



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Gustavo SUAREZ RIOS

Le 17 février 2021

La coproduction cinématographique entre la France et la Colombie, de 2010 à 2016 Analyse des représentations au sein des instances de production et de réception

École doctorale et discipline ou spécialité

École Doctorale: **ALLPHA – Arts, Lettres, Langues, Philosophie,
Communication**

Spécialité: **Sciences de l'information et de la communication**

Unité de recherche

**LERASS - Laboratoire d'Études et de Recherches appliquées en
Sciences Sociales**

Thèse dirigée par

Pierre MOLINIER et Amanda RUEDA

Jury

Mme Christel TAILLIBERT, Rapporteur

M. Tristan MATTELART, Rapporteur

Mme Amada RUEDA, Co-directrice de thèse

M. Pierre MOLINIER, Co-directeur de thèse

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
LERASS - Laboratoire d'Études et de
Recherches appliquées en Sciences Sociales

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Spécialité : **Sciences de l'information et de la communication**

La coproduction cinématographique entre la
France et la Colombie, de 2010 à 2016
Analyse des représentations au sein des instances
de production et de réception

Gustavo SUAREZ RIOS

Présentée et soutenue publiquement
Le 17 février 2021

Directeur ou Directrice de Recherche
Pierre MOLINIER et Amanda RUEDA

JURY

Mme Christel TAILLIBERT, Rapporteur
M. Tristan MATTELART, Rapporteur
Mme Amada RUEDA, Co-directrice de thèse
M. Pierre MOLINIER, Co-directeur de thèse

Remerciements

Certains parcours doctoraux se font dans la solitude, ce ne fut en aucun cas le mien. Je remercie toutes les personnes qui ont participé, de près ou de loin, à faire mûrir mon sujet à la forge de leurs avis éclairés.

Je remercie tout d'abord mes directeurs de thèse, Amanda Rueda et Pierre Molinier, pour la confiance qu'ils m'ont accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral. Grâce à vous par votre bienveillance, votre disponibilité et vos conseils toujours avisés. Je vous remercie également pour vos encouragements dans les moments de doute.

Je remercie ensuite Christel Taillibert et Tristan Mattelart pour avoir accepté d'évaluer cette thèse.

Je tiens à remercier à tous les spectateurs et professionnels pour avoir partagé leurs expériences avec moi et m'avoir éclairé dans ce travail de recherche avec leurs commentaires.

Je n'oublie pas les membres du LERASS, pour m'avoir offert leur hospitalité. Les séminaires de l'équipe Médiapolis du GRECOM aussi accueillants que stimulants, auront très agréablement balisé ma vie doctorale. J'ai apprécié la dynamique, la modernité des points de vue et les démarches de recherche.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à tous les membres de l'Association des Doctorants Toulousains en Sciences de l'Information et de la Communication (ADT-SIC) et les ELUS de l'Ecole Doctoral Allph@. Nos échanges formels et informels ont participé immanquablement à la construction de cette thèse.

Je remercie particulièrement ma famille en Colombie et en France : mes parents, ma sœur et mon frère, Karen, Christophe, Gloria et Julie pour m'avoir soutenu, supporté, encouragé, éclairé... durant toutes ces années.

Mes pensées vont enfin vers mes collègues enseignants, éducateurs et thérapeutes de l'ITEP Norbert Castoret pour leur reconnaissance et leur accompagnement. Un grand merci à tous.

Sommaire

Introduction	Page. 17
Partie I. Le cadre contextuel	Page. 25
Chapitre 1. L'accord de coproduction dans la construction d'une cinématographie	Page. 27
A. La coproduction. Structures et acteurs	Page. 29
1. Les accords de coopération : entre les enjeux culturels et les médiations économiques	Page. 29
a. Les différents accords de coopération : la collaboration et la coproduction	Page. 30
2. La coproduction : les acteurs et leurs rôles	Page. 34
a. Les acteurs de la coproduction	Page. 34
b. Les quatre acteurs de la coproduction franco-colombienne	Page. 37
c. Le rôle du producteur dans le cinéma en coproduction	Page. 40
B. La France comme partenaire des cinémas étrangers	Page. 46
1. Le réseau français d'aide à la production étrangère: fonds, festivals et plateformes professionnelles	Page. 47
a. Le CNC et les accords de coproduction	Page. 49
b. Le cinéma étranger et le schéma contre-hégémonique français	Page. 50
2. Le cadre Juridique de la coproduction entre la Colombie et la France	Page. 51
a. Les antécédents de l'accord de coproduction 2013	Page. 52
b. L'accord de coproduction franco-colombien	Page. 53
Conclusion	Page. 57

Chapitre 2. La cinématographie colombienne : Entre industrie nationale et circulation internationale	Page. 59
A. Les acteurs et les politiques du développement d'une industrie cinématographique	Page. 61
1. Le discours des agents institutionnels de l'industrie cinématographique en Colombie	Page. 62
a. Les « incertitudes » de l'industrie et le besoin de la penser en contexte	Page. 63
b. La transversalité du secteur : Une cinématographie au-delà de la production des films	Page. 65
2. Création de la Loi du cinéma. La transformation du secteur	Page. 66
a. L'engagement de l'État comme action initiale. Les institutions du cinéma en Colombie	Page. 67
b. Les instruments pour le développement d'un cinéma ouvert à l'international	Page. 69
B. La diversité cinématographique et la circulation à l'internationale	Page. 71
1. Les écosystèmes de la production en Colombie	Page. 72
a. L'influence de la télévision sur le cinéma commercial en Colombie	Page. 73
b. Le cinéma colombien d'exportation	Page. 74
2. La rénovation générationnelle, un facteur fondamental pour un cinéma en circulation	Page. 78
a. La formation universitaire des cinéastes	Page. 78
b. La construction des réseaux professionnels	Page. 79
Conclusion	Page. 82

Partie II. Multiplier les instruments pour constituer un corpus d'analyse à partir d'une approche micro-communicationnelle	Page. 85
Chapitre 1. Une approche communicationnelle de la coproduction cinématographique entre la France et la Colombie	Page. 87
A. La construction des représentations sociales dans le cinéma de coproduction	Page. 89
1. Vers une définition du cinéma comme représentation sociale	Page. 90
a. Les représentations comme construction sociale de la réalité. Une approche constructiviste	Page. 91
b. Représentations sociales et réalité dans la production des connaissances	Page. 93
2. Le cinéma de coproduction, un fait de communication complexe. Une approche médiaculturelle	Page. 96
a. Analyser le cinéma de coproduction dans son dialogue avec les multiples contextes culturels	Page. 97
b. La circularité de la communication dans le cinéma de coproduction. La réception comme instance de construction	Page. 100
B. Comprendre la complexité de notre objet. La multiplicité des représentations	Page. 103
1. La co-construction du cinéma de coproduction : les rapports entre représentation filmique et spectatorielle	Page. 104
a. Les représentations filmiques : la fabrication des messages composites	Page. 105
b. Les représentations spectatorielles: le spectateur comme producteur de sens	Page. 106
Conclusion	Page. 108

Chapitre 2. Les acteurs en contexte. Une méthode combinatoire pour la construction du corpus d'analyse	Page. 111
A. Le principe de triangulation : Observer le terrain pour définir les espaces et les acteurs du cinéma de coproduction	Page. 113
1. L'enquête : les premiers instruments pour une triangulation	Page. 115
a. L'espace-temps de l'exploration du terrain	Page. 115
b. L'enquête pour nous approcher des spectateurs	Page. 117
2. L'interview, un instrument pour apprendre de nos participants	Page. 120
a. Une grille thématique pour connaître nos participants	Page. 120
b. Le spectateur informateur	Page. 122
3. Les Focus Groups : Le discours individuel encollectif	Page. 124
4. L'entretien compréhensif : La multiplication des situations d'échange	Page. 127
B. Les professionnels face à leur film. La construction du corpus filmique	Page. 131
1. Partir du spectateur pour sélectionner les films	Page. 132
a. Les critères de sélection des films	Page. 132
b. Les films du corpus	Page. 134
2. Le terrain avec les professionnels	Page. 138
a. Les instruments pour tisser un lien avec les professionnels	Page. 138
b. Les professionnels sélectionnés	Page. 141
Conclusion	Page. 144

Chapitre 3. Une cartographie des agents de la coproduction. Les portraits des participants	Page. 147
A. Les spectateurs du cinéma coproduit entre la France et la Colombie	Page. 151
1. Les spectateurs dans des territoires croisés	Page. 151
a. Constanza	Page. 151
b. Naima	Page. 158
2. Les spectateurs colombiens en Colombie	Page. 163
a. Eugenia et Alejandra	Page. 163
b. Lorena et Miguel	Page. 169
3. Les spectateurs français en France	Page. 175
a. Gabriel	Page. 175
b. Clément	Page. 182
B. Les Professionnels impliqués dans la coproduction	Page. 188
1. Les réalisateurs colombiens	Page. 188
a. Ruben Mendoza	Page. 188
b. Oscar Ruiz	Page. 196
c. Franco Lolli	Page. 104
d. César Acevedo	Page. 210
2. Les producteurs colombiens	Page. 216
a. Gerylee Polanco	Page. 216
b. Jorge Forero	Page. 222
3. Les coproducteurs français	Page. 228
c. Thierry Lenouvel	Page. 228
d. Guillaume De Seille	Page. 235

Partie III. Les représentations du cinéma de coproduction : Analyse transversale Page. 241

Chapitre 1. La coproduction : des négociations économiques aux représentations du secteur cinématographique et des publics Page. 245

A. Les enjeux de la coproduction vus par les partenaires professionnels Page. 247

1. La rencontre entre professionnels d'origines géoculturelles différentes : une relation de complémentarité et de nécessité ? Page. 248

a. Les enjeux diplomatiques de la coproduction : les rapports entre professionnels et les écosystèmes de production Page. 249

b. À la recherche du « bon partenaire » : Les rapports de confiance et les tensions entre professionnels français et colombiens Page. 251

c. Les rapports générationnels. Les tensions entre l'expérience et la nouveauté dans la création Page. 252

d. Les rapports de nécessité et l'instrumentalisation des partenaires Page. 254

2. Les tensions entre la reproduction d'un modèle économique et le développement d'un style cinématographique Page. 256

a. Les influences d'un modèle économique « indépendant » Page. 256

b. La médiation du style : le rôle des festivals et des fonds dans le processus individuel de création Page. 258

c. Intégrer le réseau d'un certain cinéma : les tensions entre la construction d'une identité professionnelle et le développement d'une industrie Page. 260

B. La rencontre du public. Les rapports des professionnels aux spectateurs Page. 264

1. La coproduction; influence-t-elle la rencontre entre les films et les spectateurs ? Page. 265

a. Comment faire face à la concurrence du marché ? Les stratégies de distribution Page. 265

b. La circulation internationale influence-t-elle les rapports des professionnels aux publics ?	Page. 268
2. La définition d'un spectateur modèle selon les professionnels	Page. 271
a. Le professionnel, le premier spectateur. La construction d'un modèle par ressemblance	Page. 272
b. Les spectateurs d'un cinéma d'auteur ou d'un cinéma colombien ? Le public reconnu par les professionnels	Page. 273
Conclusion	Page. 274
Chapitre 2. Les films de coproduction commentés par les spectateurs. La réception en contexte	Page. 279
A. La coproduction cinématographique au moment de la réception : quelle expérience des spectateurs ?	Page. 281
1. Deux espaces géoculturels de réception Une pratique spectatorielle construite au-delà des salles de cinéma	Page. 282
2. La représentation d'un « cinéma différent »	Page. 286
a. Investissement économique et ses effets sur les qualités des films	Page. 286
b. Une représentation construite par opposition à d'autres productions audiovisuelles	Page. 287
c. La circulation internationale comme un facteur de distinction	Page. 289
d. Un cinéma défini comme colombien	Page. 291
B. Les spectateurs face aux films de coproduction. Quatre modes d'appréhension	Page. 293
1. Le mode d'Appréhension: ressource documentaire	Page. 295
a. L'obligation du réel d'un cinéma colombien : les confusions entre la réalité et le réalisme	Page. 296
b. Reconnaître la Colombie à l'écran	Page. 298

2. Le Mode d'Appréhension : politisé	Page. 300
a. Le film considéré comme une action militante	Page. 302
b. Un autre regard sur la Colombie : les risques de l'exotisme	Page. 303
c. Un outil pour la réflexion sociétale	Page. 305
3. Le Mode d'Appréhension: prestige	Page. 306
a. Le cinéma comme pratique de distinction. Le développement d'une cinéphilie	Page. 308
b. Le réalisateur comme un artiste.	Page. 309
4. Le Mode d'Appréhension: divertissement	Page. 312
a. Le spectacle cinématographique du cinéma de fiction	Page. 312
b. La valeur de la vraisemblance	Page. 314
Conclusion	Page. 316
Conclusion Générale	Page. 318
Bibliographie	Page. 326
Table d'annexes	Page. 344

Introduction

Le point de départ et le cheminement de la recherche

Cette recherche trouve son origine dans une longue réflexion sur le rôle du public dans la création artistique, concernant plus précisément le cinéma en Colombie. Le constat d'un paradoxe motive notre engagement dans une recherche doctorale : un certain cinéma colombien récent, très peu valorisé au niveau national, attire l'attention d'institutions et de professionnels français. L'offre cinématographique en France, conjuguée à la rencontre d'une communauté latino-américaine rassemblée autour des festivals de cinéma dédiés à ce sous-continent, nous amène à nous questionner sur la configuration des publics de ce cinéma colombien au-delà des frontières géopolitiques. Quelles sont les conditions qui permettent la circulation de ce cinéma à l'étranger, notamment en France ? Quel est le panorama de la production cinématographique en Colombie ? Quels sont les types de films produits dans ce contexte ? Ces questions nous conduisent à la découverte de la coproduction internationale en tant que cadre de cette cinématographie.

La formation à l'École de Journalisme et Communication Sociale de l'*Université del Valle* en Colombie éveille notre intérêt pour le cinéma et ses rapports aux publics. L'importance de la production audiovisuelle au sein du programme d'enseignement, lui-même construit de manière interdisciplinaire, nous invite à considérer le cinéma en tant qu'objet artistique, culturel et social. Aussi, la transformation du secteur cinématographique en Colombie depuis les années 2000 (Suárez, 2009 ; Becerra, 2015 ; Rueda, 2018) fascine la génération des jeunes professionnels, dont nous faisons partie. Cette génération envisage le septième art en tant que métier. Néanmoins, autour de 2010, malgré cet enthousiasme pour la réalisation, nous constatons alors que les films rencontrent difficilement leurs publics. Cette distance entre ce cinéma colombien et les spectateurs nous interpelle.

En 2012, nous sommes arrivés en France toujours passionnés par la réalisation. Cependant les questions liées à la réception et au processus de représentation sociale nous ont motivé à suivre le Master Recherche en Études Cinématographiques. Pour mener à bien, notre réflexion concernant les représentations filmiques de la survie économique et leurs publics en Colombie¹, nous nous sommes intéressés à la sociologie du cinéma (Jullier, 2002 ; Ethis, 2009 ; Leveratto, 2010). Les résultats de l'analyse filmique et de la réception² issus de ce travail de recherche font évoluer notre approche. Nous avons constaté donc une distance entre les processus de représentation et d'interprétation

1 Gustavo SUAREZ, *Les représentations cinématographiques de la survie économique et leurs publics en Colombie*, mémoire de Master Études cinématographiques, approche interculturelle du cinéma, sous la direction de Camille Gendrault, Université Bordeaux 3, 2014.

2 Notre corpus d'analyse dans le master était constitué de quatre films colombiens qui proposent une représentation de la culture populaire et des problèmes sociaux de la Colombie. Ces films sont : *La estrategia del caracol* (*La stratégie de l'escargot*, 1993) de Sergio Cabrera ; *La vendedora de rosas* (*La petite vendeuse des fleurs*, 1998) de Victor Gaviria ; *María llena eres de gracia* (2004) de Joshua Marston et *La sociedad del sémaforo* (*La communauté du feu rouge*, 2010) de Ruben Mendoza.

qui pourraient aider à comprendre le phénomène de la réception cinématographique en Colombie. Pour ces publics, bien que les films montrent des réalités situées dans le contexte socioculturel colombien, ils ne représentent pas leur pays. C'est pourquoi ils ont plutôt des appréciations négatives concernant ce cinéma.

Les résultats obtenus en master nous ont motivés à prolonger ces travaux dans une recherche doctorale. Cependant, les questions évoluent en raison de nos expériences en France et du type de cinéma que nous décidons d'étudier. Tout comme les films coproduits entre la France et la Colombie, objets de cette étude, nous sommes aussi le produit des croisements entre ces deux espaces géoculturels.

Construction de notre objet de recherche

Nous avons initialement le projet de poursuivre ces premiers travaux, mais notre séjour en France nous permet d'observer le phénomène de la réception depuis un nouvel angle. Le constat de la circulation en France de trois types de discours médiatique concernant la Colombie nous surprend : d'abord une production audiovisuelle, dont les séries à la télévision³, ensuite un certain cinéma colombien et finalement le discours des médias d'information sur la situation sociale et politique du pays. Le conflit armé ainsi que la situation de l'ex-candidate à la présidence Ingrid Betancourt et les tensions diplomatiques avec les pays voisins font partie de l'actualité de la Colombie en 2010. En conséquence, des discours médiatiques sur le pays dans son espace géopolitique et à l'étranger, participent à la construction des représentations sur ce pays latino-américain en France. Nos questionnements évoluent vers la compréhension d'un phénomène de communication au-delà des frontières culturelles et géographiques colombiennes. Il est nécessaire de considérer les productions culturelles nationales et leurs circulations transnationales dans la fabrication de représentations sociales. Malgré la pluralité des discours sur la Colombie, nous avons fait le choix de privilégier les objets cinématographiques pour observer la façon dont les individus s'approprient les productions médiatiques transnationales (Mattelart, 2008).

Notre sujet concerne le cinéma coproduit entre la France et la Colombie entre 2010 et 2016. Nous justifions ce choix par les éléments tirés de nos premières observations portées sur la transformation du secteur cinématographique colombien. Depuis l'année 2000, dans un contexte politique et social fortement agité, le gouvernement colombien s'engage dans le développement d'un « *cinéma national* » (Zuluaga, 2013, p.90). La première loi du cinéma du pays et la création du Conseil National des Arts et de la Culture en Cinématographique (CNACC) en 2003 (Estrada, 2012) marquent le début de cette transformation. L'un des premiers objectifs mentionné dans la charte de cette institution

³ La série *Pablo Escobar, el patrón del mal*, 2012 (en français : Pablo Escobar, le patron du mal) et l'adaptation de *Yo soy Betty, la fea* 1999 (en français : Je suis Betty, la moche- Ugly Betty-) font partie des productions audiovisuelles d'origine colombienne doublées et diffusées en France entre les années 2005 et 2014 sur des chaînes de télévision généralistes du service public telles que France Ô.

est « *l'internationalisation de la production cinématographique du pays*⁴ ». Ainsi la France est l'un des principaux partenaires : elle s'implique dans le développement de ces institutions colombiennes et le nouvel accord de coproduction entre les deux pays, signé au Festival International de Cinéma de Cannes en 2013. Ensuite, la participation de plus en plus importante des films colombiens dans les festivals internationaux (Rueda, 2018) attire l'attention sur cette cinématographie. La participation étrangère, notamment de la France, est donc essentielle à la transformation du secteur cinématographique colombien.

Malgré ces constats, la coproduction entre la France et la Colombie évolue au fil du temps. L'intérêt de prendre une période de six ans pour saisir les caractéristiques de cette évolution et montrer les adaptations de cette cinématographie au contexte international avère difficile notre projet de compréhension du processus. Nous décidons donc d'explorer la coproduction sous diverses approches.

Dans une première approche de notre objet, nous formulons l'existence d'un cinéma franco-colombien. Cette proposition partait de l'hypothèse du film coproduit en tant qu'objet d'une « garde partagée »⁵ entre la France et la Colombie qui participerait aux négociations des frontières (géographiques et symboliques au sens de culturelles et diplomatiques) entre les acteurs. Dans cette perspective, le long-métrage était enrichi par les caractéristiques culturelles issues de l'interaction de ces deux écosystèmes de production. En conséquence, le cinéma franco-colombien échapperait aux tensions des frontières culturelles et géographiques. Néanmoins, nos premières observations sur le terrain nous permettent de constater une multiplicité de négociations économiques et culturelles entre les agents de la coproduction. Nous suivons donc cette nouvelle piste et réorientons notre questionnement. Il ne s'agit plus d'essayer de démontrer l'existence d'un type de cinéma libéré des tensions géoculturelles et artistique, mais plutôt d'étudier les caractéristiques des rapports entre les différents agents qui participent à sa configuration.

Au terme de cette exploration, nous considérons la coproduction cinématographique en tant qu'objet médiaculturel (Macé et Maigret, 2006), transnational et transculturel qui « *est à la fois un processus social et un champ de bataille culturelle.* » (Martin-Barbero, 2003, p.10). Nous avons pertinemment décidé de ne pas essayer de définir de façon abstraite et figée ce qu'est la coproduction, car elle évolue tout au long de la période observée, mais plutôt « (...) *ses acteurs, leurs interactions, les flux l'irriguant, les contenus véhiculés* » (Mattelart, 2008, p.21). Alors, notre sujet était né : le rôle de la coproduction internationale dans la construction des représentations d'une industrie cinématographique nationale durant une période donnée. Ainsi, bien que la question de la coproduction soit toujours au centre de notre recherche, elle est désormais étudiée en tant que médiation. Notre

4 Extrait du document publié sur le site du Programme Proimágenes en Movimiento du ministère de la culture de la Colombie. <https://www.proimágenescolombia.com/secciones/proimágenes/proimágenes.php>

5 Cette notion s'inspire à la fois de la psychologie interculturelle (Hamers et Blanc, 1983 ; Grosjean, 1998) et de l'anthropologie de la mobilité (Augé, 2009). Elle nous aide à comprendre les enjeux de la coproduction en tant qu'alliance de deux acteurs d'origines économiques et culturelles différentes. Notre statut de Colombien en France, donc d'étranger, a probablement influencé cette approche de la coproduction.

problématique s'oriente alors dans le champ des médiacultures. Nous nous efforçons d'étudier les expériences que ses agents (professionnels et spectateurs) engagent avec ce cinéma parce que ce média est « *une forme spécifique de médiation* » (Macé et Maigret, 2005, p.33) entre les individus eux-mêmes et les contextes qui les entourent.

Problématique : étudier la coproduction au travers des interactions de ses acteurs

Les explorations issues de notre terrain sont inductrices de diverses questions structurant notre recherche : Quelles sont les représentations construites par les agents (professionnels et spectateurs) de ce cinéma ? Comment la coproduction est-elle vécue par les professionnels et les publics en Colombie et en France ? Le cinéma de coproduction, est-il destiné à un public « étranger » ? Quel est le rôle des publics dans la création des produits des industries cinématographiques ? Finalement, concernant les rapports entre la production et la réception : quelle est la place du spectateur dans le processus de création ?

Ces questions évoluent au fil de notre parcours doctoral pour donner naissance à notre problématique : Comment les divergences et les convergences entre les représentations des professionnels et des spectateurs impliqués dans la coproduction participent-elles à la configuration d'une cinématographie « colombienne » entre 2010 et 2016 ? Il s'agit de comprendre les processus de transformation dans un cadre temporel donné et d'en fournir une description. Cette nouvelle problématique inscrit donc notre objet dans « *un paradigme récent qui amène à étudier les productions culturelles du point de vue de leur production, de leur circulation et de leur consommation dans la société.* » (Miège, 2017, p.6).

L'intérêt pour le cinéma colombien de coproduction en tant qu'objet d'étude n'est pas récent ; néanmoins l'attention des recherches qui l'explorent est plus largement centrée sur les propositions cinématographiques (Luna, 2013 ; Suárez, 2010), ainsi que les mécanismes de production et la participation de la France (Amiot, 2018 ; Campos, 2009). Toutefois ces travaux accordent très peu de place à une réflexion sur la réception internationale (Rueda, 2018) ou colombienne (Cortes, Bernal et Villarreal, 2018). Dans le cas de notre recherche, la problématique exige de prendre en compte les instances de production et de réception. L'entreprise assumée dans cette thèse n'est pas celle de la compréhension des dynamiques économiques de la production des films, mais plutôt l'analyse de ce que le modèle de la coproduction représente pour les acteurs (professionnels, institutionnels et spectateurs). Nous partons des représentations que la pluralité d'acteurs ont de la coproduction afin d'analyser leur niveau d'engagement et leurs rapports entre eux et aux films.

Notre objectif est donc double. Il s'agit à la fois d'étudier l'expérience des professionnels dans le processus de création encadrée par la coproduction mais aussi celle des spectateurs lors de la réception des films. Nous nous intéressons à la compréhension de la dynamique des représentations sociales au travers de la production et de la réception du cinéma. La

présence des “nouveaux” agents (professionnels et spectateurs étrangers), dans le cadre de la coproduction cinématographique est aussi un élément probant des transformations de la culture. Ainsi, le cinéma de coproduction est à la fois un résultat, un espace et un acteur des médiations. Néanmoins, comme nous le constatons lors de nos explorations, la coproduction entre la France et la Colombie constitue un phénomène de communication en transformation. Celui-ci représente une difficulté et une singularité de notre étude.

Notions principales

Notre problématique repose sur plusieurs notions que nous souhaitons préalablement définir car elles permettent d’explicitier les orientations de notre étude. Nous exposerons cependant plus en détails le cadre théorique de notre étude dans la seconde partie de notre thèse.

Afin de comprendre le rôle social du cinéma, nous proposons d’abord une définition des représentations sociales (Durkheim, 1898 ; Jodelet, 1989 ; Moscovici, 1976). Depuis les premières explorations de notre objet, nous avons considéré le cinéma comme une médiation entre les réalités (sociales, culturelles, politiques) et les individus. Il participe à la construction *sociale de la réalité* (Berger, Luckmann, 1986). Dans le contexte de notre recherche, le « *cinéma est un vecteur des représentations* » (Rueda, 2009) qui s’introduisent entre les individus et les mondes sociaux en aidant à leurs compréhension. Les représentations supposent donc la capacité à traduire le « réel » dans un cadre social de vie et sous la forme de pensées qui s’y accordent.

Cette définition des représentations sociales se nourrit des travaux en psychologie sociale et en sociologie, ainsi que des études en sociologie du cinéma (Kracauer, 1947 ; Sorlin, 1985 ; Darré 2006) et les rapports entre l’histoire et le cinéma (Ferro, 1993). Cette association nous a permis de comprendre les représentations sociales au cœur de la coproduction, non seulement à l’intérieur du discours cinématographique, mais aussi tout au long de son développement, depuis la création jusqu’à la réception. Dans cette perspective, nous avons considéré le cinéma de coproduction entre la France et la Colombie en tant que « *situation de communication* » (Le Marec, 2002) dont chaque agent devient producteur de communication en permettant la conception de son « réel ».

Dans cet exercice de représentation, le rôle de l’autre est déterminant. La coproduction internationale engendre des discussions entre *ici et là* qui exige la compréhension d’une « *ouverture à l’autre* » (Rueda, 2009). Celui-ci est déterminé par la position et le lieu d’énonciation de chacun. Ainsi, les représentations sur *l’autre* et sur *soi* sont étroitement liées, dans un *principe d’altérité* (Charaudeau, 2003). C’est pourquoi nous considérons dans notre recherche une pluralité « *d’autre* » déterminée par les acteurs et leurs relations aux instances de production et réception. Cette représentation de *l’autre* détermine d’abord des rapports entre les professionnels d’origine nationale différents et, ensuite, des rapports entre ces derniers et les publics. Il est ici question d’une construction plurielle et changeante car *l’autre* est des deux côtés de la communication. Dans notre ambition

d'appréhender la coproduction cinématographique entre la France et la Colombie, à partir de l'interaction des agents, nous avons dû nous adapter en permanence à cette pluralité d'énonciation pour mieux saisir leurs rapports et les représentations produites.

Par ailleurs, bien que la coproduction internationale s'installe dans un contexte transnational et transculturel singulier, elle n'échappe pas à la question de la territorialité géographique et culturelle. Dans cette perspective, la définition de la notion « *d'espace géoculturel* » et « *d'écosystème de production* » est capitale pour structurer notre pensée. Ces deux notions nous permettent de mieux saisir le cadre énonciatif (Barthes, 1978) des agents de la coproduction cinématographique. Depuis le départ, notre étude est encadrée par deux espaces géographiques : la France et la Colombie, néanmoins, dans le contexte des enjeux des industries culturelles, le « *territoire est aussi une construction imaginaire* » (Rueda, 2009). Ainsi, la notion « *d'espace géoculturel* » prend en compte les critères d'ordre politique, économique et social, ainsi que les messages et les communications qui configurent une culture, en rapport à un territoire particulier (Elsaesser, 2013).

De plus, dans le cadre d'une « *circulation globalisée des produits culturels* » (Macé et Maigret, 2005, p.31) les industries culturelles sont traversées par des formes d'appropriation et de production particulières. Dans ce contexte, la notion « *d'écosystème de production* » nous conduit à considérer les écarts et les croisements entre l'industrie cinématographique colombienne et française. Cette notion est donc définie comme un environnement déterminé par des logiques artistiques et financières dont le caractère conflictuel affecte les pratiques des professionnels ainsi que celles des usagers (Euvrard, Kitsopanidou et Thevenin ; 2018). Ainsi, ces deux notions (*espace géoculturel et écosystème de production*) nous ont aidé à préciser les lieux d'énonciation des agents (professionnels et spectateurs) impliqués dans le cinéma de coproduction entre la France et la Colombie.

Finalement, il est important de préciser la manière dont nous considérons et mobilisons la notion « *d'acteur* ». La décision de centrer l'analyse sur des acteurs humains, en laissant les institutions et d'autres acteurs non-humains qui constituent aussi ce réseau (Latour ; 1991), repose principalement sur l'approche médiaculturelle adoptée dans cette étude et sur notre intérêt de mieux saisir le rôle des professionnels et des spectateurs dans la configuration de cette cinématographie. De plus, afin d'éviter les confusions entre *l'acteur social* et l'acteur en tant qu'interprète ou comédien - notamment dans la seconde partie du manuscrit -, nous utilisons aussi la notion « *d'agent* » entendue comme synonyme d'acteur. Ainsi, malgré l'utilisation du terme « *agent* », nous considérons les professionnels et les spectateurs colombiens et français, ainsi que certaines institutions, en tant *qu'acteurs* susceptibles d'agir, mais capables d'établir et de modifier les cadrés de leurs interactions.

Toutes ces définitions nous semblent correspondre à la singularité de notre recherche. Il s'agit en effet de saisir un ensemble de pratiques adoptées par un groupe de professionnels et de spectateurs qui participent à la configuration du cinéma de coproduction. Il est question d'observer ces complexités et de comprendre la manière dont les rapports entre

ce produit et ces agents traversent leurs représentations du « *monde réel* » dans une période particulière.

Architecture de la thèse

Notre thèse comprend trois parties, dont chacune comporte des chapitres, eux-mêmes divisés en sections.

La première partie fait état de la littérature au sujet de la coproduction cinématographique, afin de situer notre objet de recherche dans un cadre à la fois contextuel et conceptuel. Nous débutons par la définition de la *coproduction*, dans le contexte contemporain de la production culturelle. Nous étudions particulièrement l'implication de la France dans le développement des industries culturelles, notamment sur la promotion d'un modèle singulier de production. Le chapitre suivant est consacré à la contextualisation de la production cinématographique en Colombie. Un état des lieux des recherches sur le cinéma colombien et ses rapports à d'autres cinématographies d'Amérique latine nous permet de désigner les contours de l'écosystème de production colombien et la transformation du secteur dans le pays. Ces deux premiers chapitres apporteront à la contextualisation de la pratique professionnelle dans le cadre de la coproduction cinématographique.

Une deuxième partie de cette thèse s'attache à exposer notre approche communicationnelle et le terrain de notre étude. Pour ce faire, nous prendrons d'abord le temps de présenter notre recherche à partir de la conceptualisation du cinéma de coproduction en tant que représentation sociale et qu'objet médiaculturel. Dans le chapitre suivant, nous reviendrons sur nos choix méthodologiques en présentant notre outil d'enquête et la diversité des corpus qui constituent notre objet d'étude. Après quoi, nous exposerons l'exercice d'une première analyse des données à partir de portraits de certains professionnels et spectateurs de notre panel. Nous réalisons cet exercice dans l'ambition d'exposer la richesse et la complexité des profils rencontrés lors de notre terrain.

La troisième et dernière partie constitue une analyse transversale de nos résultats. Nous consacrerons le premier chapitre aux enjeux de la coproduction à l'instance de la production pour mieux comprendre les rapports entre professionnels ainsi que leurs représentations de la *coproduction* et des publics. Dans le même sens, dans le chapitre suivant, nous analyserons les spectateurs et leurs rapports aux films de coproduction. Nous porterons une attention particulière à la façon dont ils appréhendent les films de coproduction.

Une réflexion émerge alors du résultat de l'analyse transversale. Présentée sous forme de conclusion générale, elle revient sur les rapports entre professionnels et spectateurs à l'origine de notre problématique. Cette analyse esquisse, dans le prolongement et l'élargissement de notre travail, des pistes de recherches futures.

Nous tenons à faire remarquer l'intégration d'un CD-Rom au document, correspondant au deuxième volume de cette thèse. Il contient exclusivement les annexes, non imprimées en raison de leur nature (enregistrements audio et vidéo des entretiens).

Partie I

Le cadre contextuel

Chapitre 1.

L'accord de coproduction dans la construction d'une cinématographie

Bien qu'il ait plus d'un siècle, le cinéma colombien est encore très jeune. Les tentatives de structuration de son industrie ont rencontré deux principaux obstacles : le manque de compromis entre secteurs public et privé ainsi que l'impossibilité d'édifier un système de production propre à la Colombie.

Des auteurs colombiens comme Juana Suárez (2009) et Oswaldo Osorio (2010) abordent les transformations de la production culturelle de leur pays ainsi que leurs enjeux dans les contextes socio-culturels. Ils s'intéressent particulièrement au panorama des influences des autres cinématographies du continent sur la production cinématographique colombienne.

