

Repères

POLITIKUES CULTURELLES

n°7

JUIN 2015

ENJEUX DE LA CULTURE

La diversité culturelle dans la production cinématographique belge francophone entre 1995 et 2011

Jean-Louis Blanchart, Sophie De Vinck
et Heritiana Ranaivoson,
avec la collaboration de Julien Guerrero.
Michel Guérin (coord.)

OBSERVATOIRE DES POLITIKUES CULTURELLES



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	3
LA DIVERSITÉ CULTURELLE DANS LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE BELGE FRANCOPHONE ENTRE 1995 ET 2011	5
1. INTRODUCTION	5
2. MÉTHODOLOGIE	8
LE MODÈLE DE STIRLING APPLIQUÉ À L'ANALYSE DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE	8
LES INDICATEURS DE DIVERSITÉ UTILISÉS DANS L'ÉTUDE	11
LES SOURCES EMPLOYÉES DANS L'ÉTUDE	12
3. LES RÉGIMES DE SOUTIEN AU CINÉMA EN FW-B	13
LE SOUTIEN AU CINÉMA EN COMMUNAUTÉ FRANÇAISE - FW-B	13
LE SOUTIEN AU CINÉMA EN RÉGIONS WALLONNE ET BRUXELLOISE	14
LE SOUTIEN AU CINÉMA AU NIVEAU FÉDÉRAL	15
QUELLES COMPLÉMENTARITÉS ET DIFFÉRENCES ENTRE LES DIFFÉRENTS RÉGIMES DE SOUTIEN ?	15
4. LES RÉSULTATS DE L'ÉTUDE	17
5. CONCLUSIONS	20
BIBLIOGRAPHIE	22

Dépôt légal: D/2015/8651/6

Éditeur responsable: Michel Guérin, 68A, rue du Commerce à B-1040 Bruxelles.
Observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgique)
Téléphone: 00 32 2 413.29.80 – adresse du site: www.opc.cfwb.be – mél.: opc@cfwb.be

Graphisme et mise en page: Kaos Films

Illustration de couverture: © Dave Bredeson | Dreamstime.com - traitement infographique: Kaos Films

Tous droits de reproduction réservés pour tous pays et par tous les moyens que la technologie permet – Les interprétations et les analyses que cette publication contient n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs respectifs; elles ne représentent pas nécessairement l'opinion de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Figurant parmi les axes de travail de l'Observatoire des politiques culturelles (OPC), la notion de diversité culturelle a fait l'objet d'une première approche dans un numéro précédent¹ de la collection "Repères". Présentée comme un nouveau paradigme des politiques culturelles, la diversité culturelle s'impose aujourd'hui à tous les niveaux de pouvoirs, du local à l'international, sous diverses formes d'appropriation. Celles-ci concernent à la fois les expressions culturelles et les identités qui peuvent être saisies de manière descriptive ou normative. En retournant à ce numéro, le lecteur y trouvera l'exposé synthétique de cette notion devenue fondamentale pour penser aujourd'hui nos politiques culturelles.

L'analyse de la production cinématographique belge francophone qui fait l'objet de ce "Repères" s'appuie sur les travaux de l'institut statistique de l'UNESCO (ISU), dont le rôle était de proposer des outils et des indicateurs afin de mesurer la diversité des expressions culturelles. Le cinéma est donc bien envisagé ici comme une expression culturelle à laquelle est appliqué "le modèle de Stirling", méthodologie descriptive éprouvée dans l'analyse de diverses expressions culturelles telles que le livre ou la musique enregistrée².

C'est dans ce cadre général que l'Observatoire des politiques culturelles, en collaboration avec le Service Général de l'Audiovisuel et des Médias (SGAM) et le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel (CCA), a décidé de lancer une étude pour prendre la mesure des dimensions de la diversité culturelle dans la production francophone belge de 1995 à 2011. Il s'agissait également d'observer, dans la même période, si l'apparition de nouvelles aides (tax shelter et Wallimage), complémentaires au soutien public de la Fédération Wallonie-Bruxelles, avait eu un impact sur cette diversité.

La réalisation de cette étude, co-pilotée par l'OPC et les services du SGAM, a été confiée à iMinds-SMIT³, centre de recherche en sciences sociales de la "Vrije Universiteit Brussel", spécialisé dans l'analyse des médias et des technologies d'information et de communication.

Cette synthèse a été rédigée par Jean-Louis Blanchart, directeur à la Délégation générale à la numérisation des patrimoines culturels, sous la relecture vigilante de Sophie De Vinck et Heritiana Ranaivoson. Qu'ils en soient vivement remerciés.

Michel Guérin

Directeur coordinateur

¹ Jean-Gilles Lowies. La diversité culturelle. "Repères" n° 3, mai 2013.

² François Moreau et Stéphanie Peltier. La diversité culturelle dans l'industrie du livre en France (2003-2007). Culture - études, 2011-4, Deps (téléchargeable: <http://www.culture.gov.fr/deps>) et Marc Bourreau, François Moreau et Pierre Senellart. La diversité culturelle dans l'industrie de la musique enregistrée en France (2003-2008). Culture - études, 2011-5, Deps (téléchargeable: <http://www.culture.gov.fr/deps>).

³ iMinds: <http://www.iminds.be>, SMIT: <http://smit.vub.ac.be>. Cette étude a été réalisée par les chercheur(e)s H. Ranaivoson et S. De Vinck, avec la collaboration de J. Guerrero. S. De Vinck travaillant actuellement pour la Commission européenne, l'article ne reflète pas les vues de la Commission mais ses opinions personnelles.

La diversité culturelle dans la production cinématographique belge francophone entre 1995 et 2011

Par **Jean-Louis Blanchart, Sophie De Vinck et Heritiana Ranaivoson**

■ 1. INTRODUCTION

La notion de diversité culturelle apparaît dans l'ordre politique et juridique international vers la fin des années 1990, plus précisément dans l'enceinte de l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC) lorsque l'on assiste, d'une part, à un glissement de la notion d'exception culturelle – jugée par certains trop protectionniste – vers celle – a priori plus ouverte – de diversité culturelle (Min. Cult., 1999), et, d'autre part, à l'apparition d'une volonté politique – essentiellement initiée par la France et le Canada – visant à déplacer le débat vers l'UNESCO.

L'UNESCO adopte ainsi, le 2 novembre 2001, une déclaration universelle sur la diversité culturelle, et ensuite le 20 octobre 2005, la convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. La convention reconnaît le caractère dual – économique et culturel – des biens et services culturels, et affirme le droit souverain des États de formuler et de mettre en œuvre leurs politiques culturelles et d'adopter des mesures pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles.

Par ailleurs, et depuis la même période, la notion de diversité culturelle tend à s'imposer comme un fondement majeur des politiques culturelles menées en Fédération Wallonie-Bruxelles (FW-B) (Lowies, 2013). Il était dès lors logique, dans le chef de l'Observatoire des politiques culturelles, d'interroger ce lien fondateur, et d'étudier dans quelle mesure les politiques culturelles menées en FW-B contribuent à la protection et à la promotion de la diversité culturelle.

Une étude de ce type nécessite au préalable de définir l'objet qui sera étudié. Or, force est de constater que la notion de diversité culturelle reste, au mieux, protéiforme (Farchy, Ranaivoson, 2008), au pire, ambiguë (Benhamou, 2005) :

- elle renvoie, selon le cas, à la coexistence de différentes communautés culturelles au sein d'une société (multiculturalisme), ou à la protection des cultures locales face à une culture étrangère dominante, dans le contexte du commerce international. La diversité des expressions culturelles renvoie également à la diversité des expressions dans une société démocratique, et dès lors au pluralisme des opinions ;
- elle peut concerner tant l'offre de biens et de services culturels que leur consommation, étant d'ailleurs entendu qu'une offre diversifiée n'implique pas nécessairement une consommation diversifiée ;

- enfin, la diversité de la production culturelle doit également être distinguée de la diversité des entreprises responsables de cette production, celle-ci n'entraînant pas nécessairement celle-là.

De nombreux travaux ont été réalisés depuis plus d'une décennie afin :

- de clarifier les différentes significations de la notion de diversité culturelle, et de proposer des outils et méthodes visant à mesurer ses différentes dimensions (Ranaivoson, 2007 ; Benhamou, 2010) ;
- de mesurer et d'analyser les différentes dimensions de la diversité culturelle dans plusieurs secteurs des médias : édition (Benhamou, Peltier, 2007 ; Moreau, Peltier, 2011), cinéma (Moreau, Peltier, 2004 ; Lévy-Hartmann, 2011 ; De Vinck, 2011 ; Benhamou, Peltier, 2012), industrie musicale et diffusion radiophonique (Ranaivoson, 2010), télévision (Farchy, Ranaivoson, 2012) ;
- de mieux comprendre les relations complexes entre concurrence, concentration et diversité culturelle (Van Cuilenburg, Van Der Wurff, 2001 ; Van Der Wurff, 2005).

