



HAL
open science

**De l'Amérique Latine imaginée aux suds globalisés.
Volume 3 : des festivals de cinéma aux cinémas
transnationaux**

Amanda Rueda

► **To cite this version:**

Amanda Rueda. De l'Amérique Latine imaginée aux suds globalisés. Volume 3 : des festivals de cinéma aux cinémas transnationaux. Sciences de l'information et de la communication. Université de Toulouse, 2022. tel-04878176

HAL Id: tel-04878176

<https://ut3-toulouseinp.hal.science/tel-04878176v1>

Submitted on 9 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.



Université
de Toulouse

UNIVERSITÉ TOULOUSE 2 - JEAN JAURÈS

DE L'AMÉRIQUE LATINE IMAGINÉE AUX SUDS GLOBALISÉS

Volume 3 DES FESTIVALS DE CINÉMA AUX CINÉMAS TRANSNATIONAUX

*Habilitation à Diriger les Recherches
en Sciences de l'Information et de la Communication*

Présentée par

Amanda RUEDA

Maitresse de Conférence à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès - LERASS

Garant : M. Franck BOUSQUET

Professeur à l'Université Toulouse 3 - Paul Sabatier

Jury :

Julie Amiot-Guillouet (PR, CY Cergy-Paris Université)

Nicole Brenez (PR, Université Sorbonne Nouvelle)

Kira Kitsopanidou (PR, Université Sorbonne Nouvelle)

Tristan Mattelart (PR, Université Panthéon-Assas)

Pierre Molinier (professeur émérite - Université Toulouse 2 - Jean Jaurès)

Christel Tallibert (MCF-HDR, Université Côte d'Azur)

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2020-2021

VOLUME 3

**DES FESTIVALS DE CINÉMA
AUX CINÉMAS TRANSNATIONAUX**

SOMMAIRE

| | |
|---|----|
| INTRODUCTION | 5 |
| ACCEPTIONS MOUVANTES DU CONCEPT DE TRANSNATIONAL | 7 |
| LA CONSTRUCTION D'UN NOUVEL OBJET : LES CINÉMAS TRANSNATIONAUX D'AUTEURS DU SUD | 13 |
| Trans(national) ou la dialectique national - transnational | 15 |
| POUR UNE APPROCHE <i>MÉDIACULTURELLE</i> | 20 |
| | |
| I – PRODUIRE EN AMÉRIQUE LATINE À L'ÈRE DES FESTIVALS : AUSTRALAB ET LES CIRCUITS DU CINÉMA D'AUTEUR | 24 |
| L'ORIGINE FESTIVALIÈRE D'AUSTRALAB : LE FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE VALDIVIA ET L'OUVERTURE VERS L'INDUSTRIE | 25 |
| Tres Puertos et Industry Academy International | 29 |
| COSMOPOLITISME DES PROGRAMMATEURS ET RÉSEAUX TRANSNATIONAUX | 31 |
| VERS UNE APPROCHE CRITIQUE..... | 34 |
| | |
| II – VERS LA CONSTRUCTION DE LA FIGURE DE « CINÉASTE-AUTEUR DU SUD TRANSNATIONAL » | 36 |
| TROIS TYPES DE TRAJECTOIRES | 38 |
| Cinéastes « transfuges » ou diasporiques..... | 38 |
| <i>Juan Andrés Arango, un jeune cinéaste voyageur</i> | 39 |
| Des itinéraires horizontaux : cinéastes voyageurs..... | 41 |
| <i>Franco Lolli, un jeune cinéaste entre deux mondes</i> | 42 |
| Des premiers petits films aux films à budgets conséquents : des itinéraires ascendants..... | 44 |
| <i>Ciro Guerra : itinéraire vers l'« hollywoodisation » cinématographique</i> | 45 |
| <i>Pablo Larraín, entre indépendance et tentation de starification</i> | 48 |
| Retour synthétique..... | 50 |
| AUTEURISME ET COSMOPOLITISME | 52 |
| | |
| III – FICTIONS DU SUD : RETERRITORIALISATION ET COSMOPOLITISME CRITIQUE | 60 |
| PRÉAMBULE..... | 62 |
| LE RAPPORT ETHNOGRAPHIQUE AU RÉEL..... | 65 |
| DE L'ÉCART AUX FORMES D' <i>ALTÉRISATION</i> CRITIQUE..... | 67 |

| | |
|--|------------|
| LES CINÉMAS TRANS(NATIONAUX) D’AUTEUR DU SUD : UN MOUVEMENT CULTUREL CONTRE-HÉGÉMONIQUE ? | 74 |
| Retour au mot auparavant rejeté : le Sud..... | 80 |
| IV – DU CÔTÉ DES PUBLICS : UN CLIVAGE À DÉCONSTRUIRE | 82 |
| « PUBLICS NATIONAUX » VS « PUBLICS INTERNATIONAUX » | 83 |
| Tentative de définition des publics des cinémas trans(nationaux) | 87 |
| DE L’EXOTISATION À L’ALTÉRISATION ET À L’AUTHENTIFICATION SPECTATORIELLE | 89 |
| DE L’IDENTITÉ À LA PROMOTION DES RESSOURCES CULTURELLES | 93 |
| V – RETOUR SYNTHÉTIQUE : ENTRE RAPPORTS ASYMÉTRIQUES ET CONFIGURATION D’UN ESPACE COMMUN..... | 96 |
| PERSPECTIVE HÉGÉMONIQUE : RAPPORTS D’INFLUENCE..... | 97 |
| Dispositifs et logiques du fonctionnement du circuit festivalier et des marchés de projets. Fonds, agendas et classement festivalier..... | 97 |
| Diversité culturelle pour quel cinéma ?..... | 103 |
| Rapports pédagogiques et rhétoriques coloniales | 105 |
| LA LOGIQUE DE RÉSEAU : ENTRE HIÉRARCHIES INSTITUÉES ET MUTATIONS RELATIONNELLES | 108 |
| L’ <i>ENTRE-DEUX</i> DU LIEU D’ÉNONCIATION ET LA CRÉATION D’UN ESPACE COMMUN | 111 |
| Retour sur l’expression « le Sud global »..... | 114 |
| Conflits de sens ou conflits de définition | 118 |
| VERS LE DÉPASSEMENT D’UNE LOGIQUE BINAIRE..... | 120 |
| CONCLUSION | 124 |
| BIBLIOGRAPHIE | 129 |
| REMERCIEMENTS | 141 |

INTRODUCTION

Mes travaux ont porté à ce jour sur la manière dont les festivals français dédiés aux cinémas d'Amérique latine contribuent à la fabrication de territoires imaginaires autant que des cinémas eux-mêmes, non seulement par le discours, mais encore par le choix de programmer et d'accompagner tel cinéaste ou telle filmographie. J'ai analysé l'évolution des échanges tissés par les acteurs qui participent à la valorisation de ces cinémas, ainsi que le renouvellement discursif qui en résulte – remplacement par les acteurs institutionnels des catégories comme celle de « Sud », qui conserve la trace d'une asymétrie géopolitique, par celle de « cinémas du monde », qui neutralise cette asymétrie au profit d'une défense de la diversité culturelle et renvoie à un mode de production et de circulation et à un réseau de professionnels. Je souhaite désormais ouvrir la problématique de la réception et de la médiation de ces cinémas à celle de la transnationalisation des instances de création, de production et de circulation cinématographiques. Plus globalement, j'envisage une approche épistémologique qui prolonge et approfondit la réflexion critique sur la relation cinéma et territoire au XXI^e siècle.

Dans quelle mesure mes travaux peuvent-ils contribuer à cet infléchissement de perspective ? Si la perspective du transnationalisme n'a pas occupé jusque-là une place centrale dans mes recherches, je l'ai toutefois approchée à travers l'observation des mobilités et des circulations contemporaines. La veille effectuée ces deux dernières décennies sur la production cinématographique en Amérique latine permet aujourd'hui de déceler à la fois une continuité, mais également une bifurcation de mes travaux précédents. L'étude diachronique d'un festival de cinéma spécialisé puis des plateformes professionnelles et des fonds de soutien aux cinémas d'Amérique latine a révélé des mutations importantes dans le champ du cinéma d'auteur du continent. Elle a permis d'observer non seulement l'évolution des pratiques de programmation et de diffusion des films, mais aussi l'émergence de nouvelles dynamiques de production et de circulation internationales des œuvres et des cinéastes, sans occulter l'asymétrie des échanges transnationaux et en ménageant même une place à la question des « cinéastes de la diaspora ».

L'observation de la multiplicité d'acteurs, de pratiques et de dispositifs qui concourent à la fabrique de ces films m'a conduite à interroger le processus de configuration d'un champ cinématographique à part entière, celui du « cinéma d'auteur périphérique transnational ». Écoles de formation et résidences, accords de coproduction, fonds et festivals qui font se croiser cinéastes et professionnels, mais aussi médias, réseaux sociaux numériques qui facilitent et renforcent les liens et plus récemment plateformes numériques de distribution... convergent dans un réseau complexe qui joue désormais un rôle essentiel.

Cette bifurcation se nourrit des apports de plusieurs étudiant.es de master qui ont interrogé dans leurs mémoires le renouvellement des cinématographies nationales

contemporaines (du Vietnam, de Madagascar, de Palestine, d'Argentine...), mais surtout des thèses codirigées avec des collègues du LERASS, l'une soutenue en février 2021 et deux en cours de finalisation. Tout d'abord, celle de Gustavo Suarez, qui propose une analyse croisée de la production et de la réception dans la compréhension des enjeux d'un cinéma colombien de coproduction entre la France et la Colombie. Ensuite, celle de Gloria Pineda, qui interroge le rôle joué par la France dans la consolidation d'un modèle de production de cinéma d'auteur en Colombie. Enfin, celle de Claudia Adrianzen, qui analyse les tensions et négociations dites « transculturelles » qui sous-tendent les processus de création et de production des films réalisés par des Latino-américains habitant en Europe.

Mon travail s'inscrit plus largement dans la réflexion collective menée au sein de l'ancienne équipe Médiapolis du LERASS, avec qui j'ai organisé en mars 2018 la journée d'études « Territoires mondialisés et mondialisations déterritorialisées : dynamiques cinématographiques transnationales », qui a révélé combien ces dynamiques ne sont pas propres aux cinémas d'Amérique latine et concernent d'autres régions et d'autres nations du monde, tels le Vietnam, l'Inde, la Corée du Sud, la Roumanie, certains pays d'Afrique, la Turquie, enfin, des cinéastes et des cinématographies venus d'ailleurs, et ce, malgré le caractère historiquement et géographiquement situé de leurs pratiques cinématographiques. Avec le recul, l'intitulé de cette journée d'étude suggère toutefois un clivage qui demanderait à être repensé : s'il existe des processus complexes de déterritorialisation, il n'existe pas de mondialisation sans territoire.

Transnational, global, réseau, circuit, film, communauté, publics transnationaux... ces mots sont dans l'air du temps et opèrent comme des « outillages théoriques » pour approcher les dynamiques cinématographiques contemporaines. L'ambition globale de cette partie vise à discuter la notion de « transnational » et à la mettre à l'épreuve des dynamiques cinématographiques à l'œuvre en Amérique latine et plus largement dans plusieurs géographies dites du Sud, tout en interrogeant les processus complexes de configuration d'un champ cinématographique spécifique. Etant donné que ce champ d'études a été pour l'essentiel développé par des chercheurs et chercheuses anglophones – certains comme Will Higbee (2010) se réjouissent de ce privilège¹ –, la démarche s'apparente en l'espèce à un geste d'acculturation critique et d'élargissement² des études transnationales sur le cinéma.

N'ayant pas fait encore l'objet de recherches avancées, elle revêt un caractère exploratoire qui prolonge un ancien questionnement sur le transnational amorcé lors de la réalisation de mon mémoire de DEA dédié à l'étude des vidéo-clips du rock latino-

¹ « A critical transnationalism should also extend to our own critical practice as film scholars who enjoy the privilege of being located within an anglophone academia: one that wields its hegemonic language of English while pronouncing on transnational films that are often polyphonic in their linguistic use and that contain characters whose plight is precisely a result of the lack of capital of all forms (economic, cultural, symbolic) », (Higbee et Lim, 2010 : 18).

² « Can transnational film studies be truly transnational if it only speaks in English and engages with English-language scholarship? » (Higbee et Lim, 2010 : 18).

américain. Dans la conclusion de ce travail, j'avais défini le vidéo-clip comme une forme audiovisuelle transnationale dont la spécificité tenait à deux marqueurs du territoire d'origine : d'une part, l'emprunt des images stéréotypées ou images-clichés rattachées à la culture populaire ; d'autre part, le régime parodique qui caractérisait ces emprunts. Le vidéo-clip de rock produit en Amérique latine serait en l'occurrence l'expression d'un univers de tensions entre un territoire – local et national – et la logique déterritorialisée d'un certain nombre de productions de la communication de masse : en même temps qu'il s'inscrit dans les circuits audiovisuels transnationaux, il se localise dans un territoire singulier.

S'il s'agit ici d'un terrain d'étude nouveau, l'utilisation de la notion de transnational signale un retour à des problématiques anciennes – une première formalisation de cette réflexion autour du « transnational » dans le champ des cinémas d'auteur d'Amérique latine avait par ailleurs été esquissée dans l'article consacré à la plateforme professionnelle Cinéma en construction (2019). Ces cinémas fournissent un terrain fertile pour interroger ce concept et pour tenter de déployer le « transnationalisme critique » proposé par Higbee et Lim (2010) qui consiste à analyser les dynamiques à l'œuvre en termes de dynamiques de pouvoir. Plusieurs des aspects qui y sont évoqués seront repris ici dans une perspective davantage théorique et globale.

Plutôt que de me demander ce qu'est un cinéma transnational, je m'attacherai à comprendre comment le « transnational » est devenu un espace économique, culturel et politique à part entière au sein du champ cinématographique international. Pour approcher le transnationalisme, il s'avère nécessaire d'appréhender la manière dont cette catégorie résulte d'une expérience culturelle et organise à son tour des discours académiques – y compris d'ailleurs le nôtre. A travers un état des lieux des approches des cinémas transnationaux, je m'efforcerai, dans les pages qui suivent, d'appréhender les éléments constitutifs du transnational. Il s'agit de montrer le potentiel réflexif de ce mot, son efficacité pour saisir les dynamiques contemporaines, mais aussi ses limites.

ACCEPTIONS MOUVANTES DU CONCEPT DE TRANSNATIONAL

« La formation des champs transnationaux a d'abord été saisie en tant qu'un système de mobilités matérielles induites par les migrations », souligne Thomas Lacroix (2018 : 17). Développé au départ par des politologues, anthropologues, sociologues, géographes, l'approche transnationale a émergé dans les années 1990 dans le champ académique anglo-saxon des études sur les migrations, les diasporas et les réseaux de circulation. D'après Swanie Potot (2016), l'approche transnationale a été progressivement utilisée en France par des chercheurs travaillant sur les circulations migratoires.

Dans le premier chapitre de l'ouvrage *Médias, migrations et cultures nationales* (2007), coordonné par Tristan Mattelart, l'auteur livre une synthèse critique des approches des

rapports entre médias et migrations développées à partir des théories de la transnationalisation des auteurs phares des *cultural studies* (Paul Golroy, Stuart Hall), de l'anthropologie (James Clifford) et des études post-coloniales (Homi Bhabha, Pheng Cheah, Linda Basch, Nina Glick Schiller et Cristina Szanton Blanc). La critique de la notion d'identité nationale face aux transformations liées à l'internationalisation de l'économie et de la culture amène ces auteurs à investir les notions de diaspora, d'hybridité, de transculturation, de cosmopolitisme... Les réflexions sur les mobilités (des individus et des populations) s'ouvrent à celles sur les flux, les réseaux de communication et la circulation culturelle transfrontalière.

Dominées par la littérature du monde académique anglo-saxon, les théories sur les négociations culturelles à l'heure des migrations croissantes sont souvent élaborées par des intellectuels diasporiques. Arjun Appadurai, d'origine indienne et rattaché à l'université de Chicago, propose une théorie générale des processus culturels globaux et invente la notion de « communautés imaginées transnationales » (1996), inspirée de celle de communautés imaginées nationales d'Anderson (1996 [1983]). Ses travaux vont servir de base à ceux d'Aihwa Ong et de Donald M. Nonini (1997), qui utilisent le terme de « transnationalisme » dans leur travail sur les dynamiques migratoires dans la région Asie-Pacifique pour « désigner les spécificités culturelles des processus globaux ». Ong propose de combiner l'économie politique et l'analyse de la culture dans l'examen des relations complexes qu'entretiennent les pratiques culturelles avec les régimes nationaux et les phénomènes transnationaux, ce qui pourrait constituer une réponse à la conception romantique, dans les mots de Mattelart, des flux transnationaux et des cultures hybrides des approches culturalistes qui célèbrent les mobilités sans se soucier des conditions politiques, économiques et sociales de leur production. Ces premiers travaux seront suivis d'une nouvelle génération d'études portant sur la réception des médias par des publics migrants (Marie Gillespie, Alec Hargreaves, Dalila Mahjoub, Kamal Hamidou, Manas Ray, John Sinclair et Stuart Cunningham, Asu Aksoy et Kevin Robins) (voir Mattelart, 2017).

Du côté de l'Amérique latine, le seul en mesure de rejoindre cet inventaire est l'Argentin habitant au Mexique Néstor García Canclini dans son livre *Cultures hybrides : stratégies pour entrer et sortir de la modernité* (1990), traduit en anglais en 1995 et en français en 2010 (cas rarissime pour un chercheur hispanophone). Plusieurs chercheurs analysent cependant l'entrée de l'Amérique latine dans la modernité à partir de la fonction des médias dans la formation des cultures nationales dans un contexte de transnationalisation (les travaux de Jesús Martín Barbero, qui s'appuient à la fois sur ceux de Carlos Monsivais, de Renato Ortiz, de Jorge B. Rivera et de Guillermo Sunkel, sont méconnus des chercheurs français à ce moment-là et absents du répertoire de Tristan Mattelart). Et ce dernier d'affirmer que « Rares sont les chercheurs du Sud qui contribuent [aux théories sur les négociations culturelles à l'heure des migrations croissantes] tant celles-ci sont dominées par la littérature du monde académique anglo-saxon » (2007).

L'ouvrage de Tristan Mattelart est la première tentative en France pour affirmer une

approche transnationale des relations entre médias et migrations au sein des sciences de l'information et de la communication³. Il réunit une dizaine de recherches qui se proposent de compléter les apports des *cultural studies* et de l'anthropologie par des analyses des dimensions économiques, sociales, politiques et géopolitiques des médias étudiés. Si la plupart des travaux portent sur des chaînes de télévision et de radio arabophones ou alors sur une radio de la communauté cubano-américaine de Miami, une place est néanmoins faite au cinéma à travers le cinéma hindi transnational, appréhendé comme « une forme cinématographique hybride » (Deprez, 2010).

Désormais, l'intérêt des chercheurs pour les configurations réticulaires et la circulation des productions culturelles témoigne de convergences intellectuelles réelles et de transferts disciplinaires avérés, sensibles aussi bien dans la littérature néo-managériale et la « pensée de l'Etat-marché » (Lacroix, 2018 : 149) que dans les travaux sur les migrations, les circulations matérielles légales ou illégales des objets (Mattelart, 2011) et, en ce qui me concerne, les dynamiques cinématographiques contemporaines. Mis à part les travaux de Mattelart, peu de recherches françaises en SIC investissent cependant le concept de transnational. Par ailleurs, les approches transnationales de l'audiovisuel rattachées aux SIC du côté français concernent souvent des productions hégémoniques telles les coproductions cinématographiques et télévisuelles à visée commerciale (les coproductions indo-brésiliennes analysées par João Luiz Vieira (2014), le cinéma de Luc Besson analysé par Thomas Pafundi (2018), ou encore le cinéma hindi analysé par Deprez). La thèse relativement récente de Daniela Ricci (2013) aborde la notion à l'égard des cinémas périphériques, en l'occurrence d'Afrique. Il faut mettre au crédit de notre équipe de recherche toulousaine les thèses doctorales de Mélanie Leforestier sur le cinéma indépendant en Inde (2016), de Nathalie Nègrel sur les discours télévisuels portant sur les migrations subsahariennes de TV5 et France 24 (2015), et enfin de Claudia Adrianzen, en cours de rédaction et évoquée plus haut, sur les tensions et négociations transculturelles qui se manifestent chez les réalisateurs latino-américains installés en Europe.

Quant à la littérature internationale sur les cinémas transnationaux, l'ouvrage coordonné par Kathleen Newman et Natasa Durovicová *World cinemas, transnational perspectives*, paru en 2009, constitue une des premières tentatives anthologiques réunissant des recherches portant sur les logiques de production, la question des cinémas nationaux ou encore la question des représentations et des esthétiques cinématographiques. Un an plus tard, l'article signé par Will Higbee et Song Hwee Lim (2010) propose une synthèse des travaux les plus représentatifs de ce champ d'études, dont celui d'Hamid Naficy, dans lequel il développe la catégorie de « cinéma indépendant transnational » (1996 : 21), ou encore ceux de Sheldon Lu (1997), qui identifie une ère

³ L'éclairage sur les pratiques médiatiques transnationales développé par Tristan Mattelart se poursuit avec son travail sur le piratage et la circulation transnationale des images (2011) et son ouvrage *Géopolitique des télévisions transnationales d'information* (2016).

de production culturelle transnationale postmoderne dans son travail sur les cinémas chinois, et Andrew Higson (2000), Tim Bergfelder (2005), Elizabeth Ezra et Terry Rowden (2006) qui interrogent les limites du national et son relatif abandon au profit du transnational dans les études cinématographiques.

La vitalité de ce champ⁴ a pu s'appuyer par ailleurs sur la création de la revue *Transnational cinemas* en 2010, la prolifération de publications au cours de la dernière décennie et la multiplication de colloques internationaux et de dossiers dans les revues spécialisées et scientifiques qui lui sont dédiées. Le concept de transnational y côtoie celui de « world cinémas » dans des travaux consacrés notamment aux coproductions (Rud, 2018, Shaw, 2019), à la circulation des films, aux festivals de cinéma, aux représentations des minorités diasporiques (Rud 2018) et « post-coloniales », enfin, aux cinémas qui se situent à la marge des cultures cinématographiques dominantes et des pratiques industrielles (Higbee et Lim, 2010). La plupart de ces travaux considèrent ces cinémas comme un moyen de résister à la domination mondiale hollywoodienne, de soutenir la diversité culturelle sur le marché mondial et le dialogue interculturel au-delà des frontières nationales et régionales.

J'ai montré dans la partie dédiée à la synthèse des travaux combien la notion de transnational est étroitement liée aux études sur les dynamiques mises en œuvre par les festivals de cinéma (Hudson, 2014 : 88). Des « interférences mutuelles », selon les mots de Thomas Elsaesser, entre les *Films festivals studies* et les recherches sur la transnationalité au cinéma révèlent combien le festival offre un beau terrain d'analyse. D'après Steven (2018), l'approche même des *Films festivals studies* est une approche transnationale, même si cette proposition doit être nuancée du fait du caractère international des festivals en question : « À travers les films qu'ils projettent, les relations de l'industrie cinématographique mondiale qu'ils facilitent, et les flux de publics internationaux, de cinéastes, de journalistes et de personnel de l'industrie qu'ils conditionnent, les festivals de cinéma produisent des liens et des interactions qui transgressent les frontières des catégorisations et sensibilités nationales⁵ » (Steven, 2018 : 51). Si l'intérêt pour les festivals de cinéma est devenu un élément central du courant transnational cosmopolite des études sur les cinémas (Triana Toribio, 2013 : 94), ce dernier se nourrit également de deux objets d'études féconds : les coproductions et les représentations filmiques. Les acteurs de la profession eux-mêmes y ont recours tel le producteur Michel Reilhac et son idée-projet maintes fois citée dans nos travaux de « communauté » ou « tribu transnationale du cinéma indépendant » (2009).

Un glissement s'est produit de la simple considération du caractère transnational des

⁴ Cet essor n'est pas sans rapport avec les possibilités que le développement du web a ouvert au chercheur : il y trouve sans difficulté l'historique des programmes des festivals, la présentation des équipes, la liste des sponsors et des partenaires, les éditoriaux, etc.

⁵ « Through the films they screen, the dealings of the global film business they facilitate, and the flows of international audiences, filmmakers, journalists and industry personnel they condition, film festivals produce links and interactions that transgress the boundaries of national categorisations and sensibilities ».

festivals à la défense du paradigme transnational au sein des études cinématographiques. Les recherches portant sur les cinémas des « régions autres » investissent presque systématiquement ce champ, comme le montre le répertoire des travaux classés sous la rubrique « Trans/national cinemas » sur le site *Film Festival Research* fédéré par Marijke de Valck et Skadi Loist : l'Europe, l'Asie, l'Afrique, le Moyen-Orient, l'Amérique latine, l'Australie et l'Amérique du Nord. D'aucuns parlent de flux transnationaux de films pour qualifier la production en provenance de certaines régions du monde (Dudley Andrews, 2010), ou alors de « Cinéma transnational national » s'agissant toujours de la cinématographie coréenne (Jungbong Choi, 2012, cité par Hudson, 2015). D'autres le relie à une stratégie des cinémas nationaux pour conférer aux films un caractère global, comme le montre le travail de Mette Hjort sur *Dogma95* (2009). D'après l'autrice, l'expression « cinéma transnational » est une catégorie politique qui définit des formations cinématographiques mondialisées ou circulant en dehors des espaces nationaux. D'autres encore, comme Yingjin Zhang (2009), se réfèrent à des entités géopolitiques continentales (asiatique, africaine et latino-américaine) au sein desquelles l'échelle de la langue, l'appartenance culturelle, ethnique ou citoyenne s'accommodent mal de l'idée de frontière. Enfin, selon Thomas Elsaesser (2015), le transnational marque une nouvelle étape dans l'histoire du cinéma où le cinéma national, le cinéma d'auteur et le cinéma d'art cèdent la place au cinéma « post-national ».

En 2014, des chercheurs travaillant sur le cinéma se sont réunis à l'institut New York University Abu Dhabi à l'occasion de la conférence Transnational Cinéma / Média Studies. L'approche transnationale y a été formulée en tant que projet à la fois académique et politique et en tant que « méthode d'analyse culturelle et sociétale ». Le concept de transnational quant à lui est considéré comme « un nœud productif à démêler⁶ », suggérant une cartographie mondiale différente de celle fondée sur les Etats (Hudson, 2015).

Dans tous les cas, la prolifération du concept, pointée par Higbee et Lim (2010), masque souvent la vacuité d'un usage qui se cantonne à identifier la circulation des objets et peine à saisir les enjeux esthétiques, économiques et politiques de ces dynamiques. En effet, le concept de transnational fait rarement l'objet d'une démarche réfléchie à la hauteur de celle développée par Higbee et Lim lorsqu'ils identifient trois approches du concept dans les études cinématographiques : la première se fonde sur le clivage national/transnational et pointe les limites du cadre national pour appréhender les nouveaux modes de production et de circulation cinématographiques ; la deuxième définit le transnational en termes d'affinités culturelles partagées par différentes nations dans un cadre régional et supra-national ; enfin, la troisième étudie les cinéastes de la diaspora dans une perspective post-coloniale.

Fondée sur la relation dialectique plus ou moins conflictuelle entre local et transnational, cette approche s'efforce de rompre avec l'ethnocentrisme en invitant à

⁶ « a productive knot to untangle ».

« décentrer le regard » (Lacroix, 2018 : 14, Le Forestier, 2016). La nation n'étant plus le centre de gravité des cinémas nationaux, de nouveaux questionnements méthodologiques se font jour, ouvrant la voie à l'exploration de formes géopolitiques, de relations sociales et d'échelles émergentes et intellectuellement fécondes. Le transnational est un concept géopolitique qui résulte de la convergence du politique avec les mondes de la culture. Il se nourrit des questions de territoire et de la double expérience de déterritorialisation et de réterritorialisation que représente la transnationalisation de la pratique cinématographique.

Certain.es chercheurs et chercheuses appellent cependant à prêter une attention critique à la prolifération actuelle d'une historiographie transnationale du film qui nierait la dimension nationale (Hjort, 2005) ainsi qu'à la dimension essentiellement géopolitique de la recherche anglo-saxonne (Zhang, 2009). Ces deux dérives du champ d'études sur les dynamiques cinématographiques transnationales se réfèrent, à mon sens, à deux modes d'appréhension distincts du « transnational ». D'une part, une perspective qualifiée ici d'utopiste, fondée sur l'idée de réseau, de communauté, d'espace transfrontalier, qui échapperait aux configurations de pouvoir hégémoniques ou autoritaires. Elle renvoie à la construction d'un espace culturel large et à l'utopie d'une cartographie planétaire dépourvue des traces d'une quelconque organisation géopolitique. La vision utopiste semble ignorer les hiérarchies, les asymétries et les exclusions. D'autre part, la perspective géopolitique, nourrie des théories du *soft power*, qui endosse l'asymétrie des relations de pouvoir à l'œuvre dans la production et la circulation transnationales des films. Dans ce cadre, les instances de légitimation que sont les festivals, où se décident la production et la diffusion des films et où se formulent des critères d'évaluation, opéreraient comme des dispositifs de pouvoir.

Décryptant l'organisation en réseau des festivals de cinéma en termes de solidarité, nos premiers travaux sur les festivals spécialisés dans les cinémas d'Amérique latine se rattachaient clairement à la première perspective : « Ces festivals font partie, à notre avis, de l'émergence de nouvelles solidarités dans le contexte contemporain de mondialisation de la communication », écrivais-je alors (2009). Comme une bonne partie de la bibliographie parue dans les années 1990 et au début des années 2000, l'activité festivalière internationale y était interprétée à travers le prisme de communautés fondées sur des liens solidaires et sur des imaginaires politiques, alors même que l'évolution du champ cinématographique engendrait de nouvelles identités (notamment professionnelles) et que l'institutionnalisation du réseau festivalier s'édifiait sur des logiques plus économiques et symboliques que politiques et solidaires.

Les deux perspectives désignent en revanche un même adversaire : « Le festival vise à contrebalancer l'hégémonie hollywoodienne en facilitant et en participant au marché du cinéma transnational⁷ » (de Valck, 2007 : 92). Le réseau concerne donc des espaces qui

⁷ « The festival aims to counterbalance Hollywood's hegemony by facilitating and participating in the transnational cinema market ».

se positionnent en regard d'autres régions du monde, en l'occurrence l'Europe vis-à-vis d'Hollywood (Elsaesser, 2005) : réseau d'échanges (de Valck, 2007), espace économique global (Stringer, 2003), qui relie événements, lieux de rencontre, flux de ressources et de participants (Stevens, 2018 : 8).

Ainsi, l'approche en termes de réseau, pointe Lacroix (2018 : 57), prend le risque d'aplanir de manière artificielle les relations entre les différents acteurs qui y prennent part. C'est de cette suspicion que découle la perspective géopolitique promue par Deborah Shaw (2014) et Maria Luna et Philippe Meers (2017). Bien que les festivals agissent comme une alternative à une « planète cinéma » gouvernée par le marché et les formes esthétiques dominantes, certains d'entre eux s'érigent en réseaux structurés par un autre marché et d'autres formes esthétiques, tout aussi dominantes mais inscrites dans un autre circuit, celui du cinéma dit « d'auteur ».

LA CONSTRUCTION D'UN NOUVEL OBJET : LES CINÉMAS TRANSNATIONAUX D'AUTEURS DU SUD

Depuis ses origines, le cinéma a fondé des espaces de circulations transfrontalières qui soulèvent des enjeux de nature culturelle, économique, diplomatique et politique. « Cinema is inherently transnational », affirme Támara Falicov (2013), mais pour aller au-delà du simple constat, encore faut-il « dénouer l'écheveau de la mécanique transnationale » contemporaine (Lacroix, 2018). Si les relations cinématographiques transnationales entre les pays d'Amérique latine et les pays européens existent depuis longtemps au travers notamment des accords de coproduction et de la circulation des films dans les festivals internationaux ou spécialisés, leur généralisation et leur caractère systématique rendent compte dans les années 2000 d'une organisation que je désignerai sous le terme générique de « transnationalité ». Luisela Alvaray (2011) propose de cartographier l'analyse des échanges croissants entre les industries cinématographiques des Etats-Unis, d'Europe et d'Amérique latine comme une nouvelle « géographie transnationale » (« new “transnational geography” »). Les années 2000 et 2010 représentent à ce titre un tournant pour les cinématographies des pays dits du Sud avec la reconfiguration de l'espace cinématographique international et par la même occasion des trajectoires des cinéastes et des films, rendues en quelque sorte tributaires des fonds et des politiques de soutien nationales et européennes.

Comme pour la sociologie des migrations, l'approche transnationale du cinéma représente un dépassement du nationalisme méthodologique (Potot, 2016 : 61). L'évolution des réalités observées bouscule les paradigmes des chercheurs. Dans notre cas, il s'agit de l'observation d'un double mouvement. D'une part, les cinémas d'auteur

de plusieurs pays d'Amérique latine sont le lieu de dynamiques en réseau transfrontalières et plus spécifiquement transnationales ; d'autre part, la France n'est pas le centre de ce réseau, comme j'avais pu l'envisager dans mes premiers travaux. En effet, j'avais montré la manière dont l'Etat français déploie son pouvoir par le biais des politiques de soutien aux cinémas venus d'ailleurs développées par l'institut national du cinéma et de l'image animée, CNC, et ses différents dispositifs d'accompagnement : l'aide publique aux festivals, le soutien à la production et à la distribution de l'Aide aux cinémas du monde (ancien Fonds Sud), la résidence de la Cinéfondation, le Pavillon des cinémas du monde de Cannes et d'autres festivals... J'emprunterai à Lacroix son idée de « territorialité transnationale comme mode de diffusion du pouvoir » (2018) et à Romain Lecler celle de diplomatie culturelle française (2015, 2019) pour qualifier la stratégie française en la matière. Mais si la France, pays d'accueil des festivals, avec ses principes d'exception culturelle, de solidarité et d'engagement militant est un acteur majeur, il est loin d'être le seul dans ce monde du cinéma aux multiples acteurs. Des dynamiques « spontanées » spatiales et temporelles du transnationalisme (Lacroix, 2019) propres au champ du cinéma viennent se combiner à celles développées traditionnellement par les Etats. La multiplication de ces dynamiques qui ont émergé au cours du XXI^e siècle rend compte de l'implication d'acteurs venus d'autres territoires : professionnels européens et latino-américains se déplacent tout au long de l'année à l'occasion de multiples rendez-vous internationaux et assignent des stratégies spécifiques à chaque événement et dispositif (lobbying, prise de contact, rencontre, négociation...). La gestion de cet espace, composé de plusieurs strates et toujours en mouvement, requiert un certain niveau d'expertise de la part des acteurs qui s'y trouvent engagés et qui y circulent avec plus ou moins de fluidité. Un circuit inégalement structuré résulte de ces mobilités. Ces pratiques de circulation, de négociation et de fabrication des œuvres cinématographiques – et plus largement de production culturelle –, instituent un monde du cinéma à part entière et une contemporanéité imaginaire, partagée par des cinémas issus de différentes aires géographiques. La circulation internationale des films relève ainsi de modes d'organisation interculturels complexes, auxquels viennent s'ajouter les formes de production transfrontalières à travers le modèle de la coproduction, qui s'est considérablement répandu au cours des dernières décennies, qui s'appuie sur des fonds et des plateformes professionnelles et qui est soutenu par des sociétés de production dites indépendantes spécialisées dans le « world cinéma d'auteur de qualité⁸ » (Shaw, 2014).

En imbriquant les processus de création et de circulation dans un réseau de relations avec l'autre, ces dynamiques cinématographiques contemporaines soulèvent également la question de l'interculturalité. Parler la langue de l'autre ou bien convoquer une langue

⁸Ces fonds sont à destination bien sûr des cinéastes, mais aussi des sociétés de production « indépendantes » de plus en plus nombreuses qui se spécialisent dans le « world cinéma d'auteur de qualité » (certaines déjà consolidées comme El Deseo et Wanda Visión en Espagne, Pyramide Films, Les Films du worso et Ciné Sud Promotion en France, par exemple). Avec les chaînes de télévision (Arte France Cinéma, Canal Plus et Televisión Española), elles ont joué un rôle non négligeable dans la dynamisation du secteur.

tierce, par ailleurs hégémonique, ou le cas échéant, faire appel à la traduction linguistique, s'avèrent des pratiques courantes dans cet espace, et concernent aussi bien les acteurs – professionnels et spectateurs curieux et cinéphiles – que les objets – le film à toutes les étapes de sa fabrication.

Cet espace de cinéma aux enjeux géopolitiques renouvelés peut être appréhendé en termes de « territorialité », au sens que géographes et anthropologues attribuent au concept de territoire : il est « délimité par les pratiques des individus qui en constituent une appropriation symbolique : une socialisation de la spatialité et une spatialisation de la socialité » (Guy Di Méo (1998), cité par Lacroix, 2018 : 13), et il accouche d'un imaginaire spatial renouvelé. Cette « territorialité » émergente est essentiellement mouvante, elle se tisse au gré des allers-retours des cinéastes, des films et des professionnels. Elle est le fait d'une multiplicité d'acteurs – institutionnels, associatifs et entrepreneuriaux –, sans le soutien desquels elle n'existerait pas.

Une nouvelle trame du transnational résulte de ces dynamiques : des territoires imaginaires du « latino-américain » aux périphéries ou Suds globalisés. En remettant le cinéaste, le film et l'articulation entre processus de production et de circulation des œuvres cinématographiques au centre de la scène, on voit émerger des « transnationaux cinémas », ces cinémas au pluriel qui repoussent les frontières bien au-delà des territoires nationaux (trans-colombien, trans-guatémaltèque, trans-chilien, voire trans-latino-américain, mais aussi trans-coréen, trans-indien, trans-sénégalais et plus largement trans-asiatique ou trans-africain...).

Trans(national) ou la dialectique national - transnational

Alors que ces pratiques sont ancrées dans des contextes géopolitiques et socio-économiques singuliers, il convient de les observer plus globalement pour en repérer les traits véritablement saillants. Elles incitent en tout état de cause les cinéastes à la mobilité dans un circuit de formation, de production et de diffusion qui leur est propre. Plus largement, elles façonnent un monde singulier du cinéma aux contours délimités, qui existe en parallèle des cinémas et de la production audiovisuelle *mainstream*– « qui plaisent à tous », selon les termes de Frédéric Martel (2010) ou « capables de capturer les audiences globales », pour Sean Cubbit (cité par Luna, Meers. 2017 : 128) –, aussi bien domestique que mondialisée et des cinémas d'art et essai notamment européens (espagnol, français, allemand...). Le champ qui en résulte a comme pilier la sphère festivalière internationale : festivals et plateformes établissent les agendas et opèrent comme les espaces d'un nouveau partage entre marché et intervention publique. À côté des productions 'domestiques' qui se trouvent cantonnées à une diffusion nationale, les cinémas de plusieurs pays d'Amérique latine et plus globalement d'Asie, d'Europe de l'Est voire d'Afrique, profitent de dynamiques en réseau, décentrées et trans(nationales). Cette transnationalité singulière n'a pas grand-chose en commun avec celle instaurée par des entreprises multinationales qui, avec l'accord des Etats-nations, ont mis en œuvre un

régime juridique supranational qui légitime les activités intellectuelles qu'elles contrôlent, devenant « le secteur-clef de la création de richesses dans le capitalisme postmoderne » (Castro-Gómez, 2006 : 41).

Est-ce que « la dimension nationale et régionale des cinématographies – argentine, mexicaine, brésilienne ou latino-américaine – peut encore avoir un sens ? » me demandais-je naïvement dans les années 2000 alors que j'observais pour la première fois les dynamiques de transnationalisation de ces cinémas. Ces dynamiques ont participé à la configuration d'une territorialité contemporaine qui n'a pas pour autant cessé de s'articuler à l'espace national, que ce soit au niveau financier et juridique comme au niveau imaginaire ou affectif. Travaillée par les cadres épistémologiques propres à l'approche européenne des cinémas nationaux et par les concepts d'inconscient national (Kracauer, 1947) et de projection nationale (Frodon, 1998), l'approche du rapport cinéma/nation appelle à un déplacement – ou décentrement ? – du regard. Alors que certains ont été jusqu'à proclamer l'obsolescence de l'identité nationale ou de l'Etat-nation, d'autres, comme Pheng Cheah (1998, cité par Mattelart, 2007), dénoncent le simplisme de ce postulat et pointent « la complexité de la globalisation néocoloniale contemporaine ». Dans tous les cas, le projet qui consiste à traquer le caractère « national » de la production cinématographique d'un pays s'avère, à la lumière de la transnationalité contemporaine qui m'intéresse ici, largement obsolète. Les médiations dont l'objet filmique est porteur relèvent de logiques, de sensibilités, d'enjeux et de formes discursives renouvelées qui dépassent le couple exclusif cinéma-nation. Si les études transnationales ont souvent emprunté aux *cultural studies* et aux anthropologues de la transnationalisation l'idée que le développement de cultures transnationales se faisait au détriment du national, mon terrain de recherche me conduit plutôt à réévaluer la prégnance de la dialectique national-transnational.

Outre les fonds nationaux de développement cinématographique, les institutions étatiques des pays latino-américains, en l'occurrence, élaborent des stratégies de promotion internationale des cinémas nationaux. Leur présence dans les festivals, marchés et forums de coproduction internationaux – stands, organisation de fêtes, invitation des professionnels aux événements locaux, etc. – atteste d'une volonté d'internationalisation qui contraste par ailleurs avec le manque de promotion à l'intérieur du pays, comme c'est le cas par exemple du cinéma colombien⁹. Ces cinémas sont donc aussi trans(nationaux), si l'on tient compte du cadre économique et de l'implication de l'institution étatique dans la promotion internationale du cinéma des pays concernés. Le national peut ainsi engendrer du transnational comme le montrent les aides des instituts nationaux¹⁰.

⁹ Le Fonds de développement cinématographique et Proimágenes, les deux institutions colombiennes de soutien au cinéma, se sont engagés depuis l'expédition la promulgation de la loi du cinéma en 2003 à accompagner la promotion internationale des films. Cannes et San Sebastián sont devenus pour ces institutions des rendez-vous incontournables.

¹⁰ Dans le cas de la Colombie, l'un des objectifs mentionnés dans la charte de l'institution colombienne dédiée

On pourrait également affirmer, à l'inverse, que le transnational se fait le promoteur du national lorsque les professionnels, institutions et dispositifs européens participent à la fabrication des films et à leur reconnaissance internationale et inventent même parfois de « nouvelles vagues » nationales (Rueda, 2018). Dans ce processus, le « national » peut être soit plébiscité comme une marque, soit éclipsé dans une trajectoire globalisante.

Alors qu'il semble à première vue que le terme « transnational » se contente d'actualiser à peu de frais celui d'« international », il se distingue de ce dernier du fait qu'il reconnaît le caractère persistant de l'Etat « Dans un rapport variable mais fondamentalement légitimant à l'échelle de “la nation” »¹¹ et soulève la question des mobilités et des relations d'inégalité (Durovicová, Newman, 2009 : 10). Sa composition lexicale témoigne de fait d'une relative porosité. Une formation « transnationale » suppose une construction spatiale transfrontalière qui articule plusieurs échelles – locale et nationale –, placées en interaction et en tension et reconfigurées dans ce qu'Armand Mattelart appelait « la nouvelle conception relationnelle » (1996). Ces tensions varient d'un pays à l'autre, d'un film à l'autre, d'un.e cinéaste à l'autre. D'après le Brésilien Renato Ortiz, il ne s'agit pas tant d'un effondrement des frontières, tel qui pourrait le laisser entendre les termes mondialisation et globalisation, que de la constitution de nouveaux territoires (1997 : 20). Pour cette même raison je préfère l'expression « cinémas transnationaux » à celle de « cinémas-monde » ou encore à celle de « cinémas globaux ».

Plutôt que de considérer le local et le transnational comme deux mondes opposés, il conviendrait, comme le proposent des chercheurs latino-américains comme Renato Ortiz, Jesús Martín Barbero et Nestor García Canclini, d'envisager le rapport de transversalité que le transnational établit avec le local et le national. En effet, la configuration des objets transnationaux n'entraîne pas l'effacement du local. « Il serait impropre, affirme Renato Ortiz, de parler d'une 'culture monde' dont le niveau hiérarchique se situerait en dehors et au-dessus des cultures nationales et locales » (Ortiz, 1997 : 47). A travers le concept de « modernisme vernaculaire », Miriam Hansen décrit pour sa part une échelle où les éléments locaux sont insérés dans une circulation cosmopolite, où « les modernités contemporaines et inégales se connectent, se croisent et se font concurrence¹² » (2010 : 300). Le concept permet de considérer les spécificités des cinématographies dans leurs rapports mouvants à la modernité.

D'où l'intérêt de faire appel au « transnationalisme critique » de Higbee et Lim qui proposent de cerner la relation national/transnational, non pas en termes de clivage, mais

au développement cinématographique est « l'internationalisation de la production cinématographique du pays ». Extrait du document publié sur le site du Programme Proimágenes en Movimiento du ministère de la culture de la Colombie.

¹¹ « in a varying but fundamentally legitimizing relationship to the scale of “the nation” ».

¹² « these coeval and uneven modernities connect, intersect, and compete ». Hansen soulève que le concept de modernisme vernaculaire, « provides a comparative lens for tracing related, at once similar and distinct concerns across different film cultures, across uneven and competing yet inevitably entangled modernities » (Hansen, 2009 : 301).

en termes d'interface (2010 : 10). Les auteurs incitent également à explorer les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans cet espace intermédiaire, « au croisement de deux [ou plusieurs] espaces géographiques et culturels » (Rueda, 2009 : 73) –, où des échanges financiers, intellectuels et artistiques et plus largement culturels ont cours.

La proposition de Thomas Elsaesser (2013) s'avère également intéressante. Partant d'une double perspective – vue de l'intérieur et vue de l'extérieur –, Elsaesser propose d'analyser la renaissance du cinéma britannique à partir du paradigme du *soi* et de l'*autre*, ce qui l'amène à forger la catégorie de « cinéma post-national » pour désigner un mode de production fondé sur la coproduction et un type de films qui conserve des marqueurs de l'espace local tout en s'adressant à des publics répartis dans le monde entier.

Le transnational est ainsi appréhendé comme un processus à la faveur duquel les cinéastes construisent des champs sociaux qui se moquent des frontières géographiques, culturelles et politiques. Cette territorialité se configure à travers des dispositifs et des effets normatifs qui orientent les pratiques. Elle est sous-tendue par une double logique, l'une structurée par une organisation temporelle capitaliste et l'autre plus fluctuante en raison de l'instabilité de certains dispositifs dont l'avenir financier et institutionnel est incertain. Il semblerait en effet que la flexibilité de cet espace ait accouché de nouvelles hiérarchies en dehors de celles du classement festivalier qui a longtemps régi les grands festivals internationaux. Ces hiérarchies se traduisent en degrés d'ouverture/exclusion à des formes cinématographiques moins canoniques. De nombreuses formes « imparfaites » – telles les premiers films du Guatémaltèque Julio Hernández Cordón et du Colombien Ciro Guerra en témoignent – sont ainsi cantonnées à des festivals plus modestes et aux sections parallèles moins médiatisées des grands festivals, où l'impact sur la carrière du film est nécessairement plus limité. Se pose alors la question de savoir qui s'autorise à promouvoir un cinéaste colombien, guatémaltèque, latino-américain ou cinéaste tout court et, plus largement celle du « monopole du pouvoir de consécration des producteurs ou des produits », si nous empruntons les mots de Bourdieu (1991 : 13).

Alors que le concept de « monde de l'art » m'a permis d'appréhender le processus de configuration d'un « réseau d'acteurs sociaux appelés à coopérer selon un certain nombre de procédures conventionnelles » (Becker, 2006), la nécessité de re-politiser le regard m'amène au concept de champ artistique. Sous-tendue par les logiques de la légitimité culturelle, cette territorialité s'est constituée au cours du XXI^e siècle en un champ doté d'une autonomie relative (Bourdieu, 1966) vis-à-vis d'autres sous-champs cinématographiques avec lesquels il entretient des relations plus ou moins conflictuelles de rivalité et de coopération. Les récits filmiques et les formes esthétiques qu'il promeut sont, du fait des processus de création et de circulation à l'œuvre, nécessairement normalisés, acceptés, célébrés.