Le cinéma en tant qu'expérience de loisir arrive en Colombie en 1897. Cependant, c'est à partir de 1910 qu'il commence à être exploré en tant que manifestation culturelle. Des artistes d'autres secteurs tel que la littérature migrent vers le « nouveau moyen » dans un exercice *d'essai et d'erreur* afin de le découvrir et de se l'approprier. Bien que cette logique d'expérimentation ait nourri le développement du cinéma en Colombie, elle a aussi entraîné une production très irrégulière. Le cinéma colombien produit avant les années 2000 a ainsi également souffert de l'absence d'une structure stable pour sa gestion ainsi qu'un manque de soutien (Suárez, 2010). Malgré la production de 45 longs-métrages et un considérable effort de promotion du septième art colombien, la *Compañía de Fomento Cinematográfico* (FOCINE), apparue dans les années 1980, a été liquidée en 1993 à la suite de problèmes administratifs tels que la gestion des ressources et les difficultés de récupération de l'investissement économique.

Dans l'objectif, dès la seconde moitié du XXème siècle, de construire leur propre système de production, les professionnels colombiens se sont tournés vers d'autres

cinématographies à la recherche de modèles et de partenaires. Ils se sont ainsi inspirés du septième art mexicain, éloigné de la réalité de la production locale et destiné à se périmiser (Suárez, 2009). Ricardo Chica (2015) évoque, quant à lui, l'influence culturelle du cinéma mexicain sur celui réalisé en Colombie (Entre 1940 et 1950), tant sur les audiences que sur le schéma de production. Il note également l'importante emprise du modèle hollywoodien (Chica, 2015). À partir des années 1950, le cinéma colombien cherche une production régulière mais il faut attendre les années 2000 pour remarquer l'atteinte d'une certaine stabilité.

Selon le programme *Proimágenes* de l'Institut Cinématographique colombien, 1891 films ont été produits¹ entre 1910 et 2016, dont 419 entre 2000 et 2016. Autrement dit, 22% de la cinématographie colombienne a vu le jour au fil des seize dernières années. Le secteur cinématographique en Colombie présente les caractères d'une vraie transformation si l'on considère l'augmentation du nombre de longs métrages produits et la participation de plus en plus importante à la scène festivalière internationale. Concernant la production, sur la période 2010-2016, il est à noter que celle-ci passe de 13 films en 2010 à 47 en 2016. Sur la participation, de même, il est à noter qu'en 2010, huit longs-métrages sont diffusés dans des festivals, puis 37 en 2016. Il faut souligner que la coproduction joue un rôle clé sur cette période. Parmi les 194 films réalisés entre 2010 et 2016, 54 ont été coproduits (27.8%) dont 18 avec la France (*voir annexes Tableau 1.*), qui devient alors un partenaire essentiel avec 33.3% de la coproduction totale à cette période.

Nous centrerons spécifiquement notre étude sur les longs-métrages de fiction coproduits avec la France. Cependant, si nous prenions en compte les films documentaires, ainsi que les courts-métrages de fiction et les documentaires réalisés avec le soutien de la France, en tant que coproducteur ou à travers des bourses des festivals ou encore des aides à la production d'institutions telle que le *Centre Nationale du Cinéma et l'Image Animée-CNC*, nous devrions comptabiliser rapidement plus de 40 productions supplémentaires. En ce qui concerne l'accord de coproduction, il permet la participation économique de l'hexagone, ainsi que l'échange entre professionnels français et colombiens dans la production et la postproduction des films. Dans cette perspective, il semble donc pertinent de regarder le cinéma colombien à partir des accords de coproduction récents, notamment avec la France.

Nous divisons ce chapitre en deux parties. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur la définition de la coproduction et de ses acteurs, particulièrement dans le cinéma produit entre la France et la Colombie. Dans une seconde partie, nous nous pencherons sur le cadre juridique de la coproduction entre ces deux pays, notamment sur les processus qui ont influencé les accords et la production cinématographique que nous analyserons.

¹ Le programme de *Proimágenes* essaie de suivre à la trace la production cinématographique colombienne. Sur leur site (<http://www.proimágenescolombia.com>) sont enregistrés certains détails de la production en Colombie depuis les années 1980, source de notre analyse.

A. La coproduction. Structure et acteurs

Nous envisageons la coproduction cinématographique comme la mise en relation de plusieurs acteurs qui s'engagent à travailler ensemble. Ces acteurs humains et non-humains constituent un réseau (Latour, 1991) qui détermine la formulation, le développement et la réussite du projet cinématographique. Pour arriver à cette interaction, les intérêts de chacun sont négociés, car bien qu'il s'agisse d'un projet en commun, chaque individu et institution occupe une place précise au sein du processus de création. Des auteurs comme Howard Becker évoquent une multiplicité d'artistes dans la production de l'œuvre d'art, notamment dans le cinéma. Becker souligne l'idée d'un artiste porteur du projet, mais aussi, d'autres « créateurs » qui le rejoignent pour enrichir sa construction (Becker, 1982). En ce sens, nous pensons au concept de la grande famille du cinéma, développé par Yann Darré qui fait référence à la division du travail au cœur du champ cinématographique. Selon Darré, bien que nous conservions l'idée romantique du cinéma comme manifestation artistique, nous devons prendre conscience qu'il s'agit avant tout d'un champ de production où chaque acteur doit développer une tâche selon une hiérarchie et des règles précises (Darré, 2007). Les travaux de ces différents auteurs permettent de penser à la multiplicité des agents et des rôles dans la production cinématographique, considérablement enrichie dans le cas de la coproduction lorsque les partenaires viennent de divers écosystèmes de productions.

Dans cette perspective, Laurent Creton expose que le cinéma en tant que produit agit aussi selon certaines logiques du marché, tenant compte des intérêts culturels et économiques qui traversent tout le processus de production (Creton, 2014). En ce sens, la coproduction ne doit pas seulement être pensée à partir des stratégies de financement. Elle doit, en effet, prendre en compte les contraintes culturelles et sociales établies dans le cadre des accords économiques entre partenaires. Dans le cas du cinéma que nous étudions, il nous semble pertinent de définir le caractère des accords de production afin de comprendre les enjeux qui en découlent. Plusieurs questions se posent donc : qui sont les acteurs de la coproduction et leurs implications dans le processus ? Comment les négociations économiques et juridiques menées à bien dans le cadre de la coproduction permettent-elles le partage des conventions artistiques et esthétiques entre ces acteurs ?

1. Les accords de coopération : entre enjeux culturels et médiations économiques

La complexité des liens unissant le cinéma et l'argent devient plus évidente dans le cadre des accords de production. Les intérêts divers liés au caractère culturel, social et économique du cinéma sont négociés pour arriver à mettre en relation la multiplicité d'agents autour d'un même projet. Il semblerait alors que la construction d'une production cinématographique se soit inscrite au cœur d'une double dynamique : celle de l'art et celle de l'économie. Envisagés comme supports à la production cinématographique permettant

de construire un pont entre l'économique et le culturel, ces accords sont en adéquation avec les besoins et intérêts de chaque partenaire.

a. Les différents accords de coopération : la collaboration et la coproduction

Les accords de coopération sont divisés en deux grands groupes selon les enjeux et contraintes établis par les partenaires : la collaboration et la coproduction. Leur mise en place dépend d'abord du contexte de chaque cinématographie, ensuite, des formes et stratégies particulières adaptées aux besoins et attentes des partenaires (Getino, 2010). En ce sens, Laurent Creton précise que les caractéristiques de la production cinématographique sont fortement influencées par le filtre culturel et social du contexte dans lequel elle est réalisée. Ce qui explique que chaque cinématographie doit établir, grâce aux outils mis à sa disposition - les accords de production - son propre système dans le but de garantir son adaptation aux conditions sociales et mercantiles (Creton, 2014). Ainsi, définir de manière générale la collaboration et la coproduction permet une meilleure compréhension du choix des professionnels quant aux paramètres socio-économiques ainsi que la nature du cinéma que nous analysons.

En effet, les accords de collaboration sont principalement façonnés en fonction de la valeur symbolique du film et son rôle dans le développement culturel et social des communautés qui le produisent et qui le reçoivent. La collaboration cinématographique doit également prendre en compte les paramètres financiers de chaque création. Néanmoins, cette industrie culturelle est modelée en fonction des valeurs véhiculées par le contenu du film. En particulier, l'enjeu diplomatique pour la promotion culturelle des territoires concernés, ce qui, selon Getino, a forcément des implications économiques (Getino, 2007). Cela renvoie aux propos de Creton pour lesquels les finances mobilisées par le cinéma dans le but de répondre aux intérêts artistiques affectent les rapports entre différents acteurs de la collaboration (Creton, 2014) Depuis cette perspective, même si les accords de collaboration sont des négociations qui essaient d'échapper à ces confrontations, ils ne peuvent pas exclure la composante économique du cinéma.

Aussi, ce travail en commun est essentiellement mené à bien grâce à des institutions non lucratives ou engagées dans le développement culturel. Ce processus est éloigné du secteur privé qui ne se sent pas forcément concerné par ce type d'accords car il est orienté vers la promotion et protection culturelle. Même si ces institutions comptent sur le soutien des gouvernements et des autorités compétentes chargées du développement du secteur cinématographique des pays partenaires, elles établissent des cadres administratifs particuliers pour une gestion autonome (Getino, 2010).

En 1931, les accords de collaboration signés à Madrid dans le cadre du *Congrès de Cinématographie Hispano-américaine* ont permis la mise en relation de professionnels espagnols avec leurs pairs mexicains et argentins, entraînant alors le développement de certaines cinématographies latino-américaines (Getino, *ibid.*). Malgré les opportunités que ces accords ont apportées pour le septième art latino-américain, ces derniers ont écarté

la plupart des cinématographies du continent qui n'avaient pas les moyens de participer. La Colombie, par exemple, avait une production cinématographique très variable et trop faible, ce qui a empêché les autres pays de s'investir avec elle (Osorio, 2010).

Vers la fin des années 1990, le panorama des accords de collaboration évolue. En 1996, avec la création du programme *Ibermedia* qui recherche la construction « *d'un espace audiovisuel ibéro américain* »², ces réglementations deviennent une partie essentielle des stratégies de financement d'un certain cinéma en Amérique latine. Un autre exemple de la construction d'aides institutionnelles dans le contexte latino-américain est La *Fondation Carolina*, un des principaux acteurs des accords de coopération. Elle propose de l'aide à la production artistique et culturelle des pays d'Amérique latine à travers des bourses et des formations, pour offrir ainsi aux professionnels une intégration et un échange culturel au sein des réseaux de coopération³.

Le Programme *Ibermedia* et la *Fondation Carolina* offrent ainsi leur soutien aux porteurs de projets présentant des intérêts culturels transversaux. Pour bénéficier d'une assistance, les projets doivent être soutenus par différents pays d'Amérique latine justifiant de leurs impacts culturels et artistiques, sociaux et économiques. Quand au financement, ces bourses n'exigent pas le remboursement de l'argent ou la récupération de l'investissement. Cependant, le film doit contribuer à fortifier la production cinématographique au moins dans les pays concernés par le projet et impacter économiquement dans le long terme la production culturelle, comme l'évoque Bernard Miège lorsqu'il fait référence à la complexité des industries culturelles (Miège, 2007).

Bien que les recettes ne soient pas l'objet fondamental de ces accords de collaboration, elles font toutefois partie des obligations liées à la promotion, la diffusion et la distribution des films. Cette condition pousse les professionnels à chercher différentes alternatives de diffusion car, comme le mentionnent certains réalisateurs dont le colombien Oscar Ruiz et l'argentin Marco Berger, la participation d'acteurs publics dans le système de distribution dans la plupart des pays d'Amérique latine est encore faible. Ceci affecte alors la vie des réalisations en salle et directement la possibilité aux publics de découvrir ces films⁴.

2. *Ibermedia* est un programme d'aide à la création et la distribution audiovisuelle latino-américaine. Cette plate-forme promeut l'idée d'un cinéma de qualité, tout comme le *Fond Sud Cinéma*. Depuis la mise en place d'*Ibermedia* en 1998, 22 appels à projets ont été lancés pour soutenir économiquement la production, le développement ainsi que la formation des professionnels de ces 25 pays membres.

3. La *Fondation Carolina* a été créée par l'accord du Conseil des Ministres du 22 septembre 2000, afin de promouvoir les liens culturels et la coopération en matière éducative et scientifique entre l'Espagne et les pays de la communauté Ibéro-américaine avec des engagements historiques, culturels et géographiques. Pour connaître les projets développés pour la *Fondation Carolina*, il est possible de consulter le site : <https://www.fundacioncarolina.es>

4. Oscar Ruiz mentionne par exemple la tente qu'il a montée afin de projeter son film dans le pacifique colombien, car il n'existait pas (et n'existe pas encore) de salles de cinéma. Il s'était engagé à diffuser son travail auprès de personnes qu'il avait filmées pour son premier long métrage *La Barra*, 2009. De son côté, Marco Berger exprime la nécessité d'imposer une étiquette à ses créations pour attirer l'attention des spectateurs en salles ; il fait apparaître ses productions comme « films LGBT (sigle du mouvement qui concerne les lesbiennes, les gays, les bisexuels et les transgenres) » pour rester plus de temps à l'affiche. Ces réalisateurs ont été interviewés pendant la 27^{ème} Rencontre du Cinéma Latino de Toulouse, dans le cadre du terrain développé en France avec professionnels et spectateurs.

Par ailleurs, Laurent Creton Précise que « *Le cinématographe est par excellence l'art de la société industrielle* » (2014, p.33). Il doit également prendre en compte sa composante financière au-delà des coûts de la production et les enjeux socio-économiques que cette dernière engendre. En ce sens, la collaboration peut devenir une alternative de production au détriment de l'évolution des cinématographies émergentes. En focalisant ses intérêts sur les valeurs symboliques et culturelles du cinéma, elle ne s'engage pas forcément au développement des plateformes de production liées aux processus industriels et économiques.

Le second type d'accord de coopération, à savoir, celui de la coproduction, serait, selon Getino (2010) davantage adapté à l'aspect industriel des cinématographies. À l'instar des accords de collaboration qui cherchent à construire des réseaux encourageant la production, ces réglementations de coproduction favorisent la mise en relation du caractère culturel et économique du septième art, insistant sur la valeur symbolique du cinéma en tant que « produit culturel » et la valeur économique comme « produit d'une industrie ».

Les contrats de coproduction, font aussi partie des négociations diplomatiques entre différents pays pour lequel le cinéma devient un outil du développement économique et social. Contrairement au mode de fonctionnement des accords de collaboration, ce sont ici les pays partenaires (instituts de cinématographie, Ministère de la culture), et non pas d'autres institutions, qui se chargent de la gestion.

Dans le cas de la coproduction, le projet doit avoir un producteur et une compagnie (ou société) de production pour chaque pays partenaire afin d'obtenir la distinction de production « d'intérêt national »⁵. Par ailleurs, les accords de collaboration autorisent qu'un projet de réalisation soit soutenu par une seule compagnie de production regroupant des professionnels de différents pays. En outre, un dossier de production en collaboration est porté par un seul producteur, bien que la coproduction exige l'union et les négociations entre producteurs d'origines géoculturelles différentes - Français et Colombiens dans le cas du cinéma que nous étudions - rassemblés autour d'un même proposition. L'accord de coproduction vient donc établir les droits et obligations des projets et films, résultat des coproductions, afin de lui donner la nationalité et le visa d'exploitation. Cela permet au film de profiter des avantages juridiques des « réalisations nationales » dont la circulation et l'exploitation commerciale, entre autres (Getino, 2014).

La coproduction en Amérique latine n'est pas un phénomène récent. Depuis les années 1960, la coproduction a accompagné le développement commercial et la circulation du cinéma latino-américain. À partir des années 2000, l'évolution des accords de production permet d'améliorer les rapports entre les différents signataires, ce qui entraîne un meilleur développement économique et une mise en lumière de la diversité culturelle à travers le

5. La lettre du CNC concernant les coproductions est très stricte sur les conditions que doivent remplir les projets portés par les candidats internationaux. En général, ces règles sont communes aux participants qui signent les accords avec le gouvernement français. Dans le sous-chapitre centré sur la France en tant que partenaire du cinéma d'ailleurs, nous aborderons ces conditions.

cinéma « de périphérie » (Getino, 2010). Des accords particuliers se sont donc développés au sein des pays partenaires comme par exemple en Colombie avec la Loi 318 de 2003, connue comme la Loi du Cinéma.

La France est l'un des principaux acteurs de la coproduction en Amérique latine. Les aides proposées par le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), et le *Fond Sud Cinéma* (FSC) depuis l'année 2012 « *Aides aux cinémas du Monde* » (ACM), jouent un rôle très important dans les accords de coproduction signés avec les pays latino-américains. Financé par le ministère des Affaires étrangères et européennes ainsi que par le ministère de la Culture et de la Communication, le FSC apparaît en 1987 pour soutenir la diversité cinématographique dans le monde. Les aides du FSC sont réservées aux longs métrages (fiction, animation ou documentaire) destinés à une exploitation en salles, réalisés par des ressortissants des pays du Sud et tournés majoritairement dans les zones géographiques éligibles. À partir 1997, cette liste s'agrandit et intègre de nouveaux pays, au-delà de l'hémisphère sud, ce qui influence sa transformation en 2012. Elle devient désormais « *L'Aide aux Cinémas du Monde* » (ACM). Cette structure de soutien reprend le chemin parcouru par le FSC en offrant un point d'entrée unique aux cinéastes du monde entier. Elle vise à rendre plus accessible, plus attrayante et plus simple l'association des professionnels du monde, en vue de coproduire ensemble les œuvres qui contribueront à promouvoir la diversité culturelle.

En Amérique latine, le FSC a participé directement à la croissance de cinématographies argentine, non seulement dans la production, mais aussi dans la construction du cadre juridique dont la Loi du Cinéma argentin de 1994 fait partie (Amiot, 2010). Dans le cas colombien, le FSC a soutenu la production de sept films entre 2000 et 2011 : *El vuelco del cangrejo* (*La barra*⁶) d'Oscar Ruiz-Navia, 2009 ; *La sociedad del semáforo* (*La communauté du feu rouge*) de Ruben Mendoza, 2010 ; *Porfirio* d'Alejandro Landes, 2011 ; *Edificio Royal* d'Iván Wild, 2012 ; *Gordo, calvo y bajito* (*Gros, chauve et petit*⁷) de Carlos Osuna, 2012 ; *La playa D.C* de Juan Andrés Arango, 2012 et *La sirga* de William Vega, 2012⁸. La participation du FSC dans ces productions témoigne du renouvellement des relations bilatérales artistiques et diplomatiques entre la France et la Colombie autour du cinéma. Plusieurs de ces films et réalisateurs proposent de nouvelles esthétiques et techniques narratives (Luna, 2013), des éléments que nous aborderons ultérieurement.

Par ailleurs, la participation de la France par le biais du CNC pendant ces dernières années contribue au développement de *l'Institut d'art cinématographique colombien*-et à la promulgation de la Loi du cinéma dans sa première version de 2003, devenant alors le cadre juridique essentiel pour le développement des accords de coproduction. Dans cette perspective, un secteur de l'industrie française est associé au cinéma colombien à travers les aides à la production et la gestion des paramètres politiques.

6. Titre donné au film en France. Pour sa distribution en France les producteurs ont décidé de raccourcir le titre au nom de l'endroit où a lieu le récit.

7. Titre donné au film en France. Dans le cas de film de Ruben Mendoza et de Carlos Osuna les producteurs ont traduit le titre original.

8. Plusieurs films de coproduction distribués en France ont gardé le titre original sans traduction.

Les accords de coproduction, qui établissent le cadre destiné à l'échange entre partenaires, témoignent de l'engagement européen dans la croissance du cinéma latino-américain. Les professionnels du secteur cinématographique européen participant aux coproductions bénéficient, notamment dans le cas français, d'une circulation des films et de l'essor d'un schéma de production soutenue qui s'oppose au schéma hégémonique hollywoodien ainsi qu'à son influence sur le développement des industries cinématographiques (Creton, 2014).

Les négociations économiques sont évidentes dans le cadre du cinéma coproduit, mais ce type d'accords engendre aussi d'autres contraintes d'ordre culturel. Comme Muriel Gil le fait remarquer pour les séries de télévisions, nous considérons le cinéma « *comme la configuration dynamique et complexe de multiples médiations techniques, économiques, sociales, symboliques* » (Gil, 2011, p.29). En outre, le cinéma en coproduction accueille une diversité de médiations qui va de l'économique à l'esthétique en exigeant de la part des acteurs participants au processus de création, (avant, pendant et après le film) la négociation de leurs intérêts. Malgré ces négociations, l'interaction entre les acteurs n'exclue pas, *a priori*, des rapports de pouvoir entre eux au cœur du processus de production négociée.

2. La coproduction : les acteurs et leurs rôles

Bien que les deux formes d'accords se trouvent au centre des enjeux économique et culturel du cinéma, c'est la coproduction qui tend à résoudre les contraintes et besoins du projet. Les accords de collaboration consacrent quant à eux une attention particulière à la valeur symbolique et culturelle du cinéma, l'aspect commercial ne vient qu'ensuite. Il semble alors pertinent, avant de s'intéresser aux enjeux économiques et culturels consignés dans les accords, d'identifier les acteurs et leur rôle dans la co-construction d'un film dans un contexte suivant: d'un côté un schéma de production propre au écosystème français de l'autre, la coproduction entre professionnels de différentes cinématographies.

a. Les acteurs de la coproduction

Le caractère collectif des activités artistiques est reconnu depuis longtemps et se trouve à tous les stades de la production. Le travail de Howard Becker (1982) permet de comprendre comment la nécessité de coopérer influence les différents participants à la création ; cet auteur associe l'œuvre d'art à une action collective.

Dans cette perspective, les projets réalisés ne représentent pas la production d'auteurs isolés ou d'« artistes » qui possèdent un don exceptionnel, mais bien l'ensemble des compétences individuelles mises au service d'un projet en commun. Les artistes forment

dans le monde de l'art un sous-groupe de participants qui coopèrent suivant des conventions caractéristiques - propres à chaque domaine, comme la peinture, la musique ou le septième art - en enrichissant la construction (Becker, 1982, p.59).

Le domaine du cinéma est l'exemple parfait de ce travail collectif : les génériques des films permettent effectivement de constater la multiplicité de participants, séparés dans les crédits en tant qu'intervenants techniques et artistiques. Ici, les producteurs, responsables selon le modèle hollywoodien du contenu artistique (Musser, 1995), jouent un rôle différent dans le cinéma que nous étudions. Ces derniers viennent adhérer aux propositions portées par le scénariste-réalisateur. En d'autres termes, les acteurs de la production ne passent pas de commandes de films aux « concepteurs ». Dans le cinéma de coproduction entre la France et la Colombie ils sont amenés à négocier.

En laissant de côté la multiplicité des professionnels comme le chef opérateur/opératrice ou les divers techniciens du son et de l'image, nous nous concentrons sur les acteurs du cinéma de coproduction porteurs de projets. Il s'agit du scénariste - réalisateur⁹, du producteur et du coproducteur. Nous n'abordons pas les autres intervenants artistiques ni techniques car dans le cas de ce cinéma, bien que leur tâche soit au centre d'un travail collectif, ils ne participent pas à la configuration du cadre du projet. Les accords de coproduction imposent un quota technique et artistique relevant des pays financeurs. En d'autres mots, techniciens et autres professionnels peuvent participer aux échanges créatifs mais ils doivent adhérer aux conditions économiques, artistiques et symboliques accordées par les acteurs responsables du projet (le réalisateur et les professionnels de la production). Cela nous renvoie à l'idée d'un travail collectif qui n'échappe pas à la logique d'une certaine hiérarchie.

La valeur du film en tant qu'œuvre ne provient plus de l'aura d'un seul « artiste », mais du sentiment de coopération. En ce sens, nous pensons à la critique développée par Jean-Pierre Esquenazi relative à la notion de « créateur ». Dans la continuité de Becker, Esquenazi propose d'abandonner l'idée du cinéma, du film en particulier, comme produit d'un « esprit unique », pour le penser comme l'ensemble des composants dotés du sens en contexte, par plusieurs acteurs (Esquenazi, 2000, p.15).

Si le cinéma est un exemple parfait de la production collective de l'œuvre d'art, la coproduction est le symbole par excellence du travail réalisé en interaction. À ce propos, Becker explique que la dimension collective de la création et de la diffusion de l'œuvre d'art naît du partage des conventions et donc de l'appartenance commune à un même « monde vécu » ainsi que des interactions entre les différents individus (entre l' « artiste », ses pairs, son public, ses critiques, ses collaborateurs techniques, etc).

9. Dans le cas du cinéma entre la France et la Colombie, le scénariste est le premier porteur du projet, prenant aussi le rôle de réalisateur dans les étapes suivantes de la production. Plus loin, nous abordons cette transformation du rôle des acteurs de ce cinéma.

Dans cette perspective, nous considérons le film comme le résultat d'un ensemble d'acteurs et de médiations. De même que chez Becker et Esquenazi, Yann Darré mentionne aussi des acteurs qui participent à la construction du cinéma dans toutes ses étapes. Comme nous l'avons exposé en amont, Darré affirme que le cinéma est un métier comme les autres où il y a une division du travail et des tâches. Il assure que l'étiquette « *grande famille* » construit chez les individus, une idée de collectivité avec

« *La conscience d'appartenir à un même groupe social valorisé, que redouble la conscience d'appartenir à une équipe au service d'un projet créateur (...) (en donnant l'illusion) aux membres de la profession cinématographique qu'ils échappent aux lois du monde du travail* » (Darré, 2006, p.127).

Darré affectionne l'idée d'un réalisateur-créateur, non seulement comme celui porteur d'un projet, comme le considère Becker, mais aussi comme chef d'orchestre capable de combiner les compétences des autres pour donner naissance à sa proposition. Même s'il est possible de questionner l'analyse de Darré sur les rapports entre professionnels, nous trouvons pertinente la reconnaissance qu'il accorde aux autres acteurs pour la formulation de notre étude. Le film est un travail collectif, bien que hiérarchisé. Il exprime la complexité sociale du cinéma résidant dans l'interaction de ses acteurs. Cette affirmation converge avec les réflexions de Becker ainsi qu'avec notre proposition d'analyse de la coproduction à partir de plusieurs entités : les réalisateurs, les producteurs et les coproducteurs, mais aussi les publics des films. C'est ainsi que, malgré l'importance, généralement accordée au rôle du réalisateur, nous considérons le film en tant que processus à la fois individuel et collectif : les négociations des intérêts et des compétences individuelles constituent le cadre de fabrication de l'œuvre collective.

Dans le cinéma en coproduction, même s'il existe certaines règles et conventions établies dans les contrats, l'interaction entre signataires donne à chaque coproduction une saveur particulière. Dans le prolongement de ce que Becker (1982) affirmait sur les conditions de la production artistique, dans le cas du cinéma que nous étudions, les conventions sont aussi, pour une grande partie, des principes purement formels qui définissent la « bonne » durée, proportion ou taille d'une œuvre. Cette caractéristique figure dans les publications du CNC, notamment dans ses bulletins *La coopération au CNC*¹⁰, où sont déterminées les normes que doit respecter un produit audiovisuel pour être considéré comme un film.

Selon les publications du CNC (France) et de *Proimágenes en Movimiento* (Colombie), les négociations entre les professionnels du cinéma de coproduction servent à construire le cadre juridique, essentiellement centré sur les motifs économiques et législatifs. C'est dans l'interaction que nous trouvons la richesse de cette forme de production. Dans les films en coproduction que nous étudions, le projet naît d'un réalisateur colombien. Néanmoins, il doit s'adapter aux conditions proposées par les producteurs et coproducteurs. Cette

10 Publication bimensuelle du Centre national du cinéma et de l'image animée sur l'actualité des accords de coproduction entre la France et ses pays partenaires. Disponibles sur : <https://www.cnc.fr/web/fr/publications>

adhésion est liée aux conditions économiques et juridiques particulières négociées par les autorités compétentes, à savoir, le CNC en France et la Direction de la cinématographie du Ministère de la culture en Colombie, comme le stipule l'article 15 de l'accord de coproduction de 2013.

Dans le cas de la coproduction, un nouveau « monde » - dans le sens présenté par Becker - vise à faire reconnaître les œuvres qui ne trouvent pas leur place dans les structures existantes. Ainsi, ces conventions bilatérales permettent la reconnaissance de certaines œuvres laissées en marge, ce qui rend possible l'émergence d'un autre cinéma, dans un cadre juridique spécifique. La ex-Ministre de la Culture en Colombie, Maria Garces affirme : « *promouvoir les dialogues entre les deux pays à travers le cinéma* »¹¹. Ces accords offrent la possibilité de développer d'autres regards sur la Colombie en tant qu'espace culturel et social.

Nous pouvons constater certaines transformations des trois acteurs au fil du processus de création à partir des données récoltées lors de notre travail de terrain avec les professionnels. D'une part, comme nous l'avons signalé en amont, le scénariste prend aussi le rôle du réalisateur, caractéristique sur laquelle nous reviendrons dans le deuxième chapitre consacré à la polyvalence des professionnels de la production cinématographique en Colombie. D'autre part, nous étudierons également les allers-retours entre le statut de producteur/productrice et coproducteur/coproductrice nécessaire pour l'adaptation aux réglementations.

La décision d'analyser ces acteurs humains, en délaissant les institutions et autres acteurs non-humains (Latour, 1991), repose principalement sur la perspective médiaculturelle adoptée dans cette étude et l'intérêt de mieux saisir leur rôle dans la configuration de cette cinématographie de coproduction. Cependant, lors de cette étude sont considérés d'autres acteurs pour aider à la compréhension du rôle des professionnels et spectateurs. Nous citons par exemple les rapports entre Oscar Ruiz et l'Institut du Cinéma en Colombie ou encore les liens entre Thierry Lenouvel et l'ambassade de la France en Colombie. Ces deux éléments vont encadrer l'actualisation de l'accord de coproduction, notamment en ce qui concerne les pourcentages de participation. Cette mise en relation des acteurs permet de comprendre les dimensions du phénomène étudié et la pluralité des acteurs impliqués.

b. Les quatre acteurs de la coproduction franco-colombienne

Le cinéma coproduit entre la France et la Colombie est le résultat de la mise en place de nouvelles stratégies financières, esthétiques, narratives et plastiques validées dans le

11 “...*el acuerdo afianza las relaciones con el gobierno francés, promoviendo el diálogo entre los dos países y el intercambio cultural a través del cine*” interview de la Ministre de la Culture Mariana Garces à l'occasion de l'année France-Colombie 2017 et des liens diplomatiques entre ces deux pays. Revue *SEMANA*, décembre 2016, consultée le 15 novembre 2017 sur <https://www.semana.com/cultura/articulo/ministra-de-cultura-mariana-garces-sobre-el-ano-francia---colombia/510025>

cadre des accords de coproduction. Point de rencontre de deux écosystèmes de production, le contrat est en quelque sorte une invitation à la concertation donnant lieu à un nouveau dispositif. Pour poursuivre avec Becker, précisons que tous les aspects de la production artistique, depuis la création jusqu'à la diffusion, restent objets de négociations et d'ajustement (Becker, 1982).

Comme nous l'avons dit précédemment, le cinéma est une construction collective. Nous centrerons notre étude sur les quatre protagonistes principaux à savoir, dans un premier temps, le corps institutionnel cinématographique, c'est-à-dire le Ministère de la Culture et le *Fondo para el desarrollo Cinematográfico* (Fonds pour le Développement Cinématographique - FDC) en Colombie et le *Centre National du Cinéma et de l'Image Animée* (CNC) ainsi que le « *Fonds Sud Cinéma* » (FSC) – actuelle « *Aide aux cinémas du Monde* » - en France. Ces institutions réunissent une multiplicité d'agents - artistes, hommes politiques, techniciens – chargés de gérer les plateformes de production de ce qu'ils estiment être une œuvre à la fois artistique et industrielle.

Le second protagoniste est le producteur colombien concerné par le cinéma en coproduction. Nées au début des années 2000, les compagnies de production impliquées dans le schéma promu par la France, accompagnent le renouvellement des institutions cinématographiques colombiennes, notamment *Proimágenes en Movimiento*, et le FDC. Ces institutions permettent à ces compagnies et sociétés de financer leurs films à partir d'autres formes de production (Morsch Kihn, 2011). Les « compagnies moyennes » comme *Burning-blue* créée en 2010 et *Contravia Films* en 2006, sont une espace de convergences des professionnels comme Diana Bustamante, Jorge Forero, Paola Pérez, Oscar Ruiz et Ruben Mendoza. Avec leur travail, ils ont participé non seulement à la construction des liens avec la France, mais aussi à la définition du cadre juridique de la cinématographie colombienne récente.

Les coproducteurs français constituent le troisième acteur de ce travail en coopération. Des producteurs français comme Thierry Lenouvel sont reconnus pour leur engagement avec les cinémas émergents. Intéressé par le « cinéma d'auteur » depuis 1993, Lenouvel développe en 2011, avec sa compagnie *Ciné-Sud Promotion*, une activité de production qui fait écho aux politiques du secteur colombien, mises en valeur dans les neuf films coproduits avec la Colombie depuis l'année 2010¹².

12. Liste des films coproduits par *Ciné-Sud Promotion*, selon l'ordre chronologique :

La sociedad del semáforo (La société du feu rouge), de Rubén Mendoza, 2009

Gordo, calvo y bajito (Petit, gros et chauve), de Carlos Osuna, 2011

Edificio Royal, d'Ivan Wild, 2012

La playa DC, de Juan Andrés Arango, 2012

La sirga, de William Vega, 2012

Tierra en la Lengua (De la terre sur la langue), de Rubén Mendoza, 2013

Mateo, de Mariana Gamboa, 2014

Violencia (Violence) de Jorge Franco, 2014

La tierra y la sombra (La terre et l'ombre), de César Acevedo, 2015

Selon les données du CNC et de *Proimágenes*, l'intérêt des professionnels français dans la production colombienne commence dans les années 2000, au moment où cette dernière recherche la stabilité. Des producteurs comme Thierry Lenouvel et Guillaume De Seille tournent leur regard vers les travaux d'une nouvelle génération de professionnels. La rencontre entre les artistes de ces deux pays, comme par exemple Diana Bustamante et Ruben Mendoza avec Thierry Lenouvel ou encore Oscar Ruiz et Guillaume De Seille, permet la construction de partenariats qui vont fortement influencer les processus de coproduction. Il semble donc pertinent d'identifier les raisons qui poussent les producteurs français à se lancer dans l'aventure du cinéma colombien.

