

# Le marché du film latino-américain et le festival de cinéma péruvien de Paris

## Mondialisation et diversité culturelle

Jovita Maeder

Créatrice du festival de cinéma péruvien de Paris  
Programmatrice de cinéma

*Traduction réalisée par les étudiantes hispanistes du Master 2 Management Culturel et Communication Trilingue de l'Université de Paris, UFR d'Études interculturelles de langues appliquées, sous la responsabilité scientifique de Françoise Richer-Rossi et de Stéphane Patin : Anaïs Badaoui, Laure Carpentier, Sophie Coutin, Caroline Gomes, Anaïs Guillot, Léa Pellet, Lisa Thomas, Inés Marcos, Candice Tuitoga*

Le festival de cinéma péruvien de Paris, expression de l'internationalisation du cinéma en tant qu'industrie culturelle, manifestation culturelle et cinématographique, vise à diffuser et à faire connaître la production nationale péruvienne sur le marché français, depuis 10 éditions, avec plus de 250 productions cinématographiques : longs et courts métrages ainsi que des documentaires.

Tout au long du travail de diffusion du festival, la nécessité vitale d'avoir une politique culturelle en Amérique latine pour protéger le cinéma national et développer une industrie cinématographique solide et permanente apparaît clairement. Avec la mondialisation, les industries culturelles se sont développées au cours des dernières années, avec la création de plateformes de coproduction internationales, de marchés du film et différents festivals qui constituent une vitrine pour la diffusion du cinéma latino-américain.

Nous vivons à l'ère de la mondialisation et de la diversité culturelle adoptée par la plupart des pays, notamment la France, pays cosmopolite où l'on peut apprécier l'art et la création de différents artistes du monde entier qui viennent y faire connaître leurs

œuvres. De même, en ce qui concerne le septième art, la France est l'un des pays où il y a le plus de premières mondiales de cinéma et où le cinéma d'auteur jouit d'une aura particulière. Nous pouvons témoigner que l'internationalisation des industries culturelles est une réalité, en particulier celle de l'industrie cinématographique.

Le festival de cinéma péruvien de Paris s'inscrit dans ce courant de diversité culturelle, avec plusieurs objectifs : créer en France une plateforme de diffusion du cinéma péruvien le plus récent, initier des accords de coproduction entre le Pérou et la France, donner une visibilité à la cinématographie péruvienne, l'introduire sur le marché français par la distribution et l'acquisition (ventes internationales). Il existe également des accords de coopération pour la formation des réalisateurs et des producteurs manquant d'expérience en matière de commercialisation, de coproduction et de distribution sur le marché international. Le festival est né du besoin de générer une stratégie pour aider la production et la diffusion de la cinématographie péruvienne en France.

Le premier point, qu'il convient de souligner et qui demeure un défi, tient aux accords bilatéraux de coproduction, qui n'existent pas encore, entre la France et le Pérou. Ces accords permettraient aux films réalisés d'obtenir la double nationalité et d'avoir donc accès aux fonds et aides des deux pays, ce qui motiverait la collaboration des maisons de production et, en particulier, les françaises à l'heure de coproduire avec des producteurs péruviens.

## 1 Sur les pas du festival de cinéma péruvien de Paris

Le festival de cinéma péruvien s'est tenu pour la première fois à l'automne 2004 dans le cadre d'un cycle de projections du vieux cinéma du Marais, *Cine Latina*, qui appartenait à l'Union latine. Ce festival fut inauguré en présence des réalisateurs Francisco Lombardi venu présenter son film *Ojos que no ven*, Augusto Tamayo avec le film *El bien esquivo*, Josué Méndez avec *Díaz de Santiago* et Hernán Rivera avec *Desirée*. Deux acteurs étaient présents : Patricia Pereira et Miguel Iza. Cette édition du festival a été prépondérante pour la suite de cette manifestation.

Cette première édition s'est révélée nécessaire pour comprendre à la fois le besoin d'une fenêtre de diffusion en France pour le cinéma péruvien, et combien il était important de réaliser un festival avec des films en compétition sous l'œil d'un jury de professionnels français jugeant notre production nationale, donnant ainsi une certaine reconnaissance internationale à la cinématographie de notre pays en valorisant ses productions.

Notre travail a commencé avec le Centre National du Cinéma français. À cette époque, François Hurard était le directeur du C.N.C. Passionné d'Amérique latine, il connaissait bien le Pérou ; c'est ainsi que le directeur et les différents responsables du C.N.C. recevaient régulièrement les réalisateurs et producteurs de la délégation péruvienne qui venaient à Paris pour participer au festival du film péruvien.

