

La prise en considération des préoccupations relatives à la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles et de la diversité culturelle en général dans le projet de questionnaire sur le film et le cinéma de l'Institut de statistique de l'UNESCO.

Ivan Bernier

Le projet de l'ISU concernant la publication d'une nouvelle enquête sur le cinéma destinée à paraître dans le Rapport mondial de l'UNESCO de 2007 vise à fournir un instrument de travail susceptible d'appuyer la mise en œuvre de la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* adoptée par la Conférence générale de l'UNESCO le 20 octobre 2005¹. Cette finalité particulière assignée au nouveau questionnaire amène tout naturellement à s'interroger sur les modifications à apporter aux questionnaires existants de l'ISU pour répondre aux nouvelles attentes. L'interrogation apparaît d'autant plus pertinente que les principales compilations internationales de données statistiques dans le domaine de l'audiovisuel ont vu le jour à une époque où le débat concernant la protection et la préservation de la diversité des expressions culturelles n'était pas encore véritablement lancé sur la scène internationale² et en réponse à la demande de professionnels et de décideurs politiques des pays développés qui recherchaient des informations sur des questions liées principalement au commerce et à l'investissement dans le secteur audiovisuel³.

Pour répondre à cette interrogation, il apparaît approprié dans un premier temps de se pencher sur le texte de la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* afin d'en faire ressortir les exigences sur le plan statistique et, par la même occasion, d'identifier les indicateurs clés pour la préservation de la diversité culturelle dans le domaine du cinéma. À partir des constats qui auront été faits, on examinera ensuite les modifications qui pourraient être faites aux questionnaires de l'ISU sur le cinéma pour mieux tenir compte des nouvelles préoccupations relatives à la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Dans une troisième partie enfin, un projet de nouveau texte sera proposé avec les considérations méthodologiques et définitions pertinentes.

¹ Le mandat confié à l'auteur précise à cet égard: « The UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions was approved at the 33rd General Conference in October 2005. It will be a priority to support the Convention by monitoring key cultural industries. One such key industry is the film industry »

² Ce débat fait son apparition pour la première fois au plan international en 1999.

³ L'Observatoire européen de l'audiovisuel, rattaché au Conseil de l'Europe, EUROSTAT, la branche statistique de l'Union européenne, de même que MEDIA Salles, une association soutenue par le programme MEDIA et par le gouvernement italien, commencent à recueillir des données sur l'audiovisuel sensiblement à la même époque, c'est-à-dire autour de 1993, au moment où s'achèvent les négociations du Cycle de l'Uruguay qui donnent naissance à l'Accord général sur le commerce des services (GATS) et à l'Organisation mondiale du commerce (OMC).

1 – Les exigences sur le plan statistique de la nouvelle Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles.

D'entrée de jeu, deux remarques préliminaires s'imposent concernant la portée de la Convention adoptée par l'UNESCO en octobre 2005. La première remarque est que la Convention n'a pas pour objet la protection et la promotion de la diversité culturelle au sens large mais bien plutôt la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. La diversité culturelle est un concept très vaste qui englobe entre autres le patrimoine culturel, les droits des minorités, les droits linguistiques, le multiculturalisme, le développement culturel et ce qui constitue enfin l'objet propre de la Convention, à savoir les expressions culturelles définies comme la création, la production, la distribution et la jouissance d'activités, biens et services culturels, quels que soient par ailleurs les moyens ou les technologies utilisés pour y arriver. Dans une étude commandée par *Policies for Culture*, 2003, Nada Švob-Đokić et Nina Obuljen établissent déjà clairement cette distinction en ce qui concerne plus particulièrement le multiculturalisme et la diversité des expressions culturelles, autrement désignée par ces dernières sous l'appellation d'interculturalisme. Leur propos à ce sujet mérite d'être cité au long :

There are numerous terms that are used to describe different aspects of what we understand when referring to cultural diversity, such as multiculturalism, cultural pluralism, interculturalism, cultural fusion etc. Cultural diversity reflected in cultural policies of Southeast Europe should focus on two aspects of cultural diversity:

a) The first aspect is the one that is usually referred to as “multiculturalism”. Different policies and instruments were developed in the last few decades aiming to promote cultural diversity “within” a society. This approach focuses on basic human rights, equal participation of all minorities (ethnic, gender, etc.) in cultural life and formal legal and institutional provisions related to the issue. In order to assess and map cultural policies with respect to multiculturalism, it is necessary to include also the analysis of other policies such as educational policies, minority policies, as well as provisions of constitutional and international law.

b) The second dimension of cultural diversity, particularly related to inter-culturalism, and widely debated especially in the past several years, is the issue of cultural diversity “between” states, societies and/or cultures. In this respect, cultural diversity is primarily regarded as a political concept representing the need for balanced exchange between cultures and states, including all cultural goods and services. This approach is characterized by the development of links between culture and trade or culture and economy in general. It requires the analysis of cultural policies with respect to legal, financial and other instruments that are used to “intervene” in cultural markets and promote a different type of exchange that will not be dominated by several major world exporters and cultural conglomerates. Although not necessarily articulated as instruments in favour of cultural diversity, many traditional instruments of cultural policy (such as subsidies, limitations of ownership, network of public institutions or quota requirements) are in fact aimed at the promotion of cultural diversity.⁴

⁴ Nada Švob-Đokić et Nina Obuljen, *Comparative cultural policy issues related to cultural diversity in South East Europe*, European Cultural Foundation, Amsterdam & ECUMEST Association, Bucharest, 2003

La Convention n'est pas sans lien avec les autres aspects de la diversité culturelle mais ces derniers soulèvent des problèmes trop complexes et répondent à des problématiques trop différentes pour que la Convention puisse prétendre y apporter des solutions. En fait, le patrimoine culturel, les minorités et les droits linguistiques font déjà l'objet de conventions internationales. Cela n'empêche toutefois pas la Convention de s'intéresser accessoirement à l'une ou l'autre de ces questions, comme le montre bien par exemple l'article 2.3 qui parle de « l'égalité digne et du respect de toutes les cultures, y compris celles des personnes appartenant aux minorités et celles des peuples autochtones » ou encore l'article 6.2 (b) qui renvoie aux mesures qui « d'une manière appropriée, offrent des opportunités aux activités, biens et services culturels nationaux, de trouver leur place parmi l'ensemble des activités, biens et services culturels disponibles sur son territoire, pour ce qui est de leur création, production, diffusion, distribution et jouissance, y compris les mesures relatives à la langue utilisée pour lesdites activités, biens et services ».

La seconde remarque est que si la Convention reconnaît la nature spécifique des activités, biens et services culturels en tant que porteurs d'identité, de valeurs et de sens (article 1 (g) et s'intéressent à ceux-ci indépendamment de la nature commerciale qu'ils peuvent avoir (article 4.4), elle n'hésite pas à réaffirmer en même temps l'importance du lien entre culture et développement pour tous les pays, en particulier les pays en développement et encourager les actions au plan national et international pour que soit reconnue la véritable valeur de ce lien (article 1 (f)). Il est largement reconnu effectivement que la production de biens et de services culturels est un puissant facteur de développement économique. Comme le soulignait déjà l'UNESCO en 2003,

Reproduits et multipliés par des procédés industriels et distribués ou diffusés massivement, les oeuvres de la créativité humaine deviennent des produits d'industries culturelles que sont l'édition de livres, de journaux et hebdomadaires, l'édition musicale du disque, la production cinématographique et vidéographique, et plus récemment, l'édition électronique multimédia, sans préjuger des nouvelles industries encore à créer. Les industries culturelles constituent l'une des sources - parfois très importante - de revenus économiques⁵.

Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que la préoccupation première de la Convention est d'abord et avant tout culturelle. Son objectif fondamental, pour reprendre les termes de l'article 1.1, est « de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ». Le terme « expressions culturelles », tel que défini à l'article 4.1 de la Convention, renvoie « aux expressions qui résultent de la créativité des individus, des groupes et des sociétés, et qui ont un contenu culturel ». Le terme « contenu culturel » renvoie quant à lui « au sens symbolique, à la dimension artistique et aux valeurs culturelles qui ont pour origine ou qui expriment des identités culturelles » (article 4.2). C'est donc au premier chef à l'accroissement de la production et de la consommation de biens et de services ayant des contenus qui ont pour origine ou qui expriment des identités culturelles qu'il faudra s'en

⁵ Voir : http://www.unesco.org/culture/industries/html_fr/index_fr.shtml

remettre pour juger des progrès réalisés dans la mise en œuvre de la Convention, ce qui n'enlève nullement leur importance aux données économiques comme mesures du développement des industries culturelles. Mais des notions comme celles de contenus culturel et d'identité culturelle ne sont pas des notions aisées à manipuler au plan statistique, ainsi qu'on pourra le constater plus loin.

Ces remarques préliminaires faites, il importe maintenant de se pencher sur les implications au plan statistique de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Pour ce faire, il faut d'abord considérer les engagements des Parties aux termes de cette dernière. En contrepartie du droit souverain qui leur est reconnu dans la Convention « de formuler et mettre en œuvre leurs politiques culturelles et d'adopter des mesures pour protéger et promouvoir le diversité des expressions culturelles ainsi que pour renforcer la coopération internationale afin d'atteindre les objectifs de la présente Convention » (article 5), les Parties assument en effet divers engagements dont la réalisation suppose ou requiert l'utilisation de données statistiques. On peut distinguer à cet égard trois types d'engagements.

1.1 Les engagements relatifs aux actions à prendre sur le territoire national

Les Parties, à l'article 7, s'efforcent de créer sur leur territoire un environnement encourageant les individus et les groupes sociaux : a) à créer, produire et distribuer leurs propres expressions culturelles et y avoir accès ; b) à avoir accès aux diverses expressions culturelles de leur territoire ainsi qu'à celles provenant des autres pays du monde. La réalisation de cet engagement implique donc à la fois la protection et la promotion de des expressions culturelles sur le territoire national (article 7.1 (a)) ainsi que l'ouverture aux expressions culturelles des autres pays du monde (article 7.1 (b)). Pour la vaste majorité des pays, développés aussi bien qu'en développement, un tel résultat peut difficilement être atteint sans l'intervention de l'État. L'article 6 de la Convention fournit à cet égard une liste exemplative de mesures que les Parties peuvent adopter, compte tenu des circonstances et des besoins qui leur sont propres, en vue de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire⁶. On retrouve parmi ces mesures, à titre d'exemples, celles qui visent à fournir aux industries culturelles nationales indépendantes et aux activités du secteur informel un accès véritable aux moyens de production, de diffusion, et de distribution d'activités, biens et services culturels, celles qui visent à accorder des aides financières publiques ou encore celles qui visent à établir et soutenir, de façon appropriée, les institutions de service public.

Mais il est difficile pour un État de formuler et mettre en œuvre des politiques culturelles, d'adopter des mesures spécifiques pour protéger et promouvoir le diversité des expressions culturelles sur son territoire ainsi que pour favoriser l'accès aux expressions culturelles des autres pays du monde s'il ne dispose pas au départ de données adéquates concernant la production culturelle nationale, la part faite à cette dernière dans l'ensemble de la consommation culturelle nationale ainsi que la part faite aux expressions culturelles

⁶ Pour la liste complète des mesures prévues à l'article 6 de la Convention, voir l'annexe 1.

étrangères dans l'ensemble de la consommation culturelle nationale. C'est précisément la conclusion à laquelle en arrivait les participants à un colloque international sur les statistiques culturelles tenu à Montréal en octobre 2002 en affirmant que l'obtention de données statistiques sur la production et la consommation culturelle demeurerait cruciale pour une meilleure compréhension de l'évolution des besoins dans ce domaine et de façon plus générale pour la formulation des politiques nationales en matières culturelles⁷. Le fait est que les statistiques relatives à la production et à la consommation culturelle permettent de juger tant du dynamisme d'une communauté dans un secteur d'expression culturelle donné que de son ouverture aux autres cultures. Ces statistiques, lorsqu'elles sont établies périodiquement, peuvent servir de base à une analyse mettant en évidence les progrès réalisés (ou les reculs) dans la filière choisie. Ces mêmes statistiques, lorsqu'elles sont comparées aux statistiques d'autres pays, permettent de situer la performance locale par rapport à la performance étrangère. Dans les deux cas, elles contribuent à alimenter la réflexion et le débat sur les actions à prendre pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles.

À partir de ces statistiques de base, d'autres questions peuvent être posées afin de mieux comprendre les résultats obtenus au niveau de la production et de la consommation, des questions concernant par exemple, dans le secteur du cinéma, le financement, la distribution, l'infrastructure d'exploitation, les autres marchés du film et l'économie du secteur. Des sous questions peuvent également être ajoutées en fonction du niveau d'approfondissement recherché. Malheureusement, peu de pays, mis à part les pays développés, sont en mesure de fournir des données détaillées sur leurs industries culturelles.

1.2 Les engagements relatifs à l'échange et au partage de l'information au plan international

Aux termes de l'article 9 de la Convention, les Parties fournissent tous les quatre ans dans leurs rapports à l'UNESCO, des informations appropriées sur les mesures prises en vue de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire et à l'étranger, désignent un point de contact chargé du partage de l'information au sujet de la convention et partagent et échangent les informations relatives à la protection et à la promotion de la diversité des expressions culturelles. Cette exigence de l'article 9 de fournir un rapport périodique ne doit pas être perçue comme une forme d'intervention extérieure dans le fonctionnement interne des Parties mais plutôt comme une façon de stimuler chez chacune d'elles une réflexion critique sur leur propre situation en regard des objectifs de la Convention et une façon d'engager un dialogue avec les autres Parties à sujet. Il faut souligner à cet égard que l'article 9 de la Convention doit être compris à la lumière de l'article 19 qui vient le compléter en précisant que « les Parties s'accordent pour échanger l'information et l'expertise relatives à la collecte des données et aux statistiques concernant

⁷ Institut de statistique de l'UNESCO et Institut de la statistique du Québec, Actes du Colloque international sur les statistiques culturelles, Montréal, 21-23 octobre 2002, Voir : http://www.colloque2002symposium.gouv.qc.ca/PDF/colloque_complet.pdf

la diversité des expressions culturelles, ainsi qu'aux meilleures pratiques pour la protection et la promotion de celle-ci ». Il faut bien comprendre aussi que c'est à partir de l'information transmise et des besoins exprimés par les Parties que pourra s'organiser au plan international la coopération envisagée aux articles 12, 14 et 15 de la Convention. L'article 14 (2) parle précisément à cet égard du « renforcement des capacités par l'échange d'information, d'expériences et d'expertise ainsi que la formation des ressources dans les pays en développement... » L'information joue également un rôle important dans la mise en œuvre des articles 8 et 17, lorsqu'une Partie diagnostique « l'existence de situations spéciales où les expressions culturelles, sur son territoire, sont soumises à un risque d'extinction, à une menace grave, ou nécessitent de quelque façon une sauvegarde urgente ». Dans un tel cas, les Parties peuvent prendre toutes les mesures appropriées pour protéger et préserver les expressions culturelles en question mais elles doivent faire rapport au Comité intergouvernemental sur toutes les mesures prises pour faire face aux exigences de la situation et le Comité peut faire des recommandations appropriées, y compris faire appel à la coopération internationale.

La Convention va encore plus loin en ce qui concerne l'échange et le partage de l'information en assignant au Comité intergouvernemental mis en place à l'article 23 la tâche de « transmettre à la Conférence des parties les Rapports des Parties à la Convention accompagnés de ses observations et d'un résumé de leur contenu » (article 23.6 (c)). La Conférence des Parties a elle-même, entre autres fonctions, celle « de recevoir et d'examiner les rapports des Parties à la présente Convention transmis par le Comité intergouvernemental » (article 22.4 (b)). L'ensemble de ces dispositions relatives à l'échange et au partage de l'information au plan international met en évidence l'importance pour le bon fonctionnement de la Convention de pouvoir disposer de statistiques claires, cohérentes et surtout comparables.

1.3 Les engagements relatifs à la coopération pour le développement

Aux termes de l'article 14 de la Convention, les Parties s'attachent à soutenir la coopération pour le développement durable et la réduction de la pauvreté, particulièrement en ce qui a trait aux besoins spécifiques des pays en développement, en vue de favoriser l'émergence d'un secteur culturel dynamique, entre autres par le renforcement des industries culturelles des pays en développement, le renforcement des capacités par l'échange d'information, d'expérience et d'expertise ainsi que la formation des ressources humaines dans les pays en développement, le transfert de technologies et de savoir-faire par la mise en place de mesures appropriées et par le soutien financier, en particulier par l'établissement d'un Fonds international pour la diversité culturelle (Article 14). L'article 14.1 mentionne, entre autres moyens de renforcement des industries culturelles des pays en développement, le développement d'une collaboration appropriée dans les domaines de la musique et du film.

Les Parties, à l'article 15, encouragent le développement de partenariats, entre et au sein des secteurs public et privé et des organisations à but non lucratif, afin de coopérer avec les pays en développement en renforcement de leurs capacités de protéger et de promouvoir la diversité des expressions culturelles. Ces partenariats novateurs mettront l'accent, en

réponse aux besoins concrets des pays en développement, sur le développement des infrastructures, des ressources humaines et des politiques ainsi que sur les échanges d'activités, biens et services culturels. (Article 15). Les partenariats en question, ainsi qu'on peut le constater, reposent sur une identification préalable des besoins « concrets » des pays en développement. Or, ces besoins peuvent difficilement être identifiés en l'absence de données faisant ressortir ceux-ci.

Mais lorsqu'on envisage ces engagements à la lumière du décalage important qui existe entre les pays développés et les pays en développement au plan des industries culturelles⁸, il apparaît clairement qu'un effort important et prioritaire devra être entrepris en vue de doter ces derniers des outils statistique essentiels au développement de telles industries. Dans un texte intitulé « La mesure de la culture : perspectives et limites », paru en introduction à la partie statistique du *Rapport mondial sur la culture* de l'UNESCO de 1998, Leo Goldstone écrit :

S'agissant des aspects quantitatifs de la culture à mettre en lumière et de la manière de les présenter, d'emblée un problème s'est posé. Il est apparu en effet que c'était dans le domaine de la production et de la consommation des biens culturels qui avaient un prix sur le marché que l'on disposait du plus grand nombre d'indicateurs. On a également constaté que, plus un pays était riche, plus il produisait et consommait de biens culturels. Non seulement les pays aisés avaient plus de données, mais ils détenaient aussi les meilleurs résultats dès qu'il s'agissait de produire et de consommer des biens culturels par le biais des mécanismes du marché.⁹

Le fait est que les statistiques culturelles concernant les pays développés, tant au plan national qu'au plan international, sont de plus en plus sophistiquées. Par comparaison, la compilation de statistiques culturelles claires, cohérentes et comparables concernant les industries culturelles des pays en développement n'en est qu'à ses débuts. On ne peut que reprendre à notre compte ici le constat de d'Emmanuel Cocq à l'effet que : « À l'échelle internationale, il n'existe pas de base de données publique efficiente sur les marchés audiovisuels. Certes, l'UNESCO tente dans son *Statistical Yearbook* de donner un ensemble d'informations statistiques sur les industries culturelles. Toutefois, comme le soulignent Peltier et Moreau (2002), ces données demeurent pour l'heure très lacunaires »¹⁰. Le constat est à ce point flagrant qu'on est en droit de se demander si l'UNESCO ne devrait pas, en ce qui concerne son projet de nouveau questionnaire sur le film et le cinéma, faire porter l'essentiel de ses efforts sur les seuls pays en développement. Nous reviendrons plus loin sur cette hypothèse.

1.4 L'engagement de support de l'UNESCO aux termes de la Convention

⁸ Voir Francisco d'Almeida et Marie Lise Alleman, *Les industries culturelles du Sud*, enjeux du projet de convention internationale sur la diversité culturelle, Étude réalisée pour le compte de l'Agence internationale de la Francophonie et du Haut Conseil de la Francophonie, 2004.

⁹ UNESCO, *Rapport mondial sur la culture 1998*, Paris 1998, p. 387

¹⁰ Emmanuel Cocq, avec Florence Lévy, *Les marchés audiovisuels dans les pays en développement. Bilan statistique centré sur 11 pays*, p. 5. Il faut souligner, en ce qui concerne l'Annuaire statistique de l'UNESCO, que celui-ci a cessé de paraître en 1999. Des mises à jour périodiques sont toutefois faites sur le site de l'UNESCO, dont certaines concernent la culture et les communications.

Les négociateurs de la Convention, conscients que cette dernière imposait aux États Parties des engagements dont la réalisation supposait l'accès à des données et statistiques de toutes sortes sur la diversité des expressions culturelles, n'ont pas hésité à engager directement l'UNESCO dans la collecte, l'analyse et la diffusion des données concernant la diversité des expressions culturelles en vue d'appuyer l'action des États signataires. Ce constat s'appuie en particulier sur les paragraphes 2 et 4 de l'article 19 qui se lisent ainsi :

19.2. : L'UNESCO facilite, grâce aux mécanismes existant au sein du Secrétariat, la collecte, l'analyse et la diffusion de toutes les informations, statistiques et meilleures pratiques en la matière.

19.4. : En vue de faciliter la collecte des données, l'UNESCO accorde une attention particulière au renforcement des capacités et de l'expertise des Parties qui formulent la demande d'une assistance en la matière.

Ainsi qu'on peut le constater, un double rôle est assigné à l'UNESCO sur le plan statistique. Le premier en est un de collaboration générale à la mise en œuvre de la convention. Il très large et n'est circonscrit que par le champ d'application de la Convention qui est celui des politiques et mesures relatives à la protection et à la promotion de la diversité des expressions culturelles (article 3). L'expression « politiques et mesures culturelles » est elle-même définie à l'article 4 comme suit :

Politiques et mesures culturelles » renvoie aux politiques et mesures relatives à la culture, à un niveau local, national, régional ou international, qu'elles soient centrées sur la culture en tant que telle, ou destinées à avoir un effet direct sur les expressions culturelles des individus, groupes ou sociétés, y compris sur la création, la production, la diffusion et la distribution d'activités, de biens et de services culturels et sur l'accès à ceux-ci.

Il va de soi qu'un mandat aussi large ne peut se réaliser que sur le long terme et en collaboration avec les autres organismes oeuvrant dans le secteur. Pour faire œuvre utile, l'UNESCO n'aura d'autres choix par ailleurs que de développer une approche axée sur l'identification des besoins prioritaires et sur une sélection des secteurs d'intervention.

Le second rôle assigné à l'UNESCO en ce qui concerne la collecte de données relatives à la diversité des expressions culturelles est d'œuvrer au renforcement des capacités et de l'expertise des Parties qui formulent une demande d'assistance en la matière. La tâche encore là est considérable si l'on considère que la vaste majorité des pays en développement sont susceptibles de formuler une telle demande d'assistance. Pour l'Institut de statistique de l'UNESCO, heureusement, il ne s'agit pas là d'une tâche nouvelle. Dans le cadre de sa mission, en effet, l'une des principales activités de l'ISU est de "fournir une assistance aux États membres pour les aider à améliorer leurs capacités statistiques et analytiques". Mais les interventions de l'ISU à cette fin ont surtout porté à date sur des thèmes relatifs à l'éducation. L'entrée en vigueur de la Convention dans un avenir rapproché pourrait donc être l'occasion de développer un modèle d'intervention de l'ISU spécifique au secteur de la culture et spécifique aux pays en développement.

1.5 *Les indicateurs clés pour la préservation de la diversité des expressions culturelles dans le domaine du cinéma*

À la lumière des remarques qui précèdent sur le rôle des statistiques dans la mise en œuvre de la nouvelle Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, il importe de savoir s'il existe des indicateurs culturels spécifiques qu'il y aurait lieu de prendre en considération au-delà des indicateurs déjà utilisés dans les compilations statistiques existantes. Comme nous le soulignons en introduction, les statistiques existantes dans le domaine du cinéma ont été élaborées au fil des ans dans une perspective d'abord et avant tout économique et en fonction des besoins des entreprises de cinéma. Mais très tôt dans l'histoire du cinéma, la production cinématographique a été perçue comme ayant une dimension non seulement économique mais aussi culturelle. C'est parce que l'entrée massive des films américains au lendemain de la Première Guerre Mondiale étaient perçue comme une menace à leur expression culturelle que pas moins de 8 États européens adoptèrent des quotas à l'écran dans les années 1920 en vue de protéger leur production cinématographique. Et selon John H. Jackson, c'est parce que l'article IV du GATT qui autorise les quotas à l'écran était « more related to domestic cultural policies than to economics and trade » qu'il fut inséré dans le texte de l'Accord général en 1947¹¹. Sur le plan statistique, cette préoccupation spécifiquement culturelle a pris la forme d'interrogations concernant l'importance et l'ampleur de la production cinématographique nationale ainsi que la part de cette production dans la consommation nationale de films. Ce n'est donc pas uniquement pour des motifs économiques et commerciaux que les statistiques sur le cinéma, depuis qu'elles existent, incorporent des données sur la production et la consommation. Ce n'est pas par hasard non plus si elles font référence si souvent à la nationalité ou à l'origine des films ; derrière cette notion de nationalité ou d'origine, c'est aussi celle d'identité qui se profile. Les statistiques concernant la production et la consommation répondent donc très clairement à des préoccupations à la fois économiques et culturelles de base. On peut même dire à cet égard qu'elles constituent des indicateurs clés pour la préservation de la diversité des expressions culturelles dans le domaine du cinéma.