La majorité d'entre eux sont attirés par l'Amérique latine dans la seconde moitié du XXème siècle, période d'émergence du « *Nouveau Cinéma Latino-américain* », marquée par le renouvellement des propositions artistiques et narratives liées aux luttes militantes dans la plupart des pays (Orell, 2006). Cet intérêt profond maintient un lien étroit entre les réalités d'Amérique latine durant cette période et les parcours militants de certains professionnels français¹³.

Pour terminer cette partie, nous nous intéressons aux réalisateurs colombiens, quatrième acteur de la coproduction. Ils sont évidemment au cœur de la coopération car ils sont porteurs des projets et qu'ils deviennent médiateurs entre les différents protagonistes. Les quatre réalisateurs sur lesquels nous travaillons négocient les contraintes économiques avec les producteurs colombiens et leurs pairs français, afin de leur faire partager leurs conventions esthétiques et valider les choix de production. Bien entendu, le parcours propre à chaque réalisateur influence sa vision du cinéma et des réalités colombiennes, élément qui impacte directement sa proposition plastique, artistique et narrative.

Ainsi, le cadre juridique établit les conditions indispensables aux négociations entre le réalisateur, le producteur et le coproducteur. Ces conditions, apparemment centrées sur le caractère économique du cinéma, puisent leurs origines dans les besoins artistiques, esthétiques et narratifs. En ce sens, notre étude cherche, dans un premier temps, à observer le rôle de chacun de ces acteurs au cœur du processus de co-construction du cinéma. Nous analysons les répercussions du contexte sur les autres acteurs et sur le travail de coopération dans son ensemble. Par exemple, la Loi du Cinéma de 2003, comme le mentionne Claudia Triana, directrice du *Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica*, - *Proimágenes* - est le résultat des interactions entre acteurs, mais elle est aussi une condition du contexte (Morsch Kihn, 2011).

13. Amanda Rueda a étudié l'intérêt des professionnels français sur les réalités politiques d'Amérique latine pendant la seconde moitié du XXème siècle. Elle expose le rôle politique de certains festivals du cinéma en France comme le *Festival Cinélatino de Toulouse*, ainsi que de professionnels comme Thierry Lenouvel, engagé dans un premier temps dans la promotion de films sur l'Amérique latine et la reconnaissance des réalisateurs du sous-continent (Rueda, 2018).

c. Le rôle du producteur dans le cinéma en coproduction

Pour mieux définir la coproduction, il est nécessaire de donner quelques précisions au sujet du producteur dont les missions sont au cœur du contrat de coproduction. Selon l'article L.132-23 du Code de la propriété intellectuelle française, « *le producteur de l'œuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre* ». Dans cette même ligne, le décret no. 2001-609 du 9 juillet 2001, établit que le producteur, « *prend personnellement ou partage solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre et en garantit la bonne fin* ». En effet, notre travail avec des professionnels de la production en France et en Colombie nous démontre que le coproducteur adhère au projet et le soutient, tant au niveau financier que moral. En d'autres termes, dans le cas du cinéma produit entre la France et la Colombie, le producteur français devient une autre tête du projet.

Le cadre juridique de la production en France reconnaît l'existence des productrices et producteurs colombiens, cependant il engage le professionnel hexagonal en tant que médiateur entre le projet « colombien » et les institutions françaises. Comme mentionné dans la charte des accords du CNC¹⁴, le coproducteur français assure la gestion de l'investissement économique et moral de l'Hexagone dans la production cinématographique étrangère. Ainsi, son rôle n'est jamais secondaire ; le coproducteur prend parfois la casquette du producteur, une particularité qui peut rendre difficiles les tâches entre ces deux professionnels. En ce sens, le producteur français Thierry Lenouvel, affirme :

*« Maintenant on est reconnus comme les producteurs d'un certain cinéma. En France on est responsable du projet, donc on doit y croire (...) On reconnaît les talents des jeunes réalisateurs colombiens... Un cinéma que je partage énormément, donc c'est moi qui vais chercher les talents »*¹⁵.

Dans le cadre de cette adhésion, il y a des tensions et rapports de force entre les différents acteurs de la coopération. Le réalisateur doit s'affirmer et permettre aux autres acteurs de nourrir le projet dont les besoins et l'état d'évolution détermineront les missions du responsable. Il ne s'agit pas d'une horizontalité dans la relation, mais de rapports hiérarchiques où le pouvoir est accordé entre les acteurs selon l'avancement du processus. Nous rappelons la pertinence des propos de Becker qui évoque un artiste-créateur capable d'orchestrer les autres professionnels pour la création. Dans le cas du cinéma qui nous concerne, le réalisateur sert de passerelle entre les différents protagonistes tout en acceptant la subordination aux professionnels de la production. Par exemple, dans le cas des films de notre corpus, c'est le coproducteur français qui doit être à la tête du projet au moment de postuler aux bourses et fonds français soutenu par le réalisateur et l'équipe de production colombienne.

14. La Charte de la coopération, ainsi que celle de la production cinématographique française présente les conditions, les droits et les devoirs assumés par les professionnels en France.

15. Extrait des entretiens de Thierry Lenouvel, producteur français très investi dans le cinéma colombien que nous étudions. 15 Janvier 2016

Le projet en coproduction est au moins mené à bien par trois professionnels : le réalisateur - dans le cinéma que nous étudions, apparaît aussi le scénariste -, le producteur et le coproducteur. Ces trois têtes doivent garder et nourrir le corps qu'ils partagent, même si chacun est chargé de tâches spécifiques. En outre, le projet est appuyé par ces trois acteurs qui travaillent dans des lieux différents pour enrichir le développement du projet.

◇ *Le coproducteur et le gestionnaire des bourses*

Comme dans toutes les productions cinématographiques, les missions du producteur peuvent se multiplier en fonction du nombre de pays partenaires, ainsi que des accords signés et des tâches à assurer. Avant de rentrer dans les détails, il semble pertinent d'éclaircir la différence entre le producteur et le « gestionnaire de bourses ». Le terrain en France et en Colombie¹⁶, ainsi que l'analyse de la production de films de notre corpus permettent de faire cette distinction. Bien que la gestion de financement à l'étranger soit une des tâches du coproducteur, elle dépasse la simple obtention d'un fonds ou d'une bourse, caractéristique du travail des gestionnaires.

Il faut noter la participation de Thierry Lenouvel dans cinq des sept films colombiens qui ont reçu le soutien du FSC. Son implication en tant que coproducteur dépasse la gestion de bourses et de fonds européens, même s'il est important de préciser qu'il « connaît le réseau et ses logiques »¹⁷. Par exemple, la coproduction de *La sociedad del Semáforo*, de Ruben Mendoza (*La communauté du feu rouge*, 2009), a été réalisée grâce à le FSC, et d'autres aides financières de festivals européens. Aussi *La tierra y la sombra*, de César Acevedo (*La terre et l'ombre*, 2015), a été coproduit avec les ressources de sa propre compagnie *Ciné Sud Promotion*.

Selon les accords du CNC et leurs textes juridiques¹⁸, l'une des conditions clé pour avoir le statut de « coproduction » est la présence d'un producteur français qui défend le projet face aux institutions de son pays. C'est après la remise d'un dossier comprenant tous les éléments financiers du projet que la société de production française et le CNC signent la convention, dans laquelle sont stipulées les modalités de versement et les conditions de reversement.

Le producteur français doit posséder les droits d'auteur du film et s'engager avec au moins 20% de la production pour obtenir le statut de « producteur » ainsi que le droit de présenter le projet aux bourses et fonds français. Ceci lui permet d'être en mesure d'assumer le pourcentage de la coproduction. Il a aussi comme recours la possibilité de financer le travail avec ses propres ressources. Par ailleurs, dans le cas du gestionnaire, le

16. Les détails de ce travail de terrain constitué d'enquêtes, entretiens et *focus-group* avec spectateurs et professionnels en Colombie et en France sont abordés dans la deuxième partie de cette thèse centrée sur la méthodologie mise en place pour notre recherche.

17. Extrait des entretiens de Thierry Lenouvel dans le cadre de notre travail de terrain avec les professionnels. Il souligne ses compétences en tant coproducteur et il distingue son rôle de celui du gestionnaire de bourses, même s'il avoue que sa participations financière dans les films à été assurée principalement grâce aux fonds européens. 15 janvier 2016

18. Textes consultés sur le site web du CNC <http://www.cnc.fr/web/fr/textes-juridiques>

projet est soutenu par le producteur à hauteur de 20% seulement si la demande formulée de soutien financier aboutit. Cela signifie que sans bourses, il n'y a pas de financement et pas non plus de coproducteur, raison pour laquelle ces professionnels sont parfois peu considérés par les colombiens, comme Jorge Franco ou Gerylee Polanco¹⁹, qui ont davantage tendance à les percevoir comme des « gestionnaires des bourses » et non comme des « producteur ».

◊ *Le producteur : ses statuts et évolutions dans le cinéma en coproduction*

Juana Suarez affirme, en relation au cinéma colombien des années 2000, que cette cinématographie a subi plusieurs influences (2010, p.41). Comme l'évoque Amanda Rueda au sujet des cinématographies en Amérique-latine, ces influences sont : d'une part, les Etats-Unis, notamment le système de production hollywoodien, et d'autre part, les fonds de financement et les festivals Européens (Rueda, 2018, p. 223). Même s'il existe plusieurs modèles de production en Colombie, nous nous intéressons spécifiquement au rôle du producteur selon le schéma français, celui-ci étant très présent dans le panorama de la production cinématographique qui nous concerne.

Selon les entretiens de plusieurs professionnels colombiens assemblés par Andrea Estrada dans son ouvrage *El producteur en el cine colombiano* (Estrada, 2012), le rôle des professionnels de la production a vécu un changement dans les années 2000. Les transformations des politiques de la cinématographie colombienne dans ces années ont entraîné l'apparition d'une nouvelle génération de professionnels du secteur dans le pays ainsi qu'une métamorphose du rôle des producteurs. Ces derniers ne sont pas seulement les gestionnaires du budget, ils passent de la recherche de financement à la construction de réseaux (Estrada, 2012. p. 68).

De plus, les tâches assumées au cours de la précédente décennie par les professionnels venus, pour la plupart, de la télévision, sont prises en charge à partir des années 2000 par de jeunes producteurs et productrices qui mettent tout en œuvre pour créer de nouveaux modèles de production²⁰. Dans ce contexte sont apparues des compagnies de production constituées de plusieurs professionnels capables de s'occuper à la fois de la production et de la réalisation. C'est le cas de *Contravia Films* de Oscar Ruiz et Gerylee Polanco ; *Burning Blue* de Diana Bustamante et Jorge Franco ; et *Diafragma Fabrica de Películas* de Ruben

19. Lors des *interviews* avec les acteurs de la production en Colombie, ils affirment que la reconnaissance actuelle du cinéma colombien génère un phénomène qu'ils jugent dangereux, car elle attire l'attention de ces « gestionnaires des bourses ». L'émergence du secteur cinématographique colombien suscite, effectivement, l'intérêt des Colombiens et des étrangers, mais ces derniers ignorent souvent son fonctionnement et évolution. Les rencontres entre jeunes professionnels colombiens et certains gestionnaires de bourses internationales se produisent donc dans ce contexte. Cette rencontre affecte le projet qui retrouve un « gestionnaire de bourses » qui ne joue pas le rôle du « coproducteur » devant les institutions étrangères. Ces enjeux sont l'objet de l'analyse transversale dans la troisième partie de cette thèse.

20. Nous aborderons en détail les modèles de production en Colombie à partir des années 2000 dans le deuxième chapitre, afin de présenter l'état du cinéma colombien face à la création d'une industrie.

Mendoza et Daniel Garcia, pour ne citer que quelques exemples représentatifs de cette « nouvelle » structure²¹.

Dans le cas colombien, la production est assumée par une équipe de professionnels dont les compétences permettent de passer d'un rôle à l'autre ; la productrice exécutive d'un film peut tout à fait assurer le rôle de productrice dans un autre projet. Il est important de mentionner ici que les femmes jouent un rôle remarquable dans les compagnies de production colombiennes que nous étudions : les génériques mentionnent effectivement Gerylee Polanco, de *Contravia films* ; Diana Bustamante et Paola Perez, de *Burning Blue* ou encore Christina Gallego, de *Ciudad Lunar Producciones*. Dans les compagnies françaises, le responsable de la production est toujours le même. Professionnels comme Thierry Lenouvel et Guillaume De Seille sont d'ailleurs toujours à la tête de l'équipe française engagée en coproduction.

Cette logique participe à la configuration des réseaux des professionnels polyvalents en capacité de passer d'un rôle à l'autre en changeant de statut. Comme l'explique Jorge Forero, les producteurs colombiens (et d'ailleurs les réalisateurs-scénaristes), accordent les droits sur les films au producteur français afin d'accéder au statut de « film en Coproduction » et d'en optimiser le développement. De ce fait, les partenaires français en tant que coproducteurs doivent pouvoir décider du projet, car comme stipulé dans la charte de la production du CNC (2010), il s'agit d'un processus à mi-chemin entre intérêt symbolique et économique, éléments que chacun doit présenter aux institutions de son pays.

Le producteur délégué

Les rapports du CNC et du programme *Proimágenes* concernant la coproduction franco-colombienne nous permettent de définir trois rôles attribués au producteur. Nous trouvons d'abord celui de **producteur délégué**. Le travail d'auteurs comme Stéphanie Berland concernant les différents modèles de production français (2005), et Catherine Martel qui s'intéresse aux métiers du cinéma et de la production (2006), précisent que ce protagoniste endosse la responsabilité économique et juridique jusqu'à l'aboutissement du projet. Le producteur exerce son pouvoir au nom de tous ses partenaires financiers et il possède le mandat de gestion de l'ensemble de ces derniers. Cette fonction est plus présente dans les productions de fiction que dans le cinéma documentaire, car les équipes de production de ce dernier ont la particularité d'être plus réduites.

Pour le cinéma entre la France et la Colombie, le producteur délégué est en général celui qui présente le projet aux gouvernements des pays partenaires, dans ce cas, la France. Selon l'article 6 du décret de la réglementation du CNC signé le 24 février 1999, le producteur délégué peut aussi être assimilé au coproducteur, car il mobilise le soutien financier, et ce, sans avoir nécessairement un pourcentage très élevé sur les droits du produit. Dans le

21. Il faut remarquer que depuis leur création ces compagnies ont évolué et certains de leurs membres fondateurs ne font plus parti des équipes. On peut citer le cas de Gerylee Polanco qui depuis l'année 2018 ne participe plus aux projets de *Contravia Films*.

cas du cinéma que nous étudions, des producteurs français comme Guillaume De Seille et Thierry Lenouvel représentent le coproducteur, mais aussi le producteur délégué, c'est-à-dire celui qui porte le projet en France, en tant qu'autre espace de la production, gérant tous les éléments financiers et techniques qui peuvent améliorer le développement du film. Le professionnel colombien associé à une compagnie colombienne peut être aussi assimilé au producteur délégué face aux institutions françaises.

Le producteur exécutif

À un deuxième niveau se trouve le **producteur exécutif**, présent même dans les petites réalisations « indépendantes » du système industriel cinématographique. De manière très précise, le producteur exécutif est engagé par le producteur délégué dans la construction du plan pour le tournage, faisant le lien entre le budget et les besoins narratifs, communicatifs mais aussi esthétiques du film (Berland, 2005). Malgré sa participation dans la fabrication de la stratégie de production et de réalisation, ce deuxième acteur n'a, sauf exception, aucun droit patrimonial particulier. Certains exemples issus de notre corpus peuvent illustrer ce type de statut. Diana Bustamante, Paola Pérez et Jorge Forero, ainsi que Gerylee Polanco et Natalia Pérez, sont reconnus en Colombie et de plus en plus dans le réseau latino-américain, en tant que producteurs et productrices exécutifs capables de répondre aux attentes narratives et plastiques des films, en élaborant des plans de production cohérents avec le budget et le contexte cinématographique colombien. C'est la connaissance des processus de production en Amérique latine; qui leur permet de mener à bien les projets selon les ressources financières, sans sacrifier l'esprit artistique et communicatif des films. Par exemple, dans le film *La Terre et l'ombre* (2015), Diana Bustamante exerce le rôle de productrice exécutive et gère le budget ainsi qu'une équipe de professionnels cosmopolite : Colombiens, Français et Brésiliens. Autrement dit, elle négocie avec les autres agents de la coproduction.

Le producteur associé

À partir du travail de Laurent Creton sur les stratégies de production en France par rapport à d'autres cinématographies (2005), ainsi que les articles du CNC concernant le travail en coopération ainsi que les accords binationaux²², nous identifions enfin le **producteur associé** troisième dans cette structure hiérarchique. Dans le cadre juridique ce genre de professionnel n'a aucune fonction ou responsabilité sur le film. Autrement dit, il peut intégrer le projet à n'importe quel moment de la production, dans le contexte d'un investissement économique. Ce qui veut dire dans la réglementation, que le producteur associé donne de l'argent sans s'occuper du déroulement du film. Bien que l'implication officielle de cet acteur soit essentiellement économique, nous avons constaté en étudiant la coproduction entre la France et la Colombie, que le producteur associé est également engagé dans la réussite du projet : il s'investit en effet à plusieurs reprises et avec

22. Publication du Centre National de Cinéma et de l'Image Animée CNC où sont consignés les cadres politiques des tous les accords de coproductions internationales, ainsi que les conditions pour les conventions entre les sociétés de productions françaises. Consulté le 20 septembre 2017 sur : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/024000578/index.shtml>

différentes ressources (économiques et techniques). Octavio Getino remarque quant à lui, dans le cadre de la production latino-américaine, une implication très marquée de la part des producteurs associés (Getino, 2010). Ils sont attentifs à tout le processus, du début à la fin, et investis non seulement dans le caractère financier mais aussi dans les constructions du plan de diffusion, entre autres.

La polyvalence du professionnel de la production

Tout d'abord, il est important de souligner la construction de réseaux entre les professionnels et les compagnies colombiennes engagées dans la coproduction rendue possible grâce, notamment, à la circulation des producteurs colombiens entre les trois types de statuts abordés. Rappelons qu'un producteur exécutif peut aussi être le producteur délégué dans un autre film, c'est le cas de Paola Pérez, avec *La terre et l'ombre*, de César Acevedo et *Gente de Bien*, de Franco Lolli. Ainsi, *Burning Blue* est quand à elle la principale compagnie productrice de *La tierra y la sombra* (*La terre et l'ombre*, 2015), mais elle a aussi joué le rôle de productrice associée dans d'autres films de notre corpus, comme *Los Hongos* (2014), de Oscar Ruiz et *Tierra en la lengua* (*Terre sur la Langue*, 2014) de Ruben Mendoza.

Les processus de production entre la France et la Colombie ont été affectés par certaines logiques promues par le schéma français du FSC, comme la protection des droits de propriété du réalisateur sur le film. Comme l'exposent des professionnels tels que Gerylee Polanco et Jorge Franco, la Colombie en tant qu'espace de production est en construction. Le but est d'apprendre des autres industries afin de construire un système adapté aux conditions colombiennes. Ainsi, les sociétés comme *Burning Blue* s'efforcent d'associer deux modèles de production, français et hollywoodien, dans le but de fusionner intérêt industriel et qualité de films, laissant une large place aux intérêts des professionnels, réalisateur compris, méthodologie qui met le travail d'équipe au cœur de la production. Il faut souligner que ce modèle met en avant la production comme un travail d'équipe. Le coproducteur français rejoint quand à lui un projet collectif, qu'il présente aux institutions françaises avec le soutien de ses collègues colombiens.

B. La France comme partenaire des cinémas étrangers

À l'occasion des 20 ans du *Fonds Sud Cinéma* FSC, Jean-Michel Frodon expose dans « *Un nouveau Monde* » (Frodon, 2003, p.5) comment la France conçoit le cinéma en tant qu'acteur clé pour le développement culturel et économique de la société. Frodon considère ce dispositif d'aide et partenariat du gouvernement français comme un outil mis à disposition des nouveaux « artistes » afin de développer leurs cinématographies. Le FSC met en évidence la volonté du gouvernement français de construire une industrie enrichie d'une logique d'échange et d'une circulation à la fois culturelle et économique. Nous distinguons en effet les déplacements physiques et symboliques des professionnels français intéressés par les réalités latino-américaines ainsi que les films coproduits et les réalisateurs colombiens tournés vers la France.

Dans une réflexion plus critique de ce dispositif - et sa transformation en 2011 dans *l'Aide aux Cinémas du Monde* -, Roman Lecler analyse les influences des réglementations de fonds de coproduction qui ont alors constitué « *une modalité de la prise en charge administrative de la mondialisation audiovisuelle en France* » (Lecler, 2017, p. 140). Cette logique d'aide au développement met l'accent sur la complexité du cinéma en coproduction. Lecler reconnaît que les importations et les exportations de films en France obéissent bien à un « cadrage » qui associe des enjeux à la fois diplomatiques, culturels et marchands.

Lecler affirme :

« *De fait, la politique française des exportations de cinéma vise à promouvoir non pas une production purement nationale, comme c'est traditionnellement le cas dans le secteur audiovisuel (Sinclair et al., 2002 ; Steemers, 2008), mais des films dits d'auteur qui ne sont pas nécessairement français. Ces derniers sont notamment valorisés sur les grands festivals internationaux qui constituent des « armes stratégiques dans le combat pour la validité des systèmes nationaux d'aide au cinéma » (Carpentier-Tanguy & Charléty, 2007) (...) En l'occurrence, ce sont les professionnels français du cinéma qui produisent et vendent l'essentiel des films d'auteur du monde entier dans les grands festivals comme ceux de Cannes ou de Berlin (Lecler, 2015) et les distribuent en France.* » (Lecler, 2017, p. 139)

La coproduction devient alors phare de la promotion du septième art et son association à l'Hexagone comme un gage de qualité. Il faut l'entendre comme une construction qui dépasse la diffusion des films - avec production française - au sujet de la France, pour se centrer sur la promotion d'un modèle capable de s'introduire et d'influencer d'autres cinématographies. Nous pensons à l'existence d'un cinéma entre la France et la Colombie affecté pour ce que Lecler exprime comme une « *normalisation implicite* » à travers l'influence des modèles français de production.

À partir des bulletins officiels du CNC concernant les accords de coproduction, il est possible, d'un point de vue institutionnel, d'identifier les critères qui permettent l'existence des contrats de coproduction. D'abord, la coproduction cherche à faciliter la réalisation d'œuvres cinématographiques susceptibles de bénéficier à l'industrie des pays partenaires. Néanmoins, comme le précise Lecler, ces contrats ne sont pas signés à l'avantage des pays qui en ont besoin. L'échange devrait pourtant se produire à double sens : la coproduction contribue au développement des industries en émergence, mais aussi à la réaffirmation de proposition de cinéma promu par les institutions françaises (Lecler, 2017).

S'il est vrai que son discours officiel désigne le septième art comme outil social, il demande à réfléchir aux raisons qui peuvent motiver l'engagement de la France et ses institutions (le CNC, mais aussi les ambassades et les ministères des Affaires Étrangères) dans des accords parfois complexes.

1. Le réseau français d'aide à la production étrangère : fonds, festivals et plateformes professionnelles

Depuis les années 2000, les cinémas d'Amérique latine vivent une véritable dynamique de production, grâce à l'activité du Mexique et de l'Argentine dont les productions sont considérées les plus stables du continent, ainsi qu'à la participation d'autres cinémas plus modestes comme le chilien et le colombien. Amanda Rueda analyse les années 2000 comme une période marquée par l'intérêt international pour le septième art latino-américain. Elle met l'accent sur la création et la transformation des lois et aides publiques à la production en tant qu'élément moteur pour ces cinématographies (Rueda, 2018, p. 19).

Même si dans le cas du cinéma que nous analysons, la France joue un rôle clé, il faut souligner qu'il y a de nombreux pays et acteurs liés à ces processus. Des bourses d'aide à la production proposées notamment par les festivals de Rotterdam, Berlin, Locarno et Cannes, ainsi que des fonds institutionnels comme celui d'*Ibermedia* participent à la construction des réseaux de production internationale et encouragent le développement de la cinématographie en Colombie. Amanda Rueda, présente d'ailleurs une cartographie des ressources européennes destinées au soutien de la production cinématographique étrangère (Rueda, 2018). Elle analyse les différents dispositifs proposés par les festivals et institutions : bourses de production, ateliers et plateformes professionnelles.

Ces dispositifs permettent l'émergence de nouveaux cinémas avec des propositions plastiques et esthétiques singulières qui offrent d'autres regards sur les réalités d'Amérique latine. *L'Aide aux Cinémas du Monde (ACM)*, par exemple, offre en plus d'un soutien financier, l'accès à tout un réseau de professionnels français et étrangers. Dans le même esprit de coopération les festivals de cinéma « *d'une certaine envergure comptent désormais un fonds de soutien ou, à défaut, une plateforme professionnelle d'assistance à la production* » (Rueda, 2018, p. 227).

Parmi les dispositifs mis en place, nous distinguons le programme « *cinéma en Construction* », organisé par le Festival *Cinélatino*, Rencontres de Toulouse et le Festival International du film de *San Sebastián* en Espagne. L'Atelier « produit au Sud » du Festival des 3 Continents de Nantes et la résidence de la Cinéfondation gérée par le Festival de Cannes constituent points de rendez-vous pour les professionnels latino-américains. Comme le mentionne Lecler, ces manifestations autour du cinéma représentent des espaces pour la coproduction, participant aux enjeux diplomatiques et culturels établis entre la France et la production cinématographique étrangère (Lecler, 2017).

Amanda Rueda expose qu'à « *l'heure actuelle, les ressources nécessaires au développement des cinémas nationaux se trouvent en partie à l'étranger, du moins en ce qui concerne les films susceptibles de participer aux circuits cinématographiques internationaux.* » (Rueda, 2018, p.227). Concernant les rapports entre le FSC et le Nouveau Cinéma Argentin, Julie Amiot affirme que le CNC participe à la production cinématographique étrangère, à la fois par le biais économique, mais aussi et surtout par la construction d'un espace de production qui encouragent le développement des politiques et réglementation de coproduction bilatéraux (Amiot, 2018). L'accord de coproduction entre la France et la Colombie cherche à établir le cadre juridique, mais aussi l'élaboration de l'univers cinématographique au-delà des films.

Dans le panorama colombien, à partir des années 2000, de nombreux films sont produits avec la France ; nous ne faisons pas seulement référence aux coproductions dans la mesure où nous prenons également en compte certains projets ayant bénéficié de l'aide des festivals français. Étant difficile ici de dresser un panorama exhaustif des liens entre les réalisateurs colombiens et les dispositifs français depuis les années 2000, nous présenterons quelques exemples permettant d'illustrer le rôle de la France en tant que partenaire du cinéma. Le travail de réalisateurs comme Ruben Mendoza (*La communauté du Feu Rouge* (2010) *Terre sur la langue* (2014), *Señorita Maria* (2017)), Oscar Ruiz (*La Barra* (2010), *Los Hongos* (2015) *Epifania* (2017)) et Ciro Guerra (*La sombra del Caminante* (2004), *Los Viajes del Viento* (2009), *L'Étreinte du Serpent* (2015)), ont compté sur le soutien de plusieurs dispositifs français dans la construction de leur parcours cinématographique. Le Festival *Cinélatino*, Rencontres de Toulouse, le Festival de Cannes, ainsi que le FSC ont contribué au développement des cinémas proposés par ces réalisateurs.

Le chemin parcouru par ces derniers a permis à d'autres professionnels colombiens de développer leur cinéma en comptant sur la participation française. La création de compagnies de production colombiennes connectées au réseau de professionnels français ainsi que la reconnaissance du septième art colombien, associé au « cinéma d'auteur » ont favorisé la naissance d'un espace fertile pour la production. Certains réalisateurs comme Carlos Arbeláez (*Los Colores de la Montaña* (2011)) William Vega (*La Sirga* (2012)) , María Gamboa (*Mateo* (2014)), César Acevedo (*La tierra y la sombra* (2015)) , Santiago Lozano et Angela Osorio (*Siembra* (2016)) ainsi que Juan Sebastián Mesa (*Los Nadie* (2016)), ont eu accès à des réseaux construits en France entre professionnels, festivals et institutions dans le cadre des transformations du cinéma dans le monde. « *Le cinéma, c'est l'image de la France* » affirment les diplomates de l'Hexagone à l'occasion de l'édition 2011 du Festival

de Cannes (Lecler, 2017). Dans ce contexte, il semble que l'obtention d'un soutien des institutions françaises permette entre autres la reconnaissance dans le milieu du cinéma.

a. Le CNC et les accords de coproduction

« [La France] possède une tradition relativement ancienne de soutien public à la «qualité» cinématographique par le biais des aides sélectives distribuées par l'opérateur cinématographique du Ministère de la Culture, le Centre National de la Cinématographie. Sur le plan de la coproduction, les accords bilatéraux signés par la France sont relativement nombreux et constituent eux aussi une tradition ancienne » (Amiot, Ibid. p. 35).

Les actions de coopération internationale mises en place par le CNC sont l'expression concrète d'une politique qui a fait du cinéma un outil pour la promotion de la diversité culturelle. Le système d'aides français, accessible à de nombreux projets internationaux a ainsi créé des mécanismes spécifiques pour soutenir aussi bien la production des films que leur circulation en France et dans leur pays d'origine. Dans ces appels à projets, le CNC manifeste son intérêt pour procurer les moyens de production à ceux qui « *proposent une vision autre du monde à travers les différentes façons de filmer* »²³.

Encadré par le CNC, à partir de 2011, la France met à disposition des cinémas étrangers - d'Amérique latine et d'Afrique, ainsi que d'autres pays d'Europe de l'Est et du Moyen-Orient -, un éventail de subventions qui concerne tout le déroulement du processus de création du scénario à la distribution du film. À partir des années 2000, les professionnels du secteur cinématographique colombien ont déjà bénéficié d'aides à projets singuliers, ainsi qu'à la gestion d'une industrie qui leur est propre grâce aux relations diplomatiques avec la France. Or, les aides sont regroupées en cinq catégories centrales qui mettent en relation le facteur économique et l'échange de compétences : l'écriture, la production, la distribution, l'exploitation et l'exportation. Bien évidemment, chacune de ces catégories établit des conditions particulières selon l'état du projet.

Comme l'expose Jean-Michel Frodon en évoquant le FSC, comparable à d'autres aides à la production proposées à d'autres structures européennes de soutien à la production, ces aides abordent tous les états du projet afin de soutenir les propositions cinématographiques qui portent une vision particulière, en donnant « *une autre approche aux réalités socio-politiques parfois lointaines* » (Frodon, 2003, p. 18). En ce sens, Lecler affirme qu'à travers ces critères de vraisemblance, la sincérité et la pertinence dans la manière de documenter la réalité sociale, culturelle et politique, le FSC cherche aussi à « *divertir et cultiver le public du «Nord»* ». L'auteur évoque une « *diversité sur mesure* » (Lecler, Ibid. p. 141). L'implication du CNC avec les autres cinémas n'est pas juste économique, elle reflète un véritable désir de mise en valeur du septième art en tant qu'acteur social.

23. Texte qui figure dans la présentation des appels 2010, 2014 et 2016 du CNC. Consulté sur le site du Centre National du Cinéma et de l'Image animée- CNC le 15 décembre 2017 : <http://www.cnc.fr/web/fr/aides-et-commissions>

Par ailleurs, le cinéma peut devenir témoin du contexte socio-culturel dans lequel il est produit. En effet, en ce qui concerne les sources et sujets du cinéma latino-américain des années 1950 à 1980 et plus particulièrement *l'Âge d'Or* mexicain, Marcia Orell nous apprend que les films produits à cette période mettent en valeur la richesse de la culture mexicaine à travers la musique traditionnelle et la vie à la campagne. Ces films alimentent la fierté d'être mexicain en s'éloignant des autres réalités vécues dans les grandes villes du pays et notamment relatées par Luis Buñuel²⁴ pendant la période industrielle (Orell, 2006). Chaque époque a donc ses cinémas, construits en fonctions du point de vue des professionnels et des intérêts mobilisés.

Dans le cadre des aides proposées par le gouvernement français, particulièrement celles du CNC, le rôle du FSC est déterminant dans le développement du cinéma en coproduction. Celui-ci a soutenu la réalisation de plus de 500 longs-métrages originaires d'Afrique, d'Amérique latine, d'Asie, du Proche et Moyen-Orient, et de certains pays de l'Est depuis 1997. Dans le cas du cinéma colombien, la France a contribué à la production de 18 films depuis les années 2000, à travers l'aide financière, mais aussi à la promotion d'un schéma de production propre au système français (Amiot, 2016) adapté au contexte colombien.

b. Le cinéma étranger et le schéma contre-hégémonique français

Jean-Michel Frodon affirme que la France a participé de manière très active à la croissance des cinémas d'Amérique latine depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle (Frodon, 2003). Cependant, il est pertinent d'aborder les raisons qui peuvent motiver la coopération entre producteurs internationaux dans la réalisation de certains cinémas en émergence. Julie Amiot tente une réponse à cette question en évoquant « *l'ambition anti-hollywoodienne* » promue par le FSC. Amérique latine, est un espace géoculturel considéré à la fois comme un réservoir de paysages et d'histoires qui attirent l'attention des spectateurs. Néanmoins, ce sous-continent est aussi comme un « *foyer alternatif de production [qui permet] de contrecarrer l'hégémonie hollywoodienne* » (Amiot, Ibid. p. 83).

La promotion d'un schéma de production français associé à une importante « qualité cinématographique » vient s'opposer au système nord-américain dans les années 1980 dans le but d'éviter la monopolisation de l'industrie et soutenir les diverses manifestations culturelles à travers le septième art. Lecler critique d'ailleurs la politique française de soutien cinématographique : selon lui, elle instaure une normalisation implicite des projets portés par des professionnels internationaux (Lecler, 2017). Ces propos reflètent la volonté de l'expansion d'un modèle de production français, en opposition à celui d'Hollywood. Les accords de coproduction relèvent par ailleurs des évolutions des politiques sur la production audiovisuelle en France, comme l'illustre la transformation en 2011 du *Fonds Sud Cinéma* en *Aide Cinémas du Monde*.

