



Université Toulouse - Jean Jaurès

Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques à Toulouse (IPEAT)

Master mention Civilisations, Cultures et Sociétés
Parcours Ingénierie de Projets avec l'Amérique latine (IPAL)

**Dépendance ou coopération ?
Les festivals de cinéma latino-américains en Europe francophone**

Mémoire de 2ème année présenté par :
Anna Carolina SENS DA SILVA

Sous la direction de :
Sébastien ROZEAUX (FRAMESPA, UT2-J, Toulouse)

Année Universitaire 2024-2025

*De los miedos nacen los corajes; y de las dudas, las certezas.
Los sueños anuncian otra realidad posible y los delirios, otra razón.*

Eduardo Galeano, El cazador de historias

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION.....	6
PARTIE I.....	7
1. Les festivals de cinéma latino-américains en Europe francophone.....	7
1.1. Contexte historique des relations culturelles entre l'Amérique latine et l'Europe.....	7
1.2. Histoire et panorama des festivals.....	10
1.3. Acteurs, publics et sources de financement.....	13
1.4. Les festivals de cinéma comme moteurs de développement local.....	16
2. Rayonnement culturel du cinéma latino-américain : enjeux d'influence et de coopération.....	18
2.1. Soft power, rayonnement culturel et cinéma.....	18
2.2. Circulation Sud-Nord : coopération culturelle ou dépendance structurelle ?.....	20
3. Problématiques et limites.....	23
3.1. Les inégalités de diffusion et la hiérarchie symbolique dans la circulation des films latino-américains.....	23
3.2. Sélection, représentation et regard européen sur le cinéma latino-américain.....	25
PARTIE II.....	27
1. Une coopération culturelle en pratique : immersion au Festival Kinolatino (Belgique).....	27
1.1. Historique, missions et positionnement dans le paysage culturel.....	27
1.2. Parties prenantes et ressources mobilisées.....	29
1.2.1. Ressources humaines.....	29
1.2.2. Bénéficiaires.....	29
1.2.3. Partenaires institutionnels et associatifs.....	30
1.2.4. Espaces et logistique.....	30
1.2.5. Ressources financières.....	31
2. Les enjeux de développement culturel au cœur du projet Kinolatino.....	31
2.1. Programmation et représentations culturelles.....	31
2.2. Kinolatino et la circulation Sud-Nord.....	33
2.3. Ancrage et impacts locaux.....	35
3. Asymétries et rééquilibres.....	36
3.1. Tensions structurelles et symboliques.....	36
3.2 Pistes d'amélioration.....	37
PARTIE III.....	40
1. Proposition de projet pour la pérennisation de Kinolatino.....	40
1.1. Présentation : PUENTES / BRUGGEN.....	40
1.2. Cadre Logique.....	42
1.3. Chronogramme des activités.....	46
1.4. Budget prévisionnel.....	47
CONCLUSION.....	49
ANNEXES.....	52
Annexe 1 : Panorama des festivals de cinéma latino-américain en Europe francophone.....	52

Annexe 2 : Bailleurs de fonds et sponsors de Kinolatino 2025.....	54
Annexe 3 : Sélection de films Kinolatino 2025, par genre et pays de production.....	55
BIBLIOGRAPHIE.....	56
RAPPORT DE STAGE.....	60
Annexes du rapport de stage.....	70

REMERCIEMENTS

Je remercie l'Université Toulouse Jean Jaurès, pour m'avoir accueillie en tant qu'étudiante au sein de l'Institut pluridisciplinaire d'études sur les Amériques à Toulouse, où j'ai eu l'occasion de m'approfondir dans la recherche sur les thématiques qui je tiens à cœur.

J'adresse tous mes remerciements à Monsieur Rozeaux, mon encadrant depuis l'ESCAM, pour son encouragement et ses précieux conseils ; et à Monsieur Buclet, pour avoir partagé ses connaissances avec générosité et bienveillance.

À mes chers parents, à mon frère et à mes grand-parents, je remercie pour leur soutien et amour inconditionnel.

Je remercie également les personnes qui ont été des piliers pour moi ces dernières années :

Agnès, merci pour ton amitié. Je suis chanceuse de t'avoir dans ma vie. Sara et Marina, merci de transformer le quotidien en l'une des plus belles aventures. Max, merci de fleurir mon chemin et le parcourir à mes côtés.

Antoine, Blanca, Thais, Vicky, Bruna, Lila et Kevanne, merci pour votre amitié, votre compréhension et le soin que vous me portez, même lorsque vous ne vous en rendez pas compte.

Aux amis du *Clube do Livro*, qui sont les amis de toute une vie, merci d'être présents : Arthur, Mariana, Leticya, João Victor, João, Milena et Moreno.

Merci aux camarades de Latino Docs, qui me redonnent des forces, et aux collègues et amis de Kinolatino, qui ont transformé Bruxelles en un nouveau chez-moi.

Muito obrigada.

INTRODUCTION

Une représentation n'est pas une image neutre, elle produit des effets constitutifs sur le monde social. Elle est une forme de pouvoir symbolique : ceux qui sélectionnent et diffusent des récits considérés comme pertinents contribuent à définir certaines perspectives comme « naturelles », tandis que d'autres restent marginalisées. C'est à partir de l'idée selon laquelle représenter, c'est aussi définir la norme, que ce travail s'interroge sur la nature des échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine, puisque l'historique colonial, chargé de tensions, impacte l'équilibre de cette circulation culturelle.

Pour analyser la manière dont les cultures latino-américaines sont présentes dans le paysage culturel européen aujourd'hui, nous avons choisi d'étudier les festivals de cinéma latino-américains en Europe francophone. En effet, ces événements présentent des asymétries symboliques et matérielles que l'on retrouve plus largement dans les échanges culturels entre l'Amérique latine et l'Europe. Les différents poids des industries cinématographiques des deux régions, les intérêts économiques, et le pouvoir de légitimation que possède l'Europe en sont des exemples.

Ce travail est structuré en trois parties. La première présente un bref historique des relations culturelles entre l'Amérique latine et l'Europe. Elle analyse le rayonnement culturel et le contexte colonial afin de comprendre les dynamiques de dépendance et coopération qui existent derrière un événement tel qu'un festival de cinéma latino-américain situé en Europe. Un panorama de ces festivals est également proposé, ainsi qu'un aperçu de la manière dont ces projets sont gérés, financés et vécus.

La deuxième partie propose une immersion dans un de ces festivals : Kinolatino, en Belgique. L'objectif est de comprendre comment cet événement aborde, au quotidien, les concepts introduits dans la première partie, et donc de déterminer si la tension entre dépendance structurelle et coopération culturelle dans un festival latino-américain en Europe francophone existe réellement et peut être surmontée, ou s'il existe effectivement des asymétries impossibles à résorber.

À partir de ces pistes de réflexion et de l'expérience pratique acquise lors d'un stage, une proposition de projet est présentée à Kinolatino lors de la troisième partie. Elle ne vise pas à résoudre les complexités de développement culturel auxquelles le festival est confronté, mais à proposer un moyen de répondre aux difficultés qu'il rencontre dans sa consolidation comme acteur culturel et représentant des cultures latino-américaines en Belgique. Et dernièrement, le rapport de stage, qui détaille l'expérience acquise en tant que membre de l'équipe du festival Kinolatino à partir d'une perspective personnelle, se trouve dans les annexes.

PARTIE I

1. Les festivals de cinéma latino-américains en Europe francophone

1.1. Contexte historique des relations culturelles entre l'Amérique latine et l'Europe

Dès les premiers siècles de la colonisation, les transferts culturels entre l'Amérique latine et l'Europe ont existé, bien que profondément marqués par des rapports de domination. Souvent de manière violente, des éléments culturels européens ont été imposés par les puissances coloniales. Langue, religion et institutions européennes ont été introduites au nom de la supériorité culturelle et spirituelle de l'Europe ; une tentative d'acculturation des peuples autochtones et africains a eu lieu.

Bien qu'asymétrique, il y a également eu un retour : dans les premières années de colonisation, l'Europe a découvert et intégré certains éléments latino-américains à son répertoire, comme la nourriture (pomme de terre, maïs), le tabac ou les plantes médicinales.

Aujourd'hui, des auteurs comme Néstor García Canclini proposent la notion d'hybridité¹ comme fondatrice des sociétés et cultures latino-américaines. Selon lui, malgré la volonté des colonisateurs, les phénomènes de résistance, d'adaptation ou de réappropriation de ce qui a été imposé ont donné lieu à un mélange culturel. Ce phénomène de culture hybride serait issu de la rencontre entre peuples autochtones, colons européens et populations africaines.

Les récits de voyage et les documents officiels ont été les premiers à décrire le Nouveau Monde aux pays colonisateurs, et donc le premier contact avec les cultures locales. C'est après les indépendances du XIXe siècle que les échanges culturels entre les deux régions ont évolué. Pour les nouvelles républiques, malgré la rupture politique et la quête d'une identité nationale, l'Europe est toujours perçue comme un exemple de modernité à atteindre et une source de validation symbolique. En Europe, une fascination pour l'exotisme² des anciennes colonies se développe, due à l'admiration des paysages naturels, des traditions et des cultures dites « primitives » ou « authentiques », en opposition à la modernité du Vieux Continent.

¹ L'idée « d'hybridité » ne relève pas du vocabulaire de l'époque, il s'agit d'une lecture théorique développée au XXe siècle par des chercheurs post-coloniaux comme Néstor García Canclini (*Culturas híbridadas*, 1990) ou Homi K. Bhabha (*The Location of Culture*, 1994).

² Le concept « d'exotisme » renvoie ici à une construction culturelle européenne du XIXe siècle, qui projette sur l'Autre des représentations idéalisées. Voir : Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Seuil, 1989.

D'ailleurs, le mouvement romantique européen a renforcé l'image exotique et primitive de l'Amérique latine, qui est souvent présentée comme un monde « sauvage », peuplé de « cannibales » ou « peuples inférieurs » — ce qui servait de justification à la mission civilisatrice européenne. Des récits pédagogiques comme l'atlas *La Géographie en estampes ou Mœurs et Costumes des différents Peuples de la Terre* (1819) ont solidifié ces représentations.

Dans les arts, le peintre et écrivain français Auguste Borget a travaillé sur la figure du « bon sauvage » opposé au « barbare » au travers du récit de son voyage en Argentine (1837) et des dessins des paysages exposés dans les Salons parisiens. Bien que postérieur à la première vague romantique, Jules Verne a également exploité les « voyages exotiques », notamment à travers son roman *La Jangada, 800 lieues sur l'Amazone* (1869). Des représentations de l'Amérique latine comme un espace de nature et de pureté sont apparues dans des œuvres comme *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835), du peintre allemand Johann Mortiz Rugendas.

L'intérêt européen pour l'Amérique latine s'est renouvelé dans l'entre deux guerres (1918 - 1939). Selon l'historien brésilien Nicolau Sevcenko³, les européens cherchaient une nouvelle source de vitalité et d'enchantement après les crises vécues sur le continent et l'ont trouvée dans les cultures venues de l'Afrique, des Amériques et de l'Océanie, et dans leur art que l'on qualifiait d'art primitif⁴. L'arrivée des œuvres latino-américaines en Europe et particulièrement à Paris, dont l'identité culturelle était marquée par les arts et l'avant-garde, est contemporaine de la création de musées ethniques⁵ ainsi que de la découverte plus générale de nouveaux rythmes, danses et styles.

Deux exemples de ce nouveau chapitre dans l'histoire des transferts culturels sont le tango argentin et la samba brésilienne (Fléchet, 2013). Le premier, né dans la région du Río de la Plata (Argentine/Uruguay) débarque à Paris dès 1907. Dans les salons et music-halls, le tango fait sensation, avec la présence de musiciens argentins, comme Ángel Villoldo. La réception est controversée : les milieux de la mode et du cabaret accueillent le tango, mais la presse décrit la danse comme scandaleuse. La samba, née au Brésil dans les communautés afro-brésiliennes, est

³ Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole : São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. Companhia das Letras, 1992, p. 172

⁴ Pour différencier la société européenne d'autres sociétés, considérées moins civilisées, le terme « arts primitifs » a été utilisé. Selon la chercheuse Monica Eustáquio Fonseca : « le terme a marqué la dimension d'une différence et d'une échelle de valeurs qui définissait ces cultures comme différentes selon une notion occidentale de ce qui est civilisé. Utiliser ce terme revient à porter implicitement un jugement de valeur » (2004, p. 104).

⁵ Employé par l'anthropologue français Georges Vacher De Lapouge (1886), le terme « ethnie » a une origine eugéniste, basé sur les théories de la race et de la sélection.

découverte par le public européen dans les années 1920. La venue à Paris du groupe Os Batutas, en 1922, fait de la samba la « nouvelle danse du moment », mais le style reste présenté comme un spectacle exotique. Ces deux exemples ont à la fois confirmé et contesté les clichés déjà existants sur l'Amérique latine. Si d'un côté, une image stéréotype de la région a été renforcée, de l'autre, l'arrivée de ces expressions culturelles a importé des éléments authentiques qui ont enrichi le panorama musical européen. La curiosité pour ces genres a mis fin à l'hégémonie des danses européennes et a complexifié l'image de la culture latino-américaine, qui apparaît désormais plurielle et moderne.

Concernant la littérature, ce n'est que pendant l'entre-deux-guerres que des œuvres latino-américaines arrivent en France et ont du succès, faisant découvrir au public des thèmes inattendus qui dépassent l'exotisme. Comme exemple, *La Fosse aux Indiens* (1934), de l'écrivain équatorien Jorge Icaza, sur la défense des droits des peuples originaires, ou encore *Légendes du Guatemala* (1930), de Miguel Ángel Asturias, préfacé par Paul Valéry. Après 1945, la diffusion s'accélère : des auteurs comme Jorge Amado (Brésil), Jorge Luis Borges (Argentine) et Juan Rulfo (Mexique) sont traduits et aident à déconstruire l'idée « d'une seule Amérique latine ». La période des années 1960-70 peut être qualifiée de « boom latino-américain », avec des auteurs comme Gabriel Garcia Márquez (Colombie), Mario Vargas Llosa (Pérou) et Carlos Fuentes (Mexique).

Ainsi, différentes formes littéraires et artistiques latino-américaines circulent en Europe à travers des cabarets, des disques, des maisons d'édition, des tournées et, finalement, du cinéma. Les débuts du cinéma en Amérique latine sont liés à la tournée des frères Lumière dans la région en 1896, qui présentent leur équipement et projettent des films dans plusieurs pays. Ensuite, la production cinématographique rapidement se développe dans la région. Comme le souligne Nelson Carro :

« Des photographes, des professionnels du spectacle, des exploitants, souvent de modestes émigrés européens, deviennent les premiers cinéastes latino-américains, reprenant le travail effectué pendant une courte période par les envoyés de Lumière, dont ils ont d'abord copié les œuvres » (Carro, 1997, p. 242).

Des pays comme le Mexique, le Brésil et l'Argentine se distinguent dès les débuts, avec le cinéma muet (jusqu'aux années 1930), puis avec l'arrivée du cinéma sonore à partir des années 1940. Dès cette période, certains films latino-américains commencent à être diffusés et reconnus en Europe.

Mais c'est dans les années 1960 que cette diffusion prend une nouvelle ampleur, portée par l'émergence du Nouveau Cinéma latino-américain, caractérisé par une production plus engagée sur les plans politique et social, qui s'élargit à des pays jusqu'alors marginalisés, comme la Bolivie, le

Pérou ou le Chili. Des réalisateurs comme Glauber Rocha au Brésil et Tomás Gutiérrez Alea à Cuba, ont connu le succès sur le marché européen, à travers un cinéma qui met en avant la culture et la politique locales. L'une des portes d'entrée du cinéma latino-américain dans le circuit culturel européen a été les festivals.

1.2. Histoire et panorama des festivals

Trois des festivals les plus célèbres au monde sont aussi les plus anciens : le Festival international du film de Venise (Italie), créé en 1932 ; le Festival de Cannes (France), créé en 1946 ; et le Festival international du film de Berlin (Allemagne), ou la Berlinale, créé en 1951. Lorsqu'un film est projeté dans le cadre d'un festival, il bénéficie de l'attention du public et de la critique. Les revues spécialisées, comme les célèbres *Cahiers du Cinéma*, fondés en 1951, renforcent cette réception. Elles sont un espace de dialogue interculturel et un nouveau moyen de diffusion des œuvres latino-américaines, en proposant des analyses cinématographiques et des interviews de cinéastes internationaux présentés aux festivals.

À son origine, le Festival de Cannes avait une logique de « représentation nationale », puisque l'organisation demandait que chaque pays invité par la France présente deux de ses meilleurs films, parmi lesquels l'un serait honoré. Lors de sa première édition, *María Candelaria* (Mexique, 1944) d'Emilio Fernández a remporté le Grand Prix International. À partir de 1976, le Festival commence à choisir lui-même les films présentés, en prenant en compte leurs origines géographiques. La chercheuse Amanda Rueda observe que :

« dans les premières décennies, la Sélection Officielle constitue un tremplin pour l'entrée en France des films provenant d'Amérique latine. Pour certains cinéastes latino-américains, Cannes signifie la consécration ou l'intégration à une liste de noms internationalement connus » (2004, p. 81).

Un exemple est Glauber Rocha. Bien qu'il n'ait jamais remporté la Palme d'Or, le cinéaste a été récompensé à de nombreuses reprises à Cannes entre 1967 et 1977.

Certains pays ont eu plus de visibilité que d'autres. Lors des premières éditions de Cannes, les films de la « Période d'Or » du Mexique ont été sélectionnés à plusieurs reprises, notamment ceux de Luis Buñuel. Ensuite, le Brésil a eu ses moments de gloire, avec *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto,

Orfeu Negro (1959) de Marcel Camus⁶ et *O Pagador de Promessas* (Brésil, 1962) d'Anselmo Duarte (les deux derniers ont reçu la Palme d'Or).

Dans les années suivantes, le cinéma latino-américain a continué à être reconnu à Cannes. Avec l'émergence d'un cinéma plus revendicatif et politique à partir des années 1960, tant en Amérique latine qu'en France, les liens entre les cinéastes des deux côtés de l'Atlantique se sont renforcés.

« La France regarde vers l'Amérique latine pour y trouver des partenaires en pleine époque de luttes militantes, de changements politiques et idéologiques. (...) Tout d'abord, *Ukamaú* (1967) du Bolivien Jorge Sanjinés, seul cinéaste de ce pays connu en France pour sa proposition d'un « cinéma indigène » (...) Ensuite viendra *La hora de los hornos* (L'Heure des brasiers) (1969) des Argentins Fernando Solanas et Octavio Getino. Film ouvertement anti-impérialiste et anticolonialiste, *La hora de los hornos* est reçu avec beaucoup d'enthousiasme par la critique et les militants de gauche. Enfin apparaîtra *La tierra prometida* (La terre promise) (1974) du Chilien Miguel Littín, cinéaste militant, un des fondateurs et défenseurs du « Nouveau cinéma latino-américain », exilé plusieurs années au Mexique. » (Rueda, 2004, p. 90-91)

La présence latino-américaine à Cannes était très forte jusqu'à la moitié des années 1970. Aujourd'hui, le nombre de films issus de la région présentés sur ce festival est d'environ cinq par an (sur une sélection de vingt films). Avec l'apparition d'autres festivals de cinéma en France, comme le Festival 3 Continents de Nantes, créé en 1979, de nouveaux espaces de diffusion au-delà de Cannes existent désormais pour la production cinématographique d'Amérique latine.

Concomitamment, un autre genre de festival apparaît en France : les festivals dédiés au cinéma latino-américain. Par exemple, le festival aujourd'hui appelé Festival Biarritz Amérique latine, était à son début consacré aux films espagnols, portugais et latino-américains. Lors de la première édition, en 1979, l'objectif était de faire connaître la production cinématographique des deux territoires (Europe du Sud et Amérique latine)⁷.