Ces échanges et discussions avec le Centre National du Cinéma français ont grandement servi au développement du cinéma péruvien puisque les différents participants pouvaient y confier les problèmes auxquels ils étaient confrontés sur les plans pro-

fessionnel et technique, et évoquer leurs différents besoins en formation. De même, il a été possible d'aborder le sujet des accords bilatéraux à plusieurs reprises puisque des représentants du Conseil national de la cinématographie, organe dépendant du ministère de l'Éducation CONACINE, ont participé à différentes éditions du festival.

À cette époque, CONACINE était l'institution chargée de la promotion et de la diffusion du cinéma péruvien. Elle disposait d'un petit budget que le gouvernement péruvien lui accordait pour subventionner la production cinématographique à travers un concours national. Elle est aujourd'hui connue sous le nom de *Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los nuevos Medios* (DAFO), organisme dépendant du Ministère de la Culture. Malgré les nombreuses discussions visant à établir un accord bilatéral avec la France, l'initiative n'a pas abouti car il n'existe pas au Pérou de politique culturelle, de loi ou de réforme qui protège le cinéma national.

Des années auparavant, en 1972, sous le gouvernement du Président Velasco Alvarado, une loi, la 19327, avait été promulguée au Pérou pour régler la projection obligatoire de films nationaux dans les salles de cinéma du territoire national. Grâce à des accords de coproduction avec d'autres pays, ces films nationaux allaient alors bénéficier de cette loi, notamment avec des exonérations fiscales et des subventions pour l'exportation du cinéma péruvien.

Il faut souligner qu'à cette époque, le mouvement du *Nouveau Cinéma Latino-américain* était en plein essor. C'était un cinéma où prédominait le réalisme, avec une vision révolutionnaire de la résistance; on cherchait à imposer et à rendre plus forte notre identité culturelle. La réalité critique latino-américaine allait être le point de départ de ce mouvement, se traduisant par un cinéma politique et révolutionnaire. Ce courant est né avec un groupe de cinéastes latino-américains, dont Glauber Rocha, Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littin et Jorge Sanjinés, avec des influences européennes, celles du mouvement cinématographique italien, le néoréalisme de Roberto Rosellini, de Vittorio de Sica et de Lucchino Visconti, et celles du cinéma français, celui de *la nouvelle vague*.

Isaac León Frías, dans son ouvrage intitulé *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta* (*Le nouveau cinéma latino-américain des années soixante*), affirme à ce sujet :

Il y a d'autres sources qui ne proviennent pas du cinéma mais de la narrative littéraire, surtout celles qui font du réalisme social leur signe distinctif le plus évident. L'inspiration vient également du récit et de l'art indigéniste, du moins en ce qui concerne les premières œuvres de Sanjinés. Dans une moindre mesure, la ligne de ce que l'on appelle le réalisme magique, qui, bien que présent de façon intermittente dans le cinéma latino-américain des dernières décennies, n'existait que très peu dans les années 1960 et au début des années 1970. On a également établi des liens entre le modernisme littéraire et artistique du Brésil et le cinéma *Novo*<sup>1</sup>.

---

1. Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*, Lima, Universidad de Lima, 2014, p. 26.

À cette époque, au Pérou, des réalisateurs comme Armando Robles Godoy, avec son film *Espejismo (Illusion)*, Nora de Izcue, la première réalisatrice péruvienne, avec son documentaire *Runan Caycu*, Luis Figueroa, Elogio Nishiyama et César Villanueva avec le film *Kukuli* sortent du lot. Plus tard, Luis Figueroa réalise *Los perros hambrientos (Les chiens affamés)*, adapté du roman de Ciro Alegría, et Francisco Lombardi son premier film, *Muerte al amanecer (Mort à l'aube)*.

La cinématographie péruvienne bénéficie d'incitations fiscales depuis 1992, date à laquelle la loi 25988 a été promulguée par le gouvernement d'Alberto Fujimori, abrogeant l'ancienne loi et laissant place à un programme d'aide à la production et à l'exploitation par des concours. Ces fonds proviennent de l'État, compte tenu du libre marché, ce qui explique que la cinématographie nationale ne dispose pas de fonds propres pour son développement et son autonomie. Le critique Ricardo Bedolla affirme dans une interview dans le journal *El Comercio* :

L'année 1994 a vu l'entrée en vigueur de la nouvelle loi sur le cinéma, qui a complètement changé le système : nous ne pensons plus à l'industrie, mais à la récompense des individus. Et les prix, par nature, sont aléatoires. Vous ne pouvez pas bâtir une entreprise en pensant que vous allez gagner un prix<sup>2</sup>.