24. Luis Buñuel représente dans *Los Olvidados*, la vie des Mexicains victimes du déplacement à cause des processus d'industrialisation et leurs conséquences sur les nouvelles générations des Mexicains nées dans l'abandon et la misère d'un pays qui grandit sans penser à son peuple. *Los Olvidados*, Mexique, 1950.

Dans le cas colombien, le écosystème de production cinématographique est en train de se construire. Des liens établis avec les professionnels français à partir des années 1980 influencent effectivement le schéma de production du cinéma colombien. Celles-ci ont encouragé la construction d'un modèle d'industrie proche de celui qui existe en France : le lien étroit entre producteur et réalisateur ainsi que l'association de ce dernier à la figure du « créateur » capable de tout orchestrer, illustre en effet cette influence et contrastent avec la logique du modèle hollywoodien.

Même si la participation de la France dans le cinéma colombien est considérable, il y a d'autres référents tels que l'industrie hollywoodienne et la mexicaine dans la construction de cette cinématographie. Certains professionnels comme Diana Bustamante et Ruben Mendoza jouent dans la construction d'un schéma de production adapté au contexte colombien. Acheter la totalité des droits d'auteurs sur le scénario et signer des contrats avec les réalisateurs sont deux mécanismes du système hollywoodien que Diana Bustamante utilise afin de dynamiser le processus de production. Selon elle, signer un contrat de travail fait du réalisateur un salarié et lui donne aussi la stabilité économique nécessaire pour se concentrer sur la création. De son côté, Ruben Mendoza reconnaît la valeur des autres modèles de production présents dans le panorama colombien. Il affirme qu'« *il faut penser aussi aux projets qui permettent de conjuguer les modèles* ». Mendoza qualifie la participation de Dago Garcia²⁵ dans la production d'un de ses documentaires comme « *enrichissante, car Dago connaît bien le public colombien* ». Par conséquent, le défi des professionnels réside dans la création d'un espace propre aux besoins de « l'industrie » et ce par le biais des politiques cinématographiques.

2. Le cadre juridique de la coproduction entre la Colombie et la France

À partir des années 2000, le gouvernement colombien développe des propositions afin de contribuer à la production cinématographique du pays. Entre autres structures, nous distinguons le programme *Proimágenes* et la formulation du *Consejo Nacional de las Artes y la Cultura Cinematográfica* (Conseil National des Arts et de la Culture Cinématographique CNACC) chargé de la gestion du secteur qui vont participer au renouvellement de l'accord de coproduction avec la France²⁶. Ce dernier fait son apparition au cœur d'une période colombienne marquée par une certaine stabilité de production ainsi que par une promotion internationale qui prend en considération la diversité des propositions artistiques et plastiques nées en Colombie entre les années 2010 et 2016 (Campos, 2016).

25. Dago García est un producteur et réalisateur connu en Colombie pour son parcours à la télévision nationale, ainsi que pour ses comédies cinématographiques destinées au grand public. Nous reviendrons sur le rôle de Garcia dans la diversité de modèles de production au cours du deuxième chapitre afin de réfléchir sur l'état du cinéma colombien à la lumière des industries culturelles.

26. Dans le deuxième chapitre centré sur l'industrie cinématographique en Colombie, nous observerons de plus près cette institution et son rôle dans le financement du cinéma colombien à travers des dispositifs comme le Fonds au Développement cinématographique.

L'accord de coproduction qui encadre la réalisation de ce cinéma est signé le 24 mai 2013 à Cannes, avec l'ambassadeur de la Colombie en France, Gustavo Adolfo Carvajal Sinisterra et le président du CNC, Eric Garandea. Cette réglementation vient renforcer les relations franco-colombiennes dans le domaine du cinéma, et encourager les efforts des producteurs des deux pays, dont les liens se sont développés au fil du temps grâce au *Fonds Sud Cinéma*, et désormais grâce à *l'Aide aux Cinémas du Monde*.

Bien que l'accord qui encadre les processus de production des films de notre corpus ait été signé en 2013, la participation de la France dans le cinéma colombien est déjà présente depuis les années quatre-vingt. L'évolution des liens entre ces deux pays permet la création et la diffusion d'une cinématographie colombienne actuelle primée et reconnue à l'étranger.

a. Les antécédents de l'accord de coproduction 2013

L'accord du 24 mai 2013 constitue l'une des structures principales du cinéma colombien actuel. La France et la Colombie étaient déjà partenaires avant le contexte actuel. Une convention de coopération culturelle entre la France et la Colombie avait été signée à Paris le 13 juin 1979 facilitant « *la réalisation en coproduction d'œuvres cinématographiques susceptibles de servir par leurs qualités artistiques et techniques le prestige de leur pays, et de développer leurs échanges d'œuvres cinématographiques* »²⁷. D'autre part, l'accord de coproduction signé en 1985 entre le CNC et la *Compañía de Fomento Cinematográfico*, FOCINE – institutions chargées de la gestion du secteur cinématographique en Colombie de 1980 à 1990, avant la mise en place du programme *Proimágenes* et de l'Institut du Cinéma colombien. Ces antécédents, ajoutées aux changements de l'administration publique dans le pays, notamment aux Ministères de la Culture et des Communications, témoignent de l'intérêt du gouvernement pour la construction d'une industrie cinématographique enrichie de l'expérience française.

Le 28 décembre 2010, la Ministre Colombienne de la Culture, Mariana Garcés, écrit au CNC pour lui demander une révision de l'accord de coproduction liant la France et la Colombie depuis 1985. Éric Garandea, président du CNC, lui précise le 9 février 2011 que la ratification de la *Convention de l'Unesco* sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles serait un préalable à la signature d'un nouvel accord. Intéressée par la mise à jour de ce dernier et souhaitant conserver ses liens diplomatiques, la Colombie rejoint la Convention sur la diversité culturelle en tant que 126^e membre le 19 mars 2013.

Même si l'accord de coproduction de 2013 conserve les principes de coopération énoncés dans les précédents contrats, la convention sur la diversité culturelle vient déterminer d'autres conditions liées à la protection et à la promotion de la culture des deux pays, points essentiels des articles 12^{ème} et 13^{ème}. Cela nous renvoie à Lecler qui

27. Extrait de l'accord. In *Bulletin officiel du Centre national de cinéma et de l'image animée. Accords de coproduction*, avril, 2011.

affirme : « *Il y a une contradiction à promouvoir la diversité culturelle tout en cherchant à la recadrer (...) le soutien apporté à des cinéastes étrangers conforte en réalité des inégalités internationales en matière cinématographique* » (Lecler, 2017, p.140). La protection de la diversité culturelle, laisse donc émerger une certaine disparité entre les partenaires.

b. L'accord de coproduction franco-colombien

Conscients de la disparité des cinémas étrangers, les accords de coproduction proposent divers types d'aides selon les besoins de chaque cinématographie. Le cadre juridique des coopérations entre la France et un autre pays donne aux projets l'accès au statut d' « œuvre nationale », paramètre nécessaire pour accéder aux bourses et fonds proposés par la France. Il existe des accords conclus entre le gouvernement français et une quarantaine de gouvernements étrangers, parmi lesquels nous trouvons celui de la Colombie.

Selon le bulletin officiel du CNC (Avril, 2011), chaque accord est particulier et adapté aux conditions des partenaires. Néanmoins, nous constatons en lisant certains d'entre eux, comme celui avec l'Afrique du Sud, l'Argentine et le Brésil, que les conditions générales des accords de coproduction franco-étranger – pour reprendre la définition utilisée par le CNC – mentionnent certaines caractéristiques générales qui permettent de définir la nature des accords. Nous citons à titre d'exemple une synthèse des cinq points essentiels de l'accord entre la France et la Colombie :

- I. Soumis à l'agrément de l'autorité respective de chaque pays, et éventuellement à une commission mixte qui accorde des dérogations en fonction de cas particuliers, ces accords visent à ramener l'investissement minimum à 20%.
- II. Le coproducteur (colombien et français) doit réaliser les travaux essentiels dans son pays afin de faire exister le film dans toutes ses étapes : la production, la distribution et la diffusion.
- III. Le partage des recettes peut se faire proportionnellement à l'intervention de chaque coproducteur ou bien par partage géographique. En outre, les territoires et salles de projection sont réparties selon le pourcentage de participation de chaque producteur, afin de récupérer l'investissement réalisé.
- IV. Le matériel original doit comporter autant de négatifs que de coproducteurs et le film, autant de versions que les nationalités engagées dans la production.
- V. Pour la sélection à un festival, c'est le coproducteur principal qui donne sa nationalité au film, d'où le fait que les longs-métrages que nous étudions soient classés dans la catégorie « films colombiens » par le festival de Cannes et le festival de Rotterdam entre autres, et ce même s'ils sont coproduit avec la France.

En général, tous les accords proposés par la France présentent une structure constante. Cependant, ils sont adaptés aux contextes socio-culturels de chaque pays associé. Dans le cas colombien, à partir des années 2000, la participation de la France en tant que partenaire est plus évidente dans le cadre des processus politiques et culturels soutenus par le

gouvernement colombien, où le cinéma est pensé en tant que secteur productif et acteur du développement du pays²⁸. Dans ce contexte, l'expertise de la France dans la gestion des politiques en matière de cinéma est très appréciée. De plus, dans le cadre du partenariat de la France avec la Colombie, le pourcentage de participation est fixé systématiquement au minimum à 20%. Cette modification répond aux conditions matérielles de l'industrie cinématographique colombienne, mais aussi à celles de la cinématographie française. Cependant, elle répond plus aux besoins de l'écosystème de production colombien qu'à la nature de la participation que les professionnels français peuvent assurer : la pré-production, la postproduction et les fonds internationaux obtenus par le coproducteur français font partie du pourcentage de participation exigée. De plus, le travail des chefs opérateurs, monteurs et directeurs artistiques peuvent aussi être considérés dans les quotas de participation artistique.

◇ *L'accord de coproduction franco-colombien de 2013*

L'accord de coproduction entre la France et la Colombie est constitué de 18 articles regroupés en 4 catégories :

Les institutions gestionnaires

Les dix premiers articles sont consacrés aux autorités compétentes chargées de l'exécution de l'accord, ainsi qu'à établir des conditions que doivent remplir les projets qui souhaitent obtenir le statut d' « œuvre de coproduction ». Dans ces articles sont présentées les autorités de gestion, à savoir le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) pour la France, et la Direction de la Cinématographie du Ministère de la Culture pour la Colombie.

Dans ces articles, les conditions économiques et participatives sont détaillées. Il est d'usage, dans ce type de contrat, que les parties se réservent 100% des droits d'exploitation et des recettes correspondantes dans leur pays respectif et dans les pays qui peuvent y être associés. Par exemple, on entend par là que le coproducteur français se réservera les droits des pays francophones tel que la Suisse, le Canada ou la Belgique et le coproducteur colombien, ceux des pays d'Amérique latine. En ce qui concerne les autres régions du monde, la répartition des gains se distribue entre les différents partenaires et se calcule en fonction des apports financiers de chacun. Tous les accords de coproduction sont soumis à des textes réglementaires qui figurent dans le Code de l'Industrie Cinématographique, dans le cas français.

En principe, comme nous l'avons abordé en amont, dans le cadre général établi par la France entre les divers pays aux cinématographies émergentes, les participations

28 Interview de la Ministre de la Culture de la Colombie (période 2010-2018), Mariana Garcés, au sujet des engagements du gouvernement quant au développement du secteur culturel, dont le cinéma et ses politiques d'encadrement. Journal *l'Espectador*, 29 août 2017. Consulté le 25 avril 2018 <https://www.lespectador.com/entretenimiento/un-chat-con/la-cultura-evidencia-nuestra-identidad-mariana-garces-ministra-de-cultura-articulo-710574>

artistiques et techniques doivent intervenir dans la même proportion que les apports financiers. Toutefois, ces critères peuvent être amendés en fonction de cas particuliers, en prenant en compte les faiblesses et point forts de chaque partenaire. Par exemple, dans les accords de coproduction signés par le gouvernement français depuis les années 2010 avec certains pays dont le cinéma est considéré comme « émergent », ces pourcentages de participation sont modifiés. Les sociétés de production peuvent négocier la nature et les proportions de ces participations, à savoir, artistiques, techniques et économiques.

Le développement du secteur cinématographique

Dans la deuxième catégorie sont regroupés quatre (4) articles qui permettent de réfléchir sur l'engagement de la France avec le cinéma colombien au-delà du financement économique des films. Les articles 11, 12, 13 et 14 sont consacrés au développement du secteur cinématographique dans les deux pays, ainsi qu'à la promotion de la diversité culturelle. Cette dernière s'illustre par la formation des professionnels et le perfectionnement des techniques qui passe par l'échange de savoir-faire. La mise en valeur de chaque pays est assurée par la diffusion des manifestations artistiques, elle-même encouragée par la convention de l'Unesco ainsi que par la France, qui considère le cinéma comme outil de promotion de la diversité culturelle. Cependant, cette diversité culturelle, comme l'énoncent Lecler (2017) et Amiot (2018), encadre aussi les intérêts des institutions françaises, d'une part pour contrecarrer le schéma hollywoodien, et d'autre part pour « favoriser la culture » des publics français à travers un certain cinéma étranger.

Les acteurs d'une commission mixte

La troisième catégorie se compose d'un seul article où sont définies les conditions pour la rédaction et la mise à jour de l'accord selon les besoins et intérêts des partenaires. Pour bien réaliser ce travail, les parties accordent la constitution d'une « *commission mixte* », composée par les représentants des autorités compétentes et des professionnels des deux parties. À ce stade, il faut souligner que la participation de certains professionnels aux responsabilités multiples est fondamentale, car elle permet d'établir les liens entre le monde institutionnel et la réalité de la production. Diana Bustamante, impliquée dans la production cinématographique avec la France, est un exemple de la polyvalence de cette génération de professionnels. Elle est fondatrice de la compagnie *Burning Blue* et membre du *Conseil National des Arts et la Culture Cinématographique* – CNACC. Bustamante a été aussi la directrice artistique du Festival International de Cinéma de Cartagena, un des espaces de diffusion, distribution et rencontre de professionnels, le plus important du pays.

Le cadre diplomatique

Finalement, les articles 16, 17, 18 sont centrés sur les conditions indispensables à sa mise en place à savoir la réglementation et les relations diplomatiques qui facilitent son existence. Ainsi, les quatre catégories reprennent certaines généralités des accords de coproduction de la France avec les pays étrangers, et mettent en valeur les particularités du partenaire. Dans le cas colombien, il s'agit de l'émergence d'une production cinématographique régulière qui exige l'investissement du secteur public et privé. Ce travail en binôme est difficile à retrouver dans les périodes précédant la Loi du cinéma de 2003. Cette loi faite partie du contexte dans lequel a lieu la signature de l'accord de

coproduction en 2013 entre la France et la Colombie. Cette réglementation est d'ailleurs mentionnée dans la deuxième catégorie de l'accord quant à elle consacrée à la promotion du cinéma colombien et français. En effet, les auteurs font référence aux dispositifs mis en place dans la construction d'une industrie cinématographique au-delà de la réalisation des films.

Conclusion

Nous avons précisé dans ce premier chapitre certains éléments qui nous permettent de situer contextuellement les acteurs humains (professionnels et spectateurs) concernés par cette cinématographie de coproduction. Bien que l'exploration et la présentation d'autres acteurs non-humains, tels que les politiques culturelles et économiques, reste superficielle, elle nous offre d'autres éléments de contexte de la cinématographie et des acteurs sur lesquels porte notre étude. Nous signalons, cependant, l'importance de considérer les transformations des finalités et des engagements de la France en tant que partenaire des cinémas étrangers, celle-ci permettrait d'aborder, lors d'une autre étude, le phénomène de la coproduction internationale sous un angle complémentaire à celui adopté dans cette thèse.

La différenciation des accords de coproduction et de collaboration est essentielle à la compréhension des enjeux économiques et culturels qu'ils engendrent. Dans le panorama des stratégies et des aides à la production cinématographique, la coproduction permet l'échange des compétences entre plusieurs acteurs et exige l'engagement de chacun d'entre eux.

Dans ce contexte, il faut également prendre en compte les négociations qui se produisent au cœur de ce partenariat. Les accords de coproduction engendrent une complexité propre à la construction des liens entre acteurs aux parcours différents. Les divers intérêts liés au caractère culturel, social et économique du cinéma sont effectivement négociés. L'accord devient un outil juridique qui permet d'éclaircir les contraintes, ainsi que les droits et devoirs des partenaires sur le produit.

Selon les articles du décret No. 2013-928 d'octobre 2013, cadre juridique définissant le partenariat franco-colombien, ces accords cherchent à établir un dialogue entre les participants encouragés à enrichir le développement social et culturel de leur pays par le biais du cinéma. Les résultats de ces échanges bénéficient aux deux parties, cet accord est d'ailleurs rédigé en ce sens et l'intention de construire des relations horizontales est matérialisée par une charte formulant les droits et devoirs de chacun. Cependant, les professionnels venus des deux côtés de l'Atlantique affirment que sur le terrain, cette relation peut devenir assez verticale. Il est toujours question de négociations entre acteurs permettant de valoriser le rôle de chacun dans le processus.

Il est évident, à la lecture de l'accord de coproduction et des rapports publiés par les deux pays, que la France vient exiger de la Colombie l'adhésion à la Convention de l'Unesco. Celle-ci est fortement promue par le gouvernement français car utile pour consolider un schéma alternatif à celui d'Hollywood. Or, même si la Convention répond aux intérêts de la Colombie, l'obligation qu'elle a de la rejoindre remet en cause le principe d'horizontalité mis en avant par le gouvernement français. Il s'agit là d'une particularité abordée par les professionnels

colombiens interrogés²⁹, qui se retrouvent face aux contradictions du modèle. Franco Lolli affirme, en évoquant des festivals européens de catégorie A engagés avec des réalisations internationales, qu'ils utilisent les « nouveaux » films concernant les pays étrangers, latino-américains par exemple, pour montrer d'autres réalités mais aussi pour confirmer leur situation privilégiée en tant que pays européens. Cette affirmation met en évidence l'enjeu construit par les professionnels avec les systèmes d'aides et de financements internationaux utiles à l'élaboration de leur cinéma. Ainsi, les partenaires sont amenés à « jongler » avec les impératifs du cadre juridique pour faire aboutir leurs projets, ce qui influence, comme le mentionne Getino (2010), la construction des films, mais aussi l'organisation de la production cinématographique du pays de manière plus générale.

Il est par conséquent impératif d'introduire l'analyse de la gestion de l'industrie cinématographique dans le cadre de discussions sur la diversité culturelle et l'engagement économique. À partir des années 2000, le gouvernement colombien marque son intérêt dans le développement d'une industrie cinématographique, en plaçant, avant tout, le discours sur la valeur culturelle et sociale. Néanmoins, les composantes économiques du domaine ne sont pas négligées, elles figurent bel et bien dans la Loi du cinéma. L'accord de coproduction vient nourrir la politique de construction de l'industrie cinématographique en Colombie, dont la France est l'un des principaux partenaires.

Les autorités compétentes des deux pays mentionnent des rapports « horizontaux » directement associés à la tradition de la cinématographie française et au renouvellement du septième art colombien. Certains professionnels s'accordent à évoquer l'existence d'une cinématographie colombienne en développement, néanmoins pas (encore) sur la réelle existence d'une industrie.

²⁹ Interviews réalisées en Colombie et en France dans le cadre de notre terrain et objet d'analyse dans la troisième partie de cette thèse.

Chapitre 2.

La cinématographie colombienne: Entre industrie nationale et circulation internationale

Le nom de la Colombie dans le monde du cinéma est de plus en plus présent. La participation colombienne dans des festivals internationaux contribue à sa reconnaissance et attire l'intérêt de professionnels étrangers. L'évolution du secteur cinématographique colombien est également liée aux transformations de son écosystème de production ainsi qu'à ses propositions esthétiques et narratives. Si les accords de coproduction jouent un rôle essentiel dans cet essor, ils ne sont pas les seuls éléments à prendre en compte. En effet, la mise en place, au début des années 2000, d'instruments pour la production tels que le *Programme Proimágenes* et le *Fondo para el desarrollo cinematográfico* (Le Fond pour le développement cinématographique) ont considérablement participé à l'élaboration d'une industrie nationale, comme l'affirment Juana Suarez (2010) et Andrea Estrada (2013).

Le cinéma que nous étudions est produit dans le cadre des enjeux culturels économiques et sociaux propres à la construction d'une industrie cinématographique. Néanmoins, dans le cas colombien, ce processus est nourri par un dialogue entre le processus interne (national) et externe (international), notamment avec des pays comme la France et l'Argentine, comme l'expose Gloria Pineda dans son analyse sur « *Le renouveau du cinéma colombien* » où elle aborde les influences du système français sur les travaux d'une nouvelle génération de réalisateurs (Pineda, 2018). Avant de se concentrer sur le

cinéma de coproduction, intéressons-nous à l'écosystème de production colombien, à sa diversification, à sa structure et à son ouverture à l'international.

Thématique essentielle des échanges entre professionnels colombiens au début des années 2000, le développement d'une industrie cinématographique encadre la formulation d'un cinéma de coproduction. Ce processus est influencé par différents facteurs auxquels nous allons accorder une attention particulière dans ce chapitre divisé en deux parties. La première est consacrée à l'état du cinéma colombien et au discours de certains acteurs face aux transformations du secteur. La deuxième offre, quant à elle, une analyse des conditions qui participent au processus de coproduction, ainsi que du rôle joué par la circulation internationale des films dans la construction d'une industrie cinématographique colombienne.

A. Les acteurs et les politiques du développement d'une industrie cinématographique

L'un des enjeux de la coproduction est de faire avancer l'industrie cinématographique à travers des échanges entre partenaires. Dans le cas du cinéma que nous étudions, ces partenariats s'inscrivent dans une dynamique à double sens qui nourrit la construction d'une industrie nationale et sa projection à l'international. Dans ce contexte, nous considérons le film de coproduction comme le résultat des processus complexes qui interagissent les uns avec les autres : les rapports entre acteurs d'écosystèmes de production différents dans la fabrication et la réception qui s'opère dans des espaces géoculturels divers.

Les accords de la coproduction imposent à la cinématographie colombienne d'avoir un certain nombre d'assises pour éviter une relation de domination avec ses partenaires. Dans ce contexte, la Colombie met en œuvre les moyens et les compétences nécessaires pour le développement d'une industrie du cinéma afin d'être à la hauteur des objectifs attendus. Il est donc pertinent d'évoquer d'abord l'état de la production en Colombie et son processus d'industrialisation afin d'analyser comment elle s'inscrit dans ces doubles dynamiques de coproduction et de circulation.

Le rôle des institutions du cinéma, ainsi que des festivals et des fonds internationaux dans la transformation du secteur en Colombie, est étudié par certains auteurs tels qu'Eva Morsch-Kihn (2011), Andrea Estrada (2012) et Julian Correa (2019). Ces travaux offrent des éléments du contexte essentiels pour la compréhension de l'état contemporain de la production cinématographique colombienne ; ils évoquent particulièrement le discours des gestionnaires et professionnels du secteur afin d'exposer la volonté institutionnelle. Afin de mieux saisir la coproduction internationale en tant que cadre du cinéma contemporain, nous abordons l'industrie cinématographique colombienne à la lumière de certains travaux théoriques (Martin Barbero, 1990 ; Miège, 1997 ; Suárez, 2014) et des discours produits par des acteurs humains impliqués (professionnels et gestionnaires). Cette mise en relation des acteurs permet de comprendre leur pluralité et les dimensions du phénomène étudié.

Pour analyser l'état actuel du cinéma colombien, nous abordons le discours sur l'industrie porté par les professionnels et certains gestionnaires de politiques publiques en Colombie. Il ne s'agit pas de restituer l'intégralité des propos mais bien d'évoquer certaines postures essentielles au développement de l'industrie et à son existence au cœur de deux dimensions : nationale et internationale.

1. Le discours des agents institutionnels de l'industrie cinématographique en Colombie

Dans le panorama actuel du monde du cinéma, il suffit de lire les appels à participation, ainsi que les rapports d'institutions comme le CNC sur l'implication de la France dans le développement d'autres cinématographies, pour repérer l'utilisation de la notion d'*industrie cinématographique en émergence*, pour se référer aux cinématographies en construction¹. Cette nomination figure dans l'accord de coproduction signé entre la Colombie et la France.

Le processus de construction de l'industrie cinématographique colombienne est très affecté par ces réglementations au cœur desquelles la France joue un rôle essentiel : principale partenaire de la coproduction, elle est aussi référente du développement du secteur. Elle partage en effet son expérience par le biais de modèle de production et d'exigences techniques ainsi que par la formation et le perfectionnement des compétences. C'est dans ce contexte qu'au début des années 2000 la Colombie accueille l'Hexagone, représenté par des membres du CNC, des programmeurs de festivals et producteurs, entre autres professionnels, afin de discuter les actions à mener. Ce travail en commun génère un débat dans le pays autour du type d'industrie envisagée, des acteurs impliqués et de leur engagement. Nous faisons le choix de nous concentrer sur le discours du gouvernement colombien et ses effets sur la production.

Il est important de préciser que la Colombie a commencé à s'investir dans l'élaboration de son secteur cinématographique en 1997. Si dans un premier temps, il est surtout question d'une augmentation du nombre de films produits (quantité), le débat s'oriente en 2003 vers la diversité des œuvres (qualité). C'est avec la naissance du *programme Proimágenes*, une institution gestionnaire du secteur dans le pays, et la Loi du cinéma qu'émerge le besoin d'articuler d'autres facteurs dans la construction de l'industrie. Comme l'expose la Ministre de la Culture de l'époque, Mariana Garcés dans un entretien sur les défis du secteur en Colombie², le cinéma devient un précieux outil de développement économique, social et culturel. Ce travail de construction attire à la fois l'intérêt institutionnel mais aussi celui des chercheurs comme Juana Suárez (2009) et Oswaldo Osorio (2010), qui analysent l'influence des différents processus socio-économiques sur la production culturelle colombienne.

Les réalisateurs et autres professionnels s'intéressent alors à la complexité et aux enjeux d'une industrie qui prend en compte toute les étapes d'une cinématographie : de la réalisation à la consommation en passant par la communication, la distribution, la diffusion.

1 Le CNC signale par exemple, dans ses rapports sur les statuts des bourses et aides à la production, les cinématographies en émergence comme un objectif ciblé. Nous faisons référence aux critères de sélection décrits par le CNC pour définir les pays qui peuvent bénéficier de l'*Aide au Cinéma du Monde*.

2 Interview de la Ministre de la Culture Mariana Garcés au sujet de la situation du cinéma colombien. Revue *Semana*, 6 janvier 2015. Consulté en ligne le 10 mai 2018 sur <https://www.semana.com/cultura/articulo/mariana-garces-ministra-de-cultura-habla-sobre-el-cine-colombiano/429895-3>

Il s'agit d'aborder l'industrie comme un processus qui doit s'ajuster en permanence au contexte socio-économique (Miège, 1997). Dans l'article d'Eva Morsch-Kihn (2011) concernant le secteur cinématographique en Colombie, Claudia Triana, directrice du programme Proimágenes, affirme que l'objectif est de mener l'articulation des différents agents à niveau national pour décrocher le soutien étranger et se faire une place dans le réseau international du *monde cinéma*³. Le moteur de ce processus est effectivement la participation étrangère : d'un côté avec l'accompagnement français dans la formulation des politiques, dont la Loi du cinéma, et de l'autre, avec les accords de coproduction. Afin de générer les conditions nécessaires à la coproduction, la France et la Colombie doivent adapter leur écosystème de production afin de favoriser une intégration mutuelle.

a. Les « incertitudes » de l'industrie et le besoin de la penser en contexte

Le discours porté par Claudia Triana et Mariana Garcés décrit plusieurs aspects de l'activité cinématographique envisagée en Colombie. Il s'agit d'un projet national et intersectoriel qui va au-delà de la production des films. Ainsi, secteur public et privé sont engagés dans le développement de structures de soutien à ce média. Bien que ces dernières accordent une importance capitale au facteur économique, sans lequel l'industrie ne pourrait pas répondre à certaines contraintes, elles sont conscientes qu'elles évoluent dans un contexte socio-culturel qui a ses propres logiques et enjeux. Des auteurs comme Andrea Estrada (2012) et Bernard Miège (1997) évoquent dans leurs travaux le caractère multidimensionnel des industries culturelles. Ils soulignent le croisement des facteurs économiques, culturelles et sociaux qui encadre l'activité cinématographique.

L'industrie colombienne est donc construite à partir d'une *chaîne de valeurs* qui prend en compte les différents moments de l'élaboration du cinéma : la formation, la création, la production, la diffusion et la réception. Chaque nouvelle étape est associée à plusieurs facteurs, à savoir l'éducation, le développement technologique, ainsi que les politiques publiques. L'activité cinématographique colombienne est fondée sur la production des films mais également sur le développement des actions et l'offre des services (techniques et professionnels) liés à l'audiovisuel. Le caractère intersectoriel du cinéma est donc le principe fondateur de l'industrie en Colombie.

En revisitant le travail de Bernard Miège sur les industries des contenus (2000) il nous vient à l'esprit que cette logique intersectorielle serait une stratégie permettant à l'industrie de faire face aux « incertitudes » (Miège, 2000). Il est question des contraintes et exigences propres aux industries culturelles. Si comme l'expose Miège, ces dernières sont en permanente transformation en raison des facteurs sociaux, économiques et

³ Eva Morsch Kihn, « Anatomía de un sistema de apoyo al cine Proimágenes Colombia », *Cinémas d'Amérique latine* [En ligne], 19 | 2011, mis en ligne le 1er décembre 2011, consulté le 23 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cinelatino/1104> ; DOI : 10.4000/cinelatino.1104

culturel qui la traversent (Ibid.), alors le contexte colombien nous permet d'affirmer que ces « incertitudes » y sont nombreuses et qu'elles influencent les bases de la proposition.

Miège évoque trois étapes dans le processus des produits culturels : la conception, la valorisation et la consommation. Chacun de ces moments contient certaines incertitudes auxquelles le produit culturel doit faire face. En ce qui concerne la conception, Miège mentionne l'originalité et la nécessité du renouvellement face à la versatilité des publics. Concernant la valorisation, l'auteur rappelle le besoin de penser non seulement à la valeur économique de la production mais aussi à sa valeur symbolique. Cela relève également des pratiques de médiation chez les professionnels et les publics. Finalement, en ce qui concerne l'étape de la consommation, Miège attire notre attention sur les effets de l'offre et de la demande, en affirmant qu'une des erreurs les plus fréquentes des industries est de penser, d'une part, que « plus de production est égal à plus de consommation », et, d'autre part, que les revenus du public sont équivalents à sa capacité de consommation. Dans ces trois moments le rôle du public est déterminant dans la prise de décision. Il devient donc un facteur essentiel dans l'adaptation de l'industrie au contexte.

Dans ce sens, au regard de l'augmentation du nombre de films dans la période étudiée, de 13 longs-métrages en 2010 à 47 en 2016, il ressort une évidente transformation de l'instance de la production. Néanmoins, concernant l'instance de la réception, les chiffres de la fréquentation des cinémas restent toujours très faibles. Même s'il est évident que le nombre de spectateurs augmente : le passage de 33 Millions de spectateurs en 2010 à 61 Millions en 2016, dont seulement 10% de cette participation correspond aux films colombiens, principalement des comédies et des films domestiques. Ainsi ces chiffres illustrent clairement une des « incertitudes » : l'écart entre la production et la réception (Tableau 1. Chiffre du secteur cinématographique colombien).

Les instruments pour la production, tels que la Loi du cinéma et le FDC, ainsi que les institutions pour la gestion du secteur, comme le *programme Proimágenes*, ont contribué au développement de cette industrie. Cette dernière peut donc prendre en compte, par exemple les programmes formation des publics et des professionnels pour répondre à la nécessité d'innovation et au besoin de valorisation du cinéma en tant qu'activité de loisir et culturelle chez le spectateur.

Même si la réflexion de Miège sur les « incertitudes » est pertinente dans notre étude, nous émettons une réserve quant à certaines de ses affirmations. Par exemple, les rapports entre les acteurs de l'industrie conservent une certaine verticalité chez Miège, entre dominés et dominants, ce qui induit l'idée d'un spectateur ou d'un public plutôt passif. Cependant, comme l'auteur le montre lui-même dans son analyse de l'industrie musicale (Miège, 2000), le « consommateur » – comme il le nomme expressément – est celui qui relance la chaîne de production. Ainsi, le spectateur est celui qui donne vie au cinéma dans le sens où il paie l'entrée dans les salles et dote le film d'un sens. Par conséquent, il ne peut pas être considéré comme un simple « consommateur », ce qui exige l'analyse de son rôle et ses implications dans le processus.

Nous considérons donc l'industrie culturelle comme une construction sociale qui se transforme avec le contexte, et le cinéma comme un ensemble d'acteurs et de médiations. L'industrie cinématographique pourrait par conséquent se définir comme l'ensemble des enjeux entre l'art et l'économie, mais également comme un espace de négociations des intérêts entre plusieurs acteurs. Chaque film participe à la construction de l'industrie même celui qui ne veut pas se prévaloir du secteur industriel, comme c'est le cas de certains longs métrages de notre corpus.

Par ailleurs, les produits de ces industries deviennent témoins du temps et de l'espace dans lesquels ils sont produits et consommés, comme l'expose Kracauer par rapport au cinéma allemand (1947). Ainsi, l'industrie culturelle est pensée comme un domaine complexe qui met en dialogue plusieurs éléments : économiques, sociaux et culturels afin de répondre aux logiques de représentation, projection et d'identification, propres à chaque culture (Martin-Barbero, 1990). Dans le cas de notre étude, nous nous intéressons aux vingt dernières années du cinéma colombien, cadre permettant la coproduction avec la France ainsi que les effets de la circulation – nationale et internationale- dans la construction des représentations sur la cinématographie colombienne.

b. La transversalité du secteur : Une cinématographie au-delà de la production des films

Une industrie existe grâce aux produits. Dans le cas du cinéma, il ne s'agit pas simplement d'un film mais bien de tous les services associés à l'audiovisuel, c'est-à-dire les professionnels, techniciens et la production parallèle (télévision, clips vidéo) qui valident et mettent en valeur l'existence du secteur. De plus, elle dépend de la reconnaissance qu'on lui accorde, comme le souligne Bernard Miège pour qui le processus de valorisation (de la production) est une exigence de l'industrie pour exister (Miège, 2000), aussi bien chez les professionnels que les spectateurs. Dans ce contexte la circulation nationale et internationale des films favorise ce processus de reconnaissance. Yan Darré précise d'ailleurs qu'il s'agit dans un premier temps de « faire connaître » pour ensuite « faire aimer » le cinéma et gagner l'intérêt des publics mais aussi celui des professionnels (Darré, 2006, p. 129). L'une des manières de « faire aimer » le septième art est d'impliquer plusieurs acteurs dans sa construction pour en fabriquer un projet collectif, appartenant à tous.