L'institut de statistiques de l'UNESCO (ISU) a contribué aux recherches dans ce domaine, par la mise en place d'un groupe international d'experts sur la mesure statistique de la diversité culturelle. Actif entre 2007 et 2011, leur rôle a été de proposer des cadres, des outils et des indicateurs, afin de mesurer la diversité des expressions culturelles.⁴

On notera à cet égard que la plupart des travaux cités ci-dessus ont en commun le fait de s'appuyer sur un modèle multidimensionnel de diversité proposé et développé par Andrew Stirling (Stirling, 1998 ; Stirling, 2007). Le groupe d'experts de l'ISU s'est d'ailleurs accordé sur la pertinence de ce modèle, et a décidé de tester son applicabilité aux études culturelles dès 2008. Un rapport publié en 2012 intitulé "Comment mesurer la diversité des expressions culturelles : application du modèle de diversité à la culture"⁵ en précise les résultats, dans le cadre de deux études utilisant des données de l'ISU sur le cinéma et des statistiques internationales sur la programmation télévisuelle.

Dans le suivi de ces travaux, la présente étude vise dès lors à :

- mesurer et analyser les différentes dimensions de la diversité culturelle dans le secteur du cinéma en FW-B sur une période allant de 1995 à 2011 ;
- analyser si et dans quelle mesure l'évolution du cadre relatif aux aides publiques durant cette période (apparition du tax shelter et de Wallimage en tant que sources complémentaires de financement public, à côté du soutien de la FW-B), a eu un impact sur la diversité culturelle dans ce secteur.

⁴ Le site de ce projet est accessible à l'adresse suivante : <http://www.uis.unesco.org/culture/pages/cultural-diversityFR.aspx>

⁵ <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/tp6-2012-stirling-culture-fr.pdf>

Plusieurs raisons motivent cette démarche et le choix de ce domaine d'activités :

- pour juger de la pertinence d'une politique culturelle, il faut pouvoir en évaluer les effets de la manière la plus objective possible. Pour reprendre Françoise Benhamou (Benhamou, 2010) : "il est légitime de réfléchir à la mise en œuvre de mesures destinées à protéger les expressions culturelles les plus menacées. Il est de même légitime d'accompagner la production et la diffusion des biens culturels. Mais dès lors qu'il y a intervention publique, s'impose une évaluation de la pertinence des moyens dégagés et de l'efficacité des mesures adoptées. Cette évaluation requiert la mise en place d'indicateurs susceptibles de fournir un socle objectif à des interprétations parfois disparates et inégalement fondées";
- le secteur du cinéma est l'un des secteurs les plus importants de l'économie culturelle, pour lequel, par ailleurs, de nombreuses données statistiques sont disponibles. Qui plus est, plusieurs études du même type ont déjà été réalisées dans ce secteur (voir supra), ce qui a permis de consolider une méthodologie et un choix d'indicateurs;
- la question du soutien public au cinéma est une question qui fait débat dans l'Union européenne depuis plus d'une quinzaine d'années (Brunfaut, Blanchart, 2009). L'adoption, en novembre 2013, de la nouvelle communication de la Commission européenne sur les aides d'État en faveur des œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles, n'a toutefois pas permis de répondre de manière définitive à toutes les questions soulevées, comme celle posée par le développement dans la plupart des États membres de l'Union européenne de régimes d'aides de nature plus économique et dont l'objectif, pas toujours clairement avoué, est d'attirer sur le territoire national des productions cinématographiques "hautement médiatisées", pour reprendre les termes employés par la Commission européenne dans sa communication (Com., 2013). Dans la mesure où les différents régimes nationaux et régionaux de soutien public au cinéma sont jugés, au niveau européen, à l'aune de leur dimension culturelle, il était donc intéressant d'étudier l'influence de l'apparition de régimes d'aide de nature plus économique sur la diversité culturelle dans le secteur du cinéma. À cet égard, le cas de la FW-B apparaît pertinent dans la mesure où, durant la période d'analyse considérée, à savoir 1995-2011, ont été créés deux nouveaux régimes de soutien - Wallimage en 2001, et le tax shelter en 2003. Alors que les aides publiques au cinéma belge francophone étaient à l'origine essentiellement des aides de nature culturelle accordées par le biais d'un mécanisme sélectif (la commission de sélection des films), ces deux nouveaux régimes ont introduit une dimension plus économique dans le cadre général d'octroi des aides publiques.

Cette publication est structurée de la manière suivante :

- la section 2 présente la méthodologie : portée de l'exercice, présentation du modèle de Stirling, choix des indicateurs, sources employées pour les données statistiques;
- la section 3 est consacrée à une présentation des différents régimes de soutien et des institutions qui les gèrent (CCA, Wallimage, tax-shelter)

- la section 4 présente les principaux résultats de l'étude : évolution des différentes dimensions de la diversité culturelle, analyse de l'impact des politiques de soutien sur cette évolution.
- dans la section 5, nous tentons de tirer quelques conclusions, nécessairement provisoires et incomplètes étant donné la grande complexité des interactions dans l'écosystème cinématographique.

■ 2. MÉTHODOLOGIE

Le modèle de Stirling appliqué à l'analyse de l'industrie cinématographique

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, la diversité culturelle est une notion complexe, polysémique et ambiguë. C'est également ce que Françoise Benhamou a pu appeler un "concept en tension" : "elle implique tout à la fois la protection des cultures et l'échange entre cultures, à condition que cet échange ne mène pas à la destruction des expressions culturelles les plus fragiles. D'un côté, le soutien à la diversité des expressions culturelles sous la forme de protections ne doit pas mener à des formes d'enfermement dans la tradition, et d'un autre côté l'ouverture aux échanges culturels ne saurait se conjuguer avec la perte d'une part de l'identité culturelle" (Benhamou, 2010).

La diversité culturelle semble dès lors échapper à toute tentative d'objectivation. Toutefois, toute démarche rigoureuse d'évaluation des politiques publiques nécessite la définition et l'emploi d'un référentiel comprenant, mais ne se limitant pas à, des indicateurs, ce qui implique une définition la plus claire possible des objectifs poursuivis et une mesure des moyens engagés, des résultats directs, des effets à plus long terme... Dans le cas des politiques culturelles, la protection et la promotion de la diversité culturelle apparaissant de plus en plus clairement comme des éléments fondateurs de ces politiques, la mesure de la diversité culturelle devient alors un aspect clé de toute évaluation d'une politique culturelle. Qui dit mesure dit nécessairement définition d'un modèle sur lequel une majorité d'experts, en matière de statistiques culturelles, s'accordent. Dans le cadre de cette analyse, nous avons emprunté le modèle de Stirling (Stirling, 1998 ; Stirling, 2007)

Le modèle de Stirling est un modèle définissant trois composantes au sein de la diversité : la **Variété**⁶, la **Répartition** et la **Disparité**.

La première étape pour comprendre l'approche de Stirling consiste à identifier le ou les système(s) dont on cherche à mesurer la diversité. Pour les besoins de l'étude, le système le plus naturel est l'ensemble des films produits en FW-B, entre 1995 et 2011. L'étude a également retenu les systèmes suivants : l'ensemble des réalisateurs actifs en FW-B entre 1995 et 2011, l'ensemble des producteurs actifs en FW-B entre 1995 et 2011, et l'ensemble des distributeurs actifs en FW-B entre 1995 et 2011.

⁶ Dans la suite de ce document, nous écrirons systématiquement les trois composantes avec une majuscule, de manière à ne pas confondre leur signification dans ce contexte particulier avec le sens commun qu'on leur donne.

Dans un deuxième temps, il faut identifier les éléments de base qui composent le système. Par exemple, pour le système consistant en l'ensemble des films, l'élément de base sera de manière générale le film. Mais on sera également amené à regrouper les films par catégories, par exemple par nationalité ou par genre.

La (les) typologie(s) établie(s), les trois composantes de la diversité culturelle sont définies comme suit :

- la **Variété** est le nombre d'éléments du système ou le nombre de catégories dans lesquelles se répartissent les éléments du système, par exemple, le nombre de films produits en FW-B ou encore le nombre de nationalités.
- la **Répartition** varie suivant la manière dont les éléments sont répartis dans les différentes catégories. Ainsi, la Répartition atteint son maximum dans le cas de l'équirépartition, lorsque chaque catégorie est représentée de la même manière dans la population du système. Par exemple, si l'on étudie comment se répartissent les films par producteur, le maximum sera atteint si chaque producteur produit le même nombre de films (et, inversement, la Répartition sera nulle si un seul producteur produit tous les films).
- la **Disparité** se définit comme le degré de différence entre une paire donnée d'éléments ou de catégories. Par exemple, l'écart-type est typiquement un indicateur de Disparité. Mais c'est sans doute la dimension la plus difficile à cerner car, dans certains cas, elle introduit une notion de "distance symbolique" empreinte de subjectivité. Pour donner un exemple, on peut considérer qu'un producteur non européen est plus "distant" d'un producteur belge qu'un producteur européen, ce qui peut amener à considérer le pourcentage de productions impliquant des coproducteurs extra-européens comme un indicateur de Disparité.

