encombrant voisin en accueillant ses tournages. La raison principale ayant conduit à cet accueil est la hausse importante des coûts de production américains, passant de 4 millions de dollars en moyenne par film en 1977 à 70 millions de dollars en 2007<sup>13</sup>. Plusieurs raisons expliquent cette hausse : l'inflation, l'augmentation du cachet des acteurs et actrices les plus célèbres, le recours quasi-systématique aux effets spéciaux coûteux pour les grosses productions, etc. Ne pouvant ni se passer des stars américaines, ni s'opposer à leur demande de cachets toujours plus importants (car ces stars sont indispensables au lancement publicitaire d'un film à travers le monde), les studios ont alors cherché à réduire le coût de la main d'œuvre jugée moins indispensable, les éclairagistes, costumiers, charpentiers, peintres, manutentionnaires, etc, qui, d'après les producteurs, alourdissent de façon excessive le budget d'un film en raison des exigences de leurs syndicats.

C'est donc essentiellement pour réduire les coûts induits par cette masse que des producteurs ont commencé à expatrier le tournage de leurs films en dehors des États-Unis, phénomène appelé *runaway productions* à Hollywood. Le Canada a alors intéressé les studios américains<sup>14</sup> en raison des avantages qu'il offrait : un dollar canadien souvent assez faible par rapport au dollar américain, des villes et des paysages semblables à leurs équivalents américains, une proximité géographique intéressante permettant de bénéficier des mêmes fuseaux horaires, des figurants parlant anglais avec l'accent américain, une législation favorable sur le travail (par exemple les enfants acteurs y font de plus longues journées qu'aux U.S.A.) et des techniciens anglophones capables de faire face aux exigences des productions américaines et pour un coût inférieur de main d'œuvre (en 1987, une équipe de 70 personnes coûtait 23 000 dollars par jour de tournage à Toronto contre 75 000 à Los Angeles et 135 000 à New York, et les coûts canadiens étaient toujours inférieurs aux coûts américains au début des années 2000-JONES 2002 : 48).

Le Canada a donc profité de ces avantages pour attirer les productions étrangères, et toutes ses provinces se sont mises à proposer différentes sortes d'aides fiscales afin d'attirer toujours plus de tournages pour la télévision et le cinéma (notamment américains). C'est ainsi que peu à peu la valeur financière des productions étrangères tournées au Canada s'est mise à augmenter, et pour l'année 2003-2004, les productions étrangères (en fait essentiellement américaines) y avaient dépensé plus d'un milliard de dollars canadiens et employé 20 900 personnes pour la production cinématographique et télévisuelle en emplois directs et 32 300 personnes en emplois indirects (*Profile 2009* : 79).

---

<sup>11</sup> Il y eut très peu d'avant-premières et surtout un manque flagrant de spectateurs qui obligea les organisateurs à présenter leurs excuses aux réalisateurs des films montrés.

<sup>12</sup> Par exemple, les retombées économiques du *MWFF*, notamment touristiques, étaient estimées à 21 millions de dollars canadiens pour l'édition 2008 avec 385 000 visiteurs.

<sup>13</sup> Lors de la rédaction de cet article, les données officielles pour l'année 2008 n'étaient toujours pas disponibles sur le site de la *MPAA*.

<sup>14</sup> Ces studios imitaient en cela ce qu'avaient commencé à faire les producteurs de séries télévisées au début des années 1980.