Le processus d'industrie s'appuie sur un travail intersectoriel. Il ne s'agit pas seulement du soutien économique à la production mais d'une structuration sur différents composants. C'est dans ce sens que le cinéma rejoint le secteur éducatif, économique et culturel dans la construction d'un réseau qui permet non seulement l'industrialisation de l'activité cinématographique, mais le développement d'autres secteurs.

La cinématographie est une entreprise nationale, mais dans le panorama actuel, elle doit aussi compter sur la reconnaissance et le soutien international. En ce sens, le partenariat

étranger, notamment avec la France, permet à la Colombie de se nourrir de l'expérience de ses pairs dans l'intégration de plusieurs secteurs productifs autour du cinéma. Il permet aussi d'ouvrir les portes de la production colombienne à la circulation internationale. Ainsi, la coproduction fait partie d'un contexte singulier de la période de construction cinématographique colombienne, car comme l'explique Claudia Triana, « *avant la mise en place du système, dont la Loi du Cinéma fait partie, il était très difficile d'éveiller l'intérêt d'un pays latino-américain ou européen pour coproduire avec la Colombie.* »⁴.

2. Création de la Loi du Cinéma. La transformation du secteur

L'histoire du cinéma colombien est constituée de diverses propositions institutionnelles qui ont cherché à mettre en place un terrain favorable pour la production. Cependant, chaque intention de structuration a été influencée par des intérêts économiques, sociaux et culturels particuliers qui ont fortement impacté le type de cinéma et les étapes de production. Juana Suárez affirme qu'il est possible de parler d'un « cinéma colombien » seulement après les années 1980. Elle évoque à ce titre certaines caractéristiques du cinéma avant cette période. La tradition littéraire du pays représente un problème dans la mesure où elle influence fortement l'écriture du scénario en affectant le développement d'un langage cinématographique. D'autre part, les problèmes techniques des premiers films en raison de l'inexpérience des réalisateurs et techniciens dans la création cinématographique. (Suarez, 2009). Il est important de détailler la structure institutionnelle car elle permet de comprendre la transformation du secteur audiovisuel au cœur duquel existe le cinéma en coproduction.

Dans cette perspective, nous évoquons particulièrement les années 1980-1990 car c'est la période où se formule une première proposition d'intégrer différents acteurs politiques et culturels autour du cinéma. Ainsi, la Loi de *sobreprecio* (taxe additionnelle), et plus généralement la gestion de la *Compañía de Promoción Cinematográfica* (FOCINE) contribuent au développement de la production cinématographique en Colombie dans cette période.

Créée en 1978, FOCINE est le premier soutien de l'État en matière cinématographique. Même si ce dernier n'est pas responsable de la gestion de la structure, il est l'un des principaux acteurs grâce auxquels quarante-cinq longs-métrages, quatre-vingt-quatre moyens-métrages et soixante-quatre documentaires voient le jour. Le soutien de cette institution est décisif pour de nombreux réalisateurs comme Lisandro Duque (*Milagro*

4. Traduit par nos soins: "Antes de que se expidiera el sistema que contempla la Ley de Cine, era complejo que algún país latinoamericano o europeo se interesara en coproducir con el país". Eva Morsch Kihn, « Anatomía de un sistema de apoyo al cine *Proimágenes* Colombia », *Cinémas d'Amérique latine* [En ligne], 19 | 2011, mis en ligne le 1^{er} décembre 2011, consulté le 23 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cinelatino/1104> ; DOI : 10.4000/cinelatino.1104

en *Roma*, 1989 ; *Los niños invisibles* 2001), Victor Gaviria (Rodrigo D, 1990 ; *La vendedora de rosas*, 1998, *La mujer del animal*, 2016), Carlos Mayolo (*Carne de tu carne*, 1983 ; *la mansion del Araucaima*, 1986 ; *Un tigre de Papel*, 2008). Cette période enregistre un grand nombre de productions cinématographiques mais dans le cas particulier de la coproduction, un seul long-métrage, *Profundo* (1987) d'Antonio Llerandi, est réalisé en partenariat avec le Venezuela.

FOCINE participe donc à la construction d'un espace pour la production cinématographique dans le pays. En revanche, elle a tendance à délaissier plusieurs maillons de la *chaîne de valeurs*. En effet, certains films financés par cette institution ne sont jamais sortis dans les salles commerciales, en raison du peu d'investissement de cette entité dans l'étape de distribution. Toutefois, d'autres ne parviennent pas à être projetés car il arrive que les négatifs soient perdus ou tout simplement que les réalisateurs ne trouvent pas de financement pour terminer les copies des films (Correa, 2017). Cette situation, ajoutée à des soucis administratifs, ainsi que à la critique de la part de certains professionnels du secteur qui trouvaient inadaptée la gestion de l'institution, ont contribué à la clôture de FOCINE en 1993. La disparition de cette compagnie, considéré comme gestionnaire du cinéma en Colombie, révèle l'absence des politiques publiques dans le secteur et suscite l'intervention de l'État qui travaille à la création du Ministère de la culture en 1997, mesure qui symbolise la transformation de l'activité cinématographique et l'engagement de l'État.

a. L'engagement de l'État comme action initiale. Les institutions du cinéma en Colombie

Après l'expérience de FOCINE, certains acteurs du domaine, réalisateurs, professionnels de la production et gestionnaires de la Culture, comprennent qu'une cinématographie sans la participation active de l'État ne peut être solide. Ainsi, en 1997, après cinq ans d'abandon et de silence de la part de l'État, commence une période de transformation grâce à la promulgation de la loi 397, la *Ley General de Cultura* (Loi de la Culture) qui permet la création du Ministère de la Culture, la Direction de la cinématographie ainsi que du *Fondo Mixto Proimágenes*. Ces faits marquent le début d'une « nouvelle ère » du cinéma colombien où apparaissent des stratégies économiques et administratives dans le but de soutenir l'art cinématographique et de son industrie. La France, partenaire très impliquée dans cet processus de transformation, avec par exemple la participation de professionnels dans les discussions sur l'industrie en Colombie, œuvre aussi dans la construction des politiques publiques (Correa, 2017).

Des auteurs comme Suarez (2009), Osorio (2010), Zuluaga (2011) et Correa (2017) s'accordent à affirmer que bien que le cinéma colombien ait plus de 30 ans, c'est à partir des années 2000 que l'on peut commencer à parler d'une véritable industrie cinématographique. Dès que l'État a reconnu le cinéma comme un secteur économique et culturel national, il s'est engagé pour son développement en promulguant des lois et créant des institutions adaptées. Dans ce contexte, nous abordons ces transformations

qui ont rendu propice le terrain cinématographique colombien pour la mise en place des accords de coproduction.

Ces transformations se produisent à deux niveaux, dans une logique de concaténation où les résultats d'une action affectent le déroulement de l'autre. D'abord, la prise de position de l'État est une action initiale et transversale permettant le développement de nouvelles initiatives. La première réside dans la structuration de plusieurs institutions connectées en réseaux afin de rendre le secteur stable. La deuxième consiste à développer des instruments dédiés à la production.

La Loi de la Culture est l'évidence même d'une implication plus active de l'État colombien dans le développement de l'industrie. Cette transformation stimule la création d'autres structures sur lesquelles se dessine le cadre institutionnel du secteur cinématographique géré par trois entités. D'abord, le *Consejo Nacional de las Artes y la Cinematografía*, CNACC (Conseil National des Arts et de la Cinématographie) ; ensuite la *Direction de Cinematografía del Ministerio de Cultura* (Direction de la Cinématographie du Ministère de la Culture) et finalement le programme *Proimágenes*.

Ces trois institutions sont de nature distincte et mènent des actions en lien avec tous les aspects du cinéma. Le CNACC est un organisme collectif représentant les organismes suivants : le Ministère de la Culture, le Gouvernement, les distributeurs, les professionnels de la production, les réalisateurs ainsi qu'un délégué par région du pays. Même si le rôle principal de cet organisme est le conseil en gestion des politiques publiques dans le secteur, il est aussi chargé de l'administration des ressources économiques du *Fondo para el Desarrollo Cinematográfico* (Fonds pour le Développement Cinématographique) - un outil que nous évoquerons ensuite -.

La Direction de la Cinématographie du Ministère de la Culture, responsable de la préparation des programmes et de la direction des projets de promotion et de soutien, est la deuxième institution créée dans le cadre de cette transformation du secteur. Elle est aussi chargée du contrôle des services techniques et artistiques. Par le biais de la Loi Cinéma, le Ministère de Culture l'a désignée comme organisme d'évaluation, de contrôle et de validation des projets cinématographiques nationaux ayant fait la demande du droit à l'investissement privé avec ses avantages fiscaux.

Finalement, la dernière institution est *Proimágenes* Colombia. Cette dernière devient un espace de convergence conçu en partie par des professionnels français tenant le exemple du modèle du CNC. *Proimágenes* a une nature hybride, c'est-à-dire publique-privée où se rejoignent diverses entités liées, entre autres, au cinéma, à l'industrie culturelle, à l'éducation supérieure, aux sciences et aux technologies. Créée en 1998, *Proimágenes* développe des projets visant à soutenir le cinéma dans toutes ses étapes et à répondre aux incertitudes de l'industrie.

Ainsi, la création de ces trois institutions favorise donc la mise en route d'un secteur dans le pays au travers d'actions transversales à toutes les étapes du processus. Sans le

Ministère de la Culture, le CNACC n'aurait jamais vu le jour, tout comme *Proimágenes* qui a été créé grâce à l'intervention de ces deux mécanismes. Cette logique intersectorielle, très présente dans la gestion de ces trois institutions, permet la mise en œuvre des instruments dédiés à la production, essentiels pour le cinéma que nous étudions.

b. Les instruments pour le développement d'un cinéma ouvert à l'internationale. Les fonds de financement et les politiques publiques

L'une des particularités de cette « nouvelle ère du cinéma » (Osorio, 2010, p. 33), est la proposition d'instruments qui transitent entre la réglementation et le soutien économique. Deux d'entre eux, la Loi du Cinéma et le *Fondo para el Desarrollo Cinematográfico* (FDC), participent effectivement au développement du cinéma coproduit en conjuguant ces deux paramètres. Il s'agit d'une là d'une stratégie destinée à gagner la confiance et le soutien étranger. Bien que la Direction de la Cinématographie chapote l'ensemble, *Proimágenes* et le CNACC constituent la base d'un réseau où chacun est responsable de la gestion d'un des instruments proposés.

Le premier est la Loi de Cinéma, créée en 2003 et entrée en vigueur en 2004 sous la responsabilité du Ministère de la Culture, à travers la Direction de la Cinématographie. Mécanisme pour la gestion intégrale du secteur cinématographique en Colombie, elle permet l'administration des ressources économiques issues des projections et de l'exploitation de la production. Ces éléments financiers sont investis dans la réalisation, la post-production, la promotion, la distribution des films ainsi que dans les programmes de formation. Dans cette perspective, la Loi du Cinéma, dans ses deux versions 2003 et 2013, intervient dans les différents processus de la *chaîne de valeurs*.

Les avantages fiscaux, qui permettent l'engagement du secteur privé, constituent l'outil principal de la Loi du Cinéma. Le principe est le suivant : chaque dollar investi (par une personne physique ou morale) dans la production d'un long ou d'un court-métrage colombien, ouvre la réduction de l'impôt. Lors de notre travail de terrain, nous avons pu récolter les avis de professionnels colombiens : ils ont d'abord perçu la Loi Cinéma comme une « stratégie de financement » leur permettant de produire leurs films. Ce n'est qu'ensuite qu'ils ont compris les enjeux économique et politique qui assimilent le projet à une œuvre d'intérêt national⁵.

Le second instrument que nous abordons est le *Fondo para el Desarrollo Cinematográfico* (FDC). Il est désigné par la Loi du Cinéma comme le principal moyen de financement du septième art en Colombie. Il intervient également dans les différentes étapes de

5. Des professionnels comme Gerylee Polanco et Jorge Forero ont démarré leur parcours en comptant sur la Loi du cinéma, la percevant comme un instrument efficace de financement qui permet la participation du secteur privé, attiré d'abord par les réductions fiscales et pas nécessairement par le secteur lui-même.

construction des films. Le FDC propose en effet un soutien financier depuis l'écriture jusqu'à la production, sans oublier la promotion des films et les programmes de formation. Par ailleurs, bénéficiaire de son soutien permet d'avoir accès à d'autres aides délivrées par des laboratoires de production argentins et mexicains, par le programme *Ibermedia* ou la *Fondation Carolina*. Dans le cas de la coproduction avec la France, un film peut plus facilement obtenir une subvention française s'il est soutenu par le FDC ou la Loi de Cinéma, entités qui confèrent au projet le statut d'œuvre cinématographique nationale colombienne.

Les caisses du FDC se nourrissent, d'une part, des recettes fiscales des distributeurs du cinéma étranger dans les salles nationales ; d'autre part, des impôts collectés auprès des professionnels colombiens. En tant qu'outils de financement principal, la Direction de la Cinématographie, le programme *Proimágenes* et le CNACC participent à la gestion de ce fonds. Il s'agit d'un schéma institutionnel intégré, c'est-à-dire qu'il permet l'intervention des institutions du secteur privé, public et mixte.

Le FDC, ainsi que la Loi du Cinéma ont pour stratégie de mettre en relation tous les acteurs du septième art : professionnels comme spectateurs. Ils participent au développement d'un certain type de cinéma colombien, propre à cette période (années 2000) et associé à la construction de nouveaux discours sur le pays, qui cherchent à éloigner clichés et anecdotes (Suarez, 2010, p. 15). La présence des nouveaux professionnels et leur conception du cinéma sont aussi un facteur essentiel dans l'élaboration d'une cinématographie de coproduction.

B. La diversité cinématographique et la circulation internationale

L'industrialisation contribue à la construction d'une cinématographie nationale et à sa diffusion internationale, mouvements qui se sont produits simultanément en Colombie à partir de l'année 2000. C'est dans la mesure où l'un vient nourrir et soutenir l'autre que nous souhaitons aborder cette double dimension de ce cinéma.

Le développement de l'industrie dépend à la fois des besoins du secteur au niveau national et les attentes du monde du cinéma au niveau international. Dans ce contexte, les professionnels font appel à la diversité comme stratégie de consolidation du projet d'industrie. Ainsi, nous distinguons deux types de cinéma : celui qui circule à l'étranger dans les festivals et salles alternatives, parmi lequel nous retrouvons les films de coproduction, et celui qui reste dans les salles du pays, le cinéma « domestique ». Chacun participe à la construction de la cinématographie colombienne cependant le soutien de l'industrie diffère selon les propositions.

Ces deux types de cinéma – commerciale et d'auteur- engendrent des processus différents. Il est nécessaire d'aborder les caractéristiques du contexte où ils se développent. Nous nous intéressons plus particulièrement aux facteurs qui influencent la transformation du secteur et rendent possible la proposition des films coproduits en dialogue avec le monde international du cinéma. C'est dans ce sens que la coproduction permet de penser le cinéma colombien comme une co-construction à l'intérieur du pays, mais avec des partenaires internationaux.

1. Les écosystèmes de la production en Colombie

La transformation du secteur et la construction d'une industrie ne se mesure pas seulement au nombre des films produits. La pluralité des approches cinématographiques visant à raconter le pays et ses histoires importe plus que le nombre de réalisations. Cette conception du cinéma met en évidence un éventail de stratégies de production qui favorise le processus d'industrialisation.

Même si nous centrons notre étude sur un certain cinéma de coproduction, reconnu à l'étranger dans des festivals, il n'est pas le seul cinéma produit dans le pays. À ce sujet, le réalisateur et chercheur David Correa aborde la richesse des propositions qui sont possibles grâce aux transformations du secteur vécues depuis les années 2000 (Correa, 2011). Les sujets, ainsi que les genres et les processus de production nés de la main d'artistes plasticiens, de cinéastes et des journalistes bénéficient d'une variété considérable. La construction de l'industrie cinématographique colombienne est donc nourrie par des productions venues de différents horizons. Selon Correa (2018), *Le cinéma queer* en tant que genre abordé par le cinéma en fiction et documentaire, l'afro-colombien émergent comme expression alternative qui projette à l'écran d'autres réalités mais aussi le cinéma indigène comme expression audiovisuelle des peuples autochtones sont de plus en plus présents.

Dans ce contexte, deux types de cinémas sont identifiables : le commercial, très attaché au langage télévisuel, et le cinéma d'auteur, financé par les instruments de l'industrie comme la Loi du cinéma. Si notre étude est focalisée sur le deuxième type, il est aussi pertinent d'aborder le « commercial » dans la mesure où il joue un rôle clé dans la formulation de la cinématographie que nous étudions dans cette thèse. Première industrie audiovisuelle en Colombie, la télévision a fortement influencé la production cinématographique, notamment à travers une certaine esthétique propre aux *telenovelas* (Correa, 2018). Les réalisateurs liés à la coproduction à des années 2000 essaient de créer leur propre langage cinématographique en s'affranchissant des logiques de la télévision, très présente dans le cinéma commercial colombien. Comme l'affirme Juana Suarez, ces réalisateurs parviennent à regarder dans le passé et à reconnaître les faiblesses, succès et échecs des générations précédentes pour développer des nouvelles propositions (Suarez, 2009). La production cinématographique colombienne est donc divisée par une frontière entre les films commerciaux au caractère domestique et les films de coproduction bénéficiant d'une ouverture à l'international.

Bien que le discours des acteurs expose leur engagement dans le développement d'une diversité de propositions, les actions, notamment des institutions, sont adressées à un type particulier de cinéma. Comme l'expliquent les chercheurs María Fernanda Luna (2013) et Pedro Adrian Zuluaga (2015), certains instruments comme le FDC soutiennent un genre de cinéma largement diffusé à l'étranger, mais pas forcément très apprécié en Colombie. Afin de mieux saisir notre objet d'étude, nous nous intéressons aux deux types de production caractéristiques de la période qui s'étend de 2000 à 2016.

a. L'influence de la télévision sur le cinéma commercial en Colombie

La télévision est très présente dans le panorama audiovisuel en Colombie. Les spectateurs sont plus ou moins habitués aux propositions esthétiques, narratives et plastiques usitées par cette média (Correa, 2018). La télévision interfère donc dans le discours sur la qualité des films et la notion de « vrai Cinéma colombien », rattachée à d'autres manières de raconter les histoires (Osorio, 2010).

La bibliographie qui aborde ce type de production de manière sérieuse est relativement pauvre. La plupart des réflexions sur le cinéma colombien sont centrées sur les propositions qui cherchent à s'éloigner de ce « cinéma télévisé ». Cependant, dans le cadre d'une industrie, notamment avec la pluralité des discours cinématographiques, cette production commerciale joue un rôle important. Notre intention est d'aborder un certain cinéma en lien très étroit avec le discours télévisuel, notamment avec les *télenovelas*. Effectivement, il fait partie du contexte de la production colombienne et il est fortement questionné par les professionnels colombiens engagés dans la démarche d'un cinéma d'auteur.

Dans le panorama de la production audiovisuelle en Colombie, certains noms comme ceux de Dario Armando –Dago- Garcia et Maria Clara Ochoa se distinguent. Ils sont professionnels de la production pour le cinéma et de séries destinées à la télévision. Depuis les années 2000, ils parviennent à produire leurs films grâce à l'investissement des chaînes de télévision et du secteur privé, par le biais de la Loi du cinéma. Chacun propose à sa manière un cinéma de divertissement qui réussit à toucher un large public, et assure de très bonnes recettes.

Garcia a fait ses débuts en tant que réalisateur pour CARACOL Télévision, chaîne privée colombienne, grâce à laquelle il a pu séduire de nombreux spectateurs. En 1999, Il crée la compagnie *Dago Garcia Producciones* qui oscille entre la production de séries pour la télévision et de films pour le cinéma, notamment des comédies. Depuis 1999, elle parvient à établir un modèle de production où la participation économique des chaînes de télévision, dont CARACOL, lui permet de produire au moins un film et de couvrir les coûts de la production. Selon des données du programme *Proimágenes*, le cinéma de Dago García fait partie des films les plus regardés par les Colombiens. *El Paseo* (2010) réalisé par Harold Trompetero et produit par Dago Garcia a généré 1 501 806 entrées en salle, le nombre le plus élevé de recettes depuis seize ans. Par ailleurs, les autres films de la « saga » *El Paseo 2* et *El Paseo 3* figurent au *top-five* des meilleurs succès dans l'histoire du *box office* colombien (*tableau 1.*).

Le travail de Dago Garcia est représentatif d'un type de cinématographie regardée et jugée par tous, appréciée par un large public colombien mais critiquée par certains professionnels. On peut qualifier ce cinéma de « domestique », c'est-à-dire produit en Colombie pour une circulation locale.

D'autre part, Clara Maria Ochoa est une productrice colombienne de plus de 30 ans d'expérience dans la télévision. Elle préside la compagnie de Production CMO, qui a comme particularité la réalisation des séries de télévision au format cinéma. Le travail de CMO est diffusé à l'étranger, aux États-Unis par exemple, sur des chaînes internationales dédiées aux publics hispaniques. Par ailleurs, elle produit des films de divertissement qui cherchent à toucher le grand public à travers un cinéma à « gros budget », parfois spectaculaire. Sa stratégie est différente de celle utilisée par Dago Garcia qui préfère les stéréotypes et les clichés. Des films comme *Siempre viva* (2015), *Del amor y otros demonios* (2010) et *Soñar no cuesta nada* (2006) sont quelques exemples du cinéma présenté par Ochoa.

Selon les chiffres publiés par le programme *Proimágenes*, les films de Clara Maria Ochoa ont moins de succès que ceux de Dago Garcia, cependant ils représentent de bons résultats économiques, ce qui permet à la productrice de récupérer ses investissements et de gagner la confiance du secteur. Bien qu'il ne soit pas pris en compte par la plupart des chercheurs lorsqu'il est question de « diversité des regards », il est intéressant de noter que ce cinéma commercial est très présent dans le panorama de la production colombienne.

Dans cette perspective, la Ministre Garcés affirme, par rapport à la Loi du cinéma et aux instruments économiques en place, qu'il faut produire tous types de films pour arriver à parler d'une industrie⁶. Néanmoins, tout comme dans le cas de Garcia, le seul instrument utilisé par Ochoa c'est la réduction fiscale à l'investissement privé (national et étranger). Autrement dit, les autres outils comme le FDC ne sont pas sollicités pour la production de ce type de cinéma.

Ces deux professionnels ont appris les logiques de la production de l'écosystème de la télévision et les utilisent pour nourrir leurs travaux. Même s'ils ne font pas appel aux fonds comme le FDC, ils se servent de la Loi du cinéma pour arriver à développer leurs propositions dans des conditions que d'autres réalisateurs et producteurs apprécieraient. Ce cinéma de divertissement, appelé « domestique » car destiné à la consommation interne des publics colombiens, participe à la construction de l'industrie. Il peut en effet côtoyer d'autres cinémas comme celui coproduit avec le soutien du FDC et diffusé à l'étranger. Cette diversité de production permet aussi d'évoquer une pluralité de réception. En d'autres termes, même si ce cinéma commercial peut être très critiqué, il rencontre son public en Colombie et nourrit le processus de construction de l'industrie.

b. Le cinéma colombien d'exportation

Même si les acteurs de l'industrie colombienne évoquent dans leur discours la nécessité de la diversité et des instruments proposés par le secteur cinématographique,

⁶ Interview de la Ministre de la Culture Mariana Garcés au sujet de la situation du cinéma colombien et des défis pour l'avenir. Revue Semana, 6 janvier 2015. Consulté en ligne le 10 mai 2018 sur <https://www.semana.com/cultura/articulo/mariana-garces-ministra-de-cultura-habla-sobre-el-cine-colombiano/429895-3>

ils participent plutôt au développement d'un type de cinéma « d'auteur ». Par exemple, le FDC – dans ses différentes catégories – semble enclin à soutenir tous types de proposition cinématographique, cependant les attentes et conditions exigées aux candidats agissent comme un filtre sélectif.

Si dans la catégorie « *Promotion* »⁷, le FDC exige plutôt des critères techniques afin d'attribuer une aide économique pour la distribution en salles, dans le cas de l'écriture et de la réalisation, il impose une série de critères narratifs, plastiques et esthétiques. Ces paramètres permettent de désigner le type de cinéma « colombien » que cherche à soutenir ce fonds. L'originalité des propositions, ainsi que les stratégies de production sont des caractéristiques évaluées par le FDC et les autres structures gestionnaires.

Dans ce cadre, certains films comme ceux de Dago Garcia, qui jouent avec les stéréotypes et clichés de certains personnages, ainsi que des situations et paysages exploités par la télévision, sont exclus de manière indirecte du système de soutien. En parallèle à ces propositions, le travail de réalisateurs comme Ciro Guerra, Ruben Mendoza et Oscar Ruiz Navia, qui s'aventurent dans une proposition nouvelle en termes esthétiques, narratifs ou plastiques trouvent le soutien économique qui leur permet de développer leur cinématographie. Les appels à projets par concours « *estímulos por concurso* » du FDC, viennent rejoindre les accords de coproduction afin d'intégrer la stratégie de financement de ces films qui veulent échapper à la tradition audiovisuelle de la télévision colombienne.

L'une des singularités du cinéma que nous étudions est la recherche d'un langage cinématographique propre, dont les principes de création sont différents des films de Dago Garcia, par exemple. La proposition de réalisateurs comme Oscar Ruiz Navia ou Ruben Mendoza est donc récompensée par les bourses et fonds proposés par l'industrie au nom de l'originalité convoitée. Néanmoins, le « cinéma d'auteur » ne reçoit qu'un modeste soutien de la part du public colombien (Pineda, 2018). Ce type de production utilise un langage dont les logiques de réception et d'interprétation sont différentes de celles que le spectateur a apprises par la télévision.

Si ce cinéma parvient à utiliser les instruments et institutions du pays, la difficulté à rencontrer son public, dont il a doublement besoin, l'oblige à développer des stratégies lui donnant d'autres possibilités d'exister. En tant que produit d'une industrie culturelle, ce cinéma nécessite le spectateur pour relancer la chaîne de production. En tant qu'objet de communication, il est co-construit avec le public au cours d'un processus de signification. Dans ce contexte, la coproduction permettant aux films d'exister au-delà du territoire colombien, elle offre la possibilité de rencontrer de nouveaux publics, elle favorise à la fois le voyage du cinéma et la pluralité de sa réception.

7. Le FDC est divisé de manière générale en deux catégories : *estímulos automáticos*, et *estímulos por concurso*. La première concerne les aides directes aux films liés à la promotion et à la diffusion du cinéma. Dans ce contexte, l'exigence est essentiellement technique, non pas artistique. La deuxième valorise l'écriture, la recherche et la production. Dans ce contexte, le projet doit d'abord passer devant un jury de professionnels qui va évaluer l'ensemble de la proposition : esthétique, plastique, technique, de financement, de distribution et de promotion.

Dans le cadre de cette circulation se génère un dialogue entre le cinéma colombien en coproduction et le réseau institutionnel et des aides à un certain cinéma d'auteur en Colombie. Sergio Becerra (2013) et Juana Suárez (2016) parlent d'une « nouvelle génération » du cinéma en Colombie, engagée dans des démarches plastiques, économiques et politiques qui pourraient trouver leur origine dans les mouvements cinématographiques colombiens des années 1980, ou européen des années 1950. À ce sujet, le réalisateur et chercheur Oscar Campo expose :

« Ce cinéma colombien propose une rupture dans les structures conventionnelles, très proches de la télévision, et leurs façons de raconter les histoires (...) il présente une rupture comparable à des processus européens qui ont eu lieu dans les années 1950-1960, période où le cinéma était plongé dans la vie quotidienne (...) une sorte de cinéma où la performance visuelle grâce à laquelle on raconte la vie, est plus importante que l'action. »⁸.

Les rapports entre professionnels du cinéma de coproduction permettent une vision hétérogène de la société colombienne, où il est possible de focaliser son intérêt sur l'un de ses aspects tout en conservant une part de contexte. En ce sens, les personnages de ce cinéma et leurs histoires sont devenus plus « intimes » et « quotidiens » (Zuluaga, 2006. P. 23). La globalité d'une société est alors mise en discussion à partir des récits portés par un cinéma soutenu par les institutions colombiennes et le partenariat étranger pour une circulation internationale.

Le cinéma décrit par Oscar Campo et Juana Suarez bénéficie d'une reconnaissance internationale, la sélection et les prix décernés dans des festivals comme Cannes et Locarno, ainsi que Berlin et Toronto le démontrent. Cette renommée est essentielle à la mise en valeur de la cinématographie colombienne, elle-même nécessaire pour la création de partenariats et l'obtention d'un soutien économique (Rueda, 2018). C'est effectivement grâce à la diffusion et à la promotion du cinéma colombien que s'éveille l'intérêt des investisseurs étrangers.

Gerylee Polanco, productrice de *Los Hongos (2014)* de Oscar Ruiz, et *La Sirga (2012)* de William, déclare : « Certains films sont trop risqués pour obtenir le soutien du secteur privé. Nous savons dès le début du projet qu'il va être difficile de financer un film... dans ce cas, le FDC nous donne l'opportunité de produire, de faire en sorte que le cinéma en lequel

8. *« Este cine propone una ruptura de estructuras convencionales y hasta televisivas de formas de contar las historias... hay como una ruptura que uno puede comparar con cosas que pasaron en la época del 50 y 60 en Europa, que es un cine por ejemplo que está inmerso en la vida y que se va haciendo, haciendo el guion porque la vida va cambiando de alguna manera y lo va armando. Un tipo de cine donde la visualidad es mucho más importante que la acción con la idea de contar algo sobre la vida ».* Traduit par nos soins. Extrait de l'entretien à avec Oscar Campo, réalisateur et professeur d'École de Communication Sociale et Journalisme de l'Université del Valle, et tuteur dans le processus d'écriture du scénario de *la Barra (2010)* de Oscar Ruiz et de *La terre et l'homme (2015)* de César Acevedo. Cali-Colombie. 23 janvier 2016.

nous croyons puisse exister. (...)»⁹. Prouvant la qualité des propositions, l'attribution d'une bourse en Colombie ouvre la porte à un soutien étranger. Dans le cas de la coproduction avec la France, il est impératif de bénéficier du FDC pour postuler à certaines aides à la production proposées par le CNC. Dans ce contexte, les films coproduits pourraient apporter à la promotion d'une cinématographie colombienne à l'étranger.

C'est ainsi que ce processus d'industrialisation de l'activité cinématographique s'articule à deux niveaux - national et international - ce qui favorise une pluralité des représentations et des interprétations. La circulation à l'étranger est donc un élément clé dans la proposition d'industrie colombienne en développement. À ce sujet, comme affirme Suarez : « *aujourd'hui on peut parler d'une industrie colombienne du cinéma, cependant il faut encore attendre une décennie avant de commencer à voir des résultats plus solides* » (Suarez, 2016).

9. "Algunas películas son muy arriesgadas como para contar con el apoyo de la empresa privada. Nosotros sabemos desde el principio del proyecto cuando va a ser difícil financiar una película... en ese caso, el FDC nos da la oportunidad de producir. De hacer que el cine en el que creemos exista" Traduit par nos soins. Extrait de l'entretien avec la productrice et chercheuse Gerylee Polanco dans le cadre du travail de terrain de notre étude. Cali-Colombie. 7 août 2015.

2. La rénovation générationnelle, un facteur fondamental pour un cinéma en circulation

La rénovation générationnelle joue un rôle clé dans le contexte socio-culturel de l'industrie cinématographique colombienne. En effet, il est ici question de l'arrivée d'individus proposant au secteur d'autres approches et de nouvelles exigences tout en formulant différentes questions sur la situation socio-politique du pays.

Dans le cadre de cette métamorphose, deux aspects sont particulièrement modifiés : le programme des formations universitaire ainsi que la connexion en réseau du personnel lié au secteur audiovisuel, culturel et économique dans le pays et à l'étranger, tout dans une logique intersectorielle. Nous considérons particulièrement comment ces deux aspects participent à la construction du cinéma en coproduction qui nous intéresse dans cette thèse.

a. La formation universitaire des cinéastes

Nous étudions un cinéma qui cherche à représenter la Colombie en créant des liens avec le contexte international. Ainsi, le processus de restructuration des programmes de formation participe au développement des capacités d'internationalisation de ce cinéma. Le croisement des questions et besoins portés par une nouvelle génération de jeunes réalisateurs intéressés par le septième art, bénéficiant de l'expérience des professionnels des générations précédentes, devient, à partir des années 2000, l'une des bases de la transformation du secteur cinématographique dans le pays, et une caractéristique du cinéma de coproduction.

Le panorama de la formation cinématographique a bien évolué pour arriver à ce point de rencontre entre générations. Avant l'existence d'un programme de cinéma et de télévision à l'Université Nationale (1988), il y avait trois possibilités pour se former dans le métier. La première consiste à apprendre à l'étranger et revenir en Colombie pour débiter, la deuxième, étudier le journalisme ou la publicité en Colombie.

Finalement, la plus répandue des trois est d'apprendre empiriquement, autrement dit « sur le terrain ». Malgré l'apparition de ce programme universitaire, la formation dans d'autres domaines ou à l'étranger est encore présente dans les années 90.

Après l'année 2000 et la mise en route du système évoqué en amont, les institutions et autorités compétentes se sont investies dans le développement des unités de formation. Elles ont aussi œuvré pour la reconnaissance et la valorisation d'autres programmes universitaires qui ne portent pas la mention « cinéma » dans leur intitulé mais qui participent « indirectement » à l'éducation des nouveaux professionnels du secteur. Bien que le programme de Cinéma et télévision de l'Université Nationale de Bogotá ait formé

plusieurs réalisateurs comme Ciro Guerra et Ruben Mendoza ou des productrices telles que Diana Bustamante et Cristina Gallego, ce n'était pas le seul programme adressé aux nouveaux talents. Il suffit d'observer le travail des réalisateurs comme César Acevedo, William Vega, Oscar Ruiz Navia ou des productrices comme Gerylee Polanco et Paola Pérez pour faire le lien avec la carrière de journalisme et de communication sociale proposée par l'Université del Valle de Cali, et la place de cette formation universitaire dans la configuration de cette nouvelle génération de professionnels.