1.5.1 Les statistiques relatives à la production

Les statistiques relatives à la production fournissent une idée de base de la situation de l'expression cinématographique dans un pays donné, et lorsque les données couvrent la plupart des États, de la situation de l'expression cinématographique dans le monde. Les résultats peuvent être parfois surprenant. En septembre 2001, l'UNESCO rendait public les résultats d'une enquête sur les cinémas nationaux qui avait été réalisée en 2000. D'entrée de jeu, le rapport en question soulignait que l'indicateur le plus significatif de l'enquête était le nombre de films produits annuellement dans chaque pays. Trois groupes distincts de pays suivant l'importance de leur production de films étaient identifiés, soit celui des pays à production élevée (5 pays produisant plus de 200 films par an), celui des pays à production

¹¹ John H. JACKSON, *World Trade and the Law of GATT*, Indianapolis, Kansas City, New York, The Bobbs Merrill Co. In., 1969, p. 293

moyenne (25 pays produisant entre 20 et 199 films par an) et enfin celui des pays à production faible (72 pays produisant entre 1 et 19 films par an). Le rapport faisait aussi mention d'un quatrième groupe de pays, le plus important numériquement parlant, soit celui des pays qui n'avait jamais eu de production cinématographique (88 pays) et se demandait si cela signifiait que les 465 millions de personnes impliquées ne seraient jamais en mesure de voir leur propre image reflétée sur un écran. Le constat dans l'ensemble était plutôt déprimant d'un point de vue culturel, surtout si l'on considère qu'en plus des pays qui n'avaient aucune production cinématographique, un bon nombre ne produisait guère plus qu'un ou deux films par année. Mais il était important que ce constat soit fait car ce n'est qu'à partir d'une représentation relativement fidèle de leur situation que les pays qui arrivent difficilement à s'exprimer sur le plan cinématographique pourront commencer à envisager les correctifs à apporter.

Les statistiques relatives à la production peuvent être exprimées en nombre de films produits ou en valeur de la production cinématographique. Les données concernant le nombre de films produits sont en général plus facile à obtenir. Ceci est un avantage non négligeable dans le cas des pays en développement et la comparaison avec les pays développés s'en trouve facilitée. Les données relatives au montant des investissements dans la production cinématographique domestique par contre sont plus difficiles à obtenir, particulièrement dans les pays en développement. Même si elles présentent un intérêt du fait qu'elles confirment le décrochage des pays en développement par rapport aux pays développés et qu'elles soulignent le sous financement chronique des pays en développement au regard des normes affichées par les pays développés, comme le souligne Cocq, il reste à voir si une question relative aux investissements dans les productions cinématographiques doit se retrouver dans le questionnaire.

Certains auteurs contestent la pertinence de la production comme indicateur du succès des politiques culturelles dans le domaine du cinéma. Lors d'une conférence organisée par l'Université nationale de l'Australie en 2000, Patrick Messerlin, en réponse à la question de savoir comment mesurer le succès des politiques culturelles, faisait valoir que le nombre de films produits n'était pas un bon indicateur car il ne faisait que refléter l'importance du soutien public accordé aux producteurs et exprimait sa préférence pour un autre indicateur relatif à la consommation qu'il décrivait comme « the share of 'national' films in theatre ticket sales (the number of theatre tickets for 'national' films divided by the total number of theatre tickets) or alternatively, the share of US films ». Mais avant de comparer des parts de marché, il faut d'abord produire. Ce type de raisonnement, qui vise essentiellement à démontrer que les interventions gouvernementales concernant la production sont inefficaces, apparaît bien mal adaptée à la situation de la majorité des pays du monde qui n'ont pas de production cinématographique ou ont une production minimale. Sans intervention gouvernementale et sans soutien public, ces pays n'ont pratiquement aucune chance de voir leur production cinématographique se développer.

1.5.2 Les statistiques relatives à la consommation

L'autre indicateur clé qui s'impose d'emblée d'un point de vue culturel est celui de la consommation cinématographique. Cet indicateur fournit deux types de données essentielles pour mesurer les progrès réalisés dans la mise en œuvre de la Convention. Il fournit d'abord des données concernant la fréquentation qui permettent de mesurer l'intérêt pour cette forme d'expression culturelle qu'est le cinéma en suivant entre autres l'évolution des admissions, l'évolution du nombre de cinémas et d'écrans et l'évolution du nombre de projection. Parce que l'expression cinématographique, envisagée comme langage symbolique de communication sociale, « permet aux individus et aux peuples d'exprimer et de partager avec d'autres leurs idées et leurs valeurs » (préambule de la Convention), il est important de suivre de près l'évolution des statistiques relatives à la consommation cinématographique. Le deuxième type de données concerne la répartition de l'assistance selon l'origine des films. Cette répartition fournit un éclairage important sur la place faite aux films domestiques sur le marché national et par la même occasion sur l'ouverture aux films étrangers. Quiconque s'intéresse aux statistiques sur les parts de marché dans le secteur du film ne peut que constater l'existence d'un déséquilibre majeur dans ce domaine. Les pays en développement, confrontés pour la plupart à un marché intérieur aux ressources limitées, se retrouvent plus souvent qu'autrement dépendants, pour l'essentiel de leur consommation, de films provenant de l'étranger. Selon l'enquête mondiale réalisée en septembre 2000 par l'UNESCO, l'Afrique, avec une moyenne aussi faible que 42 productions locales, importait plus de 2 811 films par an et dans les pays arabes, les cinémas projetaient dix fois plus de films étrangers que de films nationaux¹². En Amérique latine, le déséquilibre était tout aussi flagrant comme par exemple au Chili et au Costa Rica, où les films venant d'Hollywood représentent plus de 95% du marché intérieur¹³. Ces quelques données suffisent déjà à montrer l'ampleur du déséquilibre des échanges dans le cas des pays en développement. La situation n'est pas tellement différente en ce qui concerne les pays développés, sauf que la part des films produits localement dans la consommation intérieure demeure dans l'ensemble plus élevée que celle des pays en développement.

Mais le déséquilibre relativement aux parts de marché dans le secteur du film ne concerne pas uniquement la part de la production locale par rapport à production étrangère sur le marché intérieur. Comme le souligne André Lange dans l'introduction de *Focus 2002, Tendances du marché mondial du film*, « dans cette réflexion sur le déséquilibre des échanges, il y a lieu cependant de s'interroger sur une des caractéristiques moins souvent évoquée du marché mondial : la relative fermeture des deux principaux marchés occidentaux (le marché nord-américain et le marché de l'Union européenne) aux cinématographies des autres parties du monde. Aux Etats-Unis, la part de marché des films autres qu'américains ou européens varie selon les années entre 1,5 et 3 %. Dans l'Union européenne, la part de marché des films non européens et non américains varie entre 1 et 3,6 % ». Pour appuyer encore davantage son commentaire, Lange renvoie à une étude de l'Observatoire européen de l'audiovisuel réalisée à l'occasion la Conférence "L'industrie cinématographique et audiovisuelle de l'Union européenne et des pays tiers" organisée par la Présidence espagnole de l'Union européenne (Madrid, 18-19 avril 2002), étude qui analyse les entrées des films de trois aires géographiques ayant des relations économiques et culturelles " privilégiées " avec

¹² Voir http://www.unesco.org/culture/industries/cinema/html_fr/survey.shtml

¹³ Idem

l'Union européenne, à savoir les pays d'Europe centrale et orientale, les pays du pourtour méditerranéen non membres de l'Union européenne et enfin les pays d'Amérique latine. Il ressort de cette étude qu'entre 1996 et 2001, les films d'Europe centrale et orientale n'ont obtenu que 0,054% du marché de l'Union européenne, ceux du pourtour méditerranéen que 0,084% et ceux d'Amérique latine que 0,14%.¹⁴

1.5.3 Les autres indicateurs

Les indicateurs relatifs à la production et à la consommation, comme on peut le voir, touchent directement à des questions qui sont au cœur de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Mais il existe un autre indicateur, celui relatif à la distribution, qui est tout aussi important parce qu'il fait le lien entre la production et la consommation. Il est difficile en effet d'évaluer les résultats atteints sur le plan de la consommation si on ne dispose pas de renseignements concernant les distributeurs (nationaux et étrangers), leurs parts de marché, l'origine des films et le nombre de copies distribuées par ces derniers. Ces renseignements sont utiles, du point de vue de la préservation de la diversité des expressions culturelles, pour déterminer si des obstacles empêchent que se fasse normalement le lien entre la production et la consommation. Une étude récente de l'office fédéral Suisse de la statistique sur la distribution des films comme facteur de diversité souligne à cet égard qu'un facteur trop souvent ignoré qui influence souvent la diversité des choix est l'abondance des copies de films¹⁵. Un autre facteur qui influence encore davantage la diversité de choix est celui des budgets publicitaires alloués aux films par les distributeurs. Les statistiques à ce sujet sont rares. Eurostat, dans son étude sur le cinéma, la télévision et la radio dans l'Union européenne couvrant les années 1980-2004 donne bien quelques données sur le sujet mais le nombre de pays couverts demeure restreint (Europe des 15, ainsi que la Suisse, la Norvège et le Japon)¹⁶. L'*Annuaire 2005* de l'Observatoire européen de l'audiovisuel fournit également des données sur le sujet, lesquelles couvrent 19 pays d'Europe occidentale et d'Europe centrale. Même s'il est difficile d'obtenir des données fiables concernant la distribution dans bon nombre de pays, ainsi que le montre bien le fait que la question relative à la distribution dans les *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma* n'a jamais obtenu un taux de réponse suffisant pour qu'il soit fait état des résultats dans les tableaux rendus publics, il nous apparaît essentiel de maintenir cette question dans le nouveau questionnaire. Mais il faudra au préalable examiner de plus près les causes de l'échec de ces questionnaires par rapport à

¹⁴ Voir, à ce sujet : Ivan Bernier, « Pour un meilleur accès à la diversité de l'offre cinématographique étrangère », Ministère de la culture et des communications, Québec, 2003 : <http://www.mcc.gouv.qc.ca/international/diversite-culturelle/pdf/chronique03-07.pdf>

¹⁵ Suisse, Office fédéral de la statistique, Actualités OFS, *La diversité de l'offre cinématographique en Suisse, 2003 –2004*, Neuchâtel 2005, p. 4. Voir en particulier le graphique 4 (p. 9) qui illustre on ne peut plus clairement l'importance de cet impact.

¹⁶ Eurostat, *Cinema, TV and radio in the EU – Statistics on audiovisual services 1980-2002*, p. 19, T 1.10. Ce qui surprend dans ce tableau est l'importance considérable accordée à la publicité des films au Japon, (en 2001, 3186 millions d'euros auraient été dépensés à ce titre au Japon alors qu'en France, le montant correspondant était de 114 millions (70 millions d'Euros si l'on se fie à l'Observatoire européen de l'Audiovisuel)). Faut-il voir là l'explication de la part de près de 37.5% des films japonais sur le marché national ?

cette question afin de voir de quelle façon il pourrait être remédié au problème. Tout autant que la production et la consommation, la distribution demeure un indicateur clé pour la mise en œuvre de la Convention.

Il existe d'autres indicateurs à connotation plus économique, comme le financement des films ou la situation financière des entreprises cinématographiques de production, de distribution et d'exploitation qui, bien qu'ils touchent moins directement à la diversité des expressions culturelles, n'en demeurent pas moins pertinents parce qu'ils entretiennent dès liens avec la production et la consommation. Ces indicateurs n'apparaissent pas dans le *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma en 1998-1999*. Compte tenu de la difficulté d'obtenir facilement des informations complètes et fiables de la part de l'ensemble des États à ce sujet (l'Observatoire européen fournit des données assez élaborées sur ce sujet mais elles ne concernent essentiellement que l'Europe), nous ne croyons pas qu'il soit approprié pour le moment de les intégrer.

Enfin il existe des indicateurs totalement absents du *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma en 1998-1999* qui peuvent être considérés comme de véritables lacunes. Ceux-ci seront abordés plus loin après avoir procédé à une analyse critique des questionnaires utilisés par l'UNESCO dans le domaine du film et du cinéma.

2 - État de la question concernant la collecte de données statistiques sur le film et le cinéma

On traitera dans un premier temps des compilations internationales, pour ensuite examiner ce qui se fait en la matière au plan national. Le portrait présenté dans l'un et l'autre cas ne prétend pas être exhaustif. Il vise essentiellement à situer le présent projet de nouveau questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma dans un contexte plus large afin de mieux saisir les besoins réels.

2.1 Les compilations internationales sur le film et le cinéma

Les compilations internationales sur le film et le cinéma documentent l'évolution du secteur du cinéma dans un ensemble plus ou moins large d'États. On peut distinguer deux types de compilations internationales, soit celles qui sont le fait d'entreprises qui ont un caractère public et celles qui sont le fait d'entreprises qui ont un caractère privé. On s'arrêtera plus spécialement aux premières dans les pages qui suivent, mais sans ignorer pour autant les secondes qui jouent un rôle important dans le domaine.

2.1.1 – Les compilations internationales à caractère public

Les compilations internationales à caractère public ne sont pas nombreuses et se retrouvent essentiellement en Europe. En Amérique latine, il y a bien le Convenio Andrés Bello qui

s'intéresse à la collecte des données sur le cinéma mais cet intérêt se manifeste surtout dans le cadre d'études particulières concernant les pays membres. On ne peut véritablement parler dans ce cas de compilation internationale. Les trois principales compilations que l'on retrouve en Europe sont celles de l'Observatoire européen de l'audiovisuel, d'Eurostat et de MEDIA Salles. Ces compilations se recoupent pour une part importante en ce qui concerne leur contenu (elles se citent même mutuellement à l'occasion) mais se distinguent aussi substantiellement en ce qui concerne leurs sources et leur méthodologie. Ainsi, alors que Eurostat utilise avant tout des statistiques relativement agrégées fournies par les instituts nationaux de statistique, ce qui assure la stabilité du cadre statistique dans le domaine audiovisuel, l'Observatoire collecte principalement des données provenant d'un réseau de sources professionnelles et visant à comprendre rapidement les tendances du marché». Pour ce qui est de MEDIA Salles, elle maintient des liens étroits avec les distributeurs mais surtout avec les exploitants. Pour mieux saisir la nature de leur apport respectif, nous nous arrêterons brièvement à chacune d'elles.

- Le Conseil de l'Europe et l'Observatoire européen de l'audiovisuel

L'Observatoire européen de l'audiovisuel a été créé en 1992 avec pour mission de renforcer la transparence et la circulation de l'information dans l'industrie audiovisuelle en Europe. Pour accomplir cette tâche, l'Observatoire collecte et diffuse des informations et des données à caractère économique, juridique et financier sur les industries du cinéma, de la télévision, de la vidéo et des nouveaux médias en Europe. 35 États européens en sont membres ainsi que la Communauté européenne représentée par la Commission européenne. Fonctionnant sous forme d'accord partiel élargi du Conseil de l'Europe, l'Observatoire a établi un réseau formé d'organisations professionnelles, d'organismes de recherche spécialisés et de fournisseurs d'information.

En ce qui concerne plus spécialement les statistiques sur le cinéma, les deux publications de l'Observatoire européen de l'audiovisuel qui nous intéressent davantage sont *Annuaire - Cinéma, télévision, vidéo et multimédia en Europe* et *Focus : tendances mondiales du marché du film*¹⁷.

La première de ces deux publications est composée de cinq volumes consacrés aux quatre branches principales du secteur audiovisuel : cinéma, télévision, vidéo/DVD et multimédia. Les volumes 3 (en ce qui concerne le cinéma et la vidéo) et 4 (en ce qui concerne le cinéma numérique) nous ont plus particulièrement servi pour les fins de la présente étude. Le volume 3 lui-même se divise en 6 sections qui traitent successivement de la production, de la distribution et de l'exploitation, des entrées en salles, des cassettes vidéo et DVD, de l'économie du secteur cinématographique européen et enfin des aides publiques aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles. Ces sections comportent en moyenne une dizaine de

¹⁷ L'Observatoire gère aussi deux importantes bases de données à dimension statistique concernant le film et le cinéma, soit la base LUMIERE qui fournit une compilation systématique des données disponibles sur les entrées réalisées par les films distribués en salles en Europe depuis 1996 et la base Korda qui fournit des données sur le financement public des films et des œuvres audiovisuelles. Mais celles-ci vont au-delà du propos de la présente recherche.

tableaux et graphiques, sauf pour celle sur les entrées en salles qui en comporte 25. La couverture géographique varie selon les tableaux, allant de l'Europe des 15 à l'Europe des 25 et à l'Europe des 34 et incluant fréquemment à titre comparatif les Etats-Unis et le Japon. Le volume 4 comporte une section sur le cinéma numérique avec une douzaine de tableaux et de graphiques concernant les cinémas équipés en numérique, la croissance et la répartition des écrans numériques, de l'origine des nouveaux films en format numérique etc. L'ensemble de ces informations, il faut le souligner est accessible en trois langues, soit l'anglais, le français et l'allemand. Deux remarques s'imposent en terminant à propos de cette publication extrêmement riche et fouillée qu'est l'*Annuaire*. La première est que l'*Annuaire* est une publication qui s'intéresse principalement aux pays européens et accessoirement, à titre comparatif, à certains pays développés en dehors de l'Europe. La seconde est que la publication en question n'est pas disponible gratuitement, contrairement aux compilations d'Eurostat et de MEDIA Salles.

La seconde publication de l'Observatoire qui s'impose à notre attention en raison de son caractère simple et pratique, de sa portée géographique très large et de son accessibilité est *Focus*. Son objectif, comme le montre bien son titre complet, est de faire ressortir les tendances du marché mondial du film. La méthode est simple. Il s'agit de présenter, à partir d'un nombre restreint de tableaux et de graphiques (portant essentiellement sur le nombre de films produits, les recettes, la fréquentation, le nombre de salles et d'écran et enfin les 20 films ayant réalisé les meilleures recettes), une vue de base de l'activité cinématographique dans le monde, dans certains pays particuliers (surtout développés) et dans les grandes régions du monde (Amérique latine, Asie, Afrique - Moyen Orient). Le mérite principal de cette publication est de fournir un instrument simple pour se faire une idée comparative et à jour de l'évolution du cinéma dans les principaux pays producteurs de films du monde. Il faut souligner aussi que *Focus* est disponible sans frais sur le site de l'Observatoire européen de l'audiovisuel. Le principal reproche qu'on peut adresser à celle-ci est de ne couvrir que très partiellement les pays en développement (il faut cependant reconnaître que les données concernant les pays non couverts ne sont pas aisément accessibles).

- L'Union européenne et Eurostat:

En avril 1999, le Conseil de l'Union européenne adoptait une décision (1999/29/EC) visant la mise sur pieds d'une infrastructure communautaire en matière de statistiques audiovisuelles. Dans les années qui suivirent, Eurostat, qui est l'organisme statistique des Communautés européennes, a entrepris la mise en place d'un système d'informations statistiques sur les services audiovisuels (AUVIS). Celui-ci a pris de l'ampleur dans les années 2000, 2001 et 2002 et une section « AUVIS » a graduellement été intégrée dans la base de données « New Chronos » d'Eurostat.

En 2003, Eurostat publiait un rapport intitulé *Cinema, TV and Radio in the EU – Statistics on Audiovisual Services - Data 1980 – 2002* qui était en fait la nouvelle édition rebaptisée de la publication *Statistics on audiovisual services*. Comme les éditions précédentes, ce rapport reprend les données collectées via le questionnaire AUVIS auprès des États membres de l'Union européenne, des pays candidats et des pays membres de l'Association européenne de

libre-échange (AELE) (les résultats de l'enquête 2002 ont été pris en considération). Son objectif est de fournir un aperçu statistique du secteur audiovisuel après traitement des données par Eurostat. La partie 3 du rapport en question porte plus spécialement sur le cinéma et la partie 4 sur le marché de la vidéo et des DVD. La partie 3 comprend pas moins de 48 tableaux et 26 graphiques portant sur les différentes facettes de l'industrie cinématographique (production, distribution, exploitation, établissement etc) avec une récurrence marquée de questions de type « Top 20 » (une douzaine de questions) et « part de marché » (une dizaine de questions)¹⁸. La partie 4 sur le marché du DVD et de la vidéo comporte pour sa part 27 tableaux et 20 graphiques qui portent en fait principalement sur le DVD.

En 2004, toutefois, la Commission européenne décidait de mettre fin à ce type d'enquête pour les motifs exposés dans le rapport de cette dernière au Parlement européen et au Conseil concernant les travaux menés par Eurostat et les États membres en matière de statistiques audiovisuelles. Cette dernière affirmait en conclusion :

Tout en admettant la pertinence des statistiques relatives à l'industrie et aux marchés des secteurs audiovisuels et connexes pour certains domaines stratégiques, force est de reconnaître qu'elles ont une importance moindre que d'autres statistiques liées à l'UEM, aux aspects clés de la compétitivité de l'UE dans les grands secteurs de l'économie ou au nouvel agenda social. Il résulte de cette fixation des priorités que la Commission n'est pas à l'heure actuelle en mesure de poursuivre les travaux sur les statistiques relatives à l'industrie et aux marchés des secteurs audiovisuels et connexes.

Cette décision, peut-on croire, aura été facilitée par le fait que l'Observatoire européen de l'audiovisuel recoupait en partie le travail d'Eurostat dans le secteur audiovisuel. Déjà dans le rapport de 2003, on retrouvait l'Observatoire mentionné comme source près d'une quinzaine de fois.

- Media Salles et la publication « Les chiffres clefs du cinéma européen »

MEDIA Salles est un projet qui opère dans le cadre du Programme MEDIA de l'Union Européenne avec le soutien du Gouvernement Italien. Il encourage la distribution de produits audiovisuels européens dans les cinémas, aussi bien à travers des initiatives qui impliquent les exploitants cinématographiques européens, qu'à travers des événements visant à accroître la visibilité des productions européennes entre les opérateurs et le public potentiel, en créant des canaux d'information spécifiques à l'échelle mondiale. Les actions actuellement développées par MEDIA Salles se situent principalement dans trois secteurs – la formation, la promotion et l'information – en s'intégrant les unes aux autres. Parmi ces actions on retrouve plus particulièrement la publication de l'annuaire « Les chiffres clefs du cinéma européen » qui est également accessible en italien, en anglais et en espagnol.

L'édition 2005 de l'annuaire MEDIA Salles vient tout juste de sortir en février 2006 à l'occasion du Festival de Berlin. Lancé en 1992 avec le soutien du Programme MEDIA cet ouvrage analyse chaque année le secteur cinématographique dans 34 pays européens au

¹⁸ Pour la liste de ces tableaux et graphiques, voir l'annexe 4.

travers de plus de 40 indicateurs statistiques. Cette étude est complétée par une comparaison de l'Europe avec les 12 marchés les plus importants au niveau mondial. Cette édition est complétée par une section sur le cinéma numérique dans le monde qui énumère les cinémas numériques dans le monde (doté d'une technologie DLP Cinema) et les films numériques (réalisés avec une technologie DLP). Elle comprend également une intéressante introduction méthodologique réalisée par le professeur Joachim Ph. Wolff. Fait à souligner, cette compilation est disponible sans frais sur le site de MEDIA Salles¹⁹.

- Le Convenio Andrés Bello et son appui à la production de rapports analytiques

Organisation internationale intergouvernementale dont les origines remontent à 1990, le Convenio Andrés Bello regroupe des pays comme la Bolivie, la Colombie, le Chili, l'Équateur, l'Espagne, le Panama, le Pérou et le Venezuela et a pour finalité essentielle de réaliser des efforts conjoints en faveur de l'éducation, de la technologie et de la culture. Dans le secteur de la culture, il supporte entre autres la production de rapports analytiques portant sur la situation des industries culturelles dans les pays membres, rapports qui incorporent des données statistiques. C'est ainsi que conjointement avec les autorités colombiennes il a travaillé à la production d'une série de rapports analytiques qui décrivent avec précision la situation des industries culturelles de la Colombie. Concernant le cinéma, on y retrouve des statistiques qui donnent par exemple pour les années 1992 à 1999 le nombre d'écrans, l'assistance annuelle, les recettes brutes et le prix moyen d'admission ou encore, pour chacune des années de 1993 à 1998, la répartition des parts de marché pour les films nationaux et les films étrangers²⁰. Dans ce dernier cas, toutefois, on est quelque peu surpris de constater que les parts de marché ont été établies à partir non pas de l'assistance ou des recettes du box-office mais à partir du nombre de films nationaux produits et du nombre de films étrangers importés. Considérant que les données relatives à l'assistance annuelle et aux recettes annuelles étaient disponibles, il n'aurait pas été difficile d'obtenir des statistiques plus justes sur les parts de marché à partir de ces dernières.

Mais au-delà de ces rapports analytiques par pays, il ne semble pas que le Convenio Andrés Bello produise quelque chose qui s'apparenterait à une compilation annuelle des données de base de l'industrie du cinéma dans ses pays membres. Dans l'étude récente de German Rey sur les tendances et perspectives du marché de l'audiovisuel au Venezuela, au Pérou et en Colombie, les seules données qui ont indirectement pour source le Convenio sont celles relatives à l'étude sur la Colombie mentionnée plus haut.

2.1.2 – Les compilations internationales à caractère privé

En raison d'une croissance des industries culturelles qui dépassent le taux moyen de croissance de l'économie en général dans plusieurs pays, les entreprises privées (associations commerciales, consultants en gestion, maisons de sondages) qui offrent différentes formes de

¹⁹ <http://www.mediasalles.it/>

²⁰ Convenio Andrés Bello et Ministère de la Culture de la Colombie, "Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas" : <http://www.cab.int.co/>

données sur ces industries ont proliféré depuis le début des années 2000. Il est hors de question de chercher à offrir ici une vue d'ensemble de ce qui se fait à ce niveau. Notre intention est plus simplement de souligner le rôle que jouent ces entreprises dans la collecte des données relatives au film et au cinéma en mentionnant quelques unes de ces entreprises parmi les plus connues et en faisant état de leur apport propre.

- Screen Digest

Screen Digest est une des plus importantes entreprises privées de renseignement, de recherche et d'analyse dans le secteur audiovisuel. Basée à Londres, Screen Digest suit de près depuis plus de 30 ans le développement du marché mondial des medias audiovisuels. Elle fournit une gamme variée de services qui prennent appui sur une vaste banque de données couvrant l'essentiel de ce qui se fait dans le monde en matière de recherche sur les divers marchés de l'audiovisuel. L'entreprise publie également sur une base régulière des rapports de recherche ainsi qu'un bulletin mensuel, *Screen Digest*. Tous ces services, il va de soi, sont offerts contre rémunération et les coûts sont loin d'être négligeables ainsi qu'on peut s'en rendre compte en visitant le site de l'entreprise.

En matière de statistiques sur le cinéma, *Screen Digest* est une source relativement fiable et recherchée d'information et peut être considérée comme un joueur de premier plan dans ce domaine. L'Observatoire européen de l'audiovisuel, par exemple, présente *Screen Digest* comme un partenaire dans la réalisation de l'*Annuaire*. Il en va de même de l'International Video Federation dont l'annuaire statistique comme on le verra plus loin est réalisé en collaboration avec *Screen Digest*. MEDIA Salles également inclut *Screen Digest* dans ses remerciements. L'entreprise apparaît aussi comme une source importante de données dans diverses études dont celle récente de Cocq sur les marchés audiovisuels dans les pays en développement²¹. Ce dernier souligne toutefois que pour un même indicateur, des écarts importants existent entre les diverses compilations statistiques publiées par les entreprises du secteur privé et qu'en l'absence d'indications sur la méthodologie suivie et les conditions de collectes de leurs données, la qualité de l'information s'en trouve quelque peu compromise. De plus, souligne Cock, ce n'est qu'une fraction des pays en développement qui est couverte par ce type de compilations.

De fait, lorsqu'on se penche sur la couverture géographique des données de *Screen Digest* dans le domaine du cinéma, on constate, à partir de l'information rendue disponible par cette dernière sur son site, que 55 pays seulement sont nommément identifiés comme couverts. De ceux-ci, au moins 30 peuvent être inclus dans les pays développés. Parmi les quelque 25 pays en développement qui restent, on retrouve plusieurs pays dont l'économie est émergente et qui ont une production cinématographique importante ou à tout le moins significative, tels que l'Inde, l'Indonésie, la Malaisie, l'Égypte, le Mexique, l'Afrique du Sud, le Brésil, la Chine. C'est donc dire que près de 130 des pays membres de l'UNESCO ne sont pas couverts par ces statistiques.

²¹ Voir supra, note 10

- International Video Federation (IVF)

L'IVF (International Video Federation) a été créée en 1988 pour apporter aux associations nationales une représentation internationale. Les principaux objectifs de l'IVF sont la coordination d'actions législatives et de lobbying sur les taxes, les barrières douanières, les problèmes de censure et de classification, la protection des droits d'auteurs et l'anti-piraterie, le lobbying auprès des organismes nationaux et internationaux pour améliorer la circulation et l'exploitation des vidéogrammes, la collecte et la diffusion d'informations sur le marché et enfin l'harmonisation et l'amélioration des relations entre les éditeurs et distributeurs vidéo.

En ce qui concerne plus spécialement la collecte et la diffusion d'informations sur le marché, l'IVF, conjointement avec le programme MEDIA de l'Union Européenne et avec la collaboration de Screen Digest, publie depuis 1995 un guide sur l'industrie européenne de la vidéo (The European Video Yearbook). Les données fournies pour l'ensemble de l'Europe incluent des pays dans lesquels l'IVF n'a pas de membres (les données dans ce dernier cas étant fournies par Screen Digest). La couverture dans l'ensemble est essentiellement européenne.

- Motion Picture Association of America (MPAA)

La Motion Picture Association of America (MPAA) et sa contrepartie internationale, la Motion Picture Association (MPA), ont pour mission de promouvoir et de défendre les intérêts de l'industrie américaine du film, de la vidéo et de la télévision, sur le plan domestique à travers la MPAA et sur le plan international à travers la MPA. Pour réaliser cette mission, elles mettent à la disposition de leurs membres, les Majors, diverses compilations annuelles qui fournissent des données relativement au recettes guichet, aux admissions, au nombre de salles, aux films ayant réalisé les meilleures recettes, etc. Si la plupart de ces données concernent le marché domestique américain, certaines concernent de façon plus large le marché international. On retrouve la MPAA mentionnée comme source d'information pour ce qui est du marché américain aussi bien dans le rapport de 2003 d'Eurostat que dans l'Annuaire 2005 de l'Observatoire européen de l'audiovisuel.

2.2 *Les compilations nationales*

Le nombre d'États qui sont en mesure de produire des statistiques fiables et récurrentes et détaillées sur leur industrie du cinéma demeure encore, en 2006, relativement limité. On les retrouve principalement dans les pays développés mais ce ne sont pas forcément tous les pays développés qui sont en mesure de fournir de telles données. Dans le cas des pays en développement, la situation est inversée. La vaste majorité d'entre eux ne sont pas en mesure de fournir ce type de données mais un nombre non négligeable peuvent fournir certaines données de base fiables et récurrentes sur le sujet. Dans les pages qui suivent, on dressera d'abord un portrait rapide de la situation parmi les pays développés pour ensuite nous arrêter plus longuement à la situation des pays en développement

2.2.1 Les pays développés

De façon générale, les pays développés sont plutôt bien servis en matière de statistiques sur le cinéma. La plupart d'entre eux, en effet, sont en mesure de produire des données fiables et récurrentes sur leur propre industrie du cinéma. C'est ce qui explique par exemple que les compilations européennes sur le cinéma renvoient fréquemment à des institutions nationales pour identifier leurs sources concernant le nombre de films produits, le nombre de salles, le nombre de fauteuils, les entrées en salles ou encore les parts de marché²². Il en va de même pour des pays comme l'Australie, la Nouvelle-Zélande, le Canada qui disposent aussi de leurs propres statistiques sur le cinéma. Certains pays comme les Etats-Unis et le Japon s'en remettent dans une large mesure à leurs associations nationales de producteurs de films pour obtenir de telles données mais le résultat est le même. Il ne faut pas oublier par ailleurs l'apport important des sociétés privées à caractère lucratif qui se spécialisent dans la collecte de données dans le secteur audiovisuel. Comme leur clientèle se retrouve prioritairement dans les pays développés, elles s'intéressent d'abord et avant tout à ceux-ci.

Certes, des problèmes demeurent encore à régler au sein des pays développés en ce qui concerne la disponibilité, la fiabilité et la cohérence des statistiques sur le film et le cinéma. Mais dans l'ensemble, on peut dire qu'ils disposent déjà de l'essentiel. Pour ce motif, on ne s'arrêtera pas davantage aux pays développés.

2.2.2 Les pays en développement

La situation est fort différente dans le cas des pays en développement. En ce qui concerne la production de statistiques sur le cinéma, on peut les diviser sommairement en trois groupes. Un premier groupe est celui des pays qui ont une activité importante au plan de la production cinématographique. Ce sont pour la plupart des pays qui ont un bassin de population important et qui produisent au moins 50 à 100 films par année. Parce que leur potentiel de développement est important, on les retrouve dans les compilations statistiques d'entreprises à but lucratif comme Screen Digest. Ces pays disposent de statistiques de base sur leur industrie cinématographique qui proviennent soit de l'administration gouvernementale, soit de fédérations professionnelles. Dans un deuxième groupe, on retrouve des pays dont la population est moins importante et qui produisent au minimum 5 à 10 films par année. Ceux-ci sont parfois en mesure de fournir des données de base sur leur industrie cinématographique mais l'accès à ces données demeure souvent compliqué et aléatoire. Enfin, on retrouve un troisième groupe constitué d'États dont la production cinématographique est nulle ou minimale et qui ne sont guère en mesure de fournir des données à ce sujet.

Mais au-delà de ces différences, les pays en développement font largement face aux deux mêmes problèmes en matière de statistiques sur le cinéma. Le premier et le plus évident est celui du manque de ressources adéquates pour développer des infrastructures appropriées à la

²² Voir par exemple les tableaux T.10.1, T.11.3, T.11.4, T.12.1, T.12.6 de l'Annuaire 2005 (Vol. 3) de l'Observatoire européen de l'audiovisuel. Pour certains pays, un travail supplémentaire est occasionnellement fait par l'Observatoire afin de compléter ces données, ainsi qu'il ressort des sources mentionnées.

production de statistiques fiables et récurrentes sur le cinéma. Ce qui fait que même lorsqu'ils adoptent des lois susceptibles d'améliorer la situation, il leur est difficile des les mettre en application. Un second problème réside dans l'existence d'un marché de la vidéo quasi anarchique qui est largement alimenté par la piraterie. Ce marché informel exerce une pression importante sur le cinéma en salle et rend difficile la compilation de données relatives à ce cinéma. Pour se faire une idée plus concrète de ces problèmes et voir ce qui peut être fait, il est nécessaire de procéder à des études de cas. On se penchera donc dans les pages qui suivent sur la situation d'un certain nombre d'États qui ont été regroupés, pour les fins de l'exercice, par régions. On examinera d'abord la situation en Afrique, puis en Amérique Latine et finalement en Asie.

Études de cas en Afrique

- Burkina Faso

Le Burkina Faso, pour emprunter les termes d'une récente étude de Yamlaneda Paulin Yameogo sur l'état de l'audiovisuel au Burkina Faso, est un « pays phare en Afrique pour le cinéma par le nombre de films produits, la célébrité internationale de cinéastes comme Gaston Kaboré ou Idrissa Ouédraogo, le Festival du cinéma de Ouagadougou (FESPACO) où se retrouve tout le milieu professionnel et largement médiatisé, la tradition d'une volonté politique d'intervention de l'État dans le secteur »²³ Le cinéma a véritablement commencé à prendre son essor au Burkina Faso avec la création, dans le contexte de la nationalisation de 1970, de la Société nationale de cinéma du Burkina (SONACIB) qui devait, en contrepartie du monopole qui lui était octroyé, reverser 15 % des recettes guichet à un Fonds de promotion et d'extension de l'activité cinématographique. « Véritable réussite », au dire de Yameogo, « ce Fonds a effectivement participé à la production de nombreux films burkinabé et financé la Direction de la production cinématographique ». Mais à partir du début des années 1990, la SONACIB s'est retrouvée de plus en plus dans l'incapacité d'alimenter le Fonds « en raison de la baisse d'assistance liée à la prolifération des séances de vidéo clandestines et aux pertes liées à la fraude ». La fréquentation des salles de la SONACIB est passée de 3.5 millions en 1995 à 1,6 millions en 1999²⁴. Un processus de dépérissement et de fermetures des salles s'est enclenché alors et n'a cessé de s'accélérer depuis, si bien que la SONACIB a été placée en administration provisoire en 1997 pour être finalement liquidée en janvier 2004. L'État burkinabé devait par la suite confier à l'Association des auteurs, réalisateurs et producteurs africains (ARPA), pour une durée d'essai de deux ans, la gestion d'un certain nombre de salles de la SONACIB. Des améliorations furent entreprises en vue de rendre plus attrayantes les salles, mais le gouvernement du Burkina Faso devait finalement mettre fin à cette gestion jugée non concluante au début de 2006.

²³ Yamlaneda A. M. Paulin YAMEOGO « L'audiovisuel au Burkina Faso », allocution présentée dans le cadre d'un séminaire organisé conjointement par l'UNESCO et le ministère du Commerce du Sénégal les 19-20 avril 2006 à Dakar

²⁴ Supra, note 8 P. 31

En novembre 2004, une nouvelle *Loi d'orientation du cinéma et de l'audiovisuel* était adoptée²⁵ et dès 2005, une série de projets de loi portant sur la création et le développement de l'activité cinématographique et audiovisuelle au Burkina Faso, sur la réglementation de la profession cinématographique et audiovisuelle au Burkina Faso, sur la création du visa d'exploitation des films cinématographiques et vidéographiques, sur l'organisation et le fonctionnement du registre public du cinéma et de l'audiovisuel, sur la création du Centre national de la cinématographie (CNC) et sur la création de la billetterie nationale furent élaborés. Mais aucun de ces projets de décrets ne semble avoir encore été signé en 2006.

Il n'est pas particulièrement facile de se faire une idée claire de l'industrie du film au Burkina Faso à partir des données disponibles. S'agissant de la production, l'étude de Yameogo fait état de 18 longs métrages entre 1982 et 1989, de 20 longs métrages entre 1990 et 1994, de 6 longs métrages entre 1995 et 1999 et enfin de 3 longs métrages entre 2000 et 2004 et indique comme source de ces données la Direction de la cinématographie nationale. L'étude de Cock sur les marchés audiovisuels dans les pays en développement fait état pour sa part d'une production de 17 films entre 1992 et 2002, dont 2 entre 1999 et 2002, ces données étant tirées de Screen Digest. Enfin, la base de données de l'UNESCO sur le nombre de films produits et coproduits donne comme information concernant le Burkina Faso entre 1995 et 1999 un film produit en 1996 et deux en 1997 et pour les films coproduits un film en 1996 et deux en 1997. En ce qui concerne le nombre d'écrans, l'étude de Yameogo mentionne le chiffre de 55 écrans mais sans autres précisions. Cock, toujours à partir des données de Screen Digest, fait état pour sa part en ce qui concerne l'année 2002 de 55 écrans dont 34 en activité. La banque de données de l'UNESCO sur la même question fait état, pour la période de 1995 à 1999 de 35 écrans en 1996 et 1997 sans indications pour les autres années. En ce qui concerne la fréquentation des salles, l'étude de Yameogo fait état de 3,5 millions d'entrées en 1995, celle de Cock mentionne un chiffre de 3,5 millions d'entrées en 1992 et de 1,5 millions en 2002, alors que la base de données de l'UNESCO rapporte 4 700 000 entrées en 1996 et 4 900 000 en 1997. Les divergences, comme on peut le constater ne sont pas négligeables et ne contribuent pas à aider le Burkina Faso à mettre en place des politiques adaptées à sa situation.

Cela est d'autant plus regrettable que l'avenir du cinéma en salle est maintenant sérieusement menacé par la cine-video ou la vidéo projection payante. Yameogo estime actuellement à plus de 500 le nombre d'exploitations de vidéo projection tenus par des structures considérées comme des petites et moyennes entreprises mais dont la plupart sont encore dans la clandestinité. Dans le but de contrer un développement qui s'annonçait déjà dans les années 1990 comme menaçant pour l'avenir du cinéma grand écran, le Burkina Faso adoptait en 2000 un décret « portant réglementation des projections publiques de vidéocassettes et autres supports assimilés et de l'exercice de la profession d'exploitant de vidéo projection »²⁶. Mais selon Yameogo, la mise en œuvre de la réglementation s'est heurtée à une évidente mauvaise volonté des exploitants de vidéo projection : en 2002, seulement une vingtaine d'exploitants s'étaient conformés à celle-ci et faute de ressources, les services administratifs n'ont pas été en mesure d'assurer le contrôle requis.

²⁵ Burkina Faso, Loi No 047-2004/AN, 25 novembre 2004

²⁶ Burkina Faso, Decret No 2000-166/PRES/PM/MCA

En 2003, cependant, un développement s'est produit qui pourrait changer les perspectives du cinéma burkinabé et qui oblige en même temps à reconsidérer la distinction faite entre le film long métrage et le film vidéo. Ainsi que l'explique Yameogo, en 2003, un journaliste, Boubacar Diallo, a tourné en vidéo un film intitulé « Traque à Ouaga » pour environ 20 millions de francs CFA (environ 30 500.Euros), ce qui lui a permis de monter un financement en un temps record avec des sponsors locaux, alors que passer par des commissions classiques européennes aurait pris beaucoup plus de temps. Au Burkina Faso, le film a rassemblé 124 000 spectateurs en cinq semaines d'exploitation, ce qui en fait un film très rentable. Diallo en est maintenant à son 5^{ième} film dans les mêmes conditions. L'expérience n'est pas sans lien avec le développement de la « home video » au Nigeria, comme nous le verrons plus loin, même si ce développement répond à des conditions différentes. Pour le moment, les films de Diallo sont faits en vidéo, mais rien n'empêche de répéter la même expérience en numérique avec une technologie qui sans être de première qualité n'en serait pas moins très acceptable et financièrement accessible. Il y a là une expérience qui mérite d'être suivie de près et qui justifierait une prise en compte des données relatives au marché de la vidéo dans le futur questionnaire.

- Sénégal

S'il n'est pas aussi prolixe que celui du Burkina, le cinéma Sénégalais reste néanmoins de qualité. Des réalisateurs comme Ousmane Sembene ou Djibril Diop Mambéty (les plus connus) ont fait connaître à l'étranger la société sénégalaise à travers des films d'anthologie. Mais au fil des ans, le cinéma sénégalais s'est buté à des difficultés sérieuses. En fait, la situation du Sénégal ressemble à bien des égards à celle du Burkina Faso. Tout comme dans ce dernier pays, l'industrie du film a dû faire face à un désengagement graduel de l'État qui l'a laissée sans défense pour empêcher le déclin de l'exploitation cinématographique et la fermeture progressive des salles qui sont passées de 75 à 15 sur l'ensemble du territoire²⁷. Tout comme au Burkina Faso également, ce déclin a été enclenché par le développement d'un secteur informel de la vidéo qui échappait à toute réglementation et ne faisait pas remonter les recettes pouvant financer la création. Comme le souligne Oumar Sall, « les cassettes louées dans les vidéoclubs sont elles-mêmes frauduleusement dupliquées tandis que les projections publiques échappent à toute réglementation. ». Enfin, à l'instar encore une fois du Burkina Faso, mais un peu plus tôt, le Sénégal a réagi en mettant en place à partir de 2002 un nouvel encadrement législatif du cinéma et de l'audiovisuel.

En avril 2002, l'Assemblée nationale du Sénégal adoptait la *Loi No 2002-18 portant règles d'organisation des activités de production, d'exploitation et de promotion cinématographiques et audiovisuelles*. Cette loi venait combler un vide important car depuis les indépendances, il n'y avait pas véritablement un corps de loi prenant en charge le secteur du cinéma et de l'audiovisuel. En application de cette loi, cinq projets de décrets ont été

²⁷ Les remarques qui suivent sur le Sénégal s'inspirent en particulier d'une communication récente de Oumar Sall traitant de « L'audiovisuel au Sénégal, prononcée dans le cadre d'un séminaire organisé conjointement par l'UNESCO et le ministère du Commerce du Sénégal les 19-20 avril 2006 à Dakar.

préparés et soumis au Président de la République qui les a signé en février 2004. Ces décrets concernent respectivement les autorisations de tournage, le Fonds de promotion cinématographique, le registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel, la Billetterie nationale et enfin la carte professionnelle des métiers de la cinématographie et de l'audiovisuel. Le décret relatif à l'autorisation de tournage (depuis janvier 2005) et le décret relatif à la carte professionnelle (depuis février 2006) connaissent un début d'application alors que les autres sont toujours en attente.

Dans sa communication sur l'audiovisuel au Sénégal, Oumar Sall, parle de la difficulté de disposer de données chiffrées pour mesurer la réalité économique du secteur ». Le fait est que les statistiques concernant le cinéma sénégalais sont plutôt rares. Le Sénégal n'apparaît tout simplement pas dans les compilations statistiques de l'UNESCO sur le film et le cinéma et il n'est pas plus présent dans les données de Screen Digest, ainsi qu'il ressort de l'étude de Cock. Les seules données chiffrées que donne Sall dans sa communication concernent la production; mais ces données, fournies par la Direction du cinéma du Sénégal, laissent quelque peu perplexe. Elles font état pour 2001 de 48 films tournés dont 29 sénégalais, pour 2002 de 35 films tournés dont 26 sénégalais, pour 2003 de 72 films tournés dont 39 sénégalais et enfin pour 2004 de 63 films tournés dont 38 sénégalais. Il est difficile d'imaginer que tous ces films soient des longs métrages pour les salles de cinéma. Incluent-ils des courts métrages, incluent-ils des vidéos, incluent-ils des films pour la télévision, il est impossible de le savoir. Quant à la distinction entre les films tournés et les films sénégalais, on présume qu'elle renvoie aux films entièrement ou partiellement sénégalais et les films étrangers tournés sur place sans véritable participation du Sénégal, mais on ne peut en être certain. Dans une entrevue donnée au journal *Le Soleil* de Dakar le 8 mai 2006, le directeur de la Cinématographie déclarait pour sa part qu'en moyenne, 30 films étaient produits chaque année au Sénégal depuis 2002. Le moins que l'on puisse dire est que ces données fournies par le Sénégal ne sont pas très précises.

- Maroc

Même si le Centre cinématographique Marocain (CCM) a été créé en 1944, il a fallu attendre l'année 1958 pour voir apparaître les premiers longs métrages entièrement marocains. Entre 1960 et 1979, la production était de deux films par an. Les véritables débuts de la production nationale se feront à partir de 1980, grâce, notamment, à l'instauration du Fonds de soutien et la création du complexe cinématographique de Rabat. La production nationale est passée alors à une moyenne annuelle de 5 films de long métrage. Cependant, cette expérience devait montrer éventuellement ses limites et en 1988, il a été procédé à la refonte du système de soutien en le remplaçant par un fonds d'aide à la production cinématographique nationale mieux doté qui a permis la production de 116 films de long métrage entre 1989 et 2005, soit une moyenne d'environ 7 films par année.

Le Maroc a été l'un des premiers pays arabes et africains à se doter d'une infrastructure technique. Outre le studio de production érigé à Rabat à la fin des années quarante, un laboratoire de traitement de films en noir et blanc a vu le jour à Casablanca dans les années soixante et en 1980, le Centre cinématographique Marocain s'est équipé d'un laboratoire de

traitement des films en couleurs et d'un auditorium. Des studios ont également été créés à Casablanca et à Ouarzazate pour faire face à la demande croissante des productions étrangères.

Malgré ces développements positifs, l'exploitation cinématographique souffre au Maroc du même mal qu'au Burkina Faso et au Sénégal : le nombre de salles baisse et le taux d'occupation surtout est en chute libre, étant passé de quelque 40 millions d'entrées annuelles en 1980 à un peu plus de 6 millions en 2004. Les causes de cette désaffection n'ont rien à voir semble-t-il avec le phénomène de la vidéo projection payante. Deux explications assez différentes ont été proposées. La première, qui est celle proposée par exemple par Adil Semmar, affirme qu'il en est ainsi parce que les cinéastes marocains ont du mal à développer un langage cinématographique capable de gagner la confiance du public marocain et à établir une communication durable en forgeant un cinéma répondant à ses aspirations²⁸. Une autre explication refuse de voir la cause de cette désaffection à l'égard du cinéma dans cette prétendue incapacité des cinéastes marocains d'établir un lien avec leur public mais s'attaque plutôt à la déficience du système de distribution. Saâd Chraïbi, cinéaste et dirigeant de la société 3 Dis film, explique qu'en 2000, les cinéastes marocains se sont retrouvés face à un paradoxe : 10 ou 12 films étaient produits annuellement tandis que seulement 2 ou 3 longs métrages étaient projetés dans les salles de cinéma. Face à ce constat que le régime existant de distribution ne fonctionnait pas, une réflexion a été menée par certains cinéastes qui ont décidé alors de pallier à ce manque par la création d'une société de distribution. Avec des efforts, le résultat ne s'est pas fait attendre. Alors qu'auparavant, les distributeurs suppliaient les salles de cinéma de passer une production marocaine, aujourd'hui le film marocain est devenu un produit gagnant²⁹.

Grâce en bonne partie au Centre cinématographique marocain, le Maroc dispose de statistiques relativement élaborées et récurrentes concernant son industrie du cinéma. Déjà dans les rapports statistiques de l'UNESCO sur le film et le cinéma pour les années allant de 1970 à 1995, le Maroc se démarquait parmi les pays en développement par son taux de réponse élevé. Sur le site Internet du CCM, on retrouve maintenant accessible à tous des tableaux concernant par exemple le Box Office 2004, le Box Office 2004 par nationalité, les films cinématographiques ayant reçu le visa en 2004, etc.³⁰. Des tableaux comparatifs pour les années 200-2004 couvrant le nombre de cinémas, le nombre de places, le nombre d'entrée annuelles, les recettes annuelles le nombre de films longs métrages exploités selon le pays d'origine peuvent également être obtenus du CCM. À plusieurs points de vue, y compris celui fort important de l'accessibilité, le Maroc peut être considéré comme un exemple parmi les pays en développement.

- Egypte

Les premiers films égyptiens furent produits dans les années 1920 et très rapidement ensuite, dans la foulée de l'ouverture des studios Misr en 1935, l'Égypte développa une industrie

²⁸ Voir : <http://www.maghrebarts.ma/cinenews/051120.html>

²⁹ Voir : http://www.maroc-hebdo.press.ma/MHinternet/Archives_602/html_602/distribution.html

³⁰ Voir : <http://www.ccm.ma/inter/stat.html>

cinématographique importante qui devait s'imposer dans le monde arabe pendant de très nombreuses années. La Guerre des Six Jours en 1967 et le désengagement subséquent le l'État égyptien de la production cinématographique amena l'industrie à marquer le pas au tournant à la fin des années 1960 avant de reprendre ensuite sa croissance dans les années 1970 et surtout pendant les années 1980 pour atteindre un peu plus de 100 longs métrages produits vers le milieu des années 1980. Par la suite la production a commencé à décliner assez rapidement pour tomber à 24 films en 1996³¹. L'année suivante, le gouvernement égyptien adoptait une loi intitulée « Investment Incentives and Guarantees Law » afin de relancer l'industrie du film. Mais 3 ans plus tard, les professionnels du cinéma se plaignaient que la loi n'avait pas donné les résultats attendus parce que les investisseurs avaient préféré s'impliquer dans la distribution des films étrangers plutôt que de promouvoir la production domestique³². En 2003, la production était retombée à 21 films pour remonter à 24 films en 2004, d'après les statistiques fournies par l'Observatoire européen de l'audiovisuel dans *Focus 2005*³³.