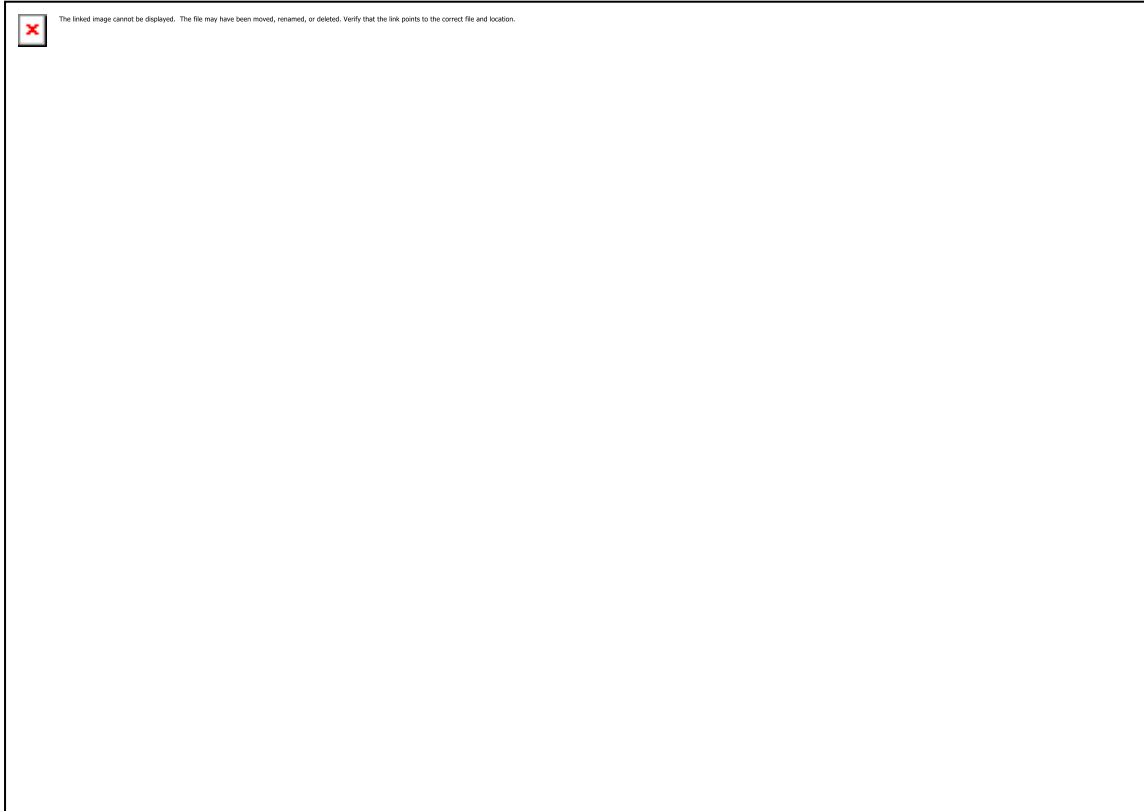
Traditionnellement, les régions qui ont le plus profité de l'arrivée de productions américaines sont les provinces de la Colombie britannique, de l'Ontario et du Québec. Vancouver et sa région ont la préférence des Américains car elles sont seulement à deux heures et demie d'avion de Los Angeles, c'est sur la même côte océanique (c'est pourquoi Vancouver est souvent la doublure cinématographique de Seattle) et les deux régions partagent le même fuseau horaire. Ces avantages permettent à 35 000 habitants de la région de travailler, et rapportent à Vancouver et sa région à la fois de l'argent et le surnom d'*Hollywood North* car le rapport tournages de films américains/tournages de films canadiens y est souvent de deux contre un (JONES 2002 : 48).

D'autres régions ou villes canadiennes sont aussi utilisées ; par exemple Toronto a déjà servi de doublure visuelle pour New York, Los Angeles, Chicago ou Londres, et a également accueilli le tournage du premier *X-Men* (Bryan Singer, 2000) dans une ancienne distillerie pour le tournage de la scène d'ouverture censée se dérouler à Auschwitz. En 2008, les activités liées à la télévision et au cinéma à Toronto représentaient 1,1 milliard de dollars canadiens et plus de 25 000 emplois en retombées économiques locales.

Afin de présenter une offre encore plus attrayante pour les *Majors* américaines, le Canada s'est également doté de studios dignes d'accueillir les productions hollywoodiennes. La Colombie britannique et l'Ontario ont construit près de 860 hectares de studios (notamment avec *Toronto Films Studios* d'une superficie d'environ 120 hectares), c'est-à-dire autant que ceux de l'état de New York et de la Caroline du Nord réunis. Montréal a aussi accueilli les tournages de *The Aviator* (Martin Scorsese, 2004) et *The Terminal* (Steven Spielberg, 2004), tous deux tournés au complexe appelé *la Cité du cinéma* à Montréal, qui dispose d'environ douze plateaux de tournage.

Les studios précédemment cités ont aussi ajouté un atout supplémentaire à leur offre en s'équipant de structures de post-production, tandis que certaines provinces offrent maintenant des réductions d'impôt sur le coût de la main d'œuvre permettant notamment de créer les trucages, poste important de la post-production. Comptant sur les possibilités offertes par les nouvelles technologies et notamment l'Internet à haut-débit, les Canadiens espèrent ainsi que les productions américaines, qui avaient coutume de venir au Canada pour le tournage puis de repartir à Hollywood pour le travail de post-production, feront maintenant réaliser ce travail au Canada puisqu'il suffira ensuite d'envoyer à Hollywood le fichier travaillé pour le montage final.

Tout cela représente donc des avantages qui ont permis au Canada de devenir le pays de prédilection des *runaway productions* américaines, comme le montre le graphique suivant :



(U.S. Runaway Film and Television Production Study Report 1999 : 9)

Ce graphique rassemble la totalité des *runaway productions*, c'est-à-dire celles qui concernent à la fois la télévision et le cinéma, mais on voit bien la très nette prépondérance du Canada dont l'importance n'est jamais inférieure à 60%. Entre 2001 et la fin 2005, le Canada était toujours le premier lieu de délocalisation de tournages cinématographiques avec un total de 142 productions américaines contre 111 pour le reste du monde (BHAYROO et MEEHAN 2008 : 208).

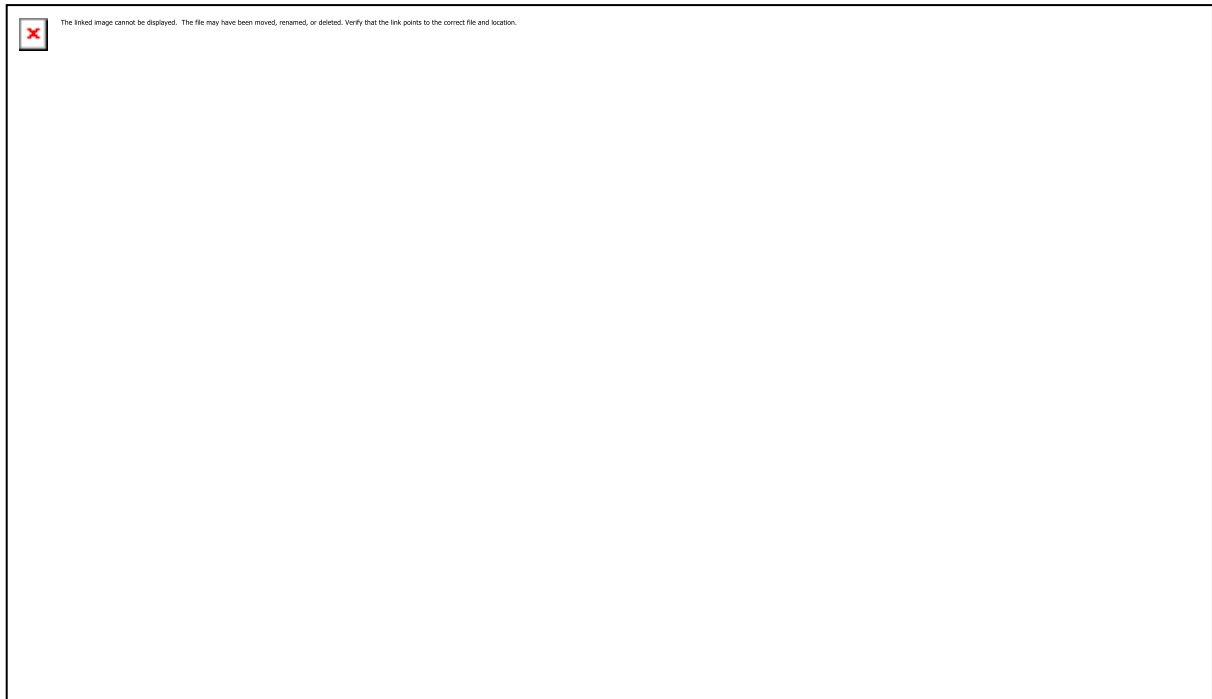
Le gouvernement canadien souhaite continuer à exploiter cette position, c'est pourquoi il n'hésite pas à envoyer certains de ses représentants rencontrer des producteurs américains à Los Angeles, à New York ou à diverses manifestations cinématographiques afin d'y vanter l'ensemble des avantages fiscaux canadiens. Cette démarche est d'ailleurs primordiale car les avantages obtenus sont en fait fragiles.

En effet, le Canada a su profiter des besoins de son voisin, mais en matière de tournages, il n'y a toujours pas de rupture dans la relation de domination car ce sont avant tout les tournages américains qui ont assuré la croissance de l'industrie cinématographique canadienne. Par ailleurs, les régions de Vancouver, Montréal et Toronto sont devenues tellement populaires auprès des studios américains que des problèmes de saturation des lieux de tournage commencent à apparaître<sup>15</sup>. Cela s'est parfois fait au détriment de productions locales canadiennes qui, lorsque de trop nombreuses productions étaient planifiées, n'avaient pas la priorité des lieux face aux productions américaines ; les spectateurs canadiens, qui réclament aussi des productions nationales, n'ont donc pu en voir certaines ou les ont vu en 'retard' pour cette raison.

---

<sup>15</sup> Les productions hollywoodiennes n'ont pas quitté le Canada pour autant. Elles ont seulement prospecté plus loin, se tournant également vers la province de Terre-Neuve (pour ses fjords, ses villages de pêcheurs et ses maisons de style victorien) ou dans celles du Saskatchewan, du Manitoba ou d'Alberta (où furent par exemple tournés *Unforgiven* - Clint Eastwood, 1992 - et *Legends of the Fall* - Edward Zwick, 1994).

Cette relation de domination est d'autant plus dangereuse qu'elle repose sur une dépendance continue. Or il suffirait que les productions américaines viennent en nombre moins important pour cela se ressentir immédiatement, et le graphique suivant en donne l'exemple :



(*Profile 2006, février 2006 : 38-55, Profile 2009 : 10-81*)

Parmi les tournages étrangers inclus dans le graphique se trouvent de nombreux tournages américains (78% des tournages pour le cinéma et la télévision en 2008). Leur valeur diminue après la période 1999-2000 car en l'an 2000, anticipant la grève annoncée pour le printemps 2001 des acteurs et des scénaristes américains, les producteurs hollywoodiens concentrèrent l'essentiel du travail à faire au Canada sur cette année là. Vint ensuite l'attaque du 11 septembre 2001 qui, en raison de la crainte de voyager qu'elle engendra, diminua aussi fortement le nombre de tournages se déroulant à l'étranger, et donc au Canada. Comme le montre le graphique, il fallut attendre 2003 pour voir un retour à une situation plus normale. D'autres circonstances moins exceptionnelles ont aussi souligné la fragilité de la situation et l'ont à nouveau orientée à la baisse, notamment la dépréciation du dollar américain<sup>16</sup> et la baisse du nombre de co-productions qui, pour la période 2004-2005, eurent des répercussions immédiates, réduisant de 23 % le nombre de *runaway productions* tournées au Canada. Pour l'année 2006-2007, la dépréciation du dollar américain par rapport au dollar canadien, associée à une compétition accrue venant de différents états américains et d'autres nations en matière d'incitations fiscales pour le cinéma, ont à nouveau diminué le nombre de tournages étrangers sur le sol canadien.