Sergio Becerra (2013), signale, faisant référence aux rapports entre la réalisation et la formation académique en Colombie à partir des années 2000, qu'« *il y a une génération de jeunes cinéastes qui discute avec la génération de futurs réalisateurs. Cette rencontre entre la réalisation et l'académie est un gage de qualité (...) Les réalisateurs sont dans les salles de classe afin de générer des processus d'inspiration* »¹⁰. En effet, certains spécialistes de la production, artistes, chefs opérateurs et réalisateurs, viennent en classe pour partager leur savoir-faire et élargir les connaissances sur le secteur.

Dans ce contexte, la formation devient un élément transversal dans tout le processus du cinéma. Le soutien à la préparation universitaire de la part d'institutions comme *Proimágenes* et le FDC va au-delà des frontières du pays. Les professionnels peuvent en effet obtenir une aide financière pour des formations à l'étranger, leur permettant de construire un réseau international qui nourrit leur parcours professionnel mais aussi et surtout leur regard en tant que spectateurs, car comme l'expose Yann Darré, en relation avec les métiers du cinéma, « il faut connaître pour aimer » (Darré, 2006). Dans cette perspective, les propositions cinématographiques sont à la fois un processus d'apprentissage en tant que professionnel et que spectateur.

b. La construction des réseaux professionnels

Dans cette thèse nous étudions un cinéma en coproduction qui est le résultat d'un croisement générationnel mais aussi de connexions avec d'autres cinématographies. Ces rapports donnent aux réalisateurs de cette époque la possibilité de rencontrer un univers plus large qui nourrit leurs travaux. Dans ce contexte, le principe de connexion et de construction des passerelles devient une caractéristique de ce cinéma. Il est intéressant de noter que les professionnels de cette génération font partie d'un réseau plus ou moins solide qui fait du cinéma un métier présentant moins de risques qu'au début des années 2000.

10 "Hay una generación de jóvenes cineastas que le habla de cerca a la generación de futuros realizadores. Por primera vez, en esa conjunción entre la realización y la academia hay un referente de calidad (...) Los directores están en las aulas para generar un proceso de inspiración". Traduit par nos soins. Entretien avec Sergio Becerra, enseignant-chercheur et exdirecteur du ciné-club de l'Université centrale de Bogota. Becerra a été le directeur de la Cinémathèque Distrital de Bogotá et éditeur en chef de la publication *Cuadernos del cine colombiano* (Cahiers du cinéma colombien) de 2008 à 2012.

La consolidation du secteur cinématographique exige des compétences autres que narratives et esthétiques. Elle a également besoin d'une articulation avec d'autres domaines. La Ministre de la Culture, Maria Garcés, expose, dans le cadre des 20 ans du Ministère de la Culture et des politiques liées à la production cinématographique, que la présence des professionnels venus d'autres milieux comme l'économie et les sciences politiques est de plus en plus nécessaire pour répondre aux besoins d'une production qui veut devenir industrielle et nationale¹¹. Le travail intersectoriel et la figure du professionnel polyvalent deviennent donc, à partir de l'année 2000, une condition particulière du septième art colombien.

La loi du cinéma promeut la connexion entre professionnels en tant que tactique de production. Au cœur de ces réseaux, la coproduction est hautement stratégique : elle permet d'intégrer un réseau international grâce à la circulation des films coproduits, et en même temps, elle participe à la construction d'un espace plus stable pour la cinématographie colombienne. Conscients des difficultés de la production dans le pays, les professionnels cherchent à tisser des liens avec leurs pairs étrangers en espérant trouver le soutien et les outils nécessaires pour développer leurs propositions. Le travail de la productrice colombienne Diana Bustamante, associée au producteur français Thierry Lenouvel illustre très bien ce genre de partenariat. Dans la même ligne, nous pensons également aux négociations entre le réalisateur Oscar Ruiz et la compagnie française Arizona Films Distribution.

Cette nouvelle génération est aussi marquée par la multiplicité des rôles incarnés par les professionnels dans le processus de construction cinématographique. Un réalisateur comme Oscar Ruiz a pris la casquette de producteur, dessiné un chemin emprunté par certains réalisateurs comme César Acevedo, William Vega, Santiago Lozano et Angela Osorio. Cette dernière évoque ainsi le travail de Ruiz Navia, producteur de son film (*Siembra*, 2015) : « *son expérience dans le cinéma, non seulement en tant que réalisateur, mais aussi comme producteur, ou photographe, fait que Papeto (Oscar Ruiz) soit très respectueux du travail des autres. Il sait apprécier les contributions de toute l'équipe.* »¹²

Nous pouvons citer comme autre exemple les liens professionnels entre Ruben Mendoza et Ciro Guerra avec Dago Garcia - producteur de cinéma commercial en Colombie - relation profitable leur ayant permis d'améliorer leur stratégie de production. À l'occasion de la nomination du film de Ciro Guerra *L'étreinte du serpent* (2015) aux Oscars, Dago Garcia, producteur du film, affirme :

« Ils ne sont pas incompatibles. Quand nous avons du succès avec les films commerciaux nous nous rapprochons des films d'auteur pour les soutenir, en comprenant que c'est

11 "La cultura evidencia nuestra identidad", Mariana Garcés Ministra de cultura. Journal *El Espectador*, 29/06/2017

12 "El trabajar en el cine no solo como director, sino también como productor o en fotografía, hace que Papeto (Oscar Ruiz) sea muy respetuoso del trabajo de los otros. Que aprecie los aportes que hacen todos". Traduit par nos soins. Extrait de l'entretien avec Angela Osorio dans le cadre du Festival Rencontres du cinéma Latino de Toulouse 2016. 15 mars 2016.

un type de films dont la priorité n'est pas de remplir les salles et qui est le seul à nous permettre de renouveler les langages et, en quelque sorte, de montrer le chemin au cinéma commercial.»¹³

Cette génération a compris qu'il ne s'agit pas d'un cinéma colombien, mais d'une pluralité de cinémas colombiens. Il s'agit bel et bien ici d'une collaboration qui leur permet de coexister et de progresser dans la construction d'une industrie où la coproduction vient soutenir un projet de cinéma national qui circule à l'international. Ainsi, l'échange entre générations permet aux nouveaux talents de s'ouvrir à l'international afin de chercher des instruments que l'industrie colombienne n'est pas encore en capacité de fournir, condition qui justifie notre choix d'analyser la circulation d'un cinéma en coproduction participant à la construction d'une cinématographie colombienne.

La transformation du secteur cinématographique est donc aussi une question générationnelle. Autrement dit, des nouveaux professionnels qui s'éloignent des formes audiovisuelles venues de la télévision, une rupture avec ce qu'ils considèrent comme « le passé ». Le cinéma alors proposé est à la fois le résultat des programmes de formation et des influences étrangères.

13 "No son excluyentes. Cuando nos va bien con las de gran público nos acercamos a las películas de autor y las apoyamos, entendiendo que este tipo de filmes que se hace sin tener como prioridad llenar salas, es el único que renueva los lenguajes y de alguna forma le muestra el camino al cine comercial. Por eso uno y otro se necesitan". Traduit par nos soins. Journal *Publimetro*, 27/09/2017 consulté sur: <https://www.publimetro.co/co/entretenimiento/2017/09/27/panorama-del-cine-colombiano-despues-abrazo-la-serpiente.html>

Conclusion

Le projet d'industrie cinématographique commence en Colombie dans les années 2000 en engageant plusieurs acteurs humains et non-humains dans la construction du secteur structuré par divers instruments et institutions. Bien que plusieurs types de cinéma émergent à cette période, seuls deux types sont caractéristiques de cette transformation cinématographique : le cinéma commercial et le cinéma « d'auteur ». Pour autant, il nous semble pertinent de considérer les différents aspects de la réalité de la cinématographie colombienne car aborder ce panorama permet de mieux mesurer la valeur et le rôle de la coproduction internationale dans le développement de l'industrie cinématographique colombienne.

Au cœur de ce cinéma « d'auteur » ou *d'art et d'essai* se situe la coproduction, reconnue comme une proposition économique, narrative et esthétique, soutenue par les institutions du cinéma en Colombie et ouverte sur le monde. En effet, son inscription dans le grand réseau cinématographique propre à la circulation internationale est directement liée à la participation de pays partenaires comme la France. Ce cinéma en coproduction s'oppose à la tradition audiovisuelle colombienne venue de la télévision ; il s'agit donc d'une production cinématographique de rupture.

Dans le cas de l'industrie colombienne, nous parlons donc d'un cinéma co-construit. L'état actuel de la cinématographie colombienne est le résultat d'un processus collectif qui engage plusieurs acteurs dans une logique intersectorielle. En d'autres termes, le cinéma colombien ne se fait pas isolément. Il est la preuve d'un travail où convergent l'engagement de l'État, l'implication des professionnels et la participation étrangère. Nous assistons donc à un double mouvement : la construction d'une industrie nationale et l'internationalisation de sa cinématographie.

C'est ainsi que pour les professionnels et institutions concernées par la cinématographie que nous étudions, la coproduction ne se limite pas à l'obtention d'un soutien financier. L'idée est d'intégrer un réseau professionnel ou encore la possibilité d'exister au-delà d'un circuit local du cinéma. Dans le partenariat avec la France, même si la participation économique est minoritaire, elle favorise toutefois la participation d'autres pays et l'investissement des fonds et festivals du monde.

L'industrie cinématographique colombienne dans son ambition d'évoluer cherche à se restructurer en répondant aux besoins du secteur local et aux attentes du monde international du cinéma. Dans ce contexte, en plus des conditions matérielles et des contraintes économiques, ce sont des enjeux culturels, sociaux et politiques qui encadrent les processus de coproduction cinématographique.

Partie II

Multiplier les instruments pour constituer un corpus d'analyse à partir d'une approche micro-communicationnelle

Chapitre 1.

Une approche communicationnelle de la coproduction cinématographique entre la France et la Colombie

À partir des premières explorations théoriques issues de nos réflexions sur les accords de coopération ainsi que sur l'état de la production cinématographique colombienne, nous élaborons progressivement notre approche méthodologique. Ce dernier ne vient pas justifier un cadre théorique, mais il dialogue avec lui. Dans cette perspective, ce chapitre propose de présenter les éléments qui nourrissent cette construction, afin de préciser notre objet de recherche.

L'un des principaux objectifs de notre thèse est d'explorer comment les convergences et les divergences entre les propositions des professionnels et les attentes des spectateurs du cinéma de coproduction entre la France et la Colombie affectent le développement des représentations sur l'industrie cinématographique. Dans cette perspective nous considérons les films coproduits en tant qu'acteur, espace et résultat de la communication. Cette première étape de notre recherche relève bien d'une construction scientifique. Il nous a fallu partir d'*objets concrets* (des films) « qui appartiennent au champ d'observation » (Davallon, 2004, p. 33), pour les composer en *objets de recherche*, c'est-à-dire « tel que le chercheur le[s] construit pour pouvoir [les] étudier » (*ibid.*, p. 32.)

Les accords en matière de cinéma entre la Colombie et la France figurent dans le panorama culturel depuis les années 1980 et l'apparition de la coproduction à partir des années 2000 participe à la construction de nouvelles représentations sociales. Ces films, qualifiés par certains auteurs de « cinéma *pour les festivals* » (Luna, 2013 ; Zuluaga, 2015) et étudiés par d'autres à partir de la notion « d'auteur » (Rueda, 2018 ; Pineda, 2018), sont associés à un phénomène culturel. Dans ce sens, il faut prendre en compte « *la dimension culturelle du développement* » (Rueda, 2010, p.5). Autrement dit, il faut les appréhender sous l'angle de la constitution des identités et du développement socioéconomique (García Canclini, 2001)¹. Nous identifions ainsi, comme point de départ de la construction de notre objet, certains films coproduits engagés dans la construction d'autres représentations sur la Colombie.

L'un des enjeux de la définition de notre objet de recherche est de « l'appréhender dans sa complexité » (Catoir, 2011, p.33). Notre perspective communicationnelle doit donc permettre un décloisonnement² de notre objet et l'articulation des différents moments de sa configuration (production, diffusion, circulation et réception). C'est dans ce but que nous avons développé une méthodologie croisée reposant sur une approche multidimensionnelle du cinéma coproduit. Ainsi, ce chapitre est divisé en deux parties visant à définir notre objet d'étude à partir de l'interaction entre la théorie et le terrain. D'abord, nous présentons la notion de représentation sociale et son rapport au cinéma. Ensuite, nous nous concentrons sur la pertinence d'étudier le cinéma de coproduction en tant que fait de communication dans deux espaces géoculturels et deux instances différents. Finalement, nous proposons deux types de représentations selon les acteurs participants à sa construction. Cette approche est essentielle pour comprendre la construction du corpus sur lequel nous centrons l'analyse.

1 « La dimensión cultural del desarrollo » García Canclini, N. (2001, septembre-octobre), "Por qué legislar sobre industrias culturales", en *Nueva Sociedad*, núm. 175. P. 12. Traduit par nos soins.

2 Cette prise en compte de l'objet dans sa complexité est par ailleurs une des préoccupations de notre équipe de recherche Grecom-Médiapolis (LERASS). Plusieurs thèses soutenues ces dernières années vont dans ce sens (Rueda, 2006 ; Gil, 2011 ; Renard, 2011 ; Negrel, 2015 ; Christophe, 2015, Le Forestier, 2016). Si chacun développe une méthodologie adaptée à son objet d'étude (études des pratiques culturelles, analyse sémio-pragmatique d'objets culturels médiatiques), l'ensemble de ces travaux partagent une même volonté de décloisonner les approches communicationnelles.

A. La construction des représentations sociales dans le cinéma de coproduction

Notre approche méthodologique est progressivement définie à partir de notre recherche documentaire et de la composition de nos corpus d'analyse. La proposition d'étudier les représentations dans le cinéma en coproduction, exige, dans un premier temps, de analyser ce que nous entendons par « représentation ». Notre approche répond aux explorations afin de donner une description, certes synthétique, à ce concept, tout en nous permettant de mieux présenter notre positionnement.

Un déplacement méthodologique est nécessaire pour faire abstraction des seules questions esthétique ou économique sur lesquelles la plupart des analyses du cinéma latino-américain sont centrées. Nous abordons la coproduction en tant que construction sociale de la réalité. La notion de représentation sociale, ainsi que la discussion sur le cinéma et la réalité nous permettent de définir le caractère de ce cinéma comme un acteur de la production des « connaissances sur l'autre » (Charaudeau, 2009). Dans un « principe d'altérité », Patrick Charaudeau propose ainsi de penser « l'autre » comme celui qui permet à l'être social de construire son identité et définir sa place en relation à une collectivité : « *On vit en groupe, on se définit au travers des autres et, en quelque sorte, on leur appartient, du moins en partie* » (Ibid. p 3). Dans le cas de notre étude, les rapports à « l'autre » prennent de multiples formes : ceux entre le réalisateur et les représentations qu'il fait exister dans le film (culture, classe sociale, âge) et ceux issus de la réception de ces dernières, par les publics français et colombiens.

La perspective communicationnelle que nous adoptons s'appuie d'abord sur la posture de médiacultures (Macé et Maigret, 2006) pour définir le cinéma de coproduction comme un « objet culturel médiatique » (Gil, 2011, p.28). Nous l'appréhendons donc comme un espace, un acteur et un objet de la communication. Ainsi, nous faisons le choix d'aborder le cinéma de coproduction par l'interaction entre ses agents (les professionnels et les publics) et les films.

1. Vers une définition du cinéma comme représentation sociale

Les représentations ont été, depuis le 18^{ème} siècle, l'objet de réflexion dans de nombreuses disciplines telles que la psychologie ou la sociologie, développant ainsi des élaborations conceptuelles qui nous servent de point de départ. Ces travaux nous permettent de préciser les contours de notre objet d'étude. Il s'agit de s'interroger sur l'analyse de cette notion afin de traiter le cinéma comme un processus de représentation et d'identification qui affecte la construction des réalités sociales.

En s'inspirant d'auteurs tels qu'Emile Durkheim, Denise Jodelet et Serge Moscovici, nous considérons les représentations sociales comme des instruments qui permettent à l'individu dans toutes situations, d'appréhender son rapport au monde et de se situer dans la société. Tout d'abord, Emile Durkheim (1912) affirme que les représentations sont à la fois une construction mentale propre à l'individu mais socialement déterminées (collective). C'est donc à partir des représentations collectives que l'être social construit sa relation aux autres et appréhende la réalité. Durkheim les définit comme des phénomènes participant au développement de la « réalité sociale », en permettant aux individus de vivre ensemble.

Si l'auteur présente une sorte « d'interdépendance » entre les représentations collectives et individuelles, il laisse peu de place à la liberté du sujet. Il faut donc questionner cette position car l'être social est en capacité non seulement de « choisir » ou d'adhérer à une représentation, mais de la transformer. Dans cette ligne, Denis Jodelet affirme :

Le sujet appréhende le monde qui l'entoure en fonction de ses croyances, de ses valeurs, de ses opinions. La représentation lui permet de s'approprier le réel en lui appliquant son filtre interprétatif propre. Elle sert ainsi au sujet de modèle pour décoder une situation et constitue un repère face à une opinion contraire. En ce sens la représentation a un caractère « créatif et autonome » (Jodelet, 1998, p. 354).

Tout en partant de l'héritage durkheimien, Serge Moscovici (1972-1976) passe des représentations collectives aux représentations sociales. En reconsidérant la valeur du sujet sous l'emprise de la société, Moscovici met en parallèle la psychologie en tant qu'étude des comportements et des processus mentaux de l'Homme et la sociologie, consacrée aux individus en communauté et leurs manifestations (artistiques, religieuses, politiques). Ainsi, les représentations sont construites par et pour le groupe, mais c'est avec l'engagement du sujet en tant qu'acteur social qu'elles deviennent des représentations sociales. Autrement dit, ces constructions sont collectives dans la mesure où chaque individu participe à sa production, ses appropriations et ses transformations.

C'est ainsi que le film peut être considéré comme une création soumise à cette même logique de *va-et-vient* entre la société et l'individu où chacun (réalisateur, producteur ou

spectateur) œuvre dans le but de donner naissance à de nouvelles représentations. Nous pensons donc, conformément à la réflexion menée par Denise Jodelet, que le spectateur est aussi acteur des représentations dans la mesure où il est capable de les produire et de les transformer. Dans le cas de la coproduction cinématographique que nous étudions, la diversité du contexte géoculturel (colombien et français) qui encadre le mouvement et l'implication de chaque acteur déterminent la complexité et la diversité du processus de représentation.

a. Les représentations comme constructions sociales de la réalité. Une approche constructiviste

Le paradigme constructiviste propose de penser les représentations comme un système de rapports qui rendent compréhensible le monde social. Dans cette perspective, elles jouent un rôle important dans « *la construction sociale de la réalité* ». Les représentations sociales sont par conséquent des constructions faites par l'individu pour appréhender son rapport au monde, et lui permettre de se situer dans la société. Ce sont des constructions mentales, « *plus ou moins chargées affectivement, faites à partir de ce que la personne a été* » (De Ketele, 1988, p. 37) et de ce qu'elle projette vers la société, elle guide son action et amène le comportement qu'elle va adopter. L'étude des représentations sociales constitue ainsi une approche de la construction mentale individuelle et collective (Jodelet, 1998).

Nous partons de cette définition pour aborder le cinéma en tant que représentation sociale et la coproduction comme une *co-construction*³ de la réalité. On peut alors parler d'une édification collective des connaissances sociales, dans la mesure où une représentation désigne la capacité à traduire le « réel » dans un cadre social - de vie quotidienne - sous la forme de pensées qui s'y accordent. Il s'agit d'une (re)constitution du réel qui n'est ni neutre ni impartiale ; cependant l'individu qui y procède croit être fidèle à la réalité et n'avoir déformé aucun de ses aspects.

Pour notre étude, nous prenons en compte trois points fondamentaux du constructivisme : la première, la temporalité des constructions, la seconde, les interactions entre le sujet observant et l'objet observé et finalement, les transformations des connaissances, « *construites par le sujet lui-même à travers les expériences qu'il vit dans son environnement, (à partir) de ce qu'il y a déjà vécu et à travers les interactions avec les autres* » (Jonnaert, 2002, p. 66). Dans le cas de notre recherche, le film de coproduction participe à la construction des connaissances grâce à l'interaction entre les acteurs (professionnels ou spectateurs) et leur contexte. La pluralité d'écosystèmes de production et d'espaces géoculturels qui

3 Nous considérons la notion de *co-construction* telle que développée par Umberto Eco (1979) comme les liens entre l'auteur, son œuvre et ses lecteurs dans la production du sens. Chacun peut proposer une interprétation légitime. Cependant elles sont toutes connectées. Dans le cas du cinéma de coproduction, se produit un dialogue entre les acteurs (réalisateur, producteurs, coproducteur, spectateurs) dans la construction et la transformation des représentations.

encadrent le processus de création et de réception, affecte la production de différents savoirs sur la Colombie en tant que territoire socio-culturel et géopolitique, ainsi que sur sa cinématographie.

La représentation permet à chaque acteur s'appropriier le réel en lui appliquant son filtre interprétatif propre (Jodelet, 1998). Il s'agit de la mise en discussion des récits cinématographiques et les contextes socio-culturels que les entourent. C'est ainsi que nous nous concentrons sur la coproduction entre la France et la Colombie dans la période de 2010 à 2016, pour analyser les rapports des professionnels et spectateurs de ces deux pays à ce cinéma, et les représentations qu'ils construisent sur la société et la cinématographie à partir de leurs expériences avec ces films.

L'interaction entre le sujet et la société est donc, comme l'expose Edgar Morin, en évoquant l'assemblage des réseaux entre acteurs (individus ou institutions), la mise en relation des « individualités » pour la production des « globalités » : « *il nous faut désormais apprendre à être, vivre, partager, communiquer, communier en tant qu'humains de la planète terre. (Il s'agit) non plus seulement à être d'une culture, mais à être terriens* » (Morin, 1987, p. 102). Ce qui nous amène à penser au « *pluralisme des réalités et des identités* » (Berger et Luckmann, 1966). Le cinéma de coproduction est donc un espace où cette pluralité permet l'élaboration de nouvelles réalités, c'est-à-dire de nouvelles connaissances. Leur circulation facilite la rencontre avec différents acteurs impliqués, professionnels et publics qui peuvent transformer à leur tour ces nouvelles réalités.

Nous percevons donc les représentations sociales comme des « *phénomènes complexes toujours actifs et agissant dans la vie sociale (...)* » Elles sont en effet « *des modalités de pensée pratique orientées vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement social, matériel et idéal* » (Jodelet, 1989, p. 52). À partir de notre positionnement, nous réfléchissons sur le sens donné au « réel » et aux « réalités » par ces représentations. Ces dernières constituent un système d'interprétation, grâce auquel l'individu interagit avec son environnement. Ainsi l'inconnu se transforme en familier à partir des processus d'ancrage et d'objectivisation (Moscovici, 1976).

Nous considérons donc le film de coproduction comme un ensemble de représentations permettant de « *connaître* » l'inconnu : le Colombien par rapport au public français ou encore le Colombien représenté par rapport au réalisateur. Cette dimension rend compte de l'intérêt des SIC dans une telle étude. Les représentations sociales favorisent les communications, en renvoyant à « *des modes spécifiques de connaissance du réel, permettant aux individus d'agir et de communiquer, et permettant aux groupes de réguler leurs interactions réciproques* » (Molinier, 1996, p. 11). Dans cette perspective, il faut aussi préciser la notion de « réalité » qui occupe une place importante dans notre étude en raison de la tradition « réaliste » du septième art latino-américain, instituée dans les films du *Nouveau Cinéma Latino-Américain* (Orell, 2006) et attendus sur certaines scènes festivières en Europe (Rueda, 2018). En effet, l'expérience avec l'œuvre cinématographique de certains de nous interrogés (professionnels et spectateurs) est traversée par cette enquête de « réalité ». Leur ambition de dialoguer avec les contextes

socioculturels détermine leurs représentations du rôle et des qualités (techniques et narratives) des films de coproduction.

b. Représentations sociales et réalité dans la production des connaissances

Pour étudier le cinéma de coproduction au cœur de ce processus de représentation, il est impératif de revisiter la discussion sur les rapports entre réalité et cinéma. Difficile ici d'en mentionner tous les détails, nous nous concentrons essentiellement sur certains auteurs tels que Siegfried Kracauer (1947) et Marc Ferro (1977). Nous revisitons leur travail pour définir la manière dont nous pensons les rapports entre réalité et représentation sociale dans le cinéma de coproduction.

Tout d'abord, l'analyse de Siegfried Kracauer sur les films allemands de 1918 à 1933 offre une première approche sur les liens entre cinéma et réalité. Même si son étude sur la société allemande d'avant-guerre semble éloignée de notre analyse sur le cinéma contemporain entre la France et la Colombie, le travail de Kracauer est pertinent : il étudie le film en tant que source d'information sur la société. L'auteur affirme que l'analyse des longs-métrages produits avant la Seconde Guerre Mondiale permet d'identifier et de réfléchir sur les caractéristiques de la société qui ont pu participer au développement de la Guerre.

Kracauer présente trois observations qui illustrent les manières dont le cinéma peut s'exprimer sur la réalité (Kracauer 1947). Il expose tout d'abord la capacité des films à refléter la mentalité d'une nation car ils ne sont jamais le produit d'un individu mais celui d'un groupe. Ensuite, il évoque un état d'esprit collectif mis en lumière par les différents sujets ou le jeu des acteurs qui révèlent alors leur rapport avec le monde. Finalement, Kracauer explique que les réalités sont en perpétuelle transformation liée à des facteurs économiques, sociaux, politiques et culturels. Ainsi, le film permet de s'approcher d'une partie de la réalité, à un moment (espace-temps) particulier. Le travail de Kracauer montre déjà comment le cinéma peut intéresser, non seulement les chercheurs de l'esthétique, mais aussi d'autres disciplines, dont les Sciences de l'Information et de la Communication (SIC). En effet, il nous invite à réfléchir aux différentes couches du film et à leurs rapports avec le contexte social où il est produit et consommé. Son analyse est donc pertinente dans notre recherche dans la mesure où l'étude de la production et la réception de la coproduction apporte à la compréhension des écosystèmes de productions (français et colombiens), et des contextes géoculturelles différents.

Dans le prolongement de ce que propose Kracauer, Marc Ferro (1977) émet quatre appréciations sur le film en tant que témoignage de la réalité sociale. Il fait tout d'abord référence aux contenus des films. Les éléments qui y sont mis en scène suggèrent ce qu'une société pense d'elle-même, de son passé ou des autres communautés, par exemple. Ensuite, il associe *les éléments* à des choix techniques (l'éclairage, le montage, la photographie) ou

au point de vue de la narration (par qui et comment sont racontés les événements). Il compare également le cinéma à un *produit de masse* capable de « parler » d'une société mais aussi de l'influencer ou de la transformer. Finalement, la quatrième observation est liée au *type de lectures*. Ferro affirme que chaque individu interprète les « textes » à sa manière selon le *sac d'expériences*. Ainsi, « *l'accueil réservé à un film est alors une indication utile du substrat idéologique qui domine toute formation sociale* » (Ferro, 1977, p.145). Pour lui, le film est plus qu'un miroir de la société, il est un outil pour son édification. C'est ainsi que dans notre étude, nous analysons les discours et les expériences des professionnels et spectateurs avec les longs métrages coproduits tenant par objectif à la fois d'identifier les caractéristiques techniques et narratifs de ce cinéma, et la manière dont chaque agent les interprète.

Finalement, le travail de Pierre Sorlin (1977) constitue une troisième analyse pertinente pour notre étude en ce que l'auteur présente le film comme une construction en soi, une nouvelle unité qui prend en compte des composantes venues de la société et d'ailleurs. Chez Sorlin, le film est considéré comme le portrait d'une société, non pas une copie mais une *nouvelle unité complexe* (Ibid. p. 140) où certains fragments de la réalité sont dotés de sens et mis en relation afin de communiquer une idée.

En poursuivant l'objectif de définir le cinéma comme une représentation sociale, nous tenons à mentionner les propos de Sorlin selon lesquels le film présente ce qui est perceptible d'une communauté, c'est-à-dire « *c'est ce qui apparaît photographiable et présentable sur les écrans à une époque donnée* » (Ibid. p. 69). Cependant « *dans sa partie visible une société montre ses intérêts et la façon dont elle les encadre : l'horizon de ce qu'elle pense utile de discuter, le périmètre à l'intérieur duquel elle est capable de poser ses propres problèmes* » (Ibid. p. 69). Si cette affirmation nous ramène à Kracauer et Ferro, nous préférons prendre du recul car « *le cinéma ne représente pas une société mais ce qu'une société considère représentable* » (Casetti, 2005, p. 148).

Le travail de ces trois auteurs (Kracauer, Ferro, Sorlin) met en lumière une influence à double sens entre le cinéma et la société, qui se nourrissent mutuellement. C'est dans ce sens que nous allons questionner le film de coproduction, présupposant qu'il contienne et génère des représentations sociales.

Afin de saisir les rapports entre réalité et cinéma dans la coproduction, nous mettons en regard les réflexions de ces trois auteurs avec l'analyse de Juana Suarez consacrée à la production culturelle colombienne (2009). Elle affirme que la pauvreté et la violence font partie intégrante de la réalité du pays, et, qu'elles sont indissociables de la production artistique et culturelle nationale (Suarez, 2009). Comme Kracauer le fait au sujet de l'Allemagne des années 30, Suárez présente une sorte de radiographie des rapports entre les films colombiens et la réalité du pays, en révélant les liens entre la production culturelle et la conscience collective. Comme l'expose Moscovici (1976), les représentations sociales sont produites à partir de l'adhésion individuelle aux consciences collectives. Dans ce sens, comme le décrit parfaitement Suarez, la violence et la pauvreté sont des thèmes récurrents dans le septième art colombien. Même les films qui cherchent à donner une

autre représentation de l'être colombien, n'échappent pas aux clichés ou stéréotypes et font malgré tout référence à ces deux sujets. Autrement dit, que ce soit par omission ou par saturation, ces thèmes sont utilisés dans les réalisations colombiennes.

Dans le cas des longs-métrages de notre corpus, les instruments utilisés par le réalisateur dans la construction du film peuvent révéler son point de vue en tant que chef d'équipe. Même si elle est difficile à caractériser, les réalisations nous donnent des indications sur la posture de leur créateur en tant que Colombien et ceci avec une appartenance socio-économique particulière. De même, ses communiqués de presse et publications sur les réseaux sociaux contribuent à identifier sa position. En outre, chaque réalisateur colombien a un parcours qui lui est propre et qui lui donne une vision singulière de la vie sociale. Il en va de même pour les spectateurs, d'où l'importance de ne pas les percevoir comme un groupe homogène. Par exemple, un spectateur français n'ayant jamais voyagé en Amérique latine a des attentes différentes de celles du spectateur colombien qui habite en France depuis plusieurs années. Ils ne cherchent pas les mêmes aspects de la *réalité*, leurs attentes liées aux représentations sont différentes.

Ainsi, dans le cas de notre étude, nous centrons l'analyse sur la création du film et sa réception, prenant en compte les divers aspects mis en jeu. Chaque étape fait apparaître des acteurs singuliers et produit des représentations particulières. C'est pour cette raison que nous choisissons d'aborder la coproduction comme une *co-construction complexe de la réalité*, parsemée de négociations tout au long de l'élaboration du film. Si cette étude est nourrie par l'analyse esthétique et économique de l'industrie cinématographique, elle doit les dépasser afin de mieux saisir la complexité de ce média en tant qu'objet de communication.

2. Le cinéma de coproduction, un fait de communication complexe. Une approche médiaculturelle

Un des premiers changements sur le caractère du cinéma est son acceptation en tant que *fait de culture*, c'est-à-dire comme un support technique, mais aussi comme un moyen capable de témoigner de l'esprit d'une époque et de l'influencer. Nous considérons alors le film comme une construction qui transite en interaction entre la société et l'individu.

Nous adoptons une approche Médiaculturelle pour étudier le cinéma de coproduction. Il s'agit donc d'étudier les dialogues entre ce média et les contextes culturels où il se configure (Maigret et Macé, 2006). Dans le cas des longs-métrages coproduit ces dialogues se multiplient en raison de la pluralité des agents venus des contextes différents ainsi que du processus de circulation élargie. Nous nous intéressons très particulièrement à l'étude des films coproduits en tant qu'objets médiaculturels configurés en tant que fait social et de communication dans deux espaces géoculturels (la France et la Colombie) et deux instances (la production et la réception). En effet, tout comme expriment Maigret et Macé :

« Les produits de la culture de masse elle-même enregistrent une prolifération d'usages et d'interprétations échappant à l'intentionnalité des producteurs et des diffuseurs pour devenir le support de constructions identitaires, contestataires, transgressives ou décalées. La signification des œuvres n'advient donc que dans l'opération de coconstruction du sens, entre une proposition médiatique et ceux qui, d'une manière ou d'une autre, en font quelque chose. ». (Ibid. p. 31)

La perspective médiaculturel nous amène à prendre en compte la production dans la production et la réception des films en coproduction. En effet, elle accorde aussi un rôle essentiel au spectateur et son contexte dans la configuration des objets médiatiques. Il s'agit d'un mouvement entre la représentation sociale, l'interprétation et l'identification afin de produire de nouveaux savoirs. Cette démarche produit de multiples propositions car elle est le fruit de l'interaction et des négociations entre les différents acteurs sociaux. Nous pensons alors à la construction d'une « pluralité des représentations de la réalité » (Moscovici, 2013) selon les individus et leurs « stocks de connaissances » (Jodelet, 1998) empiriques et symboliques. Nous accordons également de l'importance à la pluralité de l'identité façonnée par la place de l'acteur et ses rapports aux autres participants : le « soi » de l'observateur affranchi, le « nous » collectif et « l'autre » observé et représenté, par exemple.