Le festival de Biarritz s'est consacré au seul cinéma latino-américain à partir de 1992, cependant que d'autres initiatives voyaient le jour dans les années 1980, notamment les Rencontres autour des cinémas d'Amérique latine à Bordeaux, créés par l'Association France-Amérique latine en 1983 ; et

⁶ Bien qu'*Orfeu Negro* soit adapté de la pièce *Orfeu da Conceição* du poète Brésilien Vinícius de Moraes, que sa bande originale soit composée par les Brésiliens Tom Jobim et Luís Bonfá, qu'il soit entièrement portugais et qu'il ait été filmé au Brésil, *Orfeu Negro* est considéré comme un film français, car il a été réalisé par le Français Marcel Camus et coproduit par la France, l'Italie et le Brésil. Le film a remporté la Palme d'Or au Festival de Cannes en 1959 et l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 1960.

⁷ Informations extraites du Catalogue 1er Festival du film ibérique et latino-américain, 1979.

les Rencontres des Cinémas d'Amérique latine de Toulouse (Cinélatino), en 1989, créées par un collectif d'associations. Ces deux festivals sont nés d'une ambition politique, axée sur la solidarité internationale, et la création de réseaux d'aide à la culture et au cinéma latino-américain.

Selon Luc Benito, dans son ouvrage *Les festivals en France : marchés, enjeux et alchimie* (2001), la période entre la fin des années 1980 et le début des années 1990 est marquée par un essor des festivals de cinéma en France. Cette croissance peut être attribuée à l'amélioration du pouvoir d'achat, au développement des transports, à la décentralisation culturelle, etc.

Bien que ces données concernent l'ensemble des festivals, cette dynamique a également touché les festivals de cinéma latino-américain. Dans ce contexte, plusieurs villes françaises ont lancé leurs propres festivals dédiés à ce cinéma, bien qu'ils soient de moindre envergure que ceux de Biarritz et Toulouse. En voici quelques exemples : Reflets du cinéma ibérique et latino-américain de Lyon (1984), Rencontres cinématographiques sud-américaines à Marseille (1998), Ojo Loco à Grenoble (2013). Aujourd'hui, il existe aussi des festivals dédiés à des pays spécifiques, comme le Brésil, le Pérou, la Colombie, etc. (Voir : Annexe 1)

Si la France est l'un des principaux centres de diffusion du cinéma latino-américain en Europe, d'autres pays francophones du continent ont aussi participé à cette dynamique. En Suisse, le Festival FILMAR en América Latina de Genève, fondé en 1999, a d'abord été organisé sous forme de ciné-club. Selon l'organisation⁸, FILMAR a pour objectif de soutenir le cinéma indépendant d'Amérique latine. Lors de la première édition, environ 5.000 spectateurs ont été accueillis et, aujourd'hui, l'organisation en compte entre 20.000 et 25.000.

De son côté, le Luxembourg organise le Festival du Film Brésilien du Luxembourg depuis 2011, avec un caractère plutôt indépendant et des séances qui s'étendent jusqu'en Belgique.

Par ailleurs, en Belgique, le festival Peliculatina a été lancé en 2012 par l'association Maison de l'Amérique latine en Belgique, et est resté actif jusqu'en 2021. Après sa disparition, le vide laissé dans le paysage culturel belge a encouragé des cinéastes locaux à créer le festival Kinolatino. Porté par l'association culturelle Transit-Transat, la première édition du festival a eu lieu en 2023. Il est aujourd'hui le seul festival de cinéma présent dans les trois régions du pays (Bruxelles-Capitale, Wallonie et Flandre), ainsi que le seul entièrement dédié au cinéma latino-américain.

Dans d'autres pays européens, des festivals similaires existent depuis plusieurs décennies, comme le London Latin American Film Festival en Angleterre ou le Festival Internacional de Cinema de San

⁸ Voir : site officiel du Festival FILMAR en América Latina, <https://filmar.ch> (consulté le 7 mai 2025).

Sebastián en Espagne. En ce qui concerne les autres grands festivals internationaux européens déjà mentionnés, la reconnaissance du cinéma latino-américain y a été plus tardive qu'à Cannes. La Berlinale a permis de mettre en valeur les films *Central do Brasil* (Brésil, 1998) et *La Teta Asustada* (Pérou, Ours 2009) ; des exemples clés au Festival de Venise sont les films *Desde Allá* (Vénézuéla/Mexique, Lion 2015) et *El Clan* (Argentine, Silver Lion 2015).

En somme, la diffusion du cinéma latino-américain en Europe s'est construite sur plusieurs décennies. Que ce soit par la présence de productions cinématographiques dans les grands festivals internationaux ou par la création de festivals spécialisés, chaque pays a son approche concernant la visibilité, le dialogue interculturel et la circulation transnationale du cinéma. Parmi les pays francophones d'Europe, la France peut être considérée comme le leader des festivals latino-américains, étant donné que la Suisse, le Luxembourg et la Belgique comptent un nombre de festivals plus réduit. Différents acteurs impliqués dans cette dynamique, qu'ils soient institutionnels, diplomatiques ou financiers, garantissent aujourd'hui la pérennité de ces festivals dans l'Europe francophone.

1.3. Acteurs, publics et sources de financement

En général, les festivals de cinéma se configurent à « l'intersection de l'art, du commerce, de la technologie, de la culture, de l'identité, du pouvoir, de la politique et de l'idéologie » (Rüllli & Pedersen, 2010, p. 319), ce qui met en jeu une multitude d'acteurs à différents niveaux d'implication. Dans le cas des festivals de films latino-américains en Europe francophone, des acteurs liés à la diplomatie apparaissent au premier plan.

Dans l'ouvrage *Manuel de Diplomatie*, Marie-Christine Kessler a défini la diplomatie culturelle en ces termes :

« Officiellement, il s'agit d'un secteur de la politique étrangère. La diplomatie culturelle est en effet une politique publique qui vise, dans le cadre de la politique étrangère, à l'exportation de données représentatives de la culture nationale, et à des interactions avec d'autres pays dans ce même domaine culturel » (2018, p. 263).

Ainsi, la culture constitue un outil diplomatique, puisqu'au-delà de contribuer à la construction d'une image nationale, elle renforce le lien entre les États. Selon l'historienne Juliette Dumont (2013), certains pays latino-américains ont d'ailleurs développé des stratégies spécifiques de diplomatie culturelle pour affirmer leur identité sur la scène internationale.

Sous cette perspective, les ambassades latino-américaines en Europe sont un exemple d'appui diplomatique aux organisations porteuses. Ce soutien n'est pas forcément financier, il est avant tout lié au pouvoir institutionnel de légitimer les initiatives culturelles. En Belgique, par exemple, Kinolatino est soutenu par les ambassades du Brésil, du Chili, de la Colombie, de Cuba et du Mexique — pas avec des subventions, mais en tant que partenaires qui valorisent et donnent de la visibilité à l'événement.

La diplomatie culturelle se présente aussi au travers des relations bilatérales et des programmes de coopération (les saisons culturelles croisées⁹ et les fonds de coproduction). Ces initiatives favorisent la circulation des œuvres et collaborent à la diversité culturelle en différents territoires. D'autres partenaires sont les universités¹⁰, qui offrent un soutien institutionnel avec l'aide à la diffusion, le prêt de salles, l'appui sur l'organisation des table-rondes, la mise à disposition de bénévoles, etc. Toutefois, si cet appui est important pour la légitimité des festivals, leur existence matérielle dépend davantage de financements publics, souvent précaires, fournis par les pays d'accueil.

Comme le souligne Cécile Krysz dans sa recherche sur la multiplicité des festivals en France (2021), beaucoup de ces événements fonctionnent à flux tendu. Ils sont dépendants des appels à projets ou de financements ponctuels, ce qui entraîne une précarité structurelle. Ces financements contribuent rarement à la pérennité des festivals puisqu'ils ne collaborent pas aux besoins à long terme des organisations, qui restent vulnérables aux changements de priorités politiques ou économiques.

En France, les financements publics sont issus de différentes institutions : le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), les collectivités territoriales (régions, départements, villes) et le ministère de la Culture. Par exemple, Cinélatino est soutenu par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Occitanie, la Région, la Mairie de Toulouse et le CNC, en plus d'un partenariat avec

⁹ Les saisons culturelles croisées sont organisées par l'Institut français, sous les ministères de la Culture et des Affaires étrangères. Depuis plus de 20 ans, la France et le pays étranger invité organisent des manifestations culturelles sur leurs territoires respectifs pour favoriser le dialogue interculturel. En 2025, le partenaire de la saison était le Brésil.

¹⁰ En France, les exemples majeurs de coopération universitaire comprennent les universités et d'autres institutions, comme l'Institut des Amériques, l'Institut des hautes études de l'Amérique latine (IHEAL), l'Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques à Toulouse (IPEAT), la Maison Universitaire Franco-Mexicaine (MUFRAMEX), etc.

Occitanie Films¹¹. Le festival de Biarritz, quant à lui, est soutenu par des institutions similaires¹². Quand ce festival a été confronté à une baisse de subventions, en 2021, il a lancé une campagne de financement participatif via la plateforme en ligne *HelloAsso*¹³. Cela montre que les festivals de cinéma latino-américain doivent faire preuve d'inventivité pour garantir leur continuité.

Le financement des festivals peut se compléter avec le mécénat privé, les recettes de billetterie et les financements européens, comme le programme Europe Créative¹⁴. En effet, en Belgique, Kinolatino a des partenaires européens (service d'action extérieure de l'UE), qui s'ajoutent au financement des institutions belges (Ville de Bruxelles, Loterie Nationale, Vlaams Audiovisueel Fonds).

Du côté suisse, FILMAR en Amérique Latina, basé à Genève, présente un modèle hybride. Entre 2012 et 2014¹⁵, les subventions publiques (provenant de la Ville et du Canton de Genève, de la Confédération via la Direction du développement et de la coopération (DDC), de la Loterie Romande et du Pour-cent culturel Migros) représentaient environ 65 à 70 % du budget total. Ainsi, la billetterie générait 25 à 30 % du budget, ce qui donnait une autonomie au festival. En 2024, les autorités genevoises ont établi une stratégie de cofinancement de la culture et la Loi pour la promotion de la culture et de la création artistique (LPCCA). En comparaison aux autres festivals de l'Europe francophone, FILMAR présente un modèle de financement plutôt stable.

Cependant, comme le rappellent Rülili et Pedersen :

« les festivals se disputent stratégiquement des ressources limitées (films, financements, public, attention des médias, etc.) et doivent répondre aux besoins de parties prenantes multiples et diverses dans des contextes changeants et très incertains, à la frontière entre l'art et le commerce » (2010, p. 322).

¹¹ Voir notamment : « Cinélatino – Le cinéma d'Amérique latine s'invite à Toulouse », CNC, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/cinelatino---le-cinema-damerique-latine-sinvite-a-toulouse_1918297 ; et <https://www.cinelatino.fr/>. Consultés le 7 mai 2025.

¹² Pour 2024, le festival de Biarritz comptait parmi ses partenaires institutionnels la Ville, la Région, le CNC, le Ministère, l'Institut français, l'Institut des Amériques, etc.

¹³ Paulus-Basurco, Antton. "Un festival appelle aux dons." *Mediabask*, 25 janv. 2025, www.mediabask.eus/en/info_mbsk/20250125/un-festival-appelle-aux-dons-1. Consulté le 15 mai 2025.

¹⁴ Pour la période 2021-2027, le programme Europe Créative de l'Union européenne a un budget de 2,44 milliards d'euros, partagé en appels à projets qui comprennent trois volets principaux : culture (arts du spectacle, arts visuels, patrimoine culturel, littérature), MEDIA (audiovisuel) et trans-sectoriel. Voir : Commission européenne. *Europe Créative – soutien aux secteurs culturels et créatifs*. <https://culture.ec.europa.eu/fr/programmes/europe-creative> (consulté le 7 mai 2025).

¹⁵ Ville et canton de Genève. *Convention de subventionnement FILMAR America Latina 2012-2014*. Genève, 2014. www.geneve.ch/document/convention-filmar-america-latina-2012-2014. Consulté le 15 mai 2025.

Un autre acteur à prendre en compte est le public, « qui se définit d'abord par son engagement vis-à-vis du cinéma : amoureux du cinéma, professionnel du cinéma, critique de cinéma... » (Rueda, 2009, p. 164). En France, le Festival Biarritz Amérique Latine a eu près de 36.000 spectateurs lors de l'édition 2024. En Belgique, Kinolatino réunit un public plus restreint, d'environ 3.000 spectateurs par an.

Mais si les chiffres de fréquentation varient d'un festival à l'autre, les profils du public semblent similaires, composé de la diaspora latino-américaine qui est installée en Europe et des cinéphiles intéressés par la dimension engagée du cinéma latino-américain. On y retrouve également le public européen, notamment des passionnés des cultures de l'autre côté de l'Atlantique ou simplement des spectateurs curieux. Amanda Rueda (2009) analyse comment ces festivals construisent un « territoire imaginaire »¹⁶ de l'Amérique latine, influençant ainsi la perception du public européen. Plusieurs festivals cherchent aussi à toucher les publics jeunes : FILMAR Genève propose des séances scolaires, Biarritz développe des actions pédagogiques avec des lycéens, etc. Finalement, le côté festif des festivals, avec concerts, exhibitions et activités diverses, attirent des spectateurs variés.

Étant un pont entre deux territoires, les festivals de cinéma latino-américain en Europe francophone s'inscrivent dans un réseau de multiples acteurs. Leur fonctionnement est marqué par une tension entre fragilité économique, reconnaissance institutionnelle, diversité culturelle et engagement associatif. De plus, ils sont porteurs d'enjeux économiques, touristiques et symboliques pour les territoires qui les accueillent.

1.4. Les festivals de cinéma comme moteurs de développement local

Ancrés dans des grandes villes, comme Paris, ou des moyennes, comme Biarritz, les festivals de cinéma latino-américains en Europe peuvent être des leviers de développement local, puisqu'ils ont des effets concrets sur le plan économique et territorial. Dans le champ théorique, la définition de « développement local » est né dans les années 1960. C'est un terme qui comprend les actions des acteurs locaux comme un moyen pour éviter la déstructuration éventuelle de territoires ruraux et marginalisés (Angeon & Callois, 2005).

¹⁶ L'auteure estime que les processus de médiation d'un festival permettent la construction d'un « territoire imaginaire » d'ailleurs (c'est-à-dire de l'Amérique latine), susceptible de se former en fonction de l'interprétation, des symbolismes et des représentations qui s'y trouvent (2009, p. 149).

Lorsque l'on classe les festivals de cinéma dans le cadre du développement local, cette affirmation peut être controversée, principalement en raison de leur courte durée, de l'ordre de deux à trois semaines. Cependant, ces événements génèrent des retombées économiques locales, diversifient l'offre culturelle et renforcent l'attractivité du territoire, ce qui peut apporter des changements à long terme — et c'est justement ce que le développement local cherche à atteindre. Il faut donc que les stratégies d'organisation des festivals soient inscrites dans les politiques culturelles locales¹⁷, avec la participation des acteurs locaux dans leurs développements, et orientées vers les besoins réels des territoires qu'ils sont installés. De cette manière, la diffusion du cinéma d'Amérique latine peut être classifié comme un moteur de développement local, tournée vers le tourisme culturel, la revitalisation des salles de cinéma et la coopération internationale.

Bien évidemment, découle de ce constat les interrogations suivantes : dans quelle mesure les festivals de cinéma échappent-ils à une instrumentalisation de la politique locale ? Sont-ils des vecteurs capables d'amener des changements durables ou leur caractère éphémère empêche-t-il un véritable développement à long terme ? Si les acteurs locaux doivent être les protagonistes d'un festival, comment intégrer les cinéastes latino-américains dans cette dynamique ?

Sur le plan économique, les festivals de cinéma génèrent des recettes (billets, hébergement, restauration, transports, services, souvenirs, etc.) et dynamisent les secteurs touristique et commercial. Dans un article publié dans le numéro 36 des *Cuadernos de Turismo* de l'Universidad de Murcia, David Flores Ruiz (2015) prend l'exemple du festival du film ibéro-américain de Huelva (Espagne) pour parler de l'impact touristique et économique de l'événement :

« Avec cette analyse, nous pouvons conclure que le Festival Ibéroaméricain du Cinéma, en 2010, a généré 1,54 millions d'euros, tandis que le budget qui a été assigné à l'organisation du Festival a représenté 44,2 % du total de ces flux financiers. Par conséquent, il est possible de conclure que, confirmant les conclusions d'autres études, qui utilisent la même méthodologie, le Festival Ibéroaméricain du Cinéma représente un véritable investissement pour la ville, car il a généré un flux financier estimé à plus du double par rapport à l'investissement initial qui est réalisé par l'organisation de la même » (Ruiz, 2015, p. 463).

Lors de sa recherche, l'auteur conclut que les secteurs qui bénéficient le plus du dynamisme d'un festival de cinéma sont l'hôtellerie et la restauration, ainsi que les secteurs de l'édition, de la presse ou encore du commerce de proximité. De telles dynamiques ajoutent à l'attractivité du territoire,

¹⁷ En France, la Région Occitanie soutient le festival de Toulouse via le dispositif Cinélatino en région, et la Nouvelle-Aquitaine contribue au festival de Biarritz (ex. financement CNC-Région).

puisque'il y a des touristes qui choisissent une destination précise parce qu'un festival s'y déroule. Cette tendance se vérifie par ailleurs en Europe francophone : le festival belge Kinolatino utilise l'argument de l'attractivité touristique dans les trois régions où il est installé (Bruxelles, Wallonie et Flandre) lors de sa recherche de financement.

Ces événements portent enfin une valeur symbolique majeure, puisque les festivals façonnent l'image de l'Amérique latine en Europe et attribuent du capital symbolique aux œuvres et aux réalisateurs (sélections officielles, prix, couverture presse). Les festivals encouragent aussi les échanges culturels : projections en présence des réalisateurs, tables rondes et ateliers, sous-titrages inédits, etc. Des espaces de médiation et de marché culturel pour le cinéma latino-américain peuvent être créés pendant le développement d'un festival¹⁸. Cependant, des enjeux géopolitiques d'influence y sont présents et révèlent des problématiques à plus grande échelle.

2. Rayonnement culturel du cinéma latino-américain : enjeux d'influence et de coopération

2.1. *Soft power*, rayonnement culturel et cinéma

Dans le contexte des relations internationales, la capacité d'un acteur politique à affirmer sa présence, à renforcer une image ou encore à influencer d'autres acteurs par des moyens non coercitifs n'est pas le fruit du hasard, mais bien d'une stratégie. Théorisé par Joseph Nye (1990), le concept de *soft power* traite précisément de l'habileté à orienter et à convaincre l'autre par l'attraction plutôt que par la coercition (appelé *hard power*). Aussi important que l'usage de la force, le *soft power*¹⁹ est capable de transformer le comportement des autres et de les influencer sur leurs propres désirs, par la persuasion, la cooptation et l'attraction²⁰. Pour ce faire, il peut utiliser des moyens culturels (cinéma, langue, art), structurels ou idéologiques. Au-delà de la diplomatie culturelle, le *soft power* prend en compte les notions de pouvoir et d'influence entre les nations (Diogo et al, 2021).

¹⁸ Un exemple est le dispositif *Cinéma en Construction* (Toulouse et San Sebastian), qui accueille des films encore inachevés pour les accompagner jusqu'à leur distribution. Sur le plan de la circulation des œuvres, jusqu'en 2018, 69 films passés par Cinéma en Construction ont été distribués ultérieurement (Rueda, 2018).

¹⁹ Nye (2011) théorise aussi l'existence du « *smart power* », qui combine les stratégies de *hard power* et de *soft power*.