Il existe pour le cinéma français la taxe TSA (*Taxe spéciale additionnelle*), de 10,72 % du prix du billet, qui s'applique à toutes les salles de cinéma et qui est ensuite transférée à un fonds géré par le C.N.C., puis redistribuée aux professionnels du cinéma. Cette taxe vise à soutenir la production, la post-production, la distribution et la diffusion des films français. De plus, la France a une politique culturelle qui protège son cinéma sur le marché mondial.

Un fonds national, du même genre, pourrait exister pour le cinéma péruvien. C'est possible en percevant, pour chaque billetterie, la taxe de 10 % qui existe actuellement et qui est perçue par les municipalités depuis 1994. À aucun moment, cette taxe n'a été réglemantée ou dirigée au profit du Fonds national pour le cinéma péruvien. Lors de la rédaction de la nouvelle loi sur le cinéma, il y a eu de nombreuses controverses autour de cette taxe. Voilà pourquoi il est important d'avoir une politique culturelle capable de protéger le cinéma national : financer, mettre en œuvre des politiques et des stratégies, restructurer et développer la cinématographie et l'audiovisuel.

Les rencontres menées entre les délégations péruviennes invitées au festival et l'équipe du Centre National du Cinéma ont permis des échanges fructueux. De même, le problème du manque de connaissances et de formation dans certains secteurs du cinéma, qui avait été évoqué, a été traité par l'intermédiaire du Ministère des affaires étrangères et de son Département du cinéma et de l'audiovisuel pour les pays andins. Le ministère organisait une à deux fois par an, au siège de Bogota, par le biais de l'ambassade de France au Pérou, une conférence ou une *masterclass* avec des professionnels français.

---

2. Enrique Plana, Cine- Entrevista Ricardo Bedolla y lo mejor del cine peruano último. Disponible en <https://elcomercio.pe/luces:cine/Ricardo-bedoya-mejor-cine-peruano-entrevista-200247>. El Comercio, 23/08/2015. Consulté le 18/12/2018.

Il était primordial de préparer et de former, notamment sur la stratégie et le financement pour la diffusion du cinéma national à l'extérieur. Ces manifestations ont été couronnées de succès tant pour les étudiants que pour les professionnels du cinéma et les cinéphiles. Il convient également de noter qu'il n'y avait pas, au Pérou, de formation universitaire spécialisée dans le cinéma. Seul deux universités privées, l'Université de Lima et l'Université catholique du Pérou, proposaient une section de *Sciences de la communication* comprenant des options cinématographiques et audiovisuelles.

L'école de cinéma Armando Robles Godoy, créée et dirigée par le cinéaste, écrivain et journaliste, a existé des années 1960 jusqu'en 1995. La plupart des cinéastes ont dû quitter le pays pour poursuivre leurs études, certains à l'école San Antonio de los Baños, à La Havane ou à l'Université de cinéma, à Buenos Aires, d'autres en Europe et aux États-Unis. Aujourd'hui, il existe trois écoles de cinéma, dont l'une, l'École péruvienne de l'industrie culturelle (EPIC), est dirigée par le réalisateur Francisco Lombardi. On trouve également, dans quatre universités, des parcours dans les domaines du cinéma, de la vidéo et des arts visuels. Il est essentiel de pouvoir compter sur des écoles de cinéma pour la nouvelle génération afin qu'existe une industrie cinématographique.

Dans les années 2004 et 2005, les productions ont été très rares ; néanmoins, en 2006, le cinéma péruvien a fait mouche dans différents festivals. Notamment avec l'arrivée du film *Madeinusa*, de la réalisatrice Claudia Llosa, sélectionné dans plusieurs festivals et récompensé à Guadalajara, Cuba, Malaga et Mar de Plata. Distribué dans sept pays, Mexique, Pérou, Espagne, Allemagne, France, Hollande et Suisse, ce film péruvien a retenu l'attention par sa qualité esthétique, les thèmes abordés et surtout par l'interprétation de Magaly Solier qui, découverte par la réalisatrice Claudia Llosa, faisait pour la première fois son entrée dans le monde du cinéma.

Ce film, présenté par la présidente du jury, Jérôme Pasteur, lors du troisième festival du film péruvien de Paris en 2006, a remporté le prix « Soleil Tournant <sup>3</sup> » du meilleur film de fiction. Il est sorti en salle immédiatement après. Voici un extrait de la publication dans *RFI español* du critique Julio Feo :

Claudia Llosa filme avec un œil critique, sobriété et émotion cette histoire dans laquelle le documentaire sert de support solide à la fiction, et dont le scénario évite tout manichéisme, le cinéaste donnant vie à des personnages qui ont à la fois un côté lumineux et une zone d'ombre. Le choc culturel entre le jeune homme arrivé de Lima et cette communauté indigène qui vit à son propre rythme, avec ses croyances, ses rites religieux et païens, est abordé par Claudia Llosa sous un angle très original, avec un dénouement surprenant et réussi <sup>4</sup>.

Claudia Llosa reviendra plus tard pour donner une *masterclass* et présenter son deuxième long métrage, *La teta asustada* (*The Milk of Sorrow*), lauréat de l'Ours d'Or à Berlin (2009).

3. Trophée créé par l'artiste Giannina Lanata Ricard.

4. Julio Feo, *RFI español*, article publié le 30/11/2006, [http://www1.rfi.fr/actues/articles/083/article\\_2791.asp](http://www1.rfi.fr/actues/articles/083/article_2791.asp). Consulté le 18/12/2018.

Lors de la sixième édition de 2011, le président du jury était le réalisateur français René Ferret (1945-2015). Le philosophe et sociologue Edgar Morin nous a fait l'honneur d'ouvrir le festival avec un film documentaire *Edgar Morin au Pérou*, réalisé pendant son voyage au Pérou, de la réalisatrice Nora de Izcue. À l'époque, le festival était organisé au cinéma Action Christine, par Jean-Marie Rodon, l'un des fondateurs de *Cinéma Action*, décédé le 11 mars 2016.

Chaque film, chaque histoire, est particulier, singulier, spécifique à chaque réalisateur. Chacun a une dynamique de production différente, il existe toujours une incertitude sur sa façon de fonctionner avec le public ; il est très difficile de savoir comment un film sera reçu sur les marchés nationaux et internationaux. Il y a des films qui vont choisir d'aller d'abord aux festivals ; et une fois qu'ils seront passés par différents festivals, ils pourront être présentés lors d'une première. D'autres choisissent d'aller directement à la première. Chaque film a une stratégie différente qui dépend de la production. S'il s'agit d'un premier film à petit budget, un film d'auteur, son auteur va probablement participer à des festivals pour avoir la possibilité d'attirer l'attention et de se lancer comme réalisateur et auteur. Tous les réalisateurs n'ont pas la même ambition parce qu'il y a des productions locales à but commercial, avec des budgets importants financés par des sociétés ou des télévisions privées qui s'occuperont de la production commerciale du film. La société de production est obligée de développer un projet ambitieux dans le but d'attirer le plus de spectateurs possible.

Lors de la septième édition de 2013 à Paris, la présidente du jury était l'actrice et réalisatrice franco-portugaise Maria de Madeiros. C'est *El limpiador (The Cleaner)*, premier long métrage du réalisateur Adrian Saba, qui a remporté le prix du meilleur film de fiction.

Le jury de chaque édition est composé de professionnels français ou européens du cinéma tels que réalisateurs, critiques, acteurs, producteurs, distributeurs, présidents d'autres festivals ou représentants d'organismes proches du cinéma, toujours dirigés par un président ou président du jury. Le jury évalue ainsi les nouvelles productions en compétition : longs métrages, courts métrages et documentaires. Il s'engage à regarder chaque film afin de décerner des prix aux films gagnants dans les différentes sections.

Les années suivantes, le prix a été décerné aux films *Viaje a Tombuctu* de Rosana Díaz (8<sup>e</sup> édition 2015), *Fruta seca* de Ana Caridad Sánchez (9<sup>e</sup> édition 2017), *Última tarde* de Joel Calero (10<sup>e</sup> édition 2018).

Le festival compte quatre sections : longs métrages, courts métrages, documentaires en compétition et la section panorama, hors compétition. Ces sections peuvent être associées à un sujet d'actualité ou à des rétrospectives, à un hommage à un cinéaste pour sa carrière et sa contribution au cinéma national.

En 2015, nous avons rendu hommage à la première réalisatrice péruvienne de 80 ans, Nora de Izcue, venue présenter son documentaire *Responso para un abrazo* : un portrait du poète Cesar Calvo (2013). Nora de Izcue a joué un rôle important en tant que femme cinéaste, enquêtant dans ses films documentaires, s'interrogeant sur la vie des paysans des Andes et sur celle des féministes révolutionnaires. Elle a participé activement au mouvement du *Nouveau Cinéma Latino-américain* depuis 1976 ainsi qu'au

Comité des Cinéastes Latino-américains. Elle est membre fondateur de la Fondation du *Nouveau Cinéma Latino-américain* présidée par Gabriel Márquez. Elle s'est fait un nom avec ses films documentaires. L'un d'entre eux, *Runan Caycu*, du quechua « Je suis un homme », est interprété par un chef paysan de Cuzco ; Saturnino Huilca y raconte l'histoire des soulèvements et des affrontements révolutionnaires quechua. Ce fut un documentaire controversé, engagé et social qui fait partie d'un des films péruviens du courant du Nouveau Cinéma Latino-américain. Il a été montré à La Havane alors que le gouvernement péruvien avait interdit sa sortie. Projeté dans plusieurs festivals, il a gagné divers prix et notoriété.

## 2 Fonds et marché du cinéma latino-américain

Le festival de cinéma péruvien a un caractère indépendant ; il existe depuis dix ans, compte plus de 50 cinéastes invités, plus de 250 films programmés, présentés, des films d'auteur pour la plupart, dans une ville où il existe quantité d'événements culturels et festivals de cinéma. Cela fait de lui un lieu de convergence pour le cinéma péruvien afin de donner plus de visibilité et d'offrir une vitrine à notre cinéma. La production péruvienne est très hétérogène de par son immense diversité culturelle, c'est pourquoi le festival se divise en différentes sections. Il faut également remarquer que les courts-métrages possèdent une liberté extraordinaire de grande qualité, avec des histoires singulières et de grande envergure.

Le festival de cinéma péruvien de Paris s'efforce de donner une visibilité à la production du Pérou où il n'existe pas encore d'industrie mais une cinématographie hétérogène de cinéma d'auteur et de cinéma commercial grand public, comme nous l'avons dit plus haut.

La plupart des productions indépendantes vont notamment participer aux concours d'encouragement de la DAFO<sup>5</sup> du Pérou et au programme IBERMEDIA<sup>6</sup> qui fait partie de la politique audiovisuelle de l'organisme international CACI<sup>7</sup>, dont le nouveau secrétaire exécutif est le Péruvien Pierre Emile Vandoorne, directeur de la DAFO.

Ces cinq dernières années, les co-productions ont débuté de manière plus importante grâce aux marchés comme celui de Ventana Sur, organisé conjointement par l'Institut National de Cinéma et d'Arts Audiovisuels d'Argentine (INCAA) et le Marché du film du festival de Cannes, qui a lieu dans la ville de Buenos Aires. Il s'agit d'un des marchés de l'industrie audiovisuelle les plus importants d'Amérique latine ; il en va de même pour celui de Guadalajara au Mexique. Ces marchés de coproduction sont essentiels pour le cinéma latino-américain afin de pouvoir se nourrir d'échanges et d'associations au niveau de la coproduction.

En Europe, nous avons deux marchés essentiels pour le cinéma latino-américain : le festival du cinéma latino-américain de Toulouse, qui compte une plateforme d'in-

---

5. *Dirección Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios*, organisme dépendant du Ministère de la culture du Pérou.

6. C'est un fonds d'aide pour le développement de projets de cinéma et de télévision ibero-américains, créé en novembre 1997 à Margarita, Vénézuéla.

7. *Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica* ; elle compte vingt-et-un pays membres.

dustries où se développe un programme appelé *Films in Progress*. Les producteurs latino-américains peuvent y présenter leurs projets filmiques en cours. Les projets sélectionnés ont la possibilité de trouver un coproducteur européen. Autre programme du même festival : *Cine Construcción*, où huit films environ sont sélectionnés et projetés à des professionnels du cinéma venus du monde entier : distributeurs, vendeurs internationaux, producteurs et programmateurs de festivals. Le festival de Saint Sébastien a les mêmes programmes et travaille en association avec le festival de cinéma latino-américain de Toulouse depuis 2002, dans le but de pouvoir financer la finalisation de longs métrages.

Le plus grand marché international du monde est celui du festival de Cannes. Il est destiné aux entreprises de production qui gèrent bien leurs projets, afin de réussir à trouver des coproducteurs dans un vaste marché mondial. Au festival de Cannes, il existe même une plateforme de cinéma laboratoire sélectif appelé *La fabrique du cinéma*, présenté par l'Institut français. Ce programme est dédié aux projets cinématographiques du monde entier ; les réalisateurs et producteurs sont invités au festival de Cannes pour les préparer et afin d'acquérir des connaissances qui leur serviront à optimiser ces rencontres professionnelles en faveur de leurs projets filmiques. Des producteurs européens différents y viennent pour rencontrer les candidats dans le but d'établir une future coproduction.

Toujours en ce qui concerne les fonds de financement pour la production en France, nous disposons d'un programme appelé *Cinéma du monde*, anciennement connu sous le nom de *Fonds Sud*. Ce programme sélectif est destiné aux co-productions françaises proposant un projet filmique de long métrages, de documentaires ou de films d'animation provenant de l'étranger. Ce programme dépend du Centre national du cinéma français et de L'Institut français.

Les réalisateurs péruviens doivent comprendre qu'ils ne peuvent pas produire leurs projets filmiques de façon isolée, ce qui signifie qu'à partir de l'étape d'écriture ils doivent commencer à chercher des plateformes et laboratoires de production de films. Les productions doivent s'adapter à ces nouveaux codes de communication, à ces mécanismes de co-production et de vente internationale. Le marché ne résoudra pas les problèmes du cinéma national si celui-ci n'est pas appuyé par des politiques culturelles qui le protègent, dans le but de consolider et de développer une industrie cinématographique.

La distribution et l'exploitation du cinéma national sont encore très compliquées au Pérou. En raison du *Traité de libre commerce*<sup>8</sup>, les salles de cinéma grand public ne veulent pas diffuser de cinéma national ; celui-ci ne parvient pas à être exploité à des fins commerciales sous prétexte que les films péruviens abordent des thématiques difficiles et sans lien avec le public. Les exploitants de salles de cinéma soutiennent que le public péruvien ne va pas voir les films nationaux. Les multiplexes préfèrent diffuser du cinéma commercial aux grandes stratégies, aux gros moyens et au casting international.

---

8. *Tratado de libre comercio.*



Cette situation a donné à réfléchir et l'on envisage désormais la possibilité d'ouvrir de nouvelles salles alternatives pour lesquelles des fonds ont récemment été mis en place, une mesure prise par le Ministère de la Culture dans le but d'apporter son soutien à ces salles de cinéma, cinéclubs, etc.

À tout ceci vient s'ajouter le piratage qui s'est développé dans les années 1990 ; un piratage de films à grande échelle, avec un mécanisme de reproduction et de distribution de films nationaux, américains et européens. Parfois, avant même la sortie en salle d'un film, le marché pirate le proposait déjà à la vente en DVD et BlueRay. Il convient aussi d'accepter que, n'ayant pas accès au cinéma d'auteur dans les salles de cinéma classiques, ces plateformes ont pu facilement mettre en place un système de distribution avec des vendeurs spécialisés en productions indépendantes et avec un vaste catalogue. La majorité des étudiants en cinéma et des cinéphiles avaient recours à ces centres qui ont été remplacés par la suite par des plateformes digitales telles que *Netflix*, *HBO* ou encore *Youtube*. Le piratage sur Internet concerne surtout les films nationaux sortis récemment. La plupart des films d'auteurs sont présentés lors de différents festivals où ils trouveront un agent commercial possédant des droits d'exploitation sur des territoires comme l'Europe, l'Amérique Latine ou le reste du monde.

Selon les informations de la DAFO, sur la période 2007/2012, les sorties de longs-métrages varient entre 4 et 10. À partir de 2013, leur nombre monte à 13 et atteint, en 2015, le chiffre de 30 pour les films nationaux contre 365 pour les films étrangers.

En 2016, 23 films nationaux ont réussi à être diffusés en salle, puis 25 en 2017.

En 2018, on a atteint le chiffre de 59 films projetés (23 dans des salles commerciales et 36 environ dans d'autres lieux d'exhibition alternatifs) dont 16 ont obtenu le fonds d'aide à la production de la DAFO.

Pour que la cinématographie nationale existe et se maintienne, il est nécessaire de disposer d'une politique qui la protège. Ceci dépend du choix du gouvernement d'opter pour une position politique d'appui et de soutien au droit à exister de l'industrie cinématographique.