Le rôle du « soi » et de « l'autre » ainsi que celui du « nous » et du « vous » dans le cadre de la construction des représentations sont amenés à changer. En ce sens, nous nous référons à Jesús Martin-Barbero évoquant l'élaboration de la communication et du récepteur (l'autre) qui devient émetteur (le « je ») (Martin-Barbero, 2002). Dans le cas du cinéma en tant qu'objet médiaculturel, le spectateur n'est pas un simple consommateur d'informations, mais un acteur, un producteur de jugement et, par là, de normes esthétiques, narratives et culturelles. Il participe aussi à la construction du média dans l'interprétation

des films ainsi que dans la construction du sens. Dans cette mesure, le spectateur quitte la place du récepteur pour devenir un émetteur, capable de produire des messages vers la société à partir de ses rapports au film. La communication se produit à double sens (Barbero, 2002). Nous parlons donc d'une cinématographie entre la France et la Colombie comme un fait de communication complexe dans la mesure où les acteurs provenant de contextes différents ainsi que les messages et les sens produits sont nombreux.

Étudier la coproduction cinématographique entre ces deux pays nous amène à nous intéresser particulièrement au film en tant que producteur des représentations sociales, dans un contexte très singulier de partenariat aux multiples acteurs. En outre, « [é]tudier une représentation sociale, c'est finalement étudier à la fois ce que pensent tels individus de tel objet (le contenu), mais aussi la façon dont ils le pensent (quels sont les mécanismes psychologiques et sociaux qui rendent compte de ce contenu) et pourquoi ils le pensent (à quoi sert ce contenu dans l'univers cognitif et social des individus) » (Amy, Piolat, 2007, p. 167). Il faut s'interroger sur la réalisation des films, mais aussi sur la manière dont ils invitent les spectateurs à produire du sens et, à leur tour, aussi des nouvelles représentations. Le film est donc au cœur de la communication dans la production permanente de messages.

Nous considérons le spectateur comme un participant actif dans la production des représentations, et par là, des connaissances sur soi et sur l'autre à travers le cinéma. Nous pensons donc le film comme une source de représentations sociales co-construites issues des interactions entre plusieurs acteurs sociaux dans la création, la circulation et la réception des films. De plus, du fait de la coproduction cette co-construction peut s'en trouver diversifié et augmenté. C'est dans ce contexte que la communication est produite en plusieurs sens, affectant même le rôle du film : de produit, à acteur ou espace de la communication.

a. Analyser Le cinéma de coproduction dans son dialogue avec les multiples contextes culturels

Le cinéma en tant que média représente un processus plus complexe qui ne se réduit pas à la réalisation et à la diffusion. C'est un espace d'interaction entre de multiples acteurs sociaux. Dans le contexte de la coproduction, ces rapports sont multipliés et encadrés par l'espace géoculturel de chaque participant. En effet, comme Jean-Baptiste Perret l'expose :

À un niveau très général, on peut distinguer trois pôles, trois dimensions dont toute recherche en communication cherche à élucider les rapports : celui de la circulation du sens, celui des acteurs et des pratiques sociales, celui des techniques. Les SIC sont la discipline qui s'intéresse prioritairement aux relations croisées que chacun de ces termes entretient avec les deux autres. Son originalité est de construire des axes de recherche guidés par l'intention de traiter conjointement ces dimensions que les spécialisations traditionnelles laissent séparées (...). (Perret, 2004, p. 126)

Notre approche médiaculturelle tente de prendre en compte ces trois pôles dans la construction des représentations par le cinéma de coproduction. Dans la volonté d'aborder le cinéma comme un objet complexe de communication, nous centrons notre travail sur leur croisement et structurons la perspective communicationnelle autour du « *concept de composition* » (ibid.) qui permet leur articulation. Toutefois, ce processus méthodologique tend, le plus souvent, à ne conjuguer ces dimensions que « *par deux : le linguistique et le social (discours), le sémiotique et le technique (dispositif), le social et le technique (usage)* » (ibid.). Notre objet d'étude nous conduit au-delà de cette vision par axe en ce qu'elle envisage d'intégrer ces trois pôles dans leur interaction. De fait, notre objectif visant à considérer le cinéma en coproduction entre la France et la Colombie comme une *co-construction* des représentations sociales nous amène à considérer les rapports entre les espaces géoculturels et les agents participants dans les instances de production et de réception afin d'analyser le processus de configuration de ce média.

Notre position méthodologique est fondée sur l'idée que le contexte participe à la construction de l'objet (Martín-Barbero, 2002). Dans la continuité de plusieurs thèses effectuées au sein de notre groupe de recherche, nous partons d'une posture constructiviste pour « *saisir notre objet [à partir du] système d'interrelations et [d]es problématiques qui participent à sa configuration actuelle* » (Gil, 2011, p. 31). Une approche par les médiacultures nous semble adaptée pour considérer la complexité de notre objet.

Nous essayons donc d'étudier les interactions entre la représentation, l'interprétation et l'identification⁴ générées par les films de coproduction, en partant d'une structure tripartite : « *production (étude socio-économique), réception (étude des usages), objet (analyse sémiologique)* » (Gil, 2011, p. 33). C'est dans ce sens qu'il faut considérer « *son architecture, ses acteurs, leurs interactions, les flux irrigant, les contenus véhiculés* » (Mattelart, 2008, p. 21). Nous nous concentrons sur les instances de production et réception ainsi que sur la circulation de ce cinéma dans deux espaces géoculturels, comme une condition qui contribue à sa configuration et au croisement des trois ordres annoncés en amont.

Dans cette perspective, nous partons du concept de « média » tel qu'abordé par Jesús Martín-Barbero comme une « médiation sociale » (Martín-Barbero, 2003, p.334). Cette définition renvoie à la notion de « médiation médiatique » (Maigret et Macé, 2005, p.11). Nous considérons donc le cinéma « *comme la configuration dynamique et complexe de multiples médiations techniques, économiques, sociales, symboliques* » (Gil, 2011, p. 29). Les médias sont donc des médiations qui relient les acteurs sociaux à des situations sociales (Davallon, 1992).

Relever les interactions entre acteurs et situations sociales (contexte) d'approfondir la compréhension des médiations. Comme l'affirme Jean Davallon en évoquant la télévision, les médias se structurent à partir de plusieurs relations qui participent à la construction « *d'un espace social* » (ibid., p. 103). Ce processus s'enrichit d'un grand nombre de pratiques annexes qui affectent l'interaction entre le média et ceux qui participent à la médiation.

4. Nous entendons l'identification comme la possibilité de l'individu de se projeter ou non dans les représentations présentes dans les films.

Dans le cas de notre étude, le cinéma de coproduction est un acteur de la médiation au moment de sa production et de sa réception - moments concrets de sa construction - mais aussi, par exemple, de la discussion sur les sujets abordés dans le film ou plus largement sur les réalités sociales référencées. En outre, le film peut nourrir les échanges sociaux et la construction d'un média est bel et bien affectée par d'autres médiations. La diffusion des séries télévisées ou des journaux concernant la Colombie jouent un rôle dans la production des représentations sur ce pays. Ces dernières influencent aussi la coproduction et l'interaction des acteurs sociaux : les attentes liées aux représentations des spectateurs ou les choix esthétiques des professionnels en seront impactés.

De ce fait, il s'agit de « *rompre avec l'idée d'une chaîne, d'un parcours linéaire allant de l'œuvre ou de l'objet au spectateur ou visiteur en passant par une série d'intermédiaires (techniques, institutionnels, humains)* » (Hennion, 2004, p.30). C'est plutôt l'idée de circulation qui nous intéresse ici dans la mesure où les médias sont configurés par une multitude de médiations dont chacune contribue à les transformer.

Il est important de considérer la médiation non comme un ensemble d'acteurs, espaces et messages, mais plutôt comme d'interactions où chaque facteur est façonné par le biais des rapports aux autres. Cette approche souligne la nécessité de penser une cinématographie de coproduction comme un fait de communication complexe, car il est au cœur de ce processus où il peut être simultanément média et acteur de la médiation. Le cinéma en tant que média est au même temps considéré comme le résultat dans certaines médiations et en tant qu'acteur dans d'autres. Comme l'expose Eric Macé, « *les médias de masse [dont le cinéma] ont pour particularité d'être à la fois la scène et l'un des acteurs* » (Macé, 2006, p. 24).

Cette définition des médiations détermine une posture méthodologique particulière. Concrètement, il s'agira de saisir le cinéma en coproduction entre la France et la Colombie dans la fabrication des représentations sociales configurées par un ensemble de médiations techniques, économiques, institutionnelles, sociales et symboliques. Les travaux de Jesús Martín-Barbero sont déterminants en ce qu'ils considèrent : « *il faut envisager les processus de communication du point de vue des médiations et des sujets, c'est-à-dire, du point de vue de l'articulation entre pratiques de communication et mouvements sociaux* » (Martín-Barbero, 2002, p.21). C'est dans ce sens que notre approche, étant communicationnelle, s'enrichit de l'apport théorique des médiaculturels afin de saisir l'ensemble de ces médiations. Nous nous intéressons particulièrement aux représentations chez deux type d'acteurs de cette cinématographie de coproduction : les professionnels et les spectateurs. En effet, nous devons prendre en compte le « *point de vue des "usagers" [et les représentations], autant que les processus complexes de fabrication des produits culturels eux-mêmes* (Rueda, 2010, p. 11). De même, il est nécessaire de considérer le caractère géographiquement et historiquement situé de tout phénomène culturel, très complexe dans le cas d'un cinéma qui est pensé "transfrontalier" (Rueda, 2018, p.328), plus particulièrement de la coproduction que nous étudions, elle engendre la rencontre entre deux écosystèmes de production ainsi que de deux espaces géoculturels différents (la Colombie et la France), tant dans l'instance de la production que de la réception.

b. La circularité de la communication dans le cinéma de coproduction. La réception comme instance de construction

La construction de notre « approche communicationnelle et culturelle des médias » (Rueda, 2010, p.8) a donc pour objectif d’appréhender la production des représentations dans les coproductions filmiques entre la Colombie et la France. C’est dans cette perspective que nous trouvons essentielle l’analyse du rôle du spectateur. Nous questionnons donc les usages des films dans leurs processus de communication, prenant en compte le « *tissu des activités humaines et médiations qui lui donnent forme* » (Gil, 2011, p.32).

Il s’agit de revoir le développement de la communication depuis le point de vue de la réception et de l’appropriation (Martin-Barbero, 2002). Le spectateur ne doit pas être considéré comme le dépositaire des messages. En effet, la communication a lieu dans la relation entre les agents et les résistances qui s’ensuivent. Le spectateur est un acteur présent tout au long du processus, participant à la configuration des conditions de la médiation. Influencé par la multiplicité des médiations - l’espace, les acteurs, et les objets en eux-mêmes – cet agent est aussi en capacité de transformer ces circonstances. Néanmoins, comme Martin-Barbero nous prévient, il ne faut pas confondre « transformation » avec « déconstruction » du sens (Barbero, 2002). Le sens n’est ni unique ni définitif : la *co-construction* est en mouvement et c’est sous cet angle que nous abordons le cinéma de coproduction. Notre approche médiaculturelle se justifie par le fait qu’il est possible d’accepter la multiplicité d’interprétations, toutes légitimes. Lors de l’analyse nous étudions les différences entre les agents de la coproduction selon leur instance d’implication (la production ou la réception) ainsi que le contexte géoculturel que leur entoure, afin de mieux saisir ces interprétations.

En nous basant sur le travail de Jesús Martín-Barbero, nous entendons la communication plutôt comme une relation que comme un moyen (Martin-Barbero 2002). Les analyses des logiques de production et de réception ne doivent plus se faire séparément. Nous prendrons donc en compte l’articulation entre ces deux instances. C’est dans ce cadre, par exemple, que nous étudierons la circulation du cinéma de coproduction entre la France et la Colombie en incluant le point de vue des professionnels et celui des spectateurs⁵ dans la construction de ce média.

Nous analyserons le cinéma de coproduction comme une pratique médiaculturelle. Nous nous interrogerons sur la place du spectateur dans cette *co-construction*. Plutôt que de donner une attention particulière à sa dimension esthétique et économique, nous étudierons le cinéma comme un média, ce qui conduira à traiter des enjeux ayant traits

5 Les logiques de circulation du cinéma de coproduction affectent directement la configuration de leurs publics, générant différents ensembles de spectateurs concernés. Dans le quatrième chapitre, nous abordons les caractéristiques de ces groupes en tant que communautés d’interprétation et de production des représentations.

aux financements, aux publics et aux supports (Le Forestier, 2016, p. 118). Nous pensons en effet qu'il est important de considérer le média comme un ensemble constitué par les pratiques sociales de production et d'appropriation d'une technologie (Véron, 1994, p.51). Nous analysons le support (le film) dans ses relations avec les pratiques sociales (la production et la réception). Chacun de ces facteurs participe à la configuration d'un mode spécifique de production du sens.

Dans l'approche de médiacultures, la notion des publics est traitée différemment, ce qui permet d'aborder la complexité de cette cinématographie en circulation, tant dans la production que dans la diffusion. Le cinéma, particulièrement celui de coproduction, est inscrit dans un échange qui participe à une logique de production culturelle de plus en plus internationale (Elsaesser, 2013). La dimension collective de cette dernière s'illustre par une multiplicité de représentations, lectures et interprétations qui sont légitimes car soutenues par le contexte de chaque acteur.

Il est donc pertinent de rapprocher ces deux instances : production et réception à travers du constat de l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs colombiens impliqués dans le développement d'un « cinéma transfrontalier » (Rueda, 2018). Nous sommes en effet partis de l'idée que les cinéastes sont à la fois réalisateurs et spectateurs: leur pratique artistique (la réalisation de films) est étroitement liée à leurs cinéphilie et expériences spectatorielle. Dans le contexte colombien, ils sont notamment spectateurs de quatre types de cinéma : Hollywoodien, d'auteur (particulièrement français), commercial colombien et « indépendant » colombien⁶. Autrement dit, le point de vue des réalisateurs de films de coproduction est façonné par les différents statuts d'acteurs au sein des industries culturelles (en tant que professionnels ou spectateurs). Témoins d'une multiplicité de cinémas où ils ne se sentent pas nécessairement représentés et engagés dans une confrontation aux modèles esthétiques présents, ils peuvent être perçus comme une génération de rupture (Rueda, 2018). Forts de ces considérations, nous abordons la fabrication de représentations dans une logique circulaire où le réalisateur est aussi spectateur. Le réalisateur crée tout le temps en lien avec son environnement social. Le film est le fruit d'une intention « *artistique croisée avec les impératifs de symbolisation d'une collectivité donnée. L'artiste (le réalisateur) travaille le collectif et le collectif travaille l'artiste* » (Fourmentraux, 2012, p. 11-12). Dans le même esprit, Roger Odin évoque une construction de l'œuvre à double sens. Il affirme :

« *Le texte est construit par la lecture qui en est faite par le public : nous attribuons aux textes une intentionnalité dont nous sommes nous-mêmes la source. Il y a donc autant de "publics" construits par le texte que de textes construits par les différents publics* » (Odin, 1992 p. 52)

6. Un type de cinéma qui tente de se détacher des logiques de production et canons esthétiques du cinéma commercial. Sur ce point, nous évoquons essentiellement celui produit pendant les années 80 et 90 par des réalisateurs comme Luis Ospina, Carlos Mayolo ou Victor Gaviría. Il s'agit de films engagés dans le développement d'une certaine cinématographie en Colombie. Dans les années 2000, ce cinéma est devenu un point de référence pour les nouvelles générations de réalisateurs qui en reconnaissent la valeur tout en voulant construire leur propre langage.

Dans cette perspective, « *il n'y a pas de communication au sens de transmission d'un message d'un émetteur à un récepteur mais un double processus de production de sens* » (Ibid. p. 54). De ce fait, le spectateur est aussi un acteur dans les formes de *co-constructions* du sens des œuvres.

La place du spectateur est essentielle : du point de vue des industries culturelles, ce dernier permet l'existence du septième art par l'acquisition des droits (le prix de l'entrée par exemple) (Miège, 2000). La participation du public peut influencer le caractère économique du film en tant que produit d'une industrie. Du point de vue communicationnel, il participe à la production du sens grâce à la discussion avec les autres acteurs. Il s'agit d'un processus d'interprétation, d'identification et de reconstruction des messages (Charaudeau, 2007). En effet, dans le cadre des interactions la participation des acteurs de communication, dont le spectateur, est « légitimée ». Un acteur a besoin de l'autre pour exister. C'est la posture du récepteur qui valide celle de l'émetteur. Il faut souligner, comme le fait Patrick Charaudeau, que dans la communication, un même acteur porte les deux « *faces de la monnaie* » : L'émetteur et le récepteur (Charaudeau, 2004). Néanmoins, du fait des nombreux intermédiaires dans les processus de médiation, la communication cinématographique est un processus plus complexe que celui de la verbale⁷.

7. Nous étudions ces multiples manières comment le sens et le produit dans le cinéma de coproduction dans les chapitres 6 et 7. Nous présentons l'analyse transversale sur les processus de représentation et la production du sens au cinéma de coproduction chez les professionnels et les spectateurs.

B. Comprendre la complexité de notre objet. La multiplicité des représentations

Considérer le cinéma en tant que média, amène à l'étudier dans sa complexité. C'est en ce sens que notre étude porte à la fois sur des objets (les films), et sur le « *discours des acteurs [...] concourant à façonner cet objet [cinéma en coproduction franco-colombienne], ses définitions, ses formes, ses pratiques, ses représentations : sa culture* » (Gil, 2011, p. 36).

À partir de l'idée d'une circularité de la communication dans le cinéma de coproduction entre la France et la Colombie, une de nos hypothèses, est celle d'une *co-construction* des représentations. Il ne s'agit pas d'une représentation unique, homogène et légitime mais de la coexistence de plusieurs. Nous abordons le film, en tant que produit social, comme un objet construit en contexte. De plus, le long-métrage s'inscrit dans un instant défini (temps-espace) qui affecte et qui est affecté par les interactions entre les acteurs participant à sa construction. Le cinéma est donc considéré comme un objet construit et légitimé par son appartenance culturelle, ce qui le configure aussi comme un *fait social*. C'est ainsi que nous définissons le film, en tant que produit culturel, comme un fait de communication à travers lequel il est possible d'étudier les cultures et les sociétés (Eco, 1968).

D'abord proposée par Umberto Eco (1979), la notion de *co-construction* nous permet de réfléchir sur le rôle actif du spectateur dans l'élaboration du sens des films. Eco mentionne la *responsabilité* du lecteur dans la production du sens à partir de sa relation avec l'œuvre et les traces laissées par l'auteur. Dans le cas de notre étude, il faut penser à cette édification à chaque étapes du film : la production, la circulation, la promotion et la réception, par exemple. Afin de distinguer la production du film de la construction du sens nous décidons de parler du co-travail des professionnels du secteur (chef operateur, artistes, techniciens) qui va au-delà de la dimension juridique et économique de la coproduction. Cette *co-production* est différente de la *co-construction* tirée de l'analyse d'Eco par laquelle nous essayons de comprendre en profondeur le sens du film en prenant en compte l'implication du spectateur. Il s'agit donc de deux processus d'élaboration connectés mais distincts : d'un côté, la production filmique entre la France et la Colombie (*co-production*), et de l'autre, les liens entre le film et le spectateur dans la production du sens (*co-construction*).

La perspective communicationnelle se structure donc autour de la notion de *co-construction*. Nous rappelons la circularité dans la communication, c'est-à-dire une interaction permanente entre les différents acteurs. Notre étude est centrée sur deux instances de la construction de représentation qui permettent l'existence du cinéma en tant que média : la production et la réception. L'analyse prend en compte les négociations et les tensions qui traversent ces deux moments (Maigret, 2005). Comme l'expose Mélanie Le Forestier à propos des réalisateurs du cinéma *hatke* en Inde « (...) *le point de vue (...) s'est construit à partir du statut des cinéastes en tant qu'acteurs au sein des industries*

culturelles (...) et en tant que spectateurs des films (...) » (Le Forestier, 2016, p, 19). C'est dans ce sens qu'il est pertinent d'étudier les rapports entre le contexte et les agents de ces deux instances du cinéma.

1. La co-construction du cinéma de coproduction: les rapports entre représentations filmiques et spectatorielles

Il faut étudier le cinéma de coproduction en contexte afin de comprendre son double mouvement comme fait social et de communication. La Colombie et la France en tant qu'espaces géoculturels encadrent les liens des professionnels et spectateurs aux films coproduits lors des instances de production et réception. À partir des travaux d'Umberto Eco (1968 ; 1975), Alec Hargreaves et Tristan Mattelart (2012) concernant les liens entre culture, média et communication, ainsi que ceux de Christian Metz (1972), Roger Odin (1990) et Pierre Molinier (2009) au sujet de la production du sens dans le cinéma nous proposons à une double formulation des représentations : *filmiques* et *spectatorielles*.

Nous revenons ici sur les notions de *co-production* et de *co-construction*. Le premier fait référence au travail collectif des professionnels du secteur cinématographique qui participe à la construction des représentations dans le film. Le second évoque la *co-construction* des représentations où le spectateur joue un rôle essentiel en tant que producteur de sens. Or, la *co-production* est liée à la production des *représentations filmiques* et la *co-construction* aux *représentations spectatorielles*.

Considérer ces représentations permet de mieux comprendre la circularité de la communication au cinéma dans le dialogue entre les instances de production et réception. Les longs-métrages en coproduction entre la France et la Colombie que nous analysons font partie d'un cinéma « délocalisé » (Suarez, 2016)⁸ qui circule au-delà des contextes de sa réalisation. Ces films peuvent participer à la construction des représentations sur *l'autre* et sur *soi-même* (Charaudeau, 2005)⁹. Ce processus a lieu dans des contextes différents, au moment de la production et de sa réception. C'est dans ce sens que notre étude prend en compte le film (comme un produit et processus de communication), mais aussi les écosystèmes de production et les contextes géoculturels de sa création et de sa réception.

8. Juana Suárez analyse les processus de production et circulation du travail des trois réalisateurs colombiens en Europe, afin de réfléchir à la pertinence théorique de notions comme le *cinéma d'exil* et *situé* dans le contexte d'un cinéma qui dépasse le *national* en raison des nouvelles formes de production (coproduction par exemple entre deux ou plusieurs pays). Suarez, Juana ; *Cine « nacional » circulación transnacional: la experiencia fílmica colombiana en el extranjero en años recientes*. 2016

9. *L'autre* est une figure changeant selon le point de vue de l'individu (spectateur ou professionnel). Dans le cas de notre étude *l'autre*, peut être, par exemple, pour un spectateur français « le Colombien » représenté dans les films.

Les acteurs impliqués sont nombreux, néanmoins nous nous concentrons sur le spectateur et le professionnel du cinéma (réalisateur et producteur, entre d'autres). Leur rôle ne doit pas se réduire à ceux de récepteur et émetteur dans la communication. Les rôles de ces agents ne sont jamais définitifs, ils se construisent en relation avec les autres acteurs et dans le contexte (Martin-Barbero, 2002). « *C'est ainsi que la communication devient, pour nous, une question de médiations davantage que de moyens de communication, une question de culture et, partant, non seulement de connaissances, mais de re-connaissance* » (Martin-Barbero, 2002, p.20). L'auteur se réfère au mouvement de « réappropriation historique » indispensable pour comprendre les médiations. Cela exige de prendre en compte le contexte socio-culturel des acteurs afin de mieux saisir la complexité des médiations. Par conséquent, la communication doit être vue comme un « *processus évolutif environnemental situé et temporalisé contextuellement* »^[1] (Ferrara, 2008, p. 5).

a. Les représentations filmiques : la fabrication des messages composites

La formulation des *représentations filmiques* permet d'étudier la complexité du cinéma comme média et médiation à partir du film et sa fabrication. Pierre Molinier mentionne un *amalgame des composants* qui fait du long-métrage un des messages les plus complexes à analyser (2009, p. 8). *Co-production* résultant du travail de plusieurs professionnels, le film est à étudier dans son unité – ses composants - ainsi que dans sa relation avec le contexte où il est produit. Nous considérons le pôle de la production dans l'interaction de ses multiples voix encadrées par les normes singulières du cinéma, en tant que monde de l'art (Becker, 1988), mais aussi en tant qu'industrie (Creton, 2003). Les rapports entre ces agents professionnels et leur place dans le processus de création (Darré, 2007) encadrent la production des représentations filmiques.

À partir de la notion de *message composite* (Molinier, 2009) nous considérons les *représentations filmiques* comme une construction, résultat des interactions. En effet, l'appropriation et traitement des composants de l'œuvre cinématographique (techniques, narratives et plastiques) (Metz, 1977) sont déterminés par le point de vue du réalisateur en tant que « chef de projet » (Darré, 2007) mais aussi de leurs rapports aux autres agents impliqués dans la création du film (producteur et coproducteur, techniciens, artistes). Il s'agit donc d'un amalgame de messages qui donne lieu à une nouvelle unité : le film. C'est ainsi que, cette dernière est composée par ces composants ainsi que traversée par une multiplicité des représentations.

Nous intégrons à notre étude la notion de film comme message composite. Néanmoins, afin de comprendre les *représentations filmiques* comme une construction en contexte, nous revenons sur « les cercles des faits » développé par Metz (1971). L'auteur propose d'étoffer

l'analyse du cinéma par une catégorisation qu'il divise ainsi : *faits cinématographiques* et *faits extra-cinématographiques* (phénomènes d'expression symbolique qui peuvent se manifester dans le film)¹⁰. Ceci permet de penser aux composants – revisités par Molinier – mais aussi au contexte de la création qui peut se manifester à travers le cinéma. D'autre part, il nous est possible d'étudier l'influence du point de vue et du contexte socio-culturel des professionnels sur leurs choix techniques, narratifs et esthétiques.

À ce niveau, le rôle du cinéma apparaît clairement comme média et celui du film comme message. « *En somme, une fois que l'on a constaté que le cinéma signifie et communique et qu'il le fait ouvertement, il s'agit de comprendre pourquoi et comment il le fait* » (Casetti, 2015, p. 62). C'est en ce sens, que nous examinerons les constituants du film dans un contexte particulier : celui de la coproduction cinématographique. De plus, dans le cadre de notre analyse transversale, nous les considérons à partir du discours des agents rencontrés (spectateurs et professionnels) et les représentations qu'ils fabriquent.

b. Les représentations spectatorielles: le spectateur comme producteur de sens

Le film, en tant que message composite, peut être entendu comme « *un phénomène où se présente toujours une possibilité d'interprétation (...)* » (Eco, 1988, p. 268). Nous considérons nouvelle unité comme un acteur de la médiation au moment de l'interaction avec le public. C'est ainsi que les *représentations filmiques* fabriquées dans l'interaction entre le contexte des professionnels et les composants, deviennent susceptibles de transformations dans la rencontre avec les publics. Nous parlons donc des représentations spectatorielles.

Afin d'étudier la complexité de la production des représentations dans les films de coproduction, nous partons de l'hypothèse d'une circularité de la communication dans le cinéma. Nestor Garcia Canclini, affirme, se référant à la production culturelle dans le cadre de la globalisation, que dans la dynamique de la communication, le message est construit grâce à l'interaction des acteurs (Garcia Canclini, 2001). C'est en ce sens que « *[!] a responsabilité du destinataire nous semble déterminante pour assurer une interprétation dynamique* ». (Molinier, 2009, p 21).

10. Le travail de Christian Metz (1977) présenté par Jean Mitry (1963) est essentiel pour comprendre la formulation de *faits cinématographiques* et *extra-cinématographiques*. Metz propose de penser le cinéma comme langage et non pas comme une langue. À cet égard, il analyse les *codes* et *signes* qui composent le film et ses différentes structures (cadre, scène, séquence, etc.). Il présente les *faits cinématographiques* et *extra-cinématographiques* comme des phénomènes linguistiques qui influencent la production du sens : d'abord à partir d'éléments propres au cinéma en tant que langage et ensuite à partir de l'interaction entre les discours exclusifs du film et de certaines manifestations de communication et d'expression de nature différente (sociologique, économique, psychologique). En outre, les faits cinématographiques renvoient à la production du sens à l'intérieur du film autant que les extra-cinématographiques font allusion à la production du sens à partir de l'interaction entre le film et la « réalité ».

Roger Odin affirme que la production de sens par le public a été une question mise entre parenthèse pendant longtemps. Elles ont été privilégiées d'une part la théorie du cinéma centrée plutôt sur l'analyse de la communication filmique et d'autre part, les études sociologiques (souvent quantitatives) et historiques consacrées aux publics (analyse en termes d'âge, de sexe, de profession, de classe sociale, de fréquentation, etc.) (Odin, 2008). Ces deux approches, certes, peuvent apporter des éléments pour comprendre les publics, mais comme l'expose Odin « *ils ne concernent pas directement le sémiologue dans la mesure où elles ne posent pas la question du sens* » (Ibid., p. 51). Comme l'expose Emmanuel Ethis (2009), le film existe chez le public dans les processus d'interprétations, identification et représentations engagés lors de la réception. De même, Roger Odin insiste sur cet aspect et souligne qu'il existe une séparation entre l'espace du réalisateur et celui du public, en affirmant que « *la signification naît de façon quasiment indépendante, dans chacun de ces espaces* » (Odin, 2008, p. 53).

Selon Martin-Barbero, le récepteur établit ses « frontières » dans la communication à partir de son contexte de référence afin de construire le message (Martin-Barbero, 2002). De même, Fourmentraux affirme que le spectateur est compétent pour s'identifier et se projeter dans l'œuvre mais aussi pour lui donner du sens (Fourmentraux, 2012). Dans cette liberté interprétative, les représentations fabriquées par le spectateur peuvent diverger de celles proposées par le réalisateur. Autrement dit, lors de la réception, l'œuvre cinématographique est offerte à la co-construction de sens engagée par les publics. Dans le cas de notre analyse ce processus est encadré par deux espaces géoculturels différents, ainsi que par la circulation des longs-métrages et des publics d'origine nationale multiples.

Parler d'une circularité permet d'aborder la place des agents dans une double logique entre le réalisateur (et les professionnels de la production français et colombiens) et le spectateur. Ce dernier participe à la construction des significations attribuées à l'objet. Sur la base de cette double logique, nous considérons la fabrication des représentations sur la coproduction et la cinématographie colombienne.

Nous nous appuyons sur l'analyse d'Umberto Éco (1969) pour soulever l'implication des publics dans la *co-construction* de l'œuvre et la production de sens. Dans le cas de notre étude, nous pouvons parler de *co-construction* car nous mettons nos spectateurs en situation de « production sémantique » (Ibid.). Notre dispositif méthodologique – sur lequel nous reviendrons dans le chapitre quatre – lui permet de réfléchir à ses rapports aux films, afin de mieux saisir leur production du sens. En effet, le spectateur n'est pas tout le temps conscient de sa capacité à fabriquer du sens.

L'examen des *représentations spectatorielles* conduit à une réflexion plus ambitieuse. Il est donc pertinent d'étudier finement l'interprétation du film par le spectateur, et de s'intéresser à la place qu'occupent ces représentations dans la compréhension du monde social. Il s'agit d'une élaboration qui mêle l'œuvre cinématographique avec le matériau d'autres expériences en participant à la construction « *structuration des contenus et des connaissances* » (Molinier, 2009).

Conclusion

Dans la construction de notre approche communicationnelle, nous proposons de définir le film de coproduction en tant que représentation sociale. Nous développons donc une synthèse de la notion de représentation. D'abord à partir de certains travaux relevant plutôt de la sociologie (en tant que système de rapports qui rendent compréhensible le monde social) et, ensuite, dans le cadre particulier du cinéma et des SIC (concernant la relation entre cinéma et réalité sociale). À partir d'une approche constructiviste, nous entendons donc l'œuvre cinématographique comme produit d'une construction sociale de la réalité où plusieurs acteurs sont impliqués.

Nous considérons le cinéma comme un objet construit et légitimé par son appartenance culturelle. Ceci le configure aussi comme un *fait social*. Dans cette perspective, les représentations sociales et les représentations cinématographiques s'influencent mutuellement. C'est dans ce sens que nous définissons le film comme un fait de communication au travers duquel il est possible d'étudier les représentations culturelles et sociétales.

Penser le cinéma comme une co-construction sociale implique de se pencher sur le contexte de sa production et de sa réception. Dans la formulation de notre « approche communicationnelle et culturelle » (Rueda, 2010, p.8) du cinéma en tant que média, nous proposons un déplacement méthodologique afin d'analyser la cinématographie de coproduction au-delà des questions esthétiques ou économiques sur lesquelles la plupart des analyses sur le cinéma d'Amérique latine sont centrées. Notre perspective communicationnelle doit donc permettre un décloisonnement de notre objet et l'articulation des différentes étapes de sa configuration (production, diffusion et réception) pour arriver à mieux l'étudier dans sa complexité.

Afin d'étudier la production des représentations dans le cinéma en tant qu'objet médiaculturel, nous développons la notion de *représentations filmiques et spectatorielles* en tant que processus indépendants mais connectés qui participent à une circularité de la communication dans le cinéma créé entre la France et la Colombie. C'est en ce sens que nous considérons le film en tant que médiation lors de la fabrication des représentations dans les instances de production et réception. En effet, le dialogue engagé par chaque agent (professionnel ou spectateur) entre son contexte culturel et l'œuvre cinématographique encadre la fabrication de ces représentations.

Nous distinguons les représentations *filmiques* et *spectatorielles* car, même si elles sont reliées, chacune permet une approche particulière de la coproduction. Chaque individu a plusieurs lectures de l'environnement social ainsi qu'une manière particulière de s'impliquer dans sa construction (Lahire, 2004). C'est en ce sens que l'analyse des représentations sociales au cinéma ne doit pas rester exclusivement centrée sur les composants du message cinématographique (Metz, 1971), ni sur les critères de goûts

(Leveratto, 2010). Il doit explorer aussi la valeur donnée au film par chaque acteur (professionnel ou spectateur) pour produire du sens et l'intégrer à la vie sociale.

Nous décidons d'aborder le récit cinématographique à partir des discours des professionnels et spectateurs générés par leurs expériences avec les films de notre corpus. En effet, même si les éléments formels du récit cinématographique pourraient constituer l'objet unique de l'étude, nous les considérons à partir du sens donné par les spectateurs lors de la réception. Nous étudions le film co-construit entre la proposition des cinéastes et l'appropriation par le spectateur lors de la réception. Dans cette perspective, la notion du public dépasse le clivage traditionnel producteurs/récepteurs pour une sorte de circularité qui considère les cinéastes comme des spectateurs (spectateur-modèle de son propre film) et les publics comme des acteurs majeurs du cinéma. Cette approche suppose une opération de désacralisation du cinéaste-artiste au profit du cinéaste professionnel, tributaire d'une organisation collective du travail.