Il est malheureusement assez difficile de se faire une idée précise de l'état du cinéma égyptien à l'heure actuelle parce que les données relatives à celui-ci sont difficiles à obtenir. De 1970 à 1994, l'Égypte a fourni des réponses assez complètes aux questionnaires de l'UNESCO sur le film et le cinéma. Mais la situation s'est détériorée par la suite et dans les rapports couvrant les années 1995-1999, le seul chiffre que l'on trouve concernant la production par exemple est celui de 24 mentionné plus tôt pour l'année 1996 ; aucun chiffre n'apparaît pour les autres années (qui correspondent comme on le sait aux années de déclin marqué de la production). En ce qui concerne la fréquentation des salles, Ahmed Farouk Ghoneim, dans son étude de 2004, donne sur la base d'entrevues avec des spécialistes un chiffre approximatif de 15 millions d'entrées en 2001. Ghoneim met en doute par ailleurs la fiabilité des données recueillies par l'UNESCO à ce sujet parce qu'elles donnent pour 1970 le chiffre de 65.4 millions d'entrées et pour 1975, de 65.2 millions d'entrées, ce qui impliquerait à ses yeux que tous les citoyens de l'Égypte auraient été au moins deux fois au cinéma pendant ces années. Dans le rapport de l'Unesco concernant les années 1995-1999, la seule donnée fournie par l'Égypte concerne l'année 1996 et est de 19 612 000 entrées. L'Observatoire européen de l'audiovisuel fait état pour sa part de 10,6 millions d'entrées en 1996, de 22.3 millions d'entrées en 2001 et de 24 millions en 2004, cela sur la base des données de Screen Digest. Il est difficile, on le comprendra, de parler dans un tel contexte de la fiabilité des statistiques concernant l'industrie du cinéma en Égypte.

- Nigeria

³¹ Ce chiffre de 24 films en 1996 est celui fourni par l'Égypte en réponse au questionnaire sur le film et le cinéma de l'UNESCO. C'est aussi celui que donne Ahmed Farouk Ghoneim à partir de données obtenues de la Chamber of Cinema Industry dans son étude intitulée « Competition, Cultural Variety and Global Governance : The Case of the Egyptian Audiovisual System », Hamburg, Hamburg Institute of International Economics, 2004, Report 246, p. 14. Toutefois, dans *Focus 2005*, sous « Afrique-Moyen Orient », le nombre de films produits en Égypte en 1996 serait plutôt de 60.

³² Gamal Essam El-Din, « Cinema under Siege », Al-Ahram Weekly, 1-7 Juin 2000, No 484

³³ Voir note 31

Si nous mentionnons ici le cas du Nigeria, c'est qu'il illustre une situation extrême où les statistiques sur le cinéma long métrage classique n'ont pratiquement plus leur place. Pour décrire la situation actuelle du cinéma au Nigeria, on fait souvent référence au « Nigerian Home Video Phenomenon ». Cock parle à ce sujet « de la disparition totale de l'industrie cinématographique domestique, remplacée par l'industrie prospère, créatrice, anarchique et informelle de la vidéo³⁴ ». Mais qu'en est-il au juste ? Il nous apparaît important d'examiner brièvement la question car il y a là un modèle qui pourrait facilement être reproduit dans d'autres pays (les développements récents au Burkina Faso le montre, même si on ne peut parler d'une réplique parfaite du modèle Nigérien).

Le phénomène du « home video » s'est développé au Nigéria en réponse à des facteurs propres à ce pays (boom pétrolier, détérioration de la balance commerciale, augmentation de la valeur du dollar par rapport à la monnaie nationale) qui ont eu pour effet de rendre prohibitif le coût de production des films³⁵. En même temps, la montée du crime et de la corruption a rendu les rues de la capitale Lagos dangereuses la nuit, ce qui a contribué à vider les cinémas. Le terrain était donc mûr pour faire de la vidéo le moyen idéal de se divertir tout en demeurant en sécurité à la maison. Mais encore fallait-il qu'une production vidéo capable d'attirer facilement le consommateur et accessible à bas prix voit le jour.

C'est ainsi que se développa dans la seconde moitié des années 1980 une industrie de production de films vidéo à bas prix supportée financièrement par les distributeurs locaux. Celle-ci eut d'autant plus de succès qu'au plan de l'action, ces films en appelaient à des histoires rattachées à la tradition, à des légendes urbaines mêlées de danger et de peurs ou encore à des histoires en appelant aux émotions. Ces entreprises de production, dont une partie seulement étaient enregistrées et paient des taxes, se sont multipliées au point de saturer le marché et de faire chuter les prix, ce qui a entraîné ces dernières années une baisse de la qualité et une production répétitive. Chez les jeunes cinéastes, une volonté de revenir à une production cinématographique de meilleur niveau utilisant une technologie plus moderne, ouverte à un retour à l'exploitation en salles, commence à se manifester. On peut facilement imaginer dans ce contexte le rôle de premier plan que pourrait jouer le cinéma numérique.

Dans les conditions que nous venons de décrire, on peut facilement comprendre que le Nigeria ne se soit guère manifesté à l'occasion des diverses collectes d'information lancées par l'UNESCO dans le domaine du film et du cinéma. La seule donnée qui apparaisse en ce qui concerne la production de films pour les années 1970 à 1995 date de 1980. Pour les années 1995 à 1999, le Nigeria est demeuré totalement silencieux. Même si le nouveau questionnaire intégrait une question sur la production vidéo, il est douteux que le Nigeria puisse y répondre considérant le caractère très informel de la production vidéo sur son

³⁴ Supra, note, 10 p. 15

³⁵ Le développement qui suit sur le phénomène de la « home video » au Nigéria emprunte à une note écrite par Olivier Barlet, éditeur en chef de *Africultures* et auteur de « African Cinemas » pour le ministère des Affaires étrangères de la France dans le cadre d'une évaluation de la politique de coopération de la France dans le domaine du cinéma : <http://www.africafilmvtv.com/pages/features/NF187Nigeriaireport.htm>

territoire. Mais si une production numérique devait voir le jour au Nigeria, cette situation pourrait changer. Pour l'instant, considérant que la production de films pour le cinéma en salles n'est encouragé ni sur le plan financier ni sur le plan des politiques culturelles, on ne peut s'attendre à un effort particulier du Nigeria en matière de statistiques sur le film et le cinéma.

Étude de cas en Amérique latine

- Le Brésil

L'histoire du cinéma brésilien est mouvementée à l'image des développements politiques et sociaux qui n'ont cessé d'agiter ce pays depuis plusieurs décennies. Ce cinéma dispose non seulement d'un riche passé cinématographique mais aussi d'un avenir prometteur symbolisé notamment par les succès récents de longs-métrages comme *Central do Brazil* de Walter Salles et *La Cité de dieu* de Fernando Meirelles. Mais le cinéma brésilien a aussi connu des années de difficultés économiques dues aux politiques menées par le président Collor de Mello. Celui-ci, au sortir de vingt ans de dictature militaire, avait supprimé en 1990 tous les mécanismes d'aide à la production, y compris Embrafilm, la société de production nationale, ce qui avait porté un coup fatal au cinéma brésilien qui passa brutalement de 90 à 0 productions par an³⁶. Depuis 1993 et la mise en place de nouveaux mécanismes d'aide et de subventions dépendant de l'Etat, la production cinématographique a repris et n'a cessé de croître et de se régénérer.

La disponibilité des statistiques sur le cinéma dans le cas du Brésil varie selon les années et selon les sujets, du moins si l'on en juge par les réponses fournies aux différents questionnaires de l'UNESCO par le gouvernement du pays. En ce qui concerne d'abord la production de films, la compilation de l'UNESCO pour ce qui est des années 1970 à 1995 fait état de 70 films en 1970, de 90 films en 1975, de 103 films en 1980 et de 85 films en 1985; mais rien n'apparaît ensuite pour les années 1990 et 1995. Dans la compilation subséquente de l'UNESCO qui couvre les années 1995 à 1999, les deux seules qui apparaissent concernent l'année 1998 (22 films) et l'année 1999 (40 films). L'Observatoire européen de l'audiovisuel fournit également des données concernant la production cinématographique du Brésil, lesquelles sont empruntées de Screen Digest. Ces données, qui apparaissent uniquement dans *Focus 2000* et *Focus 2002*, couvrent les années 1996 à 2000. Dans *Focus 2000*, on fait état pour le Brésil de 40 films en 1996, de 30 films en 1997 et de 40 films en 1998. On notera en passant la divergence de résultat entre l'UNESCO et l'Observatoire en ce qui concerne l'année 1998. Dans *Focus 2002*, on fait état pour 1998 de 32 films), pour 1999 de 40 films et pour 2000 de 35 films. En ce qui concerne les années postérieures à 2000, ni l'UNESCO ni l'Observatoire ne fournissent d'information. En fait, depuis 2002, l'Observatoire a cessé de fournir des renseignements sur la production

³⁶

Voir : <http://www.arte-tv.com/fr/connaissance-decouverte/bresil/Interviews/836408.html>

cinématographique en Amérique latine.. Screen Digest en revanche continue de compiler des données sur la production de films du Brésil si l'on se fie à son site³⁷.

En ce qui concerne maintenant les statistiques sur les entrées, le Brésil n'apparaît pas dans la compilation de l'UNESCO pour les années 1970 à 1995. Par contre, dans la compilation couvrant les années 1995 à 1999, des données sont fournies pour chacune des années. On y note une baisse substantielle des entrées entre 1995 et 1997 (le nombre d'entrées passant de 93 000 000 à 52 500 000), suivie d'une remontée et d'une stabilisation autour de 70 000 000 entrées en 1998 et 1999. L'Observatoire également fournit des statistiques sur les entrées pour les années 1990 à 2004. Les données en question, empruntées à Screen Digest, Variety, FilmB, etc, correspondent pour ce qui est des années 1995 à 1999 à celles de l'UNESCO, sauf pour l'année 1997. S'agissant enfin des statistiques relatives au nombre d'établissement et au nombre d'écrans, les trois seules données transmises à l'UNESCO par le Brésil entre 1970 et 2000 concernent le nombre d'établissements et portent sur les années 1997, 1998 et 1999. Aucune donnée n'est fournie concernant le nombre d'écrans. Sur ce dernier point, cependant, l'Observatoire européen de l'audiovisuel, empruntant à Screen Digest, fournit des données pour les années 1997 à 2003.

De façon générale, il semble que le Brésil soit en mesure de fournir sur demande des données de base sur son industrie du film. Mais le comportement plutôt erratique de ce dernier en réponse aux demandes de renseignement de l'UNESCO soulève tout de même un problème de transparence ou à tout le moins d'accessibilité de l'information.

Étude de cas en Asie

- Inde

L'Inde, comme on le sait, est de loin le plus important producteur de films du monde avec une production qui atteignait, en 2001, quelque 1013 films certifiés mais qui est par la suite retombée, après une année 2002 particulièrement difficile sur le plan financier, à 873 films en 2003, selon les données du Central Board of Film Certification reprises par l'Observatoire européen de l'audiovisuel dans *Focus 2005*. Si le cinéma indien fait son apparition au début des années 1910 avec Phalke, c'est dans les années 1920 et davantage encore dans les années 1930, avec le cinéma parlant et l'émergence des studios qu'il prend son essor pour devenir graduellement dans les années 1950-1960 un cinéma bien établi avec ses propres formes et ses propres conventions (dont entre autres une utilisation importante de la musique et de la danse).

Désigné souvent de nos jours sous l'appellation générique de Bollywood (la référence prend ici une connotation industrielle et renvoie à une culture de l'*entertainment* » où prédomine le *star system*), ce cinéma est beaucoup plus diversifié qu'on ne le croit parfois. L'Inde est un pays où la diversité des expressions culturelles est une réalité sur le plan

³⁷

Voir :

http://www.screendigest.com/online_services/intelligence/cinema/brazil/Cinema_Intelligence_Brazil_2.shtml/view.html

cinématographique, un pays qui peut être cité en exemple de ce point de vue. Les principales langues parlées – Hindi, Telougou, Tamil, Malayalam, Kannada, Bengali – ont leur propre centre de production et leur propre industrie cinématographique, ce qui n’empêche pas que des films soient également produits dans plusieurs autres langues. Mumbai demeure le grand centre de production dans la langue nationale, l’Hindi, avec quelque 246 films produits en 2003. Mais sur les 873 films produits en Inde cette même année, une majorité l’avait été dans les États du Sud, soit 155 en langue télougou (langue officielle de l’État d’Andhra Pradesh, 151 en tamoul, langue officielle du Tamis Nadu et 109 en kannada, langue officielle de l’État de Kerala. Le cinéma indien se distingue aussi dans son contenu. Au cinéma commercial de Mumbai, on oppose souvent celui qui s’est développé dans les années 1960-1980 sous le vocable de New Indian Cinema, un cinéma d’art ayant des aspirations plus sérieuses. Ce cinéma indien « nouvelle vague » a vu le jour grâce à l’aide substantielle apportée par le gouvernement fédéral et par le gouvernement des États durant cette période. Mais à partir des années 1980, cette aide s’étant tarie, la production a chuté et le cinéma d’art qui se fait maintenant est réalisé avec des moyens restreint par des auteurs qui veulent se distinguer. Depuis les années 1990, un resserrement important du nombre de producteurs et de distributeurs est graduellement intervenu et l’industrie tend maintenant à se rapprocher des standards de production des pays de l’Ouest.

Sur le plan statistique, les réponses fournies par l’Inde aux divers questionnaires de l’UNESCO sur le film et le cinéma présentent un portrait que l’on pourrait qualifier de très satisfaisant et qui donne à croire que l’Inde est doté d’infrastructures adéquates dans ce domaine. S’agissant de la production de films, par exemple, des données ont été fournies, en ce qui concerne la compilation de l’UNESCO portant sur les années 1970 à 1995, pour les années 1970, 1980, 1985, 1990, 1991 et 1992 et en ce qui concerne la compilation portant sur les années 1995-1999, pour les années 1996, 1997, 1998 et 1999. Ces données vraisemblablement ont été obtenues du Central Board of Film Certification car elles correspondent aux chiffres fournis par ce dernier.. Il en va de même en ce qui concerne le nombre de films étrangers importés: l’Inde a fourni des données pour pratiquement chacune des années couvertes dans les deux compilations de l’UNESCO et ces données, pour ce qui concerne la période 1995 à 1999, correspondent à celles fournies par le Central Board of Film Certification. Enfin l’Inde a aussi été en mesure de fournir des données concernant la fréquentation annuelle tant pour les compilations couvrant les années 1970 à 1994 et 1995 à 1999, mais ces données, qui ne proviennent manifestement pas du Central Board of Film Certification, semblent davantage relever de l’approximation car les chiffres sont arrondis au 10 millions près et sont repris intégralement d’une année à l’autre dans certains cas. L’Observatoire européen de l’audiovisuel vient confirmer les résultats de l’UNESCO avec ses données concernant le nombre de films indiens et étrangers ayant obtenu un visa pour les années 1996 à 2003, données qui ont aussi pour source le Central Board of Film Certification. Dans *Focus 2000*, l’Observatoire fournit pour la première fois des données concernant les entrées en Inde mais le chiffre indiqué pour 1998 diffère de celui fourni par l’UNESCO. L’année suivante, dans *Focus 2001*, l’Observatoire, dans un tableau donnant les entrées annuelles pour 1999, se contente de reprendre le chiffre de *Focus 2000* en précisant dans une note, que ce chiffre concerne les entrées de 1998. Finalement, l’impression qui se

dégage des données fournies sur les entrées tant par le gouvernement indien que par l'Observatoire est que celles-ci demeurent une approximation.

Si l'on se penche maintenant sur les données relatives aux recettes guichet, on s'aperçoit que celles-ci n'apparaissent pratiquement nulle part, si ce n'est dans des compilations provenant du secteur privé. Or, dans une étude récente sur les tendances de l'audiovisuel en Asie, préparée pour l'UNESCO, Arun Jethmalani écrit ce qui suit en ce qui concerne les données relatives aux recettes guichet en Inde : « Movies are sold in India on outright basis and the theaters are owned by individual businessmen, so there is no authoritative figures available about the collection made by the theatres. Nor is there a nodal agency that monitors the box office collections; these are at best industry's guesstimates³⁸. Dans ces conditions, on est amené à penser qu'en dehors de ce qui relève du Central Board of Film Certification, un travail important demeure à faire en Inde en vue de garantir des statistiques fiables et récurrentes sur le cinéma.

3 - Analyse critique des questionnaires utilisés par l'UNESCO dans le domaine du film et du cinéma

Deux questionnaires assez différents ont été utilisés par l'UNESCO dans le domaine du film et du cinéma. Le premier de ces questionnaires, intitulé *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma*, a été expédié aux répondants pour la dernière fois à la fin de l'année 2000 (il était destiné à couvrir les années 1998-1999) et ses résultats, comme cela avait été le cas pour les questionnaires précédents, devaient paraître dans *l'Annuaire statistique de l'UNESCO*³⁹. Toutefois, les renseignements obtenus en réponse à ce dernier questionnaire n'ayant pu être incorporés à *l'Annuaire statistique de l'UNESCO* dont la parution avait été interrompue en 2000, ils ont finalement été incorporées dans une mise à jour de *l'Annuaire statistique de l'UNESCO 1999* effectuée sur le site de l'UNESCO en 2004⁴⁰. Relativement court, ce questionnaire aborde essentiellement 5 questions qui ont trait à la production nationale de films, à l'importation de films de long métrage, à la distribution de films de long métrage, à l'exploitation des films de long métrage et enfin aux établissements d'exploitation de films en 1998 et en 1999⁴¹. Le second questionnaire, intitulé tout simplement *Questionnaire sur le cinéma*, a été traité en 2000 et les résultats ont été dévoilés dans un rapport paru sur le site Internet de l'UNESCO à l'automne 2001⁴². Ce questionnaire, d'une portée nettement plus large que le premier, était divisé en 3 parties et comportait pas moins de dix questions subdivisées elles-mêmes en de multiples sous questions (quelque 75 au

³⁸ Tiré de "Trends in Audiovisual Markets : Perspectives from Asia", A Report Prepared for UNESCO by The Asian Media Information and Communication Centre (AMIC), Singapore, 2005, p. 19

³⁹ Voir : <http://www.uis.unesco.org/TEMPLATE/pdf/cscl/Films%20and%20Cinemas.pdf>

⁴⁰ Voir : <http://www.uis.unesco.org/TEMPLATE/html/HTMLTables/culture/FilmImport.htm>

⁴¹ Voir Annexe 2.

⁴² Voir UNESCO, Enquête sur les cinémas nationaux : http://www.unesco.org/culture/industries/cinema/html_fr/survey.shtml

total). On procédera d'abord à l'examen du *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma* pour ensuite porter notre attention sur le *Questionnaire sur le cinéma*.

3.1 *Le questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma*

Dans notre analyse critique de ce dernier, on se penchera d'abord sur la pertinence des questions qui y sont soulevées pour ensuite s'interroger sur les lacunes du questionnaire.

3.1.1 La pertinence des questions soulevées

Des cinq questions abordées dans les tableaux correspondants du questionnaire, seulement trois ont fait l'objet d'un traitement débouchant sur la publication de tableaux statistiques, soit les questions sur la production de films, les importations de films et enfin sur le nombre d'établissements d'exploitation commerciale des films, le nombre de sièges et la fréquentation annuelle des salles. Les questions sur la distribution et l'exploitation des films n'ont pas permis d'obtenir des données suffisantes, semble-t-il, pour justifier un traitement statistique. On peut penser que les questions concernant la distribution et l'exploitation des films dans le questionnaire sur les statistiques sur le film et le cinéma en 1998-1999 comme dans les questionnaires précédents n'étaient pas adaptées à la capacité de répondre d'un grand nombre d'États, mais cela reste à démontrer. Vu l'échec partiel du questionnaire à cet égard, on se penchera dans un premier temps sur ces questions afin de déterminer s'il y a lieu de les maintenir telles qu'elles dans le futur questionnaire. On abordera ensuite dans un deuxième temps les questions relatives à la production et à l'importation de films ainsi qu'aux établissements de cinéma et à leur fréquentation.

Les questions non retenues dans l'Annuaire statistique de l'UNESCO

Les questions relatives à la distribution et à l'exploitation des films étaient-elles adaptées à la capacité de répondre des États ? Précisons d'abord que dans la mesure où le problème est lié à la non disponibilité des données, il est clair qu'il concerne essentiellement les pays en développement car des statistiques sur la distribution des films ainsi que sur leur exploitation sont disponibles présentement pour pratiquement tous les pays développés. Bon nombre de pays en développement par contre ne sont toujours pas en mesure de fournir des données fiables en réponse à ces deux questions car leur obtention auprès des détenteurs de l'information exige un contrôle administratif particulièrement exigeant et implique des coûts non négligeables. Même dans les pays où des textes législatifs ou réglementaires mettent en place des mécanismes susceptibles de faciliter la cueillette de ces données, on constate fréquemment que les textes en question ne sont pas appliqués faute de ressources⁴³. Mais ce ne sont pas tous les pays en développement qui sont dans cette situation. Certains, surtout parmi les pays qui ont une production cinématographique d'une certaine importance, disposent de données significatives sur la distribution et l'exploitation en salle qui proviennent soit de services gouvernementaux oeuvrant dans le domaine de la culture ou des

⁴³ On retrouve par exemple au Sénégal et au Burkina Faso des textes législatifs et réglementaires qui encadrent assez étroitement le cinéma dans ces pays, prévoyant même la mise en place d'une billetterie, mais à ce jour, ils sont demeurés largement sans application.

statistiques, soit d'entreprises qui collectent des données dans le domaine du cinéma. Une entreprise comme Screen Digest, par exemple, est en mesure de fournir des statistiques relatives à la distribution et à l'exploitation en salle pour plusieurs de ces pays qui ont une production cinématographique d'une certaine importance. Néanmoins, le fait demeure que pour la plupart des pays qui produisent peu ou pas de films, des données fiables et récurrentes concernant la distribution et l'exploitation des films ne sont pas disponibles à l'heure actuelle. Si les questions relatives à la production et à l'exploitation des films ne tenaient pas compte de ces difficultés, on peut comprendre alors que le taux de réponse à ces questions en ait été affecté. Il nous faut donc d'examiner de plus près la formulation de ces deux questions concernant la distribution et l'exploitation des films.

- La distribution des films

La question de la distribution des films est abordée au tableau 3 du *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma en 1998 et 1999*. Elle comporte trois sous-questions. La première demande le nombre d'entreprises de distribution, nationales et étrangères, en opération sur le territoire national pour chacune de ces deux années. Pour plusieurs pays en développement, répondre à cette demande n'est pas aussi facile qu'on pourrait l'imaginer car il s'agit là d'une activité mal définie où les opérateurs oeuvrent souvent de façon très informelle (les producteurs eux-mêmes agissant à titre de distributeur à l'occasion). La seconde sous-question demande le nombre total de films nationaux et de films étrangers distribués par les distributeurs nationaux et étrangers en précisant dans les deux cas le nombre de films distribués pour la première fois. Or, s'il est relativement facile d'obtenir le nombre de films d'origine nationale distribués dans une année donnée, surtout lorsque ceux-ci ne sont pas nombreux, il en va différemment dans le cas des films d'origine étrangère, non seulement parce que les films sont généralement beaucoup plus nombreux mais aussi parce que les distributeurs impliqués n'ont souvent pas de représentation permanente sur le territoire national. La troisième sous-question enfin concerne les recettes de distribution. Des trois sous-questions abordées dans le tableau 3, c'est définitivement celle qui soulève le plus de difficultés.

Pour obtenir de telles informations, il faut s'adresser en dernier ressort aux distributeurs eux-mêmes. Dans certains cas, cela est fait par l'État qui rend l'obtention d'un permis de distributeur conditionnelle, entre autres choses, à la fourniture d'un rapport financier annuel faisant état des revenus provenant de la distribution des films destinés à la distribution en public. Une telle façon de procéder exige, pour être efficace, un suivi assez étroit et suppose une infrastructure gouvernementale appropriée au besoin. De plus, il est important de s'assurer que les réponses fournies par les distributeurs distinguent bien entre les revenus provenant des films de long métrage et ceux provenant des vidéos, car les permis de distributeur valent aussi dans certain cas pour la vente, la location le prêt et l'échange de matériel vidéo destiné au marché de détail. Autrement les données relatives aux films de long métrage risqueraient d'en être affectées. Une autre façon de procéder est de passer par l'intermédiaire d'associations nationales du secteur cinématographique ou par des organisations nationales et internationales qui travaillent avec les données qui sont fournies par les distributeurs eux-mêmes ou à partir des bilans et comptes de résultats des entreprises

tels que déposés auprès des instances nationales d'enregistrement. Mais comme les pratiques nationales des entreprises en matière de publication de leurs comptes varient passablement, cette façon de procéder laisse place parfois à des lacunes qui doivent être comblées par approximation⁴⁴. Dans l'un et l'autre cas, la question de la transparence demeure une préoccupation constante qui doit recevoir une attention spéciale. Comme on peut le constater, l'obtention de données récurrentes et fiables concernant les recettes de distribution est une tâche exigeante qui dépasse la capacité d'un bon nombre de pays en développement. Il y a donc lieu de s'interroger sérieusement sur la pertinence de cette troisième sous-question lorsqu'on considère les problèmes qu'elle soulève. En ce qui nous concerne, elle ne devrait pas être reprise dans le nouveau questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma.

Pour combler par ailleurs une lacune sur laquelle nous reviendrons plus loin, il y aurait lieu d'introduire une sous question concernant le nombre de films distribués aux cinémas selon la langue.

- L'exploitation des films

La question de l'exploitation des films est abordée au tableau 4 du Questionnaire. C'est à partir des données obtenues en réponse à cette question que peuvent être établies en particulier les parts de marché. Relativement simple en apparence, le tableau 4 demande le nombre de film exploités et les recettes guichet réalisées pour les deux années couvertes (1998 et 1999), en distinguant à cet égard entre les films intégralement nationaux, les films en coproduction et les films étrangers selon leur origine nationale ou étrangère. L'obtention de données fiables sur ces différents points impliquait un rapport assez étroit avec les exploitants de salles. L'information la plus difficile à obtenir à cet égard était celle concernant les recettes guichet. On ne dispose pas des données qui ont pu être fournies à ce sujet en réponse au tableau 4, mais la même question relative aux recettes guichet réapparaissant intégralement dans le tableau 5 (une note au bas de la page 6 venait même préciser que le chiffre fourni en réponse à cette question dans le tableau 5 devait être identique au total du tableau 4), on peut se faire une idée du type de réponse qu'elle aurait obtenu à la lumière des résultats qui apparaissent dans *l'Annuaire statistique de l'UNESCO 1999*. Or, ce qui frappe le plus lorsqu'on examine les statistiques en question, c'est que moins de la moitié des Membres de l'UNESCO (76 États) ont transmis des données concernant les recettes guichet et que de ce nombre, un tiers était des pays développés. C'est donc dire que la vaste majorité des pays en développement n'ont pas fourni de données à ce sujet.

On peut s'interroger par ailleurs sur le choix exclusif des recettes guichets comme indicateur pour établir les parts de marché au tableau 4. Un autre indicateur largement utilisé aux mêmes fins est celui des entrées. Or, si celui-ci n'apparaît pas au tableau 4 du Questionnaire, on le retrouve encore une fois au tableau 5 où il obtient un taux de réponse d'à peu près 50 %, ce qui est marginalement mieux que le taux de réponses pour les recettes guichet ; mais la question au tableau 5 demande seulement le nombre total annuel de spectateurs dans les

⁴⁴ Media Salles, *Les chiffres clefs du cinéma européen 2005*, pp. 52-53 ; Observatoire européen de l'audiovisuel, *Annuaire 2005*, Volume 3, p. 76

établissements sans distinguer en fonction de l'origine des films ; ceci donne une idée de l'achalandage des cinémas mais ne renseigne pas sur les parts de marché. Pour procéder de façon plus efficace, il y aurait peut-être lieu de regrouper les sous questions relatives aux recettes guichet et aux entrées dans le tableau 4 sur l'exploitation des films de long métrage car ce dernier tel qu'il se présente permet d'avoir des résultats ventilés en fonction de l'origine des films. Les données relatives aux recettes globales et à l'assistance globale pourraient être transférées subséquemment au tableau 5 pour permettre d'établir le prix moyen des billets.

Enfin, comme nous l'avons suggéré précédemment pour la production et de la distribution, la possibilité d'intégrer au tableau 4 une sous-question concernant la langue de projection devrait être envisagée.

On constate donc à l'examen que les questions relatives à la distribution des films et à leur exploitation n'étaient effectivement pas très bien adaptées au contexte de la plupart des pays en développement. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'elles doivent être écartées du nouveau questionnaire. Il faut rappeler à cet égard que l'accès à des données récurrentes et fiables dans ces deux domaines est important pour la mise en œuvre de la Convention sur la protection et la préservation de la diversité des expressions culturelles. Il est difficile à vrai dire d'imaginer un questionnaire sur le film et le cinéma qui ne comporterait pas des questions sur la distribution des films et leur exploitation en salle. Mais si ces questions doivent être retenues dans le nouveau questionnaire, il est important de s'assurer qu'elles n'aboutissent pas à des résultats similaires à ceux obtenus lors des enquêtes précédentes.

Les questions retenues dans l'Annuaire statistique de l'UNESCO.

Les questions relatives à la production et à l'importation des films ainsi qu'aux établissements de cinéma et à leur fréquentation ont peut-être obtenu un taux de réponse suffisant pour justifier la publication des résultats dans l'*Annuaire statistique de l'UNESCO 1999*, mais on aurait tout de même souhaité que ce dernier soit plus élevé (environ la moitié des Membres de l'UNESCO ont répondu aux questions soulevées) et on aurait souhaité également que les données transmises ne laissent pas place à autant de variation sur le plan de la récurrence. Elles n'en présentent pas moins un intérêt réel et peuvent susciter les interrogations et la réflexion. Un sujet d'inquiétude demeure cependant en raison du taux de réponses extrêmement faible obtenu avec le tout dernier questionnaire expédié en 2000 (celui couvrant les années 1998-1999) : les données fournies, selon qu'il appert de la mise à jour de 2004, sont beaucoup trop éparses pour que l'on puisse en tirer un quelconque profit. Pas moins de 140 Membres sur les quelque 180 que comptait l'UNESCO en 2000-2001 n'ont pas répondu à ce dernier questionnaire, y compris un nombre substantiel de pays développés. Reste à savoir pourquoi il en a été ainsi. Cet échec s'explique peut-être par le fait qu'au moment où les États ont été appelés à répondre à celui-ci, il était déjà connu que l'*Annuaire statistique de l'UNESCO* ne paraîtrait plus. Le taux de réponse plus élevé obtenu pour ces trois questions dans les questionnaires précédents pourrait le laisser croire. Une autre hypothèse, plus préoccupante, est que le questionnaire n'était plus perçu comme pertinent par

la majorité des Membres de l'UNESCO. Se peut-il effectivement qu'il ait été considéré comme inutile par les pays développés parce que ceux-ci disposaient déjà de toutes les réponses, et comme inapplicable à leur situation par un nombre important de pays en développement ? Pour le savoir, il faut revenir sur chacune de ces trois questions.

- La production de films

Le tableau 1 du *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma en 1998 et 1999* traite de la question de la production nationale de films de long métrage. Le tableau débute par une définition de l'expression « films de long métrage » suivie d'une question sur le choix des critères pour déterminer si un film a été produit au cours de l'année de référence ainsi que d'une question sur la longueur minimale d'un film de long métrage dans le pays répondant. La seule critique à faire concernant cette partie introductive du tableau concerne la question sur la longueur minimale d'un film de long métrage. Le critère de la longueur est de moins en moins utilisé de nos jours dans les compilations nationales et internationales et il apparaît condamné à disparaître totalement d'ici quelques années avec l'accroissement rapide de la production en format numérique. Le critère qui s'impose maintenant est celui de la durée minimale d'un film de long métrage. Pour l'Observatoire européen de l'audiovisuel et pour Media Salles, par exemple, celle-ci devrait être d'au moins 60 minutes mais on retrouve aussi assez fréquemment dans les compilations nationales la norme de 75 minutes ou même de 90 minutes. Dans le futur questionnaire sur le film et le cinéma, il serait donc approprié de définir purement et simplement le film de long métrage comme un film d'une durée de 60 minutes ou plus, ce qui laisse une marge de manœuvre appréciable aux États.

En ce qui concerne la demande d'information concernant la production de films de long métrage en tant que telle, le tableau 1 se subdivise en deux parties. La Partie 1 A demande le nombre total de films produits en 1998 et 1999 en distinguant entre les films intégralement nationaux, les films en coproduction à majorité nationale et les films en coproduction à majorité étrangère. Pour chacune de ces trois catégories de films, il est demandé en plus de fournir le coût total de production des films. La Partie 1 B pour sa part demande d'identifier les pays coproducteurs en précisant le nombre et le coût total des films produits avec ces derniers.

La critique principale qu'il y a lieu de formuler concernant ces deux parties concerne la demande relative aux coûts de production. Déjà pour les pays développés, il s'agit là de données qui ne sont pas facile à obtenir ; pour la plupart des pays en développement, elles sont encore plus difficiles à obtenir dans la mesure où ces derniers dépendent plus souvent qu'autrement d'aides diverses au titre de la coopération bilatérale ou multinationale ainsi que de l'investissement étranger pour produire leurs films. Dans les compilations internationales sur le cinéma, *l'Annuaire 2005* de l'Observatoire européen de l'audiovisuel fournit les coûts moyens de production des Etats-Unis, du Japon, de la France et de l'Italie de 1992-à 2004 (Vol. 4, G.10.2). La compilation 1980-2002 d'Eurostat fournit également des données sur le coût total de production ainsi que sur le coût moyen de production par film pour une vingtaine de pays repartis à peu près également entre pays développés et pays en développement. Mais seule la France parmi ces pays est en mesure de fournir des données

pour l'ensemble des six années couvertes (1997-2002) ; les autres pays développés ne couvrent que deux, trois ou quatre années et les pays en développement ne couvrent qu'une ou deux années⁴⁵. Enfin, on ne retrouve aucune donnée sur le sujet dans l'édition 2004 de *Media Salles*. On n'est donc pas surpris de constater que dans *l'Annuaire statistique de l'UNESCO 1999* ainsi que dans sa mise à jour de 2004, aucune donnée n'apparaissent en réponse à la sous-question concernant les coûts de production. Dans ces conditions, il ne nous apparaît pas souhaitable de reprendre cette question dans le futur questionnaire.

Enfin, comme nous l'avons suggéré précédemment dans le cas de la distribution et de l'exploitation des films et pour les mêmes motifs, une question 1 c. devrait être intégrée au tableau 1 pour obtenir des données sur la langue de tournage principale des films.

- Les importations de films

La question concernant les importations de films est abordée dans le tableau 2 du questionnaire de 1999. Des trois questions dont les résultats sont reproduits dans *l'Annuaire statistique de l'UNESCO 1999*, c'est la seule qui rejoint moins de la moitié des Membres de l'Organisation (tout juste 45 % y ont répondu). Le fait est que les données brutes sur le nombre de films importés par année dans un pays ne donnent qu'une idée approximative de la pénétration des films étrangers sur le marché national de ce pays. Elles ne tiennent aucun compte du nombre de copies mises en circulation, du nombre de projections et à plus forte raison de l'assistance à ces films. C'est ainsi que dans le *Rapport mondial sur la culture 2000*, on retrouve une statistique à l'effet que les importations américaines de films pour les années 1994-1998 représentent 40 % des films distribués pour les mêmes années⁴⁶ ; or, on sait que la part des films étrangers sur le marché américain pour ces mêmes années ne dépassait pas 5 %. Des statistiques beaucoup plus fiables et pertinentes peuvent être fournies à cet égard à partir de questions concernant la distribution et l'exploitation en salle des films (la question 2 B du tableau 3 du questionnaire de 1999, par exemple, demande spécifiquement le nombre de films étrangers distribués). Il est aussi symptomatique qu'aucune des grandes compilations internationales sur le cinéma, hormis celle de l'UNESCO, ne comporte de données sur les importations de films.

Malgré tout, dans le cas des pays qui ne sont pas en mesure de fournir des informations sur la distribution et l'exploitation en salle, ce qui est le cas d'un bon nombre de pays en développement, elles peuvent donner une idée de l'importance de la pénétration de la production cinématographique étrangère par rapport à la production domestique. Pour ce motif, on pourrait envisager de la maintenir dans le nouveau questionnaire de l'ISU tant et aussi longtemps que des statistiques fiables sur la distribution et l'exploitation en salle ne seront pas disponibles pour l'ensemble des pays. Mais comme il s'agit là d'une solution de rechange, il serait préférable d'écarter la question sur les importations et de faire un effort pour aider les pays en développements qui en font la demande à se doter des infrastructures nécessaires pour répondre aux questions sur la distribution et l'exploitation des films.

⁴⁵ Eurostat, *Cinema, TV and radio in the EU – Statistics on audiovisual services 1980-2002*, p. 37

⁴⁶ UNESCO, *Rapport mondial; sur la culture 2000*, p. 306.

Si la question concernant les importations de films devait être retenue, il faudrait par ailleurs modifier la demande d'information concernant les formats des films (35mm et 16 mm), soit pour remplacer la mention « 16 mm » par celle de « numérique », soit pour ajouter une troisième possibilité qui serait celle de « numérique ». Notre préférence va à la première hypothèse vu le très petit nombre de films tournés en 16mm et vu que l'avantage comparatif du 16 mm (les coûts moins élevés) ne joue plus face au films tournés en numérique. Nous reviendrons plus loin sur la question du cinéma numérique.

On peut s'interroger également sur la pertinence de la note 1 au bas du tableau 2 qui se lit comme suit :

« On entend par pays d'origine le pays qui a contribué pour plus de 50 % au coût global de production. Par conséquent, le pays d'importation d'un film n'est pas nécessairement son pays d'origine ».

Cette note interprétative exclut dans une large mesure la prise en considération des films réalisés et tournés dans des pays en développement car plus souvent qu'autrement, ceux-ci sont majoritairement produits avec des fonds étrangers. Il apparaîtrait donc préférable de tenir compte à la fois des coproductions majoritaires et minoritaires comme cela est fait dans le calcul de la production nationale de films. Mais si on inclut les productions minoritaires, on risque de compter en double un certain nombre de films étrangers importés. Pour des raisons de cohérence, il nous semble que si les coproductions minoritaires sont incluses dans la production d'un pays, il devrait en être de même pour ce qui est du calcul des importations.

Enfin, il nous apparaît exagéré de demander de classer jusqu'au dix septième rang les films importés. Dans le *Rapport mondial sur la culture 2000*, seuls les deux premiers pays sont mentionnés en réponse à cette question. Une liste des cinq premiers États par ordre d'importance nous semblerait donc amplement suffisante dans le futur questionnaire.

- Les établissements d'exploitation commerciale des films

La question concernant les établissements d'exploitation commerciale de films apparaît au tableau 5 du Questionnaire. D'une facture plutôt complexe, celui-ci incorpore pas moins de 9 sous questions concernant le nombre d'établissements, le nombre de sièges, la fréquentation annuelle, les recettes guichets, le type d'établissement (fixe, cinéparc et itinérant), le format des projecteurs (35mm et plus, 16mm), le nombre de voitures dans les « drive-in », le nombre de séances/projections et le prix moyen des places. Ces sous questions ne sont pas toutes également pertinentes et plusieurs d'entre elles semblent effectivement avoir été ignorées purement et simplement par les répondants, du moins si on en juge par les résultats qui apparaissent dans l'*Annuaire Statistique de l'UNESCO 1999*. Les seules sous questions qui reçoivent une réponse dans ce dernier concernent en effet le nombre total de cinémas, le nombre de sièges, la fréquentation annuelle et les recettes brutes. En ce qui concerne le taux de réponse pour la question concernant les établissements d'exploitation commerciale de films, celui-ci se situe à environ 50 % des membres de

l'UNESCO, mais comme nous l'avons vu précédemment, il baisse sensiblement en bas de ce chiffre pour la sous question relative aux recettes guichet. Parmi les Membres qui n'ont pas répondu, on retrouve une majeure partie des pays en développement.

Considérant ce résultat, il nous semble que le tableau 5 devrait être substantiellement revu afin de lui donner une présentation simplifiée plus proche de celle utilisée dans *l'Annuaire statistique de l'UNESCO*. Au point de départ, on pourrait éliminer la distinction existante entre les types d'établissements en demandant simplement le nombre d'établissements, le nombre de salles, le nombre de places et en ajoutant simplement une demande d'information concernant le nombre d'écrans situés dans des multiplex en pourcentage du nombre total d'écrans. Demeurerait également la question concernant l'équipement de projection mais en remplaçant la mention « 16 » mm par la mention « cinéma numérique ».

Pour ce qui est des questions concernant les revenus et l'assistance, il nous semble préférable, comme suggéré précédemment, de les traiter en lien avec le tableau concernant l'exploitation des films qui vise à mettre en évidence les parts de marché. Les chiffres concernant les revenus bruts et l'assistance totale pourraient être transférés dans le tableau concernant les établissements d'exploitation commerciale afin de servir de base pour le calcul du prix moyen des places.

- Les leçons à tirer du Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma à la lumière des résultats obtenus

Le constat majeur qui ressort, après avoir examiné les cinq questions qui se retrouvent dans le *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma 1998-1999* à la lumière des résultats obtenus, est que celles-ci s'adressaient davantage aux pays développés qu'aux pays en développement. Pour la vaste majorité des pays en développement, qui produisaient en 2000 peu ou pas de films, ces questions avaient peu de rapport avec leur situation réelle. Disposant déjà de peu de moyens pour développer leur industrie cinématographique, ils ne possédaient tout simplement pas les infrastructures administratives requises pour répondre adéquatement aux demandes du questionnaire. Pour les pays développés, en revanche, ces questions apportaient peu d'informations nouvelles. Si on examine les résultats obtenus à la lumière des données disponibles dans les compilations internationales sur le cinéma qui se sont développées en Europe à partir de 1992-1993, on se rend compte que ces dernières vont beaucoup plus loin et plus en profondeur que le questionnaire de l'UNESCO. Tel qu'il se présente en 2006, le *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma* demande donc à être sérieusement revu en ce qui concerne les besoins qu'il entend combler. Cette révision est rendue encore plus nécessaire par les lacunes dont souffre le questionnaire.

3.1.2 Les lacunes du questionnaire

Trois lacunes peuvent être identifiées à cet égard. La première concerne l'absence de questions susceptibles de documenter d'un point de vue statistique l'arrivée en force du cinéma numérique. La seconde concerne l'absence de questions sur les marchés du film autres que celui du cinéma en salle, marchés que l'on assimile souvent à ce qu'il est convenu d'appeler le « cinéma maison ». La troisième lacune enfin concerne l'absence de questions concernant la prise en compte de l'identité proprement culturelle des films. Reste à voir cependant ce qui peut être fait pour prendre en compte ces lacunes sans surcharger indûment le *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma*. Pour y voir plus clair on se penchera successivement sur chacune de ces trois lacunes.

- L'absence de prise en compte du cinéma numérique

On ne peut évidemment reprocher aux concepteurs du questionnaire de ne pas avoir intégré une référence au format numérique vu que ce format n'était pas encore fonctionnel au moment où le questionnaire a été rédigé. Mais en 2006, alors que le nombre de films tournés en format numérique s'accroît rapidement et que le l'ajustement des cinémas au nouveau format s'enclenche pour de bon, une demande d'information à ce sujet s'impose. La prise en compte du développement du cinéma numérique implique au strict minimum des questions concernant le nombre de films produits en format numérique ainsi que le nombre de cinémas disposant d'un projecteur numérique. Dans le *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma en 1998-1999*, la demande d'information concernant les formats de production et les formats de projection se limite au choix entre le format 35 mm et le format 16 mm. Le nouveau questionnaire pourrait donc, de façon relativement simple, intégrer cette nouvelle préoccupation en ajoutant à ses questions sur le format de production et le format de projection une référence au cinéma numérique. Mais est-ce suffisant considérant l'importance du développement en cours ?

Une analyse fort stimulante des développements récents du cinéma numérique parue dans l'*Annuaire 2005* de l'Observatoire européen de l'audiovisuel conclut à ce sujet dans les termes suivants :

Il semble que nous soyons parvenus à un tournant et que s'ouvre une période passionnante, aussi bien pour les fournisseurs de technologie, les salles, les producteurs que pour les consommateurs. Mais il est fort possible qu'un changement à une telle échelle soit l'occasion d'une refonte du marché et d'un bouleversement du statut quo, ce que bien des personnes s'emploieront activement à empêcher⁴⁷.

Il est difficile d'être en désaccord a priori avec ce point de vue : il est clair que le cinéma numérique va entraîner des bouleversements majeurs dans l'industrie du cinéma. Les coûts de production vont probablement diminuer, la distribution telle qu'on la connaît est appelée à disparaître et les sociétés d'exploitation vont devoir investir dans l'achat de nouvel équipement de projection sous peine de se retrouver marginalisées. Mais beaucoup de questions légitimes demeurent dans ce nouveau développement du cinéma numérique.

⁴⁷ Observatoire européen de l'audiovisuel, *Annuaire 2005*, Volume 4 (Média et nouvelles technologies), p. 93.

Simplement en ce qui concerne les standards, une publication de Screen Digest en date de 2003, comparant les standards du 35 mm avec ceux du cinéma numérique, concluait ainsi : « The different standards above necessitate different lenses or different audio decoding equipment. It is true to say, however, that digital cinema threatens to create an even more numerous set of different and incompatible standards. It is this that is causing doubt and uncertainty about digital cinema investment”⁴⁸. Mais ces considérations ne concernent que la dimension proprement économique du changement à venir. Ce que la conclusion de cette analyse de l’Observatoire européen de l’audiovisuel ne laisse pas entrevoir, c’est l’impact d’un tel changement sur la préservation de la diversité des expressions culturelles et de la diversité culturelle en général. Plus important encore, elle tend à discréditer à l’avance ceux qui pourraient s’inquiéter de l’impact de ces changements en les classant dans la catégorie des personnes qui s’emploient à empêcher le changement. Or, ces derniers ne nient aucunement les avantages qui peuvent résulter de la diminution des coûts de production et de distribution des films, particulièrement pour les pays en développement. Mais ils demandent à être convaincus que les changements en question n’étoufferont pas la voix de ceux qui commencent seulement à s’exprimer sur le plan cinématographique.

Aussi est-il important de surveiller de près sur le plan statistique non seulement l’accroissement du nombre de films produits en format numérique et du nombre de salles équipées de projecteurs numériques, mais aussi l’évolution du nombre total de films distribués en format numérique en fonction de l’origine des films en questions. Pour ce faire, il faudrait ajouter une question à ce sujet. Pour le moment, les principales informations dont nous disposons sont celles que MEDIA Salles fournit dans une compilation des films numériques de 1999 à juin 2005 qui donne le titre des films numériques produits, leur année de distribution, leur nationalité et leur distributeur. Or, ce qui frappe dans ces statistiques, c’est que sur les 175 films répertoriés, plus de 60 % sont de nationalités américaines⁴⁹. Cette domination de la production américaine alliée au petit nombre de pays impliqués à ce jour dans la production de films numériques laisse entrevoir la possibilité d’une offre de films numériques dominée dans les faits par un petit nombre de pays.

- L’absence de prise en compte des autres marchés du film

Le *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma* ne s’intéresse qu’aux films de long métrage qui sont destinés à la projection cinématographique en salle. Il ignore volontairement les autres marchés du film, comme ceux de la télévision, des cassettes vidéo (VHS) et des DVD. Là aussi, des transformations se produisent qui pourraient modifier éventuellement l’équilibre existant entre le cinéma en salle et ce qui est décrit en termes larges comme le « cinéma maison ». L’exclusivité des nouvelles productions, octroyée auparavant pendant des mois aux salles de cinéma, est maintenant réduite à quelques semaines et pourraient même s’amenuiser davantage si l’on en juge par certaines expériences

⁴⁸ Screen Digest, *Digital Cinema Models : The Global Outlook*, 2003, p. 26

⁴⁹ MEDIA Salles, *Les chiffres clefs du cinéma européen 2005*, p. 240. L’Observatoire européen de l’audiovisuel fournit aussi dans son *Annuaire 2005* (volume 4, p. 96) des données relatives à l’origine des nouveaux films numériques pour la période 1999-2004 qui confirme cette prédominance des États-Unis.

récentes⁵⁰. De plus, dans plusieurs pays en développement, le cinéma en salle est menacé par la prolifération de « cinémas vidéos » où sont projetés, très souvent sans égard aux droits de propriété intellectuelle, des films sur support VHS ou DVD. Dans certains pays, le cinéma en salle semble avoir pratiquement disparu pour être remplacé par le marché de la vidéo⁵¹. Il est difficile toutefois de porter un jugement à ce stade-ci sur l'impact de ces divers développements sur l'industrie du cinéma en général et encore moins sur l'avenir de la production cinématographique envisagée comme mode d'expression culturelle. Il faut rappeler que si la vidéo domestique a été perçue à ses débuts comme une menace pour l'industrie du cinéma, à maints égards elle « a été le salut du cinéma en renouvelant l'intérêt du public et son accès aux films récents ... et, peut-être plus important, en fournissant un apport financier à la production cinématographique »⁵². D'où l'importance de suivre l'évolution de ces développements à partir d'indicateurs pertinents.

Des statistiques relativement élaborées sur les marchés des cassettes vidéo et des DVD, établies essentiellement à partir de données recueillies par Screen Digest et par l'International Video Federation (IVF), se retrouvent dans l'*Annuaire* de l'Observatoire européen de l'audiovisuel. Elles concernent entre autres le nombre de titres nouveaux mis en marché, le nombre de points de vente et de location, le nombre de transactions dans le commerce, le chiffre d'affaires du commerce du détail de cassette vidéo et du DVD ou encore le nombre moyen de transactions DVD par habitant. Mais mis à part les Etats-Unis et le Japon, elles ne concernent que des pays européens. On retrouve également des statistiques sur les marchés des cassettes vidéo et des DVD dans le rapport d'Eurostat intitulé « Cinema, TV and radio in the EU – Statistics on audiovisual services », publié en 2003; celles-ci sont également détaillées mais là encore la couverture se limite essentiellement aux pays européens. En ce qui concerne les pays en développement, la disponibilité de statistiques de base relativement aux marchés des cassettes vidéo et des DVD apparaît aléatoire au mieux. Comme dans le domaine du film, Screen Digest est en mesure de fournir des données concernant le marché vidéo d'un certain nombre de pays en développement. Une étude de 2003 couvrant la région Asie Pacifique explique ainsi la méthodologie utilisée :

However, in most Asia-Pacific countries there is no official video association and thus no official market statistics. In such cases our primary source of information is the video distributors themselves, principally the US studios and their local licensees, but also the leading independent companies in each territory. By asking each of the key players to provide detailed information on average prices, unit shipments and total market value for each format in their territory we are able to build up a picture of the whole industry in that country⁵³.

Mais le nombre de pays en développement couverts dans cette étude demeure relativement restreint, se limitant à une dizaine de pays au total. En fait, tout porte à croire qu'une

⁵⁰ Comme la mise en circulation simultanée du film *Bubble* de Steven Soderbergh en salle, en vidéo et à la télévision ; Mais l'expérience ne semble pas avoir été très convaincante ; voir : http://www.soundandvisionmag.com/article.asp?section_id=2&article_id=1283

⁵¹ Voir Cock, Emmanuel, avec Florence Levy, *Les marchés audiovisuels dans les pays en développements*, banque de données (Nigeria) ; voir aussi dans les études de cas le développement sur le Nigéria.

⁵² Sequentia, « Les marchés de la vidéo en Europe », Vol II, No 6, 1995, p. 4.

⁵³ Screen Digest, « Asia-Pacific Video – Market Assessment and Forecast, 2003, p. 9

majorité de pays en développement aurait de la difficulté présentement à répondre à des questions précises sur leur marché de la cassette vidéo et du DVD.

Dans ces conditions, il apparaît prématuré de chercher à introduire dans le nouveau questionnaire des questions du type de celles concernant le dénombrement des équipements en matériel vidéo, le nombre de points de vente et de location, les recettes du commerce de détail, le nombre de transactions et leur prix moyen. De telles questions risqueraient encore une fois de s'avérer sans intérêt pour les pays développés, qui disposent déjà pour la plupart de ces informations ou peuvent se les procurer s'ils ne les ont pas, et non appropriées pour la majeure partie des pays en développement, qui ne seraient pas en mesure d'y répondre.

Cela ne veut pas dire cependant qu'il faille écarter toute question relative au marché de la vidéo. Dans la perspective du nouveau questionnaire qui est d'appuyer la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, il y aurait certainement lieu de poser une question sur le nombre de titres nouveaux (cassettes vidéo et DVD) mis sur le marché en 2004 et 2005 en distinguant entre les titres d'origine nationale et d'origine étrangère. Une question de ce type permettrait de se faire une idée du développement de la production domestique dans ce domaine et de l'importance de la pénétration étrangère.

- L'absence de prise en compte de l'identité culturelle des films

Dans l'introduction de *Focus 2005*, André Lange aborde un problème d'actualité qu'il décrit comme faisant « l'objet d'âpres débats stratégiques, autour desquels se nouent des enjeux de politique industrielle, d'argent et de rayonnement culturel », soit celui de la nationalité des films. Il fait état à cet égard de la difficulté croissante d'attribuer une nationalité unique à chaque film en fonction de la source principale d'investissement lorsque les investissements sont de plus en plus souvent repartis entre plusieurs États et qu'il devient pratiquement impossible d'identifier le principal investisseur. Or, cette qualification des films est importante, ajoute-t-il, parce qu'elle conditionne l'accès aux systèmes de soutien nationaux ou européens et aussi parce qu'elle offre un argument pour célébrer le dynamisme d'une industrie et l'efficacité d'une politique. À la fin de son analyse, il fait état

...d'un autre sujet d'insatisfaction lié aux règles d'imputation de nationalité, qui réside dans les limites de nos élaborations statistiques pour l'évaluation de la diversité culturelle d'un marché donné. Les statistiques valorisent en effet la nationalité de la production, non celle du réalisateur et, par conséquent, de la diversité des univers et des esthétiques. En conséquence, des films tels que *Zivot je cudò* d'Émir Kusturica, *Viva Laldjrie* de Nadir Moknèche, *Salvador Allende* de Patricio Guzman, *Vodka Lemon* de Hiner Saleem, *Le temps du loup* de Michael Haneke ou encore *Alexandrie...New York* sont, dans nos statistiques, considérés comme français, ce qu'ils sont par les caractéristiques de production mais non par l'expression culturelle.

Ces remarques d'André Lange sur la nationalité des films et sur l'évaluation de la diversité culturelle d'un marché donné mettent en évidence une lacune importante des compilations internationales sur le film qui est l'absence de prise en compte de l'identité réelle d'un film d'un point de vue culturel. On retrouve un propos sensiblement au même effet dans *Les*

chiffres clefs du cinéma européen de Media Salles, sous la plume de Joachim Ph. Wolff. Celui-ci écrit à ce sujet :

Un élément de complication réside dans le fait que dans les statistiques sur les films, les parts de marché des productions nationales sont calculées avec les coproductions. Ce qui est correct pour les pays d'où provient le principal apport à la production et lorsque le film en reflète en partie la culture. Cependant, dans un certain nombre de cas, un film est indiqué comme une coproduction également dans les pays dont l'apport n'a été que marginal ou dépourvu de contenus culturels, à savoir, seulement financier. Dans ce cas, le film est de toute façon perçu comme étranger par le public.⁵⁴

À la lumière de ces remarques, on peut légitimement s'interroger sur ce qu'il y a lieu de faire dans le futur questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma pour tenir compte de l'identité culturelle d'un film. La question, on le comprendra, est particulièrement importante pour les pays en développement dont l'apport principal dans le cas d'un film en coproduction relève souvent de la création plutôt que de l'investissement. Mais elle intéresse aussi des pays développés dont les parts de marché peuvent s'avérer quelque peu gonflées eu égard à leur participation réelle à la réalisation de certains films.

Une piste de réflexion utile pour répondre à cette question nous est offerte par la pratique même des États lorsque vient le temps de décider des films qui peuvent bénéficier de leur programmes de soutien à la production de films. Diverses approches incorporant à des degrés variables des considérations économique et culturelle sont utilisées à cette fin. On se limitera ici à une revue des considérations de nature culturelle. Pour simplifier, on empruntera à une étude d'André Lange et de Tim Westcott qui résume les critères de définition de nationalité des films dans les textes de loi nationaux européens relatifs aux aides directes à la production et critères nationaux d'éligibilité (films de long métrage)⁵⁵. Si on fait abstraction des critères renvoyant à des considérations économiques, on se retrouve avec un nombre relativement restreint de critères de nature culturelle qui sont les suivants. Par ordre de fréquence d'utilisation, on a d'abord ceux relatifs à la langue (langue de production ou encore langue de première projection), puis aux auteurs ou réalisateurs nationaux, aux acteurs nationaux et enfin au sujet (qui doit en être un de thématique nationale). Il est hors de question évidemment de chercher à intégrer ces divers critères dans un questionnaire statistique sur le film. Deux de ces critères, toutefois, pourraient servir de base à une question destinée à mettre en évidence l'apport culturel d'un pays aux films identifiés comme faisant partie de sa production nationale soit celui de la langue de production du film et celui de la nationalité du réalisateur. On retrouve déjà ces critères par exemple, dans les tableaux de type « top 20 » ou « top 50 » de l'Observatoire européen de l'audiovisuel, qui donnent le titre des films dans leur langue originale ainsi que le nom du réalisateur de chacun des films.

⁵⁴ Media Salles, *Les Chiffres Clefs du Cinéma Européen*, 2004, Introduction méthodologique, p. 47

⁵⁵ André Lange et Tim Westcott, *Les aides publiques aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles en Europe – Une analyse comparative*, Observatoire européen de l'audiovisuel Strasbourg, 2004, p. 80 (tableau 20); voir aussi Michel Györy, *Production et distribution de films en Europe. La question de la nationalité*, Observatoire européen de l'audiovisuel, Strasbourg, 2000 : http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/natfilm.html.fr

- La langue de production des films

On peut facilement voir dans la langue de production d'un film une manifestation de la diversité des expressions culturelles. Aussi n'est-on pas surpris de constater que la production cinématographique, dans des pays bilingues ou multilingues comme le Canada, la Belgique, la Suisse, l'Espagne, l'Inde et l'Afrique du Sud, la Malaisie, etc., s'exprime dans plus d'une langue. Dans bon nombre de pays également, unilingues aussi bien que bilingues ou multilingues, une des premières exigences pour qu'un film soit reconnu comme étant d'origine nationale est que le film soit tourné dans la ou l'une des langues nationales. Mais dans plusieurs pays aussi, des minorités linguistiques nombreuses et souvent assez importantes sur le plan numérique n'ont toujours pas accès à leur propre expression cinématographique.

Assez curieusement, cependant, aucune compilation internationale sur le cinéma intègre des questions concernant la langue de tournage ou de production des films, la langue de distribution des films ou encore l'assistance selon la langue des films. On retrouve bien des statistiques de cette nature dans certains pays, mais leur nombre n'est pas très élevé. Comme il s'agit là d'un type d'information qui est important pour la mise en œuvre de la *Convention sur protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, il nous apparaît donc important d'intégrer de telles questions dans le futur questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma⁵⁶.

- L'origine culturelle du film

Le réalisateur est le créateur de l'œuvre cinématographique dont il assume la responsabilité. Non seulement apporte-t-il sa vision artistique à un film mais il lui donne même son identité culturelle. Cela est si vrai que dans le langage de tous les jours, on parle spontanément du film de tel ou tel réalisateur identifié à tel pays ou telle communauté culturelle. En ce sens, on parlera aussi du cinéma français, du cinéma japonais, du cinéma russe, du cinéma américain. Un lien étroit existe donc entre les identités culturelles et les expressions culturelles et c'est précisément ce que veut souligner le préambule de la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* en affirmant ce qui suit :

Considérant que la culture prend différentes formes dans le temps et dans l'espace et que cette diversité s'incarne dans l'originalité et la pluralité des identités ainsi que dans les expressions culturelles des peuples et des sociétés qui constituent l'humanité.

Certains questionneront peut-être le lien ainsi établi entre le réalisateur d'un film et la communauté culturelle dont il est issu et certains réalisateurs se sentiraient possiblement mal à l'aise d'être classés de la sorte. Mais que ce soit dans le domaine du cinéma ou dans d'autres domaines de la culture, le fait demeure que la vaste majorité des créateurs culturels n'ont pas d'hésitation à reconnaître le lien qui les unit à leur communauté d'origine sur le

⁵⁶ Sur l'importance de la langue dans le cinéma, voir « Transferts linguistiques » dans *Sequentia*, août 1995, Vol. 11, No 4, p. 3.

plan de la création culturelle et les communautés culturelles elles-mêmes, reconnaissant l'importance de cet apport à leur propre développement, n'ont pas d'hésitation à appuyer, dans la mesure de leurs moyens, le développement de la création.

Dans la perspective d'un nouveau questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma, il apparaît donc souhaitable d'intégrer à ce dernier un tableau distinct qui permettrait de mieux cerner d'un point de vue culturel la production cinématographique d'un pays donné. Le tableau en question porterait sur les films nationaux ayant réalisé le plus d'entrées sur le marché national et demanderait pour chacun d'entre eux le titre du film dans sa langue originale, le réalisateur du film, le distributeur du film et enfin les entrées pour le film en question⁵⁷.

3.2 Le questionnaire sur le cinéma (2000)

Les résultats de ce questionnaire très élaboré, tels qu'on les retrouve sur le site de l'UNESCO dans le rapport intitulé « Enquête sur les cinémas nationaux », rendent difficile toute évaluation de la pertinence des questions soulevées dans la mesure où assez peu de tableaux statistiques sont fournis finalement et ceux qui le sont ne concernent souvent que quelques pays. Le seul tableau vraiment significatif inclus dans le rapport est celui qui concerne « les indicateurs sociaux et culturels, la production cinématographique et les importations cinématographiques, tous pays inclus ». Mais les données sont essentiellement d'ordre socioculturel (seulement deux des douze catégories de données concernant le cinéma)⁵⁸ et une bonne partie de ces données socioculturelles sont déjà disponibles ailleurs (population, langue véhiculaire, PNB, nombre d'habitants, etc.). Les résultats du questionnaire prennent plutôt la forme de commentaires très généraux fondés sur les réponses apportées à ce dernier, commentaires généralement brefs qui laissent le lecteur plus souvent qu'autrement sur sa faim.

S'il en est ainsi, il est permis de penser que c'est parce que les réponses obtenues étaient trop éclectiques pour permettre de dégager des tendances claires. Simplement à la lecture des questions posées, on imagine facilement que nombre de répondants ont du être déconcertés par l'ampleur de la tâche qu'on leur demandait de remplir⁵⁹. Les concepts utilisés renvoient à une réalité qui est d'abord et avant tout celle des pays développés et plus particulièrement à celle des pays européens. Bon nombre de questions n'avaient tout simplement pas de signification pour la vaste majorité des pays en développement ; c'était le cas en particulier des questions relatives au financement des films, associations de professionnels et à la

⁵⁷ Pour une illustration d'un tableau de ce genre concernant le Brésil, voir : Observatoire européen de l'audiovisuel, *Focus 2005 Tendances du marché mondial du film*, Strasbourg, 2006, p. 17

⁵⁸ Les catégories en question concernent la langue véhiculaire où la langue internationale de communication, la région statutaire de l'UNESCO, le produit national brut, le nombre d'habitants, la concentration de la population urbaine, le pourcentage d'élèves dans les écoles primaires, le taux d'alphabétisation, l'indicateur de développement humain, le nombre de livres publiés, les films produits annuellement (1988-1998) et enfin les films importés en 1995.annuellement

⁵⁹ Voir à ce sujet l'Annexe 3

distribution. Il faut souligner également en ce qui concerne les films produits et les films importés que les données reposent sur une définition du film qui s'éloigne passablement de celle utilisée dans le *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma en 1998-1999*. Dans ce dernier cas, seuls les films de long métrage destinés à la projection cinématographique commerciale sont pris en compte ; sont exclus en particulier les films produits pour la télévision et les courts métrages. Dans le *Questionnaire sur le cinéma* de 2000, les films produits pour la télévision sont inclus dans le calcul. On ne peut donc pas facilement se baser sur les résultats de ce questionnaire pour juger de la pertinence des multiples questions abordées. Tout au plus peut-on souligner que le questionnaire a le mérite d'avoir mis en évidence la situation pénible d'une majorité des membres de l'UNESCO en ce qui concerne l'accès à cette forme importante d'expression culturelle que constitue le cinéma.

Ceci étant, certaines remarques concernant l'approche générale de ce questionnaire s'imposent et peuvent alimenter la réflexion sur le futur questionnaire sur les statistiques du film et le cinéma de l'ISU. Il faut souligner en effet que ce questionnaire était essentiellement destiné à fournir une vue d'ensemble, pour chaque pays, des structures et politiques concernant le cinéma. Il comportait trois grandes parties qui étaient les suivantes : Partie I : structure du secteur public, législation et état de la participation ; Partie II : les différents participants dans le circuit de production et le marché suivant la logique de production d'un film (scénario, financement, production, distribution) ; Partie III : programmes d'éducation et de formation dans le domaine du cinéma. L'entreprise était vaste et faisait appel de la part des répondants à des connaissances très diversifiées. Malheureusement, en bout de ligne, on ne peut dire qu'il se dégage du questionnaire cette vue d'ensemble, pour chaque État, des structures et politiques concernant le cinéma qu'il annonçait. Les réponses détaillées apportées par les divers États n'apparaissent nulle part. Ces derniers ne peuvent donc ni se voir ni se comparer avec les autres États. Mais l'objectif était louable et sa réalisation serait certainement de nature à appuyer la mise en œuvre de la Convention sur la protection et la préservation de la diversité des expressions culturelles.

Aussi croyons-nous qu'il y a lieu d'envisager un questionnaire plus simple, comportant un nombre limité de questions sur les structures administratives, les lois et règlements relatifs à l'industrie du cinéma, ainsi que sur certaines données sociologiques concernant par exemple les principales langues parlées, les communautés culturelles existantes, etc. Dans la mesure où ce questionnaire aurait pour mission plus particulière d'appuyer le développement du cinéma dans les pays en développement, ce type d'information pourrait offrir des éléments de comparaison intéressants. Mais encore faudrait-il que la présentation des résultats prenne une forme permettant justement cette comparaison. Considérant la nature des informations recherchées, le résultat de ce questionnaire devrait faire l'objet d'un rapport distinct du *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma* et devrait être repris à des intervalles plus longs (aux 4 ans par exemple).

3.4 Conclusions de l'analyse critique des questionnaires

Dans l'analyse critique des deux questionnaires soumis à notre attention, nous nous sommes penchés d'abord sur les résultats obtenus pour ensuite nous intéresser aux lacunes des questionnaires sur le plan du contenu. En ce qui concerne les résultats, il nous est apparu que ceux-ci étaient souvent très incomplets, ce qui soulevait par voie de conséquence le problème de la pertinence des questions posées dans ceux-ci. À l'examen, il nous est apparu effectivement que plusieurs de ces questions allaient nettement au-delà de la capacité de répondre de la majorité des États, qu'elles étaient parfois inutilement complexes et, particulièrement dans le cas du second questionnaire, beaucoup trop nombreuses. Ce qui nous est apparu le plus inquiétant à cet égard, c'est l'échec quasi-total du tout dernier questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma, soit celui couvrant les années 1998-1999. En ce qui concerne le contenu, nous avons constaté certaines lacunes évidentes concernant la prise en compte du cinéma numérique, la prise en compte des autres marchés du cinéma et la prise en compte de la dimension proprement culturelle des films. Si le *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma en 1998-1999* doit être révisé en 2006, il est clair que ses objectifs devront être revus. Sur le plan statistique, ce dernier ne répond plus à un besoin réel des pays développés qui disposent déjà largement, dans le domaine du cinéma, des outils statistiques dont ils ont besoin. Le vrai problème est celui de la mise à niveau des pays en développement non seulement en ce qui a trait à leur intégration dans les compilations internationales sur le cinéma, mais aussi en ce qui a trait au développement de leurs propres ressources en matière de statistiques culturelles. S'il est une contribution spécifique que le nouveau questionnaire de l'ISU peut apporter dans le domaine du cinéma à la protection et à la préservation de la diversité des expressions culturelles, et de façon plus générale à la protection de la diversité des expressions culturelles, c'est dans cette mise à niveau des pays en développement qu'il faut la voir.

4 – Le nouveau questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma : objectifs, contenu, définitions.

3.1 Les objectifs du nouveau questionnaire

Le nouveau questionnaire devrait poursuivre essentiellement trois objectifs. Il devrait d'abord chercher à combler le besoin le plus évident sur le plan international en matière de statistiques sur le cinéma, à savoir l'absence d'une compilation internationale concernant l'industrie du film dans l'ensemble des pays en développement. Ce besoin ne sera pas comblé du jour au lendemain. Pour y arriver, il faudra porter une attention particulière aux questions qui devront être le plus adaptées possible à la capacité de répondre des États et, pour s'assurer que ceux-ci répondent bien aux diverses questions posées, faire l'objet d'un suivi étroit. Comme il faut construire pour l'avenir, il faudra aussi profiter du suivi en question pour doter graduellement les États en question d'une capacité de produire sur une base récurrente leurs propres statistiques sur le cinéma. Certains pays, en outre, pourraient faire l'objet à cet égard d'un suivi plus étroit afin de montrer ce qu'il y a lieu de faire pour arriver à un tel résultat et servir ainsi d'exemples pour les autres.

Le deuxième objectif est de contribuer à la production d'une compilation internationale sur le film et le cinéma qui viserait l'ensemble des pays du monde. La réalisation de cet objectif implique d'abord que la méthodologie de base et les définitions du nouveau questionnaire se rapprochent le plus possible de ce qui se fait présentement sur le plan international en matière de compilations statistiques sur le cinéma. Il faudra en outre travailler en collaboration avec les organisations responsables des compilations internationales existantes afin d'en arriver à un résultat satisfaisant et surtout éviter les doublons inutiles. Dans un premier temps, on pourrait envisager une publication relativement simple du type de *Focus* qui donnerait une vision de base de l'industrie du cinéma dans le monde, par pays, par grandes régions (Asie, Amérique latine, Amérique du nord, Europe, Afrique) et finalement par niveau de développement.

Le troisième objectif est de donner une plus grande visibilité à la dimension proprement culturelle dans les statistiques sur le cinéma, et ce tant dans les compilations nationales qu'internationales. Deux préoccupations doivent plus particulièrement être prises en compte à cet égard. La première a trait au lien entre le film et la communauté culturelle d'origine. Certaines suggestions en ce sens ont été faites précédemment en traitant des lacunes des questionnaires existants, suggestions qui portent plus spécialement sur la dimension linguistique de la production et de la consommation des films ainsi que sur les critères qui permettent de mieux identifier l'apport culturel à la production des films. La seconde préoccupation concerne l'apport du film comme mode d'expression culturelle au développement des communautés culturelles à l'intérieur même des états. Elle vise à cerner un peu mieux la contribution du film à « la vitalité des cultures pour tous, y compris pour les personnes appartenant aux minorités et pour les peuples autochtones, telle qu'elle se manifeste par leur liberté de créer, diffuser, et distribuer leurs expressions culturelles traditionnelles et d'y avoir accès de manière à favoriser leur propre développement » (préambule de la Convention, paragraphe 15).

3.2 *Le contenu du nouveau questionnaire*

Le nouveau projet de questionnaire que nous présentons ici intègre, d'une part, les suggestions de modifications faites dans le cadre de notre analyse critique des questionnaires utilisés par l'UNESCO dans le domaine du film et du cinéma et, d'autre part, les suggestions d'ajouts faites dans le cadre de notre examen des lacunes de ces mêmes questionnaires. Le point de départ demeure le *Questionnaire sur les statistiques du film et du cinéma* dans sa plus récente version, c'est-à-dire celle concernant les années 1998-1999. Ce nouveau projet s'inscrit dans une perspective qui se veut à la fois réaliste et constructive et qui cherche d'abord et avant tout à combler un besoin réel au plan statistique.

Country:

Montréal, May 200



UNITED NATIONS EDUCATIONAL,
SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION

QUESTIONNAIRE ON STATISTICS OF FILMS AND CINEMAS IN 2004 AND 2005

1. The present questionnaire is intended to collect statistics on certain aspects of cinematographic activities in the world for the years 1998 and 1999. The information thus obtained will be published in international reports and in UNESCO publications.
2. The questionnaire consists of six tables which concern respectively national production, importation, distribution and exhibition of feature films, commercial cinemas and videos.
3. If the definitions and classifications used in your statistics do not correspond to those given in this questionnaire, please indicate how they are at variance. You are particularly requested to give any specific indications or explanations which will help towards a correct interpretation of your figures.
4. In completing the questionnaire, please indicate cases where no data are available and where the quantity is nil or negligible and *do not leave any space blank*. The following symbols are recommended for your use:

Data not available ...

Quantity nil or negligible –

Estimates or provisional figures *

5. Please give below the name and address of the person responsible for the completion of the questionnaire:

Name:	
Organization:	
Address:	
Telephone:	
Fax:	
E-mail:	

6. One copy of the questionnaire filled in as completely as possible should be returned byto the following address:

UNESCO Institute for Statistics
C.P. 6128
Succursale Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
CANADA

7. If you have any queries concerning the questionnaire, do not hesitate to contact the UNESCO Institute for Statistics by e-mail: uis@unesco.org or by fax: (1 514) 343-6872

Table 1. NATIONAL PRODUCTION OF FEATURE FILMS IN 2004 AND 2005

1. The statistics requested in this table should refer solely to feature films intended for *commercial exhibition in cinemas*. Films produced for television broadcasting as well as newsreels and publicity films should be excluded.
2. Please indicate by checking the appropriate box which of the following criteria is used in your statistics for classifying a film as *'produced' in the year of reference*:
 - (a) the fact that the film was 'completed' in that year
 - (b) the fact that, regardless of the date of its completion, the film was 'cleared' for public showing by censorship or any other relevant authority in that year
 - (c) the fact that, regardless of the date of its completion, the film had its 'first public showing' in that year
 - (d) any other criterion (please specify)
3. For the purpose of the present questionnaire, feature films are films with duration of 60 minutes or more.

1 a. Production of feature films

Type of production	Feature films in original version			
	2004		2005	
	Number of films		Number of films	
TOTAL.....				
(a) Films, 100 % national.....				
(b) Majority co-productions				
(c) Minority co-productions.....				

1. Please list in Table 1 b. the countries which have participated in co-productions of feature films. Co-productions are considered as "majority co-productions" if more than half of the production costs are borne by the country completing this questionnaire or if the director is a national.

1 b. Co-production of feature films

Name(s) of co-producing countries	Feature films co-produced	
	2004	2005
	Number of films	Number of films
TOTAL		

1 c. Language of Production of Feature Films

If national films have been produced in more than one language, please indicate how many films have been produced in each language.

Language		Number of films	
		2004	2005
1			
2			
3			
4			
5			
TOTAL			

Table 2. IMPORTATION OF FEATURE FILMS IN 2004 AND 2005

1. As in the preceding table, the statistics requested should refer only to films intended for *commercial exhibition in cinemas*. Films imported solely for television broadcasting as well as 'short films', newsreels, commercials etc., should be excluded.
2. The data requested in this table should refer to the number of titles and to the number of copies, but not to the number of language or other versions.
3. Please indicate by checking the appropriate box which of the following criteria is used in your country for classifying a film as '*imported*' in the year of reference:

(a) the fact that the film was 'imported' in that year

(b) the fact that, regardless of the date of its importation, the film was 'cleared' for public showing by censorship or any other relevant authority in that year

(c) the fact that, regardless of the date of importation, the film had its 'first public showing' in that year

(d) any other criterion (please specify)

.....

Country of origin ¹	2004				2005			
	Number of titles		Number of copies		Number of titles		Number of copies	
	35 mm	digital	If 35 mm		35 mm	digital	If 35 mm	
TOTAL								
.....								
of which by order of importance:								
1								
2								
3								
4								
5								

Table 3. DISTRIBUTION OF FEATURE FILMS IN 2004 AND 2005

The statistics to be provided in this table should refer to: (a) the number of companies distributing long films in 1998 and 1999, (b) the number of films distributed. With regard to distribution companies only the head offices should be reported, i.e. regional and affiliated branches are to be excluded.

	Distribution companies					
	2004			2005		
	Total	of which national foreign		Total	of which national foreign	
1. NUMBER OF COMPANIES						
2. FILMS DISTRIBUTED	2004			2005		
	A. Total number of <i>national films</i> distributed					
	of which : Number of national films released for the first time during the year of reference					
	B. Total number of <i>foreign films</i> distributed					
	of which: Number of foreign films released for the first time during the year of reference					

Table 4. EXHIBITION OF FEATURE FILMS IN 2004 AND 2005

The statistics in this table should refer to the total number of films shown commercially in 2004 and 2005 as well as to the box-office receipts earned by these films for the two years requested. Data on box-office receipts should be shown in national currency and refer to (gross) box-office receipts, i.e. inclusive of admission tax and other kinds of levy.

	2004			2005		
	Number of films exhibited	Admissions in thousands	Box-office receipts in thousands	Number of films exhibited	Admissions in thousands	Box-office receipts in thousands
TOTAL FILMS						
of which:						
A. Films entirely national.....						
B. Films co-produced.....						
C. Foreign films by country of origine						
1.....						
2.....						
3.....						
4.....						
5.....						
6.....						
7.....						

1. By country of origin is understood the country which has contributed more than 50 per cent to the production costs. Consequently, the country of origin is not necessarily the country from which the film has been imported.

Table 5. MARKET SHARES

	Market Shares in % (admissions)	Market shares in % (box-office)
1. National		
2. First two foreign states		
a)		
b)		
3. Rest of the world		

Table 6 a: Top 10 national films by admissions: 2004

	Original Title	Country of origin	Director	Distributor	Admissions
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					

Table 6 b: Top 10 films (all origins) by admissions: 2004

	Original Title	Country of origin	Director	Distributor	Admissions
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					

Table 7: COMMERCIAL CINEMAS IN 2004 AND 2005

1. The term "establishments" used in this table refers to establishments possessing their own equipment. This includes indoor cinemas, outdoor cinemas, drive-ins and mobile units.
2. A 'mobile unit' is a projection unit equipped and used to serve more than one site.

Type of cinematographic establishment	2004		2005	
	Equipped for 35 mm	Equipped for digital films	Equipped for 35 mm	Equipped for Digital films
Number of establishments (in thousands)				
a) 1 screen				
b) 2-7 screens				
c) 8 and more screens (multiplexes)				

TABLE 8: VIDEO**8. A: New Titles**

Indicate the number of new VHS and DVD titles for the year 2004 and 2005, distinguishing between the titles produced domestically and the titles produced in foreign States.

8. B: Number of outlets

Indicate the number of outlets selling and renting VHS and DVD in 2004 and 2005

ANNEXE 1

**CONVENTION SUR LA PROTECTION ET LA PROMOTION
DE LA DIVERSITÉ DES EXPRESSIONS CULTURELLES**

**CONVENTION SUR LA PROTECTION ET LA PROMOTION
DE LA DIVERSITÉ DES EXPRESSIONS CULTURELLES**

Paris, le 20 octobre 2005

La Conférence générale de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, réunie à Paris du 3 au 21 octobre 2005 pour sa 33^e session,

Affirmant que la diversité culturelle est une caractéristique inhérente à l'humanité,

Consciente que la diversité culturelle constitue un patrimoine commun de l'humanité et qu'elle devrait être célébrée et préservée au profit de tous,

Sachant que la diversité culturelle crée un monde riche et varié qui élargit les choix possibles, nourrit les capacités et les valeurs humaines, et qu'elle est donc un ressort fondamental du développement durable des communautés, des peuples et des nations,

Rappelant que la diversité culturelle, qui s'épanouit dans un cadre de démocratie, de tolérance, de justice sociale et de respect mutuel entre les peuples et les cultures, est indispensable à la paix et à la sécurité aux plans local, national et international,

Célébrant l'importance de la diversité culturelle pour la pleine réalisation des droits de l'homme et des libertés fondamentales proclamés dans la Déclaration universelle des droits de l'homme et dans d'autres instruments universellement reconnus,

Soulignant la nécessité d'intégrer la culture en tant qu'élément stratégique dans les politiques nationales et internationales de développement, ainsi que dans la coopération internationale pour le développement, en tenant également compte de la Déclaration du Millénaire de l'ONU (2000) qui met l'accent sur l'éradication de la pauvreté,

Considérant que la culture prend diverses formes dans le temps et dans l'espace et que cette diversité s'incarne dans l'originalité et la pluralité des identités ainsi que dans les expressions culturelles des peuples et des sociétés qui constituent l'humanité,

Reconnaissant l'importance des savoirs traditionnels en tant que source de richesse immatérielle et matérielle, et en particulier des systèmes de connaissance des peuples autochtones, et leur contribution positive au développement durable, ainsi que la nécessité d'assurer leur protection et promotion de façon adéquate,

Reconnaissant la nécessité de prendre des mesures pour protéger la diversité des expressions culturelles, y compris de leurs contenus, en particulier dans des situations où les expressions culturelles peuvent être menacées d'extinction ou de graves altérations,

Soulignant l'importance de la culture pour la cohésion sociale en général, et en particulier sa contribution à l'amélioration du statut et du rôle des femmes dans la société,

Consciente que la diversité culturelle est renforcée par la libre circulation des idées, et qu'elle se nourrit d'échanges constants et d'interactions entre les cultures,

Réaffirmant que la liberté de pensée, d'expression et d'information, ainsi que la diversité des médias, permettent l'épanouissement des expressions culturelles au sein des sociétés,

Reconnaissant que la diversité des expressions culturelles, y compris des expressions culturelles traditionnelles, est un facteur important qui permet aux individus et aux peuples d'exprimer et de partager avec d'autres leurs idées et leurs valeurs,

Rappelant que la diversité linguistique est un élément fondamental de la diversité culturelle, et *réaffirmant* le rôle fondamental que joue l'éducation dans la protection et la promotion des expressions culturelles,

Considérant l'importance de la vitalité des cultures pour tous, y compris pour les personnes appartenant aux minorités et pour les peuples autochtones, telle qu'elle se manifeste par leur liberté de créer, diffuser et distribuer leurs expressions culturelles traditionnelles et d'y avoir accès de manière à favoriser leur propre développement,

Soulignant le rôle essentiel de l'interaction et de la créativité culturelles, qui nourrissent et renouvellent les expressions culturelles, et renforcent le rôle de ceux qui oeuvrent au développement de la culture pour le progrès de la société dans son ensemble,

Reconnaissant l'importance des droits de propriété intellectuelle pour soutenir les personnes qui participent à la créativité culturelle

Convaincue que les activités, biens et services culturels ont une double nature, économique et culturelle, parce qu'ils sont porteurs d'identités, de valeurs et de sens et qu'ils ne doivent donc pas être traités comme ayant exclusivement une valeur commerciale,

Constatant que les processus de mondialisation, facilités par l'évolution rapide des technologies de l'information et de la communication, s'ils créent les conditions inédites d'une interaction renforcée entre les cultures, représentent aussi un défi pour la diversité culturelle, notamment au regard des risques de déséquilibres entre pays riches et pays pauvres,

Consciente du mandat spécifique confié à l'UNESCO d'assurer le respect de la diversité des cultures et de recommander les accords internationaux qu'elle juge utiles pour faciliter la libre circulation des idées par le mot et par l'image,

Se référant aux dispositions des instruments internationaux adoptés par l'UNESCO ayant trait à la diversité culturelle et à l'exercice des droits culturels, et en particulier à la Déclaration universelle sur la diversité culturelle de 2001,

Adopte, le 20 octobre 2005, la présente Convention.

I. Objectifs et principes directeurs

Article premier – Objectifs

Les objectifs de la présente Convention sont :

- (a) de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ;
- (b) de créer les conditions permettant aux cultures de s'épanouir et interagir librement de manière à s'enrichir mutuellement ;
- (c) d'encourager le dialogue entre les cultures afin d'assurer des échanges culturels plus intenses et équilibrés dans le monde en faveur du respect interculturel et d'une culture de la paix ;
- (d) de stimuler l'interculturalité afin de développer l'interaction culturelle dans l'esprit de bâtir des passerelles entre les peuples ;
- (e) de promouvoir le respect de la diversité des expressions culturelles et la prise de conscience de sa valeur aux niveaux local, national et international ;
- (f) de réaffirmer l'importance du lien entre culture et développement pour tous les pays, en particulier les pays en développement, et d'encourager les actions menées aux plans national et international pour que soit reconnue la véritable valeur de ce lien ;
- (g) de reconnaître la nature spécifique des activités, biens et services culturels en tant que porteurs d'identité, de valeurs et de sens ;
- (h) de réaffirmer le droit souverain des États de conserver, d'adopter et de mettre en oeuvre les politiques et mesures qu'ils jugent appropriées pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles sur leur territoire ;
- (i) de renforcer la coopération et la solidarité internationales dans un esprit de partenariat afin, notamment, d'accroître les capacités des pays en développement de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles.

Article 2 - Principes directeurs

1. **Principe du respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales**

La diversité culturelle ne peut être protégée et promue que si les droits de l'homme et les libertés fondamentales telles que la liberté d'expression, d'information et de communication, ainsi que la possibilité pour les individus de choisir les expressions culturelles, sont garantis. Nul ne peut invoquer les dispositions de la présente Convention pour porter atteinte aux droits de l'homme et aux libertés fondamentales tels que consacrés par la Déclaration universelle des droits de l'homme ou garantis par le droit international, ou pour en limiter la portée.

2. **Principe de souveraineté**

Les États ont, conformément à la Charte des Nations Unies et aux principes du droit international, le droit souverain d'adopter des mesures et des politiques pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire.

3. **Principe de l'égalité dignité et du respect de toutes les cultures**

La protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles impliquent la reconnaissance de l'égalité dignité et du respect de toutes les cultures, y compris celles des personnes appartenant aux minorités et celles des peuples autochtones.

4. **Principe de solidarité et de coopération internationales**

La coopération et la solidarité internationales devraient permettre à tous les pays, particulièrement aux pays en développement, de créer et renforcer les moyens nécessaires à leur expression culturelle, y compris leurs industries culturelles, qu'elles soient naissantes ou établies, aux niveaux local, national et international.

5. **Principe de la complémentarité des aspects économiques et culturels du développement**

La culture étant un des ressorts fondamentaux du développement, les aspects culturels du développement sont aussi importants que ses aspects économiques, et les individus et les peuples ont le droit fondamental d'y participer et d'en jouir.

6. **Principe de développement durable**

La diversité culturelle est une grande richesse pour les individus et les sociétés. La protection, la promotion et le maintien de la diversité culturelle sont une condition essentielle pour un développement durable au bénéfice des générations présentes et futures.

7. **Principe d'accès équitable**

L'accès équitable à une gamme riche et diversifiée d'expressions culturelles provenant du monde entier et l'accès des cultures aux moyens d'expression et de diffusion constituent des éléments importants pour mettre en valeur la diversité culturelle et encourager la compréhension mutuelle.

8. Principe d'ouverture et d'équilibre

Quand les États adoptent des mesures pour favoriser la diversité des expressions culturelles, ils devraient veiller à promouvoir, de façon appropriée, l'ouverture aux autres cultures du monde et à s'assurer que ces mesures sont conformes aux objectifs poursuivis par la présente Convention.

II. Champ d'application

Article 3 - Champ d'application

La présente Convention s'applique aux politiques et aux mesures adoptées par les Parties relatives à la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles.

III. Définitions

Article 4 – Définitions

1. Diversité culturelle

« Diversité culturelle » renvoie à la multiplicité des formes par lesquelles les cultures des groupes et des sociétés trouvent leur expression. Ces expressions se transmettent au sein des groupes et des sociétés et entre eux.

La diversité culturelle se manifeste non seulement dans les formes variées à travers lesquelles le patrimoine culturel de l'humanité est exprimé, enrichi et transmis grâce à la variété des expressions culturelles, mais aussi à travers divers modes de création artistique, de production, de diffusion, de distribution et de jouissance des expressions culturelles, quels que soient les moyens et les technologies utilisés.

2. Contenu culturel

« Contenu culturel » renvoie au sens symbolique, à la dimension artistique et aux valeurs culturelles qui ont pour origine ou expriment des identités culturelles.

3. Expressions culturelles

« Expressions culturelles » sont les expressions qui résultent de la créativité des individus, des groupes et des sociétés, et qui ont un contenu culturel.

4. Activités, biens et services culturels

« Activités, biens et services culturels » renvoie aux activités, biens et services qui, dès lors qu'ils sont considérés du point de vue de leur qualité, de leur usage ou de leur finalité spécifiques, incarnent ou transmettent des expressions culturelles, indépendamment de la valeur commerciale qu'ils peuvent avoir. Les activités culturelles peuvent être une fin en elles mêmes, ou bien contribuer à la production de biens et services culturels.

5. Industries culturelles

« Industries culturelles » renvoie aux industries produisant et distribuant des biens ou services culturels tels que définis au paragraphe 4 ci-dessus.

6. Politiques et mesures culturelles

« Politiques et mesures culturelles » renvoie aux politiques et mesures relatives à la culture, à un niveau local, national, régional ou international, qu'elles soient centrées sur la culture en tant que telle, ou destinées à avoir un effet direct sur les expressions culturelles des individus, groupes ou sociétés, y compris sur la création, la production, la diffusion et la distribution d'activités, de biens et de services culturels et sur l'accès à ceux-ci.

7. Protection

« Protection » signifie l'adoption de mesures visant à la préservation, la sauvegarde et la mise en valeur de la diversité des expressions culturelles.

« Protéger » signifie adopter de telles mesures.

8. Interculturalité

« Interculturalité » renvoie à l'existence et à l'interaction équitable de diverses cultures ainsi qu'à la possibilité de générer des expressions culturelles partagées par le dialogue et le respect mutuel.

IV. Droits et obligations des Parties

Article 5 - Règle générale concernant les droits et obligations

1. Les Parties réaffirment, conformément à la Charte des Nations Unies, aux principes du droit international et aux instruments universellement reconnus en matière de droits de l'homme, leur droit souverain de formuler et mettre en oeuvre leurs politiques culturelles et d'adopter des mesures pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ainsi que pour renforcer la coopération internationale afin d'atteindre les objectifs de la présente Convention.

2. Lorsqu'une Partie met en oeuvre des politiques et prend des mesures pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur son territoire, ses politiques et mesures doivent être compatibles avec les dispositions de la présente Convention.

Article 6 - Droits des parties au niveau national

1. Dans le cadre de ses politiques et mesures culturelles telles que décrites à l'article 4.6, et compte tenu des circonstances et des besoins qui lui sont propres, chaque Partie peut adopter des mesures destinées à protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur son territoire.

2. Ces mesures peuvent inclure :

(a) les mesures réglementaires qui visent à protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ;

(b) les mesures qui, d'une manière appropriée, offrent des opportunités aux activités, biens et services culturels nationaux, de trouver leur place parmi l'ensemble des activités, biens et services culturels disponibles sur son territoire, pour ce qui est de leur création, production, diffusion, distribution et jouissance, y compris les mesures relatives à la langue utilisée pour lesdits activités, biens et services ;

(c) les mesures qui visent à fournir aux industries culturelles nationales indépendantes et aux activités du secteur informel un accès véritable aux moyens de production, de diffusion et de distribution d'activités, biens et services culturels ;

(d) les mesures qui visent à accorder des aides financières publiques ;

(e) les mesures qui visent à encourager les organismes à but non lucratif, ainsi que les institutions publiques et privées, les artistes et les autres professionnels de la culture, à développer et promouvoir le libre échange et la libre circulation des idées et des expressions culturelles ainsi que des activités, biens et services culturels, et à stimuler la création et l'esprit d'entreprise dans leurs activités ;

(f) les mesures qui visent à établir et soutenir, de façon appropriée, les institutions de service public ;

(g) les mesures qui visent à encourager et soutenir les artistes ainsi que tous ceux qui sont impliqués dans la création d'expressions culturelles ;

(h) les mesures qui visent à promouvoir la diversité des médias, y compris au moyen du service public de radiodiffusion.

Article 7 - Mesures destinées à promouvoir les expressions culturelles

1. Les Parties s'efforcent de créer sur leur territoire un environnement encourageant les individus et les groupes sociaux :

(a) à créer, produire, diffuser et distribuer leurs propres expressions culturelles et à y avoir accès, en tenant dûment compte des conditions et besoins particuliers des femmes, ainsi que de divers groupes sociaux, y compris les personnes appartenant aux minorités et les peuples autochtones ;

(b) à avoir accès aux diverses expressions culturelles provenant de leur territoire ainsi que des autres pays du monde.

2. Les Parties s'efforcent également de reconnaître l'importante contribution des artistes et de tous ceux qui sont impliqués dans le processus créateur, des communautés culturelles et des organisations qui les soutiennent dans leur travail, ainsi que leur rôle central qui est de nourrir la diversité des expressions culturelles.

Article 8 - Mesures destinées à protéger les expressions culturelles

1. Sans préjudice des dispositions des articles 5 et 6, une Partie peut diagnostiquer l'existence de situations spéciales où les expressions culturelles, sur son territoire, sont soumises à un risque d'extinction, à une grave menace, ou nécessitent de quelque façon que ce soit une sauvegarde urgente.

2. Les Parties peuvent prendre toutes les mesures appropriées pour protéger et préserver les expressions culturelles dans les situations mentionnées au paragraphe 1 conformément aux dispositions de la présente Convention.

3. Les Parties font rapport au Comité intergouvernemental visé à l'article 23 sur toutes les mesures prises pour faire face aux exigences de la situation, et le Comité peut formuler des recommandations appropriées.

Article 9 - Partage de l'information et transparence

Les Parties

(a) fournissent tous les quatre ans, dans leurs rapports à l'UNESCO, l'information appropriée sur les mesures prises en vue de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire et au niveau international ;

(b) désignent un point de contact chargé du partage de l'information relative à la présente Convention ;

(c) partagent et échangent l'information relative à la protection et à la promotion de la diversité des expressions culturelles.

Article 10 - Éducation et sensibilisation du public

Les Parties :

- (a) favorisent et développent la compréhension de l'importance de la protection et de la promotion de la diversité des expressions culturelles, notamment par le biais de programmes d'éducation et de sensibilisation accrue du public ;
- (b) coopèrent avec les autres Parties et les organisations internationales et régionales pour atteindre l'objectif du présent article ;
- (c) s'emploient à encourager la créativité et à renforcer les capacités de production par la mise en place de programmes d'éducation, de formation et d'échanges dans le domaine des industries culturelles. Ces mesures devraient être appliquées de manière à ne pas avoir d'impact négatif sur les formes de production traditionnelles.

Article 11 - Participation de la société civile

Les Parties reconnaissent le rôle fondamental de la société civile dans la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Les Parties encouragent la participation active de la société civile à leurs efforts en vue d'atteindre les objectifs de la présente Convention.

Article 12 - Promotion de la coopération internationale

Les Parties s'emploient à renforcer leur coopération bilatérale, régionale et internationale afin de créer des conditions propices à la promotion de la diversité des expressions culturelles, en tenant particulièrement compte des situations mentionnées aux articles 8 et 17, en vue notamment de :

- (a) faciliter le dialogue entre elles sur la politique culturelle ;
- (b) renforcer les capacités stratégiques et de gestion du secteur public dans les institutions culturelles publiques, grâce aux échanges culturels professionnels et internationaux, ainsi qu'au partage des meilleures pratiques ;
- (c) renforcer les partenariats avec la société civile, les organisations non gouvernementales et le secteur privé, et entre ces entités, pour favoriser et promouvoir la diversité des expressions culturelles ;
- (d) promouvoir l'utilisation des nouvelles technologies et encourager les partenariats afin de renforcer le partage de l'information et la compréhension culturelle, et de favoriser la diversité des expressions culturelles ;
- (e) encourager la conclusion d'accords de coproduction et de codistribution.

Article 13 - Intégration de la culture dans le développement durable

Les Parties s'emploient à intégrer la culture dans leurs politiques de développement, à tous les niveaux, en vue de créer des conditions propices au développement durable et, dans ce cadre, de favoriser les aspects liés à la protection et à la promotion de la diversité des expressions culturelles.

Article 14 - Coopération pour le développement

Les Parties s'attachent à soutenir la coopération pour le développement durable et la réduction de la pauvreté, particulièrement pour ce qui est des besoins spécifiques des pays en développement, en vue de favoriser l'émergence d'un secteur culturel dynamique, entre autres par les moyens suivants :

(a) Le renforcement des industries culturelles des pays en développement :

(i) en créant et en renforçant les capacités de production et de distribution culturelles dans les pays en développement ;

(ii) en facilitant l'accès plus large de leurs activités, biens et services culturels au marché mondial et aux circuits de distribution internationaux ;

(iii) en permettant l'émergence de marchés locaux et régionaux viables ;

(iv) en adoptant, chaque fois que possible, des mesures appropriées dans les pays développés en vue de faciliter l'accès à leur territoire des activités, biens et services culturels des pays en développement ;

(v) en soutenant le travail créatif et en facilitant, dans la mesure du possible, la mobilité des artistes des pays en développement ;

(vi) en encourageant une collaboration appropriée entre pays développés et pays en développement, notamment dans les domaines de la musique et du film ;

(b) Le renforcement des capacités par l'échange d'information, d'expérience et d'expertise, ainsi que la formation des ressources humaines dans les pays en développement dans les secteurs public et privé concernant notamment les capacités stratégiques et de gestion, l'élaboration et la mise en oeuvre des politiques, la promotion et la distribution des expressions culturelles, le développement des moyennes, petites et microentreprises, l'utilisation des technologies ainsi que le développement et le transfert des compétences ;

(c) Le transfert de technologies et de savoir-faire par la mise en place de mesures incitatives appropriées, en particulier dans le domaine des industries et des entreprises culturelles ;

(d) Le soutien financier par :

- (i) l'établissement d'un Fonds international pour la diversité culturelle, comme prévu à l'article 18 ;
- (ii) l'octroi d'une aide publique au développement, en tant que de besoin, y compris une assistance technique destinée à stimuler et soutenir la créativité ;
- (iii) d'autres formes d'aide financière telles que des prêts à faible taux d'intérêt, des subventions et d'autres mécanismes de financement.

Article 15 - Modalités de collaboration

Les Parties encouragent le développement de partenariats, entre les secteurs public et privé et les organisations à but non lucratif et en leur sein, afin de coopérer avec les pays en développement au renforcement de leur capacité de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles. Ces partenariats novateurs mettront l'accent, en réponse aux besoins concrets des pays en développement, sur le développement des infrastructures, des ressources humaines et des politiques ainsi que sur les échanges d'activités, biens et services culturels.

Article 16 - Traitement préférentiel pour les pays en développement

Les pays développés facilitent les échanges culturels avec les pays en développement en accordant, au moyen de cadres institutionnels et juridiques appropriés, un traitement préférentiel à leurs artistes et autres professionnels et praticiens de la culture, ainsi qu'à leurs biens et services culturels.

Article 17 - Coopération internationale dans les situations de menace grave contre les expressions culturelles

Les Parties coopèrent pour se porter mutuellement assistance, en veillant en particulier aux pays en développement, dans les situations mentionnées à l'article 8.

Article 18 - Fonds international pour la diversité culturelle

1. Il est créé un Fonds international pour la diversité culturelle, ci-après dénommé « le Fonds ».
2. Le Fonds est constitué en fonds-en-dépôt conformément au Règlement financier de l'UNESCO.
3. Les ressources du Fonds sont constituées par :
 - (a) les contributions volontaires des Parties ;
 - (b) les fonds alloués à cette fin par la Conférence générale de l'UNESCO ;

(c) les versements, dons ou legs que pourront faire d'autres États, des organisations et programmes du système des Nations Unies, d'autres organisations régionales ou internationales, et des organismes publics ou privés ou des personnes privées ;

(d) tout intérêt dû sur les ressources du Fonds ;

(e) le produit des collectes et les recettes des manifestations organisées au profit du Fonds;

(f) toutes autres ressources autorisées par le règlement du Fonds.

4. L'utilisation des ressources du Fonds est décidée par le Comité intergouvernemental sur la base des orientations de la Conférence des Parties visée à l'article 22.

5. Le Comité intergouvernemental peut accepter des contributions et autres formes d'assistance à des fins générales ou spécifiques se rapportant à des projets déterminés, pourvu que ces projets soient approuvés par lui.

6. Les contributions au Fonds ne peuvent être assorties d'aucune condition politique, économique ou autre qui soit incompatible avec les objectifs de la présente Convention.

7. Les Parties s'attachent à verser des contributions volontaires sur une base régulière pour la mise en oeuvre de la présente Convention.

Article 19 - Échange, analyse et diffusion de l'information

1. Les Parties s'accordent pour échanger l'information et l'expertise relatives à la collecte des données et aux statistiques concernant la diversité des expressions culturelles, ainsi qu'aux meilleures pratiques pour la protection et la promotion de celle-ci.

2. L'UNESCO facilite, grâce aux mécanismes existant au sein du Secrétariat, la collecte, l'analyse et la diffusion de toutes les informations, statistiques et meilleures pratiques en la matière.

3. Par ailleurs, l'UNESCO constitue et tient à jour une banque de données concernant les différents secteurs et organismes gouvernementaux, privés et à but non lucratif, oeuvrant dans le domaine des expressions culturelles.

4. En vue de faciliter la collecte des données, l'UNESCO accorde une attention particulière au renforcement des capacités et de l'expertise des Parties qui formulent la demande d'une assistance en la matière.

5. La collecte de l'information définie dans le présent article complète l'information visée par les dispositions de l'article 9.

V. Relations avec les autres instruments

Article 20 - Relations avec les autres instruments : soutien mutuel, complémentarité et non-subordination

1. Les Parties reconnaissent qu'elles doivent remplir de bonne foi leurs obligations en vertu de la présente Convention et de tous les autres traités auxquels elles sont parties. Ainsi, sans subordonner cette Convention aux autres traités,

(a) elles encouragent le soutien mutuel entre cette Convention et les autres traités auxquels elles sont parties ; et

(b) lorsqu'elles interprètent et appliquent les autres traités auxquels elles sont parties ou lorsqu'elles souscrivent à d'autres obligations internationales, les Parties prennent en compte les dispositions pertinentes de la présente Convention.

2. Rien dans la présente Convention ne peut être interprété comme modifiant les droits et obligations des Parties au titre d'autres traités auxquels elles sont parties.

Article 21 - Concertation et coordination internationales

Les Parties s'engagent à promouvoir les objectifs et principes de la présente Convention dans d'autres enceintes internationales. À cette fin, les Parties se consultent, s'il y a lieu, en gardant à l'esprit ces objectifs et ces principes.

VI. Organes de la Convention

Article 22 - Conférence des Parties

1. Il est établi une Conférence des Parties. La Conférence des Parties est l'organe plénier et suprême de la présente Convention.

2. La Conférence des Parties se réunit en session ordinaire tous les deux ans, dans la mesure du possible dans le cadre de la Conférence générale de l'UNESCO. Elle peut se réunir en session extraordinaire si elle en décide ainsi ou si une demande est adressée au Comité intergouvernemental par au moins un tiers des Parties.

3. La Conférence des Parties adopte son règlement intérieur.

4. Les fonctions de la Conférence des Parties sont, entre autres :

(a) d'élire les membres du Comité intergouvernemental ;

(b) de recevoir et d'examiner les rapports des Parties à la présente Convention transmis par le Comité intergouvernemental ;

(c) d'approuver les directives opérationnelles préparées, à sa demande, par le Comité intergouvernemental ;

(d) de prendre toute autre mesure qu'elle juge nécessaire pour promouvoir les objectifs de la présente Convention.

Article 23 - Comité intergouvernemental

1. Il est institué auprès de l'UNESCO un Comité intergouvernemental pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, ci-après dénommé « le Comité intergouvernemental ». Il est composé de représentants de 18 États Parties à la Convention, élus pour quatre ans par la Conférence des Parties dès que la présente

2. Le Comité intergouvernemental se réunit une fois par an.

3. Le Comité intergouvernemental fonctionne sous l'autorité et conformément aux directives de la Conférence des Parties et lui rend compte.

4. Le nombre des membres du Comité intergouvernemental sera porté à 24 dès lors que le nombre de Parties à la Convention atteindra 50.

5. L'élection des membres du Comité intergouvernemental est basée sur les principes de la répartition géographique équitable et de la rotation.

6. Sans préjudice des autres attributions qui lui sont conférées par la présente Convention, les fonctions du Comité intergouvernemental sont les suivantes :

(a) promouvoir les objectifs de la présente Convention, encourager et assurer le suivi de sa mise en oeuvre ;

(b) préparer et soumettre à l'approbation de la Conférence des Parties, à sa demande, des directives opérationnelles relatives à la mise en oeuvre et à l'application des dispositions de la Convention ;

(c) transmettre à la Conférence des Parties les rapports des Parties à la Convention, accompagnés de ses observations et d'un résumé de leur contenu ;

(d) faire des recommandations appropriées dans les situations portées à son attention par les Parties à la Convention conformément aux dispositions pertinentes de la Convention, en particulier l'article 8 ;

(e) établir des procédures et autres mécanismes de consultation afin de promouvoir les objectifs et principes de la présente Convention dans d'autres enceintes internationales ;

(f) accomplir toute autre tâche dont il peut être chargé par la Conférence des Parties.

7. Le Comité intergouvernemental, conformément à son Règlement intérieur, peut inviter à tout moment des organismes publics ou privés ou des personnes physiques à participer à ses réunions en vue de les consulter sur des questions spécifiques.

8. Le Comité intergouvernemental établit et soumet son Règlement intérieur à l'approbation de la Conférence des Parties.

Article 24 - Secrétariat de l'UNESCO

1. Les organes de la Convention sont assistés par le Secrétariat de l'UNESCO.

2. Le Secrétariat prépare la documentation de la Conférence des Parties et du Comité intergouvernemental ainsi que le projet d'ordre du jour de leurs réunions, aide à l'application de leurs décisions et fait rapport sur celle-ci.

VII. Dispositions finales

Article 25 - Règlement des différends

1. En cas de différend entre les Parties à la présente Convention sur l'interprétation ou l'application de la Convention, les Parties recherchent une solution par voie de négociation.

2. Si les Parties concernées ne peuvent parvenir à un accord par voie de négociation, elles peuvent recourir d'un commun accord aux bons offices ou demander la médiation d'un tiers.

3. S'il n'y a pas eu de bons offices ou de médiation ou si le différend n'a pu être réglé par négociation, bons offices ou médiation, une Partie peut avoir recours à la conciliation conformément à la procédure figurant en Annexe à la présente Convention. Les Parties examinent de bonne foi la proposition de résolution du différend rendue par la Commission de conciliation.

4. Chaque Partie peut, au moment de la ratification, de l'acceptation, de l'approbation ou de l'adhésion, déclarer qu'elle ne reconnaît pas la procédure de conciliation prévue ci-dessus. Toute Partie ayant fait une telle déclaration, peut, à tout moment, retirer cette déclaration par une notification au Directeur général de l'UNESCO.

Article 26 - Ratification, acceptation, approbation ou adhésion par les États membres

1. La présente Convention est soumise à la ratification, à l'acceptation, à l'approbation ou à l'adhésion des États membres de l'UNESCO, conformément à leurs procédures constitutionnelles respectives.

2. Les instruments de ratification, d'acceptation, d'approbation ou d'adhésion sont déposés auprès du Directeur général de l'UNESCO.

Article 27 – Adhésion

1. La présente Convention est ouverte à l'adhésion de tout État non membre de l'UNESCO mais membre de l'Organisation des Nations Unies ou de l'une de ses institutions spécialisées, invité à y adhérer par la Conférence générale de l'Organisation.

2. La présente Convention est également ouverte à l'adhésion des territoires qui jouissent d'une complète autonomie interne, reconnue comme telle par l'Organisation des Nations Unies, mais qui n'ont pas accédé à la pleine indépendance conformément à la résolution 1514 (XV) de l'Assemblée générale et qui ont compétence pour les matières dont traite la présente Convention, y compris la compétence pour conclure des traités sur ces matières.

3. Les dispositions suivantes s'appliquent aux organisations d'intégration économique régionale :

(a) la présente Convention est aussi ouverte à l'adhésion de toute organisation d'intégration économique régionale, qui, sous réserve des paragraphes suivants, est pleinement liée par les dispositions de la Convention au même titre que les États parties ;

(b) lorsqu'un ou plusieurs États membres d'une telle organisation sont également Parties à la présente Convention, cette organisation et cet ou ces États membres conviennent de leur responsabilité dans l'exécution de leurs obligations en vertu de la présente Convention. Ce partage des responsabilités prend effet une fois achevée la procédure de notification décrite à l'alinéa (c). L'organisation et les États membres ne sont pas habilités à exercer concurremment les droits découlant de la présente Convention. En outre, dans les domaines relevant de leur compétence, les organisations d'intégration économique disposent pour exercer leur droit de vote d'un nombre de voix égal au nombre de leurs États membres qui sont Parties à la présente Convention. Ces organisations n'exercent pas leur droit de vote si les États membres exercent le leur et inversement ;

(c) une organisation d'intégration économique régionale et son État ou ses États membres qui ont convenu d'un partage des responsabilités tel que prévu à l'alinéa (b) informent les Parties du partage ainsi proposé de la façon suivante :

(i) dans son instrument d'adhésion, cette organisation indique de façon précise le partage des responsabilités en ce qui concerne les questions régies par la Convention ;

(ii) en cas de modification ultérieure des responsabilités respectives, l'organisation d'intégration économique régionale informe le dépositaire de toute proposition de modification de ces responsabilités ; le dépositaire informe à son tour les Parties de cette modification ;

(d) les États membres d'une organisation d'intégration économique régionale qui deviennent Parties à la Convention sont présumés demeurer compétents pour tous les domaines n'ayant pas fait l'objet d'un transfert de compétence à l'organisation expressément déclaré ou signalé au dépositaire ;

(e) on entend par « organisation d'intégration économique régionale » une organisation constituée par des États souverains membres de l'Organisation des Nations Unies ou de l'une de ses institutions spécialisées, à laquelle ces États ont transféré leur compétence dans des domaines régis par la présente Convention et qui a été dûment autorisée, selon ses procédures internes, à en devenir Partie.

4. L'instrument d'adhésion est déposé auprès du Directeur général de l'UNESCO.

Article 28 - Point de contact

Lorsqu'elle devient Partie à la présente Convention, chaque Partie désigne le point de contact visé à l'article 9.

Article 29 - Entrée en vigueur

1. La présente Convention entrera en vigueur trois mois après la date du dépôt du trentième instrument de ratification, d'acceptation, d'approbation ou d'adhésion, mais uniquement à l'égard des États ou des organisations d'intégration économique régionale qui auront déposé leurs instruments respectifs de ratification, d'acceptation, à cette date ou antérieurement. Elle entrera en vigueur pour toute autre Partie trois mois après le dépôt de son instrument de ratification, d'acceptation, d'approbation ou d'adhésion.

2. Aux fins du présent article, aucun des instruments déposés par une organisation d'intégration économique régionale ne doit être considéré comme venant s'ajouter aux instruments déjà déposés par les États membres de ladite organisation.

Article 30 - Régimes constitutionnels fédéraux ou non unitaires

Reconnaissant que les accords internationaux lient également les Parties indépendamment de leurs systèmes constitutionnels, les dispositions ci-après s'appliquent aux Parties ayant un régime constitutionnel fédéral ou non unitaire :

(a) en ce qui concerne les dispositions de la présente Convention dont l'application relève de la compétence du pouvoir législatif fédéral ou central, les obligations du gouvernement fédéral ou central seront les mêmes que celles des Parties qui ne sont pas des États fédéraux ;

(b) en ce qui concerne les dispositions de la présente Convention dont l'application relève de la compétence de chacune des unités constituantes telles que États, comtés, provinces ou cantons, qui ne sont pas, en vertu du régime constitutionnel de la fédération, tenus de prendre des mesures législatives, le gouvernement fédéral portera, si nécessaire, lesdites dispositions à la connaissance des autorités compétentes des unités constituantes telles qu'États, comtés, provinces ou cantons avec son avis favorable pour adoption.

Article 31 – Dénonciation

1. Chacune des Parties a la faculté de dénoncer la présente Convention.
2. La dénonciation est notifiée par un instrument écrit déposé auprès du Directeur général de l'UNESCO.
3. La dénonciation prend effet douze mois après réception de l'instrument de dénonciation. Elle ne modifie en rien les obligations financières dont la Partie dénonciatrice est tenue de s'acquitter jusqu'à la date à laquelle le retrait prend effet.

Article 32 - Fonctions du dépositaire

Le Directeur général de l'UNESCO, en sa qualité de dépositaire de la présente Convention, informe les États membres de l'Organisation, les États non membres et les organisations d'intégration économique régionale visés à l'article 27, ainsi que l'Organisation des Nations Unies, du dépôt de tous les instruments de ratification, d'acceptation, d'approbation ou d'adhésion mentionnés aux articles 26 et 27, de même que des dénonciations prévues à l'article 31.

Article 33 – Amendements

1. Toute Partie peut, par voie de communication écrite adressée au Directeur général, proposer des amendements à la présente Convention. Le Directeur général transmet cette communication à toutes les Parties. Si, dans les six mois qui suivent la date de transmission de la communication, la moitié au moins des Parties donne une réponse favorable à cette demande, le Directeur général présente cette proposition à la prochaine session de la Conférence des Parties pour discussion et éventuelle adoption.
2. Les amendements sont adoptés à la majorité des deux tiers des Parties présentes et votantes.
3. Les amendements à la présente Convention, une fois adoptés, sont soumis aux Parties pour ratification, acceptation, approbation ou adhésion.

4. Pour les Parties qui les ont ratifiés, acceptés, approuvés ou y ont adhéré, les amendements à la présente Convention entrent en vigueur trois mois après le dépôt des instruments visés au paragraphe 3 du présent article par les deux tiers des Parties. Par la suite, pour chaque Partie qui ratifie, accepte, approuve un amendement ou y adhère, cet amendement entre en vigueur trois mois après la date de dépôt par la Partie de son instrument de ratification, d'acceptation, d'approbation ou d'adhésion.

5. La procédure établie aux paragraphes 3 et 4 ne s'applique pas aux amendements apportés à l'article 23 concernant le nombre des membres du Comité intergouvernemental. Ces amendements entrent en vigueur au moment de leur adoption.

6. Un État ou une organisation d'intégration économique régionale au sens de l'article 27 qui devient Partie à la présente Convention après l'entrée en vigueur d'amendements conformément au paragraphe 4 du présent article est, faute d'avoir exprimé une intention différente, considéré comme étant :

(a) Partie à la présente Convention ainsi amendée ; et

(b) Partie à la présente Convention non amendée à l'égard de toute Partie qui n'est pas liée par ces amendements.

Article 34 - Textes faisant foi

La présente Convention est établie en anglais, arabe, chinois, espagnol, français et russe, les six textes faisant également foi.

Article 35 – Enregistrement

Conformément à l'article 102 de la Charte des Nations Unies, la présente Convention sera enregistrée au Secrétariat de l'Organisation des Nations Unies à la requête du Directeur général de l'UNESCO.

Annexe

Procédure de conciliation

Article premier - Commission de conciliation

Une Commission de conciliation est créée à la demande de l'une des Parties au différend. À moins que les Parties n'en conviennent autrement, la Commission se compose de cinq membres, chaque Partie concernée en désignant deux et le Président étant choisi d'un commun accord par les membres ainsi désignés.

Article 2 - Membres de la commission

En cas de différend entre plus de deux Parties, les parties ayant le même intérêt désignent leurs membres de la Commission d'un commun accord. Lorsque deux Parties au moins ont des intérêts indépendants ou lorsqu'elles sont en désaccord sur la question de savoir si elles ont le même intérêt, elles nomment leurs membres séparément.

Article 3 – Nomination

Si, dans un délai de deux mois après la demande de création d'une commission de conciliation, tous les membres de la Commission n'ont pas été nommés par les Parties, le Directeur général de l'UNESCO procède, à la requête de la Partie qui a fait la demande, aux nominations nécessaires dans un nouveau délai de deux mois.

Article 4 - Président de la commission

Si, dans un délai de deux mois après la nomination du dernier des membres de la Commission, celle-ci n'a pas choisi son Président, le Directeur général procède, à la requête d'une Partie, à la désignation du Président dans un nouveau délai de deux mois.

Article 5 – Décisions

La Commission de conciliation prend ses décisions à la majorité des voix de ses membres. À moins que les Parties au différend n'en conviennent autrement, elle établit sa propre procédure. Elle rend une proposition de résolution du différend que les Parties examinent de bonne foi.

Article 6 – Désaccords

En cas de désaccord au sujet de la compétence de la Commission de conciliation, celle-ci décide si elle est ou non compétente.

ANNEXE 2

QUESTIONNAIRE SUR
LES STATISTIQUES DU FILM ET DU CINÉMA EN 1998 ET 1999

Pays :

UIS/C/2000 C
 Paris, novembre 2000
 Original : français

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'ÉDUCATION,
 LA SCIENCE ET LA CULTURE

QUESTIONNAIRE SUR LES STATISTIQUES DU FILM ET DU CINÉMA EN 1998 ET 1999

1. Le présent questionnaire a pour objet de rassembler des données statistiques sur quelques aspects de l'activité cinématographique mondiale en 1998 et 1999. Les renseignements ainsi obtenus paraîtront dans l'*Annuaire Statistique de l'UNESCO*, dans l'*Annuaire Statistique des Nations Unies* et dans d'autres publications.

2. Ce questionnaire comprend cinq tableaux qui se réfèrent aux sujets suivants : production nationale, importation, distribution et exploitation de films de long métrage, et établissements d'exploitation commerciale.

3. Si les définitions et classifications que vous utilisez dans vos statistiques ne sont pas les mêmes que celles qui vous sont proposées, veuillez nous indiquer les différences. Nous vous demandons notamment de bien vouloir donner toutes précisions et explications qui vous paraîtraient utiles pour une interprétation correcte de vos chiffres.

4. En remplissant le questionnaire veuillez indiquer les cas où les données ne sont pas disponibles, ou sont en quantité nulle ou négligeable, et *ne laisser aucune case en blanc*. Il est conseillé d'utiliser dans votre réponse les signes conventionnels ci-après :

Données non disponibles ...

Quantité nulle ou négligeable –

Données provisoires ou estimées *

5. Veuillez indiquer ci-après le nom et l'adresse de la personne responsable de la réponse au questionnaire :

Nom :

.....

Organisation :

.....

.....

Adresse :

.....

.....

Téléphone : Fax :

E-mail :

6. Un exemplaire du questionnaire rempli le plus complètement possible doit parvenir, avant le 28 février 2001, à l'adresse suivante :

Institut de statistique de l'UNESCO
 7, place de Fontenoy
 75352 Paris 07 SP – France

7. Pour tous problèmes concernant ce questionnaire, n'hésitez pas à contacter l'Institut de statistique de l'UNESCO par e-mail:

uis@unesco.org ou par fax : (33) 01 45 68 55

ANNEXE 3
QUESTIONNAIRE ON CINEMA

ANNEXE 4**Table of Contents
Cinema, TV and radio in the EU
Statistics on Audiovisual services
Eurostat 2003**

Index of tables Cinema and video

- T. 1.1a: Turnover by audiovisual markets by country in 2000
- T. 1.1b: Turnover by audiovisual markets by country in 2000
- T. 1.2a: Turnover by audiovisual markets by country per capita in 2000, EUR
- T. 1.2b: Turnover by audiovisual markets by country per capita in 2000, EUR
- T. 1.3: Turnover by audiovisual markets in the EU-15
- T. 1.4: Turnover by audiovisual markets in the United States
- T. 1.5: Average time spent per day on entertainment in 2001
- T. 1.6: Use of audiovisual media in 2001
- T. 1.7: Total advertising expenditure
- T. 1.8: TV advertising expenditure
- T. 1.9: Radio advertising expenditure
- T. 1.10: Cinema advertising expenditure
- T. 1.11: Internet advertising expenditure
- T. 2.1: Ranking by audiovisual turnover of the 50 leading audiovisual enterprises worldwide, in 2001
- T. 2.2: Publishing of sound recordings (NACE 22.14) in 2000
- T. 2.3: Turnover: Motion picture and video activities, total (NACE 92:1)
- T. 2.4: Turnover: Motion picture and video activities, (NACE 92:11, 92:12 & 92:13)
- T. 2.5: Turnover: Radio and television activities, (NACE 92:2)
- T. 2.6: Number of persons employed: Motion picture and video activities, total (NACE 92:1)
- T. 2.7: Number of persons employed: Motion picture and video activities, (NACE 92:11, 92:12 & 92:13)
- T. 2.8: Number of persons employed: Radio and television activities, (NACE 92:2)
- T. 2.9: Number of enterprises: Motion picture and video activities, total (NACE 92:1)
- T. 2.10: Number of enterprises: Motion picture and video activities, (NACE 92:11, 92:12 & 92:13)
- T. 2.11: Number of enterprises: Radio and television activities, (NACE 92:2)
- T. 3.1: Main European film studios
- T. 3.2: Market share for American film studios in 2002
- T. 3.3: Market share for American film studios in 2001
- T. 3.4: Films released in 2001 that grossed more than 100 million USD, by film studio
- T. 3.5: Films produced and production costs in selected countries, latest available year
- T. 3.6: Top 10 world admissions per capita
- T. 3.7: Top 20 world admissions
- T. 3.8: Top 20 of film admissions in the EU in 2001
- T. 3.9: Top 20 of admissions to European films in the EU in 2001
- T. 3.10: Top 20 of film admissions to European films in the US in 2001
- T. 3.11: Cinema audience profile
- T. 3.12: Top 20 gross box office revenues
- T. 3.13: The top grossing films of all time at the worldwide box office (WBO) as of 9 March 2003
- T. 3.14: Top 20 countries with the highest number of cinema screens
- T. 3.15: Top 20 countries by number of new feature films released
- T. 3.16: Cinematographic full-length films produced (3.2 + 3.3)
- T. 3.17: National films
- T. 3.18: International co-productions of cinematographic full-length films with national origin producers
- T. 3.19: Majority international co-productions
- T. 3.20: Cinematographic full-length films produced (3.2 + 3.4)
- T. 3.21: Cinematographic short length films produced
- T. 3.22: Film producers with at least one film produced during the year
- T. 3.23: Film distributors with at least one first release
- T. 3.24: Number of admissions
- T. 3.25: Admissions per inhabitant
- T. 3.26: Gross box office
- T. 3.27: Share of gross box office receipts from national films
- T. 3.28: Share of gross box office receipts from US films
- T. 3.29: Share of gross box office receipts from British films
- T. 3.30: Share of gross box office receipts from German films
- T. 3.31: Share of gross box office receipts from French films

- T. 3.32: Share of gross box office receipts from Italian films
- T. 3.33: Share of gross box office receipts from Spanish films

- T. 3.34: Number of cinemas
- T. 3.35: Number of screens
- T. 3.36: Number of seats
- T. 3.37: Screens per cinema
- T. 3.38: Cinemas per 100 000 inhabitants
- T. 3.39: Screens per 100 000 inhabitants
- T. 3.40: Admissions per screen
- T. 3.41: Admissions per seat
- T. 3.42: Seats per screen
- T. 3.43: Average ticket price
- T. 3.44: New feature films released for the first time
- T. 3.45: New feature films of national origin released for the first time
- T. 3.46: New feature films of national origin released for the first time, share of total in %
- T. 3.47: New feature films of US origin released for the first time
- T. 3.48: New feature films of US origin released for the first time, share of total in %

- T. 4.1: Household expenditure on DVD players
- T. 4.2: DVD player households
- T. 4.3: DVD sales and rentals (total)
- T. 4.4: DVD sales and DVD disc rentals
- T. 4.5: DVDs sold
- T. 4.6: DVDs rented
- T. 4.7: Average prices and releases for DVD sales
- T. 4.8: Average prices and releases for DVD rentals
- T. 4.9: VCR households
- T. 4.10: Home video sales and rental turnover
- T. 4.11: Home video sales turnover
- T. 4.12: Home video rental turnover
- T. 4.13: Share of home video sales in home video sales and rental
- T. 4.14: Home videos sold
- T. 4.15: Home videos sold per VCR household
- T. 4.16: Home video rental transactions
- T. 4.17: Home video rental transactions per VCR household
- T. 4.18: Average home video consumer price
- T. 4.19: Average overnight home video rental charge
- T. 4.20: Home video titles released for sales
- T. 4.21: Home video titles released for rental
- T. 4.22: Number of outlets selling videos
- T. 4.23: Number of outlets selling videos per 100 000 inhabitants
- T. 4.24: VCR households per outlet selling videos
- T. 4.25: Number of outlets renting videos (video shops)
- T. 4.26: Number of outlets renting videos (video shops) per 100 000 inhabitants
- T. 4.27: VCR households per outlet renting videos (video shop)

INDEX OF FIGURES

Cinema and video

- F. 1.1: Turnover from audiovisual activities (Moving picture + TV broadcasting + radio + music + video games)
- F. 1.2: Comparison between EU-15 and US turnover by audiovisual markets, 2000
- F. 1.3: Share of turnover in 2000 by main audiovisual markets
- F. 1.4: Breakdown of turnover by type of cinema exhibition, video and DVD in EU-15
- F. 1.5: Turnover from TV broadcasting in EU-15 and the United States, broken down by public and private TV

- F. 1.6: Main mode of reception among households in the EU-15 and the US, 1995 - 2001
- F. 1.7: Total advertising expenditure, 1980 - 2002
- F. 1.8: Advertising in the EU-15 broken down by type of media, 1995 - 2001
- F. 1.9: Total advertising expenditure in EU MS and Candidate countries, latest available year
- F. 1.10: Media consumption in United States, 2001, based on minutes per person and day
- F. 1.11: Average time spent per day watching TV in 2001
- F. 2.1: Turnover from motion picture, video, radio and television activities in EU MS, latest available year
- F. 2.2: Turnover in selected EU MS in 2000
- F. 2.3: Employment in motion picture, video, radio and television activities in EU MS
- F. 2.4: Number of enterprises in motion picture, video, radio and television activities in EU MS
- F. 2.5: Breakdown of audiovisual turnover of the 50 leading world enterprises in 2000
- F. 3.1: Cinematographic full-length films produced, 1980 - 2002
- F. 3.2: Cinematographic full-length films produced in the EU MS, of which national films in 2001
- F. 3.3: Cinematographic full-length films produced in the Candidate countries, of which national films in 2001
- F. 3.4: Global film production by world region 1997
- F. 3.5: Top 20 countries in number of films produced in 2000
- F. 3.6: Average production costs per film in selected countries, latest available year
- F. 3.7: Number of admissions in the EU-15, 1950-2002
- F. 3.8: Number of admissions in EU MS in 2001 and 2002
- F. 3.9: Number of admissions in Candidate countries in 2000 and 2001
- F. 3.10: Breakdown of total EU admissions by origin of film in 2002
- F. 3.11: Gross box office, 1980 - 2002
- F. 3.12: Gross box office in EU MS in 2001
- F. 3.13: Gross box office in Candidate countries in 2001
- F. 3.14: Share of gross box office receipts from national films in 2001
- F. 3.15: Share of gross box office receipts from US films in 2001
- F. 3.16: Average cinema ticket price in 2001
- F. 3.17: Average cinema ticket price in Candidate countries in 2001
- F. 3.18: Relationship between number of cinemas and admissions relative to the population in 2001
- F. 3.19: Number of screens in the EU and in the United States, 1990-2001
- F. 3.20: Annual growth in number of screens in EU-15 and United States, 1991-2001
- F. 3.21: Screens situated in multiplexes, as a percentage of the total number of screens
- F. 3.22: Screens and cinema sites in the EU-15, 1990 - 2001
- F. 3.23: Number of screens per cinema in 2001
- F. 3.24: Number of screens per cinema in Candidate countries in 2001
- F. 3.25: New feature films released for the first time in 2001
- F. 3.26: New feature films released in Candidate countries for the first time in 2001
- F. 4.1: Share of TV households owning DVD player in 2001
- F. 4.2: DVD player households, 1997 - 2002
- F. 4.3: Consumer spending on video cassettes and DVDs in the EU and in the US comparing 2000 with 2001
- F. 4.4: Turnover from DVD sales and rentals in EU MS in 2001
- F. 4.5: DVDs sold and rented in the EU and US in 2000 and 2001
- F. 4.6: DVD sold in EU MS in 2000 and 2001
- F. 4.7: DVDs rented in EU MS in 2000 and 2001
- F. 4.8: Number of DVDs sold and rented per DVD household in EU MS in 2001
- F. 4.9: Average DVD consumer price and overnight rental charge, 1998 - 2001
- F. 4.10: Average DVD consumer price and overnight rental charge in EU MS in 2001
- F. 4.11: Share of TV households owning VCR in 2001
- F. 4.12: Home video sales and rental in EU MS in 2001
- F. 4.13: Share of home video sales in home video sales and rental

ANNEXE