L'ensemble de ces facteurs se répercuta de la même façon sur les emplois canadiens liés à ces productions étrangères.

Le Canada a donc su tirer quelque profit de la continuité de sa dépendance avec son voisin du sud, mais l'énorme poids de cette dépendance continue à lui nuire dès que ce voisin diminue ses investissements, et ce n'est pas la modeste industrie

---

<sup>16</sup> Certains disent que la limite intéressante est de 0,80 dollar canadien pour 1 dollar américain ; lorsque la valeur du dollar américain diminue, les studios sont plus enclins à tourner aux USA.

cinématographique canadienne<sup>17</sup> qui peut combler les pertes d'emplois liées à ce désengagement. Ainsi, pour la période 2004/2005, à l'image de ce qui se passait pour les productions américaines, le volume financier des productions canadiennes baissait également de 31%. Comme le montre aussi le graphique précédent pour l'année 2006-2007, les 293 milliards de dollars canadiens apportés par les tournages nationaux ne réussirent pas à combler la baisse en valeur des tournages étrangers, et cette baisse représenta une perte de 6800 emplois directs et indirects, tandis que ceux liés à la production nationale ne faisaient que se stabiliser aux alentours de 29 000 (*Profile 2009* : 87). Ces faits montrent que l'industrie cinématographique canadienne n'a pas réussi à être financièrement autonome et à rompre avec les U.S.A., ce qui la rend alors toujours plus dépendante de l'aide publique nationale quand le voisin du sud se fait absent (pour la période 2004/2005, la part de financement public des productions canadiennes s'élevait à près de 51%).

D'autres pays mettent aussi en danger le profit que le Canada a su tirer de son voisin. Il y a tout d'abord, l'industrie cinématographique américaine elle-même qui, à travers ses syndicats, se bat contre ces *runaway productions* tandis que des villes américaines assez proches du Canada, notamment New York et Chicago, ont à nouveau offert des aides fiscales afin de voir revenir des tournages dans leurs murs. Cependant, ces tentatives américaines n'ont pas réussi pour l'instant à mettre un arrêt définitif aux *runaway productions*.

En fait, pour le Canada, le danger ne vient pas directement des Etats-Unis (pour une fois !), mais de nombreux autres pays qui peuvent profiter de la situation, notamment de la montée du dollar canadien qui pousse les productions américaines à s'expatrier ailleurs. Ces pays ont vu à quel point le Canada avait su profiter des *runaway productions* et beaucoup se sont lancés dans une politique similaire afin de tirer pleinement profit du phénomène. C'est ainsi que l'Australie (*Star Wars : Episode 2 et 3*- George Lucas, 2002 et 2005-, *Moulin Rouge !*- Baz Luhrmann, 2001, la trilogie des *The Matrix*- Andy et Larry Wachowski, 1999, 2003), la Nouvelle Zélande (la trilogie des *The Lord of the Rings*-Peter Jackson, 2001, 2002 et 2003- *The Chronicles of Narnia : The Lion, The Witch and The Wardrobe* et *Prince Caspian*- Andrew Adamson, 2005 et 2008) l'Irlande (*King Arthur*- Antoine Fuqua, 2004), la Grande-Bretagne, la Tunisie, Chypre (*Gladiator*- Ridley Scott, 2000), le Maroc (*Black Hawk Down*- Ridley Scott, 2001) et même l'Inde (*The Bourne Supremacy*- Paul Greengrass, 2004) se sont lancées dans la course à l'accueil des tournages, construisant des studios bien équipés (offrant souvent des possibilités de post-production) tandis que leurs techniciens nationaux apprennent rapidement ce que l'on attend d'eux, au point que les productions américaines s'expatrient de moins en moins avec tout leur matériel et leurs techniciens, et n'emportent que le strict nécessaire.

À ces concurrents déjà sérieux s'ajoutent maintenant les pays d'Europe de l'Est qui offrent aussi aux studios hollywoodiens des conditions financières très intéressantes pour venir tourner chez eux tout en modernisant leurs studios (comme les studios Barrandov à Prague où furent tournés *From Hell* (Albert & Allan Hughes, 2001), *Hellboy* (Guillermo del Toro, 2004) et même *La môme* (Olivier Dahan, 2007).

La relation de dépendance dont le Canada avait enfin su tirer quelque profit est donc pour l'instant menacée. Cependant, cet état de choses pourrait être légèrement modifié en raison des changements liés aux nouvelles technologies qui se dessinent à Hollywood. En effet, cherchant de plus en plus à limiter les risques financiers, les studios ont commencé à acquérir des produits « tout faits » qu'ils se contentent de distribuer. Cela explique notamment la présence grandissante (et envahissante) des studios au festival des producteurs indépendants de Sundance ou encore l'apparition sur de nombreux écrans de films autrefois gérés par ces seuls producteurs indépendants mais maintenant

---

<sup>17</sup> Le nombre de personnes employées directement ou indirectement par cette industrie était de 7 800 pour l'année 1996/1997, de 11 400 pour l'année 1999/2000 et de 6 700 pour l'année 2004/2005.

distribués par les studios (comme par exemple *Crash*- Paul Haggis, 2004) ; certains films canadiens pourraient donc en profiter.

Face à ces risques financiers, les studios recherchent aussi des accords de co-financement avec les producteurs indépendants américains, et le Canada pourrait aussi en tirer un peu profit. Ce fut notamment le cas avec la production de *Capote* (Bennett Miller, 2005) au budget de 7,5 millions de dollars dont 1,5 million fut financé par des producteurs canadiens et les incitations fiscales régionales déjà vues, en l'occurrence celles de la province du Manitoba où furent tournées les scènes censées se dérouler au Kansas. Ici, la nouveauté est que les Canadiens ne sont plus simplement les employés d'une production américaine, ils en sont partenaires et les producteurs canadiens vont donc pouvoir recevoir une partie des bénéfices du film. Cependant, pour que cela profite ensuite au cinéma canadien, il faudra que ces producteurs investissent les bénéfices obtenus dans des productions canadiennes et non dans une nouvelle production hollywoodienne<sup>18</sup>.

### **Conclusion**

La relation cinématographique qui unit le Canada et les Etats-Unis a donc toujours été très déséquilibrée et empreinte d'une continuité unilatérale, le grand voisin dominant financièrement le petit de façon ininterrompue, au point d'étouffer quelque peu le cinéma de ce dernier. Néanmoins, les récentes années ont vu le Canada tirer de son voisin un petit profit certes fragile, mais que la modification des moyens de tournage et de diffusion (caméra numérique légère et performante, projecteur numérique, téléchargement par Internet, etc) pourrait éventuellement consolider. En effet, ces nouveaux moyens vont modifier le paysage cinématographique et peut-être ouvrir la voie à des artistes qui, jusqu'à présent, étaient trop contraints par des problèmes de budget et de diffusion. Des réalisateurs canadiens pourraient alors se saisir de ces nouveaux modes d'expression et faire ainsi entendre une voix originale et typiquement canadienne, sans éventuellement se faire ensuite absorber, certains diront avaler pour les réalisateurs canadiens anglophones, par Hollywood, ce qui serait alors un fait nouveau après plus d'un siècle de relation unilatérale continue.

---

<sup>18</sup> Ce ne sont pas les autres co-productions qui peuvent prendre le relais, la valeur de ces dernières étant passé de 568 milliards de dollars canadiens en 2007 à 298 milliards en 2008 (après un pic à 893 milliards en 2000).

## Bibliographie

BHAYROO, Shenid et MEEHAN, Eileen R. (2008), « The Other LA : Louisiana Woos Hollywood », in M. Erickson et J. Wasko (eds.), *Cross-Border Cultural Production*, Amherst/New York, Cambria Press, pp.189-215.