La complexité du cinéma de coproduction en tant que média et médiation se trouve dans l'interaction de ces deux formes de représentations et de production du sens sur la *réalité*. Leur définition permet de construire notre objet d'étude relevant de l'approche médiaculturelle. Nous inscrivons donc notre approche communicationnelle dans une épistémologie constructiviste, à partir de laquelle l'objet est construit dans un dialogue entre cadre théorique et terrain. Afin d'avancer dans notre étude, nous construisons donc un corpus diversifié qui permet de mieux définir notre objet ainsi que les éléments de notre analyse.

Chapitre 2.

Les acteurs en contexte.

Une méthode combinatoire pour la construction du corpus d'analyse

Notre approche médiaculturelle du cinéma de coproduction, à la fois en tant qu'acteur, produit et espace de la communication, nous amène à identifier, d'une part, les instances de la construction du film : la production et la réception, et, d'autre part, les contextes géoculturels : la France et la Colombie. Afin de mieux comprendre la façon dont les représentations filmiques et sociales sont appréhendées dans ce cinéma particulier de coproduction, nous cherchons à analyser les rapports des acteurs à ce cinéma et la façon dont il traverse leurs pratiques professionnelles et spectatorielles. Ne pouvant pas aborder toutes les représentations spectatorielles potentielles, nous privilégions celles qui ont trait au contexte de coproduction, soit la rencontre de deux cultures contextuelles.

Le cinéma de coproduction, en tant que média, met en relation plusieurs acteurs au-delà de l'écran. En effet, dans le contexte des circulations transnationales des médias et des migrations, le rapport entre le cinéma et la société passe par deux vecteurs : l'auteur et le public (Mattelart, 2007). Ainsi, comme le précise Marlène Coulomb-Gully en proposant une méthode d'analyse du discours télévisuel, le contexte dans lequel existe le média n'est jamais simplement placé autour d'un énoncé : il le structure (Coulomb-Gully, 2002). Il s'agit d'étudier le long-métrage en contexte car l'examen du contenu ne suffit pas pour étudier le cinéma en tant que média.

Pour comprendre le rôle du cinéma de coproduction dans la société et la manière dont leurs publics sont configurés, il serait pertinent de prendre en compte le film dans son rapport au contexte : production, circulation et réception. Ainsi, nous développons une méthode permettant de considérer le processus de production des représentations sociales à partir des expériences de certains de ces acteurs, considérant celles présentes à l'intérieur de cette cinématographie mais aussi celles relevant du contexte.

Nous avons constitué notre corpus d'analyse (filmique et discursive) inspiré par des approches qualitatives caractéristiques de notre équipe de recherche¹. Nous préférons étudier le phénomène par le biais de cas particuliers (dans une logique de saturation) plutôt que d'utiliser un très large corpus où l'analyse risquerait d'être superficielle. Même si la question de l'hétérogénéité des données est importante, nous préférons penser à sa pertinence. Nous développons donc à la fois un travail d'exploration du terrain et de sélection des participants dans un processus de filtrage.

Pour mener à bien cette étude, il faut se rapprocher du terrain. Nous proposons désormais d'exposer notre démarche empirique et qualitative. Ce chapitre est consacré à la présentation de nos outils et instruments méthodologiques ainsi qu'à l'appréhension de notre terrain et à la construction de nos corpus d'analyse. Une première partie, centrée particulièrement sur les spectateurs, explicite et justifie un certain nombre de choix méthodologiques pour investiguer le terrain et construire nos corpus d'analyse. Une seconde partie désigne les films et les professionnels participant à notre étude. L'échantillon final ne constitue pas l'ensemble des professionnels, films et spectateurs - spectatrices interrogés pour ce travail de thèse ; nous justifierons donc notre choix et la manière d'opérer.

¹ La réflexion de Marlène Coulomb-Gully sur l'analyse du discours (2002), ainsi que la méthodologie de travail de Thibaud Christophe sur l'expérience de l'écoute musicale chez les adolescents (2015) et de Mélanie le Forestier sur le cinéma *Hatke* (2016) sont quelques références pour la construction de notre corpus d'analyse.

A. Le principe de triangulation : observer le terrain pour définir les espaces et les acteurs du cinéma de coproduction

Pour nous rapprocher de la complexité des représentations, nous constituons un corpus diversifié. Notre connaissance de l'objet n'est pas seulement née de la recherche documentaire, elle s'appuie en effet également sur l'observation empirique du processus de création et de réception du cinéma de coproduction entre la France et la Colombie.

Le décalage entre pratiques « réelles » et pratiques « déclarées » nous pousse à défendre une méthodologie combinatoire qui est de type ethnographique. Dans la mesure où « *chaque technique a ses avantages et ses inconvénients, il est souhaitable de les combiner plutôt que de céder à une monomanie préjudiciable sur le plan heuristique.* » (Le Bohec, 2007, p. 275). Articuler plusieurs méthodes de recueil de données qualitatives et croiser les informations obtenues nous permet en effet de réduire les incertitudes en croisant les informations obtenues avec chaque méthode.

Nous utilisons certains outils de recherche en sciences sociales comme l'entretien, le portrait et le *focus group* afin d'explorer notre terrain et de créer une cartographie des participants tout en considérant leur contexte. À partir d'une méthodologie combinatoire, nous développons un système de triangulation fait dans le temps et l'espace. Il nous a fallu deux ans pour mettre en place les différents dispositifs avant d'envisager la construction des *portraits* des agents. La triangulation permet d'analyser non seulement l'expérience des professionnels et des spectateurs avec les films coproduits mais également la manière dont le média traversé leurs pratiques.

L'utilisation d'une méthodologie micro-communicationnelle (Molinier, 2003) centrée sur les publics et les professionnels (réalisateurs et producteurs) des films de coproduction rend compte du processus d'appropriation sociologique, culturelle et herméneutique des représentations sociales engagées dans ce cinéma. Notre méthodologie permet de nous concentrer sur des cas particuliers afin de recueillir les données nécessaires à une analyse qualitative sur une pratique médiatique (sélection, compréhension, interprétation et appréhension).

L'approche micro-communicationnelle telle que développée par Pierre Molinier (Ibid.), emprunte largement des outils et instruments aux méthodes de l'ethnologie, de la sociologie et de la psychologie, conformément aux orientations interdisciplinaires des SIC. L'utilisation de ces méthodes s'adapte selon la nature du média étudié, ainsi que des contenus véhiculés. Nous avons donc réfléchi en amont à l'industrie cinématographique

et à la coproduction pour considérer les enjeux et les acteurs qui régissent la construction du cinéma en tant que média. Cette approche de type qualitative est puisée dans les apports théoriques de la sémio-pragmatique (Odin, 2000).

Nous parlons donc d'une approche constructiviste, en ce qu'elle « *prend son essence dans cette volonté de comprendre ce qui se construit en situation* » (Mucchielli et Noy, 2005. p. 192). Cette démarche guide le choix de nos méthodes de recueil de données, dont chacune d'entre elles a pour but de nous renseigner sur un aspect différent de notre objet. Nous constituons une sélection variée où films et publics se nourrissent mutuellement. Nous partons par exemple, des expériences des spectateurs avec les longs-métrages coproduits entre la France et la Colombie pour identifier les professionnels à enquêter. En effet, un élément du corpus est déterminé par d'autres et en détermine à son tour à nouveaux, enrichissant ainsi notre connaissance sur l'objet. Dans le même esprit, nous interrogeons les acteurs dans deux contextes géoculturels différents (la France et la Colombie) car cela nous permet de mieux saisir les processus de production des représentations ainsi que leur intégration dans leur réalité sociale.

Chacune des méthodes déployées facilite la constitution de nos corpus en privilégiant une étude de cas. Une fois réunies ces données spécifiques, nous les combinons pour construire une « image » des relations des acteurs au média. Le principe de triangulation est donc un outil pour l'analyse qualitative qui permet de tracer et de délimiter notre terrain afin de construire notre objet en prenant en compte ses multiples dimensions. Ces méthodes de recueil de données nous permettent de mieux appréhender la façon dont les films de coproduction génèrent chez les spectateurs et les professionnels une diversité de représentations sociales en fonction de leurs profils.

- **La médiation technique :** l'acteur en lien avec le cinéma comme média et support ainsi que de la consommation d'autres produits culturels.
- **La médiation sociale :** les rapports de l'acteur avec les représentations de soi et de l'autre, son positionnement face aux réalités sociales.
- **La médiation individuelle :** les attachements de l'agent, de l'identité et la cinéphilie.

Dans cette perspective, nous décidons de présenter le corpus associé à la méthode utilisée pour sa constitution. Cette façon de procéder nous permet de mieux saisir l'importance de chaque élément pris en compte ainsi que sa complexité et le processus d'élaboration. Comme le corpus, les méthodes évoquent aussi une approche particulière du cinéma dans notre étude en SIC.

1. L'enquête: les premiers instruments pour une triangulation

L'intérêt d'étudier le cinéma de coproduction; en tant que média, à partir d'une approche sémio-pragmatique, amène à penser le film dans sa construction interne, tout en considérant la multiplicité des acteurs qui y participent. Nous ne souhaitons pas nous limiter aux *représentations filmiques*, mais avancer dans la réflexion sur la transformation de ces dernières chez le spectateur et leur rôle dans la compréhension de la réalité. C'est dans ce sens que nous décidons d'interroger les acteurs des films franco-colombiens (professionnels et spectateurs).

Notre exploration du terrain et la construction de notre corpus d'analyse se font à partir de deux axes. D'une part, la microsociologie de la réception, fondée sur l'observation, nous offre certains éléments pour réaliser une analyse plutôt qualitative des relations internes de petits groupes sociaux. D'autre part, nous empruntons les outils de l'ethnographie de médias pour étudier les rapports des ensembles de participants au cinéma dans un contexte géoculturel déterminé. Ces instruments viennent nourrir notre méthode micro-communicationnelle. Dans ce sens, il est impératif de penser le terrain à partir des espaces où les films de coproduction existent.

a. L'espace-temps de l'exploration du terrain

Il faut un temps d'observation pour délimiter le terrain et construire les outils méthodologiques les plus pertinents afin d'étudier la complexité de notre objet. Ce travail de recherche a nécessité une délimitation dans l'espace et le temps. L'étude de la coproduction cinématographique entre la France et la Colombie nécessite l'exploration de deux espaces géoculturels. Nous en ciblons particulièrement des moments (espace-temps) pour examiner le film de coproduction en contexte (production, diffusion, réception). Nous nous intéressons à la circulation des films de coproduction, à leur rencontre avec les publics et à celle qui a lieu entre les professionnels. Nous déterminons donc quatre espaces particuliers pour étudier le cinéma franco-colombien produit entre les années 2010 et 2016 : Cali et Bogotá en Colombie et Toulouse et Paris en France.

Notre terrain est limité à ces deux villes en Colombie et en France à partir de critères déterminants. L'un de ces conditions d'exploration du terrain et de sélection des participants tient à leur relation avec le septième art, raison pour laquelle nous nous intéressons d'abord aux spectateurs qui vont habituellement au cinéma. Nous isolons des « *consommateurs passionnés de cinéma* » (Jullier et Leveratto, 2010, p. 38). Dans ce contexte, nous choisissons l'espace-temps en fonction de la possibilité de rencontrer le public envisagé. En Colombie, les deux villes (Bogotá et Cali) sont sélectionnées en raison de leurs dynamiques cinématographiques. Les rapports du *Programa Proimagés* indiquent que même si les films coproduits abordent divers sujets et sont tournés dans différentes agglomérations, la production cinématographique (notamment celle

de fiction) née entre 2010 et 2016 se concentre dans ces deux villes². Les sociétés de production et les professionnels, principalement localisés à Bogotá et à Cali, participent à la construction de réseaux qui facilitent la production dans d'autres régions du pays.

Afin de choisir les spectateurs pour notre étude, nous débutons par une observation participante pendant le FICIB (*Festival International de Cinéma de Bogotá, INDIGO 2015*), et du FICCALI (*Festival International de Cinéma de Cali 2015*), espaces liés à la diffusion de la cinématographie que nous intéressent. Par ailleurs, nous assistons en tant que spectateurs aussi au «ciné-club de l'Alliance Française à Cali entre juin et août 2015, ainsi qu'au ciné-club privé « *Hablar la imagen* » (discuter l'image) développé à Bogotá entre octobre et décembre de la même année. En général, on y propose la diffusion de films étrangers ou emblématiques de certaines périodes cinématographiques, ce qui va influencer les relations entre les films de coproduction franco-colombiens et les membres de ces ciné-clubs. Les quatre espaces en Colombie, choisis suite à l'observation des participants en tant que festivalier ou médiateur, permettent une approche des spectateurs *habitués* qui font vivre les films de coproduction. Une fois finalisée cette étape de reconnaissance du terrain, nous réalisons des enquêtes auprès des spectateurs sélectionnés (trente dans le cas de la Colombie) afin de construire des catégories et avancer dans notre analyse.

Nous utilisons les mêmes critères dans le cas français. La priorité est donnée aux espaces de diffusion des films coproduits ou étrangers, notamment latino-américains, et non aux films français ou hollywoodiens. Concernant la production, l'étude privilégie les lieux de rencontres entre professionnels latino-américains et français.

Afin de délimiter le terrain en France, nous commençons par identifier les espaces de circulation et de diffusion de la cinématographie qui nous concerne. Le Festival des *Trois Continents* de Nantes et *Cinélatino Rencontres de Toulouse*, ainsi que le Festival *Biarritz Amérique Latine* et le panorama le Panorama du Cinéma colombien *El perro que ladra* (Le chien qui aboie) à Paris sont quelques espaces de projection de films et de rencontres professionnelles que nous observons dans un premier temps. Après avoir participé à ces différents rendez-vous cinéphiles en tant que festivalier et bénévole, statuts offrant la possibilité de rencontrer aussi bien des spectateurs que des spécialistes, nous décidons de nous concentrer sur les festivals *de Cinélatino Rencontre de Toulouse* et *Le Chien qui aboie*.

Amanda Rueda explique, mentionnant la génération de réalisateurs du cinéma apparue en 2000 en Amérique Latine, que la plateforme professionnelle du *Festival Cinélatino Rencontres* de Toulouse a participé au développement d'une certaine cinématographie colombienne (Rueda, 2018). Même si d'autres festivals, comme celui de Biarritz, proposent un espace de rencontres entre professionnels français et latino-américains, les programmes

2 Pendant les années 1990 la production cinématographique du pays était concentrée principalement à Medellín et Bogotá en raison du travail des réalisateurs comme Victor Gaviria, Sergio Cabrera et Felipe Aljure. Cali commence à être au cœur de la production dans les années 2000 grâce à une nouvelle génération de professionnels qui reprennent le chemin tracé par réalisateurs comme Luis Ospina et Carlos Mayolo pendant les années 80 et le début des années 1990 à Cali.

toulousains nommés « cinéma en construction » et « cinéma en développement », ont joué un rôle très important dans le développement de la cinématographie de réalisateurs comme Ruben Mendoza et William Vega, tout comme Carlos César Arbélaez et Juan Sébastian Mesa.

Nous avons retenu le festival *Le chien qui aboie* parce qu'il participe à la diffusion du cinéma colombien dans l'Hexagone, notamment à Paris. Ainsi, cet événement représente un espace de rencontre entre les films et leurs publics, colombien et français. À la différence du rendez-vous cinéophile toulousain, ce festival ne propose pas de plateforme professionnelle et se concentre sur la diffusion et la circulation des films. Toutefois, à l'instar de celui de Toulouse, il facilite la construction de tout un réseau de partenariats et d'échanges culturels en lien avec ce cinéma. Ces critères ont influencé notre choix sur le travail de terrain, mené à Toulouse et Paris au sein de ces deux festivals.

Par ailleurs, nous décidons aussi de privilégier ces deux festivals car ils consacrent, notamment celui de Paris, une grande place aux films colombiens, ce qui permet d'accéder plus rapidement aux spectateurs et professionnels concernés par cette cinématographie. Évidemment, ce choix méthodologique va influencer le type de spectateurs interrogé et en conséquence l'analyse. Même si notre étude se concentre sur le festival *Cinélatino Rencontres de Toulouse* et *Le chien qui aboie* de Paris, le travail d'observation et les rencontres avec certains spectateurs et professionnels lors d'autres rendez-vous festivaliers nourrissent notre analyse.

Nous privilégions donc le travail de terrain en France et en Colombie au cœur de ces quatre espaces afin de rencontrer nos participants ; cependant nous faisons aussi attention aux programmes des salles de cinéma dans les quatre villes. L'intérêt de les suivre est d'identifier les films colombiens et de développer un minutieux travail d'observation avant, pendant et après les visionnages. La participation dans les festivals et certaines salles de cinéma d'art et d'essai notamment, nous permet de comprendre le comportement des spectateurs. Elle est également nécessaire pour identifier certains profils, sélectionner des participants et construire des catégories d'analyse

Lors de cette étape d'observation, nous sélectionnons quatre-vingt-quatre spectateurs auprès desquels nous continuons le travail de terrain. Nous les avons présélectionnés en fonction de leur participation aux espaces choisis et de leur intérêt pour notre étude. Ensuite, nous décidons de procéder par questionnaire afin de mieux connaître notre corpus de participants.

b. L'enquête pour nous rapprocher du spectateur

Dans un premier temps, nous constituons une grille de questions thématiques, fil rouge qui se transforme au cours de la période d'observation. Lors de cette phase exploratoire qui permet de tester nos premières hypothèses, nous allons ajuster notre instrument méthodologique. En effet, étant donné le nombre de personnes intéressées et le peu d'informations dont nous disposons sur leur pratique cinéphilique, nous décidons de

filtrer davantage le corpus. Nous commençons donc à considérer plus particulièrement les liens de ces personnes avec les films coproduits entre la France et la Colombie entre le 2010 et le 2016.

Nous contactons donc les quatre-vingt-quatre spectateurs sélectionnés lors du travail d'observation dans les deux pays afin de connaître leurs rapports aux films en coproduction et leur consommation culturelle en général. Nous commençons par leur présenter notre étude de manière synthétique, en l'annonçant comme « une analyse sur la circulation des films colombiens en France et en Colombie ». Évidemment, cette façon de décrire notre travail influence la posture des spectateurs face à notre propos. Certains, qui avaient en amont accepté de participer, ne nous ont finalement pas renvoyé le questionnaire, d'autres se sont désistés ; ainsi, vingt-et-une personnes ont quitté le projet. Parmi elles, treize en Colombie (sept Français et six Colombiens) et huit en France (six Colombiens et deux Français). Il ne restait plus que soixante-trois avec lesquels nous avons pu poursuivre l'enquête.

Une fois identifiés les spectateurs, il était nécessaire de sélectionner ceux qui pouvaient enrichir de manière qualitative notre étude. Telle une stratégie méthodologique pour explorer le terrain, nous élaborons une enquête guide type questionnaire partagée par voie électronique ou donnée en main propre aux participants lors d'une première rencontre au cœur des festivals ou de certaines institutions comme l'Alliance Française en Colombie.

Cette enquête d'une page contient une grille de questions regroupées en trois axes : l'environnement socio-économique, la consommation cinématographique et les représentations sur la Colombie et la France en tant qu'espaces géoculturels. Cette phase du terrain est développée pendant l'été 2015 en Colombie et entre le printemps et l'automne de la même année en France. Les questions sont très ciblées sur la pratique cinéphilique des spectateurs ainsi que sur les représentations sociales qu'ils ont de chaque pays. Ces thématiques nous permettent de reconnaître les potentiels « informateurs » pour notre étude. Cette étape nous conduit à préciser notre objet d'étude et notre problématique.

La grille est constituée de douze questions, parmi lesquelles sept sont ouvertes, permettant aux spectateurs de développer leurs réponses. Ces données nous renseignent sur la pensée des participants, notamment ses impressions sur le cinéma ainsi que la culture française et colombienne. Conscients de l'importance de cette première phase, nous abordons certains sujets sur lesquels nous reviendrons dans les étapes suivantes car, comme l'affirme Jean-Claude Kaufmann dans *L'entretien Compréhensif* (2013), prolonger cette section de l'entretien pourrait mener au désengagement de l'informateur. Ce dernier fournirait alors des réponses superficielles, sans aboutir une implication permettant de le sélectionner pour une discussion plus approfondie avec l'enquêteur. Nous ne demandons donc qu'une seule chose au spectateur à ce stade : répondre au questionnaire, le laissant toutefois libre de le faire chez lui. Notre médiation à ce moment là est réduite à une discussion de dix minutes durant lesquelles nous présentons notre étude.

Nous nous efforçons de rencontrer chaque personne au moment de récupérer les enquêtes afin d'établir les liens et de reprendre ensemble les dernières questions de la grille, centrées sur les représentations ayant trait aux deux pays. Cet échange nous permettant d'affiner nos choix des spectateurs pour les phases suivantes, nous prenons le soin d'éviter l'utilisation de mots comme *cliché* ou *stéréotype* car, chez la plupart des spectateurs rencontrés, ces mots ont des connotations négatives. Par ailleurs, le mot *caractéristique* leur fait penser au caractère positif des pays. Même si nous omettons la notion de *représentation* pour ne pas influencer les réponses des spectateurs, nous réalisons finalement qu'elle leur permet de s'exprimer amplement par rapport à ce qu'ils considèrent comme représentatif – négatif ou positif – du cinéma, tout comme de la culture colombienne et française. Encore une fois, le travail de terrain, en dialogue avec le cadre théorique, aide à mieux encadrer la notion de *représentation* au cœur de notre étude.

2. L'interview, un instrument pour apprendre de nos participants

Le résultat du premier travail d'enquête auprès des soixante-trois spectateurs, nous a permis de comprendre certains traits de leur pratique culturelle et avancer dans la constitution d'un groupe de participant plus réduit. Lors d'une seconde analyse de ces données et la rencontre avec certains spectateurs nous nous sommes centrés plus particulièrement sur leur cinéphilie, notamment sur la réception des films coproduits entre la France et la Colombie. Nous passons donc à un groupe de vingt-huit personnes concernées par la cinématographie que nous étudions.

Nous choisissons l'interview comme instrument d'enquête dans cette étape. Il est important de marquer une distinction entre l'entretien et l'interview. Cette dernière constitue une méthode de fouille, c'est-à-dire de collecte et d'agrégation des données (Blanchet, A. 1987). En ce qui concerne l'entretien, il peut être utilisé en tant que point de départ dans l'exploration et limité fréquemment à la transcription directe des rencontres (Thibault, 2010). Néanmoins il peut être objet d'analyse et interprétation relevant ainsi de l'interview. Ainsi nous avons utilisé cet instrument car les données récoltées dans les rencontres avec les spectateurs sont destinées à une analyse plus fine produit des réflexions et croisement des informations obtenus avec d'autres instruments.

Impossible ici de donner tous les détails du déroulement des interviews des vingt-huit spectateurs, nous choisissons de présenter plusieurs caractéristiques de cette phase d'exploration, essentielle à la construction de notre corpus d'analyse. Il s'agit d'une part de la grille thématique qui sert de guide dans les explorations des quatre espaces (en France et en Colombie) et le processus de sélection des spectateurs.

a. Une grille thématique pour connaître nos participants

Le spectateur permet la construction d'un circuit durable autour du film en tant que média : L'individu « reçoit » le film (il en est le destinataire), le fait dialoguer avec son contexte socio-culturel et lui donne du sens. Selon le travail de Jésus Martin-Barbero concernant la production de messages en contexte, la dimension socio-culturelle du spectateur influence ses rapports avec le film. C'est pour cette raison que notre terrain vise à mieux connaître le spectateur en contexte.

L'étude de Pierre Sorlin consacré aux éléments filmiques et leurs influences sur l'identification et l'interprétation du film (Sorlin, 1992) et d'Emmanuel Ethis sur les différentes manières de regarder un film (Ethis, 2009) nourrissent la construction de notre grille thématique guide. L'intention étant de connaître le contexte du spectateur pour tenter de saisir comment il *co-construit* le film et l'intègre dans sa vie sociale, les

questions de la grille sont classées en trois sections qui permettent une première approche sur l'univers du spectateur : l'environnement socio-culture, la pratique culturelle et la relation avec le cinéma.

L'environnement socio-culturel du spectateur

La première est consacrée au contexte social, économique et culturel dans lequel se trouve le participant. Emmanuel Ethis affirme que le public voit, analyse et évalue le cinéma à travers la lentille que lui donne son environnement social-(Ethis, 2012, p. 13). Des questions telles que l'âge, le secteur de résidence et l'activité professionnelle de l'individu font partie de cette section que nous pouvons décrire comme une étape de reconnaissance. Même si ce contexte est large, il nous offre une première image du spectateur que nous alimentons avec les renseignements d'autres sections. Par ailleurs, comme l'affirme Jean-Claude Kaufmann, les questions de cette étape restent superficielles et invitent le participant à se décontracter (Kaufmann, 2013, p. 22). Certaines réponses obtenues dans cette phase sont reprises dans les entretiens compréhensifs (Kaufmann, 2013) à un moment où la relation est plus confiante.

La pratique culturelle

La deuxième section de l'*interview* est consacrée aux loisirs et à la consommation de produits culturels qui pourraient avoir un impact sur la réception et l'interprétation des films. En outre, nous pensons aux influences de pratiques comme l'écoute musicale et la fréquence d'utilisation de la télévision dans les représentations sociales fabriquées par les spectateurs. En effet, la pratique culturelle et le discours de médias d'information pourraient encadrer la reproduction des clichés et représentations stéréotypes sur la France et la Colombie.

La relation avec le cinéma

Dans cette dernière section, consacrée à la relation de l'individu avec le cinéma, nous questionnons d'abord sur la cinéphilie et ensuite sur la réception de la cinématographie que nous étudions. Emmanuel Ethis affirme que l'histoire sociale du cinéma est inséparable de ses publics (Ethis, 2009, p. 38). Dans cet aparté, l'auteur aborde les liens entre les œuvres cinématographiques et les pratiques des spectateurs. La production cinématographique qui nous intéresse étant le résultat de négociations culturelles et économiques nées à partir des années 2000, nous utilisons la réflexion d'Ethis pour analyser la place du spectateur dans cette « nouvelle » forme de réalisation. Nous commençons par nous interroger de manière générale sur la place du film en tant que pratique culturelle ou de loisir chez le spectateur, pour ensuite considérer de manière plus précise les rapports qu'il entretient avec la cinématographie la cinématographie « colombienne » et « française »³. Nous cherchons ici à analyser la place du septième art dans la vie sociale du spectateur et le rôle que la cinéphilie joue dans la configuration de cette cinématographie en coproduction.

3 Nous avons totalement conscience que les catégories cinématographiques « colombienne » et « française » sont très larges. C'est pour cette raison que nous décidons de les ajuster selon les réponses du public, au lieu d'imposer une définition qui pourrait influencer les données de réflexion et, dans ce sens, l'analyse sur les rapports entre le moyen (cinéma) et les usagers (spectateurs).

La cinéphilie et les longs-métrages de coproduction

L'un des critères utilisés pour la sélection des spectateurs est leur pratique cinéphilique. Cependant, aller au cinéma ou participer à des festivals sélectionnés dans le cadre de notre étude ne fait pas systématiquement du spectateur un membre de notre étude. Cette section a effectivement pour but d'identifier ceux qui ont déjà un rapport au cinéma coproduit.

Dans le but de mieux saisir les connaissances des spectateurs sur le cinéma que nous étudions, nous établissons, à partir des données de *Proimágenes* et du CNC, une liste de dix-sept longs-métrages de fiction coproduits par la France et la Colombie entre les années 2010 et 2016⁴. Dans un second temps, nous interrogeons alors chaque spectateur sur le contenu ou les éléments marquants du film. Par ailleurs, nous examinons la construction de leur discours (mention de références techniques ou esthétiques au moment de restituer l'œuvre, par exemple) afin de comprendre comment est-ce qu'ils « s'approprient » le film et comment le contexte participe à cette appropriation. Par ailleurs, ce travail centré sur le corpus cinématographique nous a permis de constituer un groupe de participant plus réduit pour les phases suivantes de l'étude.

C'est ainsi que la bonne connaissance de la grille nous permet de nous en détacher progressivement et de mener à bien les entretiens compréhensifs ainsi que les *focus group* où il faut établir un dialogue relativement fluide avec les participants.

b. Le spectateur informateur

En rappelant l'image du « *bon informateur* » présentée par Jean-Claude Kaufmann (2007), nous construisons quatre groupes issus des lieux choisis en amont (deux en France et deux en Colombie) et des résultats de l'enquête réalisée auprès des soixante-trois spectateurs. Afin de nourrir notre analyse, nous favorisons la diversité des profils, répartis par groupes de sept.

Nous définissons certains critères tels que la participation dans les espaces de projection cinématographique pour cibler les participants. Cependant, la sélection de ces spectateurs est un exercice subjectif basé sur les réponses obtenues dans l'enquête de la première phase du terrain. En outre, nous acceptons le risque d'un biais méthodologique à partir d'une grille thématique qui pourrait exclure des individus pertinents pour notre étude.

Nous en sélectionnons finalement vingt-huit parmi les soixante-trois, sur la base de leurs réponses et de notre échange. Dans l'objectif d'avoir une diversité de profils l'échantillon

⁴ **Tableau 2.** Liste des films coproduits entre la France et la Colombie, 2010-2016. Annexes 2

est constitué de femmes et d'hommes, Français et Colombiens, entre seize et soixante et onze ans. L'entretien, qui dure entre trente minutes et une heure, nous permet de collecter plus de données sur leurs rapports au cinéma.

Nous délimitons l'âge de nos participants car nous voulons comprendre dans quelle mesure les différences générationnelles ainsi que le contexte socio-culturel influent sur la réception. Dans ce sens, nous nous efforçons d'avoir une pluralité de participants venus d'horizons distincts. Ainsi, nous classons les spectateurs en quatre sous-groupes : d'une part, les Colombiens qui ont visité ou habitent en France et ceux qui n'y sont jamais allés, d'autre part, les Français qui ont voyagé en Colombie ou dans un autre pays d'Amérique latine et ceux qui ne l'ont jamais fait.

Également importante que l'âge et le contexte socio-culturel, l'activité professionnelle est aussi prise en compte dans la répartition des participants. Nous interrogeons quinze professionnels personnes en activité professionnelle âgés de vingt-sept à cinquante-cinq ans : sept Colombiens et huit Français. Font aussi partie de notre étude onze étudiants en licence et en master : cinq Colombiens et six Français. Finalement, on compte deux personnes qui sont à la retraite, un Français et une Colombienne, tous deux installés en France. Le résultat de cette phase du terrain permet de sélectionner les profils des spectateurs pour la suite de l'enquête qui sera constituée d'entretiens compréhensifs, pendant lesquels les interactions avec chaque participant seront multipliées (Kaufmann, 2007), et de *focus groups*, moment d'échange entre spectateurs.

Tableau 3. *Participants phase 2.*

Nombre	Activité	Âge	Français	Colombiens
15	Activité professionnel	27 à 55 ans	8	7
11	Étudiants (Licence et Master)	18 à 29 ans	6	5
2	Retraite	64 et 71	1	1

3. Le focus group : le discours individuel en collectif

L'objectif du *focus group* est de réunir entre six et dix personnes pour une durée comprise entre une et trois heures afin de recueillir des points de vue personnels sur le cinéma en général et sur les contenus des films en particulier. Ces informations sont utiles pour nourrir notre analyse transversale et les profils des huit spectateurs sur lesquels nous recentrons la réalisation des portraits.

Au début, nous décidons de mettre en place cet instrument seulement avec les vingt-huit spectateurs sélectionnés grâce à l'enquête et à l'interview ; cependant, en raison de la difficulté à réunir le nombre minimum de participants, nous faisons appel à d'autres spectateurs sollicités en amont.

Nous décidons de réaliser un *focus group* par espace exploré lors de notre terrain : deux en Colombie et deux en France. Dans le cas de la Colombie, nous avons pu les réaliser dans les conditions envisagées (nombre de participants et les thématiques abordées). Dans le cas de la France, la situation est particulière, non pas à Toulouse mais à Paris : il nous a été difficile de réunir au moins six participants. Nous avons donc dû nous adapter et réaliser deux entretiens collectifs (trois participants dans chaque occasion) plutôt qu'un *focus group*. Certes, la dynamique des discussions n'est pas la même, néanmoins nous nous efforçons toujours de promouvoir l'interaction entre les participants : elle peut dévoiler des nuances intéressantes dans leur discours, difficiles à repérer lors d'un dialogue *enquêteur-informateur*.

Nous sommes donc parvenus à mener trois *focus groups* et deux entretiens collectifs. Nous présentons ici certains facteurs essentiels à la compréhension du cadre dans lequel sont réalisés les *focus group*. Nous reviendrons sur certains détails au moment de la présentation des portraits des participants et de l'analyse transversale.

À Cali, en Colombie, le *focus group* est réalisé avec huit personnes dont cinq Colombiens et trois Français. Nous sommes accueillis chez l'un d'entre eux qui nous présente son *home theater* utilisé pour voir les films « sans sortir du foyer »⁵. À Bogotá, neuf spectateurs répondent à notre appel : deux Français et sept Colombiens. À cette occasion, le *focus group* est réalisé dans le salon d'un des participants qui anime un ciné-club. Il nous fait découvrir sa résidence et une petite salle de projection de vingt places où a lieu le ciné-club payant auquel il invite au quel il invite participer des cinéphiles. Évidemment, l'interaction entre eux est traversée par le cadre dans lequel nous sommes accueillis dans la mesure où il s'agit de deux lieux qui font vivre la cinéphilie. Ces endroits vont, effectivement, influencer les discours des participants qui cherchent aussi à mettre en valeur leur cinéphilie. Même si l'interaction est intéressante, notre travail dans ce contexte consiste à recadrer la discussion. *Le focus group* à Cali, comme à Bogotá, a duré deux heures.

5 Traduit par nos soins "sin salir de casa"

À Toulouse, une participante colombienne nous propose le bistrot d'une salle de cinéma d'art et d'essai située à vingt minutes de la ville, plus exactement à Tournefeuille. La distance n'est pas un frein à la réunion des membres du groupe et plusieurs d'entre eux remercient l'opportunité d'une telle découverte. Le *focus group* a lieu entre neuf heