



**HAL**  
open science

## Produire du cinéma d'auteur en Amérique latine

Amanda Rueda

► **To cite this version:**

Amanda Rueda. Produire du cinéma d'auteur en Amérique latine. Pitches, Workshop, Network : Des accélérateurs de production des projets audiovisuels., SHS Editions / OpenCulture, pp.146 - 170, 2022, 9781041941339. hal-03682627

**HAL Id: hal-03682627**

**<https://ut3-toulouseinp.hal.science/hal-03682627v1>**

Submitted on 20 Jan 2025

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

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

## Chapitre 8

---

# Produire du cinéma d'auteur en Amérique latine

Le rôle de la plateforme  
professionnelle Australab

Amanda Rueda

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

A la fonction première des festivals de cinéma vus comme des lieux essentiels de la culture cinématographique mondiale (De Valck, 2016), il faudrait ajouter aujourd'hui celle d'espaces majeurs des dynamiques de création, de production et de circulation des films (Rueda, 2018) et d'interconnexion de réseaux (De Valck, 2007). La mise en place de plateformes innovantes à destination des cinéastes et des professionnels du cinéma et visant le développement des projets des films est la dernière manifestation de cette évolution. Si les marchés filmiques traditionnels servent d'intermédiaires pour la production de films commerciaux ou *mainstream* (Paillard et Laurichesse, 2019), ces plateformes professionnelles attachées aux festivals fonctionnent, comme le montre le travail de Euvrard, Kitsopanidou et Thevenin (2019), comme des « *rendez-vous réguliers entre producteurs et acheteurs d'origines très variées, favorisant les échanges informels et la circulation d'informations sur les tendances de l'industrie* » (Euvrard, Kitsopanidou et Thevenin, 2019). Elles contribuent ainsi à la construction collective de normes professionnelles, de critères de qualité et de formes esthétiques singulières (Rueda, 2019). Leur création participe non seulement d'une stratégie de soutien aux cinématographies régionales, mais aussi de positionnement du festival dans le circuit international en tant qu'acteur médiateur majeur de l'industrie. A l'usage exclusif des professionnels du cinéma, elles garantissent à ses promoteurs et à la structure à laquelle elles s'adossent un gain de reconnaissance institutionnelle et professionnelle.

Mis en place dans le courant des années 2000, ces espaces sont devenus des outils indispensables pour les jeunes générations de professionnels et de cinéastes originaires d'Amérique Latine. Nous nous attacherons ici à l'étude du Laboratorio de Industria Australab, associé au moment de sa création en 2009 au

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

Festival international de cinéma de Valdivia (FICValdivia) au Chili et indépendant du festival depuis 2018. Parmi les premières plateformes à voir le jour sur le territoire latino-américain, Australab est contemporaine d'autres plateformes tel Ventana Sur (2009), fondée à l'initiative de l'Institut national du cinéma et de l'audiovisuel argentin et du Marché du Film de Cannes, et suit de près le CineLab du Festival de Cinéma Indépendant de Buenos Aires BAFICI (2004), la section Construye du Festival de Guadalajara au México (2007) et Cine en Progreso du Festival de Viña del mar (2006). La logique d'innovation au sein du secteur cinématographique et plus largement des industries culturelles et créatives amène chaque festival et chacune de ces plateformes professionnelles à inventer des propositions inédites qui viennent à leur tour forger de nouveaux besoins et qui contribuent au développement et à la dynamisation des marchés de la région (López, 2006, cité par Gonzáles Itier, 2020), mais aussi à la configuration d'un circuit latino-américain-européen de projets et de films.

Le choix d'Australab comme terrain d'étude se justifie par son caractère emblématique du point de vue de son ancrage local, de son rôle dans la promotion d'un cinéma chilien émergent reconnu internationalement et de sa capacité à connecter des professionnels et des projets de films à l'échelle du circuit festivalier international. Il tente de répondre au manque de visibilité des espaces de soutien à l'industrie cinématographique qui se développent dans « les marges géopolitiques » (Iordanova, Martin-Jones & Vidal, 2010), effacés par les nombreuses études consacrées aux dispositifs professionnels européens de soutien aux cinémas d'Amérique latine ((Amiot, 2018), Falicov (2007, 2013), Campos (2013), Rueda (2018, 2019)). Une attention particulière sera portée aux frontières territoriales et

conceptuelles qui structurent l'espace commun de circulation d'un territoire à l'autre - de l'Europe à l'Amérique latine et vice-versa, d'un pays de l'Amérique latine à l'autre, de la capitale chilienne (Santiago) au Sud du pays (Valdivia) -, un espace commun de circulation, non pas seulement des films et des cinéastes, mais également des programmeurs de festivals et des gestionnaires de plateformes professionnelles. A travers l'analyse des catalogues et des discours des acteurs, nous tenterons de rendre compte de ce processus de configuration de réseaux professionnels au sein du cinéma d'auteur<sup>1</sup>. Il s'agit d'analyser la position d'Australab Valdivia dans la réflexion sur les enjeux économiques, culturels, artistiques et géopolitiques qui travaillent les cinémas contemporains d'Amérique latine. Ce questionnement s'inscrit dans une perspective critique transnationale (Delanty, 2006) qui attribue une importance singulière aux connexions que les plateformes festivalières latino-américaines établissent entre elles et avec l'Europe, d'autant plus que le financement d'Australab provient au départ pour l'essentiel du Programme Média Europe (entre 2009 et 2013), fond de soutien aux dispositifs de coopération entre l'Europe et

- 
1. A partir d'une série d'entretiens réalisés entre novembre 2020 et janvier 2021 avec le fondateur et délégué général d'Australab, Erick Gonzalez, sa coordinatrice Clara Taricco, le directeur du FICValdivia et une ancienne membre de l'équipe du festival, Maria José Bello, ainsi que de l'analyse des catalogues du festival et du laboratoire lui-même, nous étudierons les pratiques de mobilité de ces intermédiaires latino-américains et les modalités de circulation des films. Par ailleurs, cette contribution s'appuie sur un volume de mon travail de HDR en Sciences de l'information et de la communication, soutenu le 11 février 2022 et intitulé « Des festivals de cinéma aux cinémas transnationaux ».

