

## La distribution des films québécois aux États-Unis

Bernard Bérubé and Richard Magnan

Volume 7, Number 3, Spring 1997

Cinéma québécois et États-Unis

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000948ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000948ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bérubé, B. & Magnan, R. (1997). La distribution des films québécois aux États-Unis. *Cinémas*, 7(3), 31–59. <https://doi.org/10.7202/1000948ar>

Article abstract

Following an overview of the distribution market in the United States, this article retraces the distribution of Quebec feature films in this market between 1980 and 1991. It reviews the evolution of commercial successes and raises questions concerning Quebecois strategies for penetrating the United States market.

# La distribution des films québécois aux États-Unis

Bernard Bérubé et Richard Mignan

## RÉSUMÉ

Après un bref aperçu du marché de la distribution aux États-Unis, cet article dresse un portrait de la distribution des longs métrages québécois sur ce marché entre 1980 et 1991. Les auteurs font le point sur l'évolution des succès québécois en salles et s'interrogent sur la stratégie québécoise de pénétration du marché états-unien.

## ABSTRACT

Following an overview of the distribution market in the United States, this article retraces the distribution of Quebec feature films in this market between 1980 and 1991. It reviews the evolution of commercial successes and raises questions concerning Quebecois strategies for penetrating the United States market.

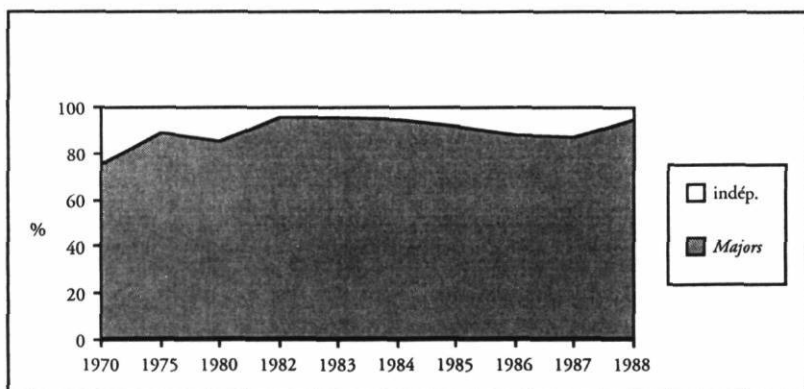
Cet article trace un bilan de la distribution des longs métrages québécois<sup>1</sup> sur le marché des salles de cinéma aux États-Unis durant la période s'échelonnant de 1980 à 1991<sup>2</sup>. Avant d'analyser la performance des films québécois, il apparaît d'abord opportun d'esquisser un portrait du marché de la distribution aux États-Unis afin de mettre en perspective les données colligées dans cette étude.

## Le marché de la distribution aux États-Unis : un empire des Majors<sup>3</sup>

Durant les années trente et quarante, les Majors sont d'importants studios de production de films. À partir des années cinquante, avec l'imposition d'une législation antitrust, l'implantation de la télévision et l'augmentation de productions indépendantes, les Majors commencent à perdre leur monopole sur la production. Même si elles continuent de produire leurs propres films, les Majors deviennent alors surtout d'imposantes machines de distribution, s'accaparant la majeure partie du marché.

Par ailleurs, les Majors vont distribuer une part croissante de films produits par des Indépendants. À la fin des années quatre-vingt, les Indépendants produisent et distribuent plus de films que les Majors. Cependant, la part des recettes de distribution qu'ils en retirent est loin d'être équivalente. La figure 1 témoigne de cette disproportion, au niveau des recettes de distribution sur le marché domestique, entre les Majors et les Indépendants.

Figure 1  
Revenus de distribution des films en salles aux États-Unis :  
Majors / Indépendants (1970-1988)



Source : René Bonnell, *La Vingt-Cinquième Image* (Paris : Gallimard / F.E.M.I.S., 1989).

On assiste à une concentration vertigineuse des recettes sur un nombre de plus en plus réduit de films dont les droits sont

presque systématiquement détenus par les Majors<sup>4</sup>. La concentration des recettes sur un nombre réduit de films à gros budget, de pair avec le monopole des Majors sur la distribution, font en sorte que ce sont principalement les compagnies indépendantes de distribution qui importent des films étrangers. Comme la majorité des films étrangers sont distribués par des Indépendants, cela leur laisse peu d'espoir d'obtenir un succès commercial important sur le marché états-unien.

Pour assurer l'exploitation maximale des films, la méthode de la sortie massive est privilégiée. Ce type de distribution consiste à organiser la sortie d'un film sur un très grand nombre d'écrans, à l'échelle nationale. Comme le souligne René Bonnell : « Cette tactique suppose un investissement publicitaire élevé pour déclencher et entretenir le désir de voir le film » (p. 463). Le coût élevé de promotion des films nécessite donc une réponse du public proportionnelle, afin de rentabiliser l'investissement. Outre cette pratique maintenant généralisée, il existe une méthode de distribution plus lente où un film sort localement, sur un nombre restreint d'écrans. Sa distribution est par la suite progressivement élargie ou réduite en fonction des résultats obtenus. La plupart des films étrangers sont distribués de cette façon, de même qu'un grand nombre de films d'auteurs et de productions indépendantes.

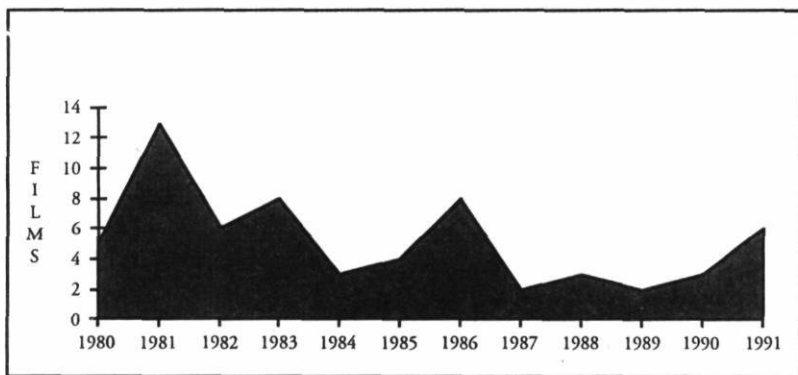
De plus, alors que les États-Unis importent moins de films de nos jours, des intérêts financiers états-unien détiennent les droits sur un plus grand pourcentage des films admis sur le marché des États-Unis, assurant ainsi des revenus plus alléchants aux distributeurs. Le Canada parvient quand même à tirer son épingle du jeu. Alors que des pays comme la France, l'Italie ou le Royaume-Uni voient systématiquement leurs exportations vers les États-Unis diminuer de 1970 à 1990, la production canadienne jouit d'une tendance inverse. Entre 1967 et 1970, le nombre de productions canadiennes ne s'élevait en moyenne qu'à six films par année, comparativement à 22 en 1987, 17 en 1988, 16 en 1989 et 11 en 1990. Il faut cependant noter une baisse substantielle, de l'ordre de 50 %, entre 1987 et 1990.

## Les films québécois au pays de l'oncle Sam (1980-1991)

Aux États-Unis, de 1980 à 1991, 63 longs métrages québécois sont distribués en salles commerciales<sup>5</sup>. L'impossibilité d'obtenir des données complètes sur les recettes de distribution de tous les films québécois aux États-Unis limite l'analyse de la performance de ces films sur ce marché. Nous avons dû considérer plutôt la « visibilité » de ces films en tenant compte du nombre de semaines pendant lesquelles ils se sont illustrés au « Box Office » de la revue *Variety*, ainsi que du nombre moyen d'écrans sur lesquels ils ont été présentés.

Si l'on tient compte des années pendant lesquelles les 63 longs métrages québécois ont été distribués (figure 2), on se rend compte que 39 longs métrages (62 %) ont été distribués entre 1980 et 1985, alors que 24 l'ont été entre 1986 et 1991 (38 %). C'est dire qu'un nombre moins important de films ont atteint le marché états-unien au cours de la seconde moitié de la décennie quatre-vingt et au début des années quatre-vingt dix.

Figure 2  
Répartition annuelle de la distribution  
des films québécois aux États-Unis (1980-1991)



Par contre, le nombre de films tournés en français et distribués aux États-Unis progresse durant la décennie. Sur les 63 longs métrages québécois distribués aux États-Unis, seulement 11 ont été tournés en français (17,5 %). Trois de ces 11 films ont été distribués entre 1980 et 1985, les huit autres entre 1986 et 1991. Sur les 39 films distribués entre 1980 et 1985, trois

avaient donc été tournés en français, ne comptant alors que pour moins de 8 % des exportations québécoises aux États-Unis. Sur les 24 films distribués de 1986 à 1991, huit avaient été tournés en français, comptant alors pour 33 % des exportations québécoises vers le marché états-unien.

— LA DISTRIBUTION DES FILMS QUÉBÉCOIS AUX ÉTATS-UNIS :  
L'AFFAIRE DES INDÉPENDANTS

Des 63 films québécois distribués aux États-Unis, 38 l'ont été par des compagnies indépendantes (60 %), alors que les 25 autres ont été pris en charge par les Majors. Des 25 films distribués par les Majors, 20 le furent entre 1980 et 1985 et seulement cinq après 1985. Les 38 films distribués par des Indépendants, pour leur part, se répartissent de façon égale sur la décennie, soit 19 entre 1980 et 1985 et 19 entre 1986 et 1991. Durant la première moitié de la décennie, les Majors ont distribué légèrement plus de films québécois que les Indépendants (20 contre 19). Sur l'ensemble de la décennie, par contre, et surtout au cours de la deuxième moitié des années quatre-vingt, les Indépendants ont distribué un volume plus élevé de productions québécoises (19 par les Indépendants contre cinq par les Majors, entre 1986 et 1991). Il importe toutefois de préciser que 15 des 25 films distribués par les Majors étaient des coproductions. De plus, des 10 films distribués par les Majors qui n'étaient pas des coproductions, un seul est sorti en salles après 1985, soit *Speed Zone* de Jim Drake (1989).

— LA LANGUE ORIGINALE DES FILMS :  
UN FACTEUR CLÉ DE LA DISTRIBUTION

Si l'on considère la langue de tournage des films distribués, on constate que 50 des 63 films québécois ayant traversé la frontière américaine avaient été tournés originellement en anglais, soit 79 %. Onze films avaient été tournés en français (17 %), un fut tourné dans les deux langues (*Eminent Domain* de John Irvin, 1990) et un film utilisait un langage inventé<sup>6</sup> (*Quest for Fire* de Jean-Jacques Annaud, 1981). Des 11 films tournés en français, un seul fut distribué par les Majors. Il s'agit de *Jésus de Montréal* de Denys Arcand (1989), qui pouvait bénéficier du succès du

*Déclin de l'empire américain* (Denys Arcand, 1986) comme tremplin publicitaire, de même que des remous occasionnés par le film de Martin Scorsese: *The Last Temptation of Christ* (1988). Notons, de plus, qu'il fut distribué par Orion Classics, section de la compagnie Orion servant notamment à la distribution de films étrangers, ce qui limite l'ampleur de sa sortie en salles.

Des 25 films que les Majors ont pris en charge, 23 ont été tournés en anglais. Dix des 11 films tournés en français se sont donc retrouvés sur le réseau de distribution des Indépendants, ce qui limite encore une fois considérablement leur visibilité et leur potentiel commercial. L'anglais demeure ainsi la porte d'accès privilégiée au marché états-unien, surtout auprès des Majors.

**Tableau 1**  
**Langue originale des films**  
**distribués par les Majors et les Indépendants**

Langue	Majors	Indépendants	Total
Anglais	23	27	50
Français	1	10	11
Anglais / Français	0	1	1
Ne s'applique pas <sup>7</sup>	1	0	1
Total	25	38	63

— LES MAJORS DISTRIBUENT PRINCIPALEMENT DES COPRODUCTIONS ET DES FILMS DONT LA LANGUE DE TOURNAGE EST L'ANGLAIS

Des 63 longs métrages québécois distribués aux États-Unis, on compte 26 coproductions/coentreprises (contre 37 productions entièrement financées par le Québec), ce qui représente 41 % de tous les films québécois sortis en salles sur le marché états-unien entre 1980 et 1991. Treize de ces 26 films étaient des coentreprises avec les États-Unis, ce qui représente la moitié des 26 longs métrages coproduits et 21 % de tous les films québécois distribués aux États-Unis entre 1980 et 1991. Des 63 films québécois distribués aux États-Unis, un sur cinq a donc impliqué du financement de la part des États-Uniens.

Les Majors ont distribué surtout des coproductions (15 sur les 25 films qu'elles ont pris en charge) et la presque totalité des coentreprises avec les États-Unis (11 sur 13), lesquelles représentent 44 % des films québécois qu'elles ont distribués. Les Indépendants, pour leur part, ont distribué 11 coproductions sur les 38 films québécois qu'ils ont pris en charge, soit 29 %. Cinq de ces 11 films étaient des coproductions avec la France et seulement deux étaient des coentreprises avec les États-Unis. Sept des onze coproductions ont cependant été distribuées après 1985. Si les Indépendants distribuent le même nombre de films avant et après 1985, la part des coproductions augmente substantiellement durant la seconde moitié de la décennie. Quatre des 19 films distribués par les Indépendants entre 1980 et 1985 étaient des coproductions représentant 21 %. Entre 1986 et 1991, le nombre de coproductions s'élevait à sept sur les 19 films distribués pendant cette période, soit 37 %. L'importance relative des coproductions, au niveau de la distribution des films québécois aux États-Unis, augmente donc globalement au cours de la décennie.

Les Majors distribuent donc principalement des coproductions et des films dont la langue de tournage est l'anglais. De plus, elles ont importé des films québécois principalement au début de la décennie. Ainsi, compte tenu que 60 % des films québécois (38 sur 63) sont pris en charge par les Indépendants, et compte tenu de la place qu'occupent ces distributeurs au chapitre des recettes de distribution sur le marché états-unien (5 % en 1988), le potentiel commercial des films québécois aux États-Unis apparaît plutôt limité.

— LES FILMS QUÉBÉCOIS DE LANGUE FRANÇAISE N'OBTIENNENT QU'UNE DISTRIBUTION RESTREINTE

Si on réduit la liste des 63 longs métrages québécois distribués aux États-Unis en ne considérant que les productions tournées en français, notre tableau ne se limite alors qu'à 11 titres. Si on élimine de ce corpus les cinq coproductions pour ne s'en tenir qu'aux films financés entièrement par des intérêts québécois, le portrait de la distribution des films québécois de langue française aux États-Unis ne se limite plus qu'à six films, dont voici la liste : *Mourir à tue-tête* (Anne-Claire Poirier, 1980), *Les*



*Bons Débarras* (Francis Mankiewicz, 1981), *La Guerre des tuques* (André Melançon, 1984), *Le Déclin de l'empire américain* (Denys Arcand, 1986), *Un zoo, la nuit* (Jean-Claude Lauzon, 1988) et *Les Noces de papier* (Michel Brault, 1991).

Ces six films, tous distribués par des Indépendants, représentent 9,5 % des films québécois distribués aux États-Unis pendant les années 1980 à 1991. Rappelons qu'une distribution assurée par des Indépendants condamne la mise en marché de ces films à un nombre restreint d'écrans. Ces six films ont été distribués en moyenne sur trois écrans, pour une durée (moyenne) d'environ sept semaines (selon leur apparition au « Box Office » de *Variety*). De ces six films, *Le Déclin de l'empire américain* a obtenu la plus large distribution, il a été vu sur une moyenne de huit écrans pendant 18 semaines. Comparée à la distribution d'un film comme *Porkey's* (Bob Clark, 1981) sur une moyenne de 117 écrans pendant 24 semaines, la mise en marché des films tournés en français et produits entièrement par des intérêts québécois apparaît marginale, confinée au marché du cinéma d'« art et essai ».

### Les « 50 Top-Grossing Films » de *Variety*

Le tableau 2 (page 40) inclut les données concernant les périodes pendant lesquelles les films sont apparus au classement des « 50 Top-Grossing Films » de la revue *Variety*, ainsi que le nombre moyen d'écrans sur lesquels ceux-ci ont été présentés. Ces données permettent d'évaluer le type de distribution (lente ou massive) réservée aux films québécois. On peut d'abord noter que des 63 films du tableau 2, seulement 11 ont séjourné aux « 50 Tops » pendant au moins 10 semaines. De façon générale, les films québécois tournés originellement en langue anglaise bénéficient d'une carrière plus longue sur le marché américain des salles que les productions tournées en français (par conséquent doublées ou sous-titrées). Par exemple, sur les 11 films ayant séjourné au moins 10 semaines au tableau de *Variety*, sept ont été tournés en anglais, trois en français; *Quest for Fire*, quant à lui, utilisait un langage inventé. De plus, sept de ces 11 films ont été distribués entre 1980 et 1985, de sorte que les films exploités durant la seconde moitié de la décennie l'ont été géné-

ralement sur une période plus courte. Par ailleurs, six des 11 films ont obtenu une distribution de la part des Majors. Un film distribué par un Indépendant peut donc espérer demeurer sur les écrans durant une période comparable à celle des films distribués par les Majors. La différence majeure réside cependant au niveau du nombre d'écrans sur lesquels le film sera exploité durant cette période.

Le profil de la performance des films québécois aux États-Unis demeure donc incomplet, si l'on ne tient pas compte du mode de distribution dont ils ont fait l'objet. Pour ce faire, nous avons considéré le nombre moyen d'écrans sur lesquels ces films ont été présentés durant la période de leur apparition aux « 50 Tops », de même que le rang maximum atteint par ceux-ci au tableau de *Variety*. Les recettes accumulées pendant cette période<sup>8</sup> apparaissent au tableau des « 50 Tops » et fournissent un indicateur supplémentaire pour l'évaluation du succès relatif de ces films.

Les films québécois distribués par les Majors sont présentés en moyenne simultanément sur 82 écrans (durant leur passage au « Box Office » de *Variety*), alors que les Indépendants distribuent les productions québécoises sur 18 écrans environ. Les films distribués par les Majors atteignent en moyenne le 13<sup>e</sup> rang des « 50 Tops », alors que ceux distribués par les Indépendants ne se situent qu'à la 31<sup>e</sup> position<sup>9</sup>. De plus, pendant leur séjour au tableau de *Variety*, les films distribués par les Majors ont accumulé en moyenne des revenus de 2,8 millions \$ chacun. Les films distribués par des Indépendants n'ont récolté que 0,48 millions \$ chacun. Les résultats obtenus dépendent généralement du mode de distribution que l'on a privilégié, c'est-à-dire du nombre d'écrans sur lesquels les films prennent l'affiche (bien que cette règle souffre quelques exceptions, comme nous le verrons plus bas).

La vaste majorité des productions québécoises (48 sur 63, soit 76 %) n'ont pas eu accès à une distribution dépassant les 50 écrans simultanément. Trente-neuf des 63 longs métrages (62 %) ont d'ailleurs été présentés sur moins de 30 écrans. Par comparaison, les superproductions américaines peuvent être distribuées sur plusieurs centaines d'écrans, voire 2 000 à 3 000 écrans simultanément. Des 25 films québécois distribués par les

## Tableau des « 50 Top-Grossing Films »

	Titre É.-U.	Titre original	R	Réalisateur	VO	Coprod.	M	Budget \$ courants	Budget \$ constants
1	<i>Speed Zone</i>	<i>Speed Zone</i>	1989	Drake, Jim	A			19 296 000	11 364 111
2	<i>Spacehunter: Adventures in the Forbidden Zones</i>	<i>Spacehunter</i>	1983	Johnson, Lamon	A			6 000 000	4 550 965
3	<i>Porcky II: The Next Day</i>	<i>Porcky II: The Next Day</i>	1983	Clark, Bob	A	USA	Mi	6 500 000	4 930 212
4	<i>Porcky's Revenge</i>	<i>Porcky's Revenge</i>	1985	Komack, James	A	USA	Mi	9 000 000	6 293 908
5	<i>Porcky's</i>	<i>Porcky's</i>	1981	Clark, Bob	A	USA	Mi	4 000 000	3 557 273
6	<i>Visiting Hours</i>	<i>Visiting Hours</i>	1981	Lord, Jean-Claude	A			5 500 000	4 891 250
7	<i>Paradise</i>	<i>Paradise</i>	1981	Gillard, Stuart	A			3 500 000	3 112 613
8	<i>Happy Birthday to Me</i>	<i>Happy Birthday to Me</i>	1980	Thompson, J. Lee	A			3 500 000	3 500 000
9	<i>Kiss (The)</i>	<i>Kiss (The)</i>	1988	Densham, Pen	A	USA	Mi	6 500 000	4 019 298
10	<i>My Bloody Valentine</i>	<i>My Bloody Valentine</i>	1980	Mihalka, George	A			2 300 000	2 300 000
11	<i>Videodrome</i>	<i>Videodrome</i>	1982	Cronenberg, David	A	USA	Ma	5 952 000	4 777 131
12	<i>Of Unknown Origin</i>	<i>Of Unknown Origin</i>	1983	Cosmatos, George P.	A	USA	E	4 000 000	3 033 977
13	<i>Heavenly Bodies</i>	<i>Heavenly Bodies</i>	1984	Dale, Lawrence	A			non disp.	
14	<i>Heavy Metal</i>	<i>Heavy Metal</i>	1981	Potterton, Gerald	A			7 300 000	6 492 022
15	<i>Scanners</i>	<i>Scanners</i>	1980	Cronenberg, David	A			4 100 000	4 100 000
16	<i>Hotel New Hampshire (The)</i>	<i>Hotel New Hampshire (The)</i>	1984	Richardson, Tony	A	USA	Mi	7 500 000	5 452 147
17	<i>Eminent Domain</i>	<i>Eminent Domain</i>	1990	Irvin, John	A/F	ISR/FR	Mi	8 576 860	4 821 491
18	<i>Gas</i>	<i>Gas</i>	1980	Rose, Les	A			5 400 000	5 400 000
19	<i>Quest for Fire</i>	<i>Quest for Fire</i>	1981	Annaud, Jean-Jacques	I	FR	Ma	12 000 000	10 671 817
20	<i>Eddie and the Cruisers II: Eddie Lives</i>	<i>Eddie and the Cruisers II: Eddie Lives</i>	1989	Lord, Jean-Claude	A			7 263 493	4 277 733
21	<i>Going Berserk</i>	<i>Going Berserk</i>	1983	Scinberg, David	A	USA	n/d		
22	<i>Bedroom Eyes</i>	<i>Bedroom Eyes</i>	1984	Fruet, William	A			non disp.	
23	<i>Cathy's Curse</i>	<i>Cathy's Curse</i>	1976	Maralon, Eddy	A	FR	Mi	630 000	891 357
24	<i>Hog Wild</i>	<i>Hog Wild</i>	1980	Rose, Les	A			2 700 000	2 700 000
25	<i>Death Ship</i>	<i>Death Ship</i>	1980	Rakoff, Alvin	A	UK	Ma	4 200 000	4 200 000
26	<i>Scanners II: The New Order</i>	<i>Scanners II: The New Order</i>	1990	Duguay, Christian	A			4 500 000	2 529 680
27	<i>Atlantic City</i>	<i>Atlantic City USA</i>	1980	Malle, Louis	A	FR	Ma	6 500 000	6 500 000
28	<i>Dirty Tricks</i>	<i>Dirty Tricks</i>	1980	Rakoff, Alvin	A			5 200 000	5 200 000
29	<i>Cross Country</i>	<i>Cross Country</i>	1982	Lynch, Paul	A			2 500 000	2 006 523
30	<i>Kinky Coaches and the Pom-Pom Pussycats (The)</i>	<i>Crunch</i>	1980	Warren, Mark	A	USA	n/d	2 500 000	2 500 000
31	<i>Jesus of Montreal</i>	<i>Jésus de Montréal</i>	1989	Arcand, Denys	F	FR	Ma	4 000 000	2 355 745
32	<i>Agency</i>	<i>Agency</i>	1979	Kaczender, George	A			4 400 000	4 847 519
33	<i>Strangers in Good Company</i>	<i>Company of Strangers (The)</i>	1990	Scott, Cynthia	A			1 700 000	955 657
34	<i>Boy in Blue (The)</i>	<i>Boy in Blue (The)</i>	1985	Jarrot, Charles	A	USA	n/d	7 716 000	5 395 977
35	<i>Decline of the American Empire (The)</i>	<i>Déclin de l'empire américain (Le)</i>	1986	Arcand, Denys	F			1 800 000	1 208 346
36	<i>Tulips</i>	<i>Tulips</i>	1981	Ferries, Stan	A	USA	n/d	3 800 000	3 379 409
37	<i>Pick-Up Summer</i>	<i>Pinball Summer</i>	1979	Mihalka, George	A			750 000	826 282
38	<i>Ticket to Heaven</i>	<i>Ticket to Heaven</i>	1981	Thomas, Ralph L.	A			4 500 000	4 001 932
39	<i>How to Make Love to a Negro Without Getting Tired</i>	<i>Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer</i>	1989	Benoit, Jacques W.	F	FR	Ma	2 500 000	1 472 340
40	<i>Honeymoon</i>	<i>Lune de miel</i>	1985	Jamain, Patrick	A	FR	Mi	3 300 000	2 307 766
41	<i>Land of the Small (The)</i>	<i>Great Land of Small (The)</i>	1987	Jasny, Vojta	A			3 400 000	2 186 975
42	<i>Joshua Then and Now</i>	<i>Joshua Then and Now</i>	1985	Kotcheff, Ted	A			9 200 000	6 433 773
43	<i>Heartaches</i>	<i>Heartaches</i>	1981	Shebib, Don	A			3 575 000	3 179 312

paru dans la revue *Variety*

Distributeur (É.-U.)	D	Variety	Nbre sem.	Rang max.	Nbre écrans	Sem.-écrans	Variety **	Notes
Orion Pictures	89/04/21	89/04/26 - 89/05/10	5	10	627	3135	2884 411*	* « Weekend Boxoffice Report », 89/05/24
Columbia Pictures	83/05/00	83/05/25 - 83/06/22	5	2	157	785	4 878 594	
Twentieth Century-Fox	83/06/00	83/06/29 - 83/08/17	8	7	127	1016	6 040 621	
Twentieth Century-Fox	85/03/22	85/03/27 - 85/04/24	5	6	122	610	3 213 528	
Twentieth Century-Fox	82/03/00	82/03/24 - 82/08/11*	24	1	117	2808	19 282 877	* réapparaît du 83/05/11 au 83/05/25
Twentieth Century-Fox	82/05/00	82/06/02 - 82/06/30	5	4	113	565	3 326 732	
Embassy Pictures	82/04/00	82/05/12 - 82/06/02	4	2	106	424	1 598 082	
Columbia Pictures	81/05/00	81/05/20 - 81/06/24	6	1	89	534	2 507 398	
Tri-Star Pictures	88/10/14	88/10/19 - 88/11/09	4	6	76	304	1 194 509	
Paramount	81/02/00	81/02/18 - 81/03/25	4	6	75	300	1 326 264	
Universal	83/01/00	83/02/09 - 83/03/09	4	8	73	292	1 112 859	
Warner Bros.	83/11/00*	83/10/12 - 83/12/07	3	10	68	204	727 415	* novembre-décembre 1983
MGM/UA	85/02/01	85/02/06 - 85/02/27	4	13	66	264	579 425	
Columbia Pictures	81/08/00	81/08/12 - 81/10/14	10	6	59	590	4 197 248	
Avco Embassy Pictures	81/01/00	81/01/21 - 81/04/01*	12	1	56	672	5 396 453	* réapparaît le 81/07/15 (1 semaine)
Orion Pictures	84/03/09	84/03/14 - 84/05/02	8	7	45	360	1 900 268	
Triumph Releasing (SVS)	91/04/12	91/04/12 - 91/04/25*	2	43	45	90	149 000	* <i>Variety</i> , « Weekend Boxoffice Report »
Paramount	81/07/00	81/07/29 - 81/08/05	2	15	36	72	408 737	
Twentieth Century-Fox	82/02/00	82/02/17 - 82/06/23	19	5	35	665	7 044 267	
Scotti Bros. Pictures	89/08/18	89/08/23 - 89/09/06	3	17	35	105	306 608	
Universal	83/10/00	83/11/02 - 83/11/16	3	12	34	102	397 246	
Film Gallery	86/02/21	86/09/17 - 86/09/24	2	19	32	64	188 171	
21ST Century	80/08/00	80/08/06	1	20	32	32	160 000	
Avco Embassy Pictures	80/05/00	80/06/11	1	13	32	32	228 300	
Avco Embassy Pictures	80/05/00	80/03/19 - 80/06/11	7	2	24	168	1 218 949	
Triton Pictures	91/06/00	91/06/28 - 91/07/11*	2	40	21	42	72 025	* <i>Variety</i> , « Weekend Boxoffice Report »
Paramount	81/04/00	81/04/08 - 82/05/05*	40	7	18	720	4 686 061	* 81/04/08 - 81/09/02 et 81/12/23 - 82/05/05
Avco Embassy Pictures	81/03/00	81/03/25 - 81/05/06	5	18	17	85	379 959	
New World Pictures	83/11/00	83/11/23 et 84/05/02	2	30	16	32	103 935	
Summa Vista Pictures	81/11/30	81/09/30 et 82/05/12	2	32	15	30	91 000	
Orion Classics	90/05/25	90/05/25 - 90/11/15*	24	28	13	312	1 601 612	* <i>Variety</i> , « Weekend Boxoffice Report »
TAFT International	81/06/00*	81/11/25 - 81/12/02	2	34	11	22	106 500	* été 1981
Castle Hill/First Run/Bedford	91/05/00	91/09/06 - 92/04/03*	25	45	9	225	1 002 689	* <i>Variety</i> , « Weekend Boxoffice Report »
Twentieth Century-Fox	86/01/17	86/01/29 - 86/02/05	2	29	9	18	114 500	
Cineplex Odeon Films	86/11/14	86/11/19 - 87/03/18	18	18	8	144	1 132 659	
Avco Embassy Pictures	81/10/00	81/09/30	1	46	8	8	15 200	
Film Ventures International	81/04/00	81/09/02 - 81/09/09	2	41	7	14	73 100	
United Artists	81/10/00*	81/11/18 - 82/02/10	9	23	6	54	362 669	* octobre-novembre 1981
Angelika Films	90/06/08	90/08/03 - 90/09/20*	6	49	6	36	474 858	* <i>Variety</i> , « Weekend Boxoffice Report »
International Film Marketing	87/01/09	87/01/14	1	32	6	6	34 000	
New World Pictures	87/09/04	87/09/09	1	48	6	6	13 000	
Twentieth Century-Fox	85/09/20	85/10/02 - 86/02/12	20	23	5	100	535 155	
MPM	82/08/00	82/08/11 - 82/12/08*	6	31	5	30	240 314	* 82/08/11 - 82/09/01 et 82/11/24 - 82/12/08

	Titre É.-U.	Titre original	R	Réalisateur	VO	Coprod.	M	Budget \$ courants	Budget \$ constants
44	<i>A Paper Wedding</i>	<i>Noces de papier (Les)</i>	1989	Brault, Michel	F			886 000	521 797
45	<i>Not a Love Story: A Film About Pornography</i>	<i>Not a Love Story: A Film About Pornography</i>	1981	Klein, Bonnie Sherr	A			400 000	355 727
46	<i>Bay Boy (The)</i>	<i>Bay Boy (The)</i>	1984	Petrie, Daniel	A	FR	Ma	4 248 000	3 088 096
47	<i>Lovesongs</i>	<i>Paroles et musique</i>	1984	Chouraqui, Élie	F	FR	Mi	3 300 000	2 398 945
48	<i>Terror Train</i>	<i>Terror Train</i>	1979	Spottiswoode, Roger	A	USA	Mi	3 500 000	3 855 981
49	<i>Brood (The)</i>	<i>Brood (The)</i>	1979	Cronenberg, David	A			1 400 000	1 542 392
50	<i>Candy Mountain</i>	<i>Candy Mountain</i>	1987	Frank, R. et Wurlitzer, R.	A	FR/SU	Ma	1 600 000	1 029 165
51	<i>Night Zoo</i>	<i>Un zoo la nuit</i>	1987	Lauzon, Jean-Claude	F			1 970 000	1 267 159
52	<i>Good Riddance</i>	<i>Bons Débarras (Les)</i>	1979	Mankiewicz, Francis	F			603 000	664 330
53	<i>Primal Fear</i>	<i>Mourir à tue-tête</i>	1979	Poirier, Anne-Claire	F			358 000	394 412
54	<i>90 Days</i>	<i>90 Days</i>	1985	Walker, Giles	A			488 000	341 270
55	<i>Breaking All the Rules</i>	<i>Breaking All the Rules</i>	1985	Orr, James	A			2 032 000	1 421 025
56	<i>Dog Who Stopped the War (The)</i>	<i>Guerre des tuques (La)</i>	1984	Melançon, André	F			1 340 000	974 117
57	<i>Lover (The)</i>	<i>Milena</i>	1990	Belmont, Véra	F	FR/ALL	n/d	11 133 202	6 258 541
58	<i>Lucky Star (The)</i>	<i>Lucky Star (The)</i>	1980	Fisher, Max	A			3 700 000	3 700 000.
59	<i>Maria Chapdelaine</i>	<i>Maria Chapdelaine</i>	1983	Carle, Gilles	F	FR	Ma	3 500 000	2 654 730
60	<i>Peanut Butter Solution (The)</i>	<i>Peanut Butter Solution (The)</i>	1985	Rubbo, Michael	A			2 250 000	1 573 477
61	<i>Princes in Exile</i>	<i>Princes in Exile</i>	1990	Walker, Giles	A			2 000 800	1 124 752
62	<i>State Park</i>	<i>State Park</i>	1987	Zielinski, Rafal	A			7 000 000	4 502 595
63	<i>Vindicator (The) (Frankenstein'88)</i>	<i>Vindicator (The)</i>	1984	Lord, Jean-Claude	A	USA	Mi	4 210 000	3 060 472

N.B. Selon certains articles répertoriés, les films suivants auraient été distribués : *The Dog Who Stopped the War*, *The Lucky Star* et *Maria Chapdelaine*.

#### Légende

R : année de réalisation

Ma : participation financière majoritaire du Québec

D : date de distribution

Mi : participation financière minoritaire du Québec

VO : langue de tournage

E : participation financière égale

Coprod. : pays partenaires de la coproduction

n/d : donnée non disponible

Distributeur (É.-U.)	D	Variety	Nbre sem.	Rang max.	Nbre écrans	Sem.-écrans	Variety **	Notes
Capitol Entertainment	91/06/00	91/06/21 - 91/09/19*	11	45	3	33	229 316	* Variety, « Weekend Boxoffice Report »
Esma Film	82/06/00	82/06/16 - 82/10/27*	11	31	3	33	379 276	* 82/06/16 - 82/07/21 et 82/09/08 - 82/10/27
Orion Pictures	84/09/19	85/08/07 - 85/08/28	4	35	3	12	75 178	
International Spectrafilm	86/07/23	86/07/30 - 86/08/20	4	34	2	8	84 524	
Twentieth Century-Fox	80/10/00	85/01/23	1*	45	1	1	1 984 365	* apparaît 6 fois avant 1980
New World Pictures	83/09/00	83/09/21	1*	42	1	1	767	* apparaît 4 fois avant 1980
International Film Exchange	88/02/26	88/06/15 - 88/07/13	5	32	1	5	63 413	
Film Dallas Pictures	88/03/30	88/04/06 - 88/04/13	2	45	1	2	20 417	
International Film Exchange	81/01/00	81/01/21	1	47	1	1	11 000	
Nu-Image	80/06/00	80/06/25	1	32	1	1	10 000	
Cinecom International	86/09/05							
New World Pictures	85/05/00							
Miramax Film	84/10/25							
Shapiro Glickenhau	91/04/00							
Cine World Pictures	83/00/00							
Movie Store (The)	86/04/30							
New World Pictures	86/08/22							
Fries Entertainment	91/02/22							
Atlantic Entertainment	90/00/00							
Twentieth Century-Fox	86/03/00							

Majors, 12 l'ont été sur moins de 50 écrans (48 %) et six sur moins de 10 écrans (24 %), alors que des 38 films pris en charge par les Indépendants, 36 ont été présentés sur moins de 50 écrans (95 %) et 25 l'ont été sur moins de 10 écrans (66 %). À l'inverse, seulement deux des 38 films distribués par les Indépendants l'ont été sur plus de 50 écrans et un seul le fut sur plus de 100 écrans. Treize des 25 films distribués par les Majors ont bénéficié d'une telle mise en marché sur plus de 50 écrans simultanément et six sur plus de 100 écrans.

Quinze des 63 films ont donc été présentés sur plus de 50 écrans simultanément (soit 24 %), 13 sur le circuit de distribution des Majors et seulement deux par le biais de compagnies indépendantes : *Scanners* de David Cronenberg (1980) et *Paradise* de Stuart Gillard (1981), tous deux au début de la décennie. Ajoutons que la langue originale de l'ensemble de ces 15 productions était l'anglais. Les 11 films tournés en français ont donc dû se contenter d'une distribution beaucoup plus modeste, *Jésus de Montréal* détenant le record de la distribution la plus large pour un film tourné en français, présenté sur une moyenne de 13 écrans. Toujours parmi les 15 films ayant pris l'affiche sur plus de 50 écrans, notons la présence de six coproductions, représentant 40 % de ces 15 titres. Or, ces six films étaient en fait des coentreprises avec les États-Unis, dont quatre ont bénéficié d'une participation minoritaire de la part du Québec. Ces six coentreprises ont été distribuées par les Majors. Ce qui veut dire que des 13 films présentés par les Majors sur plus de 50 écrans, on compte six coentreprises avec les États-Unis, soit près de la moitié (ces coentreprises sont généralement identifiées comme étant des productions essentiellement des États-Unis).

On constate aussi que seulement sept des 63 films ont été présentés sur une moyenne de plus de 100 écrans : *Speed Zone* (627 écrans), *Porky's* (117 écrans), *Porky's II: The Next Day* (127 écrans), *Spacehunter* (157 écrans), *Porky's Revenge* (122 écrans), *Visiting Hours* (113 écrans) et *Paradise* (106 écrans). Ces sept films ont été tournés originellement en anglais. Six furent distribués par les Majors et seul *Paradise* le fut par un Indépendant. Trois de ces sept films étaient des coentreprises minoritaires avec les États-Unis (les trois *Porky's*), distribués par la 20th Century Fox.

Nous avons déjà souligné le fait qu'une plus grande part des productions québécoises avait été distribuée pendant la première moitié de la décennie. On constate que des 15 films distribués sur plus de 50 écrans, 13 l'ont été pendant la première moitié des années 80, alors que seulement deux l'ont été après 1985: *The Kiss* (Pen Densham, 1988) et *Speed Zone* (Jim Drake, 1989). Des sept films distribués sur plus de 100 écrans, six l'ont été entre 1980 et 1985 et un seul après 1985: *Speed Zone*, par Orion Pictures. Les films les plus largement distribués l'ont donc été principalement par les Majors et ce, dans la première moitié de la décennie. Ces films avaient été tournés en anglais et près de la moitié étaient des coproductions ou des coentreprises. Les films québécois de langue française ont donc dû se contenter d'une distribution plus modeste, sur le réseau des Indépendants.

### Le cinéma québécois en pièces détachées

Malgré qu'il ait obtenu la plus large distribution des films québécois aux États-Unis, *Speed Zone* a dû néanmoins essuyer un échec commercial. Le film fut tourné en anglais avec un budget de plus de 19 millions \$, financé entièrement par des intérêts québécois. Distribué par une des Majors (Orion Pictures), le film est sorti en salles en avril 1989 sur 1 195 écrans simultanément, la plus large distribution pour un film québécois aux États-Unis pendant la période 1980-1991 (avec une moyenne de 627 écrans, durant son séjour au « Box Office »). Le film récolte alors une moyenne de 1 235 \$ par écran, totalisant quelque 1 475 494 \$ après seulement trois jours sur les écrans. Dès la deuxième semaine, la moyenne des recettes par écran chute cependant à 470 \$, de sorte que la troisième semaine le film n'apparaît plus que sur 401 écrans. Après cinq semaines, le film n'apparaît même plus parmi les 60 titres du « Box Office » de *Variety*. Pendant les cinq semaines où il a figuré au « Weekend Box Office Report<sup>10</sup> » de *Variety*, il aura récolté quelques 2 884 411 \$, ce qui peut paraître louable en chiffres absolus, mais qui est loin de renflouer le coût de production du film. Une distribution massive de la part d'une des Majors n'est donc pas nécessairement garante d'un succès en salles, malgré que cela



en augmente considérablement les chances. Une telle distribution nécessite une réponse du public qui soit à la mesure de sa mise en marché afin d'assurer la rentabilité d'un film.

Par comparaison, le film *Scanners* de David Cronenberg — avec un budget de 4,1 millions \$ financé par des intérêts québécois seulement — figure aussi parmi les films québécois les plus largement distribués aux États-Unis. *Scanners* fut distribué par un Indépendant (Avco Embassy) sur une moyenne de 56 écrans pendant 12 semaines. Pourtant, au cours de son apparition aux « 50 Tops » de *Variety*, le film de Cronenberg a récolté plus de cinq millions \$ en recettes aux guichets, soit le double des recettes de *Speed Zone*, et cela avec une distribution beaucoup moins importante.

Le record de longévité au tableau des « 50 Tops » de *Variety* pour un film québécois appartient à *Atlantic City, USA* avec 40 semaines, dont deux passées au septième rang du « Box Office », la meilleure position atteinte par le film. Pendant cette période, le film a récolté quelques 4,7 millions \$ sur une moyenne de 18 écrans. Comparé à *Speed Zone*, *Atlantic City, USA* fait meilleure figure, malgré une mise en marché beaucoup moins importante. Soulignons qu'il s'agit d'une coproduction avec la France, tournée avec un budget de quatre millions \$, dans laquelle le Québec était partenaire majoritaire. Le film fut distribué par une des Majors (Paramount) et la version originale était anglaise. De plus, le film, dont l'action se déroule dans une ville américaine, fut tourné aux États-Unis avec des acteurs états-uniens connus (Suzan Sarrandon et Burt Lancaster).

— LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

Comparé aux exemples précédents, on peut s'attendre à des résultats quelque peu différents pour un film comme *Le Déclin de l'empire américain*, tourné en français, financé entièrement par des intérêts québécois et distribué par un Indépendant. Encore s'agit-il du meilleur résultat enregistré par un tel film aux États-Unis. Malgré que le film d'Arcand ait séjourné au tableau de *Variety* durant 18 semaines, il n'a été distribué en moyenne que sur huit écrans pendant cette période. Il n'a atteint son maximum au tableau de *Variety* (le 18<sup>e</sup> rang) qu'à une seule occasion.



***Le Déclin de l'empire américain*  
de Denys Arcand (1986)**

Collection Cinémathèque québécoise

Ce film n'en a pas moins recueilli des recettes de l'ordre de 1,1 millions \$ pendant son séjour aux « 50 Tops ». C'est le meilleur résultat obtenu par un film québécois tourné en français, à l'exception de *Jésus de Montréal* (1 601 612 \$) qui était, pour sa part, une coproduction majoritaire avec la France, distribuée dans la section classique<sup>11</sup> d'une des Majors (Orion Classics).

On peut dégager certaines observations de la progression des recettes de distribution du *Déclin de l'empire américain* sur le marché des salles aux États-Unis. Pendant 18 semaines consécutives (entre le 19 novembre 1986 et le 18 mars 1987), le film de Denys Arcand s'est illustré parmi les 50 meilleurs succès en salles aux États-Unis, récoltant au cours de cette période un total de 1 132 659 \$. En comparaison, le film *Porky's* de Bob Clark a été inscrit à ce tableau des « 50 tops » pendant 24 semaines, soit seulement six de plus que *Le Déclin de l'empire américain*. Pendant cette période, *Porky's* a récolté pas moins de 19 282 877 \$ en recettes aux guichets. Au total, le film d'Arcand aura récolté aux États-Unis des revenus de l'ordre de 2,1 millions \$, alors

que celui de Bob Clark en aura rapporté plus de 50 millions \$ (recette record pour un film québécois sur le marché états-unien).

Les modes de distribution respectifs de ces deux longs métrages permettent d'expliquer, en partie, l'écart qui les sépare au chapitre des recettes<sup>12</sup>. Le film de Denys Arcand est pris en charge par un Indépendant (Cineplex Odeon) et se voit présenté sur une moyenne de huit écrans à la fois (il atteint un maximum de 13 écrans à une seule reprise, la 13<sup>e</sup> semaine). De son côté, le film *Porky's* est distribué massivement par une des Majors (20th Century Fox) sur une moyenne de 117 écrans, avec une pointe dès sa première semaine avec plus de 150 écrans. Il a obtenu la seconde meilleure distribution parmi les films québécois de cette période, après *Speed Zone* et il atteint le premier rang des « 50 Tops » à quatre reprises au cours des premières semaines de son exploitation. Précisons, de plus, qu'il s'agissait d'une coentreprise minoritaire avec les États-Unis, tournée en anglais avec un budget de quatre millions \$.

Cependant, si on compare les recettes moyennes par écrans obtenues par les deux films, on constate une similarité intéressante. Pendant les trois premières semaines de sa distribution, *Le Déclin de l'empire américain* a amassé des recettes par écrans supérieures à celles de *Porky's*: de l'ordre de 17 000 \$/écran la deuxième semaine contre 12 000 \$/écran pour *Porky's*. Dès leur quatrième semaine en salles, les deux films totalisent des recettes moyennes par écran comparables, de l'ordre de 10 000 \$/écran chacun. En fait, *Le Déclin de l'empire américain* accumule des recettes par écran légèrement supérieures à celles de *Porky's* durant presque toute la période où il séjourne aux « 50 tops » de *Variety*.

À l'échelle de la distribution indépendante, sur un nombre restreint d'écrans, la progression des recettes du film d'Arcand en salles aux États-Unis se conforme sensiblement au profil d'une sortie massive, comme dans le cas de *Porky's*. Cette progression ne s'effectue toutefois pas de façon aussi immédiate que dans le cas du film de Bob Clark, *Le Déclin de l'empire américain* n'ayant pas bénéficié des mêmes structures de distribution et de promotion que permettait le circuit des Majors.

— LÉOLO

Le film *Léolo* (1992) de Jean-Claude Lauzon constitue un autre exemple significatif d'un film tourné en français dont le financement québécois était majoritaire et qui est parvenu à percer la résistance du marché des salles aux États-Unis. Comme de nombreux films étrangers, *Léolo* a obtenu une distribution restreinte. Il a d'abord pris l'affiche sur deux écrans d'un circuit de distribution indépendant (Fine Line). Dès sa sortie en salles cependant — comme dans le cas du *Déclin de l'empire américain* —, le film de Lauzon s'est inscrit au « Box Office » de *Variety* (le « Weekly Box Office Report <sup>13</sup> »), totalisant 31 000 \$ sur deux écrans, soit plus de 15 000 \$/écran. Le film se classait alors au 54<sup>e</sup> rang des 60 titres du tableau de *Variety*. Pendant les trois semaines suivantes, la distribution du film fut élargie à trois écrans : deux à New York et un à Washington, où il était présenté en version originale avec sous-titres anglais. Après quatre semaines en salles, le film rapportait une moyenne de plus de 10 000 \$/écran, soit la quatrième meilleure moyenne du tableau de *Variety* à cette période. Le film ne se situait toutefois qu'au 55<sup>e</sup> rang, quant aux recettes en chiffres absolus : les films qui se sont classés parmi les premières positions étaient alors distribués simultanément sur 1 000 à 2 000 écrans. La cinquième semaine, la distribution du film de Lauzon fut élargie une nouvelle fois à 12 écrans, puis à 19 écrans (son maximum) la semaine suivante, atteignant alors le 42<sup>e</sup> rang au tableau de *Variety*. Ses recettes moyennes ont cependant chuté, dans le même temps, à environ 3 600 \$/écran. Au total, le film est demeuré au tableau de *Variety* pendant 12 semaines consécutives pour disparaître ensuite de la liste. Il aura amassé, au cours de cette période, un peu plus de 500 000 \$. *Léolo* bénéficiait pourtant de critiques plutôt favorables aux États-Unis : « *Léolo*, écrivait Janet Maslin du *New York Times*, a brave and deeply moving film that establishes Mr. Lauzon as a formidable new talent » (p. C-11 et C-12). Ce film illustre une fois de plus l'entreprise hasardeuse que constitue la distribution d'un film étranger (en langue étrangère, de surcroît) sur le marché états-unien. Il constitue un exemple clair de la difficulté, pour un film québécois de langue française, d'obtenir un succès quelconque, tant en termes de rentabilité qu'en termes de visibilité.

— LOVE AND HUMAN REMAINS

Le dernier film de Denys Arcand, *Love and Human Remains* (1993), a dû se contenter, pour sa part, d'une distribution encore plus restreinte : malgré les précédentes réussites du réalisateur aux États-Unis, malgré aussi le fait que le film fut tourné originalement en anglais, et malgré enfin les prétentions de l'équipe de production à une sortie massive. Les débuts maintes fois retardés du film — d'abord refusé au Festival de Cannes, puis présenté au Festival of Festivals de Toronto plutôt qu'au Festival international des films du monde de Montréal, la sortie commerciale ensuite reportée, due à des négociations infructueuses avec les distributeurs états-unis, le Québec en récoltant finalement la « primeur » — ont soulevé une controverse dans les médias québécois. Le réalisateur justifiait alors les réticences des distributeurs par l'absence de vedettes pouvant canaliser l'intérêt du public. Le film fut finalement exploité aux États-Unis dans la section classique d'un Indépendant (Sony Classics) sur deux écrans — pas sans avoir subi d'abord un élagage d'un peu plus d'une minute, permettant au film un accès à un public plus large (les moins de 17 ans, accompagnés d'un adulte) — et aura récolté quelque 520 507 \$ (recettes comparables à celles de *Léolo*).

— LE CONFSSIONNAL

*Le Confessionnal* (1995) de Robert Lepage aura connu, pour sa part, une distribution comparable à celle de *Léolo*. Distribué par un Indépendant (Alliance) sur une moyenne de neuf écrans, le film de Lepage figure au tableau de *Variety* à six reprises entre le 30 octobre 1995 et le 29 janvier 1996. Le film prend l'affiche sur un maximum de 13 écrans, durant son passage au « Box Office » de *Variety*, et se hisse au 50<sup>e</sup> rang du tableau (qui compte alors 60 titres), sa meilleure position. À sa dernière apparition au « Box office », le film en était à sa 17<sup>e</sup> semaine d'exploitation et avait accumulé jusqu'alors quelques 627 839 \$. Le film bénéficiait pourtant d'une critique favorable du *Variety*, de la renommée de son réalisateur au niveau théâtral, ainsi que de l'attrait que pouvait représenter la référence au film d'Alfred Hitchcock (*I Confess*, 1953).



### ***Le Confessionnal* de Robert Lepage (1995)**

Collection Cinémathèque québécoise

Apparaissant au tableau de *Variety* à la même époque que le film de Lepage, le film de Jean-Marc Vallée, *Liste noire* (1995), s'illustre avantagement au niveau de la distribution et des recettes accumulées. Produit avec un budget de seulement 1,4 millions \$, le film est distribué lui aussi par un Indépendant (Astral) et ne figure au « Box office » de *Variety* qu'à une seule reprise, la semaine du 30 octobre 1995. Il se classe alors au 55<sup>e</sup> rang du tableau, tout juste derrière *Le Confessionnal*. Il en est alors à sa huitième semaine d'exploitation, il apparaît à l'affiche sur 25 écrans et totalise des recettes de l'ordre de 802 965 \$ (ce qui est supérieur à ce que *Le Confessionnal* aura accumulé après 17 semaines et *Léolo* en 12 semaines). Le film fait même bonne figure par rapport au *Déclin de l'empire américain*, avec 1 132 659 \$ en 18 semaines. Il faut préciser que *Liste noire* joue la carte des genres cinématographiques — en l'occurrence le *thriller* — et ce, jusqu'au bout, fait rare dans la cinématographie québécoise. Cela ne manque d'ailleurs pas d'être souligné par le critique de *Variety*, qui

note justement : « French Canada is not known for producing many thrillers, which is why *Black List* comes as a surprise. The debut feature from Montreal director Jean-Marc Vallée is a slick, fast-paced, sexy suspenser that owes more to Hitchcock than to the classic Quebec film canon » (Kelly, p. 38).

Un des derniers films que nous voudrions considérer fait partie des productions ayant bénéficié d'un budget relativement important (pour une production en partie québécoise). Il s'agit du film de science-fiction *Screamers*, réalisé par Christian Duguay. Coproduit avec les États-Unis (Fries Film Co) et le Japon (Fuji) au coût d'environ 14 millions \$, le film fut tourné en anglais avec un acteur états-unien bien connu (Peter Weller). Distribué par Allegro Film Distribution en association avec le distributeur états-unien Triumph (division de Sony), le film a eu droit à une sortie massive sur 1 560 écrans au Canada et aux États-Unis, le 26 janvier 1996.

Durant sa première semaine en salles, le film accumule 3,9 millions \$, avec une moyenne de 2 501 \$ par écran, et se place au septième rang du « Box Office » de *Variety*. Ces premiers résultats peuvent sembler alléchants, en chiffres absolus, mais ils impressionnent beaucoup moins si on les compare, par exemple, avec ceux du film qui domine alors le « Box Office » : soit *Mr. Holland's Opus* qui obtient, sur un nombre comparable d'écrans, une moyenne de 6 829 \$ par écran et cumule plus de 11 millions \$ à sa cinquième semaine seulement (recettes cummulative de 23 millions \$ en cinq semaines). À sa deuxième semaine en salles, le film de Christian Duguay encaisse une chute de 60 % des recettes par rapport à la semaine précédente, ne récoltant qu'un peu plus de 1,5 millions \$, pour un même nombre de salles (ses recettes moyennes par écran fondent à 1 010 \$ et le film descend au 16<sup>e</sup> rang du tableau de *Variety*). De sorte que la troisième semaine, le film n'apparaît plus que sur 430 écrans et voit ses recettes hebdomadaires chuter à nouveau de 82 %. La semaine suivante, *Screamers* ne figure même plus au tableau du « Box Office » (qui compte pourtant 60 titres). Au total, le film aura récolté des recettes de l'ordre de six millions \$ (5,7 millions \$ à la troisième semaine au tableau de *Variety*). Pour une production de cette envergure (environ 14 millions \$), de tels résultats ressemblent plutôt à un échec

lamentable — comparable d'ailleurs à celui de *Speed Zone* — qui jette une fois de plus le doute sur la politique des coproductions.

Un dernier mot, enfin, pour souligner les résultats étonnants de la distribution du film *32 films brefs sur Glenn Gould* de François Girard (1992), qui apparaît à cinq reprises au « Box Office » de *Variety*, entre le 9 mai et le 31 juillet 1994. Distribué par un Indépendant (Goldwyn) sur une moyenne de 19 écrans (durant son passage au tableau de *Variety*), le film en est (au 31 juillet) à sa 34<sup>e</sup> semaine d'exploitation et cumule alors 1 342 381 \$ (ce qui surpasse les résultats du *Déclin* aux États-Unis, sur une plus grande période d'exploitation, cependant). Le film occupe même jusqu'à 26 écrans (la 31<sup>e</sup> semaine) sur le marché des États-Unis et grimpe au 44<sup>e</sup> rang du tableau, à sa 33<sup>e</sup> semaine d'exploitation, immédiatement derrière *La Reine Margot* et *Kika*. Évidemment, le sujet du film — qui porte sur le célèbre pianiste — explique en bonne partie ce relatif succès de sa distribution aux États-Unis.

### Les perspectives de distribution

Si on ne considère les résultats de distribution des films québécois aux États-Unis qu'en chiffres absolus, par rapport aux revenus de distribution de l'ensemble du marché des salles aux États-Unis (autour de cinq milliards \$ en 1990), la performance des productions québécoises apparaît plutôt limitée. Le cinéma québécois occupe une place infime au sein du marché de la distribution des films étrangers aux États-Unis. Or le cinéma étranger lui-même n'a accès qu'à une part restreinte du marché, généralement confiné au réseau de distribution des Indépendants qui occupent eux-mêmes une part minime du marché de la distribution en salles aux États-Unis (5 % des recettes en 1988). Le journaliste Lawrence Cohn, de l'hebdomadaire *Variety*, évalue la part du marché occupée par les films de « langue étrangère », pendant les années quatre-vingt, à environ 0,5 % (p. 88-89). Il constate une diminution significative au niveau de l'importance des films de langue étrangère sur le marché états-unien depuis les années soixante. Or, les films québécois n'occupent qu'une parcelle de ce 0,5 % du marché de la distribution auquel ont accès les films de langue étrangère. L'auteur rappelle par ailleurs



l'importance de l'anglais comme langue originale de tournage au niveau du potentiel de distribution d'un film étranger aux États-Unis. Un tel argument est soulevé aussi par Jack Valenti, président de la Motion Picture Association of America (MPAA), dont les propos sont rapportés dans *Variety*:

However, Valenti conceded that the language barrier militates against U.S. release of imports. He attributed that not to distributor resistance, but to the fact that the U.S. is a «singularly» one language country opposed to foreign nations where it is common for as many as three languages to be spoken. «Foreign language pictures don't do as well (here) as they would if they were in the English language», Valenti granted. «It's as simple as that. Americans are not that attracted to dubbed pictures, and subtitles turn some people off... But when you've got a picture the people will want to see, you will do very well. That's the whole key to this. There's no mystery, no prejudice or anything<sup>14</sup>.

Comme le laisse entendre Jack Valenti, c'est la loi du marché qui prévaut, un point c'est tout. Cependant, Valenti néglige évidemment la diversité ethnique et culturelle constitutive de la nation états-unienne en la réduisant à l'unilinguisme anglais et ce, malgré que l'anglais en soit la langue dominante.

Considérée en chiffres absolus, donc, la performance du cinéma québécois apparaît peu enviable. Par contre, si on évalue la «performance» du cinéma québécois en salles aux États-Unis par rapport à la place qu'occupent certains autres cinémas étrangers sur ce marché, on constate alors que le Québec y figure tout de même relativement bien en proportion de l'ampleur de sa production. Par exemple, selon *Variety*, le Canada exportait vers les États-Unis 11 films en 1990, comparativement à huit en 1970. De ces 11 films, cinq étaient des productions québécoises, dont seulement trois, cependant, ont connu une carrière commerciale en salle: *Jésus de Montréal*, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (Jacques W. Benoît, 1989) et *State Park* (Rafal Zielinski, 1987<sup>15</sup>). Par comparaison, le Japon exportait 46 films vers les États-Unis en 1970 et seulement neuf en 1990. De même, les États-Unis distribuaient 49 films italiens en 1970 contre neuf en 1990. En ce qui concerne le Québec, avec cinq

films importés par les États-Unis en 1990, il se situait à peu près au même rang que des pays comme l'Australie (six films), la Finlande (six) ou Hong Kong (cinq) et dépasse l'Espagne (quatre), la Suède (deux), la Belgique (un) ou même l'Inde (un), qui est pourtant le plus grand producteur de films au monde. La France, le Royaume-Uni, l'Italie et le Japon voient leurs exportations vers les États-Unis diminuer substantiellement depuis les années soixante et soixante-dix, tandis que le Québec et le Canada bénéficient d'une tendance inverse. Cinq films québécois étaient distribués en moyenne chaque année aux États-Unis entre 1980 et 1991, alors que trois l'ont été en 1967, un seul en 1968, deux en 1969 et quatre en 1970. Il ne faut cependant pas oublier qu'une part importante de la production québécoise distribuée aux États-Unis était constituée de films tournés en anglais, ainsi que de coproductions et de coentreprises.

Sur le marché des salles états-uniennes, les considérations d'ordre économique constituent le principal critère de distribution d'un film, au détriment bien souvent des caractéristiques culturelles ou esthétiques. C'est ce dont témoigne Jack Valenti lui-même, à propos de la question des importations de films étrangers aux États-Unis :

Valenti insisted no special criteria are applied to imports. He said distributors here are guided by a single bottom line — whether or not there are prospects that it will do business. [...] « *If any (U. S.) company believes there is an audience out there that wants to see the film, no matter what the ideological or political origin of the film, it will be distributed* », Valenti averred. « The only films our companies don't want to distribute are films *they do not believe* they can recoup their investment on. *It's a business judgment totally*, and I must say that's very difficult, many times for foreigners to understand — because the prism through which they look at it is often different from ours<sup>16</sup> ».

De plus, la concentration des revenus de la distribution s'effectue largement au profit des Majors, qui voient leur part des recettes augmenter au cours de la décennie, malgré qu'ils distribuent un nombre moins important de films. Dans un tel contexte, la spécificité culturelle des films québécois semble vouée à

la marginalisation du circuit de distribution des compagnies indépendantes, réduite au marché du cinéma d'art et d'essai.

L'accès à une distribution plus large, par le biais du réseau de distribution des Majors, passe principalement par la voie des coproductions et surtout des coentreprises minoritaires avec les États-Unis, comme c'est le cas pour les *Porkys*. Sid Adilman rend compte, à ce sujet, du rapport d'une étude commandée par la Guilde des réalisateurs canadiens (Council of Canadian Filmmakers), selon laquelle les coproductions ne constitueraient pas un investissement rentable pour l'industrie cinématographique canadienne : « Features made via formal coproduction treaties with the United Kingdom, France, Italy, West Germany and Israel bring "little, if any, real benefit to the Canadian film industry" » (p. 5). Certaines conclusions d'une étude sur les relations cinématographiques France-Québec, réalisée par le Centre de recherche cinéma/réception de l'Université de Montréal, arrivent à un constat tout aussi dubitatif à l'endroit de la politique des coproductions (Carrière, p. 156).

Le marché états-unien est encore en pleine mutation. La télédiffusion par satellite, la télévision à haute définition vont continuer de transformer le marché. Le cinéma étranger semble condamné à un rôle de plus en plus mineur. Par ailleurs, le cinéma québécois est à peu près absent du marché de la vidéocassette pourtant très dynamique, ainsi que du marché de la télévision aux États-Unis. Pour que les films québécois obtiennent une distribution minimale sur le marché des salles aux États-Unis ou atteignent un relatif succès financier, la reconnaissance internationale à travers le réseau des festivals, de même qu'une renommée due à un succès commercial dans leur propre pays deviennent des atouts essentiels. Entre la culture et l'économie, l'art et l'industrie, le marché de la distribution aux États-Unis établit un fossé difficile à combler. Le mythe états-unien du succès peut fort bien apparaître comme un rêve légitime, mais à quel prix ?

Cégep de Saint-Jérôme  
et Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III

## NOTES

1 Nous entendons ici, par longs métrages québécois, les productions financées en partie ou en totalité par des intérêts québécois. La situation géographique de la maison de production atteste de ce statut.

2 Bien que l'étude couvre principalement la décennie des années quatre-vingt, il nous apparaissait important de mettre en perspective, dans la mesure du possible, le début des années quatre-vingt-dix.

3 Selon Suzanne Mary Donohue, les compagnies de distribution suivantes sont considérées actuellement comme faisant partie des Majors : Columbia, MGM/UA, Paramount, 20th Century Fox, Universal, Warner Brothers, Tri-Star Pictures, Orion et Buena Vista (Disney) (*American Film Distribution / The Changing Marketplace*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1987). D'ailleurs, l'hebdomadaire *Variety*, dans ses tableaux annuels des films distribués aux États-Unis par les diverses compagnies (« U. S. Film Releases by Company »), considère ces mêmes compagnies dans la catégorie des Majors, y incluant Tri-Star, Orion et Buena Vista.

4 Quatre-vingt-dix-neuf des 100 plus grands succès de tous les temps aux États-Unis ont été distribués par les Majors. Voir à ce sujet : « All-Time Film Rental Champs » (*Variety*, 6-12 mai 1996, p. 54-64).

5 Seuls sont pris en considération les longs métrages ayant été effectivement distribués en salles commerciales. Nous n'y avons donc pas inclus les films achetés par un distributeur états-unien mais non distribués en salles, pas plus que les films diffusés à la télévision, lors de festivals, de rétrospectives ou sortis directement en vidéocassettes. Certains titres peuvent avoir été testés sur le marché des salles sans apparaître sur cette liste, parce que retirés trop rapidement de l'affiche. La liste des films québécois distribués aux États-Unis comprend des longs métrages financés en totalité par des intérêts québécois, des coproductions majoritaires (dont plus de 50 % du financement est québécois) et des coproductions minoritaires (dont moins de 50 % du financement est québécois). Le terme coproduction s'applique aux films réalisés conjointement par au moins deux pays, conformément à des ententes internationales desquelles découlent les modalités entourant la coproduction. Le terme « coentreprise » sera attribué, pour sa part, à des productions financées par plus d'un pays, sans qu'il existe d'ententes gouvernementales de coproduction entre ces pays. C'est notamment le cas des films produits conjointement avec les États-Unis. Pour les fins de notre étude, les films dont une partie du financement provient des États-Unis seront considérés comme des coproductions dans le cadre de nos analyses statistiques.

6 Le film de Jean-Jacques Annaud, *Quest for Fire*, utilise un langage inventé par le romancier Anthony Burgess et qui recrée le langage primitif des hommes préhistoriques.

7 *Quest for Fire* utilisait un langage inventé, lequel ne peut être considéré comme langage de tournage du film.

8 Le total des recettes est incomplet, car un film peut poursuivre sa carrière en salles après avoir disparu du tableau de *Variety*. Cependant, si le film n'apparaît plus au « 50 Tops », c'est que ses recettes sont désormais relativement négligeables, ou du moins très faibles.

9 Le tableau des « 50 Tops » est classé par ordre décroissant des recettes hebdomadaires, ce qui explique que les films distribués sur un grand nombre d'écrans se classent automatiquement parmi les premiers rangs.

10 Le tableau des « 50 Top-Grossing Films » n'était plus édité pendant la période où le film fut distribué, mais les mêmes données apparaissent au « Weekend Box Office Report », publié pour sa part jusqu'au 30 novembre 1992.

11 Une distribution dans la section classique des Majors équivaut, en termes de nombre de salles sur lesquelles le film est exploité, à une distribution sur le réseau des Indépendants.

12 Il ne faut toutefois pas négliger les différences de sujets, de style et de public visé, dans l'explication de ces résultats financiers respectifs. Ces différences semblent cependant « justifier » des modes de distribution opposés.

13 Le « Weekly Box Office Report » reprend les données de l'ancien tableau des « 50 Top-Grossing Films ».

14 « U.S. Gates Not Closed to O'Seas Films, Just Dubious — Valenti », *Variety*, 23 avril 1980, p. 30.

15 Certains films ont pu être achetés par des distributeurs états-uniens sans connaître d'exploitation commerciale, de sorte qu'ils n'apparaissent pas sur notre liste des films distribués aux États-Unis. Nous effectuons donc une distinction entre les films importés (achetés par un distributeur) et distribués (dont des recettes ont été enregistrées dans les salles aux États-Unis).

16 « U.S. Gates Not Closed to O'Seas Films, Just Dubious — Valenti », *Variety*, 23 avril 1980, p. 30. Nous soulignons.

#### BIBLIOGRAPHIE

- « 40 Top-Grossing Films ». *Variety*, 20 décembre 1989 au 7 février 1990.
- « 50 Top-Grossing Films ». *Variety*, 2 janvier 1980 au 13 décembre 1989.
- « 1984 Film Releases in U. S. By Company ». *Variety*, 23 janvier 1985, p. 26-119.
- « 1985 Film Releases in U. S. By Company ». *Variety*, 8 janvier 1986, p. 34-86.
- « 1986 U. S. Film Releases By Company ». *Variety*, 14 janvier 1987, p. 40-100.
- « 1987 U. S. Film Releases By Company ». *Variety*, 20 janvier 1988, p. 28-90.
- « 1988 U. S. Film Releases ». *Variety*, 11-17 janvier 1989, p. 40-50.
- « 1989 U. S. Film Releases ». *Variety*, 24 janvier 1990, p. 52-189.
- « 1990-91 U. S. Film Releases ». *Variety*, 15 octobre 1990, p. M-62 - M-90.
- « 1991-92 U. S. Film Releases ». *Variety*, 6 mai 1991, p. 34-101.
- « 1992 U. S. Film Releases ». *Variety*, 24 février 1992, p. 14-21.
- « All-Time Film Rental Champs ». *Variety*, 6-12 mai 1996, p. 54-64.
- « Pix from Afar: National Bests in the U. S. ». *Variety*, 7 janvier 1991, p. 86-87.
- « Sources of Theatrical Films Imported By U. S./Comparison: 1985 vs 1970 Feature Film Releases ». *Variety*, 7 mai 1986, p. 460-506.
- « Top 40 Highest-Grossing Independently Produced and Distributed Films, 1981 to Present ». *The Hollywood Reporter*, vol. 323, n° 12, p. 18.
- « Top 60 Foreign-Language Films in the U. S. ». *Variety*, 7 janvier 1991, p. 19.
- « Top Nonperformance Documentaries Released in U.S. — 1966-1992 ». *Variety*, 11 mai 1992, p. 22.
- « U. S. Feature Production and Release History ». *Variety*, MIFED '89 Special Issue, p. 5.
- « U. S. Film Imports 1987 vs 1967 ». *Variety*, 4 mai 1988, p. 203-227.
- « U. S. Film Imports 1988 vs 1968 ». *Variety*, Cannes '89 Special Issue, p. 196 à 206.
- « U. S. Film Imports 1989 vs 1969 ». *Variety*, 2 mai 1990, p. S-56 - S-84.
- « U. S. Film Imports 1990 vs 1970 ». *Variety*, 6 mai 1991, p. C-170 - C-178.
- « U.S. Gates Not Closed to O'Seas Films, Just Dubious — Valenti ». *Variety*, 23 avril 1980, p. 30.
- « Weekend Boxoffice Report ». *Variety*, 14 juillet 1982 au 30 novembre 1992.
- « Weekly Boxoffice Report ». *Variety*, 10 septembre 1990 au 12 juillet 1993.

- Adilman, Sid. « Films Made Via Formal Coprod. Treaties Yield Scant Benefit to Can. Pix Biz, Unions' Report Sez ». *Variety*, 12 mars 1980, p. 5.
- Augros, Joël. *Économie du cinéma américain*. Paris: Édilig, 1985.
- Bonnell, René. *La Vingt-Cinquième Image/Une économie de l'audiovisuel*. Paris: Gallimard / F.E.M.I.S., 1989.
- Carrière, Louise. *Les Relations cinématographiques France-Québec*. Montréal: Centre de recherche cinéma/réception de l'Université de Montréal/Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1994, p. 156.
- Cohn, Lawrence. « All-Time Film Rental Champs ». *Variety*, 10 mai 1993, p. C-76 - C-108.
- Cohn, Lawrence. « Foreign pix' Share of U.S. Boxoffice Still Slim/Shiny New Imports Rev Up for B.O. Race ». *Variety*, 21 octobre 1991, p. 3.
- Cohn, Lawrence. « Imports Distribs See a Shot at Wider Play/Exhib Chains Show New Interest in Former Art-House Fare ». *Variety*, 7 janvier 1991, p. 86-87.
- Cohn, Lawrence. « Top 100 All-Time Film Rental Champs ». *Variety*, 11 janvier 1993, p. 26.
- Donahue, Suzanne Mary. *American Film Distribution/The Changing Marketplace*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.
- Garnham, Nicholas. *La Situation économique de l'industrie cinématographique des États-Unis*. Bruxelles: Commissions des communautés européennes, 1980.
- International Motion Picture Almanac*. New York: Quigley Publishing, 1982 à 1993.
- International Television Almanac*. New York: Quigley Publishing, 1984 à 1986.
- International Television and Video Almanac*. New York: Quigley Publishing, 1987 à 1993.
- Jowett, Garth. *Film: The Democratic Art*. Boston: Little, Brown, 1976.
- Kang, Taeyoung. *Films in International Circulation: Economic Aspects and Cultural Implications in a Cross-National Comparative Study*. Ann Arbor: UMI, 1989.
- Kelly, Brendan. « Black List (Liste noire) ». *Variety*, 18-24 septembre 1995, p. 38.
- Maslin, Janet. « Fleeing Youthfull Misery in Feats of the Mind ». *The New York Times*, 29 septembre 1992, p. C-11 - C-12.
- Palermo, Michele Luciana. *The Internationalization of Hollywood: A Study of Global Trade of Films and Television Programs*. Ann Arbor: UMI, 1992.
- Slide, Anthony. *The American Film Industry/A Historical Dictionary*. New York: Greenwood Press, 1986.
- Tavernier, Bertrand et Coursodon, Jean-Pierre. *50 ans de cinéma américain*. Paris: Nathan, 1991.
- Tison, Marie. « Léolo surprend la critique américaine ». *Le Devoir*, samedi 1<sup>er</sup> mai et dimanche 2 mai 1993, p. A-14.
- Thomson, Patricia. « Imports Alive, Not Kicking ». *Variety*, 11 mars 1991, p. 44.
- Turner, Richard. « Le cinéma américain, premier du monde avec l'argent des autres ». *Courrier International*, n° 132, 13-18 mai 1993, p. 9 à 17.