²⁰ En effet, l'UNESCO considère qu'avant, la diplomatie culturelle était un moyen de « séduire les cœurs et les esprits » à des fins stratégiques, mais qu'aujourd'hui, elle repose sur « une coopération à long terme et un partage de valeurs » (2022). Néanmoins, le *soft power* n'est pas toujours positif. Nye reconnaît que la propagande est une forme de *soft power*, et concède qu'« il n'est pas nécessairement préférable de tordre les pensées que de tordre les bras » (Nye, 2011, p.81).

Dans cette perspective, le rayonnement culturel peut être compris comme l'un des instruments du *soft power*, puisqu'il est considéré comme une « influence douce », qui peut être spontanée (culture qui plaît) ou stratégique (culture promue à des fins diplomatiques/*soft power*). Le rayonnement culturel est la diffusion d'une culture, d'une langue, d'un imaginaire ou d'un style de vie d'un pays au-delà de ses frontières, et la capacité d'influencer positivement²¹ la perception qu'en ont les autres.

Par exemple, le ministère français des Affaires étrangères indique que « le rayonnement international du modèle culturel français passe par la diffusion d'œuvres dans des domaines aussi variés que la musique, le cinéma ... »²², notamment à travers les Alliances Françaises et l'Institut français. Pour les pays d'Amérique latine, la stratégie n'est pas différente. Comme indiqué précédemment, ils ont créé leurs propres outils de construction d'identités nationales, en particulier après les indépendances. La nécessité de s'affirmer sur la scène internationale et de diffuser une image d'autonomie s'est développée, parmi d'autres outils, par le biais de la diplomatie culturelle (Dumont, 2013).

D'un côté, ces pays ont cherché à tisser des liens avec d'autres régions, sur l'axe Sud-Sud²³, par des coopérations avec l'Afrique et des initiatives panaméricaines. Ce sont les débuts du *soft power* latino-américain²⁴. De l'autre côté, des stratégies de coopération et de diffusion de la culture latino-américaine vers les pays du Nord ont été mises en œuvre afin de réaffirmer l'autonomie de l'Amérique latine : tournées à l'étranger, accords bilatéraux, projections de films dans d'autres pays, recherche de financements internationaux, etc. Effectivement, Patricia Diogo et al (2021) notent que les pays latino-américains ont « mobilisé leur culture pour se forger une identité », d'abord commune puis différenciée, dans le but de « faire rayonner leur culture » à l'international.

« En clair, toujours en quête de développement et d'autonomie, ces pays disposent de leviers économiques — avec des systèmes orientés vers la production de matières premières — et militaires — avec un armement et des forces de frappe sans commune mesure avec les grandes puissances — peu influents. C'est donc la culture

²¹ Cela ne veut pas dire que le rayonnement culturel repose sur la construction d'une image "propre" ou forcément positive, mais qu'il envisage de rendre une culture visible, intelligible, attractive, même à travers des représentations complexes.

²² Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, « Diplomatie culturelle » : <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle/> Consulté le 16 mai 2025.

²³ On peut par exemple citer le Festival internacional del nuevo cine latinoamericano de La Havane, créé en 1979, la création du musée afro-brésilien de Salvador à partir d'un accord de coopération avec l'Afrique (1974) et la création de l'Institut interaméricain de coopération intellectuelle en 1928.

²⁴ Au cours de l'histoire, des pays comme le Brésil ou Cuba se sont imposés comme « leaders » de ce qui a été appelé « tiers monde » : « on assiste donc déjà à la naissance d'un *soft power* efficace vis-à-vis de l'Afrique et de l'Amérique latine grâce au déploiement de la culture à des fins d'influence » (Diogo et al, 2021, p. 5).

qui a joué un rôle dominant dans leur déploiement international » (Diogo et al, 2021, p. 2).

Joseph Nye (1990) précise d'ailleurs qu'un vecteur majeur de soft power est la culture populaire, comme la musique ou le cinéma. Ce dernier a un pouvoir symbolique lors de la diffusion culturelle internationale, notamment par sa technique et ses thématiques. Antonios Vlassis souligne que « le cinéma est 'un outil de soft power des nations' » et reste « l'industrie culturelle la plus significative en termes d'influence symbolique » (2016, p. 483), avec une audience d'environ 7.5 milliards de personnes par an, selon un rapport de l'Institut de statistique de l'UNESCO (IUS, 2013)²⁵.

Le cinéma permet à un pays de construire une image positive, complexe ou revendicative de lui-même, voire alternative au récit commun. Ainsi, le cinéma latino-américain sert de vitrine narrative à l'Amérique latine, capable d'éveiller de l'intérêt, de l'admiration ou de l'empathie auprès du public étranger. Des thématiques à la fois locales et universelles permettent au cinéma d'alimenter un *soft power* efficace, qui fait exister cette culture dans l'espace mondial. Un des espaces de circulation des films latino-américains est, évidemment, le festival de cinéma.

2.2. Circulation Sud-Nord : coopération culturelle ou dépendance structurelle ?

Comme nous l'avons vu dans la partie 1.3, malgré une certaine dépendance des festivals de cinéma envers les financements publics, ce ne sont pas les gouvernements qui sont à leur origine. Au contraire, ces événements sont surtout organisés par des associations culturelles indépendantes. Capables de « rassembler les communautés » (Damiens & De Valck, 2023, p.3), en réunissant le public local, les diasporas latino-américaines et les professionnels du cinéma, les festivals favorisent les échanges interculturels hors des circuits diplomatiques officiels.

Quand un festival met en scène des œuvres du Sud dans le Nord (ici, de l'Amérique latine en Europe), il joue un rôle de pont culturel. En effet, les festivals en Europe offrent aux cinémas d'Amérique latine des opportunités de visibilité, de financement et de rencontres professionnelles, en étant des espaces de diplomatie culturelle non-gouvernementale avec plusieurs parties prenantes : institutions, fondations, bailleurs, distributeurs, programmeurs, public, artistes et associations.

²⁵ C'est le dernier chiffre fourni par l'UNESCO au niveau mondial. Cependant, pour l'Europe, le chiffre le plus récent a été fourni par l'Observatoire européen de l'audiovisuel : la fréquentation des salles de cinéma a dépassé les 841 millions d'entrées en 2024.

Néanmoins, plusieurs questions se posent au sujet de cette dynamique : les festivals deviennent-ils des agents de *soft power*, dans la mesure où ils choisissent ce qui est montré, primé, valorisé ? Sont-ils des lieux de circulation culturelle ouverts ou bien des espaces de validation symbolique, dans lesquels les œuvres du Sud doivent se conformer à certaines attentes du Nord pour être reconnues ? Quelle image du Sud le Nord souhaite-t-il projeter dans ses salles de cinéma ? Ces échanges culturels sont-ils véritablement horizontaux ou bien reproduisent-ils de nouvelles formes de dépendance ?

Il est important de rappeler que, même s'ils rassemblent des communautés et participent à la diffusion des cultures sur un autre territoire que celui d'origine des films, les festivals de cinéma latino-américains en Europe fonctionnent dans un espace géopolitique structuré par des inégalités historiques. Une lecture postcoloniale invite à interroger la nature de ces échanges : c'est le Nord qui détient souvent les ressources, ce qui reflète un déséquilibre structurel. Par exemple, en plus d'être responsables pour les choix de films exhibés, la composition de jurys ou les priorités thématiques d'un festival, le Nord a mis aussi en place des dispositifs d'aide à la production cinématographique pour les pays du Sud. Ils ont pour objectif de faire face au modèle *hollywoodien* à travers le soutien de la production et de la diffusion d'un cinéma alternatif — mais ces aides financières ne sont pas sans objectifs diplomatiques.

En France, le dispositif Fonds Sud Cinéma a été créé dans les années 1980, avec pour objectif de financer des productions cinématographiques des pays du Sud, dont l'Amérique latine. Il a été remplacé par l'Aide aux Cinémas du Monde (ACM) en 2012. La logique de soutien à la diversité culturelle se poursuit selon des modalités renouvelées. Entre 1984 et 2011, le Fonds Sud Cinéma a accordé 128 aides aux pays d'Amérique latine²⁶. Si le programme a été présenté comme un outil de promotion de la diversité culturelle, il était aussi décrit comme un instrument pour projeter la France à l'étranger. Les choix de sélection sont donc alignés aux objectifs diplomatiques de la France (Amiot-Guillouet, 2017). Le discours de diversité culturelle par lui-même envisage de faire écho aux valeurs que la France veut présenter au monde. Autrement dit, le soutien au cinéma latino-américain fait par la France n'est pas neutre.

Pour les réalisateurs aidés, l'impact est à la fois économique et symbolique. Ces dispositifs permettent la réalisation des films et leur exhibition dans les circuits de grands festivals. Toutefois, la tension est dans le « déséquilibre entre la réception européenne et la réception locale des œuvres,

²⁶ Selon Julie Amiot-Guillouet, l'Afrique a été la région qui a reçu la plus grande quantité d'aides du Fonds Sud Cinéma, plus pour « une tradition de la politique culturelle française héritée de son histoire coloniale que de la réalité de l'activité cinématographique dans la région » (2017, p. 6).

ainsi qu'à l'homogénéisation formelle mise en œuvre autour d'un cinéma d'auteur dont on peut parfois penser qu'il est calibré pour des publics étrangers » (Amiot-Guillouet, 2017, p. 2). Cela présente une hiérarchie implicite dans la sélection de films étrangers, qui doivent atteindre les critères subjectifs d'intérêt culturel des comités de sélection. Ce modèle soulève la question d'une possible imposition, par la France, de ses propres standards esthétiques et culturels envers les films étrangers qu'elle finance.

D'autres dispositifs européens, tels que le World Cinema Fund, créé par la Berlinale et la Fondation Heinrich Böll, ou encore le Fonds de soutien de visions sud-est, créé en 2005 en Suisse avec le soutien de la Direction du Développement et de la Coopération, participent à cette dynamique. En vue de favoriser la production et la visibilité des films d'autres régions (Afrique, Asie, Amérique latine et Europe de l'Est), ils expriment une volonté de diversité culturelle. Néanmoins, les projets doivent répondre à des critères d'évaluation liés à leur « valeur artistique » ou leur potentiel de circulation dans les festivals internationaux. Par ailleurs, IBERMEDIA, créé en 1997 par plusieurs pays d'Amérique latine, l'Espagne et le Portugal, se distingue par une logique Sud-Sud renforcée, bien que plus limitée par le budget.

Toutefois, plusieurs questions subsistent : les dispositifs d'aide sont-ils une forme de dépendance structurelle ? Les récits cinématographiques issus du Sud doivent-ils se conformer aux attentes institutionnelles et esthétiques du Nord ? Le rayonnement culturel est-il à la fois un outil de visibilité et de hiérarchisation Nord/Sud ? Ces dispositifs coopératifs doivent aussi être interrogés non seulement en termes d'opportunités de développement culturel, mais aussi dans leur capacité réelle à garantir une autonomie artistique.

Il est également possible de questionner que certains films ne reçoivent que peu ou pas de financement dans leur pays d'origine. Dans ce cas, le financement européen continuerait-il à être un instrument de *soft power* ? Même si la réponse est négative, la dimension diplomatique reste présente, car les pays financés ont, eux aussi, intérêt à voir leurs œuvres diffusées à l'échelle internationale.

Malgré ces dynamiques inégalitaires, les outils de coopération culturelle (les dispositifs d'aide ou les festivals) peuvent aussi être vus comme des espaces de réappropriation. Après tout, recevoir des subventions européennes via les dispositifs et pouvoir participer aux festivals internationaux reste un outil de légitimité et de visibilité pour les cinéastes latino-américains. Si, avec leurs films, ils peuvent

détourner, contester ou subvertir les attentes dominantes, la participation aux festivals devient une stratégie de réappropriation du regard sur soi et d'occupation des lieux qui leur étaient auparavant interdits ou limités. Par exemple, ils peuvent proposer des films qui offrent des récits complexes et qui ne se résument pas à l'exotisme — un combat contre le regard que l'Europe a historiquement eu sur l'Amérique latine.

En somme, les initiatives européennes liées au cinéma latino-américain, telles que les festivals et les dispositifs d'aide à la production, révèlent une dynamique ambiguë. Si elles sont une forme de coopération culturelle²⁷ et participent à des objectifs diplomatiques des deux régions, elles s'inscrivent également dans une logique asymétrique, héritée des rapports coloniaux et toujours influencée par les inégalités actuelles.

3. Problématiques et limites

3.1. Les inégalités de diffusion et la hiérarchie symbolique dans la circulation des films latino-américains

Lorsque l'on considère les festivals de cinéma comme un instrument de rayonnement culturel, qui peut être utilisé comme *soft power* par des pays et régions, il convient aussi d'interroger les tensions qui font partie de cette dynamique. Selon Rueda (2018), l'accès aux marchés commerciaux pour les films latino-américains est limité : il leur est difficile de trouver leur place sur les circuits traditionnels de distribution, aux échelles nationales et internationales.

Dans son article sur les tensions dans le circuit cinématographique international, Miverva Campos-Rabadán souligne que les États-Unis et l'Europe sont les épicentres qui articulent et définissent les cinémas du monde, déjà divisés en deux : l'axe euro-nord-américain et l'axe « reste du monde ». Le premier en raison de son industrie cinématographique hégémonique ; le deuxième, par le pouvoir de légitimation symbolique issu de ses institutions et de ses festivals. (2020, p. 73). Ainsi, les festivals font partie d'une logique dont laquelle le monde est déjà hiérarchisé entre centre et périphérie, où le centre exerce une influence sur la périphérie²⁸.

²⁷ La circulation dans l'autre sens existe également, à travers des initiatives européennes de diffusion du cinéma en Amérique latine, telles que le Tour de Cine Francés au Mexique ou le Festival Varilux de Cinema Francés au Brésil. Ces événements résultent généralement de coopérations entre les ambassades, les acteurs locaux et les institutions culturelles, comme les Alliances françaises.

²⁸ Pour les relations inégales entre les territoires, voir : Galtung, Johan. « A Structural Theory of Imperialism ». *Journal of Peace Research*, vol. 8, no 2, 1971, pp. 81–117. <http://bev.berkeley.edu/ipe/readings/galtung.pdf>.

Néanmoins, les festivals sont des dispositifs éphémères, avec une durée restreinte, malgré leur pouvoir d'influence. Le modèle « événementiel » fragilise la durabilité de la diffusion et est une contrainte pour les festivals eux-mêmes : sans une pérennité assurée, ils sont dépendants des financements publics et des subventions ponctuelles, surtout pour les moins grands d'entre eux. Ainsi, même si les festivals sont parfois la seule opportunité de circulation des œuvres cinématographiques, ils ne garantissent pas ni la durabilité de la diffusion ni l'égalité d'accès pour toutes les formes de cinéma latino-américains.

À titre d'exemple, Julie Amiot-Guillouet (2017) illustre cette asymétrie à travers le cas du cinéma colombien. Bien que la comédie soit le genre le plus répandu en Colombie, ce sont rarement les films de ce genre qui sont sélectionnés pour les festivals européens. Les raisons peuvent être multiples : un désintérêt pour ce genre, une inadéquation avec les critères esthétiques ou thématiques des festivals, ou encore le fait que ces films ne correspondent pas aux représentations que le public européen se fait du cinéma latino-américain.

Souvent associées à un cinéma populaire, les comédies sont jugées moins pertinentes dans le cadre des festivals parce qu'elles ne sont pas considérées comme un cinéma « d'auteur » ou « engagé » :

« Évidemment, l'on peut supposer que, s'agissant de films *a priori* plus commerciaux et peu exploitables à l'étranger pour des raisons d'idiosyncrasie, les comédies n'ont pas besoin de ce type d'aide. Pour autant la quasi absence du genre, non seulement parmi les films sélectionnés mais également parmi ceux qui se sont présentés, suggère une forme d'autorégulation (autocensure ?) du dispositif qui ne semble pas adapté à ce type de production plus marqué du sceau du cinéma commercial et moins de celui de l'« intérêt culturel ». Autrement dit, tout se passe comme si la comédie n'appartenait pas au domaine du cinéma « culturellement » intéressant si prisé par le fonds, ce qui apparaît comme un filtre déformant et problématique se répercutant logiquement sur les entrées en salles : il est dès lors nécessaire de se poser la question des hiérarchies génériques implicites de ce dispositif de sélection et de soutien à la « qualité », comprise dans le sens d'un modèle de distinction culturelle que la France impose aux cinémas du Sud qu'elle promeut » (Amiot-Guillouet, 2017, p. 11).

Ainsi, les récits et formats considérés comme intéressants suivent des critères souvent définis depuis l'Europe. Cependant, cela peut être le cas pour n'importe quel festival, y compris ceux consacrés aux films européens, car l'« esthétique festivalière » n'est pas l'apanage des festivals latino-américains.

Pour eux, néanmoins, cette dynamique renforce une dépendance structurelle, qu'elle soit financière, symbolique ou les deux. Les festivals deviennent des espaces ambivalents, puisqu'ils sont à la fois

une chance et une impasse pour les cinéastes. En ouvrant des possibilités de financement, production et diffusion, ils exigent aussi des codes parmi les thématiques choisies et les récits attendus. Cela peut créer un style de film « calibré » pour les festivals et mettre en question l'authenticité artistique et l'indépendance culturelle des réalisateurs.

Cette tension s'inscrit dans un rapport postcolonial non résolu, où la validation de la culture latino-américaine continue à passer par des institutions européennes. Dans cette perspective de hiérarchie dans la circulation culturelle, nous nous demandons : les festivals renforcent-ils une forme de centralité européenne dans la définition de ce qui est le « bon cinéma » ? La réflexion se poursuit sur les logiques de programmation, de sélection et de regard, que nous aborderons dans la section suivante.

3.2. Sélection, représentation et regard européen sur le cinéma latino-américain

En tant qu'espaces de diffusion, les festivals ne sont pas de simples miroirs de la production cinématographique en Amérique latine. Le pouvoir de décider quels films méritent d'être vus, comment l'Amérique latine est représentée, et selon quels critères, repose entre les mains d'acteurs qui détiennent une fonction de médiation. Ces derniers (programmateurs, jurés, critiques, coordinateurs) forment ce que Pierre Bourdieu (1979) appelle des intermédiaires culturels, engagés dans la production et la circulation de biens symboliques. Ils « se vendent toujours eux-mêmes en tant que modèles et en tant que garants de la valeur de leurs produits » (1979, p. 422).

Chaque festival a ses propres intermédiaires culturels, souvent situés en Europe. Dans le cas des festivals de cinéma latino-américain, certains de ces professionnels peuvent être engagés et passionnés par les cinémas de l'Amérique latine, ou être eux-mêmes issus de la diaspora latino-américaine. Toutefois, ces acteurs restent porteurs de référentiels esthétiques et culturels ancrés dans leur propre contexte européen. C'est un problème systémique, qui concerne les logiques structurelles, indépendamment des intentions individuelles.

La sélection d'un film répond normalement aux tendances ou aux logiques de marché, puisque « les intermédiaires jouent ainsi un rôle actif dans la conversion de la valeur artistique en valeur économique, et inversement » (Lizé et al, 2014, p. 4). Elle n'est donc pas neutre. Le choix de privilégier des œuvres déjà primées, des coproductions entre l'Europe et l'Amérique latine, des thématiques déterminées est, en soi, un acte politique.

Un des autres facteurs qui rentrent en compte dans la sélection est que les films doivent plaire à une audience européenne. Alors, existe-t-il une forme de folklorisation du cinéma latino-américain dans

les festivals européens ? Y a-t-il une tendance à favoriser des récits qui confortent les imaginaires occidentaux sur l'Amérique latine, comme la violence urbaine, la pauvreté extrême, l'exotisme des paysages, etc. ? Même lorsque ces récits sont légitimes et puissants, leur répétition peut renforcer une image stéréotypée de la région, en souffrance ou à la marge.

Toutefois, des films qui traitent de réalités urbaines, de classes moyennes ou des récits intimistes gagnent aujourd'hui plus en visibilité. Au fond, le questionnement gagne une nouvelle ampleur : la notion de « cinéma latino-américain » correspond-elle à la réalité d'une unité culturelle ou est-elle construite à partir d'un regard extérieur ? Le « cinéma latino-américain » pourrait-il être appelé seulement « cinéma » ?²⁹ Pour aller plus loin, la notion même d'« Amérique latine » peut être remise en question, puisque le terme a des origines liées à un contexte diplomatique particulier³⁰.

Finalement, les limites et problématiques liés au rayonnement du cinéma latino-américain en Europe, notamment au travers des festivals, sont nombreuses. Elles se structurent autour de la légitimation symbolique, de la hiérarchisation Nord/Sud, de la standardisation du cinéma, du rôle des intermédiaires culturels, du choix de sélection, etc. Néanmoins, ce sont encore des espaces qui offrent des opportunités de visibilité et de circulation au cinéma latino-américain, et qui sont normalement ouverts à la diversité culturelle et au développement national et international. Cet espace d'ambivalence appelle à des réflexions critiques sur les formes de coopération culturelle et la reproduction des asymétries.

²⁹ Il existe différentes perspectives sur l'existence d'un véritable cinéma latino-américain. Certains critiques préfèrent parler de cinémas produits en Amérique latine, en valorisant la particularité de chaque œuvre. D'autres revendiquent que l'identité latino-américaine existe et est fondée sur des modes de production et des apports critiques au pouvoir, et pas sur des critères esthétiques.

³⁰ Sur les origines et le symbolisme de l'expression « Amérique latine », voir : Marcilhacy, David. "« ! Nada de latinismos ! » Amérique « latine » ou Amérique « hispanique ». Batailles symboliques et idéologiques autour d'une dénomination." *Cahiers d'études romanes*. Revue du CAER 30 (2015): 199-222.

PARTIE II

1. Une coopération culturelle en pratique : immersion au Festival Kinolatino (Belgique)

1.1. Historique, missions et positionnement dans le paysage culturel

Au moins dès les années 1930, il existe des registres d'activités culturelles en lien avec l'Amérique latine en Belgique, principalement à Bruxelles, organisées de manière informelle. Ces initiatives ont abouti, en 1976, à la création d'une association sans but lucratif (ASBL), La Maison de l'Amérique latine, aussi appelée « La Casa ». Elle proposait des cours de langues, des ateliers, des stages, des expositions et des conférences sur la région, ainsi qu'un service d'orientation juridique destiné aux expatriés latino-américains.

Dans un paysage culturel marqué par une grande diversité linguistique et institutionnelle, comme celui de la Belgique, La Maison de l'Amérique latine est devenue un acteur important de la diffusion des cultures latino-américaines et de dialogue interculturel. Elle a joué un rôle de lieu de rencontre pour les diasporas, notamment les personnes exilées, en quête de repères et de reconstruction d'une communauté.

Entre 2012 et 2021, l'association a lancé un nouveau projet : le festival Peliculatina. Basé à Bruxelles, il a connu une croissance progressive. De dix films projetés lors de la première édition, il en a compté une trentaine lors de la dernière. Selon les organisateurs, Peliculatina était « le seul événement cinématographique d'auteur consacré au cinéma latino-américain et ibérique »³¹ en Belgique. Ainsi, il a occupé une place importante dans la diffusion des cinémas d'Amérique latine en Europe.

Mais après neuf éditions, le festival a été dissous, et, peu après, La Maison de l'Amérique latine a également cessé ses activités. Ces disparitions, liées à des tensions internes et à des contraintes apparues après la pandémie de la COVID-19, ont laissé un vide notable dans le paysage culturel belge.

Face à la récente absence d'un événement dédié au cinéma latino-américain, un groupe de cinéastes locaux – dont certains antérieurement impliqués dans l'organisation de Peliculatina – a initié les discussions pour recréer un festival qui pourrait relayer la diffusion des œuvres latino-américaines et servir d'espace de rencontre. Ces premières discussions autour du projet, maintenant appelé Kinolatino, ont eu lieu en 2021.

³¹ Voir les réseaux sociaux désactivés de Peliculatina : <https://www.facebook.com/Peliculatina>

Par ailleurs, la pluralité linguistique de la Belgique (français, néerlandais, allemand), la présence des institutions européennes sur son territoire et les politiques de diversité culturelle, constituent un terrain propice au développement d'initiatives telles que Kinolatino.

Ainsi, porté par l'ASBL Transit Transat, active depuis vingt ans dans la formation, la production et la diffusion cinématographique, Kinolatino a eu sa première édition en 2023. La programmation s'est tenue dans plusieurs cinémas de Bruxelles, avec une sélection d'environ quinze films, entre fictions, documentaires et courts-métrages. Au contraire de La Maison d'Amérique latine, Transit Transat n'est pas une association exclusivement tournée vers l'Amérique latine. Pourtant, aujourd'hui, Kinolatino est devenu son projet phare.

Après cette première édition, l'organisation a affirmé sa volonté d'élargir le rayonnement de l'événement, à la fois pour toucher un public en dehors de la capitale et d'obtenir de nouvelles sources de financement qui permettaient de viabiliser le projet. Cette stratégie s'est traduite, dès la deuxième édition, par la proposition de séances dans les trois régions belges (Bruxelles-Capitale, Wallonie et Flandre). La décentralisation est une caractéristique innovante de Kinolatino en comparaison à d'autres festivals de cinéma belges.

En 2025, l'initiative s'est consolidée, avec la programmation festivalière proposée dans six villes qui couvrent les trois régions : Bruxelles, Anvers, Namur, Nivelles, Liège et Louvain-la-Neuve. Organisé entre le 11 et le 19 avril, il a aussi accueilli plusieurs invités internationaux en Belgique. Selon l'organisation, « cet événement majeur mobilise massivement les cinéphiles, les hispaniques et lusophones, les amoureux de l'Amérique latine et la diaspora latino-américaine en Belgique »³².

Au-delà de la dimension géographique, le festival se distingue par des missions claires : offrir une visibilité aux œuvres latino-américaines en Europe, rassembler des publics variés et mettre en lumière des thématiques citoyennes à la fois propres à la région et universelles. Les projections sont accompagnées de débats et de rencontres avec des invités locaux et internationaux, dans une volonté de créer un espace de dialogue plutôt qu'une transmission verticale des connaissances. De plus, l'équipe revendique vouloir s'écarter des représentations stéréotypées de la région ; leur ambition est de révéler la complexité des réalités latino-américaines.

Aujourd'hui, Kinolatino se présente comme le seul festival de cinéma en Belgique à être présent dans les trois régions, le seul dont la programmation est entièrement consacrée au cinéma latino-américain, et le seul à être organisé par un collectif de cinéastes. Cette singularité lui confère

³² Voir la présentation officielle de Kinolatino sur leur site : <https://kinolatino.be/a-propos/>

une place particulière dans le paysage culturel belge. Elle lui permet également de s'inscrire dans un réseau plus large de festivals de cinéma européens, avec lesquels il développe des collaborations et des échanges professionnels.

Ce double ancrage (local et international) renforce la pertinence du festival, en quête de consolidation, et son rôle dans la circulation des cinématographies latino-américaines en Europe.

1.2. Parties prenantes et ressources mobilisées

1.2.1. Ressources humaines

L'équipe de Kinolatino est composée d'un noyau réduit de salariés, renforcé par des stagiaires, des bénévoles et des prestataires extérieurs. Une seule personne salariée est engagée spécifiquement pour le festival, quelques mois avant et après l'événement. Par ailleurs, l'Association Culturelle Joseph Jacquemotte met à disposition une partie du temps de travail de l'un de ses employés pour accompagner l'organisation du festival. Les cinéastes fondateurs de Kinolatino restent également impliqués.

En 2025, Kinolatino a accueilli pour la première fois des stagiaires : six au total, répartis entre Bruxelles et Anvers. Conformément à la législation belge, ces stages ne sont pas rémunérés. Les stagiaires ont contribué à diverses missions et ont joué un rôle important dans le développement du festival, notamment dans la communication et la gestion du projet. Pendant le festival, une trentaine de bénévoles s'est mobilisée pour l'accueil des publics, l'interprétariat, la traduction ou encore l'hébergement des invités.

L'équipe est également renforcée par des prestataires extérieurs : PR Factory prend en charge les relations presse et Monacho Makers assure la production de contenus visuels et la gestion des réseaux sociaux.

1.2.2. Bénéficiaires

Les bénéficiaires du festival sont multiples. D'un côté, les artistes et professionnels latino-américains (réalisateurs, producteurs, musiciens) profitent d'un espace de visibilité, d'échanges professionnels et de rencontres. De l'autre, les spectateurs bénéficient d'une offre culturelle originale, voire unique en Belgique, avec des films peu ou pas diffusés. Les débats et les moments festifs deviennent des espaces de dialogue interculturel. L'édition 2025 a rassemblé 3 000 spectateurs rien qu'à Bruxelles, un record pour Kinolatino.

1.2.3. Partenaires institutionnels et associatifs

Kinolatino bénéficie du soutien de plusieurs institutions culturelles et représentations diplomatiques, qui jouent un rôle essentiel pour la légitimité et la visibilité du projet. En 2025, les ambassades de Cuba, du Mexique, du Brésil et de la Colombie ont activement soutenu et diffusé le festival, mais d'autres ambassades latino-américaines montrent également un intérêt pour le projet. Les liens se renforcent d'une édition à l'autre.

Transit Transat, l'ASBL qui porte Kinolatino, compte sur le partenariat avec la Chambre de commerce officielle d'Espagne en Belgique et au Luxembourg, ce qui renforce les possibilités d'échanges culturels. Le festival profite aussi de sa localisation à Bruxelles pour entretenir des liens avec les réseaux diplomatiques européens, notamment le Service européen pour l'action extérieure (SEAE), qui a soutenu le forum professionnel.

Autrefois bailleur de fonds, la Loterie Nationale apparaît désormais comme un soutien institutionnel. Le Service général de l'Audiovisuel et des Médias de la Fédération Wallonie-Bruxelles a également figuré comme partenaire, à travers la participation de sa directrice au forum sur les coproductions, intégré à la programmation.

Côté associatif, plusieurs structures actives à Bruxelles soutiennent concrètement le festival : l'Association Culturelle Joseph Jacquemotte (mise à disposition de locaux), Pianofabriek (accueil ponctuel de l'équipe), et Bruxelles Laïque (animation de débats). En 2025, de nouveaux liens ont été tissés avec Terra Brasil, CUBA et Cultura Contro Camorra.

1.2.4. Espaces et logistique

Les salles de projection sont essentielles à n'importe quel festival de cinéma. Pour Kinolatino, les partenariats sont les suivants : le Cinéma Palace (Bruxelles), De Cinema (Anvers), Ciné4 (Nivelles), Caméo (Namur), Les Grignoux (Liège) et l'Université catholique de Louvain/UCL (Louvain-la-Neuve). Le Cinéma Palace accueille également les événements hors projections (soirées d'ouverture et de clôture, forum) au Foyer Hamesse.

D'autres lieux soutiennent le projet, notamment le Cartagena Salsa Bar, qui a financé les boissons de la soirée de clôture et a ouvert son espace aux réunions de l'équipe de communication. Un autre exemple est le Café Novo, qui a fourni des vouchers alimentaires pour les invités internationaux.

Dans les démarches de développement des publics, l'équipe de Kinolatino est allée à la rencontre de plusieurs restaurants et commerces latino-américains de Bruxelles et d'Anvers, qui ont découvert le

festival et ensuite contribué à sa diffusion, via leurs réseaux physiques et numériques. Enfin, le Centre culturel Jacques Franck héberge le ciné-club Kinolatino tout au long de l'année.

1.2.5. Ressources financières

En 2025, Kinolatino a fonctionné avec un budget restreint. Le soutien de la Loterie Nationale, obtenu lors des éditions précédentes, n'a par exemple pas été reconduit cette année. Néanmoins, le festival a réussi à obtenir des financements publics, privés et en nature (Voir : Annexe 2).

Du côté des financements publics, le festival a tout de même pu compter sur trois apports principaux : la Ville de Bruxelles (7 000 €), le Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF), c'est-à-dire le Fonds audiovisuel de Flandre, qui soutient la production et la diffusion cinématographiques dans la région (6 000 €), ainsi qu'Equal.Brussels, programme du ministère bruxellois de l'Égalité des chances engagée dans la lutte contre les discriminations (42 000 €).

Le Service européen pour l'Action extérieure (SEAE), déjà mentionné plus haut, a apporté un soutien ponctuel à travers la campagne EULAC Cinéma. Cette initiative vise à renforcer les liens culturels entre l'Europe, l'Amérique latine et les Caraïbes.

En ce qui concerne le financement privé, il était plutôt en nature : le parrainage d'Air Europa a apporté 40 000 € en billets d'avion (déplacement des invités internationaux et tirage au sort pour le public). De plus, le Cartagena Salsa Bar a soutenu la soirée de clôture en fournissant les boissons, pour une valeur de 1 200 € ; et le Café Novo avec les bons repas (non chiffré). Finalement, des bénévoles ont contribué avec l'hébergement des invités, et l'Association Culturelle Joseph Jacquemotte avec le détachement d'une partie du temps de travail d'une personne salariée (non chiffré).

2. Les enjeux de développement culturel au cœur du projet Kinolatino

2.1. Programmation et représentations culturelles

Sur ses trois premières éditions, l'équipe de Kinolatino a posé une intention nette : programmer des films qui reflètent la diversité géographique, esthétique et thématique des cinémas latino-américains et éviter les clichés sur la région qui peuvent être présents dans les événements européens. Concrètement, cette intention se traduit par une stratégie qui comprend une variété de formats (court/long), de types (fiction/documentaire) et de registres (comédie, drame, horreur, expérimental,

etc.), ainsi que par une attention au multilinguisme, choisis pour représenter la pluralité de l'Amérique latine.

En 2025, la sélection totalise 21 films (13 longs-métrages et 8 courts-métrages), issus de 11 pays d'Amérique latine : Mexique, Colombie, Chili, Argentine, Brésil, Panama, Pérou, Bolivie, Équateur, Cuba et Costa Rica (voir Annexe 3). Ce panorama reflète une volonté de dépasser les choix habituels de diffusion, centrés sur les films des pays déjà plus visibles à l'international, comme l'Argentine, le Brésil ou le Mexique, pour inclure des cinématographies moins diffusées en Europe, comme le Panama (*Querido Trópico*), le Costa Rica (*Los Mosquitos*) ou la Bolivie (*El Ladrón de Perros*).

L'un des leviers trouvé par Kinolatino pour assurer la pluralité des pays représentés a été la coproduction, dispositif important au cinéma pour des raisons économiques (financement, circulation) autant que créatives (adéquation récit/terrain). Lors de la programmation de 2025, figurent 10 coproductions entre l'Amérique latine et l'Europe, 2 coproductions entre pays d'Amérique latine, 1 coproduction Amérique latine - États-Unis, et 8 productions nationales.

Certains films, comme *La Piel en Primavera* (coproduction Colombie/Chili), ont reçu le soutien du réseau Ibermedia, programme ibéro-américain dédié aux projets audiovisuels. Même si l'Espagne ou le Portugal ne sont pas au générique, cela reste un indicateur de coopération avec l'Europe au sens large.

Cette configuration ouvre la voie à une analyse intéressante des logiques de production cinématographique latino-américaines, déjà abordées en partie I. L'accès aux ressources financières, techniques et symboliques passe majoritairement par des alliances avec l'Europe. Néanmoins, certaines coproductions répondent avant tout à des nécessités narratives. Le documentaire *Memoria Implacable* (Chili, Argentine, Allemagne), par exemple, a été partiellement tourné en Allemagne, un choix essentiel pour raconter l'histoire qu'il propose.

Encore sur les choix de programmation en 2025, en ce qui concerne les longs-métrages, la majorité est de fiction (9), mais les documentaires (4) sont aussi programmés. Les deux types participent équitablement aux palmarès Kinolatino, sans être séparés en catégories. Les courts-métrages couvrent aussi fiction et documentaire, maintenant l'équilibre entre les deux. Cette articulation a pour objectif de créer un panorama plus fidèle à la réalité des productions latino-américaines, qui ne se résument pas au « cinéma d'auteur », même s'il est bien présent.

Toutes les œuvres ont été projetées dans leur langue originale, y compris les films qui intègrent des langues autochtones (quechua et tzotzil), signalant une attention à la pluralité linguistique. Les films ont été sous-titrés en français et en anglais. L'ajout du néerlandais n'a pas été possible faute de moyens, ce qui constitue une contrainte d'accessibilité. En parallèle, la médiation et la communication générale du festival ont été bilingues (FR/NL), avec des usages et de l'interprétariat de l'espagnol et du portugais.

La présence des cinéastes latino-américains et les dispositifs de médiation jouent un rôle décisif dans la réception des œuvres. Lorsqu'ils sont présents, les cinéastes contextualisent eux-mêmes leurs films, ce qui contribue à déjouer les stéréotypes. Le dialogue est fondamental pour accueillir la pluralité des interprétations et orienter les cadres de lecture, en construisant un espace de réflexion collective plutôt qu'une relation verticale du savoir.

Dans la lignée de Stuart Hall (1997), la représentation est un travail actif de signification, ainsi que la capacité d'imaginer. Les choix de Kinolatino tels que prioriser des pays « peu visibles », intégrer des langues autochtones et multiplier les registres revient à recadrer ce qui compte comme « cinéma latino-américain ».

En général, les festivals sont des intermédiaires puisqu'ils relient production, circulation et consommation (De Valck, Damiens, 2023), y compris des œuvres transnationales. Kinolatino s'inscrit dans ce rôle d'intermédiation, avec un véritable effort pour rendre visible des identités latino-américaines plurielles à travers les stratégies mentionnées. La section 2.2 analysera comment ce positionnement s'articule avec les dynamiques de circulation Sud-Nord.

2.2. Kinolatino et la circulation Sud-Nord

Comme analysé précédemment, la circulation des films entre l'Amérique latine et l'Europe s'inscrit dans des dynamiques culturelles marquées par une asymétrie persistante. Les festivals européens jouent un rôle d'intermédiation pour rendre visibles des cinématographies « d'ailleurs », en offrant une plateforme à des films qui peuvent peiner parfois à exister dans leurs pays d'origine. Kinolatino s'inscrit aussi dans ce mouvement, tout en cherchant à rééquilibrer les rapports. Cette approche se fait notamment par la présence active des professionnels latino-américains en Belgique, des choix ciblés et une démarche réflexive sur ses pratiques.

En 2025, des films ont été montrés en Belgique avant leur sortie dans leur pays d'origine, comme le long-métrage *Kinra*. D'autres, comme le documentaire *Una Canción Para Mi Tierra*, ont d'abord circulé dans des festivals européens avant d'être programmés en Amérique latine. Si la présentation

d'un film en festival précède souvent l'exploitation commerciale, la sélection en Europe a un poids symbolique particulier. Selon la théorie des capitaux de Pierre Bourdieu (1985 ; 1986), la consécration par des instances légitimes, dans ce cas, les festivals de cinéma européens, vient à convertir des capitaux artistiques et sociaux en capital symbolique, ce qui augmente la valeur du film et en favorise la circulation.

Dans cette même perspective s'incluent les invitations de cinéastes latino-américains pour le festival. Pour certains, Kinolatino a constitué une première venue en Belgique, voire en Europe. Même si cette expérience n'est pas perçue par les intéressés comme une forme de validation, l'opportunité de se confronter à un public européen, de présenter eux-mêmes leurs œuvres et d'échanger avec d'autres professionnels dans un environnement international peut représenter une forme de reconnaissance symbolique.

De plus, leur présence a des effets opérationnels : rencontres professionnelles, Q&A et débats après les projections, pistes d'invitation vers d'autres institutions et festivals. Si l'on peut l'interpréter selon une logique binaire entre domination ou émancipation, il ne faut pas oublier que, pour les réalisateurs, il s'agit avant tout d'un espace de visibilité, où les films peuvent circuler davantage et atteindre un public élargi.

Le choix des invités reflète la volonté d'ouverture et de diversité de Kinolatino, évoquée dans la section 2.1. En 2025, le festival a accueilli des réalisateurs venus du Chili (*Oasis*, Felipe Morgado), du Brésil (*Pacto da Viola*, Guilherme Bacalhao), du Mexique (*Formas de Atravesar un Territorio*, Gabriela Ruvalcaba) et du Pérou (*Kinra*, Marco Panatonic), aux parcours et aux styles très différents. Leurs œuvres allaient du fantastique à l'expérimental, en passant par diverses réalités sociales et politiques de l'Amérique latine. Ces rencontres nourrissent la réflexion sur la manière dont l'Amérique latine est représentée dans les espaces culturels européens et renforcent la dimension participative du festival.

Au-delà de l'écran, Kinolatino accorde une place importante aux artistes et professionnels latino-américains résidant en Belgique, en leur donnant la priorité pour animer concerts et autres événements qui font partie de la programmation. Cette démarche donnée à la diaspora latino-américaine locale s'inscrit dans une logique d'aller-retour. Il ne s'agit pas seulement d'« importer » des œuvres, mais aussi de valoriser des voix présentes sur le territoire.

En ce qui concerne le déséquilibre des moyens entre les industries du cinéma latino-américain et européen, il se manifeste également dans les coproductions. Bien qu'essentielles pour les cinéastes et les producteurs des deux côtés de l'Atlantique, ces coproductions traduisent aussi une forme de dépendance structurelle — ou faudrait-il plutôt parler de coopération ?

Dans cette optique de dynamisation des échanges transatlantiques, le forum organisé par Kinolatino, intitulé « *Amérique latine & Europe : plus de coproductions pour plus d'audience ?* »³³, a offert un espace de réflexion à ce sujet. En l'intégrant à la programmation officielle, Kinolatino propose un débat avec les professionnels pour ajuster les pratiques de coopération et amplifier la circulation des œuvres.

Ainsi, les échanges ont permis d'aborder les conditions de la coopération entre l'Amérique latine et l'Europe, les possibilités d'un meilleur équilibre dans les coproductions, ainsi que les limites actuelles de ces partenariats. L'événement a également permis de créer un espace de *networking* pour les personnes présentes.

En somme, Kinolatino s'inscrit dans les dynamiques de circulation Sud-Nord, mais le festival s'efforce de rééquilibrer ces rapports par une programmation réfléchie, une présence active des artistes et un positionnement réflexif sur ses propres pratiques. Par ailleurs, son engagement en faveur de la coopération culturelle a un impact concret sur le territoire belge, tant sur le plan symbolique qu'économique.

2.3. Ancrage et impacts locaux

En faisant venir des œuvres, des artistes et des débats depuis l'Amérique latine vers l'Europe, il est évident que Kinolatino participe aux circulations transatlantiques. Néanmoins, son importance apparaît aussi à l'échelle locale. Ancré à Bruxelles, il est présent dans cinq autres villes de Belgique, ce qui lui permet d'avoir un impact à l'échelle hyperlocale (quartiers), locale (villes/communes), régionale (Bruxelles-Capitale, Flandre, Wallonie) et nationale (Belgique), en plus de sa portée internationale.

Pour analyser la portée concrète de ce projet en Belgique, le premier point de réflexion est son ancrage à Bruxelles. Implanté majoritairement au Cinéma Palace, en plein centre-ville, le festival bénéficie d'une visibilité spontanée et d'une accessibilité forte. Le cinéma est accessible en transports en commun, à pied, à vélo, etc. Ce choix est logistique, mais aussi symbolique, pour apporter le cinéma latino-américain dans des lieux légitimes de diffusion et attirer le public le plus divers possible. Comme déjà mentionné, en 2025, plus de 3 000 entrées ont été enregistrées à Bruxelles.

³³ Soutenu par le Service européen pour l'action extérieure (SEAE), via le programme EULAC Cinéma, il a réuni des représentants de la Division pour les Amériques (Affaires régionales) du SEAE, du Service général de l'Audiovisuel et des Médias de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB), ainsi que du Club des producteurs européens. L'un des fondateurs de Kinolatino, César Diaz, réalisateur des films *Mexico 86* et *Nuestras Madres*, a complété l'équipe du débat.

Il en découle des retombées économiques certaines : le festival génère des recettes directes, comme la billetterie, la restauration et les déplacements. Les partenariats avec des bars et restaurants amplifient ces effets : ils orientent les invités et le public vers une consommation locale. Par ailleurs, la présence des réalisateurs invités stimule aussi un tourisme culturel, qui s'étend aux autres villes qui prennent part au festival. Cet impact est difficile à chiffrer, mais il semble aller dans le sens d'un impact tangible.

De plus, les cinéastes sont hébergés par des bénévoles locaux, qui habitent à Bruxelles. La majorité vit à Anderlecht, et un rapprochement avec cette commune est envisagé pour montrer comment le festival fait vivre l'espace à travers les échanges en dehors de la salle de cinéma. L'impact local de Kinolatino se construit dans la durée, notamment avec le ciné-club, localisé dans une autre commune (Saint-Gilles). Il a pour objectif de maintenir une relation régulière avec le public pour créer une communauté autour des films latino-américains.

Étant, en Belgique, l'un des rares rendez-vous entièrement dédiés au cinéma latino-américain, le festival produit des effets symboliques : visibilité d'œuvres peu diffusées, reconnaissance de langues, représentation latino-américaine et valorisation d'artistes. Le festival « fait aussi bouger » les communes, attire des nouveaux publics au Cinéma Palace — et aux autres cinémas engagés en Wallonie et en Flandre — et offre des temps de réflexion et de débat aux intéressés.

Le festival grandit chaque année, mais il a encore besoin de se fortifier. La montée en puissance dépend encore de partenaires spécifiques. Les contributions en nature sont précieuses mais rendent le budget sensible. Les priorités pour les prochaines éditions doivent se porter sur la stabilisation des appuis, y compris les communes et les régions, consolider et élargir les publics dans les différentes villes où il est présent, et objectiver l'impact culturel de son existence pour attirer de nouveaux partenaires.

3. Asymétries et rééquilibrages

3.1. Tensions structurelles et symboliques

Malgré la mondialisation et la volonté de diffuser des films partout, la circulation des œuvres entre l'Amérique latine et l'Europe reste marquée par des asymétries. Kinolatino s'inscrit dans les circulations transatlantiques, porté par une programmation diversifiée et une démarche visant à corriger certains déséquilibres. Néanmoins, des limites structurelles et symboliques demeurent.

Premièrement, concernant les limites du modèle événementiel qu'un festival impose, le format du ciné-club a pour objectif de pérenniser la visibilité du cinéma latino-américain en Belgique tout au long de l'année, et non pas seulement pendant une dizaine de jours. Deuxièmement, par une programmation qui priorise la diversité géographique (11 pays latino-américains représentés), formats/types/registres variés, présence de langues autochtones (quechua, tzotzil), sous-titrage FR/EN et dispositifs de Q&A où les cinéastes contextualisent eux-mêmes leurs œuvres. La priorité donnée à la diaspora latino-américaine résidant en Belgique dans les événements parallèles favorise une co-présence des voix plutôt qu'une simple importation.

Des limites demeurent toutefois : l'absence de sous-titres NL pour des raisons budgétaires limite la capacité à s'adresser à certains publics ; la programmation exposée aux attentes du marché festivalier européen (calendriers, formats « attendus ») ; le positionnement du festival comme regard envers l'Amérique latine depuis l'Europe. De même, si certains cinéastes peuvent sentir la nécessité de s'adapter aux exigences d'un festival, le festival lui-même dépend largement de financements européens pour exister, ce qui pose la question de son autonomie réelle. D'où l'intérêt d'une réflexivité sur l'activité et d'un travail continu d'ancrage local et international.

Finalement, les contraintes financières restent majeures. Certains choix du festival sont conditionnés par l'obtention (ou non) de financements, de la programmation aux locaux de travail et l'équipe. Au niveau des ressources humaines, le festival ne peut se permettre d'avoir qu'un seul salarié dédié, et compte sur des stagiaires non rémunérés et des bénévoles pour assurer son déroulement. Pour rappel, le budget est fragile : la perte de la subvention de la Loterie Nationale en est un exemple. De plus, il est en grande partie constitué de contributions en nature.

Ces facteurs l'exposent à des risques de pérennité. En miroir, le soutien diplomatique et les partenariats avec des espaces locaux dans les trois régions constituent des atouts. L'importance d'un tel festival sur le territoire pour visibiliser et réunir des communautés est certaine. Kinolatino agit comme intermédiaire de visibilité et de sens, tout en évoluant pour lutter contre les asymétries Sud-Nord, mais souffre des contraintes du secteur culturel et des forces symboliques toujours présentes dans ces événements.

3.2 Pistes d'amélioration

Un festival de cinéma latino-américain en Europe francophone porte inévitablement une part des tensions symboliques évoquées, puisqu'il s'inscrit dans un contexte (colonisation, rapports de pouvoir, représentations et imaginaires) qui dépasse la seule volonté de ses organisateurs. C'est le cas de Kinolatino : malgré de réels pas vers un rééquilibrage, certaines difficultés persistent. À ces

dimensions s'ajoute une précarité structurelle qui freine l'augmentation de l'équipe salariée, la pérennisation et la proposition d'une programmation plus vaste. Dans cette section, des pistes d'amélioration seront proposées pour atténuer les tensions existantes.

Une première démarche consiste à clarifier l'intention curatoriale, peut-être avec l'adoption d'une charte de valeurs qui explicite la vigilance au regard eurocentré et la ligne anti-clichés, mais sans éloigner les partenaires locaux. Cela suppose aussi de maintenir une majorité latino-américaine dans l'équipe et de nourrir des décisions réfléchies.

Une deuxième piste est d'affiner la médiation : ajouter les sous-titres NL, imaginer des ateliers co-construits avec les cinéastes invités, investir dans d'autres événements professionnels de réflexion sur l'univers du cinéma, réfléchir à d'autres plateformes de communication. Par ailleurs, pour les invités, il serait envisageable de créer un programme « Découvrir la Belgique » en parallèle du festival, qui permettrait une dynamique d'échange et d'identifier le festival comme moteur du tourisme. Il est important aussi de poursuivre la démarche de Kinolatino dans plus de villes en Flandre, comme Gand.

Une réelle difficulté pour Kinolatino aujourd'hui est le développement des publics. Pour les fortifier, la suggestion est d'aller activement à la rencontre des communautés latino-américaines locales ; proposer des séances adaptées aux tranches d'âge (dont un volet jeune public) pour diversifier les spectateurs touchés par le festival. Le ciné-club doit sans doute être gardé, mais une proposition est d'organiser des projections ponctuelles sous le nom « Kinolatino » hors festival et de déployer une programmation pédagogique à l'année. Ces formats sont également susceptibles d'ouvrir l'accès à de nouveaux financeurs.

Dans cette perspective, documenter systématiquement les reprises permettra de connaître l'impact du festival et de le présenter lors de futures réunions avec les bailleurs de fonds. S'agissant des partenaires financiers, rechercher des conventions pluriannuelles avec les pouvoirs publics, fidéliser les sponsors actuels et négocier un accord territorial avec la commune d'Anderlecht (à qui le festival est déjà proche) pour objectiver les retombées sont des pistes à suivre. Des connexions avec les festivals locaux (co-programmations, mutualisations, échanges) peuvent être envisagées pour renforcer l'ancrage.

Enfin, il faut consolider les ressources humaines : garantir, dès que le financement le permet, un poste salarié à l'année. De plus, réorganiser le calendrier d'arrivée des stagiaires et les orienter vers ces nouvelles perspectives. Ces propositions, modestes, ont pour objectif de fortifier les ambitions

de Kinolatino de rééquilibrage. Dans la suite de ce travail, on proposera un projet pour mettre en pratique ces pistes d'amélioration de façon réaliste.

PARTIE III

1. Proposition de projet pour la pérennisation de Kinolatino

1.1. Présentation : PUENTES / BRUGGEN

À la suite de l'analyse du contexte des festivals de cinéma latino-américains en Europe francophone et de leurs enjeux de développement (Partie I), puis de l'immersion au sein du festival Kinolatino (Partie II), cette troisième partie présente un projet fondé sur les problèmes identifiés et les solutions envisagées. Intitulé PUENTES / BRUGGEN (« ponts » en espagnol et en néerlandais), ce projet vise avant tout à pérenniser Kinolatino et à l'inscrire comme acteur culturel permanent en Belgique, dans une période de trois ans, tout en renforçant son positionnement de représenter la pluralité culturelle de l'Amérique latine. Pour ce faire, le projet s'articule autour de leviers complémentaires.

D'abord, pour réaffirmer les choix de diversité de la programmation, la création d'une charte de valeurs Kinolatino est proposée (attention particulière aux langues et cultures autochtones, diversité de formats et de voix, nombre de pays représentés, maintien d'une majorité latino-américaine dans l'équipe). Cette démarche intègre davantage les invités internationaux à la programmation du festival au-delà des projections. Lors de leur présence sur le territoire belge, ils auront l'occasion d'offrir des ateliers ouverts au public qui pourront nourrir le débat, les échanges et la réflexion autour de l'événement.

Au sein du projet PUENTES / BRUGGEN, les réalisateurs seraient également invités à visiter une ville du pays grâce à la création d'un programme intitulé « Découvrir la Belgique ». Il comporterait un kit de bienvenue avec des informations sur le pays, un programme de visite guidée sur au moins une ville belge au-delà de Bruxelles, avec restauration incluse, et contribuerait à stimuler le tourisme.

Ensuite, une des priorités du projet est de développer et de fidéliser les publics. Cela serait stimulé par des activités tout au long de l'année et la création d'un volet pédagogique. Concernant les premières, en plus de maintenir le ciné-club, il serait intéressant de proposer, hors festival, des séances chez les cinémas partenaires sous le label « Kinolatino Présente ». Cela renforcerait l'ancrage du festival dans la scène locale et sa visibilité.

Pour le volet pédagogique, l'objectif est de déployer une activité continue toute l'année auprès du jeune public, que Kinolatino ne touche pas encore, en ouvrant des perspectives, par exemple au travers de l'éducation à l'image et à l'interculturalité, la présentation de films latino-américains, de débats articulés aux cours d'histoire, de langues ou de géographie, etc.

Des animations adaptées aux âges concernés pourraient être créées sur différentes thématiques. Menées par l'équipe de Kinolatino, elles pourraient être organisées dans des collèges, lycées et universités. À l'aide de partenariats avec des cinémas, des séances scolaires destinées aux lycéens peuvent aussi être envisagées. Une fois le matériel pédagogique prêt, l'équipe pourrait également intervenir lors de forums, de débats et de conférences sur le cinéma. Les déclinaisons possibles sont nombreuses.

Il serait également pertinent d'envisager un volet jeune public (enfants/adolescents) dans la programmation du festival en soi, afin de fidéliser les nouveaux publics touchés par les actions pédagogiques.

Dans la démarche de renforcer l'ancrage du festival en Belgique, un renfort à l'accessibilité du festival est prévu. Premièrement, il est proposé d'inclure le sous-titrage en néerlandais pour les projections du festival à Bruxelles et en Flandre. Ensuite, l'interprétariat en Langue des signes de Belgique francophone (LSFB) et utilisation des sous-titres adaptés au public sourd et malentendant lors de deux temps forts (l'ouverture et la clôture) sera proposée.

Une présence plus fréquente en Flandre, avec des activités pédagogiques, des séances hors festival et des rencontres avec les acteurs locaux, pour tisser des nouveaux liens, est envisagée.

Pour que le projet PUENTES / BRUGGEN soit possible, il est nécessaire de pérenniser les financements. Ainsi, un effort visant à compléter les soutiens actuels par des subventions dédiées à l'éducation et à la médiation (dispositifs d'éducation artistique et culturelle), notamment via le volet pédagogique, serait déployé. D'autres possibilités, telles que le mécénat en numéraire et en nature, les conventions pluriannuelles, ainsi que la billetterie des ateliers des invités internationaux, peuvent être envisagées.

Des ajustements opérationnels sont prévus : côté ressources humaines, il s'agirait de créer un poste de chargé de projets et d'animation à temps plein, appuyé par un stagiaire par semestre, hors la période de festival. Cette équipe serait chargée de la prospection et montage de dossiers, la réponse aux appels à projets, l'organisation du volet pédagogique, les animations, le suivi des partenariats et le développement des publics.

Dans les sections suivantes, on retrouvera le cadre logique détaillé, ainsi que le chronogramme et le budget prévisionnel du projet PUENTES / BRUGGEN.

1.2. Cadre Logique

Ce tableau est également disponible sur *Google Sheets*, veuillez [suivre le lien](#).

Cadre Logique - PUENTES / BRUGGEN						
Niveau	Résultats	Indicateurs	Baseline (2025)	Cible (2028)	Sources	Hypothèses
Objectif Général (OG) : Assurer la pérennité de Kinolatino comme acteur culturel en Belgique et lui permettre de diffuser la pluralité des cultures latino-américaines en Europe	Kinolatino est ancré dans la scène culturelle belge et participe à la diffusion d'une image diversifiée de l'Amérique latine	% du budget 2028 sécurisé avant l'ouverture Nombre de partenaires financiers soutenant Kinolatino (en numéraire et en nature) Nombre d'événements hors édition principale par an (séances + animations)	0 7 0	100 % 12 25 (par an)	Conventions partenaires, agenda officiel, site web, calendrier	Le cadre public est stable ; Il y a du soutien culturel ; Les coûts logistiques sont abordables ; Il n'y a pas de crises majeures
Objectif Spécifique 1 (OS1) : Les critères de sélection sont cadrés afin que la programmation reflète la diversité latino-américaine	Une charte de valeurs est créée, adoptée et diffusée (R1.1)	Charte de valeurs publiée (oui/non)	0	1	Site web, catalogue de programmation	L'équipe est engagée dans l'écriture de la charte de valeurs
	Une grille de critères de sélection de films est établie (R1.2)	Grille de critères publiée (oui/non) % de pays représentés % de films en langues autochtones	0	1	Site web, catalogue de programmation	Les programmeurs sont d'accord avec la grille de critères ; Les réponses à l'appel à films proposent des œuvres diverses et variées
	Des ateliers avec les réalisateurs invités font partie de la programmation (R1.3)	Nombre d'ateliers qui intègrent la programmation	0	6 (par an, 4 à Bruxelles et 2 en Flandre)	Site web, catalogue de programmation, feuille de présence	Le public s'intéresse aux ateliers ; Les réalisateurs veulent / peuvent faire des ateliers
OS 2 : Les publics sont élargis et fidélisés	Une programmation à l'année avec les cinémas partenaires sous le label Kinolatino Présente est mise en place (R2.1)	Nombre de séances "Kinolatino Présente" programmées à l'année	0	6 (par an)	Site web de Kinolatino et des cinémas partenaires	Les cinémas partenaires acceptent le label "Kinolatino Présente" ; Les droits de diffusion des films hors période de festival sont assurés
	Les animations scolaires Kinolatino sont en place (R2.2)	Nombre d'animations en collèges/lycées/universités réalisés	0	10 (par an)	Kit pédagogique, conventions de partenariat avec les institutions, agenda de l'équipe, feuille de présence	Les partenariats avec les institutions scolaires sont établis ; Le besoin des animations dans les institutions est vérifié ; Un chronogramme d'animations est mis en place
	Les lycéens participent à des séances scolaires Kinolatino (R2.3)	Nombre de séances scolaires organisées	0	5 (par an)	Conventions avec les lycées et les cinémas	Les lycées et les cinémas sont intéressés par les séances scolaires

Cadre Logique - PUENTES / BRUGGEN						
Niveau	Résultats	Indicateurs	Baseline (2025)	Cible (2028)	Sources	Hypothèses
	L'équipe prend part à des forums/débats/rencontres tout au long de l'année (R2.4)	Nombre de forums/débats/rencontres réalisés	1	5 (par an)	Agenda de l'équipe, feuille de présence, site web	Il y a des événements pertinents dans lesquels intervenir ; L'équipe peut prendre part aux événements
OS 3 : L'accessibilité et l'ancrage territorial dans les trois régions (Bruxelles-Capitale, Flandre, Wallonie) sont renforcés.	Des sous-titres en NL sont assurés en Flandre et à Bruxelles (R3.1)	% de films sous-titrés en NL	0	100 % en Flandre, 50 % à Bruxelles	Archives de sous-titrage, réseaux de communication des cinémas partenaires, contrat avec les traducteurs	Les bailleurs de fonds soutiennent le sous-titrage en néerlandais ; Il y a des traducteurs disponibles
	L'interprétariat en LSFB est mis en place (R3.2)	Nombre de séances avec l'interprétariat en LSFB par festival	0	2 séances (par an)	Contrat avec les professionnels, photos et vidéos	Des interprètes de LSFB sont trouvés
	Des sous-titres adaptés au public sourd et malentendant sont mis en place (R3.3)	Nombre de séances avec sous-titrage adapté au public sourd et malentendant	0	2 séances (par an)	Archives de sous-titrage, réseaux de communication des cinémas partenaires	Des professionnels spécialistes en sous-titrage adapté sont trouvés ; Le public entendant accepte les sous-titres adaptés
	Une programmation jeune public est ajouté au festival (R3.4)	% de films jeune public ajoutés à la programmation	0	4 séances (par an)	Site web, catalogue de programmation	Le public est intéressé ; Des horaires adaptées pour le jeune public sont ajoutées à la programmation
	Les réalisateurs invités prennent part au programme "Découvrir la Belgique" (R3.5)	Nombre de visites guidées faites pour les réalisateurs par l'équipe de Kinolatino	0	1 visite pour 4 personnes (par an)	Kit de bienvenue des invités, billets de train, photos et vidéos	Les invités restent une période suffisante en Belgique pour participer au programme ; Des activités touristiques pertinentes sont organisées
OS 4 : Les ressources financières et humaines sont stabilisées.	Kinolatino a une personne salariée à l'année (R4.1)	Nombre de salariés permanents à Kinolatino	0	1	Contrat, bulletins de paie	La personne choisie possède les capacités nécessaires pour le poste
	Des stagiaires interviennent hors période de festival (R4.2)	Nombre de stagiaires à Kinolatino hors période de festival	0	2 (par an)	Convention de début et fin de stage signée	Les besoins des stagiaires correspondent à la fiche de poste et à la période demandée
	Kinolatino est financièrement stable (R4.3)	Nombre de subventions obtenues	7	12	Conventions de subvention	Des nouvelles subventions sont établies ; La situation économique du pays est stable

Activités
A.1 : Créer, adopter et diffuser une charte de valeurs Kinolatino (R1.1)
A.1.1 : Créer un groupe de travail pour réfléchir sur la charte de valeurs
A.1.2 : Organiser des ateliers de rédaction avec le groupe de travail
A.1.3 : Voter et adopter la charte de valeurs
A.1.4 : Publier la charte de valeurs sur les supports de communication en ligne
A.2 : Élaborer une grille de sélection de films (R1.2)
A.2.1 : Définir les critères de sélection avec les programmeurs en lien avec le groupe de travail de la charte de valeur
A.2.2 : Publier les critères de sélection sur les supports de communication en ligne
A.3 : Ajouter des ateliers proposés par les réalisateurs invités à la programmation (R1.3)
A.3.1 : Proposer des créneaux aux réalisateurs invités pour réaliser des ateliers
A.3.2 : Co-crée le contenu des ateliers avec les réalisateurs
A.3.3 : Trouver un espace à Bruxelles pour réaliser les ateliers
A.3.4 : Trouver un espace en Flandre pour réaliser les ateliers
A.3.5 : Intégrer les ateliers à la programmation du festival
A.3.6 : Diffuser les ateliers sur les supports de communication online et offline
A.4 : Organiser des séances Kinolatino Présente tout au long de l'année chez les cinémas partenaires (R2.1)
A.4.1 : Négocier avec les cinémas partenaires la possibilité de projeter un film Kinolatino Présente tous les deux mois
A.4.2 : Choisir les films qui seront projetés au long de l'année
A.4.3 : Diffuser les séances programmées
A.4.4 : Assurer au moins deux membres de l'équipe présents lors des projections
A.5 : Faire des animations scolaires sur le cinéma latino-américain (R2.2)
A.5.1 : Créer des outils pédagogiques pour faire des animations auprès des collèges, lycées et universités
A.5.2 : Faire une cartographie d'établissements qui puissent être intéressés à Bruxelles-Capitale, en Wallonie et en Flandre
A.5.3 : Contacter les institutions et proposer les animations aux classes
A.6 : Proposer des séances scolaires aux lycéens (R2.3)
A.6.1 : Contacter les cinémas pour proposer des séances scolaires Kinolatino
A.6.2 : Établir des partenariats avec les lycées pour les séances scolaires
A.6.3 : Établir la programmation de séances scolaires
A.6.4 : Assurer au moins deux membres de l'équipe présents lors des séances scolaires pour présenter Kinolatino

Activités
A.7 : Intervenir et être présent lors d'événements (forums, conférences, débats) sur le cinéma (R2.4)
A.7.1 : Faire une liste des événements d'intérêt potentiel
A.7.2 : Choisir les intervenants
A.7.3 : Créer des supports de présentation
A.7.4 : Contacter les organisateurs pour proposer des interventions
A.7.5 : Organiser la logistique des interventions
A.7.6 : Participer en tant qu'invité à certains événements
A.8 : Proposer des sous-titres en NL en Flandre et à Bruxelles (R3.1)
A.8.1 : Lister les films qui seront projetés en Flandre et à Bruxelles
A.8.2 : Choisir un traducteur pour faire les sous-titres en NL
A.8.3 : Assurer que les sous-titres soient techniquement intégrés aux films
A.9 : Assurer l'interprétariat en LSFB lors de moments forts du festival (R3.2)
A.9.1 : Choisir au moins deux interprètes LSFB
A.9.2 : Faire une réunion avec les interprètes pour expliquer le déroulement des soirées dans lesquelles ils interviennent
A.10 : Proposer des sous-titres adaptés pour les sourds et malentendants lors de moments forts du festival (R3.3)
A.10.1 : Lister les films qui auront des sous-titres adaptés pour les sourds et malentendants
A.10.2 : Choisir des professionnels spécialisés pour créer les sous-titres adaptés
A.10.3 : Assurer que les sous-titres adaptés soient techniquement intégrés aux films
A.11 : Ajouter un volet jeune public à la programmation du festival (R3.4)
A.11.1 : Sélectionner des films pour le jeune public à intégrer la programmation
A.11.2 : Assurer des créneaux chez les cinémas pour ces films dans la programmation
A.11.3 : Diffuser la sélection auprès du public envisagé
A.12 : Développer le programme "Découvrir la Belgique" pour les cinéastes invités (R3.5)
A.12.1 : Établir des partenariats avec les établissements locaux (cafés, restaurants, musées)
A.12.2 : Développer un chronogramme touristique
A.12.3 : Acheter les billets de train et d'attractions pour les réalisateurs invités
A.12.4 : Créer un kit de bienvenue aux réalisateurs invités
A.13 : Employer un salarié à l'année (R4.1)
A.13.1 : Écrire la fiche de poste

1.3. Chronogramme des activités

Ce tableau est également disponible sur *Google Sheets*, veuillez [suivre le lien](#).

Chronogramme des activités - PUENTES / BRUGGEN																																						
Activités & Résultats	Année 1												Année 2												Année 3													
	T1			T2			T3			T4			T1			T2			T3			T4			T1			T2			T3			T4				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
OS 1 : Les critères de sélection sont cadrés afin que la programmation reflète la diversité latino-américaine																																						
A.1 : Créer, adopter et diffuser une charte de valeurs Kinolatino (R1.1)				K											K													K										
A.2 : Élaborer une grille de sélection de films (R1.2)				K											K													K										
A.3 : Ajouter des ateliers proposés par les réalisateurs invités à la programmation (R1.3)				K											K													K										
A.4 : Organiser des séances Kinolatino Présente tout au long de l'année chez les cinémas partenaires (R2.1)				K											K													K										
OS 2 : Les publics sont élargis et fidélisés																																						
A.5 : Faire des animations scolaires sur le cinéma latino-américain (R2.2)				K											K													K										
A.6 : Proposer des séances scolaires aux lycéens (R2.3)				K											K													K										
A.7 : Intervenir et être présent lors d'événements (forums, conférences, débats) sur le cinéma (R2.4)				K											K													K										
OS 3 : L'accessibilité et l'ancrage territorial dans les trois régions (Bruxelles-Capitale, Flandre, Wallonie) sont renforcés																																						
A.8 : Proposer des sous-titres en NL en Flandre et à Bruxelles (R3.1)				K											K													K										
A.9 : Assurer l'interprétariat en LSFB lors de moments forts du festival (R3.2)				K											K													K										
A.10 : Proposer des sous-titres adaptés pour les sourds et malentendants lors de moments forts du festival (R3.3)				K											K													K										
A.11 : Ajouter un volet jeune public à la programmation du festival (R3.4)				K											K													K										
A.12 : Développer le programme “Découvrir la Belgique” pour les cinéastes invités (R3.5)				K											K													K										
OS 4 : Les ressources financières et humaines sont stabilisées																																						
A.13 : Employer un salarié à l'année (R4.1)				K											K													K										
A.14 : Trouver des stagiaires hors période du festival (R4.2)				K											K													K										
A.15 : Augmenter le nombre de subventions et partenariats financiers de Kinolatino (R4.3)				K											K													K										

K = Kinolatino

1.4. Budget prévisionnel

Ce tableau est également disponible sur *Google Sheets*, veuillez [suivre le lien](#).

Budget Prévisionnel - PUENTES / BRUGGEN					
Type de dépense	Unité	# d'unités	Coût unitaire (en EUR)	Coût total (en EUR)	Commentaires
1. Ressources Humaines					
1.1 Honoraires équipe projet permanente					
1.1.1 Chargé de projets et d'animation	par mois	34	2.588,10 €	87.995,40 €	SMIC belge + 25 % d'impôts
1.1.2 Stagiaire	par mois	15	120,00 €	1.800,00 €	Défraiement (repas, transport)
1.2 Honoraires experts ponctuels					
1.2.1 Traducteur NL	par minute	5580	10,00 €	55.800,00 €	62 films d'environ 90 minutes (44 films Kinolatino + 8 films Volet Jeune Public + 12 films Kinolatino Présente)
1.2.2 Traducteur FR	par minute	1800	10,00 €	18.000,00 €	20 films d'environ 90 minutes (8 films Volet Jeune Public + 12 films Kinolatino Présente)
1.2.3 Techniciens sous-titres adaptés	par minute	360	12,50 €	4.500,00 €	4 films d'environ 90 minutes
1.2.4 Interprète LSFB	Par événement	4	617,50 €	2.470,00 €	2 interprètes par événement
1.2.5 Interprète ateliers	Par événement	12	150,00 €	1.800,00 €	1 interprète par atelier
Sous-total Ressources Humaines				172.365,40 €	
2. Fonctionnement					
2.1 Bureaux équipe					
2.2.1 Location d'un espace coworking	par mois	25	300,00 €	7.500,00 €	
2.2.2 Ordinateurs portables	par ordinateur	2	500,00 €	1.000,00 €	
2.3 Assurance Chargé de projet et d'animation	par an	3	600,00 €	1.800,00 €	
Sous-total Fonctionnement				10.300,00 €	
3. Logistique					
3.1 Location					
3.1.1 Salles de cinéma	Par jour	20	550,00 €	11.000,00 €	
3.1.2 Salles ateliers	Par jour	12	250,00 €	3.000,00 €	
3.2 Catering					
3.2.1 Catering réunions	par jour	4	70,00 €	280,00 €	
3.2.2 Catering ateliers	par jour	12	300,00 €	3.600,00 €	
3.3. Frais de transport					

Budget Prévisionnel - PUENTES / BRUGGEN					
Type de dépense	Unité	# d'unités	Coût unitaire (en EUR)	Coût total (en EUR)	Commentaires
3.3.1 Evénements	par déplacement a/r	15	22,00 €	330,00 €	
3.3.2 Animations	par déplacement a/r	15	22,00 €	330,00 €	
3.3.3 Découvrir la Belgique	par déplacement a/r	10	22,00 €	220,00 €	
3.3.4 Ateliers Flandre	par déplacement a/r	4	22,00 €	88,00 €	
3.4 Frais d'inscription événements	par jour	15	70,00 €	1.050,00 €	
3.5 Droits et redevances cinématographiques					
3.5.1 Volet Jeune Public	par film	8	500,00 €	4.000,00 €	
3.5.2 Kinolatino Présente	par film	12	500,00 €	6.000,00 €	
Sous-total Logistique				29.898,00 €	
4. Communication					
4.1 Flyers (atelier, événements, Kinolatino Présente)	par impression	1500	0,28 €	420,00 €	
4.2 Affiches (atelier, événements, Kinolatino Présente)	par impression	100	15,00 €	1.500,00 €	
4.3 Réseaux sociaux	par campagne	25	200,00 €	5.000,00 €	
4.4 Kakemono	par kakemono	3	45,00 €	135,00 €	
4.5 Goodies					
4.5.1 Totebags	par totebag	500	0,80 €	400,00 €	
4.5.2. Stylos	par stylo	500	0,20 €	100,00 €	
4.5.3 Stickers	par sticker	1500	0,30 €	450,00 €	
Sous-total Communication				8.005,00 €	
6. Autres					
6.1 Entrées Musée (Découvrir la Belgique)	par entrée	10	20,00 €	200,00 €	
6.2 Restauration (Découvrir la Belgique)	par repas	10	25,00 €	250,00 €	
Sous-total Autres				450,00 €	
7. Sous-total				221.018,40 €	
8. Imprévus				15.471,29 €	
9. Total (7+8)				236.489,69 €	

CONCLUSION

Quelle est la nature des échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine, et quel équilibre peuvent-ils avoir, avec un passé aussi chargé ? En effet, tant la violence de la colonisation que les imports sélectionnés de certaines représentations culturelles en Europe pendant des siècles, ont ancré une asymétrie qui semble difficile à déconstruire. Pourtant, à partir des années 1950, un intérêt et une appétence pour la littérature et le cinéma latino-américains se sont développés en Europe, illustrés notamment par la présence de films latino-américains dans les festivals de cinéma européens, amenant éventuellement à la création de festivals spécialisés mettant en valeur les productions cinématographiques d'Amérique latine.

Loin d'être des sujets passifs, les pays d'Amérique latine se sont affirmés sur la scène internationale en développant leurs productions culturelles comme des outils de diplomatie et de soft power, visant à se forger des identités et rayonner à l'international au travers de réseaux interagissant avec le Nord comme avec le Sud.

Si, d'une part, les deux régions souhaitent dépasser les barrières créées par le colonialisme, d'autre part, cette asymétrie historique est difficile — pour ne pas dire impossible — à surmonter. Le poids économique et de légitimité de l'Europe reste démesuré face à celui de l'Amérique latine, et ses projets de financement et co-production impactent potentiellement l'autonomie artistique latino-américaine. Nous nous interrogeons à quel point les financements et festivals européens ne poussent pas les réalisateurs à se conformer à des attentes de représentation du Nord, par exemple. Il ne faut pas pour autant négliger que ces espaces peuvent être utilisés comme outils de réappropriation et de subversion. Cette ambiguïté relève des enjeux à la fois de dépendance et de coopération, d'influence et de pouvoir.

Lorsqu'un festival de cinéma latino-américain en Europe envisage représenter les cultures du sous-continent, il se trouve également face à des contradictions : comment représenter la diversité cinématographique de l'Amérique latine sans se tourner vers les stéréotypes, garder l'esthétique attendue pour un festival et être authentique, tout en dépendant des institutions européennes pour fonctionner ? Comment dépasser le regard européen sur le cinéma latino-américain, étant géographiquement placé en Europe ? Est-il possible de créer un festival éloigné de ces tensions ?

Dans le cas du festival Kinolatino, qui tente de s'imposer comme un acteur culturel belge reconnu, il existe une volonté de dépasser le regard européen sur le cinéma latino-américain et être acteur de diffusion de la diversité culturelle latino-américaine. Des mesures concrètes sont mises en œuvre au

quotidien, cependant, le festival rencontre de nombreux obstacles pour stabiliser sa place sur la scène culturelle, fidéliser son public et, surtout, obtenir des financements.

Ainsi, ce travail a envisagé de comprendre comment Kinolatino s'insère dans cette ambivalence entre dépendance et coopération, sans pourtant oublier les difficultés qu'un événement culturel en soi fait face actuellement. Kinolatino s'y trouve dans un mouvement double : des efforts concrets de représentation et de médiation, couplés à des freins structurels persistants.

Après une analyse théorique du problème et un stage au sein de Kinolatino, ce travail a présenté le projet PUENTES / BRUGGEN comme une réponse aux obstacles que le festival rencontre ce jour. Ainsi, il propose de contribuer à la fois à une représentation équitable de l'Amérique latine et à sa consolidation en Belgique. Des actions visant à assurer la stabilité de l'événement, menées sur trois ans, comprennent renforcer les ressources humaines et financières, investir dans des actions en dehors de la période du festival, se rendre accessible à de nouveaux publics et affirmer le choix d'une programmation diverse.

Ce projet fictif n'a pas pour objectif de résoudre tous les défis que la problématique de rayonnement international présente, mais se veut une solution possible, voire optimiste, aux difficultés que Kinolatino confronte aujourd'hui.

Tant l'analyse théorique que la proposition de projet ont des limites. Tout d'abord, nous avons travaillé sur un sujet très précis (les festivals de cinéma latino-américain) et sur une zone limitée (l'Europe francophone). Une perspective plus large pourrait inclure, par exemple, l'étude des festivals de cinéma européens organisés en Amérique latine, afin d'examiner les échanges culturels dans les deux sens, ou encore l'analyse de la présence de films latino-américains dans des festivals à thématique différente.

Quant à la proposition de projet, sa portée reste limitée dans le champ du développement culturel : elle se concentre sur la stabilisation d'un festival existant plutôt que sur la création de nouvelles manifestations. Cette stabilité pourrait néanmoins constituer une base solide et servir de modèle pour l'émergence d'autres événements à l'avenir. Enfin, il convient de souligner que le projet proposé implique des coûts élevés et que sa mise en œuvre se heurte à la difficulté de trouver des sponsors, dans un contexte où la crise économique affecte le secteur culturel à l'échelle mondiale.

Bien que les enjeux de circulation, rayonnement, représentation, dépendance et influence soulèvent plus de questions que de réponses, l'ambition est de présenter une possibilité de consolidation d'un festival latino-américain en Europe francophone, et non de le supprimer face aux difficultés qu'il

retrouve ou aux ambiguïtés qu'il porte. Il est important qu'il puisse poursuivre sa mission de représenter les Amériques latines plurielles, à travers le cinéma, en territoire européen.

ANNEXES

Annexe 1 : Panorama des festivals de cinéma latino-américain en Europe francophone

Nom du festival	Pays	Ville	Année de création	Commentaire
Rencontres du Cinéma Latino-Américain de Bordeaux	France	Bordeaux	1983	Un des plus anciens festivals spécialisés sur le cinéma latino en France
Cinélatino, Rencontres de Toulouse	France	Toulouse	1989	Festival de référence en France sur le cinéma latino-américain
Festival Biarritz Amérique Latine	France	Biarritz	1992 (1979*)	Né en 1979, d'abord centré sur l'Europe du Sud et l'Amérique latine ; devient exclusivement latino-américain en 1992
Reflets du cinéma ibérique et latino-américain	France	Lyon	1984	Inclut aussi des films d'Espagne et du Portugal
Rencontres cinématographiques sud-américaines	France	Marseille	1998	Centré sur le cinéma sud-américain
Festival du Cinéma Brésilien de Paris	France	Paris*	1998	Principal festival dédié au cinéma brésilien en France. Le festival a une antenne à Bordeaux
Festival de Cinéma Péruvien de Paris	France	Paris	2008	Met en lumière le cinéma péruvien contemporain
Viva Mexico, Rencontres cinématographiques	France	Paris	2012	Festival dédié au cinéma contemporain mexicain
Panorama du Cinéma Colombien à Paris	France	Paris	2013	Festival indépendant consacré au cinéma colombien
Ojo Loco – Festival de cinéma ibérique et latino-américain	France	Grenoble	2013	Inclut aussi du cinéma ibérique (Espagne et Portugal)
Festival CLaP – Cinéma Latino-américain de Paris	France	Paris	2022	Nouveau festival valorisant la diversité du cinéma latino contemporain
Kinolatino	Belgique	Bruxelles, Liège, Anvers, Namur,	2023	Présent dans six villes belges

		Nivelles, Louvain-la-Neuve		
FILMAR en América Latina	Suisse	Genève	1999	Principal festival latino en Suisse, très reconnu à l'échelle francophone
Festival du Film Brésilien du Luxembourg	Luxembourg	Luxembourg	2011	Festival dédié au cinéma brésilien

Annexe 2 : Bailleurs de fonds et sponsors de Kinolatino 2025

Partenaires / Bailleurs	Type de soutien	Nature de la contribution	Montant estimé
Ville de Bruxelles	Financement public	Subvention	7 000 €
VAF (Vlaams Audiovisueel Fonds)	Financement public	Subvention	6 000 €
Equal Brussels (Direction d'Égalité des Chances de la Fédération Wallonie-Bruxelles)	Financement public	Subvention	42 000 €
EEAS (Service diplomatique de l'Union européenne)	Financement public	Soutien via la campagne EU-LAC Cinéma	(non monétaire)
Air Europa	Partenaire privé (sponsoring)	Billets d'avion pour les invités et le public	40 000 € (en nature)
Cartagena Salsa Bar	Partenaire privé (sponsoring)	Boissons pour les soirées d'ouverture et de clôture	1 200 € (en nature)
Café Novo	Partenaire privé (sponsoring)	Voucher alimentaires pour les invités	(non chiffré)
Association Culturelle Joseph Jacquemotte	Partenaire privé (logistique)	Mise à disposition du temps de travail d'un salarié	(non monétaire)

Annexe 3 : Sélection de films Kinolatino 2025, par genre et pays de production

Titre	Genre	Pays de production
Mexico 86	Long métrage, Fiction	Mexique , Belgique, France
La Piel en Primavera	Long métrage, Fiction	Colombie , Chili
Memoria Implacable	Long métrage, Documentaire	Chili , Argentine, Allemagne
Motel Destino	Long métrage, Fiction	Brésil , France, Allemagne
Querido Trópico	Long métrage, Fiction	Panama , Colombie
Kinra	Long métrage, Fiction	Pérou
El Ladrón de Perros	Long métrage, Fiction	Bolivie , Chili, France, Mexique, Italie, Équateur
Reinas	Long métrage, Fiction	Pérou , Suisse, Espagne
Pacto da Viola	Long métrage, Fiction	Brésil
Oasis	Long métrage, Documentaire	Chili
Una Canción Para Mi Tierra	Long métrage, Documentaire	Argentine , Allemagne, Colombie
Formas De Atravesar Un Territorio	Long métrage, Documentaire	Mexique
Fresa y Chocolate	Long métrage, Fiction	Cuba , Espagne, Mexique
Los Mosquitos	Court métrage, Fiction	Costa Rica , USA
La Asistente	Court métrage, Fiction	Pérou
Pássaro Memória	Court métrage, Fiction	Brésil , Royaume-Uni
Hoy Es Siempre Todavía	Court métrage, Documentaire	Cuba
Donde El Sol Desaparece	Court métrage, Documentaire	Mexique
El Movimiento Inaudible de las Cosas	Court métrage, Documentaire	Chili , France
Ojalá Pudiera Decir La Verdad	Court métrage, Documentaire	Pérou
Cola de León	Court métrage, Fiction	Colombie , France

BIBLIOGRAPHIE

Amiot-Guillouet, Julie. « Quand la France aide le cinéma latino-américain : les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011) ». *Atlante*, no 7, 2017. OpenEdition Journals, <https://doi.org/10.4000/atlane.16961>.

Angeon, Valérie & Jean-Marc Callois. « Fondements théoriques du développement local : quels apports du capital social et de l'économie de proximité ? » *Économie et institutions*, no 6–7, 2005, pp. 19–50.

Association France-Amérique latine. *Rencontres autour des cinémas d'Amérique latine à Bordeaux*. Catalogue du festival, 1983.

Benito, Luc. *Les festivals en France : Marchés, enjeux et alchimie*. L'Harmattan, 2001.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit, 1979.

—. « The Forms of Capital. » *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by John G. Richardson, Greenwood, 1986, pp. 241–258.

—. « The Market of Symbolic Goods. » *Poetics*, vol. 14, nos. 1–2, 1985, pp. 13–44.

Campos-Rabadán, Minerva. « Tensiones en el circuito cinematográfico internacional : modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos ». *Comunicación y medios*, vol. 29, no 42, 2020, pp. 72–84. <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57224>.

Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1990.

Carro, Nelson. « Un siglo de cine en América Latina. » *Política y cultura* (8), 1997, pp. 241-246.

Choury, Thomas. *Le festival de tous les festivals ?* Mémoire de master, La Fémis, 2017.

Cinélatino, Rencontres de Toulouse. *Cinélatino*, <https://www.cinelatino.fr>.

Commission européenne. *Europe Créative – soutien aux secteurs culturels et créatifs*. <https://culture.ec.europa.eu/fr/programmes/europe-creative>.

De Valck, Marijke & Antoine Damien. *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*. Springer Nature, 2023.

Diogo, Patricia, Robin Evans & Alain Gustave. « La culture en Amérique latine : un levier de soft power ? » *Questions Géopolitiques*, 2021, <https://geopolri.hypotheses.org/2513>.

Dumont, Juliette. *De la coopération intellectuelle à la diplomatie culturelle : les voies/x de l'Argentine, du Brésil et du Chili (1919–1946)*. Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2013.

Festival Biarritz Amérique Latine. <https://www.festivaldebiarritz.com>.

Festival International du Film de Biarritz. *Catalogue du 1er Festival du film ibérique et latino-américain*. Biarritz, 1979.

FILMAR en América Latina, Genève, <https://www.filmar.ch>.

Fléchet, Anaïs. « Si tu vas à Rio... » : *La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*. Armand Colin, 2013.

Flores Ruiz, David. « Turismo cinematográfico y desarrollo económico local. El Festival de Cine de Huelva ». *Cuadernos de Turismo*, no 36, 2015, pp. 175–196. Universidad de Murcia, <https://revistas.um.es/turismo/article/view/230931>.

Fonseca, Mônica Eustáquio. « “Os loucos anos 20” : O primitivismo ou a inscrição da “Terra Brasilis” no concerto internacional ». *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, vol. 11, no 12, 2004.

Galtung, Johan. « A Structural Theory of Imperialism ». *Journal of Peace Research*, vol. 8, no 2, 1971, pp. 81–117. <http://bev.berkeley.edu/ipe/readings/galtung.pdf>.

Hall, Stuart. « The Work of Representation. » *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, Sage, 1997, pp. 13–74.

Kessler, Marie-Christine. « Chapitre 15. La diplomatie culturelle ». *Manuel de diplomatie*, Presses de Sciences Po, 2018, pp. 263–274.

Kinolatino, Belgique. <https://www.kinolatino.be>.

Krys, Cécile. *La multiplicité des festivals de cinéma aujourd'hui en France : Complexification d'un dispositif pluriel*. Mémoire de master, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2021.

Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier & Séverine Sofio. « Les intermédiaires culturels : des experts de l'économie des biens symboliques ». *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, 2014, pp. 1–17.

Marcilhacy, David. "«! Nada de latinismos!» Amérique «latine» ou Amérique «hispanique». Batailles symboliques et idéologiques autour d'une dénomination." *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER* 30 (2015): 199-222.

Ministère de l'Europe & des Affaires étrangères. « Diplomatie culturelle ». <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle/>.

Nouveaux Espaces Latinos. « Le 33e Festival Biarritz Amérique Latine se déroulera du 21 au 27 septembre 2024 ». *Nouveaux Espaces Latinos*, 30 août 2024, www.espaces-latinos.org/archives/121961.

Nye, Joseph S. « Soft Power ». *Foreign Policy*, no 80, 1990, pp. 153–171.

—. « The Future of Power ». Public Affairs, 2011.

—. « On the Rise and Fall of American Soft Power ». *New Perspectives Quarterly*, vol. 22, no 3, 2005, pp. 75–77.

Observatoire européen de l'audiovisuel. *La fréquentation des salles européennes se maintient en 2024 et dépasse les 841 millions d'entrées.* 2025, https://www.obs.coe.int/fr/web/observatoire/home/-/asset_publisher/wy5m8bRgOygg/content/pr-berlinale-2025.

Paulus-Basurco, Antton. « Un festival appelle aux dons ». *Mediabask*, 25 janv. 2025, www.mediabask.eus/en/info_mbsk/20250125/un-festival-appelle-aux-dons-1.

Rencontres autour des cinémas d'Amérique latine à Bordeaux, <https://www.lesrencontreslatino.org/>.

Rueda, Amanda. « Festival de cinéma : Médiations et construction de territoires imaginaires ». *Culture & Musées*, vol. 14, no 1, 2009, pp. 149–171.

—. « Films latino-américains, festivals français ». *Caravelle*, vol. 83, 2004, pp. 87–104.

—. « Festival et marché : le rôle du festival Cinélatino de Toulouse dans l'industrie du "cinéma d'auteur" ». *Entrelacs*, no 14, 2018, <https://doi.org/10.4000/entrelacs.4265>.

Rüling, Charles-Clemens & Jesper Strandgaard Pedersen. « Film festival research from an organizational studies perspective ». *Scandinavian Journal of Management*, vol. 26, no 3, 2010, pp. 318–323.

Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole : São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. Companhia das Letras, 1992.

Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Seuil, 1989.

UNESCO. « À l'horizon | De la différenciation à la coopération : la diplomatie culturelle au service du développement durable ». 31 janv. 2022, <https://www.unesco.org/fr/articles/lhorizon-de-la-differenciation-la-cooperation-la-diplomatie-culturelle-au-service-du-developpement>.

UNESCO Institute for Statistics. *Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry*. Montréal, 2013, https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/emerging-markets-and-the-digitalization-of-the-film-industry-en_0.pdf.

Vacher de Lapouge, Georges. Les Sélections sociales. *Cours de science politique professé à l'université de Montpellier (1888–1889)*. Albert Fontemoing, 1896.

Vlassis, Antonios. « Soft power, global governance of cultural industries and rising powers: the case of China ». *International Journal of Cultural Policy*, vol. 22, no 4, 2016, pp. 481–496. <https://doi.org/10.1080/10286632.2014.1002487>.

Ville & canton de Genève. *Convention de subventionnement FILMAR America Latina 2012–2014*. 2014, www.geneve.ch/document/convention-filmar-america-latina-2012-2014.

RAPPORT DE STAGE

Rappel du contexte de stage

Dans le cadre du master Ingénierie de Projets avec l'Amérique latine (IPAL), je me suis intéressée aux projets et initiatives qui participent à la propagation de la culture latino-américaine en Europe. Les étapes suivantes ont donc consisté à comprendre en quoi cette diffusion était pertinente à la thématique de développement proposée par la formation, à adapter la recherche dans cette perspective et à trouver un stage correspondant.

C'est ainsi que mon intérêt s'est tourné vers une catégorie de projets plus précise : les festivals de cinéma latino-américains en Europe francophone. Pour les étudier, je me suis concentrée sur l'aspect historique de ces événements, ainsi qu'aux théories de rayonnement culturel et soft power qui illustrent leur rôle en tant qu'acteurs de développement et leur importance pour la diffusion de la culture latino-américaine à l'international.

Dès lors, j'ai réalisé mon stage de fin d'études au sein du Kinolatino, le festival de cinéma latino-américain de Belgique, organisé par l'association sans but lucratif (ASBL) Transit Transat. Ce stage a eu lieu à Bruxelles, entre le 12 mars et le 16 juin 2025, avec une durée de 14 semaines. J'ai pris part à plusieurs étapes de la troisième édition du festival (11 à 19 avril), de la logistique de l'événement jusqu'à la gestion des bénévoles, ainsi qu'à la communication, au développement des publics et la rédaction de rapports financiers aux bailleurs de fonds. L'expérience m'a permis de connaître la réalité des projets culturels liés à l'Amérique latine, et de développer des compétences en gestion de projets.

Recherche de stage

Au départ, le type d'événements culturels latino-américains en Europe que je souhaitais aborder n'était pas encore défini. Après une recherche plus approfondie sur les différentes opportunités qui existent en France, il est rapidement apparu que mon choix se porterait sur les festivals de cinéma, pour les raisons suivantes : le cinéma m'intéresse en tant que manifestation artistique, et le modèle de festivals est un terrain de rayonnement culturel qui propose différentes possibilités de coopération aux acteurs impliqués.

En France, les festivals de cinéma dédiés aux films latino-américains sont relativement nombreux. Dans les villes du sud, comme Biarritz, Toulouse et Marseille, leur place est prépondérante dans la scène culturelle locale. Ce phénomène m'a semblé intéressant, même si Paris l'emporte en termes de nombre de festivals. Malgré cela, la recherche d'un stage pertinent à mon cadre théorique n'était pas si évidente.

Il est important de mentionner que la plupart des festivals sont organisés par des associations, qui n'ont pas les moyens financiers pour avoir plusieurs personnes salariées et qui ont souvent recours à des volontaires en Service Civique, au bénévolat ou à des stages courts, non rémunérés, pour disposer des ressources humaines qui répondent aux besoins de leurs événements. De tous les événements que j'ai identifiés dans le panorama des festivals latino-américains en France et que j'ai contactés pendant ma recherche de stage, le seul qui offrait la possibilité d'un stage de plus de 14 semaines dans tout le territoire français était le Festival de Biarritz, mais ma candidature n'a pas été retenue.

Enfin, il était temps d'élargir à la fois ma recherche de stage et les frontières géographiques de mon travail de recherche. Plutôt que de me limiter à la France, j'ai envisagé d'explorer d'autres possibilités en Europe, dans l'idée non seulement de trouver un stage, mais aussi d'enrichir mon approche théorique par d'autres perspectives. J'ai finalement choisi de me concentrer sur l'Europe francophone, tout en dépassant les frontières de l'Union européenne, notamment en raison de l'importance du festival de Genève.

C'est ainsi qu'au début de l'année 2025, j'ai rencontré les organisateurs du festival Kinolatino, qui n'existe que depuis trois ans et qui est unique en son genre dans toute la Belgique. La législation belge permet que les ASBL puissent accueillir des stagiaires pour une période importante sans que cela impacte leurs ressources financières. Ainsi, j'ai intégré l'équipe de Kinolatino pour la troisième édition de ce festival.

Présentation de la structure d'accueil

Le festival Kinolatino est organisé par l'ASBL Transit Transat, une association socioculturelle fondée en 2005. Active dans la formation, la production et la diffusion cinématographique, elle défend des valeurs de solidarité, de démocratie et de citoyenneté à travers la culture, l'interculturalité et l'éducation populaire.

En 2021, un groupe de cinéastes actifs dans les projets de Transit Transat a initié les discussions sur la nécessité de créer un festival de cinéma latino-américain en Belgique. Ainsi, en 2023, la première

édition de Kinolatino a eu lieu. Il est le seul festival organisé par l'association et est considéré comme son projet phare aujourd'hui.

Kinolatino est basé à Bruxelles, dans les locaux de l'Association Culturelle Joseph Jacquemotte (ACJJ), mais la programmation du festival inclut également d'autres villes belges. Lors de sa première édition, il se tenait uniquement à Bruxelles ; pour la deuxième, il a été accueilli dans quatre villes ; et pour la troisième, sa programmation s'est déployée dans cinq villes et a couvert les trois régions du pays – Bruxelles-Capitale, Wallonie et Flandre. Des projets sont en cours pour élargir cette couverture et étendre la programmation à d'autres villes belges.

Kinolatino a pour but de sélectionner des films qui abordent des enjeux actuels en Amérique latine tout en ayant une dimension universelle : immigration, féminisme, luttes sociales, démocratie, droits LGBTQI+, environnement et droits des peuples autochtones. La programmation cible les films de fiction et les documentaires, courts et long-métrages.

En dehors de la période du festival, un ciné-club Kinolatino est organisé par Transit Transat dans différents lieux de Bruxelles, une stratégie visant à fidéliser le public, faire connaître davantage d'œuvres latino-américaines et ancrer le festival comme un événement solide dans le paysage culturel belge.

Kinolatino 2025 : présentation générale

La troisième édition de Kinolatino s'est tenue du 11 au 19 avril 2025 dans plusieurs lieux : le Cinéma Palace (Bruxelles), De Cinema (Anvers), le Cinéma Churchill - Les Grignoux (Liège), le Cinéma Caméo (Namur), le Ciné4 (Nivelles) et l'UCLouvain (Louvain-la-Neuve). Tant par le nombre de villes et de projections que par le public, c'était la plus grande édition à ce jour. Kinolatino a enregistré environ 3 000 entrées rien qu'à Bruxelles. Il est intéressant de noter que l'an dernier, ce même chiffre de 3 000 correspondait au total des entrées dans toutes les villes auxquelles le festival était présent.

Cette année, Kinolatino a bénéficié du soutien de plusieurs partenaires institutionnels, financiers et culturels. Parmi les partenaires institutionnels figurent le Service européen pour l'Action extérieure (SEAE), et différentes ambassades latino-américaines présentes en Belgique, ainsi que des associations locales telles que Bruxelles Laïque.

Côté financements publics, le service pour l'égalité de chances Equal.Brussels s'est distingué comme principal bailleur de fonds, à côté du Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF), le Fonds audiovisuel de Flandre, et la Ville de Bruxelles. Par ailleurs, le financement du VAF, étant l'une des ressources

principales, motive la volonté d'un développement plus important en Flandre. Les sponsors privés sont : Air Europa, Cartagena Salsa Bar, Café Novo, Association Culturelle Joseph Jacquemotte. Ils se distinguent par des financements en nature. Sur le plan logistique et culturel, le Pass Cineville et les cinémas partenaires ont joué un rôle majeur.

En ce qui concerne les ressources humaines mobilisées pour le festival, une équipe de salariés, stagiaires et bénévoles a été engagée. Actuellement, seul un membre de l'équipe est salarié : Maria Hermosillo, coordinatrice générale. Le partenaire ACJJ détache une partie du temps de travail de Maxime Ramirez, leur salarié, pour travailler comme responsable de l'accueil des équipes du festival.

En outre, le festival bénéficie du travail bénévole de ses fondateurs, tous cinéastes en activité, tels que Ronnie Ramirez et César Díaz, ainsi que d'une équipe de six stagiaires répartis dans différents domaines (communication, projets, production culturelle), dont quatre à Bruxelles et deux à Anvers. Des prestataires externes ont été sollicités pour certains services, comme les relations presse. Pendant le festival, une équipe composée de dizaines de bénévoles a été mobilisée tant à Bruxelles que dans les autres villes partenaires.

Kinolatino 2025 : programmation et événements

En 2025, Kinolatino n'a pas eu de thème spécifique, mais a choisi de mettre en avant les coproductions. Ainsi, les coproductions régionales entre pays d'Amérique latine et les coproductions entre l'Amérique latine et l'Europe ont été mises à l'honneur.

Selon l'organisation : « Les coproductions sont autant d'occasions pour les jeunes et la diversité créative, mais ils n'arrivent pas toujours à toucher le grand public. À travers ce dialogue entre les autorités publiques et le monde professionnel autour de la coopération de qualité entre producteurs européens et réalisateurs et producteurs latino-américains, nous chercherons ensemble des approches qui facilitent les coproductions, mais aussi leur accès au public dans les deux continents »³⁴.

Au programme :

Long-métrages

- *Mexico 86* - César Díaz (89' · Fiction · Belgique, France, Mexique)
- *La Piel en Primavera* - Yennifer Uribe Alzate (100' · Fiction · Colombie, Chili)
- *Memoria Implacable* - Paula Rodríguez (80' · Documentaire · Chili, Argentine, Allemagne)

³⁴ Voir : <https://kinolatino.be/event/debat-coproduction-amerique-latine-europe/>

- *Motel Destino* - Karim Aïnouz (112' · Fiction · Brésil, France, Allemagne)
- *Querido Trópico* - Ana Endara (108' · Fiction · Panama, Colombie)
- *Kinra* - Marco Panatonic (157' · Fiction · Pérou)
- *El Ladrón de Perros* - Vinko Tomičić Salinas (89' · Fiction · Bolivie, Chili, France, Mexique, Italie, Équateur)
- *Reinas* - Klaudia Reynicke (104' · Fiction · Pérou, Suisse, Espagne)
- *Pacto da Viola* - Guilherme Bacalhao (103' · Fiction · Brésil)
- *Oasis* - Tamara Uribe & Felipe Morgado (79' · Documentaire · Chili)
- *Una Canción Para Mi Tierra* - Mauricio Albornoz Iniesta (93' · Documentaire · Argentine, Allemagne, Colombie)
- *Formas De Atravesar Un Territorio* - Gabriela Ruvalcaba (73' · Documentaire · Mexique)
- *Fresa y Chocolate* - Tomás Gutiérrez Alea & Juan Carlos Tabío (110' · Fiction · Cuba, Espagne, Mexique)

Court-métrages

- *Los Mosquitos* - Nicole Chi (14' · Fiction · Costa Rica, Etats Unis)
- *La Asistente* - Pierre Llanos (19' · Fiction · Pérou)
- *Pássaro Memória* - Leonardo Martinelli (15' · Fiction · Brésil, Royaume Uni)
- *Hoy Es Siempre Todavía* - Martín Álvarez (12' · Documentaire · Cuba)
- *Donde El Sol Desaparece* - Jeoffrey Guillemard (4' · Documentaire · Mexique)
- *El Movimiento Inaudible de las Cosas* - Antonia Monserrat (9' · Documentaire · Chili, France)
- *Ojalá Pudiera Decir La Verdad* - Víctor Augusto Mendívil (12' · Documentaire · Pérou)
- *Cola de León* - Sonia Franco (17' · Fiction · Colombie, France)

Événements

- Cérémonie et Soirée d'Ouverture Kinolatino 2025
- Débat Coproduction Amérique latine & Europe, avec le soutien du Service diplomatique de l'Union européenne
- Cérémonie de Clôture, Remise des Prix, Tirage au Sort Air Europa³⁵ et Fiesta Kinolatino

Tous les films ont été projetés dans leurs langues originales (espagnol, portugais, quechua et tzotzil), avec des sous-titres en français et en anglais, dans le but de promouvoir la diversité et le

³⁵ En plus des quatre billets pour les réalisateurs latino-américains cités, Air Europa a offert au festival deux billets aller-retour pour n'importe quelle ville d'Amérique latine, à tirer au sort parmi le public présent à la soirée de clôture.

multilinguisme. Des interprètes ont traduit les séances de Q&A en français et en néerlandais pendant la durée du festival.

Grâce au parrainage d'Air Europa, quatre réalisateurs sont venus d'Amérique latine pour assister au Festival : Marco Panatonic (Pérou), Guilherme Bacalhao (Brésil), Felipe Morgado (Chili) et Gabriela Ruvalcaba (Mexique). En outre, la réalisatrice du court-métrage *Cola de León*, Sonia Franco, qui vit en France, et le réalisateur de *México 86*, César Diaz, également l'un des fondateurs de Kinolatino, ont pu être présents.

Après chaque projection, un débat a été organisé pour discuter du film avec le public, soit en présence du réalisateur, soit avec une association locale partenaire de Kinolatino.

Dans cette édition, 11 longs-métrages³⁶ et 8 courts-métrages, tant de fiction que documentaires, ont participé à la compétition. Deux jurys composés de professionnels du cinéma ont été sélectionnés, un pour les longs-métrages et un pour les courts-métrages³⁷. Quatre prix ont été décernés : Grand Prix Kinolatino, Prix du Jury, Meilleure Coproduction, Meilleur Court-Métrage. Les palmarès ont été honorés avec une statue de bronze, *El Caminante*, conçue par l'artiste flamand Frans Wuytack.

À l'origine, il devait également y avoir un Prix du Public, choisi par vote après les séances, mais un problème logistique a empêché le dépouillement des votes et ce prix a été remplacé par le Prix du Jury.

Les palmarès ont été les suivants :

- Grand Prix Kinolatino 2025 : *Oasis* - Tamara Uribe & Felipe Morgado (79' · Documentaire · Chili)
- Prix du Jury : *Querido Trópico* - Ana Endara (108' · Fiction · Panama, Colombie)
- Prix de Meilleure Coproduction : *La Piel en Primavera* - Yennifer Uribe Alzate (100' · Fiction · Colombie, Chili)
- Court métrage: *Ojalá Pudiera Decir La Verdad* - Víctor Augusto Mendivil (12' · Documentaire · Pérou)
- Mention Honorable : *Hoy Es Siempre Todavía* - Martín Álvarez (12' · Documentaire · Cuba)

³⁶ Les films d'ouverture (*Mexico 86*) et de clôture (*Fresa y Chocolate*) n'ont pas participé à la compétition.

³⁷ Le jury long-métrage a été composé par Karima Saïdi, Xavier Solano et Fabio Wuytack ; le jury court-métrage a été composé par Mohamed Ouachen, Cecilia Kuska et Etienne Minoungou.

- Remerciement : Illari Pérez pour son interprétation dans le court-métrage La Asistente - Pierre Llanos (19' · Fiction · Pérou)

Missions et apprentissages au sein de Kinolatino

Pendant les 14 semaines de stage, j'ai pu prendre part des missions qui ont couvert les périodes d'avant, durant et d'après le festival. Cette dynamique m'a permis de découvrir des domaines variés et de collaborer avec différentes équipes. Mon travail s'est déroulé principalement à Bruxelles, dans deux lieux : le bureau de l'ACJJ et le Cinéma Palace, où se tenaient toutes les projections du festival à Bruxelles. D'autres partenaires, comme le Cartagena Salsa Bar et le Café Novo, ont par ailleurs accueilli des réunions de travail.

Avant le festival, mes missions se sont concentrées sur trois axes principaux : la logistique, la communication et le développement des publics. Dans le domaine logistique, j'ai participé aux réunions d'organisation, à l'élaboration du rétroplanning, à la gestion des bénévoles et à l'accueil des invités, notamment des cinéastes latino-américains découvrant la Belgique.

Dans le domaine de la communication, j'ai pris en charge la création de contenus pour les réseaux sociaux, en réalisant plusieurs vidéos promotionnelles diffusées avant et pendant le festival, ainsi qu'à la conception d'une stratégie de communication *online* et *offline* pour l'événement. J'ai écrit des scripts et enregistré des vidéos pour les réseaux sociaux, produit et traduit des textes pour le site web et le blog, et j'ai été en contact direct avec des photographes, des opérateurs vidéos et des designers de l'équipe (stagiaires/prestataires). J'ai également participé aux décisions relatives à l'identité visuelle et à la création de supports promotionnels, tels que des *tote-bags*, des *stickers* et autres *goodies*. Nous avons aussi développé un modèle pilote de podcast, en enregistrant d'entretiens avec les cinéastes fondateurs du festival, sur des thématiques liées à l'univers du cinéma.

Dans le cadre du développement des publics, j'ai contribué spécialement aux actions suivantes : rencontre avec de futurs partenaires, participation à divers événements au nom du festival, distribution de flyers (*flyering*) et actions de lobbying pour renforcer la visibilité de l'événement et nouer de nouveaux liens institutionnels. J'ai eu l'occasion de représenter Kinolatino lors d'événements organisés par des ambassades et des associations latino-américaines.

Pendant le festival, j'ai pris part aux missions d'organisation générale, la gestion d'environ 30 bénévoles à Bruxelles et dans les autres villes participantes, ainsi qu'à l'accueil des invités (réalisateurs latino-américains, jury). J'ai assuré de l'interprétariat (français – portugais) pour le débat

qui a suivi la projection du film brésilien *Pacto da Viola*. J'ai conduit la discussion entre le réalisateur et le public, et collaboré aux traductions de textes selon le besoin.

Après le festival, j'étais la seule stagiaire à rester dans l'équipe pour travailler sur les actions post-événementielles, ce qui m'a donné l'occasion d'élaborer et de rédiger le rapport financier à destination du VAF. Ce travail, particulièrement exigeant, m'a permis de me familiariser avec les outils de suivi et d'évaluation de projets et de développer des compétences en gestion de projet et reporting. Le rapport justifie les actions du festival, l'utilisation de la subvention accordée, ce qui pouvait être amélioré, les points positifs et négatifs de l'édition et les projets pour 2026.

Grâce à la diversité de mes missions, j'ai consolidé des compétences en gestion de projets culturels, organisation d'événements, communication, traduction, rédaction de documents institutionnels et coordination d'équipes bénévoles. Ces 14 semaines m'ont permis de comprendre le fonctionnement d'un festival de cinéma international et les enjeux liés au développement de projets culturels en Europe, à partir d'une base théorique développée dans la première partie du mémoire.

Néanmoins, je pense que le stage aurait pu être encore plus productif s'il avait commencé plus tôt, afin de participer à l'élaboration des réponses aux appels d'offres. Cette phase est stratégique pour la viabilité du festival et m'aurait permis de mieux comprendre le processus d'ingénierie de projets. Même en ce qui concerne la communication, le bilan de l'équipe a été que la stratégie aurait pu être mieux structurée si les stagiaires et prestataires avaient commencé à travailler plus tôt. Je pense qu'avec l'expérience acquise, l'organisation ajustera probablement ce point lors des prochaines éditions.

Analyse du festival vue de l'intérieur

Participer à l'organisation d'un festival de cinéma latino-américain à Bruxelles, la capitale européenne, a été une expérience importante dans mon parcours professionnel. Au cours de mon stage chez Kinolatino, j'ai pu travailler dans différents domaines, ce qui m'a permis d'approfondir ma compréhension de la complexité de l'organisation d'un événement de cette envergure et m'a donné une vision pratique de sa dynamique.

Kinolatino est un festival jeune, créé quelques années après la disparition de Peliculatina. Il a dû se faire une place pratiquement à partir de zéro dans le paysage culturel belge, tant en termes de développement des publics que d'obtention de financements. Bien que certains des fondateurs du festival aient déjà collaboré avec Peliculatina, Kinolatino a dû élaborer sa propre stratégie pour se consolider et assurer sa pérennité. D'après mes observations, les principaux défis du festival à l'heure

actuelle sont le développement des publics et la pérennisation ou l'augmentation des sources de financement. J'ai constaté que des efforts sont déjà en cours dans ces domaines, comme je détaillerai par la suite.

À Bruxelles, par exemple, le besoin de fortifier une communauté autour de l'événement s'avère être une priorité. Ainsi, la décision de centraliser toutes les séances bruxelloises au Cinéma Palace, un lieu connu et bien situé dans le centre-ville, s'est avérée judicieuse. Cela a été le cas des deux dernières éditions, après une première dispersée dans différents cinémas de la ville. Le festival cherche à impliquer la communauté latino-américaine vivant en Belgique, mais aussi à attirer le public européen en général. C'est pourquoi sa présence continue au Cinéma Palace semble particulièrement stratégique.

Au-delà de Bruxelles, la plupart des villes dans lesquelles Kinolatino est programmé se trouvent en Wallonie. Si la région a également besoin d'une plus grande fidélisation du public, qui se fait peu à peu, la Flandre reste la région la plus difficile d'accès à cet égard. Aujourd'hui, la seule ville flamande qui accueille Kinolatino est Anvers. Malheureusement, certaines séances en 2025 ont eu moins de cinq spectateurs, et l'absence de sous-titres en néerlandais, due au manque de ressources financières pour la traduction, a rendu difficile l'approche du public local. Des efforts ont été déployés pour renforcer le public en Flandre, comme la présence d'une équipe de stagiaires flamands à Anvers, mais il est nécessaire d'investir dans d'autres stratégies.

Malgré cette difficulté, la stratégie adoptée par le festival d'étendre ses activités aux trois régions du pays, notamment à la Flandre, a été judicieuse à mon sens, parce que la présence dans la région a été un pilier pour garantir une partie du budget. Parmi les perspectives futures de Kinolatino, il est prévu d'étendre la programmation à Gand (Flandre) en 2026.

Un effort particulier a été fait pour démontrer que le festival attire des touristes en Belgique et stimule l'économie locale, un argument apprécié par les bailleurs de fonds. De plus, le séjour des réalisateurs invités chez des bénévoles vivant dans des communes moins valorisées de Bruxelles, comme Anderlecht, sera par ailleurs mis en avant pour demander un financement et/ou le soutien de ces communes en 2026.

Aujourd'hui, la limitation des ressources financières se reflète par l'utilisation des bureaux d'une autre association comme espace de travail ou la dépendance de bénévoles pour le bon déroulement du festival. Seulement une personne est employée exclusivement pour le festival. En 2025, pour la première fois, Kinolatino a compté six stagiaires, ce qui a dynamisé le rythme de travail, mais a aussi illustré les limites structurelles en ressources humaines d'événements culturels. L'équipe fait par

ailleurs appel à certains prestataires pour des services externes (photo, vidéo, relations presse), avec des niveaux d'implication variables.

Cette réalité n'est pas propre à Kinolatino, mais est la situation de nombreux festivals culturels en Belgique et dans d'autres pays européens, comme la France. Cet aspect avait déjà été remarqué lors de la recherche de stage, ainsi que lors de mes précédentes expériences de bénévolat dans des festivals.

Bilan et ressentis

De manière générale, ce stage m'a permis de comprendre en profondeur les défis liés à un festival de cinéma, notamment le développement des publics, la collecte de fonds et la pérennité, en particulier lorsqu'il s'agit d'un projet avec une thématique de niche. Tout au long du stage, j'ai pu mettre en pratique et développer mes compétences en communication, organisation d'événements, gestion de projets et représentation institutionnelle. La durée du stage m'a permis d'être présente à différentes étapes du festival et de mieux comprendre les stratégies mises en place pour une vraie structure qui essaie de pérenniser un événement culturel.

J'ai également pu constater que, malgré les difficultés rencontrées, Kinolatino a le potentiel de se renforcer à moyen terme. Cela dépendra de sa capacité à conserver le soutien du VAF, à consolider son public en Flandre et à élargir ses partenariats institutionnels et bailleurs de fonds. Un investissement plus important dans la communication ciblée pour chaque public et la fidélisation des communautés locales peuvent être déterminants dans ce processus. L'élargissement de l'équipe et des villes participantes en 2025, par rapport aux autres années, montre son potentiel de renforcement sur la scène culturelle belge. Sans oublier, bien sûr, l'absence d'autres festivals du même segment dans le pays.

Néanmoins, Bruxelles est une ville qui accueille plusieurs festivals de cinéma tout au long de l'année, ce qui entraîne une concurrence pour « conquérir » le public, mais ouvre aussi des possibilités de collaboration entre les structures.

Dans ce contexte, nous avons par exemple tenté de mener des actions conjointes avec le Brussels International Fantastic Film Festival (BIFFF), qui s'est déroulé pratiquement aux mêmes dates que Kinolatino. Malgré les efforts réalisés, les résultats ont été faibles. Pour les prochaines éditions, une meilleure stratégie de collaboration pourrait être envisagée entre les organisations.

Parallèlement à ces collaborations extérieures, Kinolatino cherche aussi à renforcer sa propre visibilité en dehors des dates du festival. Une initiative importante dans ce sens-là est le ciné-club, organisé régulièrement. Juste après la clôture de l'édition 2025, une séance spéciale du film *Kinra* a été mise en place au ciné-club, profitant de la présence de son réalisateur à Bruxelles. Deux mois plus tard, l'appel à films pour la programmation de 2026 était déjà lancé, ce qui montre bien la volonté de l'équipe permanente de faire vivre le festival.

Enfin, mon expérience au Kinolatino m'a permis d'établir un lien direct avec mon parcours universitaire, personnel et professionnel. L'opportunité de vivre de près les étapes de conception, d'exécution et d'évaluation d'un festival de cinéma latino-américain en Europe francophone, après une recherche théorique approfondie sur le sujet, m'a apporté un bagage important pour ma formation en ingénierie de projets et a renforcé ma volonté de continuer à travailler dans le secteur culturel et la coopération internationale.

Annexes du rapport de stage

Annexe 1 :



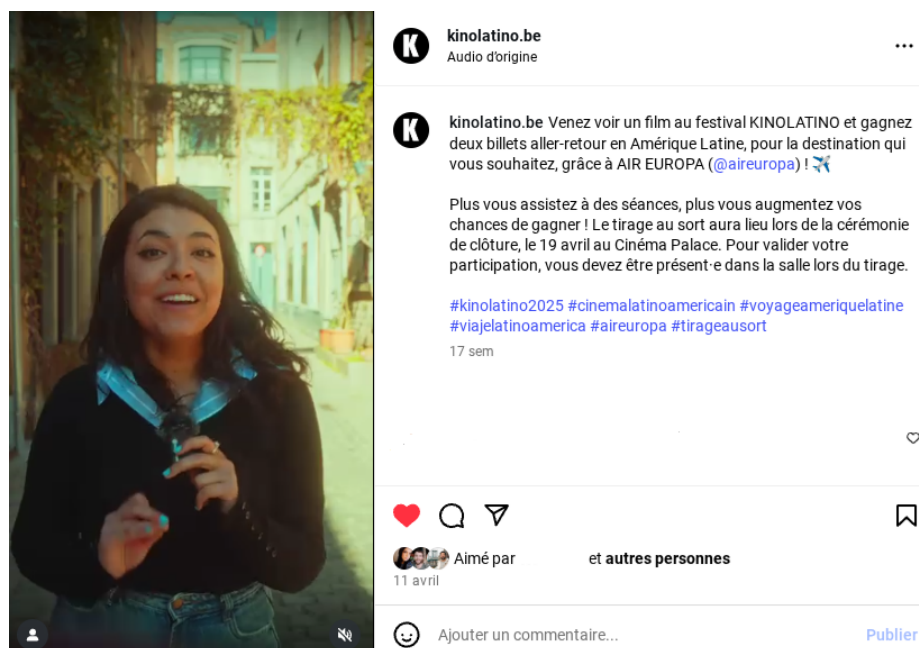
Affiche Kinolatino 2025. Crédits : Reproduction Site Kinolatino

Annexe 2 :



Une partie de l'équipe de fondateurs, salariés, stagiaires et bénévoles de Kinolatino 2025. Crédits : Tatiana Gutierrez/Monacho Makers

Annexe 3 :



Des vidéos ont été une des stratégies de communication de Kinolatino 2025.

Pour regarder : exemples en [français](#), en [portugais](#) et en [espagnol](#).

Crédits : Reproduction Instagram [Kinolatino](#)