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

les « pays tiers ». Ce dernier exigeait la participation d'acteurs des deux territoires – Europe et Amérique latine –, parmi lesquels le fonds chilien (Fondo Audiovisual), qui s'est montré assez actif dans le processus d'internationalisation cinématographique à travers le soutien financier apporté à ce genre de dispositifs. Après la présentation de la plateforme, nous prêterons une attention particulière aux mobilités et à la mise en réseaux des professionnels du cinéma au sein des dynamiques à la fois économiques et interculturelles. Nous interrogerons également le rôle de ce type de dispositifs dans la reconfiguration des relations cinématographiques Nord/Sud, ainsi que leur incidence sur la nature des projets cinématographiques qui y sont promus.

### **Australab : du festival à l'industrie**

En Amérique latine, l'association festival/industrie accompagne l'émergence de nouvelles générations de cinéastes, associées à des dynamiques de production et de circulation trans(nationales), qui participent, comme dans le cas chilien, à une restructuration du champ cinématographique national (Peirano, 2018). Australab positionne Valdivia et le Festival comme les lieux de rencontre de la communauté cinématographique internationale intéressée par le cinéma chilien (González Itier, 2020, 101) et plus largement latino-américain.

La plateforme représente donc le premier contact local avec l'industrie internationale grâce à la venue à Valdivia de professionnels de tous les pays, la distance géographique et les multiples escales pour y arriver donnant un caractère presque romanesque au voyage. Le catalogue de la seizième édition du festival (2009, traduit par nos soins) souligne :

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

Pour la première fois nous ouvrons cette instance à toute l'Amérique latine et transformons notre festival au-delà de l'événement cinématographique le plus important du pays [...] Nous nous positionnons avec une force de promotion filmique régionale puissante encourageant l'industrie chez nous et au-delà des frontières de notre pays, ouvrant ainsi une opportunité essentielle afin que les jeunes cinéastes latino-américains réalisent leurs projets et entrent dans le circuit en coopération avec des institutions engagées qui ont l'expérience du champ cinématographique.

Enraciné au sud du Chili, le festival se connecte désormais aux dynamiques internationales de production et de circulation des films. Ainsi, la plateforme Australab présente un assemblage cosmopolite (Acciari, 2017 : 112), qui amplifie l'expérience cosmopolite propre au dispositif festivalier du fait d'une participation étrangère accrue. Ayant pour ambition de couvrir toutes les filières de la fabrication cinématographique - de la scénarisation à l'exploitation -, Australab associait à l'origine plusieurs actions :

- un forum de coproduction avec des professionnels européens invités - des agents de ventes, des programmeurs de festivals comme Berlin et la Quinzaine des réalisateurs de Cannes, entre autres -,
- la résidence de réalisateurs Tres Puertos, sur laquelle nous reviendrons,

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

- un workshop de distribution dont le développement amène en 2011 à la construction d'un réseau de distributeurs latino-américain,
- enfin, une formation à destination des exploitants.

Les films qu'Australab soutient à l'étape du développement reviennent une fois tournés au work in progress et sont finalement programmés en avant-première au FIDValdivia. La plateforme contribue de cette manière au développement de nouvelles productions indépendantes, depuis l'idée de film jusqu'à sa sortie en salles : « Beaucoup de cinéastes et de projets ont grandi avec nous [...] Notre enjeu était le cinéma latino-américain des auteurs qui avaient des filmographies émergentes et dont nous croyions qu'ils devaient rencontrer des acheteurs et des distributeurs européens »<sup>2</sup>, affirme Clara Taricco, coordinatrice d'Australab. Des cinéastes de nationalité chilienne comme Pablo Larraín, Sebastián Lelio et Dominga Sotomayor, mais aussi d'autres pays latino-américains comme le guatémaltèque Julio Hernández Cordó, les colombiens Oscar Ruíz Navia et Juan Andrés Arango et l'uruguayenne Lucía Garibaldi, font partie de cette génération qui a bénéficié de l'accès aux fonds, de la rencontre de professionnels internationaux, de l'accompagnement à l'écriture, grâce entre autres à Valdivia. Si ces rencontres de jeunes professionnels latino-américains avec des professionnels internationaux ne se soldent pas toujours par des négociations concrètes, elles ont permis le développement

---

2. « Nuestra apuesta era el cine latinoamericano de autores que creíamos que valía la pena que se conocieran y que tenían filmografías incipientes a compradores y distribuidores europeos ». Entretien via skype avec Clara Taricco, 11 février 2020.



et la professionnalisation des maisons de production locales indépendantes visant des coproductions internationales : « je crois qu'Australab a ouvert Valdivia à l'Amérique latine et au monde », témoigne encore Clara Taricco. Car l'enjeu est double : c'est à la fois le développement d'une industrie et l'internationalisation d'une cinématographie<sup>3</sup>. La plateforme devient un espace d'accompagnement pour de jeunes réalisateurs voire des cinéastes en devenir, en même temps qu'elle soutient l'émergence de cinématographies nationales et dynamise l'industrie régionale. Par ailleurs, la plateforme finira par avoir une réelle incidence sur l'élaboration des politiques publiques de soutien à la distribution et au réseau des salles, jusque-là inexistantes au Chili, comme témoigne son cofondateur, Erick González.