La figure 1 montre la relation entre la diversité et ses trois composantes.

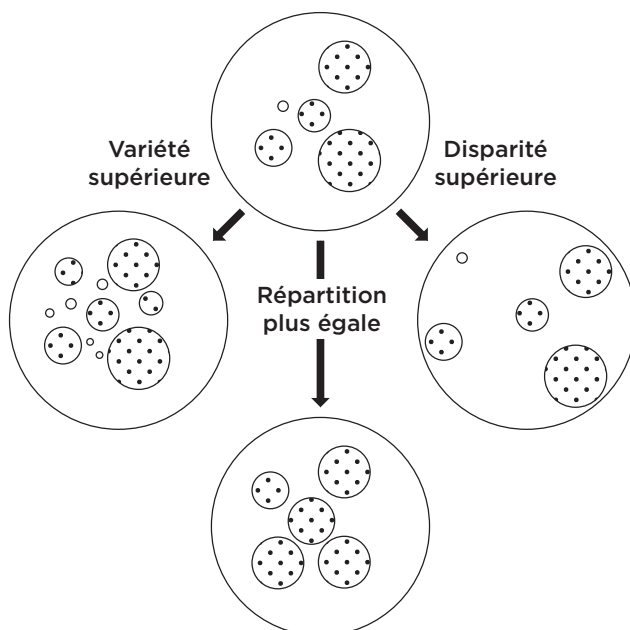


Figure 1: La relation entre la diversité et ses trois composantes (Farchy, Ranaivoson, 2012 d'après Stirling, 1999)

Dans un troisième temps, il est nécessaire de distinguer la diversité de l'**offre** de la diversité de la **consommation**. La diversité de l'offre doit elle-même être décomposée car l'offre fait l'objet de nombreuses intermédiations que l'on peut identifier en utilisant la chaîne de valeur représentée à la figure 2. À cet égard, la diversité de la création peut être différente de celle de la production; toutes les œuvres produites ne bénéficient pas de la même distribution; et l'exploitation en salles varie d'un film à l'autre. La diversité de la consommation est celle observée dans les achats et plus généralement dans les pratiques des consommateurs. Elle dépend de la diversité de l'offre, mais également d'autres éléments tels que les préférences des spectateurs. Ainsi, une plus grande diversité de l'offre n'entraîne pas nécessairement que les consommateurs aient une consommation plus diversifiée (Van Cuilenburg, Van der Wurff, 2001).

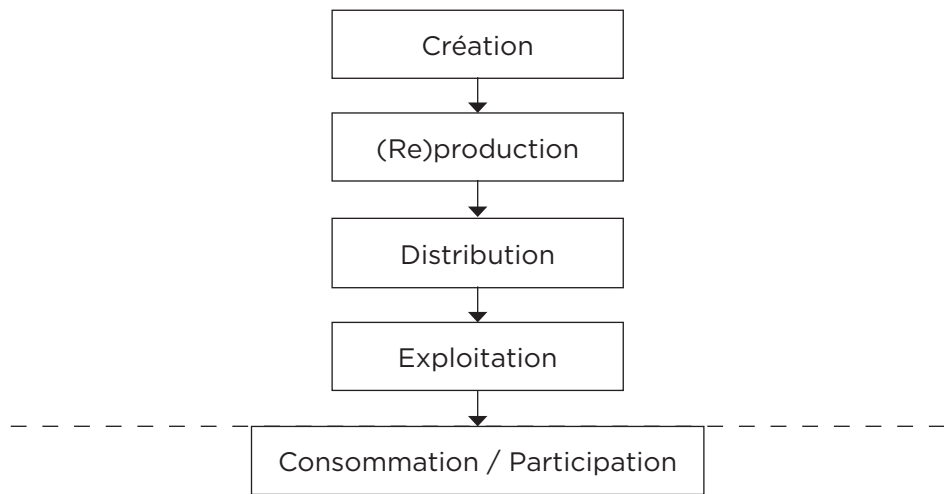


Figure 2: La chaîne de valeur de l'industrie cinématographique

Ensuite, il est important de faire une distinction entre diversité des producteurs et diversité des produits (Ranaivoson, 2010; De Vinck, 2011; Benhamou et Peltier, 2012). Ainsi, une plus grande concentration des producteurs ne signifie pas nécessairement une plus grande homogénéité des contenus disponibles (Dowd, 2001).

Enfin, le choix du système pris en compte a une grande importance sur l'analyse des résultats. Dans l'étude, l'analyse se situe essentiellement au niveau de la FW-B ou de la Belgique - à l'exception notable des analyses prenant en compte les entrées en salle; dans ce cas, on tient compte également des entrées réalisées dans toute l'Europe. Or, les mêmes résultats peuvent être interprétés différemment selon que l'on considère le niveau belge ou un niveau international. Par exemple, en 2001, 60 % des réalisateurs de films produits en FW-B sont de nationalité belge. Cela peut être interprété comme étant défavorable en termes de diversité, puisque davantage de nationalités représentées parmi les réalisateurs de films produits en FW-B conduirait à une Variété plus grande. En revanche, cette part élevée signifie qu'en considérant l'ensemble des films produits en Europe ou dans le monde, les réalisateurs belges sont mieux représentés, ce qui conduirait dans ce cas à une Répartition plus égale. On retrouve là, tant l'idée de "concept en tension" de Benhamou (2010) que l'opposition entre diversités interne (i.e. la diversité au niveau d'un pays) et externe (i.e. la capacité d'un

pays à se distinguer des autres, ici en ayant des réalisateurs de films) de Cowen (2002).

Les indicateurs de diversité utilisés dans l'étude

Le tableau figurant en Annexe 1, résume les indicateurs employés pour mesurer la diversité. Ils sont répartis, d'une part, selon qu'ils mesurent la Variété, la Répartition ou la Disparité, et, d'autre part, selon qu'ils se rapportent à la diversité de la consommation ou à la diversité de l'offre (avec au sein de cette dernière, une distinction selon l'étape de la chaîne de valeur concernée).

La plupart des indicateurs reposent sur une formulation mathématique simple, par exemple les "nombre", "nombre moyen", "part de marché" et "écart-type". Deux indices sont employés régulièrement dans l'analyse: l'indice de Shannon Evenness, qui mesure la Répartition; et l'indice de Shannon qui mesure conjointement la Variété et la Répartition. Le premier se construisant à partir du second, nous décrivons tout d'abord l'indice de Shannon, issu de Shannon (1948):

$$\text{Shannon Index} = - \sum_{i=1}^n p_i \ln(p_i)$$

où:

- n est le nombre de catégories ou éléments (e.g. le nombre de producteurs qui ont produit un film);
- p_i est la part prise par la catégorie ou l'élément i ($0 < p_i \leq 1$) (e.g. le nombre de films produits par un producteur, rapporté au nombre total de films produits)

Par construction, l'indice de Shannon s'accroît lorsque n augmente et/ou lorsque les valeurs des p_i convergent toutes vers la même valeur, autrement dit lorsque la Variété augmente et/ou que la Répartition devient plus égale.

L'indice de Shannon Evenness est, quant à lui, construit à partir de l'indice de Shannon:

$$\text{Shannon Evenness Index} = - \frac{\sum_{i=1}^n p_i \ln(p_i)}{\ln(n)}$$

À cet égard, la division par $\ln(n)$ permet d'isoler l'impact de variations de la Répartition, indépendamment des variations de la Variété (Ranaivoson, 2010: 164): par construction, l'indice de Shannon Evenness varie entre 0 (répartition la plus inégale) et 1 (répartition la plus égale), sans égard aux variations de la Variété.

Un élément important lors de l'analyse est que les valeurs prises par les indices de Shannon et de Shannon Evenness n'ont pas de sens dans l'absolu (e.g. un indice de Shannon Evenness deux fois plus élevé pour X que pour

Y ne peut pas être simplement interprété comme “X est deux fois plus également réparti que Y”. En revanche, ces indices sont intéressants pour effectuer des comparaisons, en particulier dans le temps (i.e. “comment évolue la diversité pour X entre 1995 et 2011?”) ou entre deux catégories différentes (e.g. “les films soutenus par le tax shelter sont-ils plus variés que ceux qui ne bénéficient pas de ce soutien?”).

Enfin, pour les analyses d’évolution dans le temps, l’étude fait usage régulièrement d’une représentation de la tendance sous la forme d’une régression polynomiale⁷.

Les sources employées dans l’étude

L’aspect essentiel du travail pour l’étude a consisté en la constitution d’une base de données portant sur l’ensemble des films produits en FW-B entre 1995 et 2011, et reposant sur le croisement de différentes sources.