Ce champ, que j'appellerai ici champ cinématographique de « l'auteur du Sud transnational », se définit essentiellement par une organisation réticulaire, dont les piliers sont disséminés dans plusieurs villes européennes et latino-américaines à la faveur de l'intensification de la circulation des professionnels et des objets filmiques. Une

cartographie relativement dense de résidences d'écriture, de laboratoires, de *work in progress*, plateformes professionnelles festivalières et autres dispositifs plébiscités par les acteurs de l'industrie se dessine dans un agencement hiérarchisé : à côté des métropoles qui hébergent les grands festivals internationaux – Paris, Rotterdam, Berlin, Cannes, San Sebastián, Venise, Buenos Aires, Sao Paolo – des villes moyennes et petites entrent dans la grande ronde de la globalisation à travers ces dispositifs – événements où circulent les projets en développement et les œuvres achevées – Toulouse, Biarritz, Locarno, Valdivia, Guadalajara... L'intégration de nouveaux lieux et leur institutionnalisation signent en retour leur adhésion à des conventions esthétiques acceptées voire instituées. Ce sont des problématiques d'ordre culturel et géoesthétique, voire politiques et bien sûr économiques inhérentes au monde du travail créatif, qui révèlent la dimension symbolique et politique des échanges, les accords, les tensions et les incompréhensions, les rivalités, les frictions et les controverses. Vu de l'intérieur, cette territorialité repose sur les pratiques de professionnels qui partagent la valeur de l'indépendance (Rueda, 2019) et l'imaginaire du film d'auteur (Rueda, 2018). Il suppose un imaginaire collectif doté d'une forte dimension politique et incarne la figure cosmopolite du *citoyen-monde*. Son organisation réticulaire serait 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 « contremondialisation audiovisuelle » menée par la France, mais aussi d'autres pays européens, à travers lesoutien à la production et à la circulation.

La transnationalité est ainsi appréhendée à la fois en tant que fait – les itinéraires des professionnel.les et des cinéastes et les espaces qui relient les acteurs de plusieurs pays tels les festivals et les laboratoires de projets – mais également en tant qu'approche fondée sur le refus du cadre national comme unique principe de compréhension des dynamiques cinématographiques dans un contexte de mobilisation et d'interconnexion. Au-delà d'une approche binaire nationale/transnationale du cinéma, la perspective transnationale questionne les échanges et les stratégies de négociation (Higbee et Ling, 2012), ainsi que les rapports de force au sein du processus d'internationalisation des cinématographies.

L'approche constructiviste du transnational invite à analyser la complexité de la relation nation-transnational au-delà des médiations financières et des enjeux symboliques de légitimité culturelle pour mieux saisir sa dimension matérielle et symbolique, là où se nichent aussi bien les processus d'écriture et de réalisation des films que les films eux-mêmes et leur réception. Elle vise à associer les trois thématiques traditionnellement liées aux cinémas – les nations, l'industrie et les films –, à les appréhender comme des repères dans l'observation des mutations contemporaines et à les repenser à la lumière d'un nouvel écosystème créatif : nation transnationalisée, industrie ou mode de production transnational, film transnational. Elle permettra, non pas de dépasser ou d'écarter les divisions régionales, mais de ménager la rencontre entre des aspects transversaux – genre, rapports néo ou décoloniaux – et des recherches situées (car les dynamiques sont à la fois globales et localisées). L'approche transnationale

s'apparente de fait à une analyse discursive des films sous le prisme de l'intersectionnalité. Elle vise à retracer la « politique des formes cinématographiques et les subjectivités qu'elle entraîne » – j'emprunte l'expression à Ranjani Mazumdar (2007), cité par Mélanie Le Forestier (2016). L'opération de rapprochement des perspectives transnationale et intersectionnelle conduit quant à elle au dépassement de la dimension territoriale vers un nouveau décentrement¹³.

POUR UNE APPROCHE MÉDIACULTURELLE

Si le concept de champ artistique permet de penser la structuration d'un espace social fait de coopération, de tensions et de négociations entre plusieurs acteurs et dont l'enjeu est la légitimation culturelle, celui de *médiacultures*, forgé par Éric Macé et Éric Maigret (2005), considère les rapports sociaux sous l'angle de l'action individuelle et collective des individus à travers la capacité qu'ils ont de conflictualiser les situations. Les espaces de communication ne sont plus le résultat d'une domination telle que la considère la théorie *bourdieusienne*, mais le fruit d'un compromis instable dont l'enjeu réside dans la définition de la réalité du monde social commun, des ressources culturelles de ses membres, de ses formes d'organisation et de reconnaissance. L'abandon de l'idée de domination n'exclut donc pas les luttes et les conflits, mais l'attention se porte désormais prioritairement sur les conflits de définitions à l'intérieur d'un mouvement culturel.

Notre perspective communicationnelle s'appuie ici sur le concept de « médiation » tel que l'a défini Jesús Martín Barbero (1987). J'appréhende le cinéma comme la convergence d'un ensemble de médiations techniques, économiques, sociales et symboliques. La notion de médiation « rend possible l'élargissement du champ d'étude aussi bien aux pratiques de production, de diffusion et de réception des objets culturels inscrits dans la logique du marché, qu'aux processus complexes de façonnement des imaginaires et des représentations au sein des industries culturelles » (Rueda, 2010¹⁴). Comme l'affirment Olivier Viorol et Laurence Kaufmann dans un texte cosigné à propos de Paul Beaud, « loin d'être un objet spécifique, clairement identifiable dans le monde social, [le concept de médiation] renvoie plus à un point de vue ou à une posture épistémologique qui rapporte des phénomènes apparemment isolés aux configurations socio-historiques dans lesquelles ils prennent place. Une telle posture invite à délaissier la fragmentation des thèmes d'ores et déjà constitués de la sociologie classique (les médias,

¹³ Le dossier « Transnational cinémas » de la revue *Diogène* n°245 (2014), coordonné par Brigitte Rollet, est à cet égard intéressant : les questions de la mondialisation y sont assimilées à celles sur les films réalisés par des femmes ou alors à l'analyse des représentations du féminin dans les films asiatiques.

¹⁴ Je reprends ici la réflexion sur l'approche communicationnelle des objets médiatiques par le biais de la notion de médiation que j'avais développée dans l'article « Des médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux ? », paru dans *Les enjeux de l'information et de la communication* (Rueda, 2010).

la culture, la technique, la mémoire nationale, etc.) pour se centrer sur les processus nécessairement hybrides de leur constitution... » (Kaufman et Viorol, 2008 : 21).

Le concept de « médiation » induit un déplacement de focale et permet d'« envisager les processus de communication du point de vue des médiations et des sujets, c'est-à-dire, du point de vue de l'articulation entre pratiques de communication et mouvements sociaux » (Martín Barbero, 2002 : 2). Ce déplacement est double : il adopte « la vision anthropologique de la culture qui propose, d'une part, d'étudier [les pratiques artistiques et culturelles] comme des expériences à travers lesquelles une *configuration culturelle* se pense, se met en scène, se transmet, se façonne – c'est-à-dire, en tant que production de sens social et espace d'expérience créatrice » ; il vise la compréhension des « processus (ou des relations médiatisées par l'objet) mis en œuvre dans la fabrication et la circulation des représentations et des imaginaires médiatiques. Ces processus engagent les acteurs de la production, les créateurs, les objets eux-mêmes et l'expérience esthétique de la réception. » (Rueda, 2010 : 4).

La notion de configuration sociale formulée par Norbert Elias (1991) m'est ici d'un grand secours pour penser le monde culturel et social comme un tissu de relations. Le complément culturel permet d'affirmer que ce qui code les relations humaines ne se résume pas au seul « social » mais englobe les langages, les goûts, les objets, les pratiques, les représentations, les imaginaires, les formes culturelles... Cette *configuration culturelle* « opère dans l'ordre du partage des représentations et des imaginaires. Elle permet de comprendre ce qu'il y a d'englobant et d'interdépendant dans les processus de fabrication et de circulation de ces représentations et de ces imaginaires, ainsi que les liens d'appartenance, de différenciation ou de distinction que ces processus rendent possibles [...] En outre, la configuration englobe les réseaux et les liens d'appartenance entre individus, les *communautés imaginaires* qui en résultent » (Rueda, 2010 : 6). Penser ces cinémas comme un *fait culturel* et cette territorialité en termes de *configuration culturelle*, à la fois autonome et reliée à d'autres sphères du social, permet de « rendre visible la multiplicité des logiques qui traversent les expériences culturelles et les tensions qui les sous-tendent, de montrer les dynamiques conflictuelles des médiations à l'œuvre [dans ces cinémas] » (Rueda, 2010 : 6).

Les processus de production et de circulation des films, entendus en tant que faits culturels et de communication, correspondraient à de nouvelles formes de sensibilité et de sociabilité et à une nouvelle trame des acteurs et des stratégies de pouvoir (Martín Barbero, 2009). La question des représentations et des imaginaires est de ce fait réinsérée dans une problématisation plus large du monde social. Il s'agirait « d'accéder à la manière dont se « disent » elles-mêmes les sociétés, à un moment donné et sous une forme évidemment spécifique qui est celle de la *médiation médiatique* » (Macé, 2006 : 11). Le concept de *médiacultures* permet ainsi de prendre en compte à la fois la composante de média et d'industrie culturelle, la dimension de médiation et le rapport « anthropologique au monde à travers des objets à l'esthétique relationnelle spécifique... » (Macé, 2006 : 135).

Cela revient à penser les films et plus largement le cinéma en tant que faits culturels et les industries culturelles en termes de médiations sociales que ces industries mettent en œuvre.

L'approche *médiaculturelle* me conduit à définir cette transnationalité cinématographique non pas comme une identité immuable, un corpus figé de films ou alors une catégorie discursive comme peut l'être le 'cinéma national', mais en termes de mouvement culturel ou encore de « médiation sociale qui constitu[e] une nouvelle expérience culturelle » (Martín Barbero, 1987). Ainsi, la perspective *médiaculturelle* postule que ces cinémas, « en tant que représentations culturelles collectives et publiques, sont d'un côté (en production) le produit d'un *conflit de définitions*, et d'un autre côté (en réception) l'objet d'une *querelle d'interprétations*, dont l'enjeu est bien la définition de la « réalité » du monde et l'orientation culturelle (par légitimation vs disqualification ou par invisibilisation vs problématisation) des actions publiques et individuelles » (Macé, 2006 : 110).

Il ne s'agit pas d'approcher l'objet filmique à travers l'analyse des modes de production d'un côté et de la réception de l'autre « pour chercher ensuite leurs imbrications ou affrontements, mais de partir des médiations, des lieux d'où viennent les contraintes qui délimitent et configurent sa matérialité sociale et son expressivité culturelle » (Rueda, 2010 : 13). Tout au long de leur trajectoire, les films font eux-mêmes l'objet d'une triple médiation : entre les réalisateurs et les mondes filmés; entre les cinéastes et les publics, aussi bien nationaux que internationaux ; enfin, entre les mondes filmés et les multiples publics. Leur création, leur sélection et leur projection constituent la matérialisation d'interactions complexes. S'intéresser aux objets [en l'occurrence aux films] « revient à reconnaître le statut de jalons que le public leur attribue, à explorer leur opacité et les trajets qu'ils parcourent, leur singularité et leur complexité, ainsi que celle des regards qui les saisissent » (Rueda, 2010 : 11).

L'approche *médiaculturelle* considère les interdépendances qui traversent les processus communicatifs interculturels comme un tissu complexe de médiations, où s'articulent plusieurs matrices culturelles avec des logiques de production, des formes narratives et des grammaires discursives, des dispositifs de consommation et des rituels de réception. Elle interroge ce que ces cinémas représentent en termes de construction d'imaginaires, mais aussi de mise en œuvre des rapports sociaux et géopolitiques. Enfin, elle annonce la reconfiguration d'hégémonies culturelles, ce qui replace ces cinémas dans le champ du néo/post/décolonialisme.

Si le « cinéma transnational » (souvent énoncé au pluriel) est devenu une étiquette générique, il me revient de démontrer sa pertinence. Traditionnellement appréhendé comme un phénomène culturel ou comme un concept plutôt rattaché aux *films studies* anglo-saxonnes, la perspective communicationnelle, et plus particulièrement *médiaculturelle*, devrait me permettre de l'aborder dans sa complexité à partir de l'articulation de différents niveaux et degrés de configuration (la création et la production, la circulation et la diffusion, et enfin, la réception). Je définirai un champ transnational spécifique, celui du cinéma d'auteur contemporain dit du Sud, à travers l'analyse d'un

terrain d'observation (dont certains éléments figurent déjà dans la synthèse des travaux). Ma réflexion portera à la fois sur des objets – les films –, sur les discours des acteurs qui les façonnent et sur le tissu de médiations qui concourent à la fabrication de ces cinémas. Ces trois aspects apparaîtront de manière entrelacée tout au long de ce volume. Sans référer à un corpus précis, plusieurs films et cinéastes seront présentés de temps à autre afin d'éclairer la réflexion. Ils se croiseront, s'articuleront et dialogueront, dans une démarche composite qui prend le risque d'être jugée chaotique et dont le caractère méthodologique se trouve encore à l'état de chantier.

Trois terrains seront privilégiés. Les deux premiers se rapportent à la genèse des films et à l'itinéraire des intermédiaires (gestionnaires des laboratoires de projets) et des cinéastes, dont on escompte qu'ils sont en mesure d'éclairer les stratégies des équipes de production et les multiples médiations qui traversent les processus de création, de production et de circulation des objets culturels dans un contexte de forte mobilité. Circuits et itinéraires seront convoqués ici dans une tentative pour mettre en relation l'économie politique et l'approche médiaculturelle. Souvent investies dans la recherche en communication de manière distincte, leur articulation promet une meilleure compréhension de la complexité des instances de production, prises ici au sens large de la création et de la circulation des films.

Le troisième concerne les films eux-mêmes. En tant que pourvoyeurs de formes et d'imaginaires, les films « doivent être pensés comme des formes expressives et symboliques porteuses d'écritures, de discours, de valeurs et de représentations du monde, et, en fin de compte, de médiations qui créent du lien » (Rueda, 2010 : 12). Ils sont ici appréhendés à partir des rapports complexes que les fictions entretiennent avec le réel et des expériences de *l'entre* et de *l'écart* (Jullien, 2012) dont témoignent les récits et les territoires filmiques. La notion d'*altérisation* permettra de faire la synthèse de ces deux entrées et rendra compte, dans la dernière sous-partie de ce chapitre, de la complexité du rapport entre soi et l'autre qui sous-tend la création et la réception des productions cinématographiques contemporaines.

Deux axes de réflexion s'en dégageront : le premier concerne les publics et la nécessité méthodologique et épistémologique de déconstruire la dichotomie entre publics locaux et publics internationaux ; le second, en guise de conclusion, concerne un retour synthétique qui met en avant le caractère réticulaire, hégémonique et asymétrique des relations transnationales.

Notre démarche épistémologique s'attache ainsi aux cartographies de la communication et de la culture qui relient « les marges entre elles », afin de souligner leur pertinence et leur capacité de transgression dans un système culturel global (Martín Barbero, 1987). Enfin, ce travail se veut une proposition épistémologique héritée de la perspective communicationnelle qui vise à comprendre ces cinémas à partir des notions de territoire et de mouvement culturel contre-hégémonique.

I – PRODUIRE EN AMÉRIQUE LATINE À L'ÈRE DES FESTIVALS : AUSTRALAB ET LES CIRCUITS DU CINÉMA D'AUTEUR

Ce chapitre interroge les processus de professionnalisation et de mise en réseau des festivals de cinéma latino-américains à travers la mise en place de plateformes de soutien à la création et à la circulation des films qui tissent des relations étroites avec l'industrie. Créés dans le courant des années 2000, ces espaces sont devenus des outils indispensables pour les jeunes générations de producteurs et de cinéastes chiliens, colombiens, guatémaltèques, costaricains... Nous nous attacherons ici à l'étude du « Laboratorio de Industria Australab », associé au moment de sa création en 2009 au Festival international de cinéma de Valdivia (FICValdivia) au Chili, et indépendant du festival depuis 2018. Le choix de ce dispositif 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.

A partir d'une série d'entretiens avec le fondateur et délégué général d'Australab, Erick Gonzalez, sa coordinatrice Clara Taricco et le directeur du FICValdivia, ainsi que 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. Nous nous intéresserons en particulier à trois aspects : l'articulation entre pratiques cinéphiles et professionnelles, la mobilité internationale entendue du point de vue du cosmopolitisme de ses acteurs (Chan, 2015) et l'imaginaire commun au cinéma d'auteur trans(national). Nous tenterons de montrer qu'il existe une double dialectique : d'un point de vue relationnel, entre les trajectoires et les initiatives individuelles et les dynamiques sociales collectives ; d'un point de vue territorial, entre les dynamiques locales, nationales et internationales.

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 partir d'une perspective « médiaculturelle » (Macé et Maigret, 2005), nous tenterons d'articuler pratiques et discours pour rendre compte de ce processus de configuration de réseaux professionnels au sein du cinéma d'auteur. Il s'agit d'analyser la position des laboratoires professionnels, en l'occurrence 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 festivières 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), un fonds de soutien aux dispositifs de coopération entre l'Europe et les « pays tiers ». Ce dernier exige la participation d'un réseau d'acteurs des deux territoires, parmi lesquels le fonds chilien, qui s'est montré assez actif dans le processus d'internationalisation cinématographique à travers le soutien financier apporté à ce genre de dispositifs.

L'ORIGINE FESTIVIÈRE D'Australab : LE FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE VALDIVIA ET L'OUVERTURE VERS L'INDUSTRIE

FICValdivia fait partie des quatre festivals chiliens « historiques » et certainement celui qui bénéficie de la plus grande reconnaissance internationale¹⁵. Il est l'un de ces festivals de référence qui, d'après le chercheur chilien Sebastián González, « concentrent la plupart des premières mondiales et latino-américaines de films chiliens, réveillant l'attention de la presse et de la communauté du cinéma chilien » (2018 : 87, traduit par nos soins). Son organisation combine des aspects politiques de décentralisation à l'égard de la capitale chilienne, Santiago, mais aussi cinéphiles et touristiques. Il appartient aussi à la catégorie des « festivals de programmeurs », défenseurs du « cinéma d'auteur » et du cinéma indépendant, parmi lesquels on trouve Guadalajara, Bafici de Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Cali... La réputation de Valdivia sur la scène nationale et internationale s'est forgée grâce à la programmation du cinéma « le plus politique et artistique des grands festivals¹⁶ » selon les mots de son actuel directeur Raúl Camargo. En l'occurrence, la référence n'est pas tant celle des sélections officielles des festivals classés A par la FIAPF comme Cannes, Berlin et Venise, que leurs sections parallèles et les sélections de festivals comme le FID de Marseille, Locarno et Vision du réel à Nyon en Suisse. Cette connexion rend compte de la manière dont s'est configurée et maintenue la logique festivière tout au long de ces trois dernières décennies. L'identité de sa programmation constitue donc une composante essentielle de son prestige au sein du champ cinématographique chilien.

A la fonction première des festivals de cinéma vus comme des lieux essentiels de la culture cinématographique mondiale (de Valck, 2016 : 9), il faudrait ajouter aujourd'hui celle d'espaces majeurs des dynamiques de production et de circulation des films (Rueda, 2018) et d'interconnexion de réseaux (de Valck, 2007). Les actions innovantes mises en place par les festivals sont la dernière manifestation de cette évolution vers le développement de relations avec le secteur de la formation, de la production et de la circulation, à travers la création d'espaces formalisés de rencontre et de négociation entre

¹⁵ Aux côtés du Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCs), du Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC) et du plus ancien Festival internacional de Cine de Viña del Mar

¹⁶ Entretien via Skype avec Raúl Camargo, 26 février 2020.

les différents acteurs de la filière : producteurs, distributeurs, agents de ventes et programmeurs d'autres festivals.

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 d'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" (2019 : 2). 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. Cela a été le cas de la plateforme Cinéma en construction qui a représenté un tournant dans l'histoire du Festival Cinélatino de Toulouse (accès à Média Europe¹⁷, financement du CNC et de la Région Midi-Pyrénées) (Rueda, 2018).

C'est dans ce contexte industriel émergent que le FICValdivia crée en 2009 le Laboratoire d'Industrie Australab¹⁸, parmi les premières plateformes à voir le jour sur le territoire latino-américain. Contemporaine de la plateforme indépendante 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, elle suit de près le CineLab du Festival de Cinéma Indépendant de Buenos Aires BAFICI (2004), la section Construye du Festival de Guadalajara au Mexique (2007), Cine en Progreso pour le Festival de Viña del mar (2006). La plateforme Australab présente un assemblage cosmopolite (Acciari, 2017 : 112), où l'expérience cosmopolite propre au dispositif festivalier se trouve encore augmentée du fait d'une participation étrangère accrue.

En Amérique latine, cette 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. Australab positionne Valdivia et le Festival comme les lieux de rencontre de la communauté cinématographique internationale intéressée par le cinéma chilien (González, 2020, 101) et plus largement latino-américain. Enraciné au sud du Chili, le festival se connecte désormais aux dynamiques internationales de production et de circulation des films. L'articulation du

¹⁷ L'accès de Cinéma en Construction à Média Europe s'est fait à travers le dispositif Cine sin Fronteras, destiné à la formation de distributeurs et d'exploitants latino-américains et européens. Il réunissait Australab, la CICAIE et Europe Distribution.

¹⁸ En 2004, avec l'organisation d'un work in progress et de la première Table de négociations pour le cinéma et la TV, le festival a élargi ses activités à l'industrie, tout en permettant aux participants de rencontrer des distributeurs venus d'Europe et des Etats-Unis. Catalogue FICValdivia, 2004.

festival à 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 uniques¹⁹ ».

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.

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 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,

souligne le catalogue de la seizième édition du festival (2009)²⁰. Australab avait pour ambition à l'origine de couvrir toutes les filières de la fabrication cinématographique : de la scénarisation à l'exploitation. Il associait :

- 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,
- 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.

Ainsi, les films qu'Australab soutient à l'étape du développement reviennent une fois tournés au *working progress* et sont finalement programmés en avant-première au FIDValdivia. Le festival 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 européens²¹ », affirme Clara

¹⁹ www.ficvaldivia.cl

²⁰ Por primera vez abrimos esta instancia al resto de América latina transformando nuestro festival mucho mas que el evento cinematográfico más importante del país [...] Nos estamos posicionando como una fuerza de promoción filmica regional poderosa fomentando la industria en casa y más allá de las fronteras de nuestro país abriendo una oportunidad fundamental para que jóvenes cineastas latinoamericanos realicen sus proyectos y entren en el circuito en cooperación con instituciones comprometidas con la experiencia cinematográfica". Traduit par nos soins.

²¹ « Nuestra apuesta era el cine latinoamericano y 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, le 11 février 2020.

Taricco. Des cinéastes chilien.nes comme Pablo Larraín, Sebastián Lelio et Dominga Sotomayor, mais aussi d'autres pays latino-américains comme le Guatémaltèque Julio Hernández Cordón, 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. L'enjeu est double : le développement d'une industrie et l'internationalisation d'une cinématographie²². 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.

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 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. 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.

A côté du BrLab – laboratoire de développement de projets au Brésil –, Australab s'est ainsi 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'Australab²³. Le « laboratoire 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.

L'histoire d'Australab montre l'importance des initiatives individuelles dans le processus complexe d'encastrement de pratiques et de logiques territoriales au sein du champ cinématographique. En effet, elle conforte un positionnement territorial fondé sur des interactions professionnelles et artistiques inédites qui configurent un réseau complexe, dont le fonctionnement opère à la fois par échelles – nationale, régionale ou continentale et

²² Voir le discours de Bruno Bettati : “El cine activa la economía”, au TEDxUFRO, https://www.youtube.com/watch?v=nBF_o0UsQhQ&list=LLnFABuiW6yuBUyB9JXM7xKA&index=126

²³ Du point de vue de la direction, les dynamiques associées à l'industrie ne s'avéraient pas cohérentes avec le projet du Centre de promotion cinématographique de Valdivia, figure juridique du festival.

internationale – et par une logique d’encastrement entre elles (Grossetti, 2015).

Tres Puertos et Industry Academy International

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 des 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 (développement) et Tres Puertos Montaje (montage) ; deuxièmement, Industry Academie Chile-Locarno vise la formation des professionnels impliqués dans la distribution du cinéma indépendant d’Amérique latine.

Tres Puertos Desarrollo s’apparente à une sorte de résidence découpée en trois sessions de travail de trois mois, au Chili, au Brésil et au Mexique. Il accueille une douzaine de projets de premier ou 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 », le dispositif s’attache prioritairement aux aspects créatifs et au financement des projets. Organisateur et cinéastes s’accordent pour dire que ces ateliers ne se focalisent pas sur un seul type de cinéma, mais sur le film que chacun souhaite réaliser. « L’atelier s’adapte aux besoins du projet », affirme ainsi Lucía Garibaldi, réalisatrice de *Los Tiburones* (2018), ou alors « l’approche de ce laboratoire n’est pas la recherche de coproduction et de fonds, mais bien de réfléchir à ce qu’on est en train de créer », d’après le Chilien Ignacio Juricic, réalisateur d’*Enigma* (2018)²⁴.

Deux atouts sont relevés par les participants. D’une part, la méthodologie de l’atelier, qui part des projets eux-mêmes et non l’inverse. D’autre part, l’équipe de formateurs qui est exclusivement latino-américaine, même si chacun d’entre eux peut se prévaloir d’une expérience et d’une reconnaissance à l’international²⁵ : « C’est une initiative qui se fait depuis l’Amérique latine, sans trop regarder du côté de l’Europe ou des Etats-Unis. Ce

²⁴ <https://www.facebook.com/Trespuertoscine/posts/124890702629089>

²⁵ 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, codirectrice et codirecteur de l’atelier, pour les aspects liés aux circuits et aux stratégies de production.

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 ça a été une expérience très gratifiante²⁶ », souligne encore Ignacio Juricic. 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*. Après avoir été développé dans le cadre d'une résidence à la Cinéfondation de Cannes, primé à l'étape de sa production par l'Australab et aux étapes d'écriture, de développement et de production de projets par l'Hubert Bals Fund, il fait sa sortie mondiale au Festival international du film de Rotterdam en 2012. À côté des réalisatrices et des réalisateurs chiliens, il faudrait souligner des cas comme le premier long-métrage de la jeune argentine-costaricienne Sofia 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.

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 circuit²⁷. Chaque session de l'Industry Academy propose à dix participants latino-américains et espagnols²⁸ des tutorats avec des professionnels internationaux reconnus du cinéma indépendant. Les réalisateurs 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.

²⁶ « Es un iniciativa que se hace desde latinoamérica, si 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 mi y mi película a sido una experiencia gratificante ». <https://www.facebook.com/Trespuertoscine/posts/124890702629089>

²⁷ Autre collaboration avec Australab, l'Industry Academy International du Festival de Locarno tisse des ponts entre New York, Thessalonique, Morelia et Sao Paulo. <https://www.locarnofestival.ch/LFF/about/locarnoyoung/academy;jsessionid=85C1F214FC0A5830D422E46A59D4F07E>

²⁸ Le partenariat créé avec Ibermédia permet d'élargir l'appel à projets à l'Espagne.

Ces dispositifs apparaissent comme des offres culturelles nouvelles, qui se distinguent de l'existant, et qui viennent « combler » toutes les phases du circuit de la création. Le circuit dans lequel ils s'inscrivent s'appuie sur un réseau de professionnels qui se déplacent d'un lieu à l'autre, intermédiaires experts de l'une ou l'autre des étapes du processus de fabrication et de circulation des films.

Les trajectoires cosmopolites de certains professionnels sont déterminantes dans ces dynamiques. Dans le cas de Valdivia, la plateforme ou espace de l'industrie, selon l'appellation de ses 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 *autorielle*” et pour laquelle la valeur de la production n'est pas la plus importante²⁹ », témoigne l'actuel directeur Raúl Camargo. Deux professionnels dont les trajectoires sont marquées par la mobilité font partie de cette équipe : Bruno Bettati³⁰, qui consolide le « style indépendant de la programmation et le développement des réseaux internationaux³¹ », 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 internationale s'avère décisive pour le développement de projets et la configuration des réseaux internationaux de professionnels et des manifestations festivalières 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. 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 » qui passe par des dynamiques d'interaction et de circulation, par des savoir-faire et par une activité réflexive (Hennion, 2004).

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 programmeur 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,

²⁹ « Por películas más pequeñas con una impronta “más autoral”, para las que el valor de producción no es lo más importante ». Traduit par nos soins.

³⁰ Producteur du Festival entre 2007 et 2009 et directeur entre 2010 et 2013.

³¹ Catalogue de la 17^{ème} édition du FICValdivia, 2010.

il a appris de quelles manières l'Amérique latine fonctionne en Europe³² », dit de lui Maria José Bello, ancienne membre de l'équipe du FICValdivia. 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), 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. Avec la Mexicaine Paula Astorga, le Brésilien Rafael Sampaio, les Colombiennes Diana Bustamante et Gérylee Polanco, ces professionnels préfigurent un groupe d'experts latino-américains (formateurs, jurys, programmeurs) qui se caractérisent par leur capacité d'innovation, de gestion d'actions de soutien et de mise en réseau avec des acteurs internationaux. La promotion de leurs propres ressources (Jullien, 2012), reliées à leurs territoires d'origine, anime leur circulation au sein de ce circuit. Enfin, ils sont en dialogue direct avec les « consultants internationaux renommés » et leur travail peut même être honoré en Europe, comme le montre assez le grade de Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres décerné par le gouvernement français à Paula Astorga en 2009.

La logique d'innovation au sein du secteur cinématographique et plus largement des industries culturelles et créatives amène chaque festival 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, 2020 : 110), mais aussi à la configuration d'un circuit latino-américain-européen de projets et de films.

Les alliances mises en œuvre par les dispositifs situés dans les pays latino-américains avec les acteurs européens contribuent à forger la notoriété de ces espaces et à structurer en conséquence une cartographie hiérarchisée au sein du territoire latino-américain³³. Il semblerait que, en termes d'industrie, « l'Europe continue d'être le référent », selon les mots d'Erick González³⁴.

Par ailleurs, la logique de la récompense (Delaporte, 2020) qui sous-tend ces dynamiques s'attache également au processus de légitimation des acteurs : le ou la cinéaste reconnu.e internationalement est ensuite légitimé.e en tant qu'expert dans ce circuit. 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 :

³² Entretien via Skype avec Maria José Bello, le 10 janvier 2020.

³³ 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.

³⁴ « Europa sigue siendo el referente ». Traduit par nos soins. Entretien avec Erick Gonzalez, via Skype, le 14 janvier 2020.

Aujourd'hui est un jour spécial ! Nous souhaitons féliciter Laura Citarella pour avoir gagné le Fonds 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!³⁵.

Le parti-pris de certaines initiatives qui, à l'instar de Tres Puertos, exigent une équipe pédagogique composée exclusivement de Latino-américains, s'accorde à la recherche d'un label européen ou, 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. Les deux points de vue révèlent le caractère stratégique des rapports transatlantiques.

Si l'on se réfère au soutien financier apporté à Australab au travers du programme européen Media mundus et aux alliances avec Locarno, 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 sont obsolètes parce qu'il n'est plus possible de distinguer de grandes zones géographiques comme lieux privilégiés de la production » (cités par Castro-Gómez, 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^e 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 invités³⁶. L'enjeu est double : le développement des industries nationales, en l'occurrence l'industrie chilienne, et plus

³⁵ « Hoy es un día especial! Queremos felicitar a Laura Citarella y 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. <https://www.facebook.com/Trespuertoscine/posts/120910679693758/>

³⁶ D'après Maria Paz Peirano, il existerait en 2018 au Chili douze laboratoires d'accompagnement aux projets actifs (2018 : 100).

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.

VERS UNE APPROCHE CRITIQUE

L'étude de cas des dispositifs professionnels nous a permis de pointer les rapports réticulaires qu'ils entretiennent avec des acteurs ancrés à différentes échelles du territoire – local, national et international. Les différentes alliances qui se nouent dépendent en grande partie des compétences individuelles de mobilité, des connexions et des affinités de goût et de valeurs qui s'attachent à ces cinémas.

Le dispositif *Tres Puertos*, consacré à l'écriture du projet et au montage du film, 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 programmeurs de festivals et des gestionnaires de plateformes. Cette circulation 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 européens – « 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 ³⁷ » – a érigé l'idée de jeune cinématographie en valeur marchande³⁸. Cette promotion du nouveau³⁹, devenue une injonction de la fabrique culturelle attachée aux industries culturelles et créatives, vient s'ajouter à d'autres valeurs également naturalisées et vidées de leur portée géopolitique, 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

³⁷ Je reprends ici les titres assignés par le festival Cinélatino de Toulouse aux programmes mettant en avant ces cinématographies.

³⁸ Ceci se confirme avec la création en 2007 des programmes « Gente joven », dédié au cinéma chilien et « Nuevos caminos », dédié au cinéma international.

³⁹ La section « Clásicos del futuro » / « Classiques du futur » du FIDValvida y fait écho.

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 (2013), en mécanismes de précarisation de la créativité. Le système qui en découle finit par s'approprier la dimension créative qui précède la production même des œuvres. Les cinéastes se retrouvent de leurs côtés subordonnés à un processus productif, toujours incités à écrire des « projets compétitifs ». Par ailleurs, dans la perspective du capitalisme cognitif, 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.

Les plateformes professionnelles et les autres « accélérateurs de développement et de production des projets audiovisuels⁴⁰ » 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 professionnels diplômés des écoles de cinéma ou des facultés de communication et de culture des universités latino-américaines, leur viabilité est en grande partie tributaire de l'implication des gouvernements 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.

⁴⁰ J'emprunte le titre du colloque du Taur « Les accélérateurs de développement et de production des projets audiovisuels. Les « Pitch », « Workshop », « Network » : Pratiques, enjeux et expérience », organisé au sein de l'équipe LARA de l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, le 22 et 23 mars 2021.

II – VERS LA CONSTRUCTION DE LA FIGURE DE « CINÉASTE-AUTEUR DU SUD TRANSNATIONAL »

Après avoir étudié la mobilité des professionnels du cinéma (programmeurs et gestionnaires de plateformes professionnelles), il est temps à présent de se pencher sur l'un des traits dominants de cette période : la mobilité des cinéastes, nés pour la plupart dans les années 1970, qui constitue à la fois une condition et une disposition stratégique de leur positionnement transnational. Il s'agit là d'un phénomène générationnel qui n'est pas propre à l'Amérique latine, mais qui concerne plus largement les régions que l'on englobe un peu rapidement sous le vocable de Sud telles l'Asie, l'Afrique ou l'Europe de l'Est.

Voilà la déclaration du réalisateur colombien Oscar Ruiz Navia, auquel peuvent s'identifier de nombreux cinéastes contemporains :

Les festivals ont commencé à créer de nombreuses plateformes de rencontres et ateliers. Par conséquent, on a commencé à voyager et à découvrir des choses, à voyager avec des projets, mais nous n'avions pas de films terminés. Avant, on pensait une fois le film terminé : "Qu'est-ce que je veux faire avec ça ?". Maintenant, avec tous les espaces de travail autour de la production, nous, ceux de la nouvelle génération, nous avons commencé à élaborer des stratégies alors même que les projets n'en sont encore qu'au stade du scénario.

J'ai eu la chance d'aller en 2006 au Talents Buenos Aires⁴¹. C'était la première fois que j'allais à ce type de rencontres. À cette époque-là, le Bafici [Festival international de cinéma indépendant de Buenos Aires] était à son apogée. J'ai envoyé mon CV et on m'a sélectionné. J'y ai apporté mon scénario et j'ai commencé à le montrer. L'année suivante, je suis allé à Buenos Aires Lab, qui était le forum de coproduction du Bafici. J'avais fait un pitch pour le festival de Cartagena où les organisateurs du Bafici étaient allés et ils l'ont sélectionné.

Ce voyage a été une révélation. A partir de là, j'ai compris qu'il y avait des fonds et des gens d'autres pays qui agissaient. Lorsque je suis revenu de ce voyage, j'ai commencé à faire part de cette expérience à mes amis et des personnes de ma génération. C'était la première fois que je pensais : "Bon, ici le truc, c'est de franchir le pas et de sortir. Nous ne pouvons pas rester à Cali ou à Bogotá. Nous devons chercher la reconnaissance dehors si nous voulons faire avancer nos projets."

J'ai beaucoup appris de ces premiers voyages, j'ai rencontré le producteur avec qui je travaille, par exemple, Arizona Films. Puis j'ai commencé à comprendre qu'il fallait s'associer avec l'extérieur, des pays comme la France, l'Allemagne et même l'Amérique latine, où tous ces fonds existent aussi. Ça a été une des premières stratégies pour faire avancer nos projets⁴².

⁴¹ Le Talents Buenos Aires est un forum de discussion cinématographique à destination des jeunes professionnels d'Amérique du Sud organisé chaque année par la Universidad del Cine à Buenos Aires, en collaboration avec le Festival de Berlin - Berlinale Talents, le Goethe-Institut Buenos Aires et le BAFICI (Festival de cinéma indépendant de Buenos Aires).

⁴² Entretien avec Oscar Ruiz Navia, réalisé le 2 juillet 2015. « Yo tuve la fortuna de ir en el 2006 al Talent Campos de Buenos Aires. Fue la primera vez que salí a ese tipo de encuentros. En esa época el Bafici estaba en su furor. Yo mandé la hoja de vida y me escogieron. Llevé mi guion y comencé a mostrárselo a la gente. Luego al año siguiente fui al Buenos Aires Lab, que era el encuentro de coproducción del Bafici. La gente del Bafici había ido a Cartagena y yo ahí había hecho un pitch y de ahí me escogieron.

Ce qui distingue cette expérience de celle des cinéastes d'autres époques est l'effet *boomerang* de cette mobilité sur le pays d'origine. Au retour de ces premiers voyages, confesse Ruiz Navia, il s'est donné pour tâche de soutenir la création de sociétés de production locales de nature à assurer un ancrage national aux projets. C'est là le corollaire le plus frappant de cette mobilité internationale des jeunes producteurs et des cinéastes : des équipes locales mobilisées autour de l'idée d'indépendance ont essaimé au fil des deux dernières décennies sous la forme de collectifs de travail ou de sociétés de production indépendantes. Les premiers sont nés en Argentine au début des années 2000, avec Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Santiago Loza, Martín Rejtman... Suivis de près par les Uruguayens, les Mexicains, les Chiliens, les Colombiens. Ce phénomène s'est accompagné de la professionnalisation des acteurs culturels – institutions et festivals de cinéma – aussi bien locaux qu'européens – professionnalisation au sens du développement d'un travail en réseau et à une échelle internationale, tel que nous venons de le montrer. Par ailleurs, la jonction des métiers de producteur et de réalisateur s'est imposée assez naturellement au sein de cette nouvelle territorialité du cinéma. Les Colombiens Ciro Guerra, Oscar Ruiz Navia, Franco Lolli et les Guatémaltèques Jayro Bustamente, Julio Hernández Cordón produisent leurs propres films, Oscar Ruiz Navia produit les films de William Vega et de César Acevedo, le Mexicain Carlos Reygadas produit les films d'Amat Escalante, le Chilien Pablo Larraín ceux de Sebastián Lelio et de Marialy Rivas...

S'il est prématuré de parler d'une communauté réelle d'artistes cinéastes, l'accroissement du nombre de réalisateurs et de réalisatrices par rapport aux décennies précédentes et le phénomène générationnel qui lui est associé ne sont pas totalement étrangers à l'idée de configuration de « cultures voyageuses » qui façonnent des « formes d'affiliation transnationales » (Mattelart, 2007 : 28). Ni migrants ni exilés, nous proposons de nommer cette culture de la mobilité transnationale propre à ces cinéastes « culture diasporique⁴³ », au sens de « condition culturelle contemporaine faite de mélanges culturels, de négociations et renégociations sous l'effet des influences transnationales » (Mattelart, à partir de Paul Giroy et Stuart Hall, 2007 : 19).

Ese viaje fue muy revelador porque a partir de allí pillé que había fondos y gente en otros países haciendo cosas. Cuando yo volví de ese viaje empecé a compartir esa experiencia con todos mis amigos, con mis contemporáneos y por primera vez pensé "Bueno, aquí la vuelta es saltar y salir. No podemos quedarnos en Cali o en Bogotá. Tenemos que buscar el reconocimiento afuera para poder sacar adelante los proyectos". Coincidimos en que en el momento en que queríamos hacer cine en ese momento se estuviera dando ese proceso en Latinoamérica y en otras partes del mundo. De esos primeros viajes me queda mucho, por ejemplo el productor con el que trabajo, Arizona, yo los conocí desde esa época en esos viajes. Y obviamente empezar a entender que había que asociarse con gente de afuera, de países como Francia, Alemania, o el mismo Latinoamérica donde existían todos esos fondos. Fue como una de las estrategias iniciales de nosotros para poder sacar adelante los proyectos. » Traduit par nos soins.

⁴³ À noter que le concept apparaît déjà chez Clifford (1988) dans sa définition d'une condition exemplaire des « formations identitaires transnationales ».

Bien que les trajectoires d'un nombre important de réalisateurs et de réalisatrices soient traversées d'une multiplicité d'alliances transnationales, la territorialité réticulaire transnationale ne détermine pas pour autant des trajectoires homogènes ou univoques et les tentatives pour les classer se sont révélées jusque-là peu opérantes. Je propose ici d'organiser la réflexion selon trois « types » de trajectoires qui ont le mérite de rendre compte de plusieurs degrés dans l'industrialisation de la production cinématographique : horizontale, diasporique et ascendante. Le premier concerne ceux et celles qui ont quitté leur pays d'origine pour habiter dans des villes européennes ; le deuxième, même s'il partage quelques éléments avec le premier, concerne ceux et celles qui tout en restant dans leurs pays d'origine sont très dépendants des réseaux festivaliers et des dispositifs de formation et de soutien à chacune des étapes de la production (développement, production, post-production) ; enfin, le troisième se définit par le caractère ascendant de la carrière de réalisateurs que la circulation internationale a entraînée vers des processus d'industrialisation cinématographique forts. Si les travaux réunis dans la synthèse des travaux explorent les deux premières modalités, la dernière introduit un questionnement problématique inédit. Je développerai chaque type en l'illustrant avec le portrait d'un réalisateur pour les deux premiers et deux portraits pour le troisième.

Ce mini-corpus ne prétend pas être représentatif, au risque d'apparaître arbitraire, mais cette recherche, aujourd'hui à l'état de chantier, devra en intégrer ultérieurement d'autres exemples à partir des entretiens déjà réalisés avec la productrice Diana Bustamente et la réalisatrice Laura Huertas Millán, et d'autres à réaliser ultérieurement avec des cinéastes originaires d'autres pays. Plusieurs raisons justifient la focalisation de mon travail sur les cinéastes colombiens : l'accompagnement de deux thèses doctorales sur ces cinémas, la réalisation de deux dossiers pédagogiques pour le CNC portant sur deux films colombiens et ma participation par deux fois aux jurys du Fonds de développement cinématographique colombien, expérience qui m'a permis de me rapprocher des professionnels du pays.

Il s'agit ici d'amorcer l'analyse des terrains encore à l'état de chantier.

Cinéastes « transfuges » ou diasporiques

La catégorie de « transfuges », au sens que donne à ce terme Didier Eribon (2009), correspond à la famille de ceux et celles qui ont quitté leur pays d'origine pour différentes raisons, souvent liées à la volonté d'« ouverture au monde », cinéastes *diasporiques*, installés définitivement ou pour de longs séjours dans de grandes métropoles, mais qui conservent un attachement affectif et cinématographique fort avec leur pays d'origine. La formule « écrire ici et filmer là-bas » exprime avec clarté le parcours complexe des Brésiliens Karim Ainouz, cinéaste d'origine algérienne habitant à Berlin et Sandra Kogut,

qui a habité longtemps en Europe et aux Etats-Unis ; des Colombiens Juan Andrés Arango habitant à Montréal, Nicolás Rincón Gille à Bruxelles et Camilo Restrepo à Paris ; de l'Argentin Pablo Agüero encore à Paris, de la Cubaine Heidi Hassan d'abord à Genève puis à Madrid, de l'Equatorien Dario Aguirre à Hambourg, de la Péruvienne Claudia Llosa à Barcelone, des Chiliennes Marcela Said et Jayro Boisiers à Paris... Leurs allers-retours s'apparentent à ceux du cinéaste mauritanien Abderrahmane Sissako et de la Franco-turque Deniz Ggamze Ergüven, installés à Paris, ou alors à ceux des cinéastes métis d'origine africaine nés à Paris, Matty Diop et Alain Gomis.

Cet *entre-deux* du lieu d'énonciation, exploré par ailleurs dans notre travail sur les réalisatrices colombiennes habitant en France (Rueda, 2013), trouve un autre terrain d'expérience et de pensée dans les trajectoires diasporiques des cinéastes étrangers qui voyagent dans le sens inverse et s'installent dans des pays latino-américains pour des séjours plus ou moins définitifs. Si pour les Latino-américains *diasporiques*, les films deviennent une possibilité d'entretenir le lien avec leur pays et quelquefois de penser leur propre expérience de l'*entre-deux*, ils deviennent pour les seconds une possibilité de penser non pas leurs propres déplacements, mais ceux des gens d'« en bas ». L'Espagnol Diego Quemada (*La Jaula de oro / Rêves d'or*, 2013) et l'Iranienne Bani Khoshnoudi (*Luciernagas*, 2018), qui ont choisi tous deux le Mexique pour tourner des films qui proposent un regard critique et poétique du phénomène migratoire, représentent une autre figure de la « déterritorialisation » cinématographique à l'œuvre dans l'espace transnational contemporain. Il faudrait élargir cette liste à la réalisatrice brésilienne Béatriz Seigner, qui filme le déplacement des victimes du conflit colombien dans un lieu transfrontalier de l'Amazonie, entre la Colombie, le Pérou et le Brésil (*Los Silencios*, 2019), ou encore au Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, qui part dans l'Amazonie colombienne filmer son dernier long-métrage *Memoria* (2021). Si la plupart des trajectoires des réalisateurs nés dans les années 1960 et 1970 les ont conduits du Sud vers le Nord, comme le montre la recherche de Claudia Adrianzen, ces derniers exemples sont le signe d'une mutation avec une nouvelle mobilité qui s'organise aujourd'hui du Sud vers d'autres Suds.

Juan Andrés Arango, un jeune cinéaste voyageur

Né à Bogotá le 19 septembre 1976, Juan Andrés Arango accomplit toute sa scolarité, du primaire au collège, à la Coopérative d'enseignement Juan Ramon Jiménez, établissement proposant une pédagogie qui met les élèves au cœur du processus d'apprentissage et qui s'appuie sur leur autonomie. Son expérience de voyageur débute très tôt lorsqu'à 16 ans, il bénéficie d'une bourse pour partir au lycée international « Les collèges du monde uni » sur l'île canadienne de Vancouver en Colombie-Britannique, où il suit une option en art et photographie. Cette étape de sa vie s'avère déterminante : la rencontre d'une diversité de cultures et la richesse des expériences vécues à cet âge de

passage et de transition définissent très vite chez lui une sensibilité aux problématiques de la migration et de la transculturalité, qui sera très présente dans ses futurs films.

Deux ans plus tard, à son retour à Bogotá, la difficulté de devoir choisir entre des études de philosophie et de photographie l'amène finalement vers le cinéma. Il s'inscrit donc à l'École de Cinéma et de Télévision de l'Université Nationale où il suit un parcours marqué par plusieurs interruptions. Après un premier semestre, il part à l'aventure en Amérique du Sud, dans un bateau qui l'amène, au fil de l'Amazone, de Leticia, en Colombie, à Manaus, au Brésil. Sa carrière se façonne dès lors dans un mouvement fait d'allers-retours à l'étranger, avec des séjours plus ou moins longs dans plusieurs pays. Au milieu de son parcours universitaire, il fait à nouveau une parenthèse d'un an et retourne au Canada suivre une formation en production de cinéma à l'Université Concordia. Il se retrouve à Montréal où il vit toujours aujourd'hui avec Miriam Bérubé, rencontrée à Vancouver, sa femme et la mère de ses deux enfants. Ce séjour est pour lui l'occasion de réaliser deux courts-métrages en 16 mm et d'entreprendre l'écriture du scénario du moyen-métrage *Eloisa y las nieves* (2002), qu'il tournera à son retour en Colombie et qu'il présentera comme travail de fin d'études à l'École de Cinéma et de Télévision. Ce film lui permet de se confronter pour la première fois à une méthode de travail qu'il mettra en œuvre dans *La Playa D.C.*, son premier long-métrage, qui se situe à la frontière du genre documentaire puisqu'il s'agit de tourner un scénario tiré d'histoires vraies dans des espaces réels.

A l'issue de son cursus universitaire, il travaille pendant deux ans en tant qu'assistant-réalisateur pour la série télévisée *Historias de hombres solo para mujeres*, produite par Caracol, une des deux grandes chaînes nationales. Cette expérience éprouvante (sept jours sur sept) provoque une prise de conscience chez le jeune réalisateur. Le monde de la télévision, où se retrouvent la plupart des diplômés de l'École de Cinéma et de Télévision dans un pays où l'industrie cinématographique reste en gestation, ne l'intéresse pas. En 2003, il quitte à nouveau la Colombie, cette fois-ci pour l'Espagne, où il poursuit des études de directeur de la photographie à l'École Supérieure de Cinéma et Audiovisuel de Catalunya (ESCAC). Les voyages s'enchaînent : de Barcelone, Arango part en résidence artistique au Mexique, et de là, à Amsterdam en 2008, où il travaille en tant que chef-opérateur de films documentaires. Ce séjour aux Pays-Bas sera dédié au développement de son premier long-métrage de fiction, *La Playa*, qu'il ne tournera qu'à la fin 2011.

La réalisation du film *La Playa D.C.* est tout à fait représentative de ces nouvelles dynamiques. Après deux ans passés à l'écriture du scénario grâce à l'aide à l'écriture du Fonds de Développement Cinématographique colombien (FDC), Juan Andrés Arango commence, avec l'aide de la jeune productrice Diana Bustamante de la société indépendante Burning Blue, une longue recherche de financements en Colombie et à l'étranger. Ils se heurtent à une première difficulté : son projet de premier long-métrage de fiction est jugé risqué en raison de la problématique traitée – l'expérience d'adaptation-exclusion dans Bogotá de personnages afrodescendants déplacés à cause du conflit armé – et des partis pris de réalisation (lieux réels et acteurs non professionnels). En 2008, ils

parviennent à obtenir l'aide à la production du FDC et, un an plus tard, la complicité tout d'abord de la société brésilienne Bananeiras films qui devient coproductrice du film – ce qui lui permet d'obtenir l'aide à la production du Programme Ibermedia – puis de la société française de Thierry Lenouvel, Ciné-Sud Production⁴⁴ – bénéficiant alors du Fonds Sud français pour la finition du film.

Fin 2011, au terme d'un long processus de casting et de préparation des acteurs, *La Playa D.C.* est enfin en phase de tournage. Très vite, un premier montage lui assure une série de soutiens qui permettent l'achèvement du film : l'Aide aux Cinémas du monde du CNC français, le Hubert Bals Fund (Festival de Rotterdam), la sélection à Cinéma en Construction (Festivals de Toulouse et de San Sebastián) et au *work in progress* du festival de Cinéma de Valdivia (Chili). Le film terminé sera projeté pour la première fois en mai 2012 au Festival de Cannes où il est sélectionné dans la section Un Certain regard. Démarre alors une belle tournée dans les festivals internationaux qui se poursuit dans le circuit des festivals français (Amiens, Biarritz, Nantes, Toulouse). Le film est finalement sélectionné pour représenter la Colombie aux Oscars en 2014. Le Centre national du cinéma et de l'image animé (CNC) l'intégrera en 2015 au catalogue du dispositif Collège au cinéma.

Quatre ans plus tard, en juin 2015, Juan Andrés Arango tourne son deuxième long-métrage *X Quinientos*, film choral qui relie trois histoires de migrants tirées de contextes culturels différents mais qui se déploient dans un monde globalisé : Montréal, Mexico et Buenaventura, le port d'où sont originaires les personnages de son premier long, Tomás et sa famille, dans le Pacifique colombien.

Le parcours de Juan Andrés Arango s'inscrit dans l'éclosion d'une nouvelle génération de réalisateurs à la faveur de deux facteurs : une structuration institutionnelle à l'échelle nationale à travers la mise en place en 2003 de la loi du cinéma favorisant la production nationale, d'une part, la connexion à un réseau international, d'autre part.

Des itinéraires horizontaux : cinéastes voyageurs

Les itinéraires « horizontaux » sont marqués par de fortes mobilités au sein du circuit des fonds et des festivals. Le modèle économique de production – ou « mode culturel de production » (Rueda, 2018), fondé sur le soutien public, la coproduction et les fonds internationaux – est relativement stable, mais développe de plus en plus des logiques de concurrence entre les projets. Quant à la circulation des films, elle reste très dépendante

⁴⁴ A l'origine destinée à la promotion des cinémas d'auteurs, Ciné-Sud Promotion développe depuis 2001 une activité de production. La société se présente elle-même ainsi sur son site web : « sa ligne éditoriale est la qualité, sans frontières, la contrainte de la forme, de style ou de genre, la recherche de talents émergents comme le soutien de réalisateurs confirmés porteurs de projets délivrant un message important et singulier sur l'humanité et la société sous une cinématographie forte ». Le catalogue est composé de films originaires du Vietnam, de Bosnie, du Brésil, de Tunisie, du Liban, de Colombie, d'Argentine, de Palestine, du Chili, du Sénégal, d'Inde, du Mexique, du Pérou, d'Albanie. <https://www.cinesudpromotion.com/fr/quisommesnous>

du circuit festivalier, par ailleurs très large – des festivals classés A à d'autres festivals internationaux, nationaux, thématiques, etc. – dans une temporalité qui va au-delà de l'agenda cinématographique commercial. Le succès de la sortie commerciale est variable, relatif souvent au classement du festival qui l'a mis à l'honneur dans l'échelle festivalière. Les formes narratives et esthétiques qui leur sont associées sont marquées par une certaine continuité eu égard aux filmographies individuelles. On y repère deux modèles récurrents : d'une part, les histoires personnelles qui mettent en avant le désir d'auto-référence (les craintes associées au destin individuel, à la relation amoureuse, aux relations familiales) et où le désir d'une expression individuelle prend le dessus sur les situations sociales qui composent l'univers des films (Rueda, 2018) ; d'autre part, les questionnements identitaires complexes de genre, de race, de classe, d'âge, saisis à partir d'un point de vue personnel et réflexif et ancrés dans le pays d'origine des réalisateurs. Tous deux engagent souvent des récits qui manifestent une forte porosité entre fiction et procédés de réalisation documentaires.

La liste des réalisatrices et des réalisateurs attachés à ce type de trajectoire est longue, mais la distribution hommes/femmes reste nettement déséquilibrée en fonction des pays. Même si les deux dernières décennies ont vu l'émergence de femmes réalisatrices de films de fiction en Argentine, au Chili, au Brésil et au Mexique, la situation est encore contrastée au Guatemala et commence à changer lentement en Colombie et au Costa Rica... Des femmes réalisatrices voyageuses ont de fait obtenu une reconnaissance internationale, telles les Argentines Lucrecia Martel, Lucia Puenzo, Ana Katz, Celina Murcia, Natalia Smirnoff, les Chiliennes Alicia Scherson, Dominga Sotomayor, Marcela Said, Marialy Rivas, les Brésiliennes Juliana Rojas, Sandra Kogut, Julia Murat, les Costariciennes Paz Fabrega et Sofia Quirós Ubeda, la Mexicaine Yulène Olaizola... La liste s'allonge rapidement si le mot cinéaste s'ouvre à tous les métiers du cinéma tels la production, le montage, l'image et le son avec, pour nommer juste quelques-unes la Chilienne Andrea Chignoli, les Colombiennes Sofia Oggioni et Diana Bustamante, la Cubaine Claudia Calviño...

A travers les portraits de deux cinéastes colombiens, Franco Lolli et Juan Andrés Arango, je cherche aujourd'hui à rendre compte de la complexité de ces dynamiques de mobilité, traversées à la fois par des circonstances propres aux parcours individuels et par des logiques structurantes de cette nouvelle *territorialité transnationale*⁴⁵.

Franco Lolli, un jeune cinéaste entre deux mondes

Né le 13 juin 1983 en Colombie, Franco Lolli suit toute sa scolarité au lycée français de Bogotá où, dès l'âge de quatre ans, il apprend à lire et à écrire en parallèle l'espagnol et le français. Après le baccalauréat, son désir de faire des études de cinéma l'amène tout

⁴⁵ Ces portraits ont été écrits à partir des entretiens réalisés respectivement en 2015 et 2017, dans le cadre de la co-rédaction, aux côtés de Marie-Pierre Lafargue, des dossiers pédagogiques édités par le Centre national du cinéma et de l'image animée CNC pour le dispositif d'éducation à l'image Collège au cinéma.

naturellement à s'installer en France.

A 18 ans, il quitte ainsi la Colombie pour l'Université Paul-Valéry de Montpellier où il passe deux ans. La solitude marque douloureusement cette première expérience de migration pour le cinéaste en gestation qui se dit, avec une certaine détermination, que le séjour ne durera que le temps de « *devenir quelqu'un* ». Il s'inscrit ensuite à l'Université Sorbonne Nouvelle et passe, sans se faire trop d'illusions, le concours d'entrée de la prestigieuse Fémis. A tout juste 20 ans, Lolli fera partie des cinq candidats admis à la session 2004 du département Réalisation.

Avec son film de fin d'études, *Como todo el mundo* (2006), s'engage une belle carrière pour le jeune diplômé. Sélectionné dans plus de cinquante festivals internationaux, le film remporte vingt-six prix, dont le Grand Prix du jury au Festival international du court-métrage de Clermont-Ferrand. Lolli enchaîne dès lors plusieurs projets, parmi lesquels le documentaire *Mémoire et images, une expérience cambodgienne*, réalisé en collaboration avec le cinéaste Rithy Panh.

En 2010, Lolli participe à la Résidence Cinéfondation du Festival de Cannes. Il s'y consacre à l'écriture du scénario de son premier long-métrage *Gente de bien*. Plusieurs années vont s'écouler avant qu'il ne soit en mesure de finaliser le scénario et d'assurer les moyens de la production. Entre-temps, naît son deuxième court-métrage de fiction, *Rodri*, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs lors du Festival de Cannes 2012.

L'intégration à la Fémis et au milieu privilégié du cinéma français ne voit pas pour autant le jeune cinéaste se détacher de son pays d'origine, et c'est bien plutôt un cinéma de l'*entre-deux* mondes qu'il développe dans ces années-là. En effet, depuis *Como todo el mundo*, la Colombie est bel et bien le territoire des personnages et des histoires mis en scène par Franco Lolli qui s'entoure cependant d'une équipe de professionnels français, camarades d'école de la Fémis, pour l'écriture, la production, le son et le montage des films. Deux langues, deux cultures, deux pays, cette position hybride distingue Lolli des jeunes cinéastes colombiens de sa génération. Pour lui, l'*entre-deux* se traduit par une distance critique vis-à-vis de ce qu'il qualifie de « film colombien ». « J'ai l'impression [...] de vivre ailleurs, et du coup je n'ai pas ce sentiment d'être un tiers-mondiste qui doit se débattre avec cette condition ». Cette expérience française lui aurait épargné d'avoir à porter un regard folklorique ou didactique sur son propre pays.

Son deuxième long-métrage, *Litigante*, sorti en France sous le titre *Une Mère incroyable* (2020), compte une participation française très importante : mis à part le producteur de son premier film, Capucine Mahé (Michel Merkt) et Ad Vitam, on y retrouve l'Aide aux cinémas du monde et Arte. Comme c'était le cas pour *Gente de bien*, le film est sélectionné dans le cadre de la Semaine de la critique à Cannes. Réalisateur et producteur de ses propres films et de ceux de ses amis, la carrière de Franco Lolli se nourrit de ses allers-retours entre Paris et Bogotá même si la Colombie reste aujourd'hui son « premier lieu ».

Des premiers petits films aux films à budgets conséquents : des itinéraires ascendants

Je ne m'attarderai pas sur les itinéraires des Mexicains Alejandro González Iñárritu et Alfonso Cuarón ni du Brésilien Fernando Meirelles qui ont fait le choix de quitter leur pays d'origine pour travailler avec des studios hollywoodiens⁴⁶. Malgré quelques retours pour réaliser des films tel *Roma* (2019) de Cuarón, produit par Netflix, tourné au Mexique et ancré dans l'histoire personnelle du réalisateur, l'inscription durable de ces réalisateurs dans le système hollywoodien indépendant paraît parfaitement assumée. Tous trois occupent des positions singulières au sein d'une industrie mondialisée, ce qui contraste radicalement avec la plupart des cinéastes latino-américains. Leurs films hollywoodiens n'ont pas besoin du circuit festivalier pour exister (même si les grands festivals ont besoin d'eux pour entretenir leur prestige). Le modèle de production de certains de leurs films « relève d'une intégration économique et culturelle dans l'« espace-monde » qui récuse assez radicalement les définitions traditionnelles de l'origine d'un film ou d'une cinématographie » (Rueda, 2018 : 342).

Notre intérêt se focalisera plutôt sur la trajectoire ascendante de deux réalisateurs latino-américains issus de pays aux cinématographies réputées « mineures » dans la mesure où ils sont dépourvus d'une tradition industrielle de la production (comme c'est le cas du Mexique, de l'Argentine et du Brésil) : le Colombien Ciro Guerra et le Chilien Pablo Larraín, dont les itinéraires témoignent des dynamiques d'industrialisation du « cinéma d'auteur » ainsi que de l'étroite relation des formes de représentation cinématographique et des modèles de production.

Bien que la constitution de ce mini-corpus puisse s'avérer peu justifiée en termes théoriques et méthodologiques, elle cherche à soulever combien la structuration économique et symbolique de la machine cinématographique mondiale entretient une organisation hiérarchisée où Hollywood reste au sommet. Le poids de cette injonction peut se révéler à travers la description de ces deux trajectoires. La convergence entre un modèle économique de production et une identité thématique et esthétique pourrait être également interrogée à travers le parcours du Guatémaltèque Jayro Bustamante, du Brésilien Kleber Mendonça Filho et du Mexicain Michel Franco, qui n'ont pas encore franchi la frontière vers le « Nord », si l'on ose dire. Ils ont en commun avec les premiers d'avoir été associés par les festivals et la critique à l'émergence de vagues cinématographiques nationales (en l'occurrence colombienne, chilienne, guatémaltèque, brésilienne et mexicaine), et d'introduire dans leurs films des dimensions narratives et esthétiques d'un cinéma davantage industriel – stars, efficacité narrative et de mise en scène engageant un grand nombre de figurants et des effets spéciaux, etc.

Les imperfections des premiers films ont laissé la place à des esthétiques épurées,

⁴⁶ Des cinéastes d'autres régions du monde ont des carrières cinématographiques similaires comme le Taiswanais Ang Lee, dont une grande partie de la carrière se déroule dans les studios hollywoodiens.

définies principalement par de budgets importants, des stars nationales voire internationales, des équipes techniques professionnelles considérables, et par la facture plastique et des formes narratives qui épousent les codes du film de genre pour plaire à un large public – le western pour Guerra, le fantastique et l’horreur pour Bustamante⁴⁷, la science-fiction pour Mendoza, le thriller pour Franco... L’exigence d’élargir leur public finit en l’occurrence par avoir une incidence sur les formes narratives et esthétiques qui ont tendance à évoluer vers un syncrétisme formel, sensible, notamment dans *Pájaros de verano* de Ciro Guerra et *La Llorona* de Jayro Bustamante, qui vacillent entre une posture auctoriale et des canons esthétiques *mainstream*. Le western-gangster du premier et le fantastique du second se rapportent à des formes instituées qui se localisent ou s’hybrident – se « traduisent » localement – dans cette *territorialité transnationale*. Dans la mesure où nos observations se fondent ici sur seulement deux œuvres, cette affirmation a valeur d’hypothèse et devra être vérifiée à l’avenir sur des corpus plus larges. J’ouvre à nouveau un chantier de mes travaux à venir.

Ciro Guerra : itinéraire vers l’« hollywoodisation » cinématographique

Ciro Guerra, né le 6 février 1981 à Rio de Oro, dans le nord-est de la Colombie, fait ses études de cinéma et de télévision à l’Université nationale de Colombie. Sa carrière de cinéaste débute avec la réalisation de plusieurs courts-métrages sélectionnés et récompensés dans des festivals nationaux. Son premier long-métrage, *La Sombra del caminante / L’Ombre de Bogotá* (2004) annonce un renouveau à la fois générationnel et esthétique en introduisant une forme novatrice dans le cinéma colombien : filmé en noir et blanc avec des acteurs non professionnels, il propose une approche métaphorique de la violence, qui marque, par le rythme et la construction du récit, une rupture avec la tradition de surexposition et de traitement spectaculaire propres au cinéma de fiction *mainstream* domestique. En quête de financement pour la postproduction, un premier montage est envoyé à la plateforme professionnelle des festivals de San Sebastián et Cinélatino de Toulouse en septembre 2003 où il obtient le Prix Cinéma en Construction qui assure son achèvement. En 2005, le film est sélectionné en compétition à Toulouse et reçoit le Prix du Public. D’autres prix et mentions lui sont octroyés par d’autres festivals comme Locarno, Tribeca, Rio de Janeiro, Guadalajara... Il est présenté deux ans plus tard, en 2007, dans la section Tous les Cinémas du Monde du Festival de Cannes et est inclus dans la sélection des meilleurs films de la décennie de la revue britannique *Total Film*. Ciro Guerra devient ainsi le premier cinéaste colombien à suivre une trajectoire similaire à celle de ses contemporains argentins et chiliens.

⁴⁷ Jayro Bustamante parle d’une tension très forte au moment de mettre sur la balance l’intérêt de se couler dans un film de genre et son travail d’auteur. Entretien mené par Christiane Passet et *Les Rédacteurs*. Publié le 21 janvier 2020 au moment de la sortie en France de son troisième long-métrage *La Llorona*, <https://www.youtube.com/watch?v=lhs2kBBi9jM>

Le succès de son premier film assure celui de son deuxième long-métrage, *Los Viajes del viento / Les Voyages du vent* (2009). Dès l'étape du développement, il obtient plusieurs reconnaissances et le soutien des fonds internationaux : l'Atelier de la Cinéfondation de Cannes⁴⁸, le Latino Screenwriters Lab du Festival de Cine Latino de Los Angeles, le World Cinema Fund de la Berlinale, le Prix Développement de l'Hubert Bals Fund et le Prix Développement du Programme Ibermedia. Ce soutien international sera couplé avec le soutien du Fonds de Développement Cinématographique de l'Institut national du cinéma en Colombie à toutes les étapes de la réalisation du film : scénario, production et post-production. Une fois le film terminé, commence la diffusion au sein du vaste circuit festivalier – de Sundance à la Sélection Officielle Un Certain Regard de Cannes 2009 en passant par Rotterdam, San Sebastián et Toronto – ainsi qu'une sortie commerciale dans dix-sept pays. Avec *Los Viajes del viento*, Guerra abandonne l'espace urbain de la capitale colombienne qu'il a dépeint avec une attention particulière dans son premier film pour s'intéresser désormais aux lieux ruraux et reculés, jusqu'alors rarement représentés dans le cinéma de fiction de son pays.

Le troisième film du cinéaste colombien lui vaut la consécration sur la scène internationale avec l'obtention en 2015 du Prix Art Cinéma à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes où il est projeté en première mondiale, l'Astor d'Or du Festival international de Mar de Plata et une nomination aux Oscars dans la catégorie Meilleur Film en langue étrangère, parmi un nombre important d'autres récompenses. Le budget est cette fois-ci considérablement plus important dans la mesure où il engage une coproduction entre trois pays latino-américains (Colombie, Argentine et Venezuela), ce qui lui assure le soutien des instituts de cinémas des trois pays, encore renforcé par celui de deux fonds internationaux : Ibermédia et le Hubert Bals Fund.

Inspiré des journaux de l'ethnologue et explorateur allemand Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) et de l'ethnobotaniste américain Richard Evans Schultes (1915-2001)⁴⁹, *El Abrazo de la serpiente / L'étreinte du serpent* (2015) raconte la rencontre avec le monde indien de deux explorateurs blancs partis, à quarante ans d'intervalle, à la recherche de la yakruna, une plante légendaire de l'Amazonie. Ancré dans un passé marqué par l'extermination des Indiens soumis à l'autorité des missionnaires et des planteurs de caoutchouc, le conflit ontologique provoqué par la rencontre de deux mondes et la question de l'altérité sont au cœur du récit, construit à cheval sur deux époques qui s'entremêlent. L'intérêt de Ciro Guerra pour l'histoire des peuples autochtones marque une nouvelle étape dans la trajectoire du cinéaste. La mise en scène nécessite une équipe technique et un nombre de comédiens et de figurants impressionnant, surtout si l'on se souvient du tout premier film du réalisateur. Deux

⁴⁸ Depuis 2005, le Festival de Cannes confie à la Cinéfondation la mission d'organiser L'Atelier, qui sélectionne chaque année une quinzaine de projets de longs-métrages à travers le monde et invite leurs réalisateurs au Festival pour les mettre en contact avec des professionnels. <https://www.cinefondation.com/fr/atelier/presentation>

⁴⁹ Ainsi que des ouvrages du naturaliste Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868).

acteurs professionnels internationaux interprètent le rôle des explorateurs, le Belge Jan Bijvo et le Nord-américain Brionne David.

L'année de la sortie commerciale de *El Abrazo de la serpiente*, le Festival Film Fra Sor (Films du Sud) organise à Oslo une rétrospective du cinéaste colombien dans la section Director's special, aux côtés du mauritanien Abderahmane Sissako et du chilien Pablo Larraín, qui m'intéresse également ici.

Mais revenons à Ciro Guerra. Avec son film suivant, *Pájaros de verano / Les Oiseaux de passage* (2018), coréalisé avec sa compagne et productrice Cristina Gallego, il poursuit l'exploration linguistique, géographique et historique de son pays, et notamment de la région caraïbe. Le couple s'intéresse ici à la manière dont la *bonanza marimbera* (culture et trafic de marijuana) affecte une famille d'Indiens Wayuu dans les années 1970-1980, engendrant un processus accéléré de modernisation marqué par des luttes, des conflits identitaires forts et une guerre qui met en péril leurs vies et leurs traditions ancestrales. Cette ligne narrative centrale est sous-tendue par une réflexion sur le genre – la femme guerrière vs le renoncement à l'héritage d'une féminité puissante dans un territoire présenté par la co-réalisatrice du film comme inclusif⁵⁰. La forme du récit et la mise en scène s'inscrivent dans une identité générique hybride entre le western et le film de gangsters, témoignant d'une stratégie assumée du cinéaste et de son équipe de se positionner dans un cinéma plus commercial. Coproduit par la Colombie, le Danemark et le Mexique, avec le soutien du Fonds de développement colombien et du Fonds français Aide aux Cinémas du Monde, le quatrième long-métrage de Ciro Guerra confirme sa place au palmarès du circuit festivalier international avec sa projection en ouverture de la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes, sa sélection au Festival de Locarno et sa nomination aux Oscars dans la catégorie du Meilleur film en langue étrangère. Il obtient en outre le prix du Festival de Biarritz Amérique latine en 2018 (prix qui assurera sa distribution commerciale en France) et une récompense au Festival international du film policier de Beaune en 2019. Consacré sur la scène internationale, Ciro Guerra préside la même année le jury de la Semaine de la critique, section parallèle du Festival de Cannes dédiée « à la découverte des jeunes talents de la création cinématographique, en mettant à l'honneur leurs premiers et deuxièmes longs-métrages ⁵¹».

Un pas est encore franchi avec le film suivant qui signe la déterritorialisation et la trans-nationalisation du geste cinématographique, au sens littéral des deux termes. Adapté du roman éponyme de l'écrivain sud-africain J. M. Coetzee *Waiting for the barbarians / En attendant les barbares* publié en 1980, coproduction USA-Italie – le film est produit par la société italienne Iervolino Entertainment spécialisée dans la production de films commerciaux –, tourné en anglais dans des studios au Maroc, avec des stars hollywoodiennes comme Marl Rylance, Johnny Deep et Robert Pattinson, selon un

⁵⁰ *Making of* du film, <https://semanarural.com/web/articulo/entrevista-a-cristina-gallego-codirectora-de-pajaros-de-verano/639>

⁵¹ <https://www.semainedelacritique.com/fr/la-semaine-de-la-critique-et-ses-missions>

modèle de production qui n'a plus besoin des fonds de soutien nationaux ni européens. A une époque inconnue, dans un lieu sans nom, à la frontière entre l'Empire et les derniers peuples nomades, l'univers paisible d'un fort géré par un magistrat britannique est brutalement troublé par l'arrivée du Colonel Joll et de ses troupes en prévision d'une invasion barbare. C'est le début de l'oppression du peuple indigène et de l'opposition entre les deux hommes.

L'efficacité de l'écriture, sur le plan de la narration comme de la mise en scène, la violence extrême des personnages et des situations traitées de manière spectaculaire, témoignent de la déterritorialisation d'un cinéaste qui a grimpé en moins de deux décennies les marches de la célébrité mondiale. L'arrivée du réalisateur à la Mostra de Venise en 2019, entouré de son équipe de vedettes internationales, baigné par l'éclat des paillettes de cette grand-messe du cinéma et de l'industrie du luxe, s'avère à cet égard éloquente. C'est par cette même équipe, et non par son réalisateur, que le film sera représenté à l'occasion du Festival du Cinéma Américain de Deauville quelques jours plus tard⁵².

Waiting for the barbarians s'inscrit dans le recyclage de « l'auteurisme » dont Hollywood s'est fait une spécialité, un Hollywood qui s'est lui aussi déterritorialisé. Une société de production italienne exporte l'« Indiwood » en tant que modèle économique et système de valeurs, avec pour corollaire de se réfugier dans des valeurs sûres afin de minimiser les risques financiers (Sauvage, 2012 : 102). Il semble qu'aux yeux des producteurs, la formule d'un film à grand budget et de qualité se résume à l'équation suivante : adaptation d'un auteur célèbre + récupération d'un cinéaste indépendant + mise en scène spectaculaire de la violence + galerie de stars issues du modèle du cinéma *mainstream*. L'origine du cinéaste agit ici comme une valeur ajoutée en introduisant un degré d'hybridation cinématographique supplémentaire⁵³.

Pablo Larraín, entre indépendance et tentation de starification

Pablo Larraín, né le 19 août en 1976 à Santiago du Chili, est diplômé en communication audiovisuelle de l'Université d'Arts, Sciences et Communication du Chili. Après son premier long-métrage, *Fuga*, réalisé en 2005 et produit localement, Larraín bénéficie de l'élan que lui donnent le Festival Cinélatino de Toulouse et le Festival International de San Sebastián en sélectionnant en 2008 son deuxième long-métrage *Tony Manero* dans la section Cinéma en Construction. Une fois terminé, le film fait une belle carrière festivalière qui commence à la Quinzaine des Réalistes de Cannes et se

⁵² <https://www.cineserie.com/news/cinema/deauville-2019-waiting-for-the-barbarians-debrief-de-la-conference-de-presse-2791174>

⁵³ C'est le cas également du Chilien Sebastián Lelio qui fait un détour par l'Indiwood lorsqu'il réalise le « Hollywood remake » de son film *Gloria* (2014) en *Gloria Bell* (2019), comme le cinéaste japonais Hideo Nakata et son *Ringu 2* (1999) devenu *The Ring Two* (2005). Les deux films de Lelio sont produits par Fabula, la société de production des frères Larraín.

poursuit aux festivals de Rotterdam, La Havane, Turin, Varsovie... où il reçoit plusieurs récompenses.

Tony Manero est le premier volet d'une trilogie dédiée à une révision de la période de la dictature d'Augusto Pinochet au Chili. Le personnage principal, Raúl Peralta, est un homme d'une quarantaine d'années issu d'un milieu populaire qui passe son temps à simuler le style chorégraphique de son idole, Tony Manero, dans le film culte de John Travolta *Saturday night fever* (1977). La violence et la décadence sociale imposées par le régime militaire composent la toile de fond du film, qui se prolongera dans le deuxième volet de la trilogie, *Santiago 73, Post Mortem* (2010), placé sous le signe du coup d'État du 13 septembre 1973. Le personnage principal, Mario, incarné comme dans le film précédent par l'acteur de théâtre Alfredo Castro, est fonctionnaire à l'institut médico-légal chargé de retranscrire les rapports d'autopsie. Parmi les cadavres entassés, se trouve celui du président Salvador Allende. Dépouillés de toute prétention analytique ou d'enquête, les deux films reconstituent ce moment de l'histoire chilienne comme englué dans la mélancolie laissée par le régime militaire fasciste. Coproduction internationale (Chili, Mexique et Allemagne), *Santiago 73 Post Mortem* est sélectionné à la Mostra de Venise en 2010.

No (2012), dernier film de la trilogie, représente la consécration du cinéaste chilien sur la scène internationale. Fábula, la société de production de cinéma et de publicité créée par Pablo Larraín et son frère Juan de Dios Larraín, s'associe pour l'occasion aux États-Uniens Participant Média et pour longtemps au vendeur international français Funny Balloons, spécialisé dans le « cinéma d'auteur international ». Après quinze ans de dictature, un plébiscite a lieu en 1988 afin de décider si Pinochet restera huit ans de plus au pouvoir. Le film raconte le processus de création de la campagne publicitaire pour le Non, décisive pour la transition démocratique du pays. Tiré de la pièce de théâtre inédite *El Plebiscito* et du roman *Los días del arco iris*, tous deux de l'écrivain Antonio Skármeta, le scénario est signé par Pedro Peirano et le film interprété par la star mexicaine Gael García Bernal. *No* réalisera une brillante carrière internationale qui commence à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes où il reçoit le Prix Art Cinéma de la CICAÉ ; s'ensuit une longue liste de festivals parmi lesquels les festivals internationaux de Sundance, Toronto, New York, Londres, Locarno et San Sebastián. Le film est nommé aux Oscars dans la catégorie du Meilleur film étranger. En 2013, Pablo Larraín est invité à faire partie du jury officiel de la Mostra de Venise présidé par Bernardo Bertolucci.

Le succès du cinéaste se confirme avec l'Ours d'Argent et le Grand Prix du Jury de la Berlinale obtenu pour *El Club* (2015), nommé aussi au Golden Globe du Meilleur Film Étranger et figurant au palmarès d'un nombre important de festivals de toutes tailles. Production chilienne, le film raconte l'histoire obscure de quatre prêtres reclus dans un village isolé de la côte chilienne, cachés là par l'autorité ecclésiastique pour des crimes qu'ils ont commis dans le passé et dont la routine est bouleversée par l'arrivée d'un cinquième « pécheur », puis d'un sixième qui enquête sur les autres.

Un an après, le Chilien confirme sa notoriété avec deux *biopics* qui connaîtront le même succès. Le premier, *Neruda* (2016) raconte la persécution dont fut victime à la fin

des années 1940 le poète chilien Pablo Neruda, en fuite après avoir rejoint le parti communiste de son pays. Coproduction réunissant le Chili, l'Argentine, l'Espagne, la France et les Etats-Unis, filmé à Paris et au Chili, l'envergure du film se mesure aussi à l'aune de la participation dans les rôles principaux de trois stars latino-américaines : encore le Mexicain Gael García Bernal, l'Argentine Mercedes Morán et le Chilien Luis Gnecco. Sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes, la carrière du film se poursuit ensuite à Toronto, New York, San Sebastián...

Le deuxième *biopic*, sorti la même année, est celui de Jackie Kennedy, veuve du président John Fitzgerald Kennedy. Fábula, la société de production des frères Larraín s'associe cette fois-ci à plusieurs sociétés nord-américaines dont LD Entertainment pour produire le moins chilien des films de Pablo Larraín : le sujet, les lieux de tournage et le casting inscrivent le succès du cinéaste dans un territoire cinématographique différent : *Jackie*, film de nationalité nord-américaine et chilienne, joué par les stars Natalie Portman, Peter Saargarda et Greta Gerwing, nommé aux Oscars après l'avoir été aux Festivals de Venise et de Toronto en 2016.

La déterritorialisation du cinéma de Larraín n'est pas définitive car son film suivant témoigne d'un retour au pays d'origine : *Ema* (2019), un film au budget plus modeste, avec une production purement chilienne, tourné à Valparaiso, et dans lequel le comédien Gael García Bernal joue aux côtés d'actrices de théâtre et de danseuses moins *starifiées* une histoire « moins extraordinaire » – l'adoption d'un enfant et le conflit autour de la maternité – révèle la capacité du cinéaste à se diversifier et à investir plusieurs modes de production et de formes esthétiques. Enfin, il revient juste après sur le chemin du grand spectacle avec un *biopic* qui revisite trois jours de la vie de la princesse Lady Di. Présenté tout récemment en avant-première à Venise, *Spencer* (2021) rejoue les ingrédients de *Jackie* : *biopic* d'une figure médiatique globale, stars confirmée – Kristen Stewart, dans le rôle principal –, grosse coproduction internationale.

Retour synthétique

Malgré la singularité des trajectoires de Ciro Guerra et de Pablo Larraín, plusieurs points communs permettent d'envisager un processus d'industrialisation qui aurait à voir avec l'internationalisation de leur cinéma. Démarrant leur carrière au sein d'un mode de production culturelle propre aux cinématographies latino-américaines (Rueda, 2019), la labellisation de leur nom par la haute hiérarchie du circuit festivalier international (Cannes, Berlin et Venise), les a poussés à traverser la frontière pour s'engager dans une entreprise de déterritorialisation, comprise ici comme la *indiwoodialisation* (Sauvage, 2012) de leur travail. Leurs trajectoires réintègrent l'espace qui a commencé à se forger dans les années 1980, à l'ère de « Sundance-Miramax », selon les mots de Michael Z. Newman (cité par Tzioumakis, 2013 : 54), qui correspond au moment où le cinéma indépendant nord-américain rencontre le cinéma hollywoodien. La récupération des

auteurs vedettes indépendants par les studios et compagnies de production se traduit par la labellisation de films de qualité et la légitimation du commerce de l'auteurisme à destination d'un large public.

Plusieurs caractéristiques viennent appuyer cette affirmation. Tout d'abord, la scission du double métier réalisateur-scénariste, marque de fabrique du film d'auteur en Amérique latine. Deuxièmement, la scission des métiers de réalisateur et de producteur. La co-fondation de maisons de production indépendantes par les deux réalisateurs, Ciudad Lunar par Ciro Guerra et Fábula par Pablo Larraín, leur a permis de garder un temps le contrôle sur le processus de production de leurs films, mais si dans le cas de Larraín, *Jackie* et *Spencer* restent des co-productions avec le Chili et Fábula apparaît encore comme coproductrice, la part colombienne disparaît complètement dans le cas de Guerra. Troisièmement, l'augmentation considérable du budget des films. Quatrièmement, la *starification* du casting. Cinquièmement, le changement linguistique : les films sont joués désormais en anglais. Enfin, l'inscription dans des formes esthétiques canonisées, fondées entre autres sur l'efficacité narrative (héros, conflit central), l'esthétisation du plan et l'hyperfluidité des images en mouvement cadrées au steadycam (Sauvage, 2012 : 100).

Ces itinéraires, marqués par une importante reconnaissance internationale, témoignent d'une évolution des moyens de production, des formes narratives et de mise en scène vers des codes cinématographiques plus normalisés que ceux loués du temps de leurs débuts par le circuit festivalier européen au sein duquel s'est forgé leur succès. L'ascension de ces cinéastes dans la pyramide de la consécration cinématographique festivalière s'accompagne en effet d'une multiplication des contraintes de création qui s'imposent à eux. L'évolution de leurs filmographies confirme combien un modèle de production peut déterminer l'écriture, la facture et la trajectoire d'un film. Et si les conditions de production se sont améliorées, il n'en est pas moins vrai que ce modèle demeure régi en grande partie par les attentes quant aux retombées financières des films.

A l'apogée de leur carrière, Ciro Guerra et Pablo Larraín partagent l'ambition de raconter d'un point de vue personnel des bribes de l'histoire la plus spectaculaire – la moins ordinaire – de leurs pays d'origine, en s'appuyant sur des faits historiques ou sur des mythes nationaux à une époque où la plupart des cinéastes de leur génération sont résolument attachés au temps présent ou alors à des « exercices de mémoire » moins spectaculaires et souvent piochés dans leurs histoires familiales. Dictature, narcotrafic, colonisation, de « gros » sujets à partir desquels ils fabriquent des fictions qui posent certes un regard réflexif sur l'Histoire et les rapports de pouvoir coloniaux et/ou dictatoriaux, toujours sous l'angle d'une démarche auctoriale.

Comment approcher le lieu d'énonciation de ces cinéastes transnationaux engagés dans des interactions permanentes avec des acteurs issus d'autres territoires (professionnels, festivals, critiques, publics) ? Le tour d'horizon de leurs itinéraires respectifs invite à envisager l'avènement d'un "monde" cosmopolite ou transfrontalier, à la fois factuel, en cela qu'il se fonde sur la mobilité des acteurs et des films, et imaginaire, dans la mesure où il relève d'une volonté esthétique et politique.

Car ces mobilités, communes à de nombreux réalisateurs et réalisatrices contemporain.es d'Amérique latine, peuvent être appréhendées comme des impératifs à la transnationalité, vue d'une part comme la condition essentielle de l'expérience des individus-cinéastes contemporain-es, et d'autre part comme une stratégie efficace pour exister dans le monde du cinéma. Car si le « cinéaste global » a toujours existé, la spécificité de la condition contemporaine réside dans les compétences de mobilité et de conception stratégique requises aujourd'hui dans le cadre de dispositifs de médiation localisés dans des villes et des pays différents à chaque phase de la production cinématographique. On y cherche aussi bien des connexions interpersonnelles, des partenaires financiers, des possibilités d'expression et de création, que l'expérience directe du public et, dans le meilleur des cas, le prestige (Dovey, 2015). La mobilité est donc à la fois une stratégie et une aspiration associée aux sensibilités contemporaines d'ouverture au monde.

Je propose d'approcher les trajectoires de ces cinéastes à partir de la « figure archétypale de la globalisation » du migrant transnational, dépeinte par la sociologue Swanie Potot : il s'agit d'un « commerçant autonome et en constante mobilité, que celle-ci soit physique ou dans ses relations sociales et projections. Le postulat implicite est qu'il incarne en cela le processus de mondialisation, dans ses dimensions économique, technologique, sociale, etc. » (2016 : 61). Alors que Potot revient sur cette affirmation en soulignant la condition du migrant salarié, sa description ressemble à s'y méprendre à celle des professionnels du cinéma, issus des classes moyennes plus ou moins aisées des capitales et des grandes villes d'Amérique latine, majoritairement blancs ou métis, manifestant des compétences linguistiques certaines – ils parlent tous anglais, langue dominante dans ces circuits –, se déplacent de ville en ville, de festival en festival, de *work in progress* en résidence, du laboratoire au marché des films en Europe, en Amérique latine et aux États-Unis. Si le rapport à l'autre suppose une sensibilité ouverte à un monde sans frontières, il ne se réalise toutefois qu'avec l'appui de compétences communicationnelles et de stratégies de négociation qui sont au cœur de toute *formation interculturelle* (Stoiciu, 2008).

De la même manière que, dans le cadre des communautés imaginées nationales, comme le souligne Anderson (189, 190) « il devient concevable de vivre sur l'altiplano péruvien, dans les pampas argentines ou dans les ports de la « Nouvelle »-Angleterre, et

pourtant de se sentir lié à certaines régions ou communautés distantes de plusieurs milliers de kilomètres », dans le cadre fondé sur l'expérience des mobilités transnationales et de développement de dynamiques de production et de circulation transnationales, il devient concevable de vivre dans une métropole latino-américaine, d'écrire un film sous l'accompagnement des formateurs à Rotterdam et à Madrid, de filmer dans des géographies marginales urbaines ou rurales, enfin, de se sentir lié à des régions ou communautés distantes à l'intérieur et à l'extérieur des frontières nationales.

La mobilité des cinéastes relève d'un processus de socialisation dans des contextes hétérogènes qui n'est pas sans rappeler également la figure de l'acteur pluriel théorisée par Bernard Lahire : « Il [l'acteur pluriel] a participé successivement au cours de sa trajectoire ou simultanément au cours d'une même période de temps à des univers sociaux variés en y occupant des positions différentes » (2011 : 60). La pluralité des actions et des lieux qu'il investit fonde aussi la figure de « *Global south filmmaker* » (Falicov, 2013), de cinéastes « interstitiels » (Naficy, 1996 : 121), qui suggère un *entre-deux* énonciatif, ou alors de « cinéaste du monde », institutionnalisée par les fonds de soutien comme l'Aide aux cinéastes du monde française et le World cinema de la Berlinale. La question ne se pose plus – en tout cas plus uniquement – en termes de formes d'appartenance culturelle ou identitaire qui stimuleraient une pratique cinématographique *transnationale*, mais bien davantage en termes d'expérience des interactions culturelles que suscitent les nombreux voyages. Les pratiques personnelles et professionnelles (ou professionnalisantes) de circulation et de déplacement, les modalités d'attachement aux lieux habités, les discours sur ces pratiques et ces lieux, révèlent des « stratégies biculturelles » (Haynes, 2014 cité par Dovey, 2015) qui redéfinissent et ressoudent l'écart entre soi et l'autre. J'emprunte la notion de sensorium à Martín Barbero (2017) qui fait écho à celle d'*espace mental* développée par Robert Younf et présentée par Tristan Mattelart dans sa synthèse des théories de la transnationalité (2007 : 41) : « l'espace mental étant cet espace « d'expérimentation », à partir duquel « les individus se représentent les cultures, y participent et passent de l'une à l'autre » (Kevin, Robins, 2001 : p. 33, cité par Mattelart, 2007 : 41).

La notion de dislocation, qui m'a permis de comprendre l'expérience de l'*entre-deux* des réalisatrices documentaristes installées en France (Rueda, 2009), se révèle également opératoire dans le cas des cinéastes de fiction dont le « chez soi » reste le pays d'origine et dont l'internationalisation est le produit du circuit festivalier⁵⁴. Il s'agit pour eux d'un *entre-deux* stratégique qui induit des modalités d'attachement originales (des codes artistiques et des imaginaires) et compose un univers hétérogène de références interculturelles. Il est possible en tout état de cause d'analyser cet *entre-deux* selon une conception pragmatique, comme une activité réflexive à l'origine d'une circulation

⁵⁴ Je regrette certaines généralisations qui apparaissent encore dans le texte publié en 2018 au sujet des réalisateurs contemporains et de leurs démarches cinématographiques. Notre propos concernait uniquement celles et ceux qui se sont internationalisés dans et par le circuit festivalier.

facilitée aussi bien des cinéastes que des objets filmiques qu'ils signent⁵⁵.

Il est toutefois question ici d'expériences récurrentes de déterritorialisation (relative, car non définitive) – au sens de quitter une sédentarité et par ce biais d'« échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis » (Deleuze, 1972 : 162, cité par Bessis, 2003 : 7) et de son pendant, la reterritorialisation – « la conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités (...) jusqu'à une prochaine déterritorialisation » (Leclercq et Villani, 2003 : 301). Déterritorialisation et reterritorialisation finissent par se normaliser et par constituer l'habitus des cinéastes voyageurs. « Il s'agit d'un mouvement créatif » par le biais duquel le territoire se redéfinit sans cesse et « perd cette territorialisation acquise » par habitude. Les expériences de déterritorialisation rentrent en tension avec l'ancrage au réel des films – à un espace-temps localisé. L'*entre-deux* surgit de cette tension.

D'après Ulrich Beck (2003), le cosmopolite vit une double appartenance, à la fois citoyen de la cité et citoyen du monde. Sa perception de l'horizon familial est affinée par sa traversée de l'espace global qui prétend abolir la distinction entre « nous et les autres » (2002 : 89) et réfute l'idée d'une inscription identitaire unique. La possession d'un lieu propre sert à son tour de base à la gestion des rapports avec une extériorité différenciée. « Bref : la caractéristique première de l'optique cosmopolitique est d'être autre » (2002 : 222), et en même temps de reconnaître l'altérité des autres. Le cosmopolitisme serait ainsi, d'après Beck, l'antidote à l'ethnocentrisme et au nationalisme de droite comme de gauche (2002 : 513).

Le cosmopolitisme est la traduction en termes d'expérience de la mobilité des individus, en l'occurrence des cinéastes, dans une territorialité ou un espace de circulation transfrontalier qui produit des formes culturelles spécifiques et ouvre de nouveaux espaces de discours légitimes. Mais au-delà des mobilités évoquées plus haut, des rencontres et des contacts inter-individuels, l'expérience cosmopolite des cinéastes se construit comme une ressource de pratiques de création qui révèle des savoirs et des imaginaires partagés, des expériences du monde qui engagent des méthodes de réalisation, des processus de production et de circulation des formes esthétiques, des récits et des discours. Le cosmopolitisme est donc en ce sens largement imaginaire (Delanty, 2006).

Gerylee Polanco, productrice colombienne de *El Vuelco del cangrejo / La Barra* (2009), témoigne combien, après une longue étape de 'mendicité' auprès des institutions et des entreprises locales, l'équipe du film a compris qu'au niveau local, nul n'avait intérêt à financer un film indépendant à la thématique sociale et au style artistique affirmé et, pour couronner le tout, peu attractif du point de vue commercial (Polanco, 2015). Les fonds nationaux et internationaux représentent alors un saut et un élan qui vont ouvrir une série de portes rendant tout à coup possible la production d'un tel film. La

⁵⁵ Je paraphrase Antoine Hennion dans son travail sur le goût musical et la sociologie des attachements (2004).

déterritorialisation ne concerne donc pas uniquement la mobilité internationale ou transfrontalière, mais elle opère comme une stratégie des cinéastes pour échapper aux limitations financières et aux logiques de pouvoir et de domination de la télévision et du cinéma *mainstream* domestique. Elle est porteuse de l'expérience cosmopolite qui imprègne par ailleurs les discours d'auto-exposition des réalisateurs. La note d'intention du film *Los Viajes del viento* de Ciro Guerra, sélectionné à l'atelier de la Cinéfondation en 2008, est à cet égard éloquente :

C'est l'histoire d'un voyage vers l'origine. Vers l'esprit. Vers l'âme. Vers la seule chose qui fusionne nos origines blanches, indigènes et noires dans quelque chose d'unique [...] Cela fait des siècles que nous nous demandons : Qu'est-ce qui nous divise ? Il est désormais temps de nous interroger sur ce qui nous réunit⁵⁶.

La quête identitaire du cinéaste se retrouve chez ses personnages, « deux vagabonds à la recherche de ce dont ils ont besoin sans pouvoir le comprendre. Avec eux, à la découverte d'un nouveau monde, de nouvelles aventures, d'une âme nouvelle. Tout cela vu avec un Pays comme merveilleuse toile de fond, notre Pays, qui reste inconnu, même pour nous » (idem).

Ce propos du réalisateur ne renvoie-t-il pas, de manière limpide, au destinataire modèle ? à l'autre européen et futur partenaire du film ? Ce « nouveau monde » et cette « nouvelle âme », situés dans des terres lointaines et invisibles, dans les « marges », selon les mots de Maria Luna et Philippe Meers (2017), n'opèrent-ils pas comme des « projections cosmopolites » du réalisateur ? Ce dernier devient ainsi une figure intermédiaire entre des territoires ancrés dans la géographie nationale – que bien souvent il méconnaissait jusque-là – et des espaces « étrangers », à la fois partenaires et récepteurs-modèles de son film, un médiateur de la « projection cosmopolite des marges ».

Le costume du réalisateur lors de la présentation de son film *L'Étreinte du serpent* à la Cérémonie des Oscars en 2015 relève d'une mise en scène très travaillée. Luna et Meers analysent précisément les photographies de ce moment, devenues les clichés les plus répandus du cinéaste (2017 : 134). Le réalisateur monte sur scène habillé d'un tee-shirt au col imprimé d'une couronne de plumes multicolores, en compagnie d'Antonio Bolivar, acteur non professionnel du film, indigène de la communauté autochtone qui lui, porte un vrai collier et une véritable couronne sur la tête, symboles amazoniens par excellence. La scène est renforcée par la traduction en anglais que fait le réalisateur des paroles en espagnol de l'acteur indigène. Cette scène renvoie tout d'abord à la figure du réalisateur comme médiateur des marges – suggérée par Luna et Meers. En même temps qu'elle exprime l'écart entre les deux figures, elle cristallise le spectacle de l'expérience cosmopolite et déterritorialisée à l'œuvre. Enfin, elle opère comme le signe de plusieurs négociations interculturelles.

⁵⁶ <https://www.cinefondation.com/fr/atelier/projets>



Figure 1. Ciro Guerra, Academy Award ceremony, 2015.
Photo: AP. Source: Revista Arcadia.



Figure 2. Antonio Bolívar (Karamakate dans *El Abrazo de la serpiente / L'Étreinte du serpent*),
Academy Award ceremony 2015.
Source: Reporteros Asociados.

La ressource cosmopolite n'est donc pas une abstraction, mais se matérialise en compétences professionnelles, linguistiques et interculturelles – de circulation, de communication, de négociation et d'autopromotion. Mais cette ressource interagit avec une autre, celle de la nationalité, comprise, voire assimilée par cette territorialité en tant qu'appartenance culturelle. Les réalisateurs en sont conscients, comme l'exprime le propos du Guatémaltèque Julio Hernández Córdón : « J'ai réalisé que finalement la taille du Guatemala et sa mince histoire cinématographique sont aujourd'hui des atouts car il existe une sorte de soif envers ce que nous sommes en train de créer là-bas⁵⁷ ». La perspective cosmopolitique ouvrirait ainsi aux réalisateurs des possibilités d'action que la perspective nationale entrave.

L'étude des trajectoires individuelles des « jeunes cinéastes » révèle combien les stratégies de mobilité doivent être mises en relation avec l'inscription contemporaine

⁵⁷ Entretien avec Julio Hernández Córdón réalisé lors du 29e Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse, le 22 mars 2017.

assumée et revendiquée de ce qui peut être appréhendé comme l'« imaginaire du cinéma d'auteur », partagé par les créateurs, les festivals et les critiques. Presque un demi-siècle plus tard, le cosmopolitisme a délaissé le collectif qui caractérisait le cosmopolitisme des cinéastes des années 1960 et 1970 – qui ont également créé des circuits transnationaux et des dynamiques en réseau, mais dont les enjeux restaient essentiellement politiques voire militants –, pour servir la stratégie de carrière des cinéastes du Sud. Appuyée par la valeur symbolique de l'*auteurisme*, cette individualisation des parcours repositionne les « périphéries cinématographiques » sur la mappemonde du cinéma.

L'intégration d'un certain cinéma national à un écosystème transnational est en effet dépendante de l'inscription dans la *matrice culturelle* moderne de la politique des auteurs, née au siècle dernier en France et contestée radicalement par les cinéastes latino-américains qui ont théorisé le *Tiers cinéma* – en rupture aussi bien avec le cinéma nord-américain qu'avec le cinéma d'auteur européen. Si le *Tiers cinéma* a constitué pour les « nouveaux cinémas » des années 1960 et 1970 une manière de se rendre visible dans la mappemonde du cinéma de l'époque, l'affirmation d'une posture auctorielle assure l'existence et la visibilité des cinéastes du Sud à la recherche de coproducteurs et de fonds de soutien européens dans l'espace international du XXI^e siècle⁵⁸. Comme le souligne Audrey Mariette à l'égard des films français qui mettent en scène les classes populaires, l'inscription dans un « cinéma d'auteur » « permet notamment de se distinguer d'un cinéma qualifié de « commercial » dont les budgets sont bien plus élevés » (2010 : 26). Pour les réalisateurs latino-américains et plus largement du Sud, cette inscription représente l'adhésion à un label de qualité appuyé sur la jonction de plusieurs acteurs et dispositifs : politiques cinématographiques fondées sur l'exception culturelle, nouveaux métiers – producteurs et distributeurs indépendants, programmeurs des festivals, agents de vente –, spécialisation professionnelle. Ce label, qui se confond avec le label festivalier, est la pierre angulaire d'une industrie relativement émergente, dont le fonctionnement relève de logiques et de pratiques autonomes vis-à-vis des industries nationales qui capitalisent sur le *mainstream* ou le cinéma populaire domestique.

Un des critères de sélection des projets dans le cadre de l'Aide aux cinémas du monde française rend compte de cette vision de l'auteur considéré comme le responsable artistique du film étant donné sa « capacité à présenter au public des regards différents et des sensibilités nouvelles⁵⁹ ». Il est intéressant de noter qu'à cet égard, les projets sélectionnés en 2019 sont issus de territoires bien spécifiques, en l'occurrence les pays

⁵⁸ Le récit des débuts de la réalisatrice péruvienne Claudia Llosa témoigne à la fois d'une stratégie de promotion du cinéma d'auteur et d'une valeur symbolique attachée à la figure même d'auteur. A la recherche d'un réalisateur et d'un producteur pour la réalisation de son premier film, dont le scénario venait de remporter le prix du Festival du *nuevocinelatinoamericano* de la Havane, Llosa s'est vue « contrainte » de devenir elle-même réalisatrice alors qu'elle n'avait pas de formation à la réalisation. Le producteur José María Morales, de la société de production espagnole Wanda Films, lui a bien fait comprendre qu'il ne produirait le film qu'à la condition qu'elle en assure la réalisation, in Adrienzen, Claudia, thèse en cours de rédaction.

⁵⁹ <https://www.lescineumasdumonde.com/fr/les-programmes/aides-cinemas-du-monde>

dits du Sud tels le Maroc, la Syrie, le Guatemala, le Brésil, le Soudan, l'Inde, la Pologne, les Territoires Palestiniens, le Liban, le Sénégal et la Turquie⁶⁰. L'attachement au lieu d'origine des cinéastes et des films fonctionne comme label ou argument de différenciation selon le cas (Suarez, 2020) et reste au cœur de la fabrique de l'artiste-cinéaste issu.es de ces géographies dites « périphériques ». Le cosmopolitisme des cinéastes et des films entre alors en tension, au moment de la reterritorialisation des films, avec ce qu'y projettent les acteurs locaux – institutions, critiques, spectateurs. La question du national apparaît ainsi tiraillée entre deux fils en tension : label de distinction et de différenciation à l'étranger et symbole de représentation et d'identification en interne.

L'expression « cinéma d'auteur du Sud transnational » semble la plus en mesure de rendre compte des conditions matérielles et discursives de ces cinémas émergents qui ont acquis une visibilité internationale. Leur évaluation par les instances festivalières internationales fait l'objet d'un arbitrage institutionnalisé et repose sur des acteurs concrets – institutions publiques et professionnels de l'industrie –, ainsi que sur des communautés d'interprétation – programmeurs, jurys, critiques et publics des festivals –, notamment européens et nord-américains. Le terme « Sud » désigne des régions en dehors de l'Europe et de l'Amérique du Nord éligibles aux fonds de soutien français et plus largement européens. Il permet de rendre compte d'une situation contemporaine qui ne concerne pas uniquement les cinémas d'Amérique latine, mais aussi d'autres cinémas venus d'Asie, d'Europe de l'Est et d'Afrique. Mais il ne décrit pas tant un lieu géographique qu'une position subalterne et une expérience de la colonialité du pouvoir, cette dernière entendue comme « l'entreprise de racialisation du monde et de hiérarchisation de l'humanité par l'Occident depuis les premières conquêtes de « l'Amérique » jusqu'aux formes contemporaines d'emprise du capitalisme sur la globalisation » (Dufoix & Macé, 2019 : 110).

Le terme « Sud » renvoie donc aux endroits non-hégémoniques de la carte du monde, désignés autres par les autorités de l'institution cinématographique qui sont précisément chargées de dynamiser le marché international des films concernés. Cette assignation porte l'idée d'« altérisation » (des cinéastes et des cinématographies). Elle renvoie également à l'idée d'« écart » par rapport aussi bien aux pratiques et aux représentations associées au *mainstream* hollywoodien et au *mainstream* national, qu'à celles associées au cinéma d'auteur européen. Enfin, bien que l'expression fasse écho de celle de *Global South filmmakers*, associée au mot transnational, elle présente l'avantage, comme dit plus haut, de ne pas occulter la relation dialectique « national-mondial », totalement absente en revanche de l'appellation « global » (Falicov, Galt, Rosalind & Schoonover), et annonce un imaginaire cosmopolite produit à partir de nouvelles relations entre soi,

⁶⁰ Plusieurs désignations apparaissent dans le programme « Les cinémas du monde » de l'Institut Français : « cinéastes étrangers » dans le cas de l'Aide aux cinémas du monde, « Jeunes talents des Pays du Sud et émergents » dans le cas du programme « La Fabrique », qui « favorise l'émergence de la jeune création sur le marché international » à travers l'invitation de dix réalisateurs au Marché du film de Cannes. <https://www.lescineumasdumonde.com/fr/les-programmes/la-fabrique>

l'autre et le monde⁶¹ : « le soi et le nous ne se définissent pas par rapport à l'autre, mais par rapport à la catégorie abstraite de monde », dit Delanty (2006 : 37).

La situation appelle donc une analyse plus complexe qui prenne en compte les multiples médiations à l'œuvre dans le déploiement des dynamiques transnationales et au-delà, le rapport complexe entre production culturelle et pouvoir. Et c'est là tout l'intérêt du concept de « cosmopolitisme critique » développé par Delanty qui s'attache à « l'analyse des modes culturels de médiation par lesquels le monde social est façonné et où l'accent est mis sur les moments d'ouverture du monde créés par la rencontre du local avec le global⁶² » (2006 : 27). Le cosmopolitisme serait ainsi le résultat de multiples médiations qui sous-tendent l'expérience sociale et la subjectivité des cinéastes et plus largement de leurs équipes.

Ces « modes culturels de médiation » opèrent comme des clés de compréhension des constructions identitaires et des modèles culturels qui émergent au sein des sociétés contemporaines, prises dans leur pluralité. La dimension critique du concept renvoie à la « perspective subalterne » qui conçoit une « mondialisation par le bas », selon les mots de Walter Mignolo (2010). Dès lors que nous admettons ce statut subalterne auquel on cantonne traditionnellement ces cinématographies, la notion de « cosmopolitisme critique » s'avère pertinente pour appréhender non seulement les dynamiques de production et de circulation des films, mais également la trajectoire, la subjectivité des acteurs impliqués (cinéastes et professionnel.les) ainsi que les relations qu'ils entretiennent entre eux. L'expérience du cosmopolitisme critique s'éprouve aussi bien dans la matérialité des conditions et des lieux de production et de circulation *in between*, que dans l'épaisseur des imaginaires, à la fois connectés et profondément subjectifs. Elle renvoie à la capacité d'habiter voire de configurer un monde transfrontalier – d'échanger, de négocier, de coproduire avec l'autre – tout en restant relié au territoire d'origine. Enfin, elle rend compte de l'ambivalence symbolique attachée au projet de film, entre la tentation de l'export à l'international et celle d'échapper à une assignation identitaire nationale ou régionale.

La complexité du lieu d'énonciation résulte ainsi du croisement du lieu d'origine du cinéaste – aussi multiple soit-il – avec l'univers de référence du film. Ce carrefour se configure dans le rapport entre réel et imaginaire que ces deux lieux établissent avec une « communauté trans(nationale) » du cinéma – comprise comme le réseau d'acteurs-interlocuteurs du film. Le lieu d'énonciation est de ce fait hybride. Il se façonne dans un processus complexe et parfois conflictuel où la question de l'horizon d'attente des publics, à la fois locaux et étrangers, s'avère centrale.

⁶¹ Delanty propose l'approche de « cosmopolitanisme critique » pour appréhender l'imagination cosmopolitique : « In this approach, which I term critical cosmopolitanism, the cosmopolitan imagination occurs when and wherever new relations between self, other and world develop in moments of openness (2016 : 27).

⁶² « critical cosmopolitanism concerns the analysis of cultural modes of mediation by which the social world is shaped and where the emphasis is on moments of world openness created out of the encounter of the local with the global ».

III – FICTIONS DU SUD : RETERRITORIALISATION ET COSMOPOLITISME CRITIQUE

L'analyse des trajectoires de plusieurs cinéastes latino-américains a permis d'établir le caractère prépondérant des mobilités dans la configuration d'une territorialité transnationale qui donne naissance à des formes culturelles hétérogènes et souvent syncrétiques. Mais comment définir la singularité des objets culturels que produit cet *entre-deux* ? Parler d'*entre-deux* revient à formaliser les écarts et les tensions entre un territoire réel et un territoire international, transfrontalier et imaginaire : la pratique cinématographique s'exerce précisément dans cet *entre-deux* façonné par les mouvements d'allers-retours des cinéastes. Si le prisme du transnational s'impose désormais pour penser les circuits de production et de circulation des films et la mobilité des professionnels, peut-on aller jusqu'à prétendre que la transnationalité d'un film s'exprime aussi à travers une forme et une écriture originales ? Quels sont les récits du contemporain que ces fictions fabriquent ? Est-il possible d'identifier des lignes de démarcation, des éléments communs qui participent d'une réflexion épistémologique sur le social et ses expressions culturelles ? Dans quelle mesure les réseaux transnationaux infléchissent-ils les processus de déterritorialisation et de reterritorialisation à l'œuvre dans les films ? Plus globalement, est-il approprié d'accoler au réseau transnational ainsi constitué des formes de représentation cinématographiques partagées ?

La circulation festivalière et la transformation du rôle des festivals, devenus des institutions multifonctions engageant plusieurs filières du marché cinématographique, obligent à questionner la mécanique même des films qui y sont exposés. Parce qu'ils sont par excellence des espaces de légitimation des films, les festivals européens dessinent des tendances et des perspectives. Puisque, comme je l'ai affirmé en 2009, « l'un des enjeux de la pratique cinématographique contemporaine dans certains pays d'Amérique latine est d'exister dans des espaces internationaux », les stratégies de circulation dans ces espaces posent nécessairement la question des formes cinématographiques qui s'y fabriquent.

Après avoir défini un champ-espace transnational du « cinéma d'auteur » latino-américain et plus largement du Sud qui s'appuie sur la notion de *territorialité* et après avoir exploré à partir des notions de déterritorialisation et de cosmopolitisme les trajectoires d'un certain nombre de cinéastes fortement marquées par la mobilité, nous nous proposons d'interroger les productions culturelles qui en découlent. Si, pour paraphraser Ong et Nonini (1997 : 13, cité par Mattelart, 2007), l'imagination en tant que pratique sociale n'est pas indépendante des modes de production et des structures politico-économiques nationales et transnationales qui facilitent, canalisent et contrôlent la mobilité des professionnels et le flux des films, on peut se demander alors quelles « traversées » ce mode de production rend possibles ? Il s'agit d'explorer quelle

« diversité » s'expose dans les festivals de cinéma internationaux, et en particulier quels regards, représentations et discours sur le territoire d'origine véhiculent les films. Existe-t-il une *matrice culturelle* (ou plusieurs) qui configure cet espace et se trouve en même temps configurée par lui, sous-tend la création et se traduit en formes de représentation, de discours et d'imaginaires ? Si l'étude des formes s'avère périlleuse étant donné le caractère dynamique de la création, il est peut-être possible en revanche de les approcher à travers le concept de matrice culturelle ? Peut-on envisager une question de recherche au sein des SIC qui s'attacherait à comprendre les matrices culturelles transnationales, les discours et les narrations contemporaines, les régimes d'images et de sensibilités communs à la production cinématographique issue des « Suds » et légitimée par les festivals internationaux ? L'approche globale qui vise à considérer le circuit festivalier comme une territorialité nouvelle et transnationale qui organise la diffusion et la mise en visibilité « des cinémas d'auteur du Sud transnationaux » postule également que cette territorialité est à l'origine de représentations et d'imaginaires : elle fabrique des *territoires imaginaires* (Rueda, 2009) et des formes cinématographiques singulières.

Je prends là la vieille question des relations entre cinéma et territoire qui m'avait occupée à l'occasion de mon travail autour de la notion de *territoire imaginaire*⁶³ : « Comment le territoire en tant qu'espace historique, social et culturel se retranscrit-il en termes esthétiques, discursifs et plus généralement communicationnels dans la création cinématographique ? » (Rueda, 2006 : 84). Le territoire ne désigne pas dans ce cadre un lieu géographique et matériel qui fige l'action des personnages, mais un espace symbolique investi par les personnages, un lieu défini comme « expérience du monde » (Le Forestier, 2016 : 279).

Je me proposerai de dégager des traits communs à plusieurs productions culturelles de ce champ, non pas tant en termes de formes narratives qu'en termes de problématiques, de points de vue, de méthodes de travail et de procédés discursifs et poétiques mis en œuvre par les réalisateurs et qui dénotent, à notre sens, une pensée critique. Je proposerai d'approcher ces problématiques par le biais du concept d'*altérisation*, tout en le reliant à un contexte marqué par des imaginaires géopolitiques et des clivages propres aux quêtes identitaires des cinéastes du Sud : le dedans et le dehors, le soi et l'étranger, le proche et le lointain, l'authentique et le faux semblent hanter encore aujourd'hui l'approche de ces cinémas.

Si le corpus de ces films révèle une cartographie hétérogène – des premiers films « imparfaits » autoproduits et sélectionnés par des « festivals intermédiaires » aux films de facture internationale récompensés par les grands festivals et bénéficiant d'une large exposition en salles – ils contribuent pourtant tous à leur manière à offrir un flot de récits et de formes qui n'existeraient pas en dehors de cet espace de communication institué.

⁶³ La relecture de la thèse de Mélanie Le Forestier, membre de notre équipe de recherche, sur le cinéma *hatke* indien a été l'occasion de revenir à ces questions qui se révèlent pertinentes à l'heure d'interroger les films.

PRÉAMBULE

Intimement travaillé par la problématique de l'ancrage au réel, le type de fiction cinématographique dont il est question ici interroge fortement les processus de création à l'œuvre dans le circuit festivalier international et qui sont associés à l'émergence d'une territorialité transnationale. Ces processus engagent les intentions des cinéastes, des producteurs, des fonds institutionnels et des festivals à différentes échelles – locale, nationale et transnationale, professionnelle et artistique.

L'approche *médiaculturelle* présentée plus haut nous autorise à interroger le film en tant qu'objet discursif sous-tendu par la coprésence de plusieurs échelles territoriales et imaginaires. Cette approche s'apparente à la démarche esthétique-culturelle proposée par Vincenzo Cicchelli et Sylvie Octobre (2015 : 12) en ce qu'elle porte sur les conflits de définition de ces cinémas tout en tenant compte des imaginaires culturels qui les sous-tendent. A ce titre, le film est envisagé aussi bien comme une forme culturelle (Williams, 2003 [1974]) que comme un discours (Catoir, 2011 : 16), à la fois « produit d'une énonciation » (Fontanille, 2003 : 85) et « trace figée d'une action collective » (Macé, 2006 : 152). Il s'agit en l'occurrence de dépasser l'analyse sémiologique des objets pris isolément pour s'attacher à l'analyse de ce que ces objets représentent en tant que traces d'une configuration culturelle. Cette configuration advient toujours localement, dans une proximité et dans un paysage, dans une langue, et pour paraphraser François Jullien, dans un foyer, au singulier. S'intéresser aux objets, en l'occurrence aux films, « revient à reconnaître le statut de jalons que les publics leur attribuent, à explorer leur opacité et les trajets qu'ils parcourent, leur singularité et leur complexité, ainsi que celle des regards qui les saisissent » (Rueda, 2010 : 11).

La grande diversité des films rend difficile et artificielle toute tentative de répondre à cette question à partir d'un corpus cohérent. Il ne nous reste donc plus qu'à repérer dans le discours des critiques et des chercheurs les occurrences génériques puisque, comme le souligne Raphaëlle Moine, « un genre cinématographique n'apparaît que lorsqu'il est nommé et désigné comme tel » (2008 : 128). La production, sur une période donnée, d'une série de films présentant une certaine singularité – nous ne parlons pas d'homogénéité –, et projetés devant une communauté de spectateurs dans le cadre de festivals internationaux, n'échappera pas à une réception critique et académique qui pointe les ressemblances et leur attribue une « identité générique ». Un film dit « du Sud » sélectionné dans un festival international porte la marque de cette adhésion générique qui opère à la fois comme médiation, comme « stratégie de communicabilité » (Martín Barbero, 2002 : 187) et comme « un accès possible [...] que ce film par ailleurs manifeste ou non une intention générique » (Moine, 2008 : 88). La notion d'"identité générique" comporte par ailleurs l'idée de normalisation, de mise en tension, dans ce cas précis, avec une dimension géoculturelle et les règles de l'art ou du moins les conventions artistiques établies par le champ cinématographique.

Les controverses ou polémiques nées de l'amalgame entre les représentations du national que donne à voir le cinéma trans(national) et le canon festivalier (Rueda, 2017) réhabilitent cette 'identité générique'. Notre réflexion ne s'attache pas cependant à la définition des conventions esthétiques ou du canon du cinéma trans(national) contemporain. Elle tente plutôt de dépasser ce mode d'appréhension pour interroger ce que les films nous disent des processus de cosmopolitisation, de transnationalisation et de déterritorialisation des cinéastes.

L'histoire du cinéma comme celle des arts a toujours été traversée par des courants idéologiques, politiques et esthétiques. Mises à part les avant-gardes et un certain nombre d'expériences cinématographiques d'auteur, le cinéma a toujours engendré des écritures que l'on pourrait qualifier de « normalisatrices » : des récits, des thématiques, des problématiques, des questionnements attachés à l'« esprit du temps » ou à des contextes historiques plus ou moins globalisés. Mais qui normalise et par quel biais ?

La normalisation des récits et des formes cinématographiques par le circuit international des festivals ou les automatismes forgés dans les espaces de socialisation cosmopolites, pointés par plusieurs chercheurs (Frodon, Folicov, Ross) et dénoncés par l'Argentin Roger Kosa, devrait, à mon sens, faire l'objet d'une relecture critique. En effet, le discours de la critique établit des filiations pour une bonne part avec des recherches académiques qui interrogent la catégorie « film de festival ».

Mon approche vise à déconstruire ces discours critiques et académiques, évoqués dans le volume 2 de ce mémoire, qui ont souvent assujéti les représentations filmiques des fictions du Sud à la nécessité de documenter l'altérité, tributaires des dialectiques coloniales de domination ou condamnées à les rejouer sans cesse. Cette assignation est problématique lorsqu'elle est détachée de toute contextualisation historique et culturelle.

Bien que le circuit festivalier international soit un espace propice à la fabrication des conventions esthétiques qui façonnent les hiérarchies culturelles du goût cinéophile mondialisé, il oriente aussi les grilles de lecture des professionnels qui soutiennent ces films depuis la phase de développement du projet dans un mouvement dialectique de création-validation. L'étude de Laureano Montero (2019) sur la trajectoire et l'évolution du projet de second long-métrage du Chilien Jairo Boisier est à cet égard éclairante. Au fur et à mesure que le réalisateur répond à des appels de fonds internationaux, le film se transforme, passant du registre de la comédie dramatique à celui du thriller politique marqué par un fort ancrage social. Cette évolution rend compte des compétences professionnelles du réalisateur à s'adapter à ce qu'il considère comme l'horizon d'attente de potentiels partenaires internationaux : « une forme narrative audiovisuelle austère, éloignée de tout procédé artificiel et qui prend la réalité comme une valeur esthétique en soi [...], un style minimaliste et pictural qui met en évidence la relation entre l'être humain et son entourage⁶⁴ », indique le projet.

⁶⁴ « Una narrativa audiovisual austera, alejada de todo recurso artificial y que toma a la realidad como un valor estético en sí mismo [...], un estilo minimalista y pictórico que ponga en evidencia la relación entre el ser humano y su entorno ». Cité par Laureano Montero (2019: 77). Traduit par nos soins.

S'il y a normalisation, celle-ci ne se réduit pas à formuler des jugements génériques et définitifs à partir d'un corpus de « films-événements » ou à établir des canons esthétiques qui vont orienter la réception, comme certains ont prétendu vis-à-vis des films comme *Heli* du Mexicain Amat Escalante dont l'« extrême brutalité » a été appréhendée à partir de l'esthétique de l'indifférence (Smith, 2020). L'opération discursive consiste en l'occurrence à instrumentaliser la « singularité » d'un film sélectionné ou récompensé par un festival pour le transformer en catégorie esthétique rattachée à un territoire cinématographique déterminé.

Il convient ici de déconstruire deux logiques interprétatives qui hantent les cinémas d'Amérique latine et plus largement du Sud et qui relèvent davantage d'un jugement de valeurs que d'une analyse fondée. D'une part, la suspicion selon laquelle un film qui s'aventurerait à proposer une construction fictionnelle des territoires à partir des espaces anthropologiques (Le Forestier, 2016 : 314) en instrumentaliserait l'authenticité ; d'autre part, l'amalgame, déjà souligné plus haut, entre logique de programmation des festivals internationaux et discours critique. Cette déconstruction devient possible par une étude des représentations qui s'attache au contexte de fabrication : ce que le film nous dit du réel tient à des méthodes de travail et de mise en scène, des espaces de circulation et de communication dans lesquels les films existent et des communautés d'interprétation localisées et chargées d'univers de références. Le film devient ainsi un artefact complexe et ouvert.

Si le transnational est un espace hétérogène et pluriel, sa cartographie révèle des chemins plus ou moins réglementés, des petits sentiers aux grandes autoroutes, des petites ruelles aux grands boulevards, si l'on préfère la métaphore urbaine. La diversité des films interdit toute tentative de généralisation en faisant précisément appel au concept de transnational tel que le comprennent Berry et Farquhar, c'est-à-dire, non pas comme un ordre supérieur, mais comme une arène plus large où les spécificités régionales, nationales et locales « s'influencent mutuellement dans divers types de relations allant de la synergie à la contestation » (Berry et Farquhar (2006 : 5, cité par Higbee et Lim (2010 : 14)).

Mais comment peut-on repérer ces marqueurs d'un territoire transnational ? En quoi ces films se démarquent-ils des représentations domestiques nationales qui surexposent certaines thématiques et réalités sociales en vertu, dans les termes du critique Pedro Adrián Zuluaga, d'une sorte de déterminisme culturel et biologique (2010) ? Comment peut-on, par exemple, identifier la portée critique d'un film vis-à-vis des modèles sociaux dominants quand l'acte même de regarder est étranger au lieu de réalisation du film ? Ce type d'analyse exige une solide connaissance des contextes de production et de création, et il serait présomptueux en l'occurrence de prétendre connaître suffisamment ces communautés politiques imaginaires et imaginées (Anderson, 1996 [1983]) pour évaluer le plus ou moins grand degré d'appartenance d'un film au cinéma national. N'étant pas en mesure de porter notre attention sur la relation entre ces cinémas et les imaginaires nationaux dominants, nous tenterons l'approche transnationale qui autorise à faire dialoguer un certain nombre de films tout en dépassant le rapport binaire national/transnational.

L'analyse devrait se replacer sous l'angle des processus d'éclatement de l'espace mythifié et mythique qui serait l'Amérique latine, ce qui implique le glissement de la question de l'identité vers celle de nouvelles subjectivités. La question serait en effet aujourd'hui moins celle des marqueurs du territoire que celle des marqueurs d'ouverture. Ces derniers peuvent se décliner, à mon sens, en quatre noyaux problématiques communs aux démarches cinématographiques qui nous intéressent ici : le rapport anthropologique au réel, les processus d'*altérisation*-inclusion, le tournant subjectif et la dimension critique qui confère un caractère résolument non hégémonique à ces cinémas. Ces noyaux mettent en tension des éléments narratifs et formels plus ou moins consensuels ou conventionnels⁶⁵ et des éléments discursifs qui, au contraire, témoignent de mutations culturelles et de l'inclusion des « marges ». Encore une fois, je ne présente ici que le chantier d'une recherche à mener, cette fois-ci focalisée sur l'analyse des films. La structuration en quatre noyaux relève d'un réseau d'hypothèses à confronter au travail à engager.

LE RAPPORT ETHNOGRAPHIQUE AU RÉEL

Alors que l'hétérogénéité des créations, des récits, des images, des formes énonciatives et discursives, des esthétiques et des factures cinématographiques interdit les classements ou les catégorisations univoques, nous avançons l'hypothèse d'une posture énonciative et d'un rapport au réel qui seraient communs à ces cinémas, même si, comme nous l'avions déjà suggéré, ceux-ci peuvent évoluer au fil du temps et de la trajectoire des cinéastes.

Chacun de ces films prête attention à la géographie locale, et c'est peut-être dans les spécificités qui en résultent que se niche cette *transnationalité* cinématographique. Cette dernière n'est ni une catégorie esthétique ni un genre cinématographique, mais une fabrique de discours et de poétiques sur le monde contemporain qui présentent manifestement un trait commun : l'ancrage dans le réel – y compris dans les films qui tentent une incursion vers le fantastique tels *As boas maneiras* (2017) de Juliana Rojas et Marco Dutra, *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles, *Ceniza negra* (2020) de Sofía Quirós Ubeda, *La Llorona* (2019) de Jayro Bustamante ou alors vers le western tel *Pájaros de verano* (2018) de Ciro Guerra.

Fabriqués dans des circuits transnationaux, les récits filmiques conservent un fort ancrage dans de « vrais » lieux ou de « vrais décors », pour reprendre la terminologie propre au réalisme cinématographique. Cette territorialisation est cependant précaire, altérable. Lieu de passage, transitoire, lieu en recomposition ou en déclassement, lieu

⁶⁵ Avec quelques exceptions qui relèvent d'une radicalité formelle rare dans ces circuits. A titre d'exemple voir *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina et *Los Conductos* (2020) de Camilo Restrepo.

menacé, lieu qui rejette, lieu à apprivoiser ou à domestiquer, les espaces filmiques révèlent souvent l'expérience contemporaine de la déterritorialisation et les luttes individuelles ou collectives pour la reterritorialisation.

Chez plusieurs réalisateurs, les questions de déterritorialisation et de reterritorialisation pèsent en effet sur les récits et le parcours des personnages. Portés par l'expérience du déplacement forcé ou volontaire, ces films sont le siège d'une reterritorialisation marquée par des conflits identitaires et des négociations culturelles complexes. C'est le cas de *La Jaula de oro / Rêve d'or* (2013) de Diego Quemada Diez, *Luciérnagas* (2018) de Bani Khoshnoudi, *La Playa D.C.* (2012) et *X Quinientos* (2018) de Juan Andrés Arango, *Los Lobos* (2019) de Samuel Kishi et *Nudo Mixteco* (2021) de Ángeles Cruz. Outre ces films, qui sont le fait de 'cinéastes diasporiques', beaucoup d'autres mettent en scène des histoires locales et personnelles plus ou moins traversées par des questionnements identitaires mais toujours ancrées dans la réalité économique et sociale du pays – *Marimbas del infierno* du Guatémaltèque Julio Hernández Cordón (2010), *Mala junta* (2016) de la Chilienne Claudia Huaiquimilla, *Perro Bomba* (2018) du Chilien Juan Cáceres. D'autres encore, plutôt réalisés par des cinéastes aux trajectoires ascendantes, proposent des représentations fictionnelles de faits politiques fondateurs de la mémoire et de l'identité nationales – la trilogie de Pablo Larraín, les films de Ciro Guerra ou de Jayro Bustamante évoqués plus haut. Chacune de ces démarches cinématographiques se distingue des formes esthétiques canoniques du *mainstream hollywoodien* – désincarnées et délocalisées. Elles s'attachent toutes à une modernité cinématographique enracinée dans les géographies du Sud et se nourrissent de méthodes d'observation qui complexifient les frontières entre le documentaire et la fiction.

Le rapport anthropologique au réel façonne le plus souvent des récits et des formes cinématographiques marqués par le naturalisme de la mise en scène et du jeu dans une correspondance des corps et de la manière d'être des comédiens et des personnages. Ces films sont à l'épreuve du réel, pour paraphraser le titre de l'ouvrage de François Niny (2000) consacré au principe de réalité documentaire. Il ne s'agit pas de viser la vérité ou l'authenticité d'un lieu et d'une communauté comme pouvaient le prétendre le « cinéma direct » ou le « cinéma vérité ». Le réel est ici une source et parfois la matière même de la fiction.

L'inscription de ces films dans un « cinéma du réel » où la réalité prend souvent le pas sur l'artifice présente une filiation certaine avec d'autres films réalisés par des cinéastes contemporains issus d'autres Suds – y compris des Suds situés au Nord : *Still life* (2006) du Chinois Jia Zhangke, *Les Merveilles / Le Meraviglie* (2014) de l'Italienne Alice Rochrwacher, *O que arde / Viendra le feu* (2019) du Galicien Olivier Laxe... modalisent tous, à des degrés différents, des situations réelles et refondent à cette occasion les rapports à la fois fiction/documentaire et local/global.

Des opérations de fictionnalisation sont autorisées par l'écart et l'interlocution qui se manifestent entre l'être au monde du cinéaste et l'autre qu'incarnent les personnages et les mondes filmés. Car un des aspects communs à ces films tient dans le fait que le monde filmique s'avère souvent fort éloigné du milieu d'origine des réalisateurs, pour la plupart des enfants issus de la classe moyenne, diplômés, urbains, métis ou blancs.

L'écart y est interrogé en termes de conflits de définition des identités culturelles. Des rationalités et des modes d'être au monde sont mis en relation, confrontés, parfois opposés, parfois réunis dans des métissages en construction, en train de se faire. L'intérêt pour l'autre ne se résume pas pour autant à une simple opération d'objectivation, comme peut le faire l'industrie cinématographique et télévisuelle dominante, mais vise l'interlocution. Les propos de la cinéaste colombienne Laura Huertas Millánau sujet de la relation avec Cristóbal Gómez, un homme indigène muinamurui qui vit en Amazonie et qui a participé à quatre de ses films, en témoignent : « Faire du cinéma avec lui m'a donné l'occasion d'établir un dialogue pour comprendre le lieu commun qui nous partageons tous les deux en tant que Colombiens et tisser une histoire collective⁶⁶ ». Le travail de repérage, de documentation, d'échange et d'écriture scénaristique, le casting et les méthodes de réalisation qui jouent des interférences entre le réel et la fiction rendent compte des situations de communication mises en œuvre. Par le biais des procédés de modalisation du réel (Niney, 2009), cette interlocution est fictionnalisée à des degrés divers par la machine cinématographique auctorielle.

La fictionnalisation résulte ainsi d'un travail de longue haleine pour appréhender le monde de l'autre. Elle recouvre plusieurs formes narratives, des plus directes, dépouillées et dédramatisées, aux formes gouvernées par des conventions scénaristiques ou par des hybridations qui empruntent aux premières le temps faible de l'infra-ordinaire et aux secondes les codes des genres cinématographiques, par exemple. Grâce à la fiction, ces cinéastes résolvent les travers d'une ethnologie statique. Fictionnaliser l'altérité ne veut donc pas dire la présupposer ou la renforcer mais la performer à travers des modalités de narrativisation et de fictionnalisation. L'opération fictionnalisante représente pour certains un mouvement de pensée d'une grande puissance qui prolonge les pensées de la frontière et l'intérêt pour l'hybridité de penseurs latino-américains comme Walter Mignolo (2010). *La Llorona* de Jayro Bustamante constitue un exemple de cette démarche, notamment dans la séquence cauchemardesque à la fin du film, lorsque l'épouse de l'ex-dictateur du Guatemala accusé du génocide du peuple indien, personnage féminin, blanche et riche, dénonce la violence militaire en maya, langue méprisée et niée par le pouvoir colonial. Elle pleure les enfants arrachés à sa servante. Elle devient l'autre en

⁶⁶ « Hacer cine con él me ha dado la oportunidad de establecer un diálogo para entender el lugar común que compartimos ambos como colombianos, como se tejeuna historia colectiva ». Traduit par nos soins. Entretien par Zoom réalisé le 11 novembre 2011.

empruntant sa langue et en accueillant en elle son trauma.

Par ailleurs, un certain nombre de films introduisent au sein des industries culturelles des langues vernaculaires longtemps réduites au silence, une opération énonciative qui distingue ces fictions des productions nationalistes consensuelles ou complices des nationalismes officiels conservateurs. Encore une fois, cette ouverture linguistique passe par différents procédés qui vont de l'inclusion des comédien.nes non professionnel.es issu.es des communautés (*La Llorona* (2019), *Mala Junta* (2016), *Ixcanul* (2015), *El Abrazo de la serpiente / L'Étreinte du serpent* (2015), *La Jaula de oro / Rêves d'or* (2013), *La Tirisia* (2014)) à l'apprentissage de la langue par des comédiens professionnels (*Pájaros de verano / Les Oiseaux de passage* (2018), par exemple).

A partir de la perspective de François Jullien qui envisage l'identité en termes de ressource et la différence en termes d'écart (2017), nous proposons d'analyser la production culturelle propre à cette territorialité à partir des processus complexes d'*altérisation* mis au service d'une stratégie de promotion de ressources par les cinéastes issus des « périphéries ». « Les ressources opèrent dans le champ culturel, et refusent le registre de l'exclusivité (on ne possède pas des ressources). Qui dit ressources dit richesse ce qui suppose des liens et une transmission », écrit Jullien. La promotion de ressources se traduit en configuration de liens culturels – entre le cinéaste et ses personnages – en vertu d'un processus de transmission. Ce processus révèle leur capacité « à rendre “visibles”, voire légitimes, leurs définitions des choses et leurs visions du monde », pour paraphraser Eric Macé dans sa définition des industries culturelles en tant que productrices de représentations du monde (2005 : 55). Le film opère ainsi, entre autres, comme un dispositif d'activation et de promotion des ressources des acteurs-créateurs.

L'*altérisation* renvoie donc à l'idée de confluence, de quelque chose en train de se faire, de non figé, d'instable, un processus de valorisation épistémique de ce qui a été inférieurisé par la modernité, de récits ancrés dans la réalité sociale des délaissés – Indiens, Afro-descendants, migrants, chômeurs, femmes de ménages, ouvriers, paysans, déplacés, déclassés... : l'exploitation, l'assujettissement, la répression, la différence – vécues par des gens ordinaires, le “peuple” – pour reprendre les mots de Didi Huberman (2012) – ou alors les subalternes pour les théoriciens de la post et la décolonisation, des marges territoriales éloignées des métropoles ou alors des marges culturelles délaissées voire stigmatisées par les cultures officielles et le pouvoir d'État. Le populaire comme un sujet-*autre*, habituellement nié ou cantonné à l'anonymat, s'érige en lieu à partir duquel sont repensés les processus et les luttes culturelles, identitaires et sociales. Le populaire appréhendé non pas comme une essence ou une origine, mais comme « position relationnelle » : ce n'est pas son authenticité qui est visée mais, si l'on emprunte les mots de Martín Barbero, « sa capacité à matérialiser et à exprimer la manière de vivre et de penser des classes subalternes » (2002 [1987]) : 85).

Les questionnements relatifs aux tensions tradition/modernité, monde rural/monde urbain, monde populaire/monde bourgeois, masculin/féminin, font irruption dans le champ d'expérience des individus, à travers le vécu et la subjectivité des personnages.

Ces films abordent finalement ces mondes depuis l'intérieur : en mettant l'accent sur ce qu'est l'« autre en devenir », des parcours faits de soumission, mais aussi de résistance et de force créatrice. Le film se présente comme un espace où penser la domination et la violence des relations coloniales, de classe, de genre, à petite comme à grande échelle – de l'espace intime à l'espace familial, de l'espace social du quartier, de l'école, à l'espace public du village et de la cité.

L'*altérisation* exige un engagement éthique de la part du cinéaste avec le sujet-autre représenté. Il s'agit de « traduire » son expérience au monde. Traduction, non pas au sens d'une retranscription littérale, mais d'une compréhension à la fois intellectuelle, affective et politique de la complexité de sa situation – existentielle, émotionnelle, sociale. L'*altérisation* reconfigure la réalité et ouvre les chemins de la fiction, l'espace à d'autres réalités, à d'autres possibles.

Le concept d'*altérisation* présente des filiations avec celui d'« altérité incluse » proposé par Sandrine Bretou (2005). Le « phénomène d'appropriation de l'autre » suppose une éthique du regard depuis le dedans, « en regard de », en opposition à la distanciation *exotisante* et à la figure de l'« observatoire lointain » défini par Noël Burch (1983). Il ne s'agit pas de l'affirmation de soi – le cinéaste et le film – par rapport à l'autre – les personnages et leur monde –, mais de la création d'un *entre*, un lieu commun d'ordre phénoménologique. L'*altérisation* s'élabore dans le dialogue, l'interaction ou la mise en tension de ces mondes socialement éloignés l'un de l'autre.

Altériser – il est peut-être plus pertinent de parler d'*altérisation* auto-inclusive – signifie reconnaître et rencontrer l'autre ici-même, c'est-à-dire à l'intérieur de ce territoire que le cinéaste et son personnage ont en partage, mais aussi l'exposer à d'autres autres au-delà des frontières nationales. La notion d'*altérisation* serait alors à rapprocher de la notion de « distinction inclusive » d'Ulrich Beck pour qui l'autre « conquiert son altérité à l'horizon de l'égalité » (2003 : 89). Et nous croisons à nouveau par ce biais la notion de cosmopolitisme. « La reconnaissance de l'altérité de l'autre, ainsi que de la réalité des dilemmes et des potentiels de violence qui surgissent par là même et de *l'imagination dialogique* qu'il suscite, constituent le cœur de la conscience cosmopolite des histoires (de vie) particulières », souligne encore Beck (2003 : 91).

Cet arrière-plan théorique enrichit la lecture des films, et c'est particulièrement vrai avec *Las Marimbas del infierno* de Julio Hernández Córdón. Appuyé sur une démarche ethnographique, le processus d'*altérisation* mis en œuvre dans et par le film répond à la volonté d'interroger l'écart avec et entre les mondes sociaux incarnés par trois personnages qui renvoient à des générations et des trajectoires différentes : Don Alfonso, ancien ouvrier au chômage, Chiquilín, jeune marginal récemment sorti de prison et Blacko, médecin décalé, rabbin et rockeur. Le film s'ouvre avec Don Alfonso qui, assis dans un fauteuil, répond aux questions du réalisateur, situé en hors champ. Rencontré par Hernández Córdón au moment du tournage de son premier long-métrage, l'homme témoigne être victime d'extorsion par une bande de *maras*. La lecture documentarisante du film, déclenchée par le dispositif de l'interview mise en œuvre dans cette première

séquence, se voit altérée par la trame *fictionnalisante* du film : la création d'un groupe de *hard métal* qui intègre le marimba, instrument traditionnel aux origines africaines. Le projet musical improbable révèle ici les ressources créatives et la puissance de transformation des « subalternes ».



Figure 3 : *Las Marimbas del infierno* (2010) de Julio Hernández Cordón

La séquence du musée est également signifiante à cet égard. Chiquilín franchit sans complexes les portes de l'institution d'art contemporain où il s'entretient avec le directeur, jeune bourgeois, grand en taille et raffiné en goût. La mise en scène positionne les deux personnages face à face, simulant un dialogue frontal qui rappelle, a contrario, qu'ils n'appartiennent pas au même monde. Le tableau exposé à l'arrière-plan fait réagir Chiquilín qui, s'en tenant à la littéralité de l'image, profère un commentaire insensé et vulgaire aux oreilles du jeune directeur. L'écart entre les deux personnages, à la fois social et corporel (chacun est disposé à la limite du cadre), brouille les standards du canon artistique et signale que la distinction est une construction sociale autoritaire et excluante. La séquence dévoile et commente les liens entre classe sociale et goût artistique du point de vue des exclus. Le monde des subalternes est ainsi appréhendé et rendu visible dans ce qu'il a de plus libertaire et créatif et dans sa puissance de résistance à une forme autoritaire de normalisation voire de domination. En exprimant la sensibilité des cinéastes pour les exclus des « modernités hétérogènes » (Martín, Barbero, 2002), ces films questionnent en filigrane ce que Walter Mignolo (2010) appelle « la matrice coloniale du pouvoir », machine à fabriquer des différences coloniales et impériales.



Figure 4 : *Las Marimbas del infierno* (2010) de Julio Hernández Córdón

L'*altérisation* apparaît ainsi comme une source de subjectivation des personnages dans le cadre d'un rapport de pouvoir. Elle procède comme une forme réfléchie d'« auto-problématisation de la compréhension de soi ⁶⁷ », caractéristique de l'expérience cosmopolite (Delanty, 2006 : 42). Elle offre de ce fait l'opportunité de repenser l'écart non pas en tant que problème, mais en tant que ressource des échanges interculturels. Le déplacement proposé implique le passage de l'exotisme – « vu de l'extérieur » – au cosmopolitisme, de la fascination à la rencontre.

A la notion d'hybride, surexploitée aujourd'hui dans le cadre des études sur les formes culturelles transnationales qui se focalisent sur les cinéastes diasporiques ou sur l'approche esthétique des formes cinématographiques, nous préférons la préposition *entre*. Il s'agit de replacer le concept d'*entre-deux*, développé dans notre travail sur les réalisatrices colombiennes habitant en France, dans le champ des cinémas d'auteurs du Sud trans(nationaux) tout en l'élargissant à un *entre* multiple, au-delà de deux (même si les référents restent les espaces nationaux et l'espace transnational, lui-même multiple et transfrontalier). Ces films de l'écart sont donc des films de l'*entre-deux*. L'*entre-deux* comme espace où se situent le réalisateur et le monde filmé, l'*entre-deux* comme un espace intersectionnel où ces deux territoires ont l'occasion de se retrouver.

Le cosmopolitisme ou la cosmopolitisation des cinéastes se traduit ainsi dans un mouvement culturel d'*altérisation* critique. L'adjectif critique marque la distance par rapport à l'altérisation nostalgique, parodique ou archétypale des formes médiatiques fabriquées par la machine industrielle hégémonique. Il s'agit d'un mouvement qui s'oppose à la *provincialisation* – entendue au sens de « rétrécissement de la production, portée et circulation des idées à un niveau local » (Boidin, 2009 : 138) – des cinémas domestiques. L'*altérisation* critique désigne des opérations discursives réflexives et subjectivées. Le dialogue de Tomás et de son frère Chako, personnages afro-descendants déplacés du fait du conflit armé colombien dans le film *La Playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2015), dans la séquence qui suit leur interpellation par les vigiles d'un centre

⁶⁷ « self-problematizing forms of self-understanding ».

commercial dans un quartier résidentiel de Bogotá, exprime cruellement cette réflexivité. Les deux frères marchent le long d'une avenue où circulent un flot incessant de voitures et Chako laisse échapper sa colère : « Por eso me quiero ir de este puto país⁶⁸ ». La perspective documentariste s'articule ici à la subjectivisation d'une expérience d'ordre social qui politise l'espace familial.



Figure 5 : *La Playa D.C.* (2015) de Juan Andrés Arango

Pour éviter le piège d'une généralisation qui consisterait à dire que tous les films transnationaux du Sud s'inscrivent dans cette perspective d'*altérisation* critique, à la fois ethnographique et subjectivante, il convient de considérer des modes ou des degrés dans l'accentuation de la singularité du monde de l'autre. De l'interlocution à son exotisation, voire à sa folklorisation, ces degrés sont tributaires de la contextualisation historique et culturelle. D'autant que ces opérations ne sont pas propres au regard de celui qui filme, mais renvoient également à la réception des spectateurs lorsque ceux-ci taxent les cinéastes d'auto-exotisme. D'autant également que ces opérations sont souvent associées à des discours des cinéastes et des professionnels qui refusent de « considérer l'Occident comme une norme et un centre absolu » (Staszak, 2018 : 29).

Le rapprochement du « cosmopolitisme critique » proposé par Delanty avec les processus d'*altérisation* permet d'appréhender ces derniers en termes d'espaces discursifs nouveaux de la problématisation de *soi*. Le cosmopolitisme reconnaît l'altérité des autres (Beck, 2003 : 510), non pas comme une essence ou une origine, mais comme une « position relationnelle ». Ce qui est recherché n'est pas le caractère unique et isolé du monde de l'autre, mais son écart vis-à-vis de la culture officielle ou légitime, sans occulter le caractère à la fois conflictuel (*La Playa D.C.*) et créatif (*Las Marimbas del infierno*) des formes populaires et des métissages.

La notion de « cosmopolitisme esthétique » développée par Motti Regev (2007) et investie en France par T. Euvrard, K. Kitsopanidou et O. Thevenin (2018) ainsi que V.

⁶⁸ « C'est pour ça que je vais partir de ce putain de pays ». Traduit par nos soins.

Cicchelli et S. Octobre (2017) désigne habituellement la production et la consommation des produits issus des industries culturelles *mainstream*. Nous proposons, dans la perspective de Nina Glick-Schiller et d'Andrew Irving (2015), de saisir le cosmopolitisme esthétique en tant qu'expérience située, pour ce qui nous concerne, dans le contexte contemporain de production et de circulation des « petits cinémas », et notamment la production cinématographique transnationale des périphéries globalisées. Il s'agit en l'espèce d'un cosmopolitisme qui résulte de l'entrecroisement de marqueurs esthétiques transnationaux – narrations du réel et pratiques d'*altérisation* critique – avec des imaginaires auctoriels singuliers. Cet entrecroisement semble être à la genèse de ces films et augurer pour une part de leur succès international. La large reconnaissance au sein du circuit festivalier de films comme *Bacurau*, *La Playa D.C.*, *La Llorona*, *El Abrazo de la serpiente* ou alors *Mala junta*, *El Verano de los peces voladores*, *Liverpool* et, en dehors de l'Amérique latine, *Atlantique*, *Timbukto*, *Mustang*, fournit des exemples éloquentes d'un cosmopolitisme esthétique alternatif, pour reprendre les mots de Clifford, qui se fonde sur l'authenticité locale et émane de pays modestes – du point de vue de la production cinématographique d'auteur – désormais capables de produire des succès internationaux en série. Le concept renvoie à la réciproque appartenance des films et des cinéastes : au territoire d'origine d'une part, à la surface d'exposition internationale d'autre part. L'une induit l'autre, les deux sont imbriquées et interdépendantes.

A partir de l'observation de la situation singulière qu'occupe le cinéma colombien dans les années 2010, María Luna et Philippe Meers proposent le concept de « cosmopolitan cinematic margins » (2017). Si les films eux-mêmes s'avèrent des objets cosmopolites en raison des processus complexes de circulation et de réception inhérents à la fabrique filmique, le « cosmopolitan cinematic margins » suggère que les lieux éloignés – marginaux et ruraux – et les communautés qui les habitent, auraient un potentiel à conquérir les circuits internationaux de légitimation et de consommation des films que sont notamment les festivals. Le concept rend compte de la visibilité des géographies périphériques. Il amène même Luna et Meers à appréhender les marges de la nation en termes de projection stratégique dans les arènes internationales (2017 : 127). L'idée de projection renvoie cependant, à notre sens, à une idée figée et univoque du national qui n'est plus aujourd'hui en mesure d'englober l'hétérogénéité des productions ni les multiples médiations qui peuplent l'espace transnational. Mais elle révèle en revanche les intentions des politiques publiques des instituts de cinéma nationaux qui participent au financement de ces films et celles d'un certain nombre de professionnels engagés dans le développement de ces cinémas.

LES CINÉMAS TRANS(NATIONAUX) D'AUTEUR DU SUD : UN MOUVEMENT CULTUREL CONTRE-HÉGÉMONIQUE ?

Notre tentative pour construire une approche globale interroge la place de la territorialité transnationale des cinémas du Sud au sein du paysage cinématographique mondial. Bien qu'il existe des réalités économiques, culturelles, politiques et sociales propres à chaque cinéaste et à chaque film, leur hétérogénéité compose un monde du cinéma – et un régime de visibilité associé – qui se distingue des mondes et des régimes rationalisés et hégémoniques de la grande industrie mondiale – Hollywood et Indiwood compris – comme du cinéma domestique national.

En effet, la transnationalité cinématographique dont il est question ici recouvre des démarches discursives et réflexives qui questionnent et déconstruisent les imaginaires nationaux pour s'ancrer dans des réalités sociales davantage incarnées et localisées, révélant un premier écart vis-à-vis des cinémas nationaux domestiques non exportés. En s'émancipant des représentations et des configurations symboliques attachées aux cinémas populaires et commerciaux, en mettant au cœur de leur projet un point de vue à la fois personnel et critique de ces représentations et de ces configurations, ces films sont à la fois nationaux et transnationaux et transnationaux précisément parce que nationaux.

Le questionnement ou la contestation des rôles et des représentations socialement assignés – de classe, de race, de genre –, la déstabilisation des stéréotypes et la critique des formes de domination qui sont au cœur des récits, font de ces films des manifestations critiques et contestataires du modèle traditionnel national. Mais leur portée critique ne vise pas uniquement les institutions et les imaginaires nationaux défendus par les lieux du pouvoir, mais les formes d'exclusion, d'exploitation et de soumission économiques et politiques attachées au capitalisme néolibéral global⁶⁹. Ces films mettent en évidence les contradictions des modernités périphériques et consuméristes. Cet aspect est peut-être le plus à même de réunir un certain nombre de ces films issus des dynamiques contemporaines trans(nationales) des Suds globalisés.

Dans un travail récent, nous avons suggéré quelques pistes de compréhension des spécificités de ces cinémas appréhendées en termes de renouvellement cinématographique vis-à-vis des formes modelées par l'industrie *mainstream* : « Ainsi, le renouvellement des formes cinématographiques ne se joue pas tant dans des thèmes pivots, des constructions narratives ou des procédés de mise en scène communs [...] que dans le caractère anti-hégémonique, l'ancrage social et la construction d'un point de vue alternatif sur la modernité, la réappropriation et la déconstruction des imaginaires nationaux aussi bien populaires que politiques » (Rueda, 2019). Nous pourrions ajouter aujourd'hui que ces films posent un diagnostic critique sur les relations de pouvoir et les différents types de violences structurelles.

⁶⁹ Cette approche se cristallise dans l'ouvrage coordonné par Claudia Sandberg et Carolina Rocha *Contemporary Latin American Cinema, Resisting Neoliberalism ?*, paru en 2018.

Notre attention se focalise ainsi sur les possibilités discursives que ces films soulèvent au travers des géographies, des personnages, des points de vue, des sujets et des problématiques mis en scène. Il est possible d'appréhender ces éléments à partir de trois dimensions. Premièrement, à partir de la mise en récit de situations sociales traversées par des assignations sociales de classe ou de genre, des problématiques comme la migration, le déplacement, l'exploitation, l'assujettissement, la survie ou simplement la dépossession et la marginalité vis-à-vis des standards de la modernité, ces cinémas décryptent des mondes sociaux souvent ignorés ou tenus pour rétrogrades, inférieurs ou résiduels. Ils visent souvent la mise à nu des structures internes des rapports sociaux et coloniaux. Les perspectives fictionnelles qui y sont développées revitalisent ou transforment les interdépendances sociales, territoriales et culturelles instituées ou alors construisent des mondes possibles qui n'ignorent pas le poids du réel.

Deuxièmement, en montrant des réalités qui interpellent et qui suscitent chez les personnages eux-mêmes, mais aussi chez les spectateurs, des questionnements relatifs aux formes de vie, à la fois personnelles et sociales, ces films constituent des artefacts qui interrogent et tentent de comprendre le monde tout en formulant une critique sociale, au sens que lui donne Franck Fischbach (2012), c'est-à-dire, fondée sur la mise en récit de ce que les individus font en fonction de leurs assignations sociales, de ce qu'ils sont et de ce qu'ils veulent être. Le cinéma retrouverait pour l'occasion une fonction de transmission des expériences sociales et existentielles.

La prise en charge du récit par les démunis, les déclassés, les exploités, les gens d'« en bas », soumis d'une manière ou d'une autre à une forme d'autorité qu'elle soit de classe, de genre, de race – indien.ne, noir.e, métis.se, paysan.ne, déplacé.e, migrant.e, employée de maison, chômeur.e –, ou expérimentant de manière aussi bien latente que directe des formes de transformation et d'émancipation, ne relève donc pas uniquement d'une stratégie des cinéastes pour peupler la scène cinématographique mondiale, mais s'apparente aussi à une opération de personnalisation de la critique sociale. Outre la recherche de financements et de légitimité artistique, l'enjeu des fictions trans(nationales) créées par les cinéastes du Sud réside dans la fabrication de récits et d'images qui interrogent, réfléchissent, pensent le monde social d'un point de vue critique, tout en fabriquant des représentations et des imaginaires qui peuvent être, à des degrés différents selon les films, critiques ou émancipateurs. C'est dans cette perspective que la fiction opère comme un dispositif de décolonisation qui s'attaque à une ou à plusieurs dimensions de la matrice coloniale et qui ne s'exerce pas seulement au niveau des espaces nationaux mais aussi à l'échelle de la « société politique globale », selon les mots de Mignolo, dont font partie cinéastes, professionnels, voire agents publics nationaux qui soutiennent et financent ces cinémas.

Enfin, troisièmement, ces films proposent une perception de la réalité qui repousse les identités figées ou essentialisées pour leur préférer des points de vue et des récits connectés, à la manière dont certains auteurs envisagent l'histoire et la sociologie connectées (Gurminder Bhambra, Sanjay Subrahmanyam, 2014, cités par Dufoix et Macé,

2019) : des récits du Sud qui se connectent entre eux, y compris avec des cinémas et des acteurs du Nord. Au-delà de la question de savoir s'il existe un ou plusieurs cinémas du Sud, la réalité de ces dynamiques se mesure aujourd'hui à l'aune du développement d'un « cinéma des points de vue situés » qui s'assume en tant que tel.

L'exercice de regard et de pensée auquel invitent ces productions leur confère, à notre sens, un caractère anti-hégémonique ou alors du moins non hégémonique, pour emprunter l'expression utilisée pour qualifier le projet de sociologie non hégémonique décoloniale (Dufoux et Macé, 2019), ou alors contre-hégémonique, « composé à la fois de formes et de pratiques culturelles alternatives qui se configurent dans un espace transnational » (Le Forestier, 2016 : 372).

Ces dynamiques, communes à plusieurs pays et régions du monde, peuvent être pensées en termes de mouvements culturels. La notion de mouvement culturel contre-hégémonique part du postulat qu'il existe un mouvement culturel hégémonique attaché aux industries télévisuelles et cinématographiques et que les objets culturels médiatiques que cette industrie produit comme les feuilletons, les films, les séries, participent de dispositifs idéologiques : « C'est là, dans la fonction intérieure entre intrigue et morale conventionnelle [...] que se déploie l'idéologie, que se produit la consolation » (Martín Barbero, 2002 : 145). Le mouvement culturel contre-hégémonique s'inscrit dans « la transformation incessante des rapports de forces et de significations formant la trame sociale » (Barbero, 2002 : 97), qu'avait pressenti Gramsci.

Le « cosmopolitisme critique » de Delanty, évoqué plus haut, implique de saisir ce mouvement en termes de contestation culturelle (Delanty, 2006 : 44) qui se décline en l'occurrence sous des formes plurielles et reliées dans une cartographie de la communication et de la culture des périphéries. Maintes fois encouragée par Jesús Martín Barbero (2003), cette cartographie met en évidence la pertinence sociale des dynamiques interculturelles qui rendent possible la fabrication et la circulation des formes cinématographiques dans un contexte global de communication. On entend par 'pertinence sociale' leur « capacité à subvertir les relations de pouvoir dans le système culturel⁷⁰ », comme le soulignent Luna et Meers dans leur définition du concept 'cosmopolitan cinematic margins' (2017 : 129).

Les films trans(nationaux) se présentent ainsi comme des dissidences vis-à-vis des représentations et des imaginaires nationaux hégémoniques répandus et reconfigurés dans et par les médias de masse et partagés par les publics locaux ou nationaux⁷¹. A l'image archétypale, réactionnaire ou dégradée du populaire, des minorités, des femmes... à l'image spectaculaire et pornographique des inégalités et des conflits armés, ces films répondent par une déconstruction des regards et des points de vue que nous qualifions de contre-hégémonique. Mais cette assignation ne revient-elle pas encore à considérer ces cinémas à partir du paradigme du national ? Force nous est de reconnaître qu'il est

⁷⁰ «...margins have the capacity to subvert power relations in the cultural system ».

⁷¹ Cette réflexion exclut bien évidemment les films, mentionnés plus haut, des cinéastes du Sud soumis à l'hégémonie commerciale, narrative et imaginaire indiwodienne.

difficile de s'en défaire. L'ancrage des films et des discours qui les accompagnent dans la réalité locale et la relation critique et dissidente qu'ils entretiennent avec l'imaginaire national dominant n'y sont sans doute pas pour rien. Le refus d'accueillir des films 'locaux' dans la programmation des festivals internationaux révèle par ailleurs l'autre côté du miroir – par films locaux, rappelons-le, nous entendons les films non coproduits, réalisés exclusivement avec des équipes locales et dont la mise en scène et le caractère archétypal des personnages et des récits fondent la facture locale ou « domestique ». Il existe aussi ces films 'amateurs' réalisés au sein des communautés indigènes, noires ou alors des quartiers et des villages, qui circulent en dehors des circuits commerciaux nationaux et transnationaux, et qui sont rarement recherchés par des festivals européens⁷².

Traversés par des logiques à la fois nationales et transnationales, ces cinémas se constituent en mouvements culturels contre-hégémoniques vis-à-vis des productions culturelles hégémoniques, aussi bien du point de vue économique, esthétique qu'imaginaire. Ils participent à la formulation d'un point de vue critique sur les sociétés colombienne, chilienne, guatémaltèque, brésilienne, mexicaine... La prise en compte de ce mouvement culturel en tant que manifestation contre-hégémonique trouve un écho dans la manière dont Clifford et Gilroy appréhendent les cultures diasporiques ou voyageuses : comme « des cultures de résistance qui s'expriment tant contre les cultures dominantes nationales que contre les cultures commerciales « globales » (Mattelart, 2007 : 23). En tant que dispositifs d'énonciation, ces cinémas endossent une dissonance avec le caractère totalisant de la modernité et constituent des espaces propices au développement de productions imaginaires alternatives qui répondent aux défis du système-monde des industries culturelles les plus puissantes.

Ces films trans(nationaux) présentent des filiations certaines avec le 'cinéma des minorités' français – *L'Esquive* (2003) d'Abdellatif Kechiche, *Divines* (2016) d'Houda Benyamina, *Les Misérables* (2019) de Ladj Ly – en ce qu'ils déconstruisent l'idée hégémonique de « projection nationale » : ils interrogent voire contestent, grâce à des procédés narratifs et à la puissance de leur discours et de leur pensée critique, les idées consensuelles de nation, d'identité et d'imaginaire national. Si ces films s'attachent à penser les processus de décolonisation, c'est toujours en relation avec les représentations et les imaginaires nationaux, témoignant de batailles interstitielles à la croisée de l'intime, du social et du politique.

Mais, au-delà des assignations géoculturelles, cette « identité générique » relie aussi ces cinémas à une « fraction globalement attractive » de films et de cinéastes tels Laurent Cantet et Ken Loach, pour ne parler que des figures canonisées au plan international. Les « narrations du réel » ou alors à l'« épreuve du réel » sont des tendances dominantes de la création de ces dernières décennies dans le champ cinématographique et plus largement

⁷² La Berlinale a programmé en 2019 la session Native, consacrée aux « films autochtones réalisés dans la région du Pacifique ». https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2019/06b_berlinale_themen_2019/native.html.

artistique. Non exemptes de conventions esthétiques, ces fictions dites sociales, d'après Audrey Mariette, « ne peuvent se comprendre sans prise en compte des « règles de l'art » d'une part et des ressources des réalisateurs au sein de l'espace cinématographique, d'autre part. En traitant d'un objet sous l'angle d'une forte politisation (les classes populaires), les réalisateurs – « auteurs » rattachés à la catégorie de « cinéma social » sont amenés à [...] mettre en cohérence des engagements artistiques et politiques en tension » (Mariette, 2010 : 27).

Approuvé voire valorisé comme un signe d'avant-garde au sein du champ cinématographique, le positionnement des cinéastes qui mettent en œuvre des processus d'*altérisation* critique, caractéristiques du « cinéma social » dont parle Mariette, n'est donc pas uniquement politique, mais recèle aussi des enjeux artistiques⁷³. S'allouant à elles-mêmes des buts éthiques, politiques et sociétaux, ces démarches ne seraient-elles pas en filiation directe avec un mouvement artistique plus large, au-delà du cinéma, qui signe l'avènement de ce que Carole Talon-Hugon (2019) qualifie d'« art sociétal » ? Un nombre important des films produits et circulant dans cet espace se réclament en effet de causes communes et parfois même instituées par le champ artistique européen et nord-américain – au premier rang desquelles la cause post-colonialiste, féministe et LGTB, la défense des migrants et le combat écologique.

Ce qui s'avère spécifique des fictions du Sud, ce sont les dynamiques transnationales de production, de circulation et de réception, les dispositifs de médiation et les imaginaires et modes de valorisation qui leur sont associés. Ces fictions y trouvent un environnement favorable tant du point de vue de la reconnaissance symbolique que de la mise à disposition de ressources concrètes de fabrication. Les fonds et les aides à la création aussi bien nationales qu'internationales accompagnent ce mouvement en érigeant une sorte d'injonction qui légitime d'emblée ces démarches.

Ici, l'intérêt pour les classes populaires et les « exclus » renvoie au principe de diversité culturelle promu par les institutions et fonds de soutien européens. Le programme « Fabrique Cinéma » de l'Institut français en est un exemple. Adressé aux « jeunes talents des pays du Sud et émergents », il est conçu en étroite relation avec le Festival et le Marché du film de Cannes pour « favoriser l'émergence de la jeune création des pays du Sud sur le marché international⁷⁴ ». Aux relations troubles entre l'art et la politique, enjeu central de la production cinématographique latino-américaine, s'adjoint l'enjeu du marché, pour composer la triade fondatrice des cinémas d'auteur du Sud trans(nationaux).

⁷³ Il resterait à se plonger dans l'analyse discursive d'un corpus de films qui permettrait d'explorer la dimension performative des représentations et de l'articuler à l'approche sociologique du champ artistique : au-delà de faire exister ces mondes, par quels procédés tentent-ils de négocier ou de satisfaire les « règles de l'art » ? Comment répondent-ils à la nécessité d'accéder « à la reconnaissance au pôle autonome » (Mariette, p. 26).

⁷⁴ <https://www.pro.institutfrancais.com/fr/offre/la-fabrique-cinema>

La convergence d'une multiplicité de médiations révèle toutefois des paradoxes. La dynamisation d'une industrie de la diversité promeut la fabrique de formes plus ou moins consensuelles qui, en revanche, vont à l'encontre des représentations hégémoniques, archétypiques et stigmatisantes. Dans l'espace transfrontalier où se configure ce circuit, une créativité exportable et consommable se développe. Le lieu de l'interculturalité où s'éprouve l'expérience de l'écart, au sens de Jullien, semble ici s'affranchir de la matrice coloniale du pouvoir, ou alors, pour éviter de tomber dans un positionnement utopique, la reconfigurer. Ce faisant, ce sont les alliances et les métissages opérés entre les territorialités nationales et trans(nationales) du cinéma qui sont mis à jour. Mais en même temps que ce lieu ménage les conditions de création et de mise en fiction des « modernités hétérogènes », il assure aussi celles de leur exposition, ce qui signifie la disposition à être regardé, montré donc en quelque sorte « objectivé » par des publics dits « mondiaux ».

Dans un monde segmenté par une multiplicité d'identités, de goûts et de mondes culturels, la question de l'hégémonie s'avère très complexe à approcher. La célébration de ces cinémas du Sud par ceux qui font autorité dans l'industrie cinématographique internationale les place dans une position centrale vis-à-vis d'une production culturelle qui se situe aux marges de cette industrie, plus radicale sur le plan esthétique et fabriquée dans des espaces éloignés des formations discursives *auctorielles* hégémoniques. Car ces cinémas, vus dans leur ensemble, représentent indéniablement une ressource considérable au sein du jeu économique et culturel français et plus largement européen.

Leur dimension critique renvoie à une forme culturelle émergente. Traversés par des logiques à la fois nationales et trans(nationales), et du fait des multiples médiations qui les configurent – économiques, sociales, culturelles et symboliques – ces cinémas s'inscrivent dans un espace qui est à la fois intégré et contre-hégémonique. Cette double situation est au cœur du soupçon d'essentialisme, récurrent dans le champ des savoirs issus des pays du Sud, et qui pèse sur les productions intellectuelles décoloniales « jetant sur elles un discrédit qui dédouanerait d'avance de toute lecture approfondie », comme le souligne Capucine Boidin (2009 : 138). Et l'autrice de s'interroger, « mais le regard ne serait-il pas biaisé d'avance ? Comme s'il était difficile de concevoir que des pensées émises par des traditions considérées comme périphériques soient porteuses de perspectives pertinentes à l'échelle mondiale » (138). Il semble par ailleurs que ce soupçon ne soit pas étranger à une théorie du méta-pouvoir « qui présuppose un horizon d'attente normatif, politiquement très puissant, d'une gouvernance transnationale » (Beck, 2003 : 172), tout en réactualisant les anciennes querelles au sein des échanges transatlantiques (Rueda, 2018).

En outre, l'identité générique « film de festival » finit par sous-estimer la puissance anti-hégémonique et critique des films ou bien par la renforcer quand la visibilité et les processus de légitimité symbolique sont loin de compenser la gratification financière à laquelle pourraient prétendre les équipes des films.

Retour au mot auparavant rejeté : le Sud

L'engagement artistique et politique dont témoignent régulièrement les propos des cinéastes de fiction rapproche ces démarches cinématographiques de l'élan scientifique des études transfrontalières ou *border studies* et plus largement d'une pensée critique qui s'est développée au sein des sciences sociales. Les uns et les autres investissent des problématiques dont se sont saisis les chercheurs de plusieurs disciplines, au croisement des sciences sociales et humaines – l'anthropologie, l'histoire, la sociologie, les études de genre... – le documentaire et la fiction cinématographiques. Cette dimension critique relie de fait ces cinémas à une perspective de pensée critique qui associe les « épistémologies du Sud » au projet décolonial formulé notamment par des auteurs latino-américains – de Sousa Santos, Quijano, Meneses, Dussel – dans une approche contre-hégémonique soutenue par une multiplicité d'acteurs du Nord qui se rallient aux principes de solidarité, en l'occurrence cinématographique. Je propose de mettre la création des films de fiction en rapport avec d'autres espaces de communication où prennent place les travaux académiques attachés à ce courant et d'envisager ces films dans le champ de la « production de connaissances ». Le Sud serait ainsi appréhendé non pas comme une réalité, mais comme un horizon de création épistémologique et artistique, au sens que ces penseurs accordent aux épistémologies du Sud : « Les épistémologies du Sud, comme le souligne Santos, tentent en définitive de récupérer le plus grand nombre d'expériences de la connaissance du monde, tout en élargissant l'espace de production et de mise en valeur des connaissances et des modes de penser. Et elles le font en introduisant la possibilité de parler avec – au lieu de – d'autres mondes et d'autres savoirs⁷⁵ » (Meneses, 2014 : 213).

Si nous cherchions au départ à nous affranchir de cette catégorie de Sud, a minima à la mettre entre guillemets et à la décliner au pluriel – les Suds – ou encore à nommer autrement ces régions que d'aucuns qualifient de périphéries ou de marges, la lecture des théoriciens de la décolonisation qui revendiquent le projet des « épistémologies du Sud » nous fait revenir à ce mot au moment même où les acteurs institutionnels européens s'en détournent au profit du mot *world* ou monde.

Nous postulons que, en rendant compte des réalités voilées ou occultées par le spectacle médiatique, les fictions cinématographiques contemporaines des auteurs du Sud s'inscrivent dans une perspective décoloniale. Sans qu'il existe nécessairement du côté des cinéastes une adhésion idéologique assumée – il reste à mener l'enquête auprès d'eux –, elle se cristallise, à notre sens, dans la construction d'un regard sur l'autre qui n'est ni asymétrique ni dichotomique, mais qui vise à façonner l'*entre*, sans vouloir, dans les mots de Laura Huertas Millán, « effacer complètement l'expérience des uns et des autres et

⁷⁵ « Las epistemologías del Sur, en definitiva, como plantea Santos, pretenden recuperar el máximo de experiencias de conocimiento del mundo, ampliando el espacio de producción y valoración de conocimientos y modos de pensar. Y lo hacen fundamentalmente introduciendo la posibilidad de hablar con – en lugar de – otros mundos y saberes ». Traduit par nos soins.

rester aveugle face à son propre privilège⁷⁶ ». La formulation « regard sur l'autre » suggère pourtant une opération d'objectivation – donc une violence sur l'autre –, toujours latente dans la représentation cinématographique. Mais son existence dans un espace international résonne avec la question des « géométries mouvantes du pouvoir » (Luna et Meers, 2017 : 132), reconfigurées dans cette territorialité nouvelle où les « marges » se trouvent temporairement incluses.

La dimension décoloniale se révèle ici non pas du point de vue du commerce des mots qui accompagne les films – diversité culturelle, cinémas du monde, jeunes talents – mais dans les récits et les formes discursives que ces films fabriquent. L'*altérisation* à l'œuvre dans ces cinémas incarne à l'écran l'une des prémisses de ces épistémologies du Sud : la diversité du monde « inclut des manières très différentes d'être, de penser, de ressentir, de concevoir le temps, d'appréhender les relations des êtres humains entre eux et celles entre les humains et les non humains, de regarder le passé et le futur, d'organiser la vie collective, la production des biens et des services, et les loisirs » (de Sousa Santos, 2014 : 46). Ces épistémologies reposent sur le principe de la « traduction interculturelle », qui consiste en « une intelligibilité mutuelle entre les différentes expériences du monde » (de Sousa Santos, 2014 : 40). C'est encore plus visible s'agissant d'un ensemble de films qui décryptent, comme nous venons de le souligner, l'écart et l'asymétrie des positions sociales de deux mondes qui s'affrontent, cohabitent ou sont en tension.

L'approche que ces films font du réel présente donc des filiations avec des mouvements sociaux et épistémologiques contemporains qui questionnent les frontières culturelles, linguistiques, politiques et nationales, les phénomènes de réappropriation interculturelle, ainsi que les enjeux géopolitiques et esthétiques de l'espace trans(national). L'opération de rapprochement des perspectives transnationale, intersectionnelle et décoloniale conduit quant à elle au dépassement de la dimension territoriale vers un nouveau décentrement⁷⁷. Le caractère transversal de ces dynamiques qui affecte tour à tour le domaine social, culturel et épistémologique s'avère par ailleurs assez stimulant.

⁷⁶ « Hay una historia tan fuerte de exclusión, racismo y de opresión que no creo que se puede completamente borrar la experiencia del uno y del otro, y ser ciego al propio privilegio ». Traduit par nos soins. Entretien réalisé le 11 novembre 2011 par Zoom.

⁷⁷ Le dossier « Transnational cinémas » de la revue *Diogène* n°245 (2014) coordonné par Brigitte Rollet, est à cet égard intéressant : les questions de la mondialisation y sont assimilées à celles sur les films réalisés par des femmes ou alors à l'analyse des représentations du féminin dans les films asiatiques.

IV – DU CÔTÉ DES PUBLICS : UN CLIVAGE À DÉCONSTRUIRE

Si la dialectique déterritorialisation-reterritorialisation qui sous-tend la circulation des cinéastes et des films à l'échelle internationale doit s'apprécier à l'aune d'un contexte historique, politique et culturel singulier, il est aussi vrai que les relations trans(nationales) entre les cinémas des pays du Sud et l'Europe ont toujours fait l'objet de controverses d'ordre idéologique. Alors que la fabrique des films profite aujourd'hui d'un réseau dense d'interactions avec des acteurs du Nord – l'écriture et le développement sont associés à des pratiques de mobilité et de rencontres interculturelles –, les modalités de leur circulation dans l'espace public transnational rendent le processus d'*altérisation* problématique dans le contexte contemporain de transculturation. Comme je l'ai souligné précédemment, les films y sont suspectés d'instrumentalisation par les acteurs culturels qui les soutiennent et les rendent visibles sur la scène internationale, voire même d'être aliénés par ce système de production. La suspicion touche aussi les cinéastes, soupçonnés de réaliser des films exclusivement à destination des Européens et plus largement du public étranger. La question de la déterritorialisation propre aux pratiques de mobilité et de circulation contemporaines suscite de la défiance dès lors que le film entame une carrière internationale.

Cette posture critique se fonde sur une double lecture. La première vise les subventions, les coproductions et les festivals européens qui se sont peu à peu imposés dans la production et la circulation des fictions du Sud ; la deuxième incrimine le processus même d'*altérisation* mis en œuvre dans les films du fait qu'ils sont fabriqués pour un « public européen cinéphile habitué des festivals » (Shaw, 2014).

Je propose ici de déconstruire ces positionnements critiques – y compris ceux des chercheurs et chercheuses attachées aux *Films festivals studies* –, tout en montrant combien ils et elles sont traversés.es par la matrice culturelle de la colonialité. Nous tenterons un déplacement du lieu depuis lequel on observe traditionnellement ces dynamiques. Au lieu d'entretenir le soupçon d'un clivage entre deux catégories de publics soi-disant irréconciliables – international et national (ou local) – il s'agira plutôt de saisir la spécificité des contextes de circulation des films et d'appréhender l'*entre-deux* de l'espace communicationnel configuré par ces dynamiques. Ce chapitre s'attache davantage aux discours sur les publics de ces cinémas qu'aux publics eux-mêmes, dont l'étude éveille par ailleurs depuis peu l'intérêt des chercheurs et chercheuses⁷⁸.

⁷⁸ L'ouvrage collectif *Cines latinoamericanos en circulación. En busca del público perdido* (2020), coordonné par Ana Rosas Mantecón et Leandro González, s'avère l'une des recherches les plus complètes sur cette question.

Je reviens sur un constat, déjà énoncé dans un travail précédent et qu'il convient ici d'interroger : « Mais si les relations étroites tissées à l'international contribuent à l'essor des cinématographies nationales, il faut reconnaître que la réalité internationale est parfois bien éloignée des réalités du continent. Alors que les coproductions se multiplient et que plusieurs films circulent et sont primés dans des festivals internationaux, la place de ces films dans les marchés nationaux ou domestiques n'est guère reluisante » (Rueda, 2019). Cet écart a fondé peu à peu un clivage entre deux publics : les publics internationaux ou mondiaux et les publics locaux ou nationaux.

Plusieurs cinéastes qui participent de cette cartographie du cinéma transnational, aussi bien asiatiques qu'africains et latino-américains, se plaignent que leurs films n'ont pas encore rencontré leur public dans leur propre pays alors qu'ils ont recueilli un succès critique dans les circuits des festivals internationaux⁷⁹. Certains présument que leurs interlocuteurs se rencontrent plutôt à l'étranger que dans leur pays d'origine et que les publics internationaux feraient montre de davantage de bienveillance vis-à-vis de leurs films. L'intérêt, la curiosité, le goût et même les connaissances des Européens vis-à-vis des films, en l'occurrence latino-américains, seraient en discordance avec un rejet manifeste de la part des publics nationaux. La reconnaissance d'un film par un festival international est de fait souvent interprétée comme le signe de l'ouverture culturelle des spectateurs étrangers. Cette réflexion fait essentiellement référence au cinéma colombien, en raison notamment de ma connaissance du terrain, mais elle vise une montée en généralité vers une réflexion plus large qui englobe les cinémas d'Amérique latine et plus largement du Sud.

Gustavo Adolfo Suarez (2021) montre dans sa thèse combien, pour les producteurs et réalisateurs de films colombiens, le clivage entre publics non-locaux, notamment français, et publics locaux ou nationaux, se fonde sur une double représentation : celle d'une cinéphilie française fantasmée par une communauté de spectateurs considérés comme des spectateurs-modèles avec lesquels les cinéastes partageraient les mêmes goûts cinématographiques, d'une part ; celle de la dépréciation du goût et des habitudes de consommation audiovisuelle des publics nationaux assujettis à une culture de *telenovelas* et de films hollywoodiens, d'autre part. Les pratiques de consommation des films *agringados*, appellation utilisée par Hernández Córdón pour parler des films originaires des États-Unis (Rueda, 2018), sont souvent avancées pour justifier le manque d'attachement des publics locaux aux films nationaux. Le critique colombien Pedro

⁷⁹ Voir le Mozambiquien Inadelso Cossa dans *El Cine como resistencia - Cineastas que quieren cambiar el mundo*, un reportage de Mélanie Matthäus et Andreas Leixnering - Berlinale Talents. https://www.youtube.com/watch?v=t787GgeO6ns&fbclid=IwAR0IntJWD7jUfXiFsubTrMiVBj0l2EScqT2k_L7MiVGVS0714r-zpykEE4

Adrian Zuluaga dénonce pour sa part le conformisme moral et politique du public national réputé plus en phase avec le cinéma colombien *mainstream* (2010).

Le recours aux chiffres du *box-office* dépouillés de tout élément contextuel sert cette déformation complice teintée d'ethnocentrisme qui suggère que les publics locaux ne seraient pas capables d'approcher/aimer/apprécier ces films. Le 'public international', mystifié par le cinéaste du Sud comme un public-modèle en raison de sa supposée cinéphilie et de sa capacité d'interlocution, s'oppose radicalement au public local jugé rétrograde, entérinant une distinction tenace entre le *bon* et le *mauvais* spectateur (Suarez, 2021).

Justifié par les cinéastes, critiques et chercheurs et chercheuses en raison des pratiques de consommation domestiques, l'écart avéré entre ces cinémas et les publics locaux est surtout l'effet du manque de soutien public à la distribution et à l'exploitation cinématographiques nationales en salles, et de régulation des nouveaux modes de diffusion notamment les plateformes de VOD (Moguillansky, 2020). Le problème n'est donc pas tant l'éloignement supposé entre les formes narratives et le public que le caractère embryonnaire des initiatives de distribution alternatives ou indépendantes du circuit commercial dans les pays⁸⁰.

Cet écart rappelle par ailleurs qu'aucun objet culturel ne trouve son public en l'absence de dispositifs de médiation et de promotion. Ce sont donc les conditions de sortie des films qui prédisent en grande partie le comportement des publics. Comme le souligne Lobato (2019) à propos du cinéma hollywoodien, son succès résiderait moins dans l'excellence de ses histoires que dans l'efficacité de son système de distribution. Les chiffres du *box-office* des films transnationaux du Sud sont directement tributaires du peu de moyens mis à disposition sur le plan commercial pour leur donner de la visibilité, à comparer avec les campagnes agressives de marketing des productions hollywoodiennes qui, en outre, bénéficient d'un solide réseau de distribution et d'exploitation sur les marchés ici latino-américains.

La modestie de la cinéphilie d'auteur au sein des « publics nationaux » doit donc être analysée au regard des problèmes socio-culturels structurels internes qui se posent dans des pays où l'accès à la culture ne constitue pas une priorité des politiques culturelles nationales. Les instituts nationaux de cinéma visent en l'occurrence davantage la promotion internationale des films que leur exploitation locale, comme le remarque le cinéaste colombien Oscar Ruiz Navia :

La réception en Colombie s'avère très précaire. Le gouvernement devrait y investir avec une campagne de promotion [...]. Ils font des efforts économiques, ils font des fêtes dans les festivals et les marchés ; ils investissent de l'argent à l'étranger. Certes, on gagne des prix, les films participent aux compétitions des sections importantes,

⁸⁰ La sortie nationale *on-line* et gratuite le 23 août 2012 en *streaming* du film *La Sirga* a assuré environ 50 000 personnes connectées. « 50 000 dans une seule séance! C'est incroyable, n'est-ce pas ? Un chiffre qui, à côté des *box-offices*, nous permet de croire qu'il faut continuer la lutte pour ce type de cinéma », affirme la productrice indépendante Gélylee Polanco (2015).

on vient d'avoir la Caméra d'Or et on a eu la Palme d'Or du court-métrage [Festival de Cannes], Ciro [Guerra] a gagné la Quinzaine des Réalistes, tu vas voir qu'on va ensuite gagner l'Ours d'Or. Le cinéma colombien atteint un niveau. Mais pourquoi on n'investit pas de l'argent localement ? Les exploitants font ce qu'ils veulent avec les films colombiens. *Hongos* est resté juste une semaine en salles, alors qu'il a été bien accueilli à l'extérieur. Sa distribution est plus importante ici en France qu'en Colombie⁸¹.

Diana Cortés Acosta et Juliette Ospina Bernal (2018) ont, dans leur étude consacrée aux publics du cinéma national colombien, souligné combien le niveau de consommation interne de ce cinéma constituait un obstacle essentiel à la consolidation de l'industrie cinématographique du pays : « les films qui sortent commercialement en salles ne sont pas ceux qui sont vus de façon massive, car la plupart de ces produits appartiennent aux films dits de festival ou d'auteur et ne sont pas du goût général du public colombien⁸² ». Ce travail montre l'importance cruciale des secteurs de la distribution et de l'exploitation dans la formation d'un public local pour ces cinémas trans(nationaux) : « le principal problème concernant la consommation de cinéma national en Colombie n'est pas de savoir si le public est en mesure de comprendre les « films de festivals », mais comment il peut y accéder⁸³ » (Cortés Acosta et Ospina Bernal, 2018 : 253).

Le travail de ces chercheuses est essentiel en ce qu'elles démontrent, d'une part, combien l'inégalité du découpage territorial et le monopole de la distribution réduisent les possibilités de circulation nationale des films. En effet, l'accès aux films est limité à une temporalité d'environ deux semaines dans des salles multiplexes situées dans les centres commerciaux des grandes villes qui restent hors de portée géographique et économique d'un pourcentage important de la population. D'autre part, que les représentations et les imaginaires autour des films sélectionnés par les festivals internationaux ont tendance à assimiler la valeur artistique d'une œuvre cinématographique à l'idée de film « difficile », « profond », « de haute culture », fondant une vision générique et stéréotypée peu susceptible de séduire le public local.

⁸¹ Entretien avec Oscar Ruiz Navia, réalisé le 2 juillet 2015, au moment de la sortie de son deuxième long-métrage en France. « La recepción en Colombia es muy precaria. El gobierno debería invertir un poco con campaña de promoción [...] No podemos exigir cuotas de pantalla. Hacen esfuerzos económicos; hacen fiestas en todos los festivales y mercados; invierten plata para afuera. Listo se están ganando premios, internacionalmente, las pelis compiten en secciones importantes, acabamos de ganarnos la Cámara de oro, nos ganamos la palma de oro en cortos, Ciro se ganó la Quincena, vas a ver que luego se va a ganar un oso de oro. El cine colombiano ya está alcanzando un nivel. Pero por que no se invierte dinero en lo local. Los exhibidores hacen lo que les da la gana con las películas colombianas. Los Hongos a mí me sacaron a la semana y le había ido rebien afuera. Acá en Francia la distribución está siendo más grande en Colombia de los Hongos ». Entretien avec Oscar Ruiz Navia, Toulouse, juin 2015. Traduit par nos soins.

⁸² « ...las películas que se estrenan en salas no son las que se ven de forma masiva, porque la mayoría de las producidas en el país, pertenecen a las denominadas películas de festival o de autor, y no son del gusto general del público colombiano », traduit par nos soins.

⁸³ « ...el principal problema sobre el consumo de cinemacional en Colombia no es si el público puede comprender las “películas de festivales”, sino que no puede acceder a ellas. » Traduit par nos soins.

Le clivage entre ‘publics internationaux’ et ‘publics nationaux’ est ainsi sous-tendu par le clivage entre ‘films de festival’ et ‘comédies populaires’. Témoinant d’une rupture avec la *matrice culturelle* du populaire de masse « qui déforme, désintègre, active le populaire et “connecte avec la vie des gens ” » (Rueda, 2010 : 7), cet écart nuit incontestablement à la formation des publics. Il s’agit d’une confrontation entre deux mondes du cinéma qui engagent des écritures, des méthodes de travail, des valeurs éthiques et des économies divergentes.

A travers cette distinction entre publics locaux et mondiaux, la critique assigne en réalité à ces cinémas une fonction morale et politique. Parler indifféremment de "film de festival" pour une œuvre de Carlos Reygadas, de Ciro Guerra et César Acevedo ou de Claudia Llosa revient pour le monde académique et la critique à faire l’impasse sur les différentes médiations et les circuits de diffusion, ainsi que sur les configurations sociales, politiques et culturelles dans lesquelles ces cinéastes s’insèrent. La notion de 'critique éthique' de Carole Talon-Hugon fait écho à cette posture où la valeur politique voire éthique prend le pas sur la valeur artistique.

Verra-t-on un jour le « cosmopolitisme imaginatif », à travers lequel le local et le populaire s’enracinent dans un territoire singulier, cohabiter avec le translocal, le transnational tout en se conciliant le public local ? Car il n’existe pas un public local et un public national, mais des modes de relations spécifiques entre des films, des agents culturels qui participent au circuit de production, de circulation et de réception et des spectateurs situés dans des espaces de communication déterminés. Ce triangle, mis à l’épreuve dans la thèse de Gustavo Suarez (2021), témoigne de la complexité de l’expérience cinématographique, d’autant plus qu’il est traversé de questionnements culturels et géopolitiques. Reste à étudier la reconfiguration de ces publics avec l’expansion des modes de circulation à l’ère du numérique et la réorganisation des circuits de consommation audiovisuelle qui transforment par ailleurs la notion même de cinéphilie, même si des recherches récentes montrent que la multiplication des écrans n’a pas forcément favorisé la diffusion de ces cinémas à l’intérieur des frontières nationales auprès de tous les secteurs sociaux (Rosas Mantecón et González, 2020 : 13). Reste à étudier également les publics ‘métis’, composés des spectateurs et des spectatrices qui, tant en Europe qu’en Amérique latine, ont un pied dans chaque continent : nombreux sont les spectateurs de ces cinémas qui ont des attachements dans ces pays. Quel est leur rapport à ces films ? nostalgique ? *exotisant* ?

La question du public local interroge en outre la dimension nationale de ces cinémas. Au-delà des aspects économiques, politiques, juridiques, liés à l’Etat-nation, en quoi au juste ces cinémas sont-ils nationaux ? Si, d’après Maria Tortajada, « le cinéma national est celui qui fait intervenir la relation des individus à l’objet dit « national », l’attachement au groupe se manifeste par un processus d’appropriation/appartenance » en vertu duquel le cinéma apparaît « comme produit par le groupe, comme « miroir » où le groupe se reconnaît, ou comme symbole pouvant le *représenter* » (2008 : 11). Les cinémas trans(nationaux) ne sont toutefois pas toujours en mesure de prétendre à cette dimension

symbolique du national et restent traversés par des conflits de définitions fondés sur les tensions national/transnational, domestique/étranger. En revanche, le raccourci qui consiste à doter cet objet culturel des attributs symboliques du « national » configure une grille de lecture commode et de nature à séduire les publics étrangers.

Tentative de définition des publics des cinémas trans(nationaux)

Ces cinémas agissent en effet, pour paraphraser Célia Sauvage à propos du cinéma indépendant nord-américain, « comme un processus de différenciation symbolique, un processus de hiérarchisation, une culture de goût » (Sauvage, 2013 : 106), car leur mode de consommation et d'appréciation culturelle est bien le produit d'un espace de communication privilégié : le circuit festivalier international, à l'origine non seulement d'un modèle économique transnational mais aussi d'un 'cosmopolitisme esthétique' qui s'assume en tant que tel. Au-delà des caractéristiques supposées de ces publics, il faudrait donc considérer leurs modes de consommation et d'appréciation culturelle en lien avec cette territorialité transnationale.

Renvoyant à l'idée de territoire étranger, le « public international » constitue un espace à la fois physique et symbolique qui existe en vertu des dispositifs de communication que représentent notamment les festivals de cinéma. Une assimilation s'opère de ce fait entre 'publics internationaux' – catégorie fortement générique associée à un caractère univoque et homogène des publics étrangers – et publics des festivals. Il faut rappeler par ailleurs que nombre de spectateurs internationaux ne souscrivent pas aux récits, aux esthétiques et aux visions du monde célébrés par les festivals. En outre, ce qui est perçu comme un intérêt majeur des publics internationaux est aussi et avant tout le fait de l'agenda de circulation des films, dont les premiers rendez-vous ont lieu dans le circuit des festivals internationaux.

Ces postulats contestent d'une certaine manière le concept d'« African diaspora langage » de Lindiwe Dovey (2015), qui met au centre de la problématique la dimension textuelle des films, tout en soulignant le caractère exportable d'histoires et de visions du monde auxquelles n'adhèrent pas toujours les publics locaux (2015 : 7). Et si nous avons interrogé les films en termes de ressources culturelles partagées, c'est parce que leur dimension textuelle constitue une médiation – et non pas la seule – dans le processus de communication interculturelle propre à ces circuits.

Ainsi, le clivage entre publics locaux et internationaux à l'égard des films du Sud qui circulent dans l'espace transnational éclipse le point commun entre ces deux publics, qui se composent là comme ailleurs des cinéphiles lettrés et des habitués des festivals et des salles d'art et essai. Comme le remarque la productrice colombienne Gerylee Polanco (2020), « les festivals de cinéma sont l'oasis et le seul lieu où nous pouvons regarder nos films car les salles de cinéma sont sous le monopole nord-américain ⁸⁴ ». Spectatrices et

⁸⁴ « Los festivales de cine son el oasis y el único lugar en el que nos encontramos y podemos ver nuestras

spectateurs habitués des festivals constituent l'essentiel des « touristes *borders cinéphiles* » qui font les « audiences transnationales », selon les mots de Rhyne (2009 : 9, cité par Falicov). Et cela concerne autant les publics des festivals, des salles et des plateformes numériques aux États-Unis, en Europe, en Amérique latine ou en Afrique... car les publics transnationaux sont des publics localisés.

D'après Gérard Delanty, le 'public mondial' « est la dynamique centrale du cosmopolitisme, conçu comme une ouverture des espaces discursifs et qui a une fonction critique dans la formation du monde social » (2016 : 37)⁸⁵. Le concept de cosmopolitisme est ici appréhendé comme un outil de compréhension de l'attraction du public étranger pour les formes cinématographiques venues d'ailleurs. Engendré par la globalisation des consommations culturelles, le 'cosmopolitisme esthétique-culturel', développé entre autres par Cicchelli et Octobre (2017), s'apparente à une disposition intellectuelle d'« ouverture » à l'égard d'individus, de lieux et d'expériences issus de cultures ou de « nations » différentes (Bronislaw Szerszynski et John Urry (2002) cité par Cicchelli et Octobre, 2015 :107). Bien que les auteurs se réfèrent essentiellement aux objets culturels populaires ou *mainstream*, dans une perspective transnationale le 'cosmopolitisme esthétique-culturel' relève d'un engagement des individus spectateurs qui rend compte non seulement des attachements esthétiques, idéologiques et politiques, mais aussi des sensibilités, des habitudes et des alliances affectives qui relient les spectateurs et les publics à ces fictions. La démarche ne consiste pas tant à rechercher l'authenticité de l'autre avec le souci de préserver les formes culturelles que de « considère[r] le métissage comme principal à la production culturelle des peuples. Il ne s'agit pas de mesurer ce que les produits transnationaux apportent de connaissance *réelle* mais bien d'envisager comment les représentations de l'altérité (et de l'identité) sont affectées par la circulation croissante des produits culturels et leur hybridation » (Cicchelli et Octobre, 2015 :106). Le lien à l'altérité est, selon ces auteurs, d'abord de nature émotionnelle.

La curiosité, le goût et l'engagement des publics dits 'européens' pour les fictions venues de géographies désignées comme lointaines sont souvent mus par une « quête d'authenticité ». Au-delà de la perspective néo-coloniale qui lui est sous-jacente, cette curiosité a peut-être aussi à voir avec l'« esthétique du divers » qui « pulvériserait le mode comparatif pour privilégier avant tout la singularité, le mode distinctif, en manifestant une inquiétude face à l'entropie moderne et sa tendance à annihiler les différences » (Sirven, 2015 : 83)⁸⁶. S'inspirant d'une approche cosmopolite, plusieurs travaux ont montré combien les productions culturelles étrangères sont l'objet d'appropriations multiples en vertu des conditions sociales qui contribuent à la définition de leur place

películas porque las salas de cine están bajo el monopolio norteamericano ». Traduit par nos soins.

⁸⁵ « The global public [...] is the central dynamic in cosmopolitanism, conceived of as an opening up of discursive spaces and which has a critical function in shaping the social world ».

⁸⁶ Hélène Sirven tente de penser le rapport aux arts à partir du concept d'« esthétique du divers » développé par Victor Segalen dans *Essai sur l'Exotisme. Une Esthétique du Divers (Notes) de 1904 à 1918*.

dans le monde et à la construction de la dialectique du « proche » et du « lointain » (Cicchelli et Octobre, 2017).

DE L'EXOTISATION À L'ALTÉRISATION ET À L'AUTHENTIFICATION SPECTATORIELLE

Alors que les cinémas contemporains d'Amérique latine et d'autres régions du Sud remettent largement en cause l'altérité normée véhiculée de manière répétée par l'imagerie et les récits des médias dominants, leur réception demeure lestée de quantité de stéréotypes qui participent à la définition et à l'attractivité de ces domaines géo-sémantiques. Les films y sont souvent appréhendés comme des objets exotisants et exotisés conformes aux supposées attentes européennes – par ailleurs, cette formulation ne suggère-t-elle pas à son tour un regard stéréotypé sur ce qu'est l'Europe ?

Si, comme nous l'avons montré plus haut, la notion d'*altérisation* ouvre des perspectives philosophiques, cinématographiques et communicationnelles intéressantes pour mieux comprendre les processus de création cinématographique et le rapport que les cinéastes entretiennent avec les géographies filmées et mises en fiction, sa prise en compte dans un espace transnational de circulation de films soulève des questionnements éthiques et politiques périlleux.

L'analyse que propose Sarah Barrow des films de la réalisatrice péruvienne Claudia Llosa est à cet égard éclairante : « le fait que le film offre un portrait déconcertant d'un Pérou "authentique" tel que l'imaginait une cinéaste ou un scénariste venant d'un milieu urbain et européenisé, avec une expérience personnelle limitée des Andes, a suscité un certain nombre de critiques » (Barrow, 2013 : 204, cité par Shadow, 2014 : 134). Ou encore celle de Déborah Shaw à propos de *Fausta*, le deuxième long-métrage de la même réalisatrice : « La citadine euro-péruvienne Llosa crée ainsi un autre indigène et rural qui provoque dégoût et éloignement chez le public sophistiqué auquel on s'adresse » (Shaw, 2014 : 134). Aucune étude des « publics sophistiqués » – on entend par là les publics des festivals internationaux et plus largement européens – n'est convoquée pour appuyer cette assertion qui fait peu de cas de l'Ours d'or obtenu à la Berlinale en 2009. D'une manière générale, les réflexions sur l'horizon d'attente de ces publics et les procès d'intention faits aux cinéastes sont rarement fondés sur des analyses circonstanciées et rappellent les controverses autour de la catégorie « films de festivals », explorée dans le volume 2 de ce mémoire dédié à la synthèse de mes travaux.

Ces controverses touchent tout particulièrement les cinéastes qui posent un regard 'extérieur' sur leurs personnages, telle Claudia Llosa, dont le travail a été étudié par des chercheuses de différentes latitudes (Barrow, 2013, Palaversich, 2013, D'Argenio, 2013, Shaw, 2014). La réalisatrice est accusée par Shaw, elle-même non-péruvienne, de mettre en scène « un faux regard ethnographique sur les coutumes et les festivités des Andes, inventées par la cinéaste, mais qui semblent parfaitement authentiques à un public

ignorant » (2014 : 138). Et la chercheuse d'affirmer : « Le film correspond à une forme de cinéma d'auteur populaire qui repose sur le regard touristique et le désir des spectateurs de consommer de l'authentique, avec ses paysages cachés et son peuple Quechua, conduits par la cinéaste transformée en guide touristique » (Shaw, 2014 : 130). Cette prétention générique, qui établit « une forme de cinéma d'auteur populaire » à partir de deux présupposés – les intentions de la réalisatrice et l'horizon d'attente des spectateurs –, relève d'une posture critique de la colonialité qui prend le risque de s'enfermer dans la dénonciation de ce que la chercheuse appelle « un faux regard ethnographique », en négligeant les conditions de production de sens et les multiples médiations qui participent de cette construction.

Le producteur français Michel Reilhac va dans le même sens que Shaw et Barrow quand il évoque, à propos des films du réalisateur brésilien Walter Salles, l'ambiguïté qui sous-tend l'affirmation auprès des interlocuteurs étrangers d'une « brésilianité » ou d'une « latino-américanité », « dès lors qu'on regarde d'un peu plus près l'origine de la vocation de ces auteurs » (2004 : 19). L'origine de la plupart de ces cinéastes latino-américain.es – enfants des classes moyennes plus ou moins aisées, cultivés, blancs, anglophones, maîtrisant les arcanes du métier et le fonctionnement du marché des fictions du Sud – opère comme un facteur essentiel de cette défiance.

Critiques et chercheurs et chercheuses fustigent à la fois les cinéastes latino-américain.es et plus largement du Sud, suspects de carriérisme et d'auto-exotisme, et les financeurs des fonds et les programmeurs des festivals, taxés de néocolonialisme. Cette accusation interroge la destination de ces films, le « pour qui » ces films sont réalisés, mais oublie souvent de rappeler le lieu depuis lequel elle s'énonce. Comme le souligne Jean-François Staszak, « si l'on ne dit pas de quel point de vue tel lieu est exotique, c'est qu'il l'est du point de vue occidental ou européen, supposé être objectif et universel et qui a en tout cas réussi à s'imposer comme tel. » (2008 : 9).

La querelle se fonde donc sur un hiatus entre la question de l'altérité – raciale, linguistique, sociale – dont s'emparent certains cinéastes dans leurs films, et la question des identités nationales à laquelle l'assimilent les critiques et les analystes. Alors que la question de l'altérité a toujours sous-tendu l'histoire du « cinéma du réel », que ce soit dans le champ de la fiction ou du documentaire, elle apparaît comme une défaillance sur les cinéastes issus des périphéries. Des néoréalistes italiens aux cinéastes du *cinéma novo* brésilien, de Robert Flaherty à Jean Rouch, l'écart entre le filmeur et le filmé est pourtant une problématique récurrente de la démarche ethnographique.

Mais revenons à l'affirmation de Barrow à propos de la Péruvienne Claudia Llosa. Le processus d'*exotisation* ne serait-il pas moins le fait de la cinéaste que le pendant logique des conditions de réception du film ? Nous entendons ici par *exotisation* la fascination culturelle qu'exercent des histoires et des lieux perçus comme lointains auprès des spectatrices et des spectateurs internationaux. Un amalgame se produit entre la question du « pour qui » et celle de « ce qui est exotique ». Au moment de leur exposition à l'international, les opérations de fictionnalisation des mondes vernaculaires et des réalités

lointaines opérées par les films génèrent mécaniquement de l'exotisme. « L'exotisation est un changement de contexte par lequel l'objet exotisé est mis à disposition (de lointain il devient proche) et qui construit son étrangeté » (Staszek, 2008 : 13). Difficile dès lors de négliger le poids de l'imaginaire colonial : « L'exotisme, en tant que construction d'une altérité géographique, opère une dichotomie entre deux groupes hiérarchisés : eux, ailleurs et nous, ici », rappelle encore Staszak (2008 : 13).

Il s'avère néanmoins délicat de distinguer ce qui relève de la fascination de ce qui relève de la rencontre tant le terme « exotique » s'est chargé d'une connotation négative suggérant une représentation faussée, corrompue, inauthentique. On lui préfère par conséquent le concept d'*altérisation*. Utilisé précédemment pour interroger le film en tant que production à la fois *auctoriale* et culturelle, il permet également de questionner l'horizon d'attente activé par l'identité générique du film (Moine, 2008 : 118), tout en évitant les connotations négatives que le terme 'exotique' a acquis dans son usage familial. De quelle manière cette identité générique fait-elle alors l'objet de négociations entre « un régime auctorial, qui propose, et un régime spectatorial, qui dispose » ? (Moine, 2008 : cité par Le Forestier, 2016 : 317).

Si un processus de réaltérisation s'engage lorsque le film est exposé hors des frontières nationales, encore faudrait-il regarder de près le contexte de cette exposition et les multiples médiations qui la sous-tendent. Un même film sera ainsi diversement apprécié selon qu'il côtoie des films issus du monde entier, qu'il se retrouve dans la section « Tous les cinémas du monde » d'un festival international, dans la sélection d'un festival spécialisé dans une cinématographie singulière, ou encore qu'il soit programmé en *streaming* sur une plateforme comme Retina Latina (qui couvre exclusivement le territoire latino-américain) ou Netflix. Ces distinctions mettent elles aussi en question le clivage institué et fossilisé entre publics nationaux et internationaux.

Dès lors que les festivals et les plateformes s'affichent comme des promoteurs de la « diversité culturelle » (Rueda, 2019), ils mettent en œuvre des processus d'*altérisation* spécifiques à l'égard des régions et des territoires d'où les films et les cinéastes sont issus. Et quand les spectateurs appréhendent à leur tour les films du point de vue de leur lieu d'origine, ils ne font que prolonger encore les mêmes processus.

Le régime de représentation cinématographique, qui fait du cinéma un média perméable à la valeur d'authenticité, se voit certes amplifié dans un contexte d'exposition et de réception internationales. L'assignation d'un film ou d'un.e cinéaste du Sud se forge à partir d'une identification nationale ou régionale qui le rattache à une prétendue « culture d'origine » qu'il/elle est supposé honorer. Dans l'espace de communication international, les marqueurs du territoire – local et national – sont de ce fait souvent appréhendés comme les indices d'un attachement culturel dont l'« authenticité imaginée » se mesurerait à l'aune de l'origine socio-culturelle du cinéaste : l'ethnicité, les langues parlées – accents et jargons –, les classes sociales, les espaces et les situations vécues par les personnages sont à ce titre autant de signes d'une inscription territoriale nationale : colombienne, guatémaltèque, péruvienne, chilienne, brésilienne, argentine,

mexicaine...⁸⁷. Sur le plan de la pratique artistique, les Suds seraient condamnés à errer entre l'affirmation de soi – traduite par l'autre en promotion de la diversité culturelle – et la recherche de l'universel, tous deux sous-tendus par l'ancienne relation conflictuelle « modèle / copie » et son corollaire plus récent « authenticité / standardisation ». Les rapports originaires asymétriques avec le vieux continent et l'Amérique du Nord ont instauré ces dichotomies qui hantent les pratiques artistiques, littéraires et cinématographiques de l'art et de la pensée jusqu'à nos jours. Mise en tension avec celle d'universalité, l'authenticité devient ainsi une valeur symbolique autant prisée que décriée par les différents acteurs de la médiation – y compris les cinéastes eux-mêmes. Au moment de la réception des films, l'*altérisation* se résume donc à une quête d'authenticité.

Lorsque l'interprétation se voit contrainte de repérer ces marqueurs de la réalité de l'autre, il n'y a qu'un pas vers l'*exotisation*. La distinction entre *altérisation* et *exotisation* s'avère délicate du fait de l'ancrage au réel de ces fictions. Cet ancrage suscite en effet un mode de croyance anthropologique ou historique chez le spectateur qui engage un « mode de lecture documentaristant ». L'assimilation entre « réel » et « vrai », « crédible » et « vérité assertée en documentaire » – « qui veut dire vérifiable (et avérée) dans le monde historique commun » (Niney, 2009 : 73) – assigne une fausse valeur de vérité à des situations filmiques fictives. Comme si la fiction, au sens de « faire semblant », de « simuler », de « jouer » et de « tromper », n'était pas autorisée au cinéaste dont l'assignation sociale – qu'elle soit de race, de classe, de genre ou de lieu (urbain ou rural) – le mettait à distance des mondes et des personnages qu'il met en scène. Les représentations filmiques sont jugées « vraies » ou « fausses » en fonction de l'univers de référence du film et de la correspondance entre ce monde et celui du réalisateur, d'une part, et en fonction des contextes de production et de circulation du film, d'autre part. Il est ainsi d'abord question du statut de la vérité lorsque *fictionnalisation* du réel et *altérisation* s'entrecroisent.

Les questions éthiques soulevées par l'interprétation des opérations d'*altérisation* – qu'elles soient mises en œuvre au moment de la fabrication du film ou au moment de sa réception – sont tributaires du mode de lecture auxquels invitent ces films dans un contexte de diffusion internationale, comme en témoigne par ailleurs le travail de Deborah Shaw sur Claudia Llosa : « la cinéaste [...] exploite en outre son aspect primitif pour le divertissement des publics des cinémas d'art et d'essai et des festivals de cinéma d'auteur pour lesquels elle [Llosa] a été créée » (2014 : 135). Les trois intentionnalités distinguées par Umberto Eco – celle de l'auteur, celle de l'œuvre et celle du spectateur – se retrouvent un peu rapidement confondues dans ce type d'analyse. Le contexte de production des films dans un réseau international de coproduction imposerait donc une intention à l'œuvre et à son auteur (celle d'exploiter l'aspect primitif des territoires filmés), ainsi

⁸⁷ Cette inscription est encore plus évidente lorsqu'il est question de mémoire historique nationale, comme dans les films *La Llorona* et *Las Madres*, des Guatémaltèques Jayro Bustamante et César Diaz, dans la trilogie de Pablo Larraín ou encore dans *Pájaros del viento* de Ciro Guerra.

qu'un public modèle (celui des festivals internationaux) qui se livrerait en outre à des opérations interprétatives d'*altérisation* uniformes.

D'un point de vue pragmatique, la question ne porte pas tant sur l'énoncé que sur la problématique de l'énonciation : le lieu d'énonciation du film désigné comme le lieu d'où parle le cinéaste engage la question « à qui parle-t-il ». Ce « à qui » n'est pas univoque, mais multi-référentiel. La tension dialectique entre « l'identification / l'affirmation » qui sous-tend la définition d'un lieu d'énonciation (Rueda, 2011 : 116) est ici étroitement liée à cette dernière question « qui parle ? » / « à qui parle-t-on ? ».

Par ailleurs, les processus d'*altérisation* dans l'espace cinématographique, tels que nous l'entendons ici, présentent des filiations avec d'autres productions culturelles qui s'inscrivent également dans des réseaux trans(nationaux) de médiations. C'est le cas des « musiques-monde ». Outre les spécificités des dynamiques musicales référencées sous ce label, les productions sont également le résultat de processus complexes d'*altérisation* et de métissage au sein des circuits de production et de circulation transnationaux⁸⁸.

DE L'IDENTITÉ À LA PROMOTION DES RESSOURCES CULTURELLES

Les deux espaces de communication, appelons-les « interne » et « externe », selon que les publics soient locaux ou internationaux, représentent des expériences culturelles singulières qui sont traversées de multiples questionnements identitaires. La complexité de la situation résulte de la convergence de plusieurs logiques et de plusieurs médiations qui se retrouvent de manière dynamique dans une cartographie où il est question de négociations économiques, artistiques et culturelles entre de multiples acteurs de l'énonciation cinématographique. Car, parallèlement aux médiations du marché et de l'institution cinématographique qui conditionnent l'intentionnalité artistique des équipes filmiques, d'autres médiations sont mises en place dans l'espace d'interpellation du spectateur, qu'il soit national ou international. Certes, « les pulsations du social passent par la logique du marché, mais elles ne s'épuisent pas en lui », nous dit Jesús Martín Barbero (2008). La reconnaissance d'un carrefour complexe de médiations conduit à analyser les processus d'écriture et de création en tant que processus d'énonciation marqués à la fois par les contraintes de la production et par l'horizon d'attente des spectateurs (Rueda, 2010). Celui-ci révèle combien l'expérience des publics reste tributaire des opérations de médiation propres aux circuits de diffusion et aux stratégies de promotion des films.

Cependant, la médiation du marché, les valeurs et les conventions artistiques validées par l'institution cinématographique, la question de l'altérité – assumée, questionnée,

⁸⁸ Dans le cas des « cinémas d'auteurs du Sud transnationaux », la catégorie « cinémas du monde » est notamment utilisée par des chercheurs et chercheuses et des critiques et par certaines institutions et fonds de soutien, mais elle reste en revanche méconnue du public en tant que label culturel.

exposée – traversent toutes les phases du processus de création filmique, de l’écriture à la diffusion des œuvres. D’où le caractère réducteur du postulat selon lequel les fictions contemporaines sont destinées à tendre un miroir valorisant du monde dominant » (Charkioui, 2018), un monde qui cofinance et donne de la visibilité à ces films dans le circuit international. Ce monde déborde d’ailleurs la catégorie de ‘public européen’ puisqu’il n’est plus seulement un destinataire parmi d’autres – et encore moins le seul –, mais un acteur à part entière du processus même de fabrication.

Bien que nous préférions aujourd’hui la notion de « ressources culturelles » proposée par François Jullien (2016), qui vient bousculer le caractère figé de celle d’identité, son association avec l’idée de récit, suggérée par Jesús Martín Barbero, s’avère fructueuse pour penser le processus de création des objets culturels du Sud coproduits et destinés à différents publics, y compris internationaux.

L’identité n’est pas une essence mais un récit. L’identité est narrative, elle est faite d’histoires et les histoires se racontent, bien évidemment, à l’autre, jamais à soi-même. Afin que le conte ait la grâce, il faut le raconter à une autre culture. Sinon : quel conte ? Avec le double sens qu’il a en castillan, et qui est très beau : raconter signifie, en même temps, raconter des histoires et raconter pour l’autre, c’est-à-dire, être pris en compte. Une culture est uniquement prise en compte par une autre si elle sait se raconter. Nous ne sommes pris en compte que si nous savons nous raconter à nous-mêmes⁸⁹. (Barbero, 2008 : 14).

Ainsi, nous appréhendons ces films, non pas comme les produits d’une *exotisation* de soi ou d’un « auto-exotisme face à un monde globalisé » (Elsaeser, 2005), mais comme le produit de l’exploration et de l’exploitation des ressources des cinéastes. Cette exploration se résout à travers des opérations d’*altérisation* ou d’*altérisation* incluse décryptées plus haut et dont ils sont pleinement conscients. D’après la productrice et réalisatrice colombienne Cristina Gallego, « ces nouvelles histoires que le monde est en train de chercher ont à voir avec la différence [...] ont à voir avec nous, d’où nous venons, d’un monde et d’un pays colonisé [...]. C’est justement être originaire d’ici et y rester attaché qui fait que les films sont différents.⁹⁰ »

Le trans(national) se présente ainsi comme un espace de pensée *in between* traversé par un double mouvement : *altérisation* à l’intérieur des espaces nationaux et *authentification* par des publics internationaux. Au cœur des processus de production et

⁸⁹ « La identidad no es una esencia, es un relato. La identidad es narrativa, está hecha de historias, y las historias, obviamente, se cuentan al otro, nunca se cuentan a unomismo. Para que el cuento tenga gracia hay que contárselo a otracultura, si no: ¿cuál cuento? Con el doble sentido que tiene esto en castellano, y que es divino: contar significa, al mismo tiempo, contar historias y contar para el otro, es decir, ser tomado en cuenta. Una cultura sólo es tenida en cuenta por otra, si la otra sabe contarse. No somos tenidos en cuenta, sino sabiendo contarnos a nosotros ». Traduit par nos soins.

⁹⁰ « Esas narrativas que el mundo está buscando y esas narrativas nuevas tienen que ver con la diferencia. Y la diferencia [...] tiene que ver con nosotros, de dónde venimos, de un mundo y un país colonizado [...] entonces es justamente ser de acá y mantenernos cercanos al origen del que somos, lo que hace que las películas sean diferentes », dans l’émission *Mejor Hablemos*, City TV, le 6 août 2018. https://www.youtube.com/watch?v=MvEn186BkZM&ab_channel=Citytv

de réception des films qui reconfigurent les relations interculturelles au sein du champ artistique, ces deux opérations font l'objet de débats et de controverses qui rejouent les anciennes dialectiques coloniales et néo-coloniales.

V – RETOUR SYNTHÉTIQUE : ENTRE RAPPORTS ASYMÉTRIQUES ET CONFIGURATION D'UN ESPACE COMMUN

En tant qu'objets médiatiques et culturels, les films agrègent et combinent différents acteurs, espaces et temporalités. Les dimensions matérielles, économiques, discursives et symboliques agissent en l'espèce comme des opérations concomitantes qui leur donnent forme et en déterminent les usages, nous amenant à emprunter à Bruno Latour (2000) la notion métaphorique de « pli ». Programmé dans un festival de cinéma international, le film d'un jeune cinéaste guatémaltèque, colombien, chilien ou venu d'autres horizons comme le Sénégal, l'Inde ou la Corée du Sud... garde en lui la mémoire des multiples opérations qui ont contribué à sa fabrication : les plis liés aux conditions de création et de production, les plis renvoyant aux moyens économiques de sa production, aux professionnels qui ont participé à sa fabrication et à sa mise en valeur, les plis relatifs aux réalités représentées à travers la matière filmique (récits, acteurs, paysages, décors) et au pays où il a été fabriqué (à son histoire, à son présent et à ses imaginaires)... tous ces plis incorporent dans le film, chacun à leur tour, les propriétés sociales des opérations de « pliage » dont il est le produit final. Le « dépliage » des dynamiques cinématographiques auquel nous nous employons révèle en filigrane l'hétérogénéité des espaces et des acteurs impliqués dans les processus de transnationalisation de ces cinémas, l'encastrement des différentes échelles (nationale, continentale, trans-atlantique et internationale) et des différents enjeux qui les traversent (esthétiques, géopolitiques, discursifs, culturels, identitaires...).

Au gré de ce dépliage, des interstices, des interfaces et des passerelles tissent un ensemble de médiations, des pratiques, des discours et des représentations renvoyant à des matrices culturelles bien vivantes qui sont investies, lient et relie, pour accoucher de créations cinématographiques nouvelles. L'ébauche de quatre terrains d'études – la trajectoire des cinéastes, les dispositifs de soutien aux projets et aux films de type laboratoires et *work in progress*, les films et les publics – devait permettre d'approcher cette arène symbolique (Maigret et Macé, 2005) où cinéastes et cinématographies, institutions publiques, acteurs du marché et programmeurs de festivals, critiques et chercheurs et chercheuses se livrent une lutte permanente de légitimation. Leur articulation porte la promesse d'une meilleure compréhension de la complexité des instances de production, prises ici au sens large de la création et de la circulation des films.

La prise en compte de ces pluralités – d'acteurs, de médiations, de matrices culturelles – amène à déconstruire le clivage Nord/Sud et son acception verticale, porteuse d'une vision instrumentale, unidirectionnelle et linéaire de la relation. Elle montre aussi combien l'espace public transnational reconfigure les rapports avec l'autre.

La polyphonie énonciative qui caractérise les dynamiques cinématographiques

transnationales contemporaines révèle les multiples facettes d'une situation communicationnelle interculturelle complexe où cohabitent rapports de forces hégémoniques et accords de coopération qui suggèrent une horizontalité relationnelle entre les acteurs. Mais comment dépasser le caractère idéologique et abstrait de ce débat ? J'interroge dans ce dernier chapitre le statut des relations entre des acteurs géographiquement « situés » afin de dégager les traces matérielles et discursives qui circonscrivent ces rapports dans des formes renouvelées d'exercice du pouvoir et/ou alors dans des espaces régis par un « partage du sensible ». Je propose d'appréhender ces dynamiques et la territorialité transnationale qu'elles configurent et qui les configure sous la forme d'un ensemble d'énonciations relativement autonomes. Cette multiplicité énonciative et relationnelle témoigne, à mon sens, aussi bien d'asymétries structurelles que de reconfigurations porteuses d'émancipation et de commun.

PERSPECTIVE HÉGÉMONIQUE : RAPPORTS D'INFLUENCE

L'analyse de l'engrenage des médiations révèle une série de marqueurs des relations asymétriques évoqués au fil de notre travail. Ils peuvent être tributaires des logiques propres au champ artistique et plus largement social ou bien des logiques spécifiques au sous-champ du cinéma d'auteur du Sud. En effet, les cinéastes y sont confrontés à trois types d'autorité vis-à-vis desquels ils mettent en place des stratégies de négociation. Premièrement, du côté du territoire national, où l'autorité s'exerce à travers les instances publiques qui gèrent les fonds de développement cinématographique et le monopole de la distribution et de l'exploitation des films ; deuxièmement, du côté de l'Europe, avec la main-mise des fonds et des festivals internationaux sur les instances de visibilité et de prestige ; enfin, troisièmement, par les logiques concurrentielles d'un système économique largement globalisé. La question des rapports interculturels, notamment entre l'Europe et l'Amérique latine, m'amène à privilégier le décryptage des deux dernières manifestations de cette asymétrie relationnelle.

Dispositifs et logiques du fonctionnement du circuit festivalier et des marchés de projets. Fonds, agendas et classement festivalier

Un premier jalon de cette réflexion consiste donc à repérer les traces de contrôle et d'assujettissement des cinéastes et des films par les dispositifs et les pratiques qui définissent les dynamiques de coproduction, de circulation et de réception cinématographiques trans(nationales), notamment à travers les fonds de soutien, les marchés de projets, les agendas et le classement festivalier. Ces éléments sont tributaires des logiques du marché autant que des imaginaires post ou néocoloniaux qui hantent les relations et les discours des acteurs.

Depuis la création des premiers festivals de cinéma dans les années 1930 et 1940, les territoires cinématographiques centraux assimilés à l'axe euro-étatsunien sont restés inamovibles assignant de facto une stabilité analogue aux régions périphériques (Campos, 2020 : 77). Par ailleurs, il est aussi significatif que le pouvoir de valorisation symbolique des festivals n'attribue le classement A qu'à un seul festival du continent latino-américain, le festival de Mar de Plata.

Cependant, comme le montre Minerva Campos dans sa proposition d'un modèle pour l'étude des festivals latino-américains à partir des catégories établies par Galtung (1971), il existe, à l'intérieur du centre, ce que l'on pourrait qualifier de « centre du centre » – qui rassemble les principaux festivals européens et nord-américains tels Cannes, Berlin, Venise, San Sebastián. La périphérie du centre correspondrait, dans cette perspective, à des festivals internationaux de moindre envergure comme Rotterdam, Locarno, Toulouse... À l'intérieur de la 'périphérie' latino-américaine, plusieurs festivals font à leur tour figure de centres historiques, tel Mar de Plata, suivi de São Paulo, Cartagena, ou alors sont devenus des références centrales au cours des dernières années comme le BAFICI à Buenos Aires et Guadalajara. D'autres, tel le festival de Cali, gravitent à la périphérie de la périphérie. Dans cette région du monde, le sous-champ est plus instable et l'ascension ou le déclin d'une manifestation festivalière ne sont pas à exclure. S'il reste à établir les critères d'un tel classement, celui-ci permet de comprendre la multiplicité des positions dans chaque contexte, la complexité des échanges et des médiations mises en œuvre selon chaque position et les espaces intersectionnels communs entre, par exemple, la périphérie du centre et le centre de la périphérie, où les rapports seraient davantage horizontaux. En effet, les circuits trans(nationaux) de production et de distribution des films d'auteur du Sud correspondent à des espaces périphériques de l'industrie européenne et nord-américaine, et à des espaces de centralité de l'industrie cinématographique des périphéries vis-à-vis des espaces « ancrés dans le champ invisible des expériences globales⁹¹ ». Ce sont les circuits d'un canon consolidé qui occupent en quelque sorte l'espace de la semi-périphérie (Wallerstein, 1976, cité par Campo, 2020 : 77).

Certes, l'organisation de la production et de la circulation des cinémas trans(nationaux) est en effet, on l'a vu, fortement déterminée par la place privilégiée qu'y occupent les instances européennes. Inscrites dans un système économique mercantile, elles établissent en grande partie le calendrier de la production et de la distribution internationale des films d'auteurs dits du Sud et dessinent en conséquence une cartographie trans(nationale) « canonisée⁹² ». Cette logique se retrouve aussi au sein des

⁹¹ Dans « Variações a partir de um autor retrato da crítica brasileira », le critique brésilien Victor Guimaraes (2020) dénonce l'alliance de la critique brésilienne avec l'institution cinématographique et le circuit des festivals, et sa déconnexion avec d'autres pratiques et d'autres lieux de production telles la production *amateur*, populaire, marginale ou encore celle qui s'attache à d'autres pratiques artistiques.

⁹² Un détour rapide par une approche quantitative permettrait de déchiffrer cette cartographie. Si l'on prend par exemple l'édition 2019 du festival de Cannes, la visibilité des films venus des Suds s'avère inégale vis-à-vis de celle des Nord - même si l'on tient compte du fait que, à l'égard du cinéma, le Nord n'est pas homogène et que plusieurs cinématographies telles l'espagnole, l'italienne, la belge, l'autrichienne, la

plateformes professionnelles, des fonds et des marchés de projets, dont les agendas sont également axés sur le marché (Sandberg, 2018 : 9).

La dépendance vis-à-vis de cette temporalité est le signe d'un rapport de forces installé par les instances festivalières européennes qui se traduit en dépendance à la fois financière – à laquelle fait référence la formule de “fonds-dépendance” –, et symbolique – puisqu'elles orchestrent la visibilité des films, et partant, le potentiel prestige des cinéastes. Le processus d'*artification* engagé garantit la labellisation des films dans la catégorie du « cinéma d'auteur de qualité » par ces instances décisionnelles où se forge la valeur artistique d'une œuvre et où l'on statue sur les récits et les formes cinématographiques qui seront soutenus et récompensés. Il s'agit là d'un système de valeurs lié au champ économique dont la spécificité contemporaine a été qualifiée par certains économistes de « capitalisme cognitif ». Cette valorisation a à son tour une incidence sur la marchandisation du film. C'est ainsi que, d'après Laura Rodríguez Isaza, « la « tournée » des festivals devient une stratégie généralisée du *marketing* international des films qui utilise les logiques et les dynamiques du circuit des festivals pour exalter le statut artistique et culturel des produits cinématographiques destinés au marché international⁹³ » (2015 : 65).

En outre, la structuration du marché de ces cinémas révèle des processus d'industrialisation qui rendent la fabrication de chaque film moins incertaine et plus soumise à des logiques de concurrence. Selon les mots du producteur et réalisateur colombien Oscar Ruiz Navia, « maintenant c'est plus facile dans un sens mais très compliqué dans un autre, car il y a beaucoup de monde qui postule à la même chose. Il faut donc revoir comment nous allons pouvoir continuer de financer nos films⁹⁴ ». La concurrence entre les projets finit par affecter le processus même d'écriture des films. Les logiques économiques sont de ce fait imbriquées dans des logiques de légitimation culturelle.

roumaine restent fortement minoritaires par rapport à la France. Du point de vue de la production cinématographique, ces pays pourraient faire partie des « périphéries » européennes étudiées par Dina Jordanova dans son travail *Cinema at the Periphery* (2010). Par ailleurs, sur les douze films européens sélectionnés en compétition officielle, cinq s'inscrivent dans des démarches discursives et esthétiques proches de celles évoquées plus haut, avec des récits qui s'attachent aux marges économiques, sociales, sexuelles, et des cinéastes réputés engagés dans le champ du « cinéma social » tels les frères Dardenne et le Britannique Ken Loach, la Franco-Sénégalaise Matie Diop, le Franco-Malien Ladj Ly et le Franco-Tunisien Abdellatif Kechiche.

⁹³ « La “gira” por los festivales se ha convertido en una estrategia estandarizada del marketing internacional de películas que utiliza las lógicas y dinámicas del circuito de festivales para elevar el estatus artístico y cultural de productos cinematográficos dirigidos al mercado internacional ». Traduit par nos soins.

⁹⁴ « Ahora la cosa es más fácil en un sentido pero es complicada en otro, porque ya hay mucha gente, todo el mundo está aplicando a lo mismo, entonces hay que replantearse cómo vamos a seguir financiando las películas. » Traduit par nos soins. Entretien personnel réalisé en juin 2015 à Toulouse, au moment de la sortie de son film *Hongos*.

Système de valeurs et capitalisme cognitif

Le soutien au développement des cinématographies du Sud s'inscrit désormais dans un agenda global qui considère le cinéma à la fois comme une économie à part entière et comme un objet de production de connaissances. Articulé au domaine des subjectivités, la pratique cinématographique fonctionne comme une machine à explorer des récits, des formes cinématographiques et des représentations qui sont valorisés en tant que formes culturelles marchandisées. Les modalités de leur inclusion sont le fait de dynamiques de production et de circulation qu'il nous appartient de détailler ici.

Attachés à l'idée contemporaine de diversité culturelle, les programmes de développement des cinémas du Sud – ou, selon la rhétorique institutionnalisée en vogue ces dernières années, du « cinéma monde » (Lecler, 2019, Vinuela, 2021) – ont pour objet à la fois le renforcement de la dimension économique du secteur cinématographique et l'exposition et la valorisation de l'altérité.

L'analyse du discours de la diversité culturelle pose la question du lieu d'énonciation. Originellement établi par la « Convention universelle sur la diversité culturelle » adoptée par les 188 États membres de l'UNESCO, la diversité culturelle constitue un idéal de reconnaissance et de patrimonialisation des connaissances et des expressions culturelles dans plusieurs régions du monde. Elle se fonde essentiellement sur trois principes. Premièrement, le rétablissement du rôle des États dans la conservation et la mise en œuvre de politiques et de mesures de protection et de promotion de la diversité des expressions culturelles sur leur territoire (Annexe Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, 2007 : 134) ; deuxièmement, l'intervention internationale sur le mode de la solidarité « dans un esprit de partenariat afin [...] d'accroître les capacités des pays en développement de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles » (2007 : 131) ; enfin, troisièmement, l'« interaction équitable de diverses cultures » afin de « générer des expressions culturelles partagées par le dialogue et le respect mutuel » (2007 : 133).

Le principe de la diversité culturelle est une déclinaison européenne du principe français de l'exception culturelle, qui exclut la culture, et en particulier l'audiovisuel, du libre-échange, tout en autorisant les aides publiques nationales dans ces secteurs. Il articule des enjeux commerciaux (vente de films à l'étranger), diplomatiques (défendus par les diplomates, notamment française, avec l'objectif de nouer des liens avec des pays étrangers) et culturels (diversifier les films qui circulent dans le monde) (Lecler, 2019 : 23, 234). Il manifeste le couplage entre politiques culturelles des États nationaux et industries culturelles. Il est le cadre aussi bien des accords de coproduction entre l'Europe, notamment la France, et les pays latino-américains⁹⁵ que des dispositifs européens de soutien au développement cinématographique à travers des programmes d'aide à la

⁹⁵ Le renouvellement de plusieurs accords de coproduction, en l'occurrence entre la France et la Colombie, est conditionné à la signature de la charte de l'UNESCO. Voir Suarez, 2021.

coproduction et à la distribution (Rueda, 2018). Ces programmes ont bien évidemment une portée commerciale car « ce sont les professionnels français qui vendent l'essentiel des films d'auteur du monde entier [...] Les films étrangers représentent ainsi un tiers des exportations françaises (80 millions d'euros de recettes par an tout au long des années 2000. » (Lecler, 2019 : 234). Comme l'a souligné Patrice Flichy, rester dans le divorce de ces deux dimensions signifierait « en rester à un discours idéaliste, en dehors de l'histoire, et se refuser à voir la façon dont le mode de production capitaliste a envahi l'ensemble de l'activité culturelle » (1991 : 240).

Les fonds institutionnels nationaux et européens et les festivals constituent des dispositifs de médiation et de développement cinématographique qui non seulement défendent la diversité et l'hétérogène – dans le sillage de nombre de penseurs critiques (Hannah Arendt, Barbero (2008 : 11), mais qui les fabriquent – dans la mesure où ils financent et soutiennent les dynamiques de différenciation, au risque, bien entendu, de les rentabiliser, de les capitaliser. Traduits à force d'usage et d'institutionnalisation en termes de « diversité culturelle », ces grands principes ont le pouvoir de conférer une unité à la transnationalité du cinéma d'auteur du Sud et justifient l'engagement des producteurs et des professionnels européens dont le soutien, à les entendre, s'apparenterait presque à de l'activisme politique. Les cinémas des pays dits en développement reçoivent pour leur part le baptême de la « diversité culturelle » « pour mériter le salut de l'universalisme européen », selon les termes de Beck (2003 : 212).

Le concept de diversité culturelle incarne donc un idéal humaniste et respectueux de la diversité, mais chargé d'une dimension critique et contestataire vis-à-vis du modèle *mainstream* nord-américain. Il récuse aussi le mythe euro-centrique de la modernité qui identifie la singularité européenne avec l'universalité « éliminant la coexistence de différentes formes de production et de transmission des connaissances » (Castro-Gómez, 2006 : 34).

D'après le philosophe colombien Santiago Castro-Gómez, la défense de la diversité culturelle est devenue une valeur « politiquement correcte », « mais uniquement dans le cas où cette diversité est utile pour la reproduction du capital » (2006 : 42). Énoncé depuis l'Amérique latine, le discours de la diversité a pour corollaire le développement des industries nationales adossé, à partir des années 1980, au projet de développement durable des États-nations (Escobar cité par Castro-Gómez). Le cinéaste y est considéré comme un sujet économique productif.

La pratique des jeunes cinéastes producteurs, qui exige de plus en plus des compétences commerciales pointues pour négocier et exploiter les ressources financières octroyées par les institutions et les organismes nationaux et internationaux, s'inscrit ainsi dans la logique du système économique néolibéral et plus particulièrement du capitalisme cognitif global, défenseur de la diversité culturelle. Le terme capitaliste désigne, d'après Carlo Vercellone, « le rôle moteur des bénéficiaires et la tendance à transformer l'ensemble

des biens en capital et marchandises fictives ⁹⁶» (2013 : 3). Quant à l'expression de « capitalisme cognitif », elle fait référence « à la dimension davantage intangible et cognitive du travail et de son produit ⁹⁷» (Vercellone, 2013 : 4). Ainsi, 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, etc. se normalise, devient mesurable (puisque c'est à cette condition qu'il peut avoir de la concurrence!) et passe directement sous le contrôle capitaliste⁹⁸. » (Caffentzis, 2016 : 41, 42).

Si le marché de ces cinémas façonne une économie et un mode de production spécifiques, plusieurs aspects contribuent à le rattacher à cette forme contemporaine de capitalisme⁹⁹ : les conditions de mise en œuvre du travail de création s'organisent dans des espaces normés qui accentuent la dissociation des différentes étapes de la production, chacune se trouvant soumise à des logiques concurrentielles et de financiarisation qui lui attribuent de la valeur. Ces espaces constituent un réseau incontournable pour les projets de fictions qui visent une diffusion à l'international ; la phase même de conception et d'écriture des projets acquiert une valeur productive ; le rôle stratégique joué par les institutions publiques dans le développement de ces dynamiques est crucial¹⁰⁰ ; les producteurs, distributeurs et agents de ventes qui attribuent de la valeur aux films opèrent comme des intermédiaires (Caffentzis, 2016 : 42). Enfin, les fonds et les différents dispositifs qui organisent la production constituent des lieux à la fois de socialisation et de cadrage couvrant toutes les phases de la création, et se trouvent de fait en position de définir le sens et la finalité même de cette production – comment produire ? pour qui produire ? pour satisfaire quels besoins ? à travers quel système de redistribution de la richesse ? (Vercellone, 2013 : 5).

Cette ouverture épistémologique impose toutefois de prendre quelques précautions.

⁹⁶ El término capitalismo designa entonces, “la permanencia en los cambios de las variables fundamentales del modo de producción capitalista - en particular el papel motriz de la ganancia y la tendencia a transformar el conjunto de los bienes en capital y mercancías ficticias”. Traduit par nos soins.

⁹⁷ « La expresión capitalismo cognitivo, el término cognitivo no es un adjetivo de capitalismo. Hace referencia, en cambio, a la dimensión siempre más inmaterial y cognitiva del trabajo y de su producto ». Traduit par nos soins.

⁹⁸ « “el trabajo del conocimiento”, el trabajo cognitivo, etc. se está volviendo normalizado, mensurable (¡puesto que sólo así puede haber competencia!) y puesto bajo directo control capitalista ». Traduit par nos soins.

⁹⁹ Bien que nous ne soyons pas en mesure de participer aux débats autour du concept de capitalisme cognitif qui demanderait des connaissances en théorie économique, il s'avère nécessaire de mener le travail modeste qui consiste à penser la manière dont les dynamiques cinématographiques en question s'insèrent dans un système économique global.

¹⁰⁰ Carlo Vercellone pointe le rôle stratégique du contrôle biopolitique de ces institutions dans la valorisation du capital (2013 :10).

D'une part, face aux approches économiques qui dénoncent avec constance la dépendance des États latino-américains vis-à-vis du capitalisme européen et états-unien et/ou la fabrication d'un cinéma post-national dont le caractère transnational serait en fait « le produit de revendications néolibérales » (Sandberg, 2018 :10) ; d'autre part, face aux théories cinématographiques fondées sur le vieux clivage cinéma d'art vs cinéma commercial (Alvaray 2008, 49, cité par Sandberg, 2018 : 5). En fait, ces analyses ont le défaut de recourir à des généralisations qui ne tiennent pas suffisamment compte du caractère essentiellement processuel du montage financier des films et des négociations qui s'y jouent. L'idée selon laquelle « les sociétés de production et les partenaires commerciaux d'un film peuvent dicter dès le stade de la rédaction du scénario à quoi doit ressembler un film, exercer leur influence sur les thèmes et l'esthétique, et faciliter les vues clichées et exotiques des paysages, des cultures et des peuples d'Amérique latine¹⁰¹ » (Sandberg, 2018 : 10) suggère une relation d'assujettissement qui est nuancée aussi bien par la portée critique des films que par des processus infiniment plus complexes de création, de médiation et de négociation.

La relation de cette territorialité cinématographique avec le capitalisme créatif et cognitif est de ce fait double. D'une part, elle soutient la création à travers une série de dispositifs (fonds, bourses, résidences) et de valeurs (expression des subjectivités associée à la promotion de nouveaux talents et plus globalement du cinéma d'auteur et promotion de la diversité culturelle). D'autre part, elle tolère la critique sociale et en fait même la promotion.

Diversité culturelle pour quel cinéma ?

Dans le modèle de production cinématographique qui nous occupe ici, la « diversité culturelle » entre en jeu avec un deuxième idéal, celui du cinéma d'auteur. Au-delà du fait de constituer un monde du cinéma et un marché cinématographique spécifiques, le cinéma d'auteur y opère en tant que formation discursive qui trouve sa genèse dans la politique des auteurs français¹⁰², qui s'est étendue au monde entier. Dans ce contexte, la dialectique art-industrie fondatrice de la notion même d'industrie culturelle (Morin, 1962) prend la forme d'un conflit culturel de définition qui met en tension plusieurs valeurs et logiques – la dimension artistique et la rentabilité – redoublant le clivage « création de l'esprit » et « marchandise » présent dans le discours des professionnels qui soutiennent ces cinémas. Le modèle du cinéma d'auteur s'y définit ainsi comme « un type de cinéma qui privilégie la création artistique et limite les influences du marché, comme le souligne Montero dans

¹⁰¹ Production companies and business partners might dictate from the scriptwriting stages onwards what a film should look like; exerting their influence over themes and aesthetics, and facilitate cliched and exoticized views of Latin American landscapes, cultures and people.

¹⁰² L'éclairage apporté par Gloria Pineda Moncada dans sa thèse en cours de rédaction sur la compréhension de la place du « cinéma d'auteur » en tant que « formation discursive » dans la normalisation des relations de dépendance du cinéma colombien vis-à-vis de la France s'avère précieux.

son travail sur les cinéastes chilien.nes qui font en partie leurs films depuis la France (2019 : 81).

Mis en cause et qualifié de mode euro-centrée par les *nouveaux cinémas* des années 1960 et 1970, notamment par le projet de *tiers cinéma*¹⁰³ théorisé par les Argentins Octavio Getino et Fernando Solanas (1969), le cinéma d'auteur devient après cette période l'enfant chéri des festivals (Elsaesseer, 2005, Rueda, 2018), soutenu financièrement par les entreprises spécialisées dans les coproductions internationales des films du Sud (Rueda, 2018), et promu par les écoles, les instituts de cinéma, et les jeunes générations de cinéastes argentins, chiliens, colombiens qui s'y sont formés... Le discours *autoriste* est ainsi naturalisé par toute la chaîne des professionnels au service d'une stratégie d'émancipation vis-à-vis des formules commerciales non seulement du *mainstream* global mais aussi domestique. S'il n'impose pas de conventions esthétiques ou narratives préalables, il repose toutefois sur des films de scénario qui mobilisent une série de problématiques et des procédés esthétiques et discursifs bien identifiés – notamment l'ancrage dans la réalité sociale du pays –, ce qui le rend reconnaissable et absorbable par les instances de financiarisation et de légitimation. Enfin, il opère comme un label d'internationalisation des films et des cinéastes du Sud.

Diversité culturelle et cinéma d'auteur constituent ainsi la formule dialectique qui sous-tend les pratiques professionnelles et les politiques publiques nationales et internationales et organise le champ contemporain des cinémas du Sud (Rueda, 2019). Énoncés à l'origine par les centres du circuit international, notamment la France, ces deux principes constituent aujourd'hui un système de valeurs partagé dans plusieurs régions du monde, et représentent à ce titre un potentiel de mobilisation pour des projets filmiques qui portent par ailleurs un discours et une représentation critiques des mondes sociaux. Le risque, soulevé par Stéphane Delorme dans les *Cahiers du cinéma*, est celui d'adopter la représentation péjorative la plus courante : « Il y a des idées qui pèsent comme celle de la "diversité"... Le cinéma d'auteur est toujours dans la clause de diversité, dans l'exception, dans l'annexe, dans la marge, dans la catégorie, insultante, des films "difficiles" » (2013 : 5).

Si le discours de défense de la diversité culturelle est à l'origine d'une bataille menée par le centre lui-même contre la matrice coloniale du pouvoir, ne prend-il pas le risque, dans le cadre des industries culturelles et plus globalement du capitalisme créatif et cognitif, de se transformer en outil de fabrication et d'inclusion des différences – en les exploitant, en les monétarisant, en les exotisant, en les hiérarchisant, voire en les transformant en spectacle ? Car plus la position sur l'échelle hiérarchique des festivals est haute, plus le film et le cinéaste du Sud acquièrent l'identité ambiguë de 'stars critiques' ou de 'stars de la diversité', et plus les « esprits critiques » les plus radicaux se trouvent rejetés à la marge du système.

Quant à la notion de cinéma d'auteur, investie et promue par les uns, qui la relie à

¹⁰³ Le Tiers cinéma postule une résistance à l'hégémonie européenne du cinéma d'auteur héritée de la politique des auteurs française, jugée colonisatrice car éloignée des besoins des sociétés latino-américaines et plus largement du « tiers-monde ».

l'idée de « jeune talent » venu d'ailleurs, et appropriée par les autres à la fois comme possibilité d'émancipation du cinéma dit domestique et comme ambition cosmopolite, elle peut également être envisagée comme un *entre-deux* commun, partagé entre les multiples acteurs impliqués dans la relation cinématographique. La distinction entre « partage du sensible » et exercice de l'autorité s'avère ainsi poreuse lorsqu'il s'agit d'analyser le soutien institutionnel en termes d'encadrement de la production des représentations et, par conséquence, de la normalisation des objets filmiques.

Rapports pédagogiques et rhétoriques coloniales

L'analyse des médiations et des discours comme l'approche du double processus d'altérisation nous éclairent sur la place des imaginaires coloniaux dans les représentations que chaque acteur fabrique réciproquement de l'autre. Les arrangements énonciatifs des acteurs européens qui gèrent les fonds de soutien ont en effet du mal à s'émanciper d'une organisation linguistique attachée à des rapports de forces asymétriques où les uns détiennent l'autorité de nommer les autres en les figeant dans la catégorie géopolitique de « cinémas du monde » ou de « world cinemas », une expression euro-centrée qui agit comme une catégorie univoque de normalisation et d'institutionnalisation de ces cinémas. Si la classification de la population mondiale est l'un des signes-actions de la colonialité du pouvoir – « catégorie utilisée par certains scientifiques sociaux et philosophes d'Amérique latine pour décrire le phénomène selon lequel il existe dans le monde une hiérarchie rigide entre les différents systèmes de connaissance » (Castro-Gómez, 2006 :27) –, la place privilégiée qu'occupent encore aujourd'hui les instances européennes dans l'organisation du champ cinématographique réactualise l'exercice du pouvoir (néo)colonial.

Du point de vue des professionnels français et plus largement européens, s'engager dans le développement des cinémas du Sud est le moyen, je l'ai montré, d'explorer de nouvelles frontières et de répondre à un double désir : la découverte de jeunes talents¹⁰⁴ ou de « nouveaux regards sur le monde » et le désir altruiste de transmettre un savoir-faire. Ces régions représentent selon eux des réservoirs de créativité. Comme le souligne Ulrich Beck, la notion même de « politique de développement » justifie la domination dès lors que son but est pédagogique. Et l'auteur d'ajouter : « C'est à cette dimension pédagogique de la domination que Gramsci pensait lorsqu'il écrivit que toute relation d'hégémonie a forcément besoin d'une dimension éducative pour se justifier, et que cela vaut non seulement au sein d'une même nation, mais aussi entre les nations et les civilisations » (2003 : 513).

Dans sa thèse doctorale portant sur les représentations que les professionnels français

¹⁰⁴ « J'ai le goût de la découverte » affirme Thierry Lenouvel. Propos recueillis par Gustavo Suarez dans sa thèse doctorale (2021 : 232).

et colombiens engagés dans la coproduction de films se font de leurs propres pratiques et de leurs interactions réciproques, Gustavo Suarez démontre combien la dimension pédagogique sous-tend ces relations transatlantiques. Dans les propos du producteur français Thierry Lenouvel, « c'est vraiment gratifiant quand vous avez l'impression d'apprendre quelque chose à quelqu'un qui va réaliser son film ¹⁰⁵ » ; dans ceux de la productrice colombienne Gerylee Polanco, « le coproducteur t'aide à grandir, [...] t'offre son expérience, pour faire le cinéma que tu aimes ¹⁰⁶ ». Si la transmission d'un savoir-faire peut motiver la coproduction et les dispositifs de formation – *workshops*, résidences d'écriture de projets –, elle irrigue également les relations interpersonnelles des acteurs concernés. Ce qui pourrait passer pour une « ouverture culturelle » de la part des professionnels français prend parfois le caractère inquiétant d'une posture paternaliste. La figure du porteur de connaissances hérite des hiérarchies épistémiques érigées par la « colonialité du pouvoir » évoquée plus haut. Elle « plonge ses racines dans l'expérience coloniale européenne et, plus spécifiquement, dans l'idée que le colonisateur possède une supériorité ethnique et cognitive sur le colonisé » (Santiago Castro-Gómez, 2006 : 28).

Du point de vue des professionnels colombiens, l'intervention des producteurs français est vécue, d'après Gustavo Suarez, « comme un accompagnement et non pas comme un exercice de domination » (2021 : 255). Ceci en raison certainement des contreparties obtenues : trouver les moyens de financement des films, se faire une place au sein du réseau international du cinéma d'auteur et obtenir en conséquence la labellisation de « film de qualité », enfin, toucher des publics internationaux. Le producteur européen y trouve aussi son compte : l'ouverture à d'autres territoires, l'internationalisation de sa production et la spécialisation de son métier. Le marché et la légitimité artistique viennent ici résoudre ou plutôt dissimuler des traces et des tensions d'ordre colonial, si l'on ose dire.

Ainsi, les rapports asymétriques Nord/Sud se cristallisent dans une série de dépendances : producteur-réalisateur, maître-élève, adulte-enfant, les uns accompagnent, protègent, donnent conseil, valident ; les autres créent, apprennent. La posture récurrente des réalisateurs dans ce contexte est celle de l'élève émancipé : les films sont garants de la position « libertaire » de l'artiste. Néstor García Canclini (cité par Triana Toribio, 2013 : 28) avait pointé la persistance de ces narrations forgées à l'époque coloniale, lesquelles sont réutilisées et réactualisées par les institutions publiques, les universitaires, les festivals, les fonds de soutien et les cinéastes eux-mêmes. Je viens de montrer dans le chapitre précédent que les représentations que les cinéastes se font des publics européens et des publics locaux étaient à cet égard significatives. La prétendue liberté créative associée au cinéma d'auteur, et dont témoignent les cinéastes latino-américains, se fonde à la fois sur le discrédit du cinéma domestique, commercial et populaire, et sur la mythification du spectateur modèle français que l'on oppose au spectateur local, supposé aliéné par la télévision. La dichotomie entre deux groupes hiérarchisés – eux (ailleurs) et

¹⁰⁵ Propos de Thierry Lenouvel recueillis par Gustavo Suarez dans sa thèse doctorale (2021 : 254)

¹⁰⁶ Propos de Gerylee Polanco recueillis par Gustavo Suarez dans sa thèse doctorale (2021 : 254).

nous (locaux) – signale le fossé abyssal qui sépare le métropolitain du colonial (de Sousa Santos, 2015 : 37). L'écrivain colombien William Ospina rend compte de cette logique dans ses réflexions sur les constructions identitaires nationales des pays latino-américains : « C'est une tragédie des sociétés colonisées qui apprennent à penser que la vie est ailleurs, que la beauté est ailleurs, que l'histoire est ailleurs, et que nous appartenons à un monde subalterne, à un monde de seconde catégorie ¹⁰⁷ ». Cette perception d'infériorité ne saurait se réduire pour autant à un héritage fossilisé, mais il s'appuie sur l'expérience vécue par les cinéastes lors des *workshops*, *pitchs* et festivals ou dans des salles d'art et essai au moment de la projection des films.

Fondée sur d'anciennes blessures mal cicatrisées, la perspective néocoloniale induit la coopération cinématographique de l'Europe avec les cinématographies du Sud comme une nouvelle hégémonie qui reposerait sur deux aspects. Tout d'abord, le soutien financier des fonds et des dispositifs créés à l'initiative des acteurs du Nord dont les orientations suggèrent un horizon d'attente auquel répondrait avec docilité les auteurs. Ensuite, et non sans rapport avec le premier, l'appropriation des instances de canonisation et de validation des conventions esthétiques. Ces deux sujets sont régulièrement évoqués par les chercheurs, par les professionnels lors des rencontres festivières et même par des récits filmiques satiriques empreints d'auto-dérision qui rendent compte d'un certain degré de réflexivité des réalisateurs sur ces questions. L'une des références en la matière, qui engage une réflexion sur les représentations des réalités latino-américaines exportées, est le docu-fiction *Agarrando pueblo / Vampires de la misère* (1977) des Colombiens Carlos Mayolo et Luis Ospina, évoqué dans la synthèse de mes travaux. Les réalisateurs se filment en personnages reporters d'images pour une chaîne de télévision allemande. L'accent mis sur la misère des gens tourne à la satire pour mieux questionner l'éthique des cinéastes et la marchandisation « pornographique » de ces images d'exportation.

Le court-métrage *De hacer películas para cítricos europeos* (2014), réalisé trente-sept ans plus tard par le cinéaste aussi colombien Rubén Mendoza, entend pour sa part réactualiser la question de l'horizon d'attente des critiques européens et questionner la manière dont celui-ci est intégré par les réalisateurs dans le processus de création¹⁰⁸. Dans le cas d'*Agarrando pueblo*, Mayolo et Ospina répondent au paradoxe qui a assailli les *nouveaux cinémas* en Amérique latine, quand la critique radicale de la colonialité leur a

¹⁰⁷ « Es una tragedia de las sociedades colonizadas que aprenden a pensar que la vida está afuera, que la belleza está en otra parte, que la historia está en otra parte, y que nosotros pertenecemos a un mundo subalterno, a un mundo de segunda categoría ». https://www.youtube.com/watch?v=zZIE9JUDsco&feature=emb_rel_end&ab_channel=Comisi%C3%B3ndelaVerdad, minute 19'20. Traduit par nos soins.

¹⁰⁸ Voir aussi *El Escarabajo de oro* (2014), fiction réalisée à partir de l'invitation faite par le festival de cinéma documentaire de Copenhague à Alejandro Moguillansky et à l'artiste suédoise Fia-Stina Sandlund à co-réaliser un film ensemble, et *Por el dinero* (2019), réalisé plus tard par Moguillansky. Les deux films portent un regard irrévérencieux sur les difficultés économiques et les tensions qui sous-tendent la réalisation cinématographique dans un cadre international.

ouvert les portes du succès européen. Quant au film de Mendoza, il répond à l'accusation faite aux cinéastes contemporains de réaliser des films pour les festivals européens. La satire s'attaque à des questions esthétiques telles la durée des plans, l'utilisation de la musique, l'inaction des personnages, etc. Les deux films témoignent des contraintes d'énonciation qui pèsent sur la réalisation et la production cinématographique des films d'exportation financés par les Européens : documenter la réalité à travers des films où les réalisateurs exercent eux-mêmes une autorité sur leurs propres personnages. Ils rendent compte de la manière dont les cinémas du Sud visibles sur la scène internationale se fabriquent encore aujourd'hui en dialogue avec l'*autre* européen. La problématique semble donc perdurer, avec logiquement des singularités attachées au contexte de production et de circulation contemporain.

LA LOGIQUE DE RÉSEAU : ENTRE HIÉRARCHIES INSTITUÉES ET MUTATIONS RELATIONNELLES

Les aspirations contemporaines à la diversité culturelle et au cinéma d'auteur ne rendent-elles pas compte, de l'autre côté du miroir, de l'adhésion à un discours hégémonique normé énoncé essentiellement par les lieux traditionnels de pouvoir ? Si ce système de valeurs peut être envisagé comme le pilier d'un *soft power* multi-étatique institué par le réseau des fonds et des festivals européens – et non seulement français –, l'approche transnationale proposée dans ce travail invite, dans le sillage de Romain Lecler (2019, 26), à ne pas restreindre l'analyse aux seuls enjeux de puissance dans les relations internationales, mais à mettre l'accent sur la convergence de plusieurs dimensions, y compris symboliques. Les dynamiques économiques en cours montrent bien, comme le souligne Frédéric Martel, qu'« un pays peut très bien posséder les moyens de production et ne pas influencer sur les contenus produits » (2013 : 74). En l'occurrence, les moyens mobilisés dans le cadre du mode de production décrypté plus haut sont relativement bien partagés.

Il n'existe pas dans le champ cinématographique un seul et unique groupe d'acteurs – institutionnel ou professionnel – issu d'un pays européen ou plus largement du Nord, en mesure de construire à lui tout seul un consensus autour de ce qu'est le « bon cinéma » et d'imposer aux cinéastes et professionnels issus du Sud une ligne de conduite intellectuelle et artistique. Le prisme de lecture hégémonique ne saurait se contenter de considérer des « ensembles de civilisations nationales ou continentales » traversés d'enjeux politiques et artistiques et doit également tenir compte des industries et des marchés en quête de rentabilité et de prestige qui produisent et exposent ces objets cinématographiques issus des périphéries. Ces industries configurent de nouvelles hégémonies au sein de cette spatialité transnationale, elle-même contre-hégémonique et périphérique vis-à-vis de la position centrale et hégémonique de l'industrie *mainstream*.

En l'occurrence, les relations de dépendance ne sont pas tant le résultat de l'exercice du pouvoir d'un territoire sur un autre, que l'actualisation de logiques propres au système économique global qui combinent des enjeux commerciaux, territoriaux, culturels et géopolitiques. Les marqueurs hégémoniques de la machine cinématographique ne sont pas la traduction mécanique figée d'un pouvoir absolu néocolonial, mais des lieux de conflits, de négociation, de résistance.

Ainsi, l'analyse des dynamiques contemporaines qui configurent le sous-champ du cinéma du Sud transnational au XXI^e siècle et des relations asymétriques qui le soutiennent nécessite d'interroger l'ancienne distinction entre le centre, incarné par l'Europe et les États-Unis, et la périphérie, incarnée par les pays du Sud. En reconnaissant une place importante à l'autonomie des pratiques de médiation et des discours, ces dynamiques permettent de rendre compte aussi bien de la réalité du polycentrisme (Shoat, 2012 : 35) que de la vitalité des processus d'émancipation culturelle et discursive. J'ai tenté plus haut d'appréhender cette autonomie comme un terreau propice à l'émergence de résistances culturelles et politiques. La question de l'hégémonie se déplace ainsi vers celle des « conflits de sens » générés par la critique des rapports de domination hérités du pouvoir colonial « dans un média produit et distribué dans le contexte d'un marché mondial dominé par les politiques et les pratiques néolibérales¹⁰⁹ » (Page, 2009 : 4, cité par Sandberg, 2018 : 11).

La perspective contemporaine fait appel au paradigme du réseau pour nous aider à appréhender la complexité de la situation :

interface de proximité, un réseau est une bonne quantité de nœuds - le mot nœud se réfère à la matérialité de la liaison, le nœud dit la métaphore de la densité. Ce nouveau paradigme nous dit qu'aujourd'hui les grandes machineries de la politique ont moins de valeur que le grand nombre d'interfaces entre de petits projets¹¹⁰ (Martín Barbero, 2008 : 15).

Contrairement à la vision *castellienne* du réseau qui dépeint des structures sans hiérarchies, les réseaux dont il est question ici répondent à la définition qu'en donne notamment Gérard Delanty, à savoir « des systèmes de pouvoir organisés différemment et [qui] ont leurs propres hiérarchies¹¹¹ » (2006 : 31). Alors que l'approche du concept de festival en tant que fait de communication et espace de médiation (Rueda, 2006, 2009) prend le risque de sous-estimer les inégalités entre des territoires cinématographiques centraux et périphériques ou alors de surestimer l'éventuelle réduction des inégalités entre

¹⁰⁹ « What meanings, and conflicts between meanings, are generated by mounting a critique of neoliberalism within a medium produced and distributed in the context of a world market dominated by neoliberal policies and practices? ».

¹¹⁰ « interfaz de proximidad, en tanto que una red es un montón de nodos o nudos - la palabra nudo se refiere a la materialidad del ligamento, nudo dice la metáfora de la densidad. Este nuevo paradigma nos dice que actualmente valen menos las grandes maquinarias de la política, que los muchos interfaces entre pequeños proyectos ». Traduit par nos soins.

¹¹¹ « networked systems are differentially organized systems of power and have their own hierarchies ».

eux, la hiérarchie au sein du circuit et des sous-circuits des festivals internationaux est un révélateur de ces inégalités.

Lorsqu'il s'agit de considérer cet espace comme un champ doté d'une certaine autonomie, avec ses propres circuits et ses propres logiques de médiation, le classement s'avère toutefois moins opérant et le concept de réseau semble prendre le dessus. « Le circuit festivalier est l'expression d'un flux global de distribution et de réception », souligne Dina Iordanova (2010). Car, à côté des fonds européens comme l'Aide aux cinémas du monde, ancien Fonds Sud cinéma (1984 - 2011), et des programmes comme Ibermedia et Ventana Sur créés pour renforcer les marchés cinématographiques locaux et européens des films latino-américains, la multiplication de fonds et de dispositifs, y compris au Sud, à l'initiative d'acteurs institutionnels, de citoyens et de professionnels engagés dans la défense du cinéma, vient contrer l'idée d'un *soft power* européen¹¹² ou états-unien par l'instauration de rapports de collaboration et de coopération avec le circuit global.

Par ailleurs, les relations hiérarchiques entre festivals ne se définissent pas toujours en termes d'influence verticale. Leurs dispositifs professionnels – *workshops*, ateliers, etc. – ont la capacité de redéfinir les positions à l'intérieur du circuit. Si ce dernier reproduit et entretient des asymétries, les dispositifs professionnels sont susceptibles d'infléchir l'immuabilité chronique de cette logique (Rueda, 2018). Lieux de médiation de l'industrie, ils participent à la réduction des inégalités entre les territoires, même si l'on est encore loin de leur abrogation. Contrairement à ce que le classement conventionnel suggère, entre Cannes et Toulouse par exemple, ou alors entre le festival chilien FICValdivia et Locarno, la relation n'est pas exclusivement verticale et l'influence peut être réciproque – la présence assidue de Georges Goldenstern, directeur de la Cinéfondation de Cannes, aux sessions de Cinéma en Construction où il repère les cinéastes qui seront ensuite soutenus, en rend compte, ou encore le fait que les plateformes professionnelles Cinéma en Construction de Toulouse et Lima et Australab du Chili sont les lieux de 'découverte' des jeunes talents qui seront quelques mois plus tard sélectionnés à Cannes et à Locarno. Si l'on admet la définition proposée par George Yúdice de 'culture périphérique' comme la conséquence « du besoin d'avoir à satisfaire des besoins [locaux] en participant à un système de production et de consommation que l'on n'a pas choisi » (Yúdice, 2001, p. XIV, traduit par Mattelart, 2007 : 26), ces cinémas sont périphériques en ce qu'ils participent à un système et à une formation discursive qui trouvent leur genèse et leurs lieux saints en Europe. Mais ils les réinventent en les acclimatant à leurs propres contextes socio-économiques, comme le montre la vitalité des dispositifs à l'initiative des Latino-américains qui accueillent des professionnels européens et nord-américains

¹¹² Ce phénomène trouve des échos dans d'autres secteurs. Si pendant plusieurs décennies, la France et d'autres pays européens se sont auto-désignés en tant que lieux de passage des 'cultures du monde' – les musiques africaines et les « cinémas du monde » –, avec Londres et Paris comme passages obligés, la création d'autres circuits parallèles suggère l'idée d'une diminution du pouvoir culturel du continent européen (Martel, 2011).

(voir chapitre 1, dédié à la plateforme Australab), ainsi que les multiples alliances et accords de coproduction qu'ils ont noués avec des acteurs non seulement européens, mais également issus d'autres pays de la région. D'un point de vue économique, les dépendances ne sont pas à sens unique : chacun semble avoir besoin de l'autre et réciproquement.

L'ENTRE-DEUX DU LIEU D'ÉNONCIATION ET LA CRÉATION D'UN ESPACE COMMUN

Et si une autre grille de lecture de ces cinémas résidait dans l'appréhension de ces formes cinématographiques, non plus en termes d'assujettissement aux horizons d'attente européens, mais en tant qu'objets de négociation culturelle, de promotion de ressources et de partage du sensible ? Car les processus de fabrication et de circulation de ces formes cinématographiques rendent compte, comme dit plus haut, d'un mouvement culturel contre-hégémonique contemporain, un mouvement de pensée critique, certes cantonné à une élite, mais enraciné dans des mondes sociaux réfléchis, à la fois localisés et trans(nationalisés). Le « Latino-américain » et les Suds ont fini par se résoudre à négocier, et ce que d'aucuns qualifient de batailles pour l'inclusion font l'objet à l'heure actuelle de discussions acharnées dans le cadre de la mondialisation de la culture. Comme le souligne Francis Vogner dos Reis (2019), co-programmateur du festival international de Cinéma de Belo Horizonte (Mostra CineBH), au sujet de l'ambition du cinéma brésilien, libéré des opérations d'appropriation de la période des années 1940 et 1950 où les genres cinématographiques des grandes nations du cinéma du continent comme la *chanchada* au Brésil et la *comédie ranchera* au Mexique constituaient des constructions socio-économiques et culturelles marquées par la tension entre formes narratives et esthétiques canoniques importées – notamment hollywoodiennes – et réalités et imaginaires locaux :

trouver une place qui ne devienne pas servile et qui, en même temps, joue le jeu de la politique internationale, tout en s'affirmant davantage. Ce moment du cinéma brésilien [les années 2010] est le résultat de 15 ans d'investissement. Et quand on voit un film comme *Au Cœur du Monde*, ou encore *Bacurau*¹¹³, ce qui impressionne est qu'en même temps qu'ils jouent à ce jeu, ils sont très peu soumis aux codes d'un certain cinéma contemporain. S'ils ont le goût de la nouveauté c'est parce qu'ils parviennent à exprimer une culture locale et à la rendre universelle. Pas l'inverse : s'approprier des signes ou des codes du cinéma international et les façonner selon une certaine saveur nationale¹¹⁴.

¹¹³ Les deux films mentionnés, *No Coração do Mundo / Au cœur du monde* de Gabriel Martins et Maurílio Martins (2019) et *Bacurao* de Kleber Mendonça Filho (2019) ont été produits selon le mode culturel de production décrypté supra.

¹¹⁴ « O que na última década e isso foi um pouco à ambição do Brasil em um país, em um país: encontrar um lugar que não fique subserviente ao que é o mesmo tempo ou jogo da política internacional, mais se afirmando. O cinema brasileiro está neste momento, que é resultado de 15 anos de investimento. E quando você vê um filme como *No Coração do Mundo*, ou mesmo *Bacurau*, o que é muito impressionante é que

A ce titre, la diversité culturelle opère comme un horizon de communication et non pas de fragmentation, comme une condition de participation et de solidarité, enfin, comme une possibilité du dialogue interculturel. Elle fait écho à ce que des penseurs européens perçoivent comme l'effondrement de la bipolarité et comme le façonnement d'« un nouveau système international réellement inclusif » :

Reconnaître l'autre n'est pas donner de lui une image angélique, mais tout simplement faire l'apprentissage dont on a besoin, en science comme en politique, pour concevoir un système réellement mondial. Une science de l'international n'est plus concevable aujourd'hui sans cet effort de reconstruction patiente et froide de la subjectivité de tous ses acteurs, touchant, en priorité, ceux qui relèvent d'une autre histoire. (Badie, 2018 : 15, 16).

Dans cette perspective, le discours et les programmes de promotion de la diversité entrent en dialogue avec les « épistémologies du Sud » définies, d'après Boaventura de Sousa Santos et Maria Paula Meneses, comme

un ensemble d'interventions épistémologiques qui dénoncent la suppression des savoirs menée pendant les deux derniers siècles par la norme épistémologique dominante, valorisent les savoirs qui ont résisté avec succès et les réflexions qu'ils ont produites, et enquêtent sur les conditions d'un dialogue horizontal entre les connaissances¹¹⁵. (2014 : 5).

Engageant des démarches énonciatives et des pratiques professionnelles qui refusent de considérer l'Europe et les États-Unis « comme une norme et un centre absolus » (Staszac, 2008 : 29), ces programmes entendent dépasser l'exotisation du monde que dénoncent universitaires et critiques de cinéma.

Peut-on envisager une perspective décoloniale associant l'éloge de la diversité des récits et la promotion des « espaces propices à la *pratique* de la pensée » réflexive et critique ? Est-il possible de jouer le jeu des instances de pouvoir situées au sommet de l'organisation culturelle, tout en visant la déhiérarchisation des positions et la symétrie des rapports ? A partir de la notion d'Ulrich Beck de cosmopolitisme, j'ai pu appréhender la complexité d'une expérience de l'*entre-deux* qui se fonde sur la possibilité d'expérimenter l'écart et de le rendre fécond. La création transnationale contemporaine est un réservoir d'idées dont la production est tributaire du caractère en quelque sorte

ao mesmo tempo em que eles jogam esse jogo, eles são muito pouco subservientes aos códigos de um certo cinema contemporâneo. Se eles têm um sabor de novidade é porque conseguem expressar uma cultura local e torná-la universal. Não o contrário: se apropriar de signos ou de códigos do cinema internacional e moldá-los segundo um certo sabor nacional ». Propos recueillis par Juliana Costa, <<https://cinefestivals.com.br/entre-a-internacionalizacao-e-a-falta-de-legitimidade-interna/>>, 27/09/2019.

¹¹⁵ « un conjunto de intervenciones epistemológicas que denuncian la supresión de saberes llevada a cabo durante los dos últimos siglos por la norma epistemológica dominante, valoran los saberes que resistieron con éxito y las reflexiones que han producido e investigan las condiciones de un dialogo horizontal entre conocimientos » (de Sousa Santos et Meneses, 2014 : 5). Traduit par nos soins.

‘émancipé’ ou non contraint des mobilités transfrontalières. Il n’est pas question de quitter ou de remplacer un territoire par un autre, mais plutôt de s’ouvrir à de nouvelles langues, à de nouvelles connaissances, à de nouvelles rencontres. L’optique cosmopolitique des cinéastes est ainsi garante de la promotion de leurs ressources à travers des récits et des opérations discursives critiques qui suggèrent des perspectives « décoloniales ». Car dans la vision des penseurs de la décolonialité, l’enjeu consiste précisément à sortir du modèle pour créer des réseaux parallèles. Les courants de pensée de la « décolonialité » en Amérique latine se présentent en effet comme des possibilités épistémiques et politiques qui permettraient d’approfondir l’étude de la relation entre communication et pouvoir. Réalisateurs et réalisatrices latino-américaines dialoguent avec Martín Barbero, de Soussa Santos, Anibal Quijano, Rita Segato etc. Pour paraphraser Robert Stam à propos de la musique brésilienne, « le cinéma peut souvent dire autant que l’écriture académique¹¹⁶ » (2012 : 38). Si la théorie de la décolonialité du savoir fait partie du nombre très restreint des productions épistémologiques qui ont réussi à circuler et à acquérir une influence dans les pays du Nord, c’est aussi le cas des cinémas d’auteur du Sud qui se fabriquent dans l’espace commun ou intersectionnel de *l’entre-deux* de multiples territoires.

Au-delà des questions de visibilité et de représentation, la situation de communication étudiée amène à interroger la manière dont l’écart peut être résolu dans un espace où se mêlent enjeux économiques, culturels et géo-politiques. Dans quelle mesure les allers-retours, l’écriture des projets destinés aux fonds de financement, les discussions avec les acteurs qui gèrent ces fonds et avec les structures de production et de distribution, la rencontre avec les jurys et les publics des festivals internationaux, nourrissent-ils l’expérience culturelle qui consiste à *entrer* dans l’horizon de la pensée de l’autre européen, au sens fort que lui donne François Jullien ? Entrer, nous dit-il, implique de se déplacer, de quitter pour pouvoir pénétrer (2012 : 19). L’espace réticulaire du transnational ne serait-il pas de ce fait un espace intermédiaire façonné ensemble, espace commun de l’entre-deux, partagé par les uns et les autres ?

Le concept philosophique de « partage du sensible » de Jacques Rancière permet de comprendre la résolution joyeuse de cet écart :

dans « partage » il faut comprendre, à la fois, le fait qu’il y a un monde commun mais aussi que dans ce monde commun il y a des lignes de partage, des gens qu’on assigne à cette tâche ou à cette autre, qu’on déclare capables ou incapables de faire ceci ou cela [...] Un partage du sensible c’est un système de rapports entre des manières d’être, des manières de faire, des manières de dire, de penser, de voir [...] Ce qui est important justement dans l’idée de partage du sensible c’est que cela désigne à la fois un élément, une situation, qui est entièrement matérielle et en même temps un statut qui est complètement symbolique [...] Donc, ce qui est important c’est ça, toujours ce rôle central des mots dans le partage du sensible, cette espèce de moment décisif où l’on décide qu’on parle, et puis, le rôle que joue là-dedans ce

¹¹⁶ « To us, music and art can often say as much as academic writing ».

qu'on pourrait appeler des blocs de paroles qui circulent en liberté, dont n'importe qui peut s'emparer. (2015 : 199).

Cette expérience du sensible est aussi celle de la connexion spatiale et temporelle dont témoigne un critique brésilien à propos du livre *Grande sertão : veredas* de João Guimarães Rosa et du film *No coração do mundo / Au cœur du monde* de Maurilio Martins et Gabriel Martins qui vient d'être évoqué :

... dans leur cas, ce qu'on peut appeler universel – comme possibilité de se connecter à n'importe qui à tout moment – relève plus de la contagion que du désir de domination. Il dépasse inévitablement le matériau de l'œuvre, mais il découle de l'intérieur de celle-ci, y compris de l'intérieur de sa vulnérabilité. Dans l'expérience racialisée et sexualisée d'un corps dans le monde, par exemple, avec la capacité d'infecter n'importe quel autre corps n'importe où ailleurs. (2020)¹¹⁷.

Les films sont ainsi appréhendés en tant que « lieux de pensée », en ce qu'ils constituent à la fois des espaces et des objets qui sont circonscrits dans un territoire et qui « déterminent des modes d'exercice de la pensée qui leur sont propres, tant du côté de ceux qui y « œuvrent [équipes de réalisation, cinéastes financeurs, producteurs] que du côté des publics [programmateurs des festivals, spectateurs] », pour paraphraser Garcin-Marrou, Mairisse, Mouton-Rezzouk, 2018 : 12). Des lieux de pensée et des lieux pour penser à la fois les processus de configuration d'un champ de production culturelle et un certain cosmopolitisme qui renvoie à la condition identitaire contemporaine des territoires transnationaux.

Retour sur l'expression « le Sud global »

L'idée de « cinéma transnational du Sud » rattache en fait ce travail aux études culturelles et médiaculturelles en proposant une approche multidirectionnelle et relationnelle qui dépasse les études régionales ou exclusivement transatlantiques, dans le sens suggéré par Ella Shohat : « Alors ce que nous affirmons est de rassembler ces choses, parce que les études de zones séparent de manière problématique ce flux global de personnes, d'idées, de cultures ; ils ne regardent pas les mouvements diasporiques de va-et-vient¹¹⁸ » (2012 :35).

¹¹⁷ « Sim, e no caso deles, isso que pode ser chamado de *universal* – como possibilidade de se conectar a qualquer um/a a qualquer tempo – deriva mais do contágio do que da ânsia de dominação. Ultrapassa inevitavelmente a matéria da obra, mas surge das entranhas dela, inclusive das entranhas de sua vulnerabilidade. Na experiência racializada e sexualizada de um corpo no mundo, por exemplo, com capacidade para infectar qualquer outro corpo em qualquer outro lugar ». Conversation en mode anonyme entre l'équipe de rédaction de la revue Cinética (participaram Calac Nogueira, Fabian Cantieri, Francisco Miguez, Hannah Serrat, Ingá, Julia Noá, Juliano Gomes, Maria Trika, Pablo Gonçalo, Raul Arthuso e Victor Guimarães). A edição do material bruto foi realizada por Calac Nogueira, Ingá, Juliano Gomes e Victor Guimarães, « Conversa ao redor de uma nova cinefilia | Parte 4 - Pontos de fuga ». <http://revistacinetica.com.br/nova/conversa-ao-redor-de-uma-nova-cinefilia-parte-4-pontos-de-fuga/>

¹¹⁸ « So what we are arguing for is to bring those things together, because Area Studies problematically

L'observation de la situation réelle et matérielle de ces cinémas nous a permis en effet de souligner la proximité du Guatémaltèque Jayro Bustamante et de la Franco-sénégalaise Matie Diop, du Chinois Jia Zhangke et du Brésilien Kleber Mendonça Filho, du Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul et de l'Argentine Lucrecia Martel... Plus particulièrement, la mise en relation des trajectoires des cinéastes issus des périphéries avec les circuits transnationaux de production et de circulation des films révèle des analogies qui méritent d'être relevées.

S'agit-il d'une bataille des Suds qui se globalise, ce qui justifierait le titre original de ce travail : « De l'Amérique latine imaginée aux périphéries globalisées » ? Mon ambition globalisante visait à penser la situation en termes de production culturelle globale : *Bacurau* (2019), *La Llorona* (2019), *El Abrazo de la serpiente / L'Étreinte du serpent* (2015), *La Ciénaga* (2001), *Las Marimbas del infierno* (2010), et *Los Hongos / Hongos* (2014) agissant comme des réponses plus ou moins bruyantes, plus ou moins discrètes, à une époque marquée par l'accélération et le spectacle de la machine néolibérale. Voulant dépasser le cadre latino-américain, j'avais comme objectif au début de l'écriture de ce mémoire de repenser la question du transnational en envisageant une cartographie qui embrasserait également les cinémas d'Asie, d'Afrique et d'Europe de l'Est. Je me suis toutefois aperçue en cours de rédaction du risque et du non-sens d'une telle entreprise, du moins dans le cadre de ce travail. Si l'exploration rapide de la trajectoire de films comme *Atlantique* (2019) et *Félicité* (2017) de Mati Diop et Alain Gomis, ou alors *Une Affaire de famille* (2018) d'Hirokazu Kore-eda et *Parasite* (2019) de Bong Joon-ho m'avait conduite à envisager cette hypothèse, ma méconnaissance de leurs contextes de production m'a finalement fait renoncer. J'ai fini par réaliser que je ne disposais pas de suffisamment de temps pour « entrer » dans leur pensée. Il aurait fallu tout d'abord comprendre les contextes nationaux et appréhender la spécificité de leur modernité, fondement d'une approche historiquement et géographiquement située (Le Forestier, 2016).

Bien que la tentative de réunir plusieurs dynamiques nationales dans une perspective transnationale se heurte à des variations d'un pays à l'autre, elle permet cependant de repérer des discours communs qui sont révélateurs des enjeux géopolitiques qui se réactualisent dans l'expérience cinématographique interculturelle et transnationale contemporaine.

La difficulté méthodologique dont témoignent les recherches sur le transnational à regrouper plusieurs productions et à les soumettre à une grille d'analyse unique peut justifier la tendance à se reposer sur une réflexion plus globale qui renonce à l'étude d'un terrain composite pour restreindre le corpus à un seul film, à une seule cinématographie nationale, ou encore à un seul festival – terrain privilégié pour l'observation des pratiques de circulation et de production des objets filmiques à l'heure actuelle.

segregates this global flow of people, of ideas, of cultures; if it does not look at diasporic back and forth movements ».

Par ailleurs, l'analyse globale des cinémas « venus d'autres régions » nécessite une autre grammaire, car il n'est plus uniquement question de diffusion – de nombreux festivals se sont fondés sur cette rhétorique (Douarnenez, Nantes, Amiens, Biarritz, Toulouse, pour ne parler que de la France) –, il n'est plus uniquement question d'exportation de films (Elsaesser, 2013), enfin, il n'est plus uniquement question des cinémas issus de régions autres que les États-Unis et l'Europe – car ils se fabriquent et circulent en partenariat, en collaboration et en coopération avec des acteurs professionnels et institutionnels et trouvent une partie de leurs publics dans ces territoires. Il est question de co-construction, d'*entre-deux*, « d'« analogies liées » entre et au-delà des frontières nationales » (Shohat & Stam, 2012 : 15)¹¹⁹.

Si les analyses situées s'avèrent essentielles, la tentative englobante qui vise la construction d'« analogies liées » entre plusieurs territoires et cinématographies donne tout son sens au terme de Sud global, le plus à même à mon sens de rendre compte des dynamiques trans(nationales) qui nous occupent, alors que je l'avais rejeté au départ pour ne pas prendre le risque de céder à une mode académique. Attachée aux « épistémologies du Sud », cette expression traverse en effet la discussion académique contemporaine, notamment en Amérique latine :

Si nous pensons au Sud global, nous pensons dans une perspective plurielle, où le centre s'est déplacé pour former des centres multiples – d'où le « polycentrisme » – et avec un accent sur les multiples diasporas et connectivités transculturelles. Donc nous croyons vraiment aux intellectuels plurilingues et à l'interlocution décentrée au-delà des frontières¹²⁰. (Shohat, 2012 : 24).

Le Sud global est une métaphore qui renvoie à une dimension autre que géographique. Elle s'attache aux batailles de ceux qui refusent d'être victimes, selon les termes de Soussa Santos. Et dans le cas des cinémas dont il est question ici, cette bataille concerne aussi bien les cinéastes et les films eux-mêmes que leurs personnages et leurs récits. Le positionnement socio-politique des cinémas d'auteur du Sud fait de chaque film, par sa trajectoire, son récit et sa forme, l'expression du « Sud global » : ils tissent des espaces de la pensée critique. Le Sud global vise à dépasser la dichotomie Nord/Sud non pas dans l'idée de supprimer les différences, mais de dépasser les hiérarchies et les asymétries de pouvoir, de rendre ces différences horizontales. L'expérience culturelle de ces cinémas est une expérience d'horizontalisation ou de symétrisation des différences.

Dans la formule adjectivée de « Sud global » – la formulation au pluriel serait plus juste –, subsiste, en quelque sorte, l'idée d'émancipation, d'*empowerment*, de changement de position, assez révélatrice des dynamiques à l'œuvre. Tout d'abord, l'importante

¹¹⁹ « We prefer to emphasize the question of “linked analogies” between and across national borders. »

¹²⁰ « If we think from the Global South, we think in a polyperspectival way, where the center is displaced to form multiple centers - whence “polycentrism” - and with a stress on multiple diasporas and transcultural connectivities. So we really believe in intellectual plurilogue and decentered interlocution across borders. »

circulation des films et des cinéastes leur fait gagner de la visibilité sur la scène internationale. « La mobilité, la capacité de se déplacer de façon autonome dans l'espace géographique, mais aussi entre les personnes ou encore dans les espaces mentaux, entre des idées – soulignent Luc Boltanski et Eve Chiapello (2011 : 491) – est une qualité essentielle des grands, de sorte que les petits s'y trouvent caractérisés d'abord par leur fixité ». C'était aussi le cas des « nouveaux cinémas » des années 1960 et 1970 et du réseau transnational qu'ils ont établi. Si la nature des mobilités contemporaines reste attachée aux processus de reconnaissance et de légitimation artistiques, leur multiplication et leur caractère contemporain les relient au processus de professionnalisation des acteurs devenus dans l'intervalle des entrepreneurs et des intermédiaires de la chaîne de production cinématographique. Ces transformations contribuent à reconfigurer les hiérarchies culturelles et les modes de légitimation de ces cinémas, révélant aussi bien le repositionnement des territoires sur la carte du monde du cinéma que l'affirmation des territoires locaux auxquels se rattachent les récits filmiques.

Le réaménagement géopolitique qui remanie les positions traditionnellement figées en centre-périphérie ouvre la possibilité aux périphéries de se retrouver relativement dans des positions centrales¹²¹. Comme le souligne la productrice colombienne Gerilyne Polanco, « ces films catalogués « festivaliers » plutôt que succès de box-office émergent dans une sorte de périphérie qui finit paradoxalement par migrer vers le centre [...] Ces films d'auteurs très divers acquièrent une place légitime grâce aux fonds et aux prix des festivals [...]. Leur prestige leur donne une connotation « tendance » et les amène au centre comme un aimant¹²² » (2016). La « périphérie », comme le souligne Dina Iordanova (2010), ne correspond donc plus à une coordonnée fixe de l'espace marginal, mais à un espace aux frontières poreuses et en constante évolution, qui redéfinit de manière dynamique ce que signifie le « centre » et défie de ce fait les hiérarchies culturelles.

Mais si l'expression de Sud global permet de saisir le caractère stratégique de l'action des cinéastes et de prendre en compte les questions liées à l'énonciation, nécessaires à la compréhension de la place de ces cinémas dans le monde contemporain, elle laisse à l'écart la question des conditions d'une véritable symétrie des relations au sein du champ cinématographique. Il semblerait qu'en la matière les lieux festivaliers moins dépendants d'une organisation hiérarchisée soient davantage en mesure de ménager le cadre d'un véritable dialogue.

¹²¹ Le questionnement en termes de centre-périphérie peut ainsi s'avérer périlleux. Les cinématographies du Danemark, d'Écosse, de Nouvelle-Zélande, d'Australie, du Québec, sont par exemple qualifiées de périphériques par Dina Iordanova, alors même qu'elles n'expérimentent pas les problématiques d'ordre géopolitique attachées au découpage Nord/Sud. L'expression des périphéries s'avère multiple et invite à explorer des cartographies alternatives.

¹²² « Estas películas catalogadas más “festivaleras” que “taquilleras”, surgen en una especie de periferia que paradójicamente termina migrando hacia el centro [...] que estas películas, diversificadoras y autorales, adquieren un lugar de legitimación que le es otorgado por “ganar” convocatorias y también, claro está, por ser “premiadas” en festivales. El prestigio que les asiste las desviste y les pone el ropaje de la “tendencia”, es decir, las lleva al centro como un imán ». Traduit par nos soins.

Mais revenons aux formules sémantiques employées pour nommer les cinémas non européens et non nord-américains. Se focaliser sur le mot Sud risque d'induire une logique de miroir qui tend à renverser les positions ou bien au contraire à souligner leur stabilité, alors que les dynamiques en cours révèlent des processus changeants, des mouvements, des transformations. C'est en cela que l'adjectif global s'avère pertinent, car il permet de relier des espaces et ces espaces avec des logiques extérieures traversées d'enjeux politiques, épistémiques, économiques et culturels.

L'idée de Sud global ou de périphéries globalisées tente de dépasser le clivage entre une vision utopique d'un monde sans frontières et les nouvelles formes de pouvoir à l'œuvre au sein des dynamiques cinématographiques analysées. Elle envisage la complexité de la situation en termes de tensions et de stratégies réciproques tout en conservant la trace d'une asymétrie géopolitique. Ce faisant, la dimension nationale, qui reste tout à fait essentielle pour comprendre ces cinémas, est regrettamment négligée. Voilà pourquoi le terme transnational, dans sa formulation énonciative 'trans(national)', s'avère à nouveau à mon sens plus juste. L'expression « cinéma d'auteur du Sud trans(national) » est une expression de la mondialité culturelle qui s'inscrit dans la lignée de la conception post-universaliste du « cosmopolitisme critique » de Delanty (2006) et cela à plusieurs niveaux. D'abord, les récits filmiques travaillent des tensions qui traversent les modernités des sociétés nationales d'où ils sont issus. Ensuite, réalisateurs et producteurs du Sud ont parfaitement conscience de leur position vis-à-vis des acteurs avec qui ils négocient, en l'occurrence Français et Européens. Enfin, la situation cosmopolite se conçoit « comme une combinaison créative de différentes forces – centre et périphérie, local et global » (Delanty, 2006 : 38).

Conflits de sens ou conflits de définition

La nouvelle configuration culturelle transnationale constitue une fabrique de représentations renouvelées et critiques du monde social et de promotion de la diversité de 'régions spécifiques'. Cet espace social façonne un 'régime de visibilité critique' qui s'oppose au régime médiatique hégémonique de la grande industrie, agissant en tant qu'arène publique et espace discursif d'ouverture au monde.

L'institutionnalisation de ce circuit du cinéma qualifié par certains d'alternatif (Montero, 2019 : 80) et les récompenses décernées par les hautes instances de légitimation des films ont mis à jour des « conflits de définition » problématiques. Peut-on parler encore d'alternative ou de contre-hégémonie lorsque la marginalité et la critique des relations de domination deviennent visibles, autorisées et reconnues par les hautes hiérarchies de l'institution cinématographique internationale ? Ou bien, à l'inverse, s'étonner de la capacité de l'industrie cinématographique à absorber les objets critiques ou porteurs d'une démarche critique ? L'un des exemples les plus récents en la matière et sans doute le plus spectaculaire est certainement le film *Parasite*, Palme d'Or à Cannes

en 2019 et premier long-métrage en langue étrangère à obtenir, parmi une longue liste de prix, l'Oscar du Meilleur Film en 2020 et le Meilleur film en langue étrangère, catégorie à laquelle ont été longtemps relégués les films issus du Sud. La langue choisie par Bong Joon-ho, réalisateur du film, à la cérémonie et dans le cadre de ses interventions publiques au moment de la sortie du film, soulève à nouveau la question de la marchandisation et de la spectacularisation de l'altérité : s'exprimant en coréen, avec toujours une traductrice à ses côtés, il est l'expression d'une altérité rendue visible et consommable par le spectacle médiatique global.

En 2021 vient le tour de *Nomadland* de Chloé Zhao, Oscar Meilleur film, Meilleure réalisatrice et Meilleure actrice (Frances McDormand). Dans ce cas, il s'agit de la première femme non blanche et de la première femme chinoise à recevoir ce prix, avec un récit qui retrace le parcours de personnages âgés jetés sur les routes suite à la crise des « subprimes ». La visibilité des marginaux ou des subalternes – des Suds du Nord – est désormais reconnue, tout en confirmant l'élargissement des frontières par l'Académie cinématographique internationale. La distinction quelques années auparavant de films comme *Moonlight* de Barry Jenkins, Oscar du Meilleur film en 2017 et *Get out* de Jordan Peele, Oscar du Meilleur scénario original en 2018, en témoigne. Réalisés par des Afro-américains, les deux films rendent visibles le racisme et la discrimination subis par des groupes dits minoritaires¹²³.

Les dynamiques transnationales des cinémas du Sud ont pour toile de fond un système économique puissant et globalisé au caractère prédateur et à la capacité inédite d'absorber aussi bien des formes culturelles périphériques que des représentations critiques et contestataires. On constate sa capacité à récupérer la pensée critique et à raccommo-der les contradictions : en célébrant ces films, il se fait le garant de la réconciliation sociale et culturelle – de la reconnaissance de l'*autre* par la machine festivalière la plus institutionnelle, devenue un « agenda idéologique et esthétique-politique », selon les mots du critique colombien Pedro Adrián Zuluaga (2013 : 89), au risque de discréditer et de dépolitiser les formes qui déconstruisent et repensent les représentations dominantes en échange d'un peu de visibilité. S'agit-il d'une stratégie machiavélique du pouvoir colonial européen et néolibéral que d'accueillir, valider et récompenser la différence ? Ou alors, en renversant le point de vue, le supposé engagement critique de ces cinémas ne pourrait-il pas relever d'une stratégie décoloniale des acteurs utilisant ces lieux de pouvoir pour porter un regard critique sur les réalités locales ? Ou bien plus simplement pour se

¹²³ La nouvelle règle imposée à Hollywood à partir de 2024 témoigne d'une sensibilité contemporaine à la diversité qui a gagné même l'industrie la plus puissante : « ne seront éligibles à L'Oscar du Meilleur film que les longs métrages remplissant au moins deux conditions d'inclusivité sur quatre possibles (par rapport à la thématique, au casting, aux technicienne.es, au marketing du film) ». *Les Inrockuptibles*, 28 oct 2020 : 15. Cette reconnaissance se traduit en triomphe au *box-office* voire en succès planétaire de ces films et d'autres tel *Black Panther* en 2018, film de superhéros produit par Marvel Studios et réalisé aussi par un noir, Ryan Coogler, et dont les personnages sont incarnés pour la plupart par des noirs. Le film remporte \$1,347,597,973 de recettes (pour un budget de 200 millions de dollars). https://www.imdb.com/video/vi2320939289?playlistId=tt1825683&ref_=tt_pr_ov_viv

positionner « à l'échelle » des cinémas mondiaux, selon les mots de Zuluaga (2013 : 92) ?

Ces questionnements révèlent des conflits de sens qui ne sont pas propres à ces cinémas, mais s'accordent à la fabrique capitaliste de production de sens qui accueille, tolère voire encourage la critique et la contestation sociale. Le capitalisme finance volontiers la critique dans la mesure où elle lui permet de se développer et d'aiguiser sa pluralité, selon les mots de Carlos Ossa (2013).

VERS LE DÉPASSEMENT D'UNE LOGIQUE BINAIRE

L'analyse des festivals, des plateformes professionnelles ou des marchés de projets, des coproductions et plus largement des dynamiques de production et de circulation des films du Sud nécessite la mise en relation entre logiques marchandes et symboliques, à l'intérieur d'un système global figuré par le marché transnational de ces cinémas. Ces dynamiques se localisent en effet dans des contextes spécifiques où elles entrent en tension avec des médiations territoriales et culturelles adossées à des formations historiques coloniales.

La nouvelle économie culturelle globale (Appadurai, 2005 : 70) fait du champ cinématographique transnational d'auteur du Sud un champ fécond, fondé sur un mode de production culturel (Rueda, 2019) bercé par l'imaginaire du « film d'auteur » et par la métaphore de la diversité culturelle. Celui-ci génère à son tour des représentations filmiques dont l'hétérogénéité des récits et des images compose un régime de visibilité qui peut être appréhendé en termes d'*écart*, à la différence d'autres transnationalismes qui coexistent dans le paysage cinématographique mondial¹²⁴. Il peut être également appréhendé à partir de la notion d'*altérisation*, laquelle engage aussi bien l'idée de mouvement et de processus – de quelque chose en train de se faire – que l'ancrage des récits dans le réel et de porosité entre la fiction et le documentaire – autrement dit de *fictionnalisation* du réel – non pas que la porosité fiction-réel soit récente et spécifique des filmographies du sud, mais qu'elle constitue l'un de ses marqueurs. Il constitue enfin une des formes culturelles spécifiques engendrées par les dynamiques de la mondialisation.

Il s'agit précisément ici de comprendre la nature des liens entre organismes de financement et processus d'*altérisation*, au-delà d'un effet purement mécanique. Ces liens sont le produit d'un tissu complexe de médiations : celle du marché, fondée sur le principe de l'indépendance vis-à-vis des logiques marchandes du cinéma commercial,

¹²⁴ Ce régime de visibilité se définit par l'*écart* avec d'autres régimes, du cinéma *mainstream* hollywoodien à ses dérivés dans d'autres régions du monde ; des *Indiwood* – films d'auteur colonisés par le modèle rentable de production – aux cinémas d'auteur européen et nord-américain qui nécessitent des coproductions et des fonds de soutien internationaux.

mais qui définit la valeur commerciale des films et introduit des logiques de concurrence entre les acteurs de la profession ; celle des institutions qui, par le biais des fonds de financement (publics et privés) et des festivals, agissent comme des instances de légitimation en attribuant une valeur symbolique aux films et en leur assignant un label de qualité ; celle des goûts, des horizons d'attente et des modes d'appréhension des œuvres par les publics, qu'ils soient locaux ou internationaux. Ces médiations sont soutenues par un répertoire de représentations et d'imaginaires où persistent de vieilles tensions et des plaies mal cicatrisées et qui opère comme une grille de lecture des échanges interculturels, et enfin, par les imaginaires contemporains de la globalisation et du cosmopolitisme. L'engrenage de ces médiations permet de nuancer la critique fondée sur la dimension marchande de ces dynamiques, formulée déjà en 1995 par Robert Kevin (cité par Mattelart, 2007 : 20, 21) :

Les produits culturels du monde entier sont assemblés et transformés en marchandise pour un nouveau marché « cosmopolite » : la world musique [...] ; la littérature et le cinéma du Tiers Monde. Le local et l'« exotique » sont arrachés à leurs territoires et à leurs temps pour être reconditionnés à l'attention du bazar mondial. La soi-disant culture mondiale [world culture] reflète peut-être une nouvelle appréciation de la différence et de la particularité, mais il s'agit aussi beaucoup d'en tirer des profits.

La tentative de croiser l'économie politique et l'approche *médiaculturelle* pour mieux saisir cet engrenage de médiations nécessite en effet d'élargir la dimension d'artefact culturel attachée aux films à celle d'expression des subjectivités contemporaines, sans occulter pour autant l'ancrage social des récits. L'idée de « ressource » empruntée à François Jullien et celle de « subjectivité » développée par Nelson Maldonado-Torres (2014) sont susceptibles d'apporter des éléments de réponse dès lors que le questionnement s'inscrit dans un contexte contemporain de relations interculturelles.

Cette affirmation résulte de l'exercice méthodologique qui consiste à croiser l'analyse du mode de production et de circulation culturelles, les films qui s'y fabriquent et la trajectoire des cinéastes. Rattachée au projet *médiaculturel*, cette opération permet de fournir un tableau nuancé des relations complexes entre les phénomènes transnationaux, les espaces nationaux et les pratiques culturelles, à la manière de Aihwa Ong (cité par Mattelart, 2007 : 31).

Au-delà d'une approche binaire nationale/transnationale du cinéma, la perspective transnationale permet quant à elle une double opération : d'une part, questionner les déséquilibres et les inégalités de pouvoir à l'œuvre au sein des processus d'internationalisation des industries du cinéma. En effet, l'analyse des échanges à la lumière du concept d'*entre-deux* éclaire les rapports de force et les stratégies de négociation des réalisateurs et des producteurs locaux amenés à répondre aux injonctions – souvent convenues – des différents acteurs qui « autorisent » l'existence des films à l'échelle trans(nationale). Qu'ils soient acceptés, refusés ou négociés, ces rapports de force sont fréquemment éclipsés par des liens artistiques et affectifs. Ils relèvent de

logiques géopolitiques qui s'entrecroisent avec celles du champ et du marché cinématographiques tout en configurant des formes relationnelles inédites.

La perspective transnationale permet d'autre part d'explorer l'*horizontalisation* des rapports et le répertoire de valeurs ou plutôt l'espace symbolique partagé entre les différents acteurs. Elle vise à produire un décentrement qui rende possible le fait de repenser les lieux d'énonciation de ces cinémas dans le cadre d'un dialogue interculturel où les stratégies de promotion contribuent à forger un espace de cinéma « commun », pour paraphraser à nouveau François Jullien. Si l'écart entre les deux territoires se traduit dans certaines situations en autorité et en dépendance financière et symbolique, il questionne aussi sur le plan philosophique les grilles d'interprétation des processus de fabrication des films et plus globalement des cinémas latino-américains, asiatiques et africains à l'ère des dynamiques trans(nationales) contemporaines. La mise en relation opérée permet ainsi de déceler combien les stratégies mises en œuvre vis-à-vis du marché et des institutions, des fonds et des dispositifs de soutien, engagé de ressources créatives et un répertoire de problématiques ancrées dans les réalités sociales locales et nationales. Car ces cinémas constituent des lieux de pensée critique à la fois localisés et globalisés, qui se fabriquent dans l'espace interstitiel du *tout-monde* (Glissant, 1993) ou de *l'entre*, espace du « propre » et du « tous » dont l'ancienne grille de lecture de l'histoire culturelle *propre* et *autrui* n'est plus en mesure de rendre compte.

L'approche des cinémas trans(nationaux) du Sud à partir des idées d'*entre-deux* du lieu d'énonciation, de promotion des ressources des cinéastes et de dialogue interculturel, inscrit ces cinémas dans une perspective transfrontalière. « Trans » signifie co-produit, co-construit, donc en dialogue, en négociation avec des acteurs situés également dans le Nord, et à partir des expériences culturelles des cinéastes qui sont à la fois locales et cosmopolites. Le concept d'« analogies liées » de Shohat et de Stam, « entre et au-delà des frontières nationales ¹²⁵ » (2012 : 15) prend ici tout son sens, et l'analyse transfrontalière une acuité particulière.

Si l'idée de co-construction d'une cinématographie suggère l'idée d'un dialogue horizontal entre acteurs issus de différents territoires, l'interrogation en termes de rapports asymétriques permet de tempérer cette perspective au profit d'une situation plus complexe. Ces cinémas peuvent de ce fait être appréhendés en tant qu'espace euro-latino-américain qui se configure à travers la production et la circulation culturelles, au risque d'être taxés d'élitistes.

L'approche des rapports de forces et celle de l'espace commun façonné par la rencontre, la coopération et les négociations interculturelles révèlent combien ces films partagent les caractéristiques du *accented cinema* d'Hamid Naficy (2001) : relevant d'un mode de production « interstitiel », ils constituent des objets ambigus et syncrétiques qui ne se laissent pas appréhender par la seule logique culturelle. Espace où cohabitent à la fois des rapports asymétriques et le partage du sensible, la territorialité transnationale des

¹²⁵ «We prefer to emphasize the question of “linked analogies” between and across national borders».

cinémas du Sud échappe aux grilles de lecture traditionnelles, entre la représentation d'un monde débarrassé des anciennes hiérarchies épistémiques coloniales et celle d'une réorganisation postmoderne de la colonialité. Les deux perspectives envisagent des mondes opposés et renoncent à considérer les nuances et les contradictions qui caractérisent les mondes culturels ou interculturels transnationaux contemporains et le réaménagement des rapports géopolitiques qui s'y joue. La complémentarité des perspectives tente, au contraire, de repenser la coexistence des rapports de forces asymétriques post-coloniaux et néolibéraux et des formes discursives critiques et émancipées voire décoloniales. Par ailleurs, la configuration du champ des cinémas d'auteur du Sud a lieu dans un contexte de réhabilitation de plusieurs géographies « périphériques », de mobilisation sociale et de libération de la parole en faveur d'une « décolonisation des subjectivités » (Mignolo) et d'une déhiérarchisation des positions.

Le répertoire théorique mobilisé ici tente de saisir ce mouvement, entre logiques territoriales, double processus d'*altérisation* et cosmopolitisme critique et imaginaire. La volonté de s'inscrire dans une pensée latino-américaine se heurte toutefois à l'euro-centrisme de ces concepts, qui s'avèrent en revanche opérationnels au moment de nommer les trajectoires des cinéastes et les démarches cinématographiques des films du Sud.

CONCLUSION

Circuits et rituels festivaliers, fonds, mobilités, récompenses, échanges, négociations composent une pluralité de modes communicationnels propres au champ culturel des cinémas d'auteur transnationaux du Sud. Il s'y fabrique des formes discursives et esthétiques dont l'analyse permet de repérer les marqueurs d'une contemporanéité cinématographique renouvelée. Les fictions forgées dans cet espace de communication s'avèrent donc des formes d'expression structurées, des productions imaginaires qui font écho aux problématiques du monde contemporain et dialoguent avec des démarches épistémologiques critiques.

Les expériences interculturelles des cinéastes et des professionnels modèlent cet espace de communication, ce *monde du cinéma* régi par des règles, des conventions esthétiques et des logiques relationnelles spécifiques. Au sein de cet espace, la « combinaison créative » de différentes forces – mobilité et ancrage local, réalités sociales et mondes subjectifs –, produit des tensions, et ce faisant, des négociations qui sont d'ordre à la fois esthétique, économique et politique.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un phénomène nouveau, j'ai proposé d'explorer l'essor de ces formes culturelles à travers le prisme des logiques et des valeurs propres au capitalisme cognitif et créatif. Bien que l'économie de ces cinémas ne soit pas au cœur du « grand projet des industries créatives, de l'économie créative et de la créativité à l'échelle internationale » mis à jour par Philippe Bouquillon (2012), elle appartient à ce système économique global, tout en se positionnant du côté des « indépendants » et en manifestant une posture critique vis-à-vis des « puissants ». Cette perspective, encore ici à l'état d'ébauche, constitue un chantier épistémologique que je crois prometteur.

Si mon travail a fini par réhabiliter la notion de Sud, notamment dans le contexte français, il l'a fait en s'attachant à la pensée critique des épistémologies du Sud et de la décolonialité, ce qui m'a déliée d'une démarche mono-disciplinaire (sociologique, économique, géographique, anthropologique, voire strictement communicationnelle) pour m'inscrire dans une approche transfrontalière proche de celle des penseurs critiques latino-américains. Plus globalement, le dialogue productif avec des auteurs relevant de plusieurs disciplines et géographies – Delanty, Alvaray, Beck, Ossa, Jullien, Martin Barbero, Mignolo, Quijano... – m'a amenée à investir plusieurs concepts qui se sont avérés à fort caractère heuristique au moment d'interroger ce qui est spécifique à ces cinémas et leur position au sein des industries culturelles globales : du point de vue des expériences et de la trajectoire des cinéastes et des professionnels, le cosmopolitisme critique et la déterritorialisation-reterritorialisation, du point de vue des objets filmiques circulant dans cet espace, l'*altérisation* et la décolonialité.

A travers l'exploration des itinéraires des cinéastes et des films, des instances de médiation de la production et de la réception (dispositifs ou marchés de projets et discours de la critique) et des formes et des discours filmiques, le postulat du cosmopolitisme et de l'*altérisation* critiques associés à une perspective décoloniale s'est avéré fécond et donnera lieu à des prolongements qui s'appuieront sur l'analyse d'un corpus de films.

Par ailleurs, ce besoin de croiser des approches sur un terrain observé depuis aujourd'hui deux décennies a façonné, en cours de route, une écriture qui peut s'apparenter, dans plusieurs passages, à des digressions essayistes. L'ambition englobante corrélée à des analyses situées m'a évité pour autant de tomber dans une perspective totalisante qui définirait des identités génériques figées et définitives.

A l'égard des cinémas du Sud, le transnational s'est avéré aussi bien un fait, une situation, une expérience qu'une approche et une méthode d'analyse culturelle. En effet, l'accumulation de plusieurs terrains de recherche m'a permis d'appréhender les films en tant qu'objets culturels et communicationnels réflexifs qui performent le monde social. J'ai pu esquisser une méthode d'analyse qui croise des lieux d'énonciation pluriels, des discours et des récits filmiques. Dans la perspective de Sylvie Octobre et de Vincent Cichelli, de Raphaëlle Moine, d'Erick Maigré et de Jesús Martín Barbero, il s'agit d'enrichir les sciences de l'information et de la communication et plus largement les sciences sociales d'approches qui prennent en compte les médiations, bien sûr, mais aussi les sensoriums des individus et les imaginaires qui les relient. Le film est ainsi envisagé en tant que *continuum* expressif qui relie socialement et culturellement des individus partageant des expériences de territorialité communes.

Les différents croisements théoriques découlent d'une posture épistémologique qui vise la rencontre entre communication, culture et politique, tout en plaçant les médiations et les subjectivités au cœur de cette territorialité nouvelle. Ces ouvertures demandent à être explorées au regard des nouvelles expériences et des dynamiques cinématographiques émergentes. Parmi elles, trois retiennent particulièrement mon attention et constituent des pistes de recherche que je souhaite explorer à l'avenir.

○ Le film *Memoria*, du réalisateur d'origine thaïlandaise, Apitchatpong Weerasethakul, consacré après avoir reçu la Palme d'or cannoise en 2010 pour son film *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*. Suite à son invitation au festival de Cartagena, en Colombie, par la directrice et programmatrice de l'époque Diana Bustamante, jeune productrice de plusieurs films colombiens trans(nationaux), Weerasethakul témoigne d'un intérêt marqué pour ce pays et entame l'écriture d'une fiction ainsi qu'une collaboration avec Bustamante. Réalisateur et productrice réunissent une équipe de techniciens et de comédiens colombiens, une star du cinéma *indi* nord-américain, Tilda Swinton, une autre du cinéma français, Jeanne Balibar, et un récit qui traite des questions d'altérité et d'interculturalité du point de vue d'un

personnage étranger. A l'occasion de la présentation du film au festival de Cannes 2021, Bustamante affirmera à plusieurs reprises sur la place publique internationale que *Memoria* est le film « le plus colombien » qu'elle ait jamais produit. On retrouve ici le questionnement identitaire attaché d'une part, à des récits et des écritures cinématographiques tributaires des mobilités artistiques et professionnelles, et d'autre part, à un modèle économique qui mobilise plusieurs fonds nationaux et internationaux. Les figures du cinéaste et du film global du Sud s'incarnent dans cette expérience de cinéma placée sous le feu des projecteurs par les médias spécialisés et par les cinéphiles et les professionnels du cinéma d'auteur actifs sur les réseaux sociaux. En quoi *Memoria* agrège-t-il la question des contours des cinématographies nationales, en l'occurrence colombienne et thaïlandaise ? De quelle manière les mobilités Sud/Sud agissent-elles sur les dynamiques de production cinématographique et plus largement sur les expériences artistiques et culturelles trans(nationales), ainsi que sur les objets culturels qui en résultent ?

○ Les nouvelles orientations du mode culturel de production de ces cinémas, suite à l'arrivée sur le marché cinématographique de Netflix, un nouvel acteur puissant qui se positionne progressivement au sein du monde des cinémas d'auteurs transnationaux. Depuis la production du film *Roma* du Mexicain Alfonso Cuarón (2018), la plateforme offre des conditions de réalisation confortables et des revenus séduisants à un certain nombre de cinéastes d'Amérique latine tels la Chilienne Marcela Said, l'Argentin Pablo Aguero, le Guatémaltèque Julio Hernández Cordón, la Colombienne Laura Mora... Attirant et sollicitant les cinéastes pour des travaux d'écriture et de réalisation, Netflix devient un acteur-riche pour le circuit de production et de circulation qui s'est institué au cours des dernières décennies et dont les festivals de cinéma constituent le noyau. Quelle incidence pour la carrière et la visibilité de ces cinéastes ? Dans quelle mesure l'émergence d'un modèle de production qui fait l'impasse sur les fonds de soutien nationaux et les laboratoires et marchés de projets internationaux induit-elle des transformations aussi bien des formes esthétiques et discursives que du statut même d'« auteur » – de l'auteur artiste à l'auteur professionnel (Narváez, 2021).

○ Le développement des nouveaux dispositifs socio-techniques de diffusion cinématographique que sont les plateformes de vidéo à la demande (VAD ou VOD). Opérant comme des acteurs de la circulation et de la médiation cinéphiles (Taillibert, 2020), elles engagent des enjeux aussi bien économiques que relevant des politiques culturelles de formation des publics. Ces plateformes, proposées comme des alternatives de visionnage en ligne, constituent des initiatives nationales ou régionales qui dynamisent le marché cinématographique et plus largement le marché culturel numérique au sein de territoires spécifiques, en l'occurrence en Amérique latine (voir Rosas Mantecón et González (dir.), 2020). Elles émanent souvent d'organismes publics nationaux comme cine.ARPlay, de l'institut argentin du cinéma INCAA,

FilminLatino, de l'Institut mexicain du cinéma IMCINE ou transnationaux comme Retina latina, qui associe six organismes cinématographiques du continent, et Pantalla CACI, qui associe le programme Ibermédia et DocTV Latinoamérica. De quelle manière leurs pratiques de programmation, d'éditorialisation des contenus et de classement des films reterritorialisent-elles les circuits de diffusion ? Dans quelle mesure la collaboration avec d'autres acteurs de la diffusion que sont les festivals de cinéma entretient-elle l'intérêt pour les mêmes films ? Ou, au contraire, à quel point la configuration d'un nouvel espace, parallèle aux circuits institués, modifie-t-elle le répertoire des films autorisés à exister dans l'écosystème cinématographique international ? Et du côté des spectateurs latino-américains, quel est le rôle de ces plateformes dont Rosas Mantecón (2020) nous dit qu'elles n'ont pas de « véritable » incidence sur les pratiques de consommation cinématographique ? Dans quelle mesure les « nouveaux écrans » de visionnage des films entraînent-ils véritablement le développement des publics à l'échelle nationale et internationale si, comme le souligne Maria Luna, « on ne peut pas affirmer que la seule existence des contenus numériques sur les plateformes VOD garantisse un accès de plus longue durée aux cinémas du Sud » (Luna, 2020 : 75) ?

Les deux derniers phénomènes, qui reconfigurent en profondeur les pratiques de production et les circuits de circulation, se sont exacerbés avec la crise sanitaire due à la pandémie de covid 19. La crise des salles de cinéma et, par conséquent, celle des fonds de soutien alimentés par un pourcentage sur le prix des billets, ont conduit à une récession économique des industries cinématographiques qui touche le monde des cinémas transnationaux du Sud. La mise en ligne des événements festivaliers et des laboratoires et marchés de projets a cependant révélé la réactivité et la créativité des acteurs (professionnels et institutions) pour continuer à faire marcher la machine des cinémas du Sud. L'incertitude de la situation appelle toutefois à observer les plus grandes précautions dans l'analyse.

Enfin, l'écriture de ce mémoire a été accompagnée, je l'ai déjà évoqué dans le volume 1 de ce mémoire, par une double réflexion collective. D'une part, l'organisation du colloque international « Festivals et dynamiques cinématographiques trans(nationales) », à la faveur de laquelle se sont tissées des relations entre plusieurs équipes et collègues à différentes échelles – locale, nationale et internationale ; d'autre part, la conception d'un programme de films avec l'équipe de programmation de la section parallèle La Muestra du festival Cinélatino pour son édition 2022 : il s'agit d'une sélection de films soutenus par Cinéma en Construction tout au long des vingt ans d'existence de ce dispositif professionnel et qui s'inscrivent dans les axes de réflexion sur les formes discursives et esthétiques communes aux fictions du Sud que j'ai développés dans le chapitre trois de cet inédit. Ce travail de recherche/création, que ma collègue Julie Savelli m'a suggéré lors du colloque Festivals et mondes contemporains de Montpellier (octobre 2020) s'en veut le prolongement.

Mon programme de recherche dans les années à venir vise à prolonger ces réflexions dans un cadre collectif qui relie l'encadrement doctoral tel que je l'envisage et les échanges académiques à une échelle internationale. Il intégrera le travail pédagogique à tous les niveaux de formation et la recherche scientifique. Enfin, il agrègera la vie académique et le réseau professionnel des cinémas latino-américains et plus globalement du Sud. L'ancrage local et l'ouverture nationale et internationale constituent le cœur de ce programme qui se veut transfrontalier.

BIBLIOGRAPHIE

- Alvaray, L. (2011). Are we global yet? New challenges to defining Latin american cinema. *Studies in Hispanic Cinemas*, 8(1),69-86. https://doi.org/10.1386/shci.8.1.69_1.
- Anderson, B. (1996). *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. La Découverte, 1996. Titre original : Imagined Communities (Editions Verso, 1983).
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Appadurai, A. (2005). *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Payot.
- Badie, B. (2018). *Quand le Sud réinvente le monde. Essai sur la puissance de la faiblesse*. La Découverte.
- Beck, U. (2003). *Pouvoir et contre-pouvoir à l'heure de la mondialisation*. Flammarion.
- Beckert, H. (2006). *Les Mondes de l'art*. Flammarion.
- Boidin, C. (2013). Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français. *Cahiers des Amériques latines*. <https://doi.org/10.4000/cal.1620>.
- Boltanski, L. & Chiapello, E. (2011 [1999]). Le nouvel esprit du capitalisme et les nouvelles formes de la critique, dans L. Boltanski & E. Chiapello *Le nouvel esprit du capitalisme*, p. 465 – 553. Gallimard.
- Bouquillion, P. (2012). *Creative economy, creative industries : des notions à traduire*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes. <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.3917/puv.bouq.2012.01>
- Bourdieu, P. (1966). Champ intellectuel et projet créateur. *Les Temps modernes*, 865- 906.
- Bourdieu P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 3-46. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_298.
- Bretou, S. (2005). L'altérité incluse. *Acta fabula*, 6(3). <http://www.fabula.Org/revue/document1111.php>.
- Burch, N. (1983). *Pour un observateur lointain*. Gallimard.
- Caffentzis, G. (2016). Una crítica del capitalismo cognitivo. *Hipertextos*, 4(6), 13 -50.
- Campos-Rabadán, M. (2020). Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos. *Comunicación y Medios* (42), 72-84. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57258>.
- Castro-Gómez, S. (2006). Le chapitre manquant d'empire. La réorganisation postmoderne de la colonisation dans le capitalisme postfordiste. *Multitudes*, 26, 27-49.
- Chan, F. (2015). Backstage/Onstage Cosmopolitanism. Dans N. Glick Schiller & A. Irving, *Whose Cosmopolitanism? : Critical Perspectives, Relationalities and Discontents* (pp.187-198). Berghahn.

- Cheah, P. (1998). Rethinking cosmopolitan freedom in transnationalism. Dans P. Cheah & B. Robbins. *Cosmopolitics. Thinking and Feeling Beyond the Nation* (pp. 298-300). University of Minnesota Press. Cité par Mattelart (2007).
- Cicchelli, V. & Octobre, S. (2017). Les cultures juvéniles à l'ère de la globalisation : une approche par le cosmopolitisme esthétique-culturel. *Culture études*1 (1), 1-20. <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2017-1-page-1.htm>
- . (2015). Sur le cosmopolitisme esthétique chez les jeunes, *Le Débat*, 183, 101-109.
- Cortés, A. D. & Ospina Bernal, J. (2018). El consumidor colombiano habla de cine, *Nómadas* 48, 253-261.
- Delanty, G. (2006). The cosmopolitan imagination: critical cosmopolitanism and social theory. *The British Journal of Sociology*. 57(1), 25-47.
- Deprez, C. (2007). Le cinéma populaire indien de la décennie 1990-2000 : l'apport des diasporas et de la petite bourgeoisie urbaine. Tristan Mattelart éd., *Médias, migrations et cultures transnationales* (pp. 73-88). De Boeck.
- De Sousa Santos, B. (2014). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. Dans B. de Sousa Santos & M.P. Meneses, *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, (pp. 21-66). Akal.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press.
- De Valck, M., Brendan K. & Loist, S. (2016). *Film Festivals, History, Theory, Method, Practice*. Routledge.
- Dovey, L. (2015). *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. Palgrave Macmillan.
- Dufoix, S. & Macé, É. (2019), Les enjeux d'une sociologie mondiale non-hégémonique, *Zilsel*, 5, 88-121.
- Dudley, A. (2010). Time zones and jetlag. The flows and phases of world cinema. Dans N. Durovicova & K.E. Newman. *World Cinemas, Transnational Perspectives*, pp.59-89. Routledge.
- . (2006). An Atlas of World Cinema. Dans *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics*. Edited by Stephanie Dennison and Song Hwee Lim, (pp. 19-29). Wallflower.
- Durovicová, N. & Newman, K. E. (2009). *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Routledge.
- Elsaesser, T. (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca Journal of Communication*, 11, 175-196.
- . (2013). « 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*, 5, 1-16.
- . (2005) *European Cinema : Face to Face with Hollywood*. Amsterdam.
- Eribon, D. (2009). *Retour à Reims*. Flammarion.
- Euvrard, T., Kitsopanidou, K. & Thevenin, O. (2018). Plateformes de coproduction et mondialisation de l'audiovisuel : espaces stratégiques de médiation au carrefour

- d'enjeux industriels et créatifs. *Entrelacs*, 14. <http://journals.openedition.org/entrelacs/4180>
- Ezra, E. & Rowden, T. (2005). *Transnational Cinema, The Film Reader*. Routledge.
- Falicov, T. L. (2013). « Cine en Construcción »/ « Films in Progress »: How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic. *Transnational Cinemas*, 4(2), 253–271.
- Fischbach, F. (2012). *La critique sociale au cinéma*. Vrin.
- Flichy P. (1991). *Les industries de l'imaginaire, pour une analyse économique des médias*. Presses Universitaires de Grenoble.
- Fontanille, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Presses Universitaires Limoges.
- Frodon, J.-M. (1998). *La projection nationale, cinéma et nation*. Odile Jacob.
- Galt, R. & Schoonover, K. (2010). *Global Art Cinema*. Oxford University Press.
- Garcin-Marrou, F. Mairisse, F. & Mouton-Rezzouk, A. (2018). Introduction. Dans F. Garcin-Marrou, F. Mairisse, & A. Mouton-Rezzouk (dir.). *Des lieux pour penser. Musées, théâtres, bibliothèques. Matériaux pour une discussion*, (pp. 11 – 21). ICOM – ICOFOM.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Getino, O. & Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. Disponible sur <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>
- Glick Schiller, N. & Irving, A. (2015). Introduction: What's in a Word? What's in a question? Dans *Whose Cosmopolitanism?: Critical Perspectives, Relationalities and Discontents*, (pp. 1–22). Berghahn.
- Glissant, É. (1993). *Tout-monde*. Gallimard.
- González Itier, S. (2020). FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo. *Comunicación y Medios*, 42, 96-107. DOI: 10.5354/0719-1529.2020.5728.
- . (2018). Festivales de cine como ventanas de difusión y exhibición del cine chileno. Dans M. Villarroel. *Imaginario del cine chileno y latinoamericano*, LOM. 85-93.
- González, L. & Mantecón, A. R. (coord.).(2020). *Cines latinoamericanos en circulación. En busca del público perdido*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Grossetti, M. (2015). Note sur la notion d'encastrement, *SociologieS*. <http://journals.openedition.org/sociologies/4997>
- Hansen, M. (2009). Vernacular modernism: tracking cinema on a global scale. Dans N. Durovicová & K.E. Newman. *World Cinemas, Transnational Perspective*, (pp. 285-312). Routledge.
- Heinich, N. (2017). *Des valeurs. Une approche sociologique*. Gallimard.
- Hennion, A. (2004). Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, 85, 9 – 24.
- Higbee, W. & Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7–21.

- Hjort, M. (2005). *Dogma 95: the Globalization of Denmark's Response To Hollywood*. Dans *Small nation, global cinema*, University of Minnesota Press.
- Huberman, D. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4. Les Éditions de Minuit.
- Hudson, D. (2015). Review of Transnational Cinema/Media Studies conference. *Transnational Cinemas*, 6(1), 84-96. <http://dx.doi.org/10.1080/20403526.2014.981036>
- (2015). Review article. Review of Transnational Cinema/Media Studies conference NYUAD Institute, Abu Dhabi, United Arab Emirates, 11–13 May 2014. *Transnational Cinemas*, Vol. 6, n° 1, 84–96, <http://dx.doi.org/10.1080/20403526.2014.981036>
- Iordanova, D., Martin-Jones, D. & Vidal, B. (2010). *Cinema at the Periphery*, Wayne State University Press.
- Jullien, F. (2016). *Il n'y a pas d'identité culturelle*. L'Herne.
- . (2012). *Entrer dans une pensée*. Gallimard.
- Kauffman, L. & Viorol, O. (2008). Présentation, dossier « Hommage à Paul Beaud », *Réseaux* 148-149(26), 11-23.
- Kracauer, S. (2009 [1947]). *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. L'Age d'Homme.
- Lahire, B. (2011). *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*. Armand Colin.
- Latour, B. (2000). La fin des moyens. *Réseaux*, 100, 39-58.
- Lecler, R. (2019). *Une contre-mondialisation audiovisuelle ou comment la France exporte la diversité culturelle*. Sorbonne université presses.
- . (2015). Nouvelles vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universal cinématographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207, 15-33.
- Leclercq, S. & Villani, A. (2003). Répétition. Dans R. Sasso & A. Villani. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze. Les Cahiers de Noesis* 3,301.
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations : The Geography of Digital Distribution*. New York University Press.
- Luna, M. & Meers, P. (2017). The Films of Ciro Guerra and the Making of Cosmopolitan Spaces in Colombian Cinema. *Alphaville, journal of film and screen média*, 14, 126-142.
- Luna, M. (2020). Sur On Demand. El cine colombiano: de la legitimación de los festivales de cine a la fragmentación de la distribución online. Dans A. Rosas Mantecón & L. González. *Cines latinoamericanos en circulación. En búsqueda del público perdido*. Universidad autónoma metropolitana, Juan Pablos Editor.
- Macé, E. (2006). *Les imaginaires médiatiques, une sociologie post-critique des médias*. Editions Amsterdam.
- Macé, E. & Maigret, E. (2005). *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Armand Colin.

- Meneses, M. P. (2014). Cuerpos de violencia, lenguajes de resistencia: las complejas redes de conocimientos en el Mozambique contemporáneo. Dans B. de Sousa Santos & M.P. Meneses (eds). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, (pp. 185- 218). Akal.
- Maldonado-Torres, N. (2014). La topología del Ser y la geopolítica del saber. Modernidad, Imperio, colonialidad. Dans de B. Sousa Santos & M.P. Meneses. *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, (pp. 331- 371). Akal.
- Mariette, A. (2010). Scénariser le « social » pour le filmer. La mise en scène cinématographique des classes populaires entre art et politique. *Raisons politiques*, 39, 9–27.
- Martel, F. (2013), Vers un « soft power » à la française. *Revue internationale et stratégique*, 89, 67–76.
- . (2011), *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*. Flammarion.
- Martín Barbero J. & Rincon O. (2019). Mapa insomne. Ensayos sobre el sensorium contemporáneo. Dans Rincon, O. *Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural. Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero*, (pp.17-24). Ciespal.
- Martín Barbero, J. (2009). Les enjeux de la société de la communication vus d’Amérique latine. Dans E. Dacheux (coord.). *Les sociétés de l’information et de la communication*, pp. 51-66. CNRS Éditions.
- . (2008), Políticas de la comunicación y la cultura. Claves de la investigación. Policies of communication and culture. Key points of research, *CIDOB – Dinámicas interculturales*, 11, 5-35.
- . (2002), *Oficio de cartógrafo, travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de cultura económica.
- . (2002), *Des médias aux médiations. Communication, culture et hégémonie*. CNRS éditions.
- . (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili (Première édition).
- Mattelart, A. (1996). *La mondialisation de la communication*. Presses Universitaires de France.
- Mattelart, T. (2011). *Piratages audiovisuels. Les voies souterraines de la mondialisation culturelle*. De Boeck.
- Mattelart, T. (sous la dir.). (2007). *Médias, migrations et cultures nationales*. De Boeck, INA.
- Mignolo, W. (2010). Introduction, « Coloniality of power and the decoloniality thinking ». Dans W. Mignolo & A. Escobar. *Globalization and the decolonial option*. Routledge.
- Moguillansky, M. (2020). Las pantallas esquivas: presencia latinoamericana en las plataformas audiovisuales virtuales. Dans A. Rosas Mantecón & L. González. *Cines latinoamericanos en circulación. En busca del público perdido*. (pp. 91 – 112). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Moine, R. (2008). *Les genres du cinéma*. Armand Colin.

- Montero, L. (2019). Hacer películas chilenas desde Francia: Marcela Said y Jairo Boisier. *Archivos de la Filmoteca* 77, 79–92.
- Morin, E. (2008 [première édition 1962]). L'industrie culturelle. *L'esprit du temps*. Armand Colin.
- Motti R. (2007). Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism. *European Journal of Social Theory*, 10(1), 123-138.
- Naficy, H. (2001). *An accented Cinema. Exilic & Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.
- Narváez, G. (2021). Configuraciones estéticas y posturas de autor en el cine de festival contemporáneo a través de la revisión historiográfica del caso latinoamericano en Cannes (1946-2015). *Revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual Imagofagia*, 23, 9-43.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Klincksieck.
- Noël S., Olivier A. & Pinto A., (2017). Introduction. Dans S. Noël, A. Olivier & A. Pinto (dir.). *Culture et indépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*, (pp. 9-16). P.I.E. Peter Lang,
- Ortiz, R. (1997), *Mundialización y cultura*, Alianza editorial.
- Paillard, J. & Laurichesse H. (2019). Le marché du film du festival de Cannes, *Entrelacs*, 14. <http://journals.openedition.org/entrelacs/4180>
- Peirano, M.P. (2018). Festivales de cine en Chile y la expansión de un campo cultural cinematográfico. Dans M. Villarroel (Coord.). *Imagarios del cine chileno y latinoamericano*, 95–105. LOM.
- Quijano, A.(2007). “Race” et colonialité du pouvoir. *Mouvements*, 51, 111-118.
- Rancière, J. (2015). L'excès des mots: pratiques de désidentification et logiques hétérogènes de la culture. Entretien avec Maria-Benedita Basto et José Neves, *Práticas da História* 1(1), 185-214.
- Regev, M. (2007). Ethno-national Pop-Rock Music : Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology*, 1(3), 317–341.
- Regev, M. (2007). Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism. *European Journal of Social Theory*. 10(1), 123-138.
- Reilhac M. (2004). L'international du cinéma indépendant. Dans J.-M. Frodon (coord.). *Au Sud du Cinéma, Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*, (pp. 17-21). Cahiers du cinéma/Arte Editions.
- . (2009). *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur, entretiens avec Frédéric Sojcher*. Klincksieck.
- Rodríguez, L. (2015). De “gira” por los festivales: patrones migratorios del cine latinoamericano. *Secuencias* 39, 65–82.
- Rollet, B. (2014). Avant propos, *Diogenes*, 245, 3–7.
- Rosas Mantecón, A. & González, L. (2020). *Cines latinoamericanos en circulación. En búsqueda del público perdido*. Universidad autónoma metropolitana, Juan Pablos Editor.

- Ross, M. (2011). The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen*, 52, 2, 261-267.
- Rud, L. (2018), « Transnationalism in Korean-Argentine cinema: international co-productions and cinematic representation », 9th World Congress of Korean Studies 12-14 September, 2018 Academy of Korean Studies. https://www.academia.edu/37927214/Transnationalism_in_Korean_Argentine_cinema_international_co-productions_and_cinematic_representation
- Rueda, A. (2019). Plataformas profesionales de festivales. Nuevas condiciones de la internacionalización de los cines de América Latina. *Archivos de la filmoteca* 77, 71–91.
- . (2018). « Festival et marché : le rôle du festival Cinélatino de Toulouse dans l'industrie du "cinéma d'auteur", *Entrelacs*, 14. <http://journals.openedition.org/entrelacs/4180>
- . (2018). *L'Amérique latine en France. Festivals des cinémas et territoires imaginaires*. Presses universitaires du Midi PUM.
- . (2010). Des médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux ? *Les enjeux de l'information et de la communication*, 11/2, <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2010/dossier/07-des-medias-aux-mediations-queelles-mediations-queels-objets-queels-enjeux>
- . (2009). Las relaciones Norte/Sur en el cine contemporáneo: representaciones del "otro" en la construcción de redes transnacionales, *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 88, 119–141.
- . (2009). Carmen Castillo et Catalina Villar : l'entre-deux du lieu d'énonciation du « latino-américain », *Caravelle*, 92, 71 – 89.
- Sauvage, C. (2012). Co-dépendance et recyclage hollywoodien de l'*Indie Spirit* : une redéfinition problématique du cinéma indépendant américain contemporain, *Marges*, 15. <http://journals.openedition.org/marges/359>
- Sandberg, C. (2018). Contemporary Latin American Cinema and Resistance to Neoliberalism: Mapping the Field. Dans C. Sandberg & C. Rocha. *Contemporary Latin American Cinema, Resisting Neoliberalism?* https://doi.org/10.1007/978-3-319-77010-9_1
- Santos, E., Schor, P., Stam, R. P. & Shohat, E. (2012). Interview with Ella Shohat and Robert Stam : "Brazil Is Not Travelling Enough": On Postcolonial Theory and Analogous Counter-Current. *Portuguese Cultural Studies*, 4. <https://scholarworks.umass.edu/p/vol4/iss1/5>
- Shaw, D. (2019). Latin American Cinema: Film Funding, Film Festivals, Debates and Aesthetics. Dans P. Lang, M. Hausmann & J. Türschmann. *Estudios hispánicos en el contexto global*.
- Shaw, D. (2014). Fonds de financement européens et cinéma latino-américain. Altérisation et cinéphilie bourgeoise dans *La teta asustada* de Claudia Llosa. *Diogène*, 245, 125-141.
- Schirru G. (2016). L'hégémonie de Gramsci entre la sphère politique et la sphère symbolique, *MEFRIM*, 128/2, 413-420.
- Shohat, E. & Stam, R. (2003). *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Brunswick: Rutgers University Press.

- Sirven, H. (2015). Comparer les arts à l'aune d'une esthétique du divers ? Retour vers Victor Segalen et ses ouvertures actuelles. *Nouvelle revue d'esthétique*, 16(2), 83-96.
- Staszak, J.-F. (2008). Qu'est-ce que l'exotisme ? *Le Globe*, 148, 7-30.
- Stevens, K. (2018). Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies. *Fusion journal*, 14, 46 – 59.
- Stoiciu, G. (2008). L'émergence du domaine d'étude de la communication interculturelle, *Hermès*, 51, 33–40.
- Stringer, J. (2003). Regarding Film Festivals: Introduction. Dans D. Iordanova. *The Film Festival Reader* (pp. 59-68). St Andrews Film Studies.
- Taillibert, C. (2020). *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? : réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*. L'Harmattan.
- Tortajada, M. (2008). Du « national » appliqué au cinéma. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. <http://1895.revues.org/2722>
- Triana Toribio, N. (2013). Building Latin American Cinema in Europe: Cine en Construcción/ Cinéma en construction. Dans S. Dennison, *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (pp. 89–112). Boydell & Brewer.
- Talon-Hugon, C. (2019). *L'art sous contrôle. Nouvel agenda sociétal et censures militantes*, PUF.
- Tzioumakis, Y. (2013). American Independent Cinema in the Age of Convergence. *Revue française d'études américaines* 136, 52–66.
- Vinuela, A. (2021). Les exportateurs de films dans la globalisation du cinéma du monde. *Réseaux*, 226– 227, 155-183.
- Zhang, Y. (2009). Chinese cinema and transnational film studies. Dans N. Durovicová, et K.E. Newman. *World Cinemas, Transnational Perspectives*, (pp. 123–136). Routledge.
- Zuluaga, P. A. (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá, Cinémateca Distrital.

HDR, MÉMOIRES ET THÈSES

- Adrianzen, C. *Cinéastes latino-américains, films transnationaux : tensions et négociations transculturelles dans le cinéma des latino-américains en Europe au XXI^e siècle*. [Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, en cours de rédaction. Université Toulouse 2 Jean Jaurès].
- Cozar, E. (2021). *L'insertion de cinéastes étrangers dans le champ documentaire français*. [Mémoire de Master 2 Études culturelles (Média, Culture, Politique), Sciences Politiques, Toulouse].
- Catoir, M.-J.(2011). *L'hybridation esthétique et culturelle dans le cinéma mexicain contemporain : Approches intermédiaire et interculturelle*. [Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication. Université Bordeaux Montaigne].

- Charkioui, S. (2018). *Décoloniser la fiction. Cinémas du Maghreb au 21^e siècle*. [Thèse de doctorat en études cinématographiques. Université Toulouse 2 Jean Jaurès].
- Dubois A. (2019-2020). *Le film La La Land de Damien Chazelle (2016) : entre production hollywoodienne mainstream et création d'auteur*. [Mémoire de Master 2 Communication et culture, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès].
- Lacroix, T. (2018). *Le Transnationalisme : espace, temps, politique*. [Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches en Géographie, Université de Paris Est].
- Le Forestier, M. (2016). *Imaginaires nationaux et dynamiques transnationales: étude du cinéma hatke en Inde*. [Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Université Toulouse 2 Jean Jaurès].
- Negrel, N. (2015). *Circulations transnationales des discours télévisuels : TV5 Monde, France 24 et les migrations subsahariennes*. [Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication. Université de Toulouse 2 Jean Jaurès].
- Pineda Moncada, G. *Coproduction et décollage de l'industrie cinématographique colombienne : le rôle joué par la France dans la consolidation d'un modèle de production de cinéma d'auteur en Colombie* [Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, en cours de rédaction. Université Toulouse 3].
- Potot, S. (2016). *Les mutations européennes au prisme des migrations. Un regard sociologique au-delà des frontières*. [Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches en Sociologie, Université de Poitiers].
- Suarez, G. (2021). *La coproduction cinématographique entre la France et la Colombie, de 2010 à 2016. Analyse des représentations au sein des instances de production et de réception*. [Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse 2 Jean Jaurès].
- Ricci, D. (2013). *Cinémas transnationaux d'Afrique : identités, migrations et métissages culturels*. [Thèse de doctorat en Lettres et civilisations antiques. Université de Lyon].
- Vercellone, C. (2013). *Capitalismo cognitivo. Releer la economía del conocimiento desde el antagonismo capital-trabajo*. [Thèse de doctorat en sciences économiques. Paris 1 Sorbonne].

COMMUNICATIONS ET CONFÉRENCES DANS DES COLLOQUES INTERNATIONAUX

- Delaporte, C. (2020). Entre culture de la récompense et nécessité compétitive : socioéconomie des prix festivaliers français contemporains, communication présentée au Colloque international « Films, festivals et mondes contemporains : pour une anthropologie du visuel », 12, 13 et 14 octobre, Montpellier.
- Polanco Uribe, G. (2016). *La experiencia filmica de "Siembra": paradigmas de creación y producción*. Encuentro de investigadores de cine latinoamericano, 13 et 14 novembre 2016, Cali, Colombie.
- Smith, P. J. (2020). *La industria, el afecto, y la distinción cultural en dos festivales mexicanos*. Colloque international « Cine Iberoamericano Contemporáneo. Los festivales de cine en Iberoamérica: tradición y diversidad », 12 et 13 mars, Cartagena, Colombie.

ENTRETIENS ET CONVERSATIONS ÉCRITES - WEB

- Calac Nogueira, Fabian Cantieri, Francisco Miguez, Hannah Serrat, Ingá, Julia Noá, Juliano Gomes, Maria Trika, Pablo Gonçalo, Raul Arthuso et Victor Guimarães, (2020, mai, 7). « Conversa ao redor de uma nova cinefilia | Parte 4 - Pontos de fuga ». <http://revistacinetica.com.br/nova/conversa-ao-redor-de-uma-nova-cinefilia-parte-4-pontos-de-fuga/>
- Pafundi, T. (2019, novembre, 15). Le cinéma transnational : une stratégie efficace face à l'impérialisme hollywoodien ? Profession spectacle. <https://www.profession-spectacle.com/le-cinema-transnational-une-strategie-efficace-face-a-limperialisme-hollywoodien/>
- Rahli, H. (2017, juillet, 23). Il n'y a pas d'identité culturelle : rencontre avec François Jullien. <https://www.nonfiction.fr/article-8990-il-ny-a-pas-didentite-culturelle-rencontre-avec-francois-jullien.htm>
- Vogner dos Reis, F. (2019, septembre, 27). Entre a internacionalização e a falta de legitimidade interna, entretien avec Juliana Costa. <https://cinefestivais.com.br/entre-a-internacionalizacao-e-a-falta-de-legitimidade-interna/>.
- Zuluaga, P. A. (2010, octobre, 18). Contindas ideológicas y profilaxis social, [blog post], <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2010/10/lo-que-no-publico-cahiers-du-cinema.html>

INTERVIEWS / CONFÉRENCES / CONVERSATIONS VIDÉO - WEB

- Mejor Hablemos*. City TV, (2018, 6 août). Interview de Cristina Gallego, https://www.youtube.com/watch?v=MvEn186BkZM&ab_channel=Citytv.
- Inadelso Cossa in *El cine como resistencia - Cineastas que quieren cambiar el mundo*, un reportage de Mélanie Matthäus et Andreas Leixnering – Berlinale Talents (2019, mars, 21), https://www.youtube.com/watch?v=t787GgeO6ns&fbclid=IwAR0IntJWD7jUfXiFsubTrMiVBj0l2EScqT2k_L7MiVGVS07l4r-zpykEE4
- Mignolo, W. (2011, avril, 25). Estéticas decoloniales. https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA&ab_channel=PedroPabloG%C3%B3mezMoreno
- Ossa, C. (2013, février, 7). Cultura y capitalismo cognitivo. https://www.youtube.com/watch?v=WU_LqRsy1o&ab_channel=CanalObservatorio.
- Ospina, W. (2020, août, 20). Qué hacer pa' que se acabe la vaina. Conversation avec Lucia Gonzalez, dans *Nombrar lo innombrable*, Programme de la Commission de la Verdad. https://www.youtube.com/watch?v=zZIE9JUDsco&ab_channel=Comisi%C3%B3ndelaVerdad
- Polanco, G. (2020). Les festivals de cinéma sont l'oasis et le seul lieu où nous pouvons regarder nos films car les salles de cinéma sont sous le monopole nord-américain. <https://www.facebook.com/517872051639680/videos/385760869198567>

PÉRIODIQUES

Les Cahiers du cinéma, 289, 5. Delorme, S. (2013). La Marge au centre.

Les Inrockuptibles, 28 oct 2020 : 15. Sur Hollywood.

FILMOGRAPHIE CITÉE

Agarrando pueblo / Vampires de la misère (1977), Carlos Mayolo et Luis Ospina (Colombie)

Atlantique (2019), Matti Diop (France, Sénégal, Belgique)

Au cœur du Monde / No Coração do Mundo (2019), Gabriel Martins et Maurilio Martins (Brésil)

Bacurau (2019), Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles (Brésil, France)

Ceniza negra / La danse du serpent (2019), Sofia Quiros (Costa Rica, Argentine, Chili, France)

Como todo el mundo (2006), Franco Lolli (France)

De hacer películas para cítricos europeos (2014), Ruben Mendoza (Colombie)

De Jueves a Domingo (2012), Dominga Sotomayor (Chili, Pays-Bas)

Divines (2016), Houda Benyamina (France, Qatar)

El Abrazo de la serpiente / L'Étreinte du serpent (2015), Ciro Guerra (Colombie, Argentine, Venezuela)

El Club (2015), Pablo Larraín (Chili)

El Escarabajo de oro / Le Scarabée d'or (2014), Alejandro Moguillansky et Fia-Stina Sandlund (Argentine, Danemark)

Eloisa y las nieves (2002), Juan Andrés Arango (Colombie)

Ema (2019), Pablo Larraín (Chili)

Enigma (2018), Ignacio Juricic (Chili)

Fausta (2014), Claudia Llosa (Espagne, Pérou)

Felicità (2017), Alain Gomis (France, Belgique, Allemagne, Sénégal, Liban)

Fuga (2006, réalisé en 2005), Pablo Larraín (Chili, Argentine)

Gente de bien (2014), Franco Lolli (France, Colombie)

Get out (2017), Jordan Peele (États-Unis)

Jackie (2016), Pablo Larraín (Chili, États-Unis, France)

L'Esquive (2003), Abdellatif Kechiche (France)

La Ciénaga (2001), Lucrecia Martel (Argentine)

La Jaula de oro / Rêve d'or (2013), Diego Quemada Diez (Mexique, Espagne)

La Llorona (2019), Jayro Bustamante (Guatemala, France)

La Playa D.C. (2012), Juan Andrés Arango (Colombie, Brésil, France)

La Sombra del caminante / L'Ombre de Bogotá (2004), Ciro Guerra (Colombie)

La Tirisia (2014), Jorge Pérez Solano (Mexique)

Las Marimbas del infierno (2010), Julio Hernandez Cordón (Guatemala, France, Mexique)

Les Merveilles / Le Meraviglie (2014), Alice Rochrwacher (Italie)

Les Misérables (2019), Ladj Ly (France)

Litigante / Une Mère incroyable (2019), Franco Lolli (Colombie, France)

Los Lobos (2019), Samuel Kishi (Mexique)

Los Silencios (2018), Beatriz Seigner (Colombie, Brésil, France)
Los Tiburones (2019), Lucía Garibaldi (Uruguay, Argentine, Espagne)
Los Viajes del viento / Les Voyages du vent (2009), Ciro Guerra (Colombie)
Luciérnagas (2018), Bani Khoshnoudi (Mexique, États-Unis, Grèce, République dominicaine)
Mala junta (2016), Claudia Huaiquimilla (Chili)
Memoria (2021), Apichatpong Weerasethakul (Allemagne, Colombie, Chine, France, Mexique, Qatar, Royaume-Uni, Suisse, Thaïlande)
Moonlight (2016), Barry Jenkins (États-Unis)
Neruda (2016), Pablo Larraín (Chili, Argentine, Espagne, France)
Nomadland (2020), Chloé Zhao (États-Unis)
Nudo Mixteco (2021), Ángeles Cruz (Mexique)
O que arde / Viendra le feu (2019), Olivier Laxe (Espagne)
Pájaros de verano (2018), Ciro Guerra et Cristina Gallego (Danemark, France, Mexique)
Parasite (2019), Bong Joon-ho (Corée du Sud)
Perro Bomba (2019), Juan Cáceres (Chili, France)
Por el dinero (2019), Alejandro Moguillansky (Argentine)
Rodri (2012), Franco Lolli (France)
Roma (2018), Alfonso Cuarón (Mexique)
Santiago 73, PostMortem (2010), Pablo Larraín (Chili, Allemagne, Mexique)
Spencer (2021), Pablo Larraín (États-Unis, Royaume Uni, Allemagne, Chili)
Still life (2007), Jia Zhangke, Chine
Tony Manero (2008), Pablo Larraín (Chili, Brésil)
Une affaire de famille (2018), Hirokazu Kore-eda (Japon)
Waiting for the barbarians / En attendant les barbares (2020), Ciro Guerra (États-Unis, Italie)
X Quinientos (2016), Juan Andrés Arango (Colombie, Canada, Mexique)

REMERCIEMENTS

Ma première pensée va à Franck Bousquet, qui a accepté de se porter garant de ce mémoire. Ouvert à ma démarche et respectueux de mes orientations, ses conseils m'ont donné confiance en mon travail.

Ma gratitude s'adresse tout particulièrement à Pierre Molinier. Ses apports méthodologiques et ses remarques ont encadré la relation à la fois de maître à élève et de compagnonnage qui est la nôtre depuis déjà vingt ans. Je le remercie pour cet accompagnement au long cours.

Ma gratitude va également aux étudiants du master et aux thésards, qui ont donné, peut-être sans le savoir, de l'élan à mon travail de chercheuse. Nos entretiens sont toujours particulièrement stimulants.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à mes collègues du GRECOM et du MOCEN. Nos discussions, lectures et projets collectifs ont amplement contribué à construire ma réflexion jusqu'à ce jour.

Merci au Conseil académique de l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès de m'avoir accordé un CRCT, sans lequel j'aurais difficilement pu démarrer l'écriture de cette habilitation.

Merci à Jane Cayrel, qui n'a jamais renoncé à déambuler à mes côtés au gré de son travail de correctrice, à Isabelle Moretti, qui s'est jointe à cette tâche, notamment pour le volume 1, et à Marie-Françoise Govin, toujours disponible et généreuse, pour sa lecture et nos échanges passionnés.

Enfin, merci à mes deux rayons de soleil, Mariana et Pablo, pour leur présence et leur patience.