À côté du BrLab - laboratoire de développement de projets au Brésil -, Australab s'est imposé à l'international comme un espace de référence parmi toutes les plateformes, laboratoires et initiatives de formation qui ont essaimé sur le marché régional. Traversées par des logiques de professionnalisation et d'institutionnalisation, ces plateformes fondent un circuit parallèle au réseau européen, tout en tissant des connexions avec lui. Australab met en place des alliances avec des acteurs de l'industrie européenne tels la CICAIE, Europa Distribution, ACE Ateliers du Cinéma Européen, le Festival de Rotterdam IFFR, entre autres. Après huit ans d'histoire, le changement de l'équipe de direction du FIDValdivia en 2017 a amené le Festival à se séparer de sa section industrie, en raison de la place jugée trop importante prise par les activités d'Australab. Le « laboratoire

---

3. Cf. discours de Bruno Bettati : « El cine activa la economia », au TEDxUFRO, URL : [https://youtu.be/nBF\\_o0UsQhQ](https://youtu.be/nBF_o0UsQhQ)

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

d'industrie » relève donc d'une gestion autonome depuis 2018, tout en multipliant les alliances avec des acteurs internationaux. A l'heure actuelle, le dispositif développe encore Tres Puertos Cine, en partenariat avec Circo 2,12 au Mexique et BrLab au Brésil, et Industry Academy Chili-Locarno, en collaboration avec le Festival de Locarno<sup>4</sup>.

Entre les moments de sa création en 2009 et 2017, Australab s'est affirmée comme une plateforme très dynamique, déclinant tout un répertoire d'actions selon les partenaires rencontrés et les besoins eu égard à la situation cinématographique chilienne et plus largement latino-américaine. Depuis sa prise d'autonomie en 2018, elle reste « une sorte de marque », selon les mots d'Erick González qui, aux côtés de Paula Astorga de la société de production indépendante mexicaine Circo 2.12, co-fondatrice du Festival de cinéma indépendant FICCO au Mexique, et plus tard de Rafael Sampaio du BRLAB, s'investit notamment dans l'organisation de deux dispositifs. Premièrement, Tres Puertos / Trois Ports, dont la portée métaphorique du nom renvoie aussi bien à l'idée d'un lieu qui abrite et qui permet aux projets des films de se charger, qu'à celle de passage et de circulation. Il se décline en deux actions : Tres Puertos desarrollo et Tres Puertos montaje. Deuxièmement, Industry Academie Chile-Locarno, qui vise la formation des professionnel.les impliqué.es dans la distribution du cinéma indépendant d'Amérique latine. Tres Puertos desarrollo offre des temps de résidence découpée en trois sessions, l'une au Chili, l'autre au Brésil et la dernière au Mexique. Le dispositif accueille une douzaine de projets de premier ou

---

4. Depuis 2020, en raison de la pandémie du Covid, la plateforme se trouve en stand by, dans l'attente d'un élan redynamisant.

deuxième long-métrage qui se trouvent dans leur phase initiale de développement. A travers un accompagnement personnalisé et un suivi assurés par une équipe d'intervenants autour « *des aspects qualitatifs des long-métrages ibéroaméricains* », il s'attache prioritairement aux aspects créatifs et au financement des projets. Sa méthodologie, fondée sur un suivi des projets et sur l'adaptation à leurs besoins, constitue un des atouts relevés par les participants. Organisateur et cinéastes s'accordent pour dire que Tres Puertos desarrollo ne se focalise pas sur un seul type de cinéma, mais sur le film que chacun souhaite réaliser. Le second atout serait que l'équipe de formateurs soit exclusivement latino-américaine<sup>5</sup>, même si chacun d'entre eux peut se prévaloir d'une expérience et d'une reconnaissance à l'international :

C'est une initiative qui se fait depuis l'Amérique latine, sans trop regarder du côté de l'Europe ou des Etats-Unis. Ce que je trouve très intéressant, c'est de penser à nous-mêmes depuis chez nous et je crois que c'est très rare. Pour moi et pour mon film

---

5. L'équipe d'intervenants est constituée, pour les aspects narratifs, esthétiques, thématiques et conceptuels des projets, de cinéastes latino-américains canonisés et internationalisés tels Lucrecia Martel et Mariano Llinas, Nicolas Pereda, et de manière plus intermittente Martin Rejtman, José Luis Torres Leiva, et des productrices Vania Catani, Augustina Llambi, Laura Citarella, Paula Astorga et Erick González, ces derniers codirectrice et codirecteur de l'atelier, pour les aspects liés aux circuits et aux stratégies de production.

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

ça a été une expérience très gratifiante<sup>6</sup>, souligne le réalisateur chilien Ignacio Juricic.