L’essentiel de l’information provient du CCA et de Wallimage. Ces sources contiennent des données publiques (annuaires de l’audiovisuel, bilans de la production, “De long en large/Le Long”, site Internet de Wallimage) ainsi que des données transmises lors de réunions de travail. Les sources suivantes ont été employées en complément: la base de données “Lumière” de l’Observatoire européen de l’Audiovisuel (en particulier pour les entrées en salles), IMDB (Base de données cinématographiques d’internet), Télérama, Grand Angle, Téléoustique (ces trois derniers pour les notes données aux films), les sites des principaux festivals cinématographiques européens (Berlin, Cannes, Moscou, Karlovy Vary, Locarno, Venise, Saint- Sebastien, Varsovie), ainsi que celui des European Film Awards.

Cette approche est cependant limitée car l’exhaustivité n’est pas garantie. Il semble acquis que la base de données inclut bien tous les films ayant bénéficié d’un soutien du CCA et/ou de Wallimage. En revanche, on ne peut être certain de la présence des autres films, y compris ceux qui ont bénéficié du tax shelter. De plus, toutes les informations ne sont pas nécessairement disponibles pour chaque film répertorié dans la base de données. Pour donner un exemple concret:

- la base de données répertorie 462 films belges francophones sortis en FW-B sur la période considérée, sans que l’on soit sûr que l’on ait bien identifié tous les films sortis en FW-B;
- sur ces 462 films, on ne dispose pas de toutes les informations requises pour l’analyse: par exemple, la base de données ne recense des informations sur le budget que pour 290 films; l’information relative à la note donnée par l’hebdomadaire Téléoustique n’est présente que pour 120 films.

Ces contraintes jouent sur la manière dont on doit interpréter les indicateurs: certains indicateurs sont en effet moins “fiables”, vu le nombre de données manquantes.

⁷ La fonction de régression utilisée est une fonction polynomiale d’ordre 3: $y = c_1x + c_2x^2 + c_3x^3 + b$, où c_1 , c_2 , c_3 et b sont des constantes.

■ 3. LES RÉGIMES DE SOUTIEN AU CINÉMA EN FW-B

Le soutien au cinéma en Belgique relève au départ des matières culturelles, qui ressortissent aux compétences des Communautés. En Communauté française – FW-B, le soutien au cinéma est géré par le CCA, qui est un service de l'Administration à comptabilité autonome. À côté du dispositif mis en place par la FW-B sont venus progressivement se greffer des régimes de soutien d'inspiration plus économique et mis en œuvre par les pouvoirs régionaux et le pouvoir fédéral. Pris ensemble, les professionnels du cinéma de la FW-B peuvent aujourd'hui faire appel, en Belgique, à trois mécanismes de soutien : le soutien du CCA, le fonds Wallimage/Bruxellimage et le tax shelter.

Le soutien au Cinéma en Communauté française - FW-B

Dès sa création, la Communauté française – FW-B a repris le régime de soutien à la culture cinématographique d'expression française, établi par un arrêté royal datant de 1967. Le régime juridique actuel de soutien au cinéma relève du décret du 10 novembre 2011, relatif au soutien au cinéma et à la création audiovisuelle, entré en vigueur le 1er janvier 2012 et complété par ses arrêtés d'application. Ce décret distingue les aides suivantes :

1. Les aides à la création d'œuvres audiovisuelles : aides à l'écriture, au développement, à la production (avant et après le début des prises de vues) ;
2. Les aides à la promotion et à la diffusion d'œuvres audiovisuelles ;
3. Les aides aux opérateurs audiovisuels, incluant les ateliers, les structures de promotion et de diffusion (distributeurs, festivals de cinéma, exploitants de salles, structures de diffusion numérique) ;
4. Les aides à la formation.

Le régime de soutien est basé sur une typologie complexe faisant appel à la fois à la notion de film d'initiative belge francophone et à celle – différente – de film reconnu comme belge francophone :

- un film est d'initiative belge francophone s'il remplit les critères culturels, artistiques et techniques déterminés dans des grilles de critères figurant dans les arrêtés d'application du décret⁸. A contrario, le film est considéré comme d'initiative étrangère.
- un film est reconnu comme belge francophone, soit s'il est coproduit conformément aux règles de la Convention européenne de coproduction cinématographique ou d'un accord international bilatéral de coproduction, soit s'il respecte le test culturel prévu par le décret⁹.

⁸ Ces critères consistent notamment à ce que (1) le film soit réalisé en langue française, et (2) un certain nombre de postes (scénaristes, comédiens, techniciens-cadre,...) soient occupés par des ressortissants de l'UE sous un contrat belge. Pour plus d'information, voir les documents disponibles sur le site www.audiovisuel.cfwb.be, et plus particulièrement le guide "Les aides du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel : Quoi ? Qui ? Quand ?"

⁹ Voir également le guide "Les aides du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel : Quoi ? Qui ? Quand ?" mentionné à la note 8.

L'accès aux aides ainsi que les conditions de cet accès sont modulés selon cette typologie¹⁰.

Ces aides sont gérées par le CCA, qui est un service de l'administration doté d'une autonomie comptable et budgétaire. La dotation de la FW-B (près de 13,9 millions d'euros en 2012) est complétée par d'autres sources de financement, telles que les sommes versées par les éditeurs et distributeurs de services télévisuels. Le CCA gère également le fonds spécial destiné à stimuler la coproduction entre producteurs et la RTBF, et assure le secrétariat des commissions et conseils consultatifs organisés par le décret. L'enveloppe budgétaire pour la production cinématographique et audiovisuelle gérée par le CCA s'élevait en 2012 à 23,2 millions d'euros. Une grande partie de cette somme va vers les aides à la création (10,3 millions d'euros en 2013). Enfin, le CCA collabore avec le Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF), le fonds de l'audiovisuel flamand, sur des lignes de soutien de coproduction bilatérales (European Audiovisual Observatory, 2011: 116; Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2013: 9-15).

Le décret organise également plusieurs commissions consultatives (Communauté Française, 2011; Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2012: 333; Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2013):

- la Commission de Sélection des Films, composée de professionnels du secteur, qui rend un avis sur toutes les demandes d'aides à la création;
- la Commission d'aide aux opérateurs audiovisuels, qui rend avis sur les demandes d'aides aux ateliers, aux distributeurs, aux festivals de cinéma, aux exploitants de salles et aux structures de diffusion numérique;
- le Comité de Concertation du Cinéma et de l'Audiovisuel, qui a pour mission de remettre à la demande du Ministre ayant l'audiovisuel dans ses attributions, des avis sur toute question de politique relative à la production et à la diffusion cinématographiques et audiovisuelles.

Le soutien au cinéma en Régions wallonne et bruxelloise

En 2001 la Région wallonne crée Wallimage, un fonds d'investissement, avec l'objectif de soutenir l'industrie audiovisuelle dans la région. Wallimage inclut Wallimage Coproductions et Wallimage Entreprises.

Wallimage Coproductions a comme objectif de développer et de soutenir la production audiovisuelle dans la région de Bruxelles et en Wallonie. Son budget annuel s'élève à 5.5 millions d'euros constitué par:

- une ligne Wallimage de 2.5 millions d'euros;
- une ligne Wallimage/Bruzellimage de 2 millions d'euros;
- une ligne spécifique Wallimage Séries d'Animation de 1 million d'euros

¹⁰ Pour donner deux exemples, (1) les films d'initiative étrangère n'ayant pas bénéficié d'une aide à la production n'ont pas accès aux aides à la promotion vers le grand public, et (2) seuls les films reconnus comme belges francophones ont accès au régime de soutien de la FW-B. Pour plus d'information, voir le guide "Les aides du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel: Quoi? Qui? Quand?" mentionné à la note 8.

Wallimage Entreprises se concentre sur la création et l'extension de sociétés de services audiovisuels, via des prêts à long terme et/ou des prises de participation ou augmentation de capital.

Le soutien au cinéma au niveau fédéral

Le tax shelter est un instrument fédéral entré en vigueur en 2004. Il s'agit d'une incitation fiscale qui est destinée à soutenir la création d'œuvres audiovisuelles¹¹ produites par une société audiovisuelle résidant en Belgique, ou par l'établissement belge d'une telle société. Grâce au tax shelter, une société (l'investisseur) peut récupérer environ la moitié de la somme investie dans le soutien d'une production audiovisuelle européenne via des économies d'impôt. L'investissement se fait au travers d'une convention cadre entre le producteur et un ou plusieurs investisseurs, et peut se faire sous forme de prêt (pour un maximum de 40 % de l'investissement total) et/ou en acquisition de droits (ou equity). En contrepartie, 150 % des sommes investies sous forme d'acquisition de droits doivent être dépensées en Belgique¹². Les Communautés interviennent dans l'application de la loi fédérale relative au tax shelter en fournissant, premièrement, des attestations d'agrément en tant qu'œuvre audiovisuelle européenne. Les Communautés fournissent ensuite une attestation d'achèvement de l'œuvre ainsi qu'une attestation relative au respect des conditions et plafond de financement (F. Delcor in Lacroix, P., 2013: 11-12; Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2012: 396-398; Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2013: 163-165).