GORA, Susannah (2001), « Blame Canada », *Premiere* 15, 2, p.112.

GUBBINS, Michael (2005), « 2005, A Rollercoaster Ride », *Screen International* 1529, pp. 13-16.

HALLIGAN, Fionnuala (2005), « Open Season », *Screen International* 1522, p.18.

HAZELTON, John (2005), « A Fistful of Dollars (...doesn't Go Far these Days) », *Screen International* 1486, pp.23-27.

JONES, Martha, « Motion Picture Production in California », *The California State Library*, <http://www.library.ca.gov/crb/02/01/02-001.pdf>

LEGER, Louise (2001), « On the Wild Side », *Screen International* 1318, p.10.

MACNAB, Geoffrey (2006), « Cold Mountain », *Screen International* 1534, p.12

PACQUET, Darcy (2005), « Festival Express », *Screen International* 1522, pp.18-19.

PENDAKUR, Manjunath (1991), *Canadian Dreams and American Control*, Detroit/Michigan, Wayne State University Press.

SEGRAVE, Kerry (1997), *American Films Abroad*, Jefferson/North Carolina, McFarland & Co Inc.

SEGUIN, Denis (2002), « Your Friends & Neighbours », *Screen International* 1354, pp.12-13.

(2003), « Toronto's Resident Evil », *Screen International* 1409, p.20

(2006), « Canadians look South for new Deals », *Screen International*, <http://www.screendaily.com>.

SLABY, Alexandra (2007), « La Politique audiovisuelle en Irlande et au Canada face à l'impérialisme culturel américain », *Revue Lisa* 5, 3, pp.149-160, <http://lisa.revues.org/index1676.html>.

### Sites Internet

CANADIAN FILM AND TELEVISION PRODUCTION ASSOCIATION, « Profile 2006 », <http://www.cftpa.ca/newsroom/pdf/profile/profile2006-fr.pdf>, consulté le 15 mai 2007.

« Profile 2009 », <http://www.cftpa.ca/newsroom/pdf/profile/profile2009-fr.pdf>, consulté le 29 octobre 2009.

« Newsroom », <http://www.cftpa.ca/newsroom/archives>, consulté le 16 octobre 2009.

FESTIVAL DES FILMS DU MONDE, <http://www.ffm-montreal.org/cgi-bin/webcomm-2.2?site=ffm&lng=en&idx=1&ref=170>, consulté le 5 novembre 2009.

MONITOR COMPANY, « U.S. Runaway Film and Television Production Study Report », [http://www.dga.org/news/pr\\_runaway.pdf](http://www.dga.org/news/pr_runaway.pdf), consulté le 5 novembre 2009.

MONTREAL INTERNATIONAL, « Montréal métropolitain : un gage de succès », <http://www.montrealinternational.com/fr/presse/details.aspx>, consulté le 16 novembre 2009.

MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA, <http://www.mpa.org/researchStatistics.asp>, consulté le 10 décembre 2009.

MOTION PICTURE THEATRE ASSOCIATION OF CANADA, <http://www.mptac.ca/french/stats.html>, consulté le 29 octobre 2009.

ORGANISATION DE COOPERATION ET DE DEVELOPPEMENT ECONOMIQUES, « Dérogations au status quo : AGCS, ALENA et solutions possibles pour l'AMI », <http://www1.oecd.org/daf/mai/pdf/ng/ng9813f.pdf>, consulté le 10 décembre 2009.

THE ROSE CORPORATION, « Real Estate Holdings », [http://www.rosecorp.com/film\\_studios2.html](http://www.rosecorp.com/film_studios2.html), consulté le 4 décembre 2009.

TORONTO, <http://www.toronto.ca/invest-in-toronto/film.htm>, consulté le 4 décembre 2009.

TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, « Festival History », <http://www.tiffg.ca/content/divisions/history.asp> et <http://www.tiff.net/press?newsId=677>, consultés le 4 décembre 2009.