Ce fonctionnement trouve des filiations avec un type de transnationalisme rendu possible par la collaboration d'idées, de travail et d'équipements entre les « petites nations » dites périphériques du point de vue de la circulation de productions culturelles, et qui se retrouvent en situation de négociation à l'échelle internationale (Hjort, 2010). Le caractère continental du dispositif est soulevé par les jeunes cinéastes à la recherche de soutien pour le développement des premiers projets. Quant à Tres Puertos montage, créé en 2018, il s'agit d'un atelier destiné uniquement aux quatre à six films qui ont participé à Tres Puertos desarrollo et qui se trouvent en phase de post-production.

La participation à Tres Puertos ouvre toutefois aux films les portes d'autres plateformes du circuit, y compris des plateformes européennes, comme en témoigne, pour ne donner qu'un exemple, la carrière du premier long-métrage de Dominga Sotomayor *De Jueves a Domingo*. Primé à l'étape de sa production par l'Australab après avoir été développé dans le cadre d'une résidence à la Cinéfondation de Cannes, le projet est aussi soutenu aux étapes d'écriture, de développement et de production de projets par l'Hubert Bals Fund. Une fois achevé, le film fait sa

---

6. « Es una iniciativa que se hace desde latinoamérica, sin mirar mucho a Europa ni a los Estados Unidos, cosa que me parece muy interesante ya que se trata de pensarnos a nosotros mismos desde nuestro propio lugar y yo creo que eso se ve super poco, lo que para mí y mi película ha sido una experiencia gratificante ». [traduction par l'auteure]

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

sortie mondiale au Festival international du film de Rotterdam en 2012. A côté des réalisatrices et des réalisateurs chiliens, il faudrait souligner des cas comme le premier long-métrage de la jeune argentine-costaricienne Sofía Quiros, *Ceniza negra / La Danse du serpent* (2019), qui commence son développement à Tres Puertos en 2016 et poursuit une longue tournée de festivals dont la Semaine de la critique à Cannes et une sortie internationale en salles, notamment en France. Le dispositif Tres Puertos est devenu un espace stratégique pour les jeunes cinéastes dans la mesure où il leur permet de pénétrer le circuit trans(nationalisé) de la production cinématographique. Le fait d'y participer garantit ainsi la mise en circulation des projets de films, des réalisateurs et des producteurs, mais aussi des gestionnaires de plateformes. Quant à l'Industry Academy, il s'agit d'une initiative du Festival international du film de Locarno lancée en 2014, un programme de formation intensif dont l'objectif est le soutien des jeunes professionnels de l'industrie qui travaillent dans les secteurs de la distribution traditionnelle et en ligne, de l'exploitation et de la programmation, des ventes et du marketing cinématographique, afin de leur donner les outils nécessaires pour se confronter aux défis « de l'industrie audiovisuelle indépendante ibéro-américaine et du monde », selon les mots des organisateurs. En favorisant les interactions directes entre professionnels régionaux et internationaux, elle vise à « élargir

les réseaux de contacts » et leur positionnement dans le circuit<sup>7</sup>. Chaque session de l'Industry Academy propose à dix participants d'origine latino-américaine et espagnole des tutorats avec des professionnels internationaux reconnus du cinéma indépendant. Les cinéastes doivent remplir deux conditions : faire preuve de compétences linguistiques (maîtrise de l'anglais parlé et écrit) et avoir moins de 40 ans, deux marqueurs de l'économie globale du travail créatif à l'heure actuelle.

## **Cosmopolitisme des programmeurs, réseaux transnationaux et capitalisme cognitif**

Ces dispositifs apparaissent comme des offres culturelles nouvelles qui se distinguent de fonds et des résidences institutionnelles et qui viennent couvrir toutes les phases de la fabrication des films. Le circuit dans lequel ils s'inscrivent s'appuie sur un réseau des professionnels qui se déplacent d'un lieu à l'autre, intermédiaires experts de l'une ou l'autre des étapes de la production cinématographique. Ainsi, les trajectoires cosmopolites de certains professionnels sont déterminantes dans la configuration de ces dynamiques. Dans le cas de Valdivia, la plateforme ou espace de l'industrie, selon l'appellation de ses

---

7. Outre la collaboration avec Australab, l'Industry Academy International du Festival de Locarno tisse des ponts entre New York, Thessalonique, Morelia et Sao Paulo.

fondateurs, apparaît après la création, en 2007, d'une équipe de programmation indépendante du FICValdivia qui amorce un virage radical avec un goût marqué pour les « petits films avec une marque plus autoriguelle<sup>8</sup> », témoigne l'actuel directeur du festival, Raúl Camargo. Deux professionnels dont les trajectoires sont marquées par la mobilité internationale font partie de cette équipe : Bruno Bettati<sup>9</sup>, qui consolide le style indépendant de la programmation et le développement des réseaux internationaux<sup>10</sup> et Erick González, qui deviendra le délégué de la jeune section Industrie du festival. Ces deux figures sont représentatives d'une génération de programmeurs cosmopolites dont la mobilité s'avère décisive pour le développement de projets et la configuration des réseaux internationaux de professionnels et des manifestations festivières qui structurent la mappemonde cinématographique contemporaine. Ils partagent plusieurs points communs : ils entretiennent des connexions avec des programmeurs européens, ils se positionnent dans le réseau international des festivals et ils partagent des pratiques cinéphiles et un imaginaire du cinéma d'auteur et du cinéma indépendant. La notion d'attachement avancée par Antoine Hennion est peut-être en mesure de rendre compte du travail de ces intermédiaires qui créent et gèrent les dispositifs de soutien (Hennion, 2004).