En 2012, le total des sommes investies en FW-B via le tax shelter était de 93.710.000 euros.

Quelles complémentarités et différences entre les différents régimes de soutien ?

Notons tout d'abord que les différents régimes sont compatibles: un producteur peut faire appel au CCA, à Wallimage et au tax shelter, pour le même film. On constate toutefois des différences entre les régimes tant du point de vue des modalités d'intervention que du point de vue de la chaîne de valeur.

Du point de vue de la chaîne de valeur, le tableau 1 donne un aperçu des différents soutiens disponibles.

¹¹ Il s'agit d'œuvres agréées par les Communautés en tant qu'œuvres audiovisuelles européennes selon la définition de la Directive Services de Médias Audiovisuels (Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2013: 163).

¹² Le tax shelter a fait l'objet d'une importante réforme qui est entrée en vigueur le 1er janvier 2015 (loi du 12 mai 2014 modifiant l'article 194ter du Code des impôts sur les revenus 1992 relatif au régime du tax shelter pour la production audiovisuelle – M.B. du 27 mai 2014, p 41304). Les principales modifications apportées par cette réforme sont les suivantes: (a) suppression de l'acquisition de droits (equity) et du prêt, (b) introduction dans la loi de la notion de société intermédiaire, (c) obligation d'agrément des sociétés de production et des sociétés intermédiaires, (d) élargissement de la notion d'œuvre éligible pour les films de fiction, d'animation et documentaires destinés à une exploitation cinématographique, (e) rémunération des sommes versées au profit d'une œuvre éligible à un taux maximum déterminé par la loi, (f) exonération provisoire fixée à 310 % des sommes versées, (g) exonération définitive sur base de l'attestation fiscale délivrée par le SPF finances au plus tard le 31 décembre de la quatrième année qui suit celle de la signature de la convention-cadre, et (h) renforcement des contrôles par le biais de la création d'une cellule centralisée de contrôle au sein du SPF finances. Rappelons également qu'une loi adoptée le 17 juin 2013 avait déjà apporté les modifications suivantes: fixation du montant des dépenses à effectuer en Belgique à 90 % de l'ensemble des sommes versées et non plus à 150 % des sommes investies autrement que sous forme de prêt, et fixation d'un minimum de 70 % des dépenses liées directement à la production. Toutes ces modifications n'impactent toutefois pas les résultats de l'étude, qui couvre une période allant jusque fin 2011, donc se clôturant avant leur entrée en vigueur.

Niveau	Création : écriture, développement	Création : production	Distribution Promotion	Exploitation
Régional	CCA	CCA Wallimage	CCA	CCA
Fédéral		Tax shelter		

Tableau 1: Aperçu des différents soutiens disponibles en FW-B selon la chaîne de valeur

Deux constats peuvent être tirés: (a) l'essentiel du soutien concerne la production, et (b) seul le CCA soutient la totalité de la chaîne de valeur.

Du point de vue des modalités d'intervention, les principales différences entre les régimes de soutien sont les suivantes:

- le soutien du CCA est essentiellement un soutien sélectif de type culturel, au sens où les projets soutenus sont sélectionnés par les commissions ad hoc (commission de sélection des films, commission d'aide aux opérateurs) sur base de critères essentiellement culturels: par exemple, un film soutenu doit être obligatoirement une "œuvre audiovisuelle d'art et d'essai" au sens de la réglementation (i.e. présentant un point de vue d'auteur), et les critères d'opportunité de la Commission de sélection des films tiennent essentiellement compte du contenu culturel des projets et de leur intérêt culturel pour la Fédération Wallonie-Bruxelles;
- le soutien de Wallimage est également un soutien sélectif (un jury sélectionne les films soutenus), mais les principaux critères pris en compte sont avant tout économiques (effet structurant sur le secteur audiovisuel de la Région via des conditions de territorialisation des dépenses, viabilité du projet et retour sur investissement pour le fonds). Comme le dit d'ailleurs le site de Wallimage¹³, "la tâche de Wallimage n'est pas de faire de beaux films, mais de permettre à des professionnels de l'audiovisuel de vivre de leur art";
- on pourrait penser que le soutien mis en place par le tax shelter est un soutien automatique dans la mesure où, dès que le projet est agréé par l'une des Communautés en tant qu'œuvre audiovisuelle européenne, il peut bénéficier de l'incitant fiscal, pour autant que certaines conditions soient respectées. On peut toutefois considérer qu'il s'agit d'un soutien sélectif, mais de type particulier, puisque ce sont en théorie les investisseurs qui sélectionnent les films dans lesquels ils vont investir (en pratique, ce sont des sociétés intermédiaires qui proposent aux investisseurs des portefeuilles de films afin de répartir le risque). Comme pour Wallimage, mais de manière encore plus marquée, la dimension économique est prépondérante: d'une part, la condition d'éligibilité la plus importante est une condition de territorialisation et, d'autre part, les films sont, de manière générale, choisis par les investisseurs et sociétés intermédiaires plus sur base de leur potentiel commercial que sur base de leur dimension culturelle¹⁴.

¹³ www.wallimage.be/faq_coproductions.php?lang=fr

¹⁴ Dans la réglementation relative au tax shelter antérieure à 2015, les investisseurs acquéraient des droits des films dans lesquels ils investissaient, et cette caractéristique peut expliquer ce comportement

Ces différences se traduisent sur la nature des films soutenus et sur leur structure de financement de la manière suivante (Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2014) :

- Le tax shelter est le premier soutien public du long métrage en FW-B en 2012 et 2013 (34,49 % en 2012 et 33,63 % en 2013 de la part belge du financement de la totalité des longs métrages sur l'année considérée, dont 25,27 % et 18,17 % pour le CCA, et 9,11 % et 12,60 % pour Wallimage).
- Par contre, si l'on regarde la part belge des longs métrages d'initiative belge francophone, alors on constate que le CCA est le premier soutien public (36,10 % en 2012 et 27,27 % en 2013 pour le CCA ; 20,92 % en 2012 et 18,93 % en 2013 pour le tax shelter).

Le fait que le CCA soit le premier partenaire public du long métrage d'initiative belge francophone peut s'expliquer par le fait que ce type de film est généralement "d'auteur" (ayant une vocation davantage "culturelle"), alors que les coproducteurs belges des films de nature plus commerciale – dont la part financière belge est en général minoritaire – se tournent plus naturellement vers le tax shelter ou Wallimage¹⁵.

■ 4. LES RÉSULTATS DE L'ÉTUDE

L'étude a été réalisée selon le protocole suivant :

- Dans une première étape, l'analyse a porté sur l'évaluation de la diversité selon les indicateurs identifiés dans l'Annexe 1, et ce sans distinction aucune des sources de financement (CCA, Wallimage, tax shelter). Cette analyse donne donc une vision globale de l'évolution de la diversité de la production cinématographique sur la période 1995-2011.
- Dans une seconde étape, l'analyse a porté de manière plus fine sur l'impact de Wallimage et du tax shelter sur cette évolution. Ces deux instruments de soutien de nature plus économique ont été mis en place de manière complémentaire au financement du CCA, à deux moments distincts (2001 pour Wallimage, 2003 pour le tax shelter) ; on peut donc raisonnablement inférer certains liens de cause à effet avec des variations constatées dans l'évolution de la valeur des indicateurs.

L'Annexe 2 présente une vue synthétique des évolutions des indicateurs sous la forme d'un tableau. Pour la bonne lecture de ce tableau, la signification des sigles utilisés est la suivante :

plus attentif au potentiel commercial d'un film. La réglementation a toutefois changé au 01/01/2015 (voir (12)), et l'acquisition de droits n'est plus possible, ce qui risque de changer le comportement des investisseurs. Cela n'influe en aucune manière sur l'analyse effectuée dans l'étude, qui porte sur une période antérieure à 2012.

15 Notons toutefois que l'étude a montré que les films soutenus par le tax shelter et/ou Wallimage présentaient une plus grande disparité budgétaire que ceux non soutenus. Qui plus est, le budget minimum est plus bas au sein des films soutenus par le tax shelter qu'au sein de ceux soutenus par Wallimage. Toutefois, il n'y a pas nécessairement de lien automatique d'identification entre "film à petit budget" et "film d'auteur".

- W (TS) = film bénéficiant du soutien de Wallimage (du tax shelter)
- \overline{W} (TS) = film ne bénéficiant pas du soutien de Wallimage (du tax shelter)

Par exemple, le paragraphe :

Nombre de langues des films

↗ de 1995 à 2011

W ↗ W < \overline{W}

doit être interprété comme suit: “pour l’ensemble des films, le nombre de langues augmente sur la période allant de 1995 à 2011. Ce nombre de langues augmente également pour les films bénéficiant du soutien de Wallimage. Sur la période considérée, le nombre de langues des films bénéficiant du soutien de Wallimage est inférieur à celui des films ne bénéficiant pas du soutien de Wallimage”.

D’une manière générale, on peut résumer les résultats de l’étude comme suit: (a) une Variété croissante, (b) une Disparité économique en hausse et une Disparité culturelle en baisse, et (c) une position de moins en moins minoritaire pour la production, mais pour une Répartition globalement plus inégale.

a) Une Variété croissante

La première tendance claire est le fait que la production cinématographique en FW-B est caractérisée par une Variété croissante de 1995 à 2011, et ce, à toutes les étapes de la chaîne de valeur. Il y a, en premier lieu, de plus en plus de films produits avec un budget de production croissant. Cela conduit à un accroissement du nombre de coproductions et de films reconnus – même si la proportion de ces catégories respectives diminue, depuis respectivement 1995 et 2004. Si l’on considère les acteurs, on constate un accroissement du nombre de producteurs, qui va de pair avec celui du nombre de distributeurs. Cet accroissement de la Variété s’applique également aux nationalités (des réalisateurs et des producteurs) et aux langues: les films produits en FW-B sont réalisés et produits par des acteurs qui viennent de plus en plus de pays différents, et reposent sur davantage de langues différentes.

La Variété s’accroît également pour la phase de l’exploitation: le nombre de films sortant en FW-B augmente, une tendance qui vaut pour le sous-ensemble des films produits en FW-B. Cela s’accompagne d’un accroissement du nombre de copies par film, même si en revanche le nombre de semaines d’exploitation diminue entre 2002 et 2009. Enfin, les films produits en FW-B voient également leurs entrées augmenter en Belgique et en FW-B, que l’on regarde le total des entrées ou que l’on analyse les entrées moyennes.

En résumé, on produit en FW-B davantage de films, de plus en plus internationaux et qui attirent de plus en plus de spectateurs, avec davantage d’acteurs actifs dans le secteur. On constate, par ailleurs, que l’augmentation de cette Variété est soutenue par Wallimage et le tax shelter – cela s’observe notamment par le fait qu’il y a généralement plus de Variété, d’une part, pour les films soutenus par Wallimage que pour ceux ne

bénéficiant pas de ce soutien, et, d'autre part, pour les films soutenus par le tax shelter que pour ceux ne bénéficiant pas de ce soutien. A priori, l'impact du tax shelter est plus important que celui de Wallimage, pour la raison que le tax shelter soutient davantage de films, et pour des montants plus importants en termes d'equity¹⁶. Les films soutenus par le tax shelter ont en particulier un nombre plus important de langues, et font mieux que ceux soutenus par Wallimage, pour ce qui est du nombre de nationalités des producteurs et le nombre de distributeurs.

Cependant, les films soutenus par Wallimage montrent une plus grande Variété que ceux soutenus par le tax shelter pour ce qui concerne, notamment, la proportion de productions d'initiative belge francophone, le budget moyen (depuis 2008), le nombre moyen de copies (depuis 2008) et de semaines d'exploitation.

Enfin, on constate que, dans les dernières années de l'analyse, les films soutenus par le tax shelter font en moyenne moins d'entrées en Belgique que ceux qui ne le sont pas, alors que l'on observe le phénomène inverse si l'on prend en compte les entrées sur toute l'Europe. Cela tend dès lors à confirmer l'hypothèse selon laquelle le tax shelter supporterait surtout des films moins tournés vers le marché belge.

b) Disparité économique en hausse, Disparité culturelle en baisse

La Disparité entre les films produits en FW-B s'accroît sur la période : depuis 2001 pour les budgets de production, depuis 2006 pour le nombre de copies par film, et, conséquence probable de telles tendances, à partir de 2009, pour les entrées en Belgique et en Europe. Il s'agit d'une plus grande Disparité en termes économiques, dont l'impact sur l'industrie est ambigu : cela montre que différents types de films coexistent, mais aussi que les mêmes chances ne sont pas données à tous.

Wallimage et le tax shelter favorisent cette Disparité économique croissante en ce que les films soutenus par l'un ou l'autre (ou les deux) montrent une plus grande Disparité budgétaire que ceux non soutenus. Les films soutenus par Wallimage montrent même une plus grande Disparité que ceux soutenus par le tax shelter, notamment pour le budget (à partir de 2008) ou les entrées en Belgique.

La Disparité en termes culturels semble au contraire plutôt régresser. D'abord, la proportion de réalisateurs qui ne sont ni belges ni français diminue à partir de 2003, en raison de l'accroissement de la proportion de réalisateurs français. Ensuite, on assiste entre 2005 et 2010 à la baisse de la présence de langues non-européennes utilisées dans les films produits en FW-B. Enfin, ces tendances prennent place dans un contexte où il y a tout au long de la période, une faible proportion de producteurs qui ne sont pas européens. On notera cependant que les films soutenus par le tax shelter présentent une plus grande Disparité que ceux non soutenus, pour ce qui a trait à la présence de langues non-européennes.

c) Une position de moins en moins minoritaire pour la production, mais pour une Répartition globalement plus inégale

¹⁶ Voir (12) pour les modifications apportées à la réglementation à partir de 2015

La part des films produits en FWB tend à s'accroître, dans les sorties (à partir de 2000) comme dans les entrées (à partir de 2002), ce qui peut être interprété comme une Répartition plus égale. En effet, comme la part de marché de ces films en Belgique reste inférieure à 1 % alors que celle des films américains est proche de 80 %¹⁷, cette tendance à la hausse contribue à remédier à cette situation inégalitaire sur le plan interne belge, et donc à augmenter la diversité interne.

Cela s'accompagne cependant d'une plus grande concentration de la production et de la distribution. D'abord en termes industriels, un nombre décroissant d'acteurs assure l'essentiel de la production, et cette tendance est également à l'œuvre pour la distribution. Mais la Répartition devient aussi plus inégale si l'on considère les nationalités (des réalisateurs et des producteurs) et les langues utilisées dans les films. Signe de cette tendance : la réduction de la proportion de réalisateurs belges à partir de 2006 pour les films produits en FW-B.

Cette tendance à une Répartition plus inégale est particulièrement présente au sein des films soutenus par le tax shelter. Ces films se concentrent davantage autour de quelques langues, et surtout, la concentration au niveau de la production et de la distribution y est plus forte que pour les films non soutenus. Par contre, Wallimage favorise une Répartition plus égale pour ce qui a trait aux langues parlées dans les films, aux origines des producteurs et même à la part des films produits en FW-B dans l'ensemble des sorties en 2010 et 2011.

Enfin, une question annexe à celle de la diversité est celle du succès culturel des films produits en FW-B. Il y a peut-être là une tendance contraire à celle constatée pour les différents aspects de la Variété. Par exemple, si le nombre de nominations et de récompenses dans les festivals augmente en valeur absolue, cette augmentation est proportionnellement moins importante que celle du nombre de films produits en FW-B. On constate également, sur la période d'analyse, une diminution de l'appréciation des critiques et des internautes. Bien que ces perceptions soient fortement subjectives, il ne faudrait pas pour autant en négliger leurs effets car on connaît l'importance des prescripteurs dans le succès des biens d'expérience que sont les films.

■ 5. CONCLUSIONS

La diversité culturelle est une notion trop complexe que pour être uniquement réduite à quelques indicateurs déduits d'un modèle, aussi sophistiqué soit-il. Qui plus est, l'étude a essentiellement traité de l'impact, sur cette modélisation de la diversité culturelle, de l'introduction du tax shelter et de Wallimage en tant que sources complémentaires de financement public à côté du soutien de la FW-B.

Ces réserves étant faites, on peut néanmoins tirer quelques conclusions :

¹⁷ Plus précisément, la part US était de 78,2 % en 2013 tandis que la part belge était de 9,59 %, cette dernière étant constituée essentiellement de films flamands. Source : "Le bulletin du cinéma" disponible à l'adresse <http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=5735>

- Le tax shelter et Wallimage participent à la viabilité du secteur, en favorisant une production plus abondante et plus prospère. Cette prospérité ne touche pas tous les acteurs de la même manière, et une prise en compte des inégalités croissantes créées par le système est peut-être nécessaire. Il y a en particulier une contradiction entre les films reconnus comme belge francophone, favorisés par le CCA, et les films non reconnus qui peuvent néanmoins bénéficier du soutien du tax shelter et de Wallimage. Il semble que ces derniers ont plus de succès, plus de budgets, mais dans quelle mesure peuvent-ils être considérés comme belges? Et surtout, dans quelle mesure leur succès contribue-t-il à la prospérité du secteur cinématographique belge francophone?
- Se présente également le risque que la diversité croissante se fasse au détriment des caractéristiques plus “intrinsèquement belges”. On constate que le tax shelter attire un nombre important de coproductions franco-belges dans lesquelles la part belge est minoritaire. Il y a certes des avantages à la proximité française, mais cette proximité risque aussi de créer une dépendance à l’égard du secteur cinématographique français. Une recommandation pourrait être ici de diversifier les réseaux de coproduction, dans les pays proches comme dans ceux plus éloignés qui n’apparaissent pour l’instant que marginalement.
- Au-delà du modèle de Stirling, l’analyse montre que la principale différence entre Wallimage et le tax shelter tient dans le type d’acteurs, et partant de marchés, que ces mécanismes de soutien attirent. Le tax shelter attire des acteurs non belges. Ainsi si la proportion de réalisateurs belges diminue, cette proportion est plus basse parmi les films ayant bénéficié du tax shelter que parmi ceux n’en ayant pas bénéficié (le rapport est inverse pour Wallimage). De même on a une moindre proportion de productions d’initiative belge francophone pour les films bénéficiant du tax shelter. Le phénomène le plus marquant est cependant l’importance moindre que semble jouer le marché national pour les films soutenus par le tax shelter. Ainsi, de 2009 à 2011, les moyennes des entrées en Belgique des films soutenus par le tax shelter sont inférieures à celles des autres films. Cela explique sans doute la baisse de la part du marché national dans l’ensemble des entrées en Europe. Ainsi le tax shelter modifie profondément le visage du secteur cinématographique en FW-B, un secteur qui repose de façon croissante sur des acteurs et des marchés étrangers. Cela peut renforcer le tissu industriel mais il est maintenant crucial de traduire ce phénomène dans une présence culturelle forte “belge”, à l’intérieur autant qu’à l’extérieur de la FW-B.

Enfin, une piste pour des travaux ultérieurs serait de mesurer l’impact du soutien du CCA sur l’évolution de la diversité culturelle. Cela nécessite toutefois un travail préalable sur la méthodologie à adopter, et plus particulièrement sur la situation de référence par rapport à laquelle on pourrait mesurer cet impact. Une solution pourrait consister dans l’analyse des conditions de sélection des films soutenus par le CCA (Quelle évaluation ont reçu les films soutenus? Comment évolue cette évaluation? etc.). Cet exercice serait certes encore plus difficile à mener que celui réalisé dans le cadre de la présente étude, mais la tâche ne semble insurmontable. Elle permettrait en particulier une connaissance plus fine de l’impact des politiques sur la production cinématographique.

BIBLIOGRAPHIE

Benhamou F., 2005, "La diversité culturelle. Regards d'une économiste sur un concept trop rassembleur pour être tout à fait honnête", *Mouvements*, n°37, 8-14

Benhamou F., Peltier S., 2007, "How should cultural diversity be measured? An application using French publishing industry", *Journal of cultural economics*, avril 2007, 85-107

Benhamou F., 2010, "La légitimité et la méthodologie de la mesure de la diversité des expressions culturelles", *Rapport pour l'UNESCO*, 25 février 2010

Benhamou F., Peltier S., 2012, "Application du modèle de Stirling à l'évaluation de la diversité à partir des données sur le cinéma de l'Institut de statistique de l'UNESCO (ISU)", publié dans "Comment mesurer la diversité des expressions culturelles: application du modèle de Stirling à la culture", *Institut de statistique de l'UNESCO (ISU)*

Brunfaut J., Blanchart J.-L., 2009, "State aid for films – a policy moving too fast?", "Rethinking European Media and Communication Policy", *Institute of European Studies, VUB*, 219-240

Com., 2013, "Communication de la Commission sur les aides d'Etat en faveur des œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles", *J.O.U.E. C 332*, 1-11

Communauté Française, 2011: 10 Novembre 2011. Décret relatif au soutien au cinéma et à la création audiovisuelle. *Moniteur Belge*, 09.12.2011, pp. 72369-72385.

Cowen T., 2002, "Creative Destruction: How Globalization Is Changing the World's Cultures", *Princeton Univ. Press*.

De Vinck S., 2011, "Revolutionary road? Looking back at the position of European film sector and the results of European-level film support in view of their digital future. A critical assessment", *Thèse de doctorat, VUB*

Dowd, T., 2001, "Musical Diversity and the U.S. Mainstream Recording Market, 1955-1990", version anglaise de (2000), "Diversificazione Musicale e Mercato Discografico negli Stati Uniti, 1955-1990", *Rassegna Italiana di Sociologia*, XLI: 2, 223-263.

European Audiovisual Observatory, 2011: *Public funding for film and audiovisual works in Europe. 2011 edition*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory.

Farchy J., Ranaivoson H., 2008, "La diversité culturelle dans le commerce mondial: assumer des arbitrages", *Hermes*, n°51

Farchy J., Ranaivoson H., 2012, "Comparaison internationale de la capacité des chaînes de télévision à proposer des programmes variés: Evaluation du modèle de Stirling en France, en Turquie et au Royaume-Uni", publié dans "Comment mesurer la diversité des expressions culturelles: application du modèle de Stirling à la culture", *Institut de statistique de l'UNESCO (ISU)*

Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2012: *Annuaire de l'Audiovisuel 2011-2012*. Bruxelles: FWB/SGAM.

Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2013: Bilan de la production 2012. Bruxelles: FWB/SGAM. Accédé en ligne (29 août 2013): http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_bilancca

Fédération Wallonie-Bruxelles/SGAM, 2014: "Bilan du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel 2013", Document du CCA disponible à http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_bilancca

Lacroix, P. (2013, 19 avril). Auditions sur la réforme du système du Tax Shelter. Rapport fait au nom de la Commission des Finances et du Budget (Doc 53 2762/001). Chambre des représentants de Belgique, 4e session de la 53e législature, 93 p.

Lévy-Hartmann F., 2011, "Une mesure de la diversité des marchés du film en salles et en vidéogrammes en France et en Europe", Cultures méthodes 2011-1, disponible à <http://culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Statistiques/Une-mesure-de-la-diversite-des-marches-du-film-en-salles-et-en-vidéogrammes-en-France-et-en-Europe-CM-2011-1>

Lowies J.-G., 2013, "La diversité culturelle", Repères n°3, publication de l'Observatoire des politiques culturelles, disponible sur le site de l'Observatoire www.opc.cfwb.be

Min. Cult., 1999, "Diversité culturelle et exception culturelle", Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication (France), n°56

Moreau F., Peltier S., 2004, "Cultural diversity in the movie industry: a cross-national study", Journal of media economics, 17, 123-143

Moreau F., Peltier S., 2011, "La diversité culturelle dans l'industrie du livre en France (2003-2007)", Culture études 2011-4, disponible à <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2014/La-diversite-culturelle-dans-l-industrie-du-livre-en-France-CE-2011-4>

Ranaivoson H., 2007, "Measuring cultural diversity: a review of existing definitions", Expert Group Meeting on the Statistical measurement of the diversity of cultural expressions, Institut de statistique de l'UNESCO (ISU), disponible à <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/Ranaivoson.pdf>

Ranaivoson H., 2010, "Diversité de la production et structure de marché: le cas de l'industrie musicale", Sarrebruck: Éditions Universitaires Européennes

Stirling A., 1998, "On the economics and analysis of diversity", SPRU Electronic Working Paper Series, n°28, disponible à <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/Stirling.pdf>

Stirling A., 2007, "A general framework for analysing diversity in science, technology and society", SPRU Electronic Working Paper Series, n°156, disponible à <https://www.sussex.ac.uk/webteam/gateway/file.php?name=sewp156 & site = 25>

Van Cuilenburg J., Van Der Wurff R., 2001, "Impact of moderate and ruinous competition on diversity: the Dutch television market", Journal of media economics, 14, 213-229

Van Der Wurff R., 2005, "Competition, concentration and diversity in European television market", Journal of cultural economics, 29, 249-275



Annexe 1: Tableau des indicateurs utilisés dans l'étude

	Variété	Répartition	Disparité
Réalisation	Nombre de nationalités des réalisateurs	Répartition des réalisateurs en termes de nationalités	Disparités dans les expériences des réalisateurs
	Nombre de langues des films	Proportion de réalisatrices Répartition des langues des films	Proportion de réalisateurs ni belges, ni français Présence de langues non-européennes
	Nombre de films produits (incl. coproductions, films reconnus, productions majoritaires belges)		
Production	Budget de production moyen		Budget de production (écart-type, minimum, maximum)
	Nombre de producteurs	Répartition des films entre producteurs	
	Nombre de nationalités des producteurs	Répartition des producteurs en termes de nationalités	Proportion de producteurs ni francophones, ni européens, ni français
Distribution	Nombre de distributeurs	Répartition des films entre distributeurs	
	Nombre de films par distributeur		
	Nombre de copies par film		Ecart-type du nombre de copies par film
Exploitation	Nombre de semaines d'exploitation par film		Ecart-type du nombre de semaines d'exploitation par film
	Nombre de films sortis	Part des films produits en FW-B dans l'ensemble des sorties	
	Nombre de films produits en FW-B et sortis		
Consommation	Total des entrées en Belgique		
	Nombre d'entrées (moyen, total) en Belgique et en Europe pour les films produits en FW-B	Part des films produits en FW-B dans l'ensemble des entrées en Belgique	Ecart-type du nombre d'entrées en Belgique et en Europe pour les films produits en FW-B
		Part du marché national dans l'ensemble des entrées en Europe	

Annexe 2 : Résumé des évolutions pour chaque indicateur

	Variété	Répartition	Disparité
Réalisation	<p>Nombre de nationalités parmi les réalisateurs ↗ de 1995 à 2011 W ↗</p> <p>TS ↗ (impact sur l'évolution globale)</p>	<p>Répartition des nationalités des réalisateurs ↘ de 1995 à 2011 W ↘ de 2002 à 2011. W > W TS ↘ de 2004 à 2011</p> <p>↘ de 2006 à 2011, réduction de la proportion de réalisateurs belges (aussi pour W et TS). W > W. TS < TS</p> <p>Proportion de réalisatrices ↗ jusqu'en 2004, ↘ ensuite</p>	<p>Disparités dans les expériences des réalisateurs Pas de tendance claire TS bénéficie aux réalisateurs plus expérimentés</p> <p>Proportion de réalisateurs ni belges, ni français ↘ : à partir de 2003 accroissement de la proportion de réalisateurs français</p>
	<p>Nombre de langues des films ↗ de 1995 à 2011 W ↗. W < W TS ↗. TS > TS</p>	<p>Répartition des langues des films ↘ de 1995 à 2011 W ↘ de 2004 à 2008, ↗ ensuite. W ≈ W TS < TS</p>	<p>Présence de langues non-européennes ↘ de 2005 à 2010 W < W TS ↘ de 2006 à 2011. TS < TS de 2004 à 2008, TS > TS ensuite</p>
Production	<p>Nombre de films produits ↗ de 1995 à 2009</p> <p>Nombre de co-productions ↗ de 1995 à 2011</p> <p>Proportion de co-productions ↘ de 1995 à 2011 W > W TS > TS</p> <p>Proportion de productions majoritaires belges ↗ jusqu'en 2005 ↘ ensuite W > W (entre 2005 et 2007) TS ↘ de 2004 à 2011. TS < TS</p> <p>Nombre de films reconnus ↗ de 1995 à 2011</p> <p>Proportion de films reconnus ↘ de 2004 à 2011 W ↘ de 2005 à 2011. W > W TS ↘ de 2005 à 2011. TS > TS</p> <p>Budget de production moyen ↗ de 2001 à 2011 W > W</p> <p>TS > TS. Corrélation entre equity et budget W < TS de 2004 à 2007, W > TS ensuite</p>	<p>Budget de production (écart-type, maximum) ↗ de 2001 à 2011 W > W de 2008 à 2011 TS > TS de 2005 à 2011 W < TS de 2005 à 2007, W > TS ensuite</p>	





Aide reçue (totale)
W ↗ de 2004 à 2009
TS ↗ de 2004 à 2009
 Aide reçue (moyenne)
W ↗ de 2001 à 2005 ↘ ensuite
TS ↗ de 2004 à 2009 ↘ ensuite
Dépenses audiovisuelles induites (totales, moyennes)
W ↗ de 2001 à 2011

Aide reçue (écart-type)
TS ↗ de 2004 à 2009

Production

Nombre de producteurs
 ↗ de 1995 à 2011 (tous/majoritaires)
W ↗ de 2001 à 2010. **W** > **W**
TS ↗ de 2004 à 2011. **TS** > **TS**
Nombre de nationalités des producteurs
 ↗ de 1995 à 2011 (tous/majoritaires)
W ↗ de 2001 à 2011. **W** < **W**
TS ≈ **TS**

Répartition des films entre producteurs
 ↘ de 1995 à 2011 (à partir de 1997 pour majoritaires)
W ≈ **W**
TS ↘ de 2006 à 2011. **TS** < **TS**

Nombre de distributeurs
 ↗ de 1995 à 2011
W ↗ de 2006 à 2009. **W** < **W**
TS ↗ de 2004 à 2011. **TS** > **TS** de 2007 à 2011
Nombre de films par distributeur
 ↗ de 1995 à 2011

Répartition des nationalités des producteurs
 ↘ de 1995 à 2011 (tous/majoritaires)
W > **W**
TS ≈ **TS**

Nombre de copies par film
 ↗ de 1995 à 2009
W ↗ de 2001 à 2011. **W** > **W**
TS ↘ de 2004 à 2010. **TS** > **TS**
TS > **W** de 2004 à 2007 **TS** < **W** ensuite

Répartition des films entre distributeurs
 ↘ de 1995 à 2011
W ↘ de 2005 à 2010. **W** > **W**
TS ↘ de 2004 à 2011. **TS** < **TS**

Distribution

Nombre de semaines d'exploitation par film
 ↗ de 1997 à 2002 ↘ jusqu'à 2009
W > **W** de 2005 à 2009
TS > **TS** de 2005 à 2009
W > **TS** de 2005 à 2009

Ecart-type du nombre de copies par film
 ↗ à partir de 2006

Nombre de films sortis
 ↗ de 1995 à 2011
Nombre de films produits en FW-B sortis
 ↗ de 1995 à 2011
TS ↗ de 2004 à 2011 (en % surtout jusqu'à 2007).
TS = 80 % des films
W ↗ de 2004 à 2011

Ecart-type du nombre de semaines d'exploitation par film

Part des films produits en FW-B dans l'ensemble des sorties
 ↘ jusqu'en 2000 ↗ ensuite
W > **W** de 2010 à 2011
TS > **TS** de 2005 à 2011
W > **TS** de 2010 à 2011

Exploitation

Consommation	<p>Total des entrées en Belgique ↗ jusqu'en 2003 → ensuite</p> <p>Nombre d'entrées pour les films produits en FW-B ↗ de 1995 à 2011 (surtout à partir de 2005)</p> <p>Totales en Belgique Moyennes en Belgique ↗ de 1995 à 2011</p> <p>W ↗ de 2007 à 2011. W ≈ W TS < TS de 2009 à 2011</p> <p>Totales en Europe ↗ de 1995 à 2011</p> <p>Moyennes en Europe ↘ jusqu'en 2002, ↗ ensuite</p> <p>W ↗ de 2006 à 2011. W > W de 2008 à 2011 TS > TS de 2004 à 2011</p>	<p>Part des films produits en FW-B dans l'ensemble des entrées en Belgique ↗ à partir de 2002</p>	<p>Ecart-type du nombre d'entrées pour les films produits en FW-B En Belgique ↗ à partir de 2009 (Moyenne élevée élevée) W > W de 2008 à 2011 TS < TS de 2009 à 2011 En Europe ↗ à partir de 2009</p>
	<p>Part du marché national dans l'ensemble des entrées en Europe ↗ jusqu'en 2003 → ensuite</p>	<p>Nombre de nominations & récompenses lors de festivals (Totales) ↗ surtout à partir de 2005</p> <p>Nombre de nominations & récompenses lors de festivals (Moyennes) ↘ surtout jusqu'à 2001 et après 2007 TS ≈ TS W ≈ W. Majoritaire > Minoritaire</p>	
Succès culturel ¹⁸	<p>Note moyenne (Grand Angle) ↘ jusqu'en 2000 ↗ jusqu'en 2007 → ensuite</p> <p>Note moyenne (IMDB) ↘ jusqu'en 2000 ↗ jusqu'en 2007 → ensuite</p> <p>Note moyenne (Télérama) ↘ jusqu'en 2002 ↗ jusqu'en 2009 → ensuite</p>		

18 Cela est en dehors de l'analyse de la diversité à proprement parler. Il n'y a donc pas de correspondances avec les catégories de Variété, Répartition et Disparité.

■ ÉTUDES N°6

Portrait socioéconomique du secteur muséal en Fédération Wallonie-Bruxelles : dix ans après le premier portrait, qu'est-ce qui a changé ?

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) élaborait en 2004 un premier portrait socioéconomique du secteur muséal. Le secteur ayant évolué depuis, l'asbl "Musées et Société en Wallonie" (MSW) et l'Observatoire du Tourisme wallon ont sollicité la collaboration de l'OPC, afin d'établir une nouvelle photographie et une analyse actualisée de la situation et du mode de fonctionnement des musées situés en Fédération Wallonie-Bruxelles (qu'ils soient reconnus ou pas).

Si certaines questions sont restées les mêmes afin de permettre une comparaison des résultats dans le temps, de nouvelles thématiques ont été abordées, comme par exemple la formation du personnel, tandis que d'autres ont été approfondies. C'est le cas notamment de l'accessibilité qui, non seulement constitue un

des objets de recherche de l'OPC, mais est surtout au cœur des politiques culturelles.

Ce partenariat est une concrétisation du groupe de travail sur les synergies entre tourisme et culture mis en place dans le cadre de la plateforme "Patrimoine, Culture et Tourisme" initiée par l'Administration Générale de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

Repères n°7 est téléchargeable sur le site de l'Observatoire des politiques culturelles à l'adresse : <http://www.opc.cfwb.be>