---

8. « Por películas más pequeñas con una impronta más autorigual ». Traduit par nos soins. Entretien avec Raúl Camargo, le 7 mars 2020.

9. Producteur du Festival entre 2007 et 2009 et directeur entre 2010 et 2013.

10. Catalogue de la 17<sup>ème</sup> édition du FICValdivia, 2010.

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

En l'occurrence, le goût cinématographique promu par ces programmes ne saurait être traité comme une propriété ou un attribut fixe attachés aux projets de films, mais comme une pratique, une activité collective, un «faire ensemble», selon les mots d'Hennion (Hennion, 2004, 10), qui passe par des dynamiques d'interaction et de circulation, par des savoir-faire et par une activité réflexive.

Dans le cas d'Erick González, son apport en tant que délégué de la section Industrie a beaucoup à voir avec son expérience parallèle en tant que programmateur du festival Cinélatino de Toulouse au moment de la création d'Australab. L'alliance stratégique née de l'initiative individuelle d'un professionnel chilien diasporique qui voyage en France pour rejoindre l'école de cinéma de Toulouse s'avère en l'espèce essentielle : « En France, il a appris de quelles manières l'Amérique latine fonctionne en Europe », dit de lui Maria José Bello, ancienne membre de l'équipe du FICValdivia<sup>11</sup>. L'expérience de ces intermédiaires est de fait une expérience multisituée, faite de mobilités internes (de Santiago à Valdivia), transfrontalières (entre le Chili, le Pérou, l'Argentine, le Brésil, le Mexique), et plus largement trans(nationales).

Également formateur au sein d'Australab, Erick González est invité à participer à d'autres tutorats et *workshops* de développement de projets en Europe et en Amérique latine, mais aussi en tant que programmateur et jury de festivals nationaux et internationaux. Avec la mexicaine Paula Astorga, le brésilien Rafael Sampaio, la colombienne Diana Bustamante, ils préfigurent

---

11. « En Francia aprendió de qué maneras funciona América Latina en Europa ». Traduit par nos soins. Entretien avec Maria José Bello, 10 janvier 2020.



## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

un groupe d'experts latino-américains (formateurs et formatrices, jurys, programmeurs, productrices) qui se caractérisent par leur capacité d'innovation, de gestion d'actions de soutien et de mise en réseau avec des acteurs internationaux. Ce qui anime leur circulation au sein de ce circuit, c'est justement la promotion de leurs propres ressources (Jullien, 2012), reliées à leurs territoires d'origine. Enfin, ils sont en dialogue direct avec les « consultants internationaux renommés » et leur travail peut même être honoré en Europe, comme le montre le grade de Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres, décerné par le gouvernement français à Paula Astorga en 2009.

La circulation des films, des projets et des cinéastes renvoie à un système de valeurs (Heinich, 2017) qui s'attachent à des formations discursives canonisées par les instances de légitimation que représentent les festivals et les marchés internationaux : « film d'auteur », « jeune talent », « nouvelles tendances » -. En effet, l'émergence depuis les années 2000 de « nouveaux cinémas » dans plusieurs pays latino-américains - de la « nouvelle vague argentine » au « nouveau cinéma indépendant mexicain » en passant par « l'explosion du jeune cinéma chilien » et « l'émergence du cinéma colombien<sup>12</sup> » - a érigé l'idée de jeune cinématographie

---

12. Je reprends ici les titres assignés par le festival Cinélatino de Toulouse aux programmes mettant en avant ces cinématographies.

en valeur marchande<sup>13</sup>. Cette promotion du nouveau<sup>14</sup>, devenue une injonction de la fabrique culturelle attachée aux industries culturelles et créatives, vient s'ajouter à d'autres valeurs également naturalisées comme celles de « cinéma d'auteur » et de « cinéma indépendant ».

Le flux des professionnels intermédiaires-experts, le financement de ces laboratoires (fonds publics nationaux et internationaux) et l'économie liée à la production cinématographique proprement dite configurent un marché fondé en définitive sur la sensibilité culturelle d'un monde privilégié du cinéma, une production symbolique qui réorganise globalement l'existence d'un groupe social dont la créativité tient lieu de monnaie d'échange. En engageant un processus continu de recherche de ressources financières et de soutien créatif à chaque étape de la production et à chaque nouveau projet, ces espaces infléchissent la création et se transforment, d'après l'économiste chilien Carlos Ossa, en mécanismes de précarisation de la créativité (Ossa, 2013). Le système qui en découle finit par s'appropriier la dimension créative qui précède la production même des œuvres. Les cinéastes se retrouvent, pour leur part, subordonnés à un processus productif propre de ce que certains

---

13. L'articulation de ce festival à tout un pan de l'industrie cinématographique introduit une logique de programmation fondée sur deux aspects : la sélection de films dont le développement et la production sont assurés par un circuit de fabrication de plus en plus structuré et l'encouragement à promouvoir des « voix nouvelles et des regards uniques ». Ceci se confirme avec la création en 2007 au sein du FIDValdivia des programmes « Gente joven », dédié au cinéma chilien et « Nuevos caminos », dédié au cinéma international.

14. La section « Classiques du futur » du FIDValdivia y fait écho.

économistes appellent le « capitalisme cognitif » (Vercellone, 2013), toujours incités à écrire des « projets compétitifs ». L'analyse de ces cinémas à partir de la perspective du capitalisme cognitif amène à considérer la création à travers la dynamique concrète des conflits de savoirs qui structurent la relation capital-travail, et à ne pas sous-estimer la propension du capital à absorber les conditions collectives d'une production cinématographique qui échappe en grande partie à la rationalité économique. Le capital intangible correspond à la capacité créative – au « talent » – intégrée par le travail et non pas par le capital (Vercellone, 2013,9). Dans les termes de George Caffentzis, « le travail de la connaissance, le travail cognitif, se normalise, devient mesurable (puisque c'est à cette condition qu'il peut avoir de la concurrence !) et passe directement sous le contrôle capitaliste. » (Caffentzis, 2016, 41- 42). Dans cette perspective, les politiques étatiques prennent très fréquemment en charge ces dynamiques par l'intermédiaire des fonds qui soutiennent autant la créativité des cinéastes que la capacité d'innovation des intermédiaires et des dispositifs professionnels dédiés.

La logique de la récompense (Delaporte, 2020) qui sous-tend la circulation des projets de films et des œuvres dans ces circuits vient réhabiliter la valeur-injonction d'un « cinéma de qualité », tout en s'attachant également au processus de légitimation des acteurs : les cinéastes qui disposent d'une notoriété sur un plan international sont ensuite légitimés en tant qu'experts. Le discours d'auto-promotion de l'atelier Tres Puertos 2020 animé par la productrice et réalisatrice argentine Laura Citarella est à cet égard exemplaire:

Aujourd'hui est un jour spécial ! Nous souhaitons féliciter Laura Citarella pour avoir gagné le Fonds

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

international World Cinema Fund [du Festival de Berlin] avec son film *Trenque Lauquen*. Es-tu prêt à ce qu'elle soit la tutrice de ton nouveau projet en développement ? Ne perds pas cette opportunité de candidater<sup>15</sup> !

Le parti-pris de certaines initiatives qui, à l'instar de Tres Puertos, exigent une équipe pédagogique composée exclusivement de Latino-américains, s'accorde toutefois à la recherche d'un label européen et, du côté des instances européennes — le programme Media Mundus dans les premiers temps d'Australab et le Festival de Locarno aujourd'hui —, d'un positionnement sur le marché international de la diversité culturelle. En effet, ce marché opère comme le siège d'une bataille pour le principe de l'exception culturelle, la défense de la diversité et l'engagement solidaire des acteurs, manifestant une filiation certaine avec ce que Romain Lecler (2019) appelle la « contre-mondialisation audiovisuelle » menée par la France, mais aussi d'autres pays européens, à travers le soutien à la production et à la circulation cinématographiques. Les deux points de vue, celui des Latino-américains à la recherche de soutien européen et celui des Européens à la recherche des échanges avec l'Amérique latine, révèlent le caractère stratégique des rapports transatlantiques. Les alliances mises en œuvre par les dispositifs situés dans les pays latino-américains avec les

---

15. « Hoy es un día especial ! Queremos felicitar a Laura Citarella por ganar el fondo internacional World Cinema Fund con su película *Trenque Lauquen*. ¿Estás listo para que sea la tutora de tu nuevo proyecto en desarrollo? ¡No pierdas la oportunidad de aplicar ! » Traduit par nos soins.

acteurs européens contribuent par le fait à forger la notoriété de ces espaces et à structurer en conséquence une cartographie hiérarchisée au sein du territoire latino-américain<sup>16</sup>. Il semblerait que, en termes d'industrie, «l'Europe continue d'être le référent», selon les mots d'Erick González<sup>17</sup>.

Si l'on se réfère au soutien financier apporté à Australab au travers du programme européen Media mundus, on peut se demander quelle est l'incidence de la création de ces plateformes latino-américaines dans la reconfiguration des relations cinématographiques Nord/Sud. En effet, l'Europe représente à la fois le territoire qui héberge des lieux de valorisation symbolique des films - les festivals -, et de potentiels partenaires économiques, qu'il s'agisse des professionnels qui participent de la chaîne de production et de distribution des films ou bien des fonds de soutien institutionnels et festivaliers. Si ces dynamiques au sein de l'industrie cinématographique transforment les rapports sociaux, culturels et politiques entre les acteurs des territoires impliqués, elles réhabilitent aussi le questionnement sur les rapports asymétriques qu'elles engendrent. La multiplication de ce type de dispositifs dans les pays latino-américains résonne avec la vision de Hardt et Negri pour qui « les dichotomies territoriales entre centre et périphérie

---

16. Si le BAL du BAFICI a été le lieu majeur des rencontres professionnelles dans le continent latino-américain au début des années 2000, les alliances de l'INCAA (Institut de cinéma argentin) avec Europe Créative et avec le Marché du Film de Cannes, à l'origine de Ventana Sur, ont placé cette dernière au sommet de la hiérarchie, tout en reconfigurant la position du BAL dans cette cartographie.

17. « Europa sigue siendo el referente ». Traduit par nos soins. Entretien avec Erick Gonzalez, le 14 janvier 2020.

sont obsolètes parce qu'il n'est plus possible de distinguer de grandes zones géographiques comme lieux privilégiés de la production » (Castro-Gomez, 2006, 31).

Avides d'un positionnement au sein de l'industrie, les plateformes et les marchés de projets et de films latino-américains interagissent dans un tissu de relations plus ou moins institué, mais qui garde toutefois une certaine souplesse puisqu'il tolère la redistribution des positions dans un cadre Nord/Sud ou Sud-Sud. Si, pendant la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle la création de laboratoires, *work in progress*, marchés de films et plateformes professionnelles a induit une série de mutations organisationnelles de l'industrie, leur multiplication en Amérique latine participe désormais de la configuration d'un circuit latino-américain et européen - transnational -, au sein duquel circulent les mêmes projets et les mêmes invités<sup>18</sup>. L'enjeu est double : le développement des industries nationales, en l'occurrence de l'industrie chilienne, et plus largement le soutien à l'industrie latino-américaine des films d'auteur, d'une part; la production d'un cinéma national d'exportation (Elsaesser, 2013), d'autre part.

## Conclusion

L'étude de cas d'Australab nous a permis de pointer le positionnement territorial des dispositifs professionnels, fondé sur des interactions professionnelles et artistiques inédites qui configurent un réseau complexe, dont le fonctionnement opère

---

18. D'après Maria Paz Peirano, il existerait en 2018 au Chili douze laboratoires d'accompagnement aux projets actifs (2018, 100).

à la fois par échelles - nationale, régionale ou continentale et internationale – et par une logique d’encastrement entre elles (Grossetti, 2015). Les différentes alliances qui se nouent dépendent en grande partie des compétences de mobilité des acteurs, des connexions et des affinités de goût et de valeurs qui s’attachent à ces cinémas. Ces dispositifs accélérant le développement et la production des projets sont devenus le sésame pour accéder à la fabrique de la créativité cinématographique. Le circuit qui en résulte, bâti à l’origine par l’Europe, continue de se développer avec une vitalité inouïe en Amérique latine. Bien que ces dispositifs soient à l’initiative des jeunes diplômés des écoles de cinéma ou des facultés de communication des universités latino-américaines, leur viabilité est en grande partie tributaire de l’implication des gouvernements nationaux et des organismes publics et privés internationaux, notamment européens. Ce processus semble propre aux dynamiques cosmopolites contemporaines, engageant un mouvement culturel de fond qui va bien au-delà de la simple circulation de quelques individus : la machine « désirante » du cinéma et le prestige international qui lui est associé sont au cœur de ce mouvement. Fabriques de la créativité cinématographique, ces plateformes ont un double statut : d’une part, elles entretiennent et reproduisent les logiques contemporaines d’un capitalisme cognitif fondateur des industries créatives ; d’autre part, leur mise en réseau participe à la structuration d’un monde du cinéma trans(national) situé à la périphérie de la machine hollywoodienne, mais intégré au marché du cinéma d’auteur dit « de qualité ». En effet, la logique de la récompense qui caractérise ce circuit vient réhabiliter la valeur-injonction d’un cinéma de qualité.

Amanda Rueda (Université Toulouse 3 – Paul Sabatier, LERASS)

## Bibliographie

AMIOT - GUILLOUET, Julie. Le Fonds Sud Cinéma et le Nouveau Cinéma Argentin. Étude de cas et problématiques générales de la coproduction Europe/Amérique latine, *Cinémas d'Amérique latine*, 2018, n°26, pp. 80-91.

CAFFENTZIS, George. Una crítica del capitalismo cognitivo. *Hipertextos*. 2016, Vol. 6, n° 4, pp. 13-50.

CAMPOS, Minerva. La América Latina de “Cine en Construcción”. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales. *Archivos de la filmoteca*, 2013, n°71, pp. 13-26.

CASTRO-GOMEZ, Santiago. Le chapitre manquant d'empire. La réorganisation postmoderne de la colonisation dans le capitalisme postfordiste, *Multitudes*, 2006, n° 26, pp. 27-49.

DELANTY, George. The cosmopolitan imagination: critical cosmopolitanism and social theory. *The British Journal of Sociology*, 2006, vol. 57, n° 1, pp. 25-47.

DELAPORTE, Chloé. *La Culture de la récompense. Compétitions, festivals et prix cinématographiques*. Paris: Presses universitaires Vincennes, 2022

DE VALCK, Marijke. *Film Festivals : From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2007.

DE VALCK, Marijke, KREDELL , Brendan, LOIST, Skadi (eds). *Film Festivals, History, Theory, Method, Practice*. Londres : Routledge, 2016.



ELSAESSER, Thomas. « ImpersoNations » : cinéma national, imaginaires historiques et nouveau cinéma européen. *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, 2013, n°5, pp. 1-16.

EUVRANT, Timothée, KITSOPANIDOU, Kira & THEVENIN, Olivier. Plateformes de coproduction et mondialisation de l'audiovisuel : espaces stratégiques de médiation au carrefour d'enjeux industriels et créatifs, *Entrelacs*, 2019, n° 14.

FALICOV, Tamara. Cine en Construcción» / «Films in Progres»: How Spanish and Latin American film-makers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic. *Transnational Cinemas*, 2013, n° 4, pp. 253–271.

—. Programa Ibermedia. Co-Production and the Cultural Politics of Construc ting an Ibero-American Audiovisual Space. *Spectator*, 2007, n° 27, pp. 21-30.

GONZALEZ ITIER, Sebastián. FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo». *Comunicación y Medios*, 2020, n° 42, pp. 96-107.

GONZALEZ ITIER, Sebastián. Festivals de cine como ventanas de difusión y exhibición del cine chileno. In : VILLARROEL, Monica (Ed), *Imaginarios del cine chileno y latinoamericano*, Santiago de Chile : LOM, 2018, pp. 85-93.

GROSSETTI, Michel. Note sur la notion d'encastrement, *SociologieS*, 2015.

HEINICH, Nathalie. *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris: Gallimard, 2017.

HENNION, Antoine. Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, 2004, n° 85, pp. 9-24.

HJORT, METTE. Affinitive and milieu-building transnationalism: The advance party initiative. In IORDANOVA,

## PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

Dina, MARTIN-JONES, David & VIDAL, Belén (eds). *Cinema at the Periphery*, Detroit : Wayne State University Press, 2010, pp. 46-66.

JULLIEN, François. *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Paris : L'Herne, 2016.

LECLER, Romain. *Une contre-mondialisation audiovisuelle ou comment la France exporte la diversité culturelle*. Paris : Presses de Sorbonne université, 2019.

MACE, Eric & MAIGRET, Eric. *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin. 2005.

OSSA, Carlos. *Cultura y capitalismo cognitivo* [en ligne]. 2013. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=-WU\\_LqRsy1o](https://www.youtube.com/watch?v=-WU_LqRsy1o)

PAILLARD, Jérôme. & LAURICHESSE, Hélène. Le marché du film du Festival de Cannes. *Entrelacs*. 2018, n° 14.

PEIRANO, María Paz. Festivales de cine en Chile y la expansión de un campo cultural cinematográfico. In : VILLARROEL, Monica (Ed), *Imaginario del cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: LOM, 2018, pp. 95-105.

RUEDA, Amanda. Plataformas profesionales de festivales. Nuevas condiciones de la internacionalización de los cines de América Latina, *Archivos de la filmoteca*, 2019, n° 77, octubre, pp. 71-91.

RUEDA, Amanda. Festival et marché : le rôle du festival Cinélatino de Toulouse dans l'industrie du « cinéma d'auteur » », *Entrelacs*. 2018 n° 14.

VERCELLONE, Carlo. *Capitalismo cognitivo. Releer la economía del conocimiento desde el antagonismo capital-trabajo*. Thèse de doctorat : Sciences économiques : Paris 1 Sorbonne, 2013.

SOUS LA DIRECTION DE  
HELENE LAURICHESSE ET BÉRÉNICE BONHOMME

# PITCHS WORKSHOPS NETWORKS



LES ENJEUX DES  
MARCHÉS DE PROJETS  
AUDIOVISUELS

SOUS LA DIRECTION DE  
HELENE LAURICHESSE ET BÉRÉNICE BONHOMME

# PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS

LES ENJEUX DES MARCHÉS DE PROJETS AUDIOVISUELS

Pitches, Workshops, Networks... La montée en puissance de ces dispositifs dans le monde de la production audiovisuelle des dernières décennies questionne leur rôle et leurs enjeux dans le processus de développement et de financement d'une œuvre.

Ils représentent un véritable marché des projets audiovisuels sur lequel se penchent les contributeurs de cet ouvrage, à travers l'étude de ces modalités physiques d'intermédiation, vouées à garantir la crédibilité des projets et à créer de la confiance dans un contexte où l'incertitude domine les échanges. Envisagées comme des « accélérateurs de production », « découvreurs de talents », « outils de sélection » ou « baromètres » de la faisabilité artistique et économique des projets, ces rencontres accompagnent aujourd'hui les productions audiovisuelles dans ses différentes étapes de la mise en relation des partenaires de création et de financement des productions.

Par-delà l'étude des objectifs, coûts et pratiques de ces outils, cet ouvrage collectif se penche sur les logiques d'action qui les animent, et les logiques d'acteurs qui les traversent.

Hélène Laurichesse et Bérénice Bonhomme sont respectivement Professeure des Universités et Maîtresse de Conférences à l'ENSAV (École Nationale Supérieure d'Audiovisuel) de l'Université Toulouse - Jean Jaurès et affiliées au LARA-SEPPIA (Laboratoire de Recherche en Audiovisuel- Savoirs, Praxis et Poïétiques en Art).



sous la direction de  
Hélène Laurichesse et Bérénice Bonhomme

# Pitches, Workshops, Networks.

---

Les enjeux des marchés de  
projets audiovisuels

# Sommaire

Avant-propos	Bérénice Bonhomme		1
Introduction	Hélène Laurichesse		3
Chapitre 1	Anne-Sophie Béliard et Sarah Lécossais	Les dessous des pitches	12
Chapitre 2	Laurent Creton	Évolutions des marchés de la production ciné-audiovisuelle	29
Chapitre 3	Kira Kitsopaniidou et Olivier Thévenin	La place du pitch en festival dans le parcours de production de la série <i>No man's land</i>	52
Chapitre 4	Frédéric Gimello-Mesplomb	To pitch or not to pitch ?	67
Chapitre 5	Dina Iordanova	Les dispositifs accélérateurs de production dans les festivals de films	88
Chapitre 6	Tamara L. Falicov	Workshops européens, sessions de pitch avec la participation de réalisateurs d'Amérique latine	102
Chapitre 7	Anna Vinuela	Un accélérateur de la marchandisation des films	124
Chapitre 8	Amanda Rueda	Produire du cinéma d'auteur en Amérique latine	146
Chapitre 9	Pascal Cesaro	Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ?	172
Chapitre 10	Claire Dixsault et Hélène Laurichesse	Le pitch est un exercice d'élégance	196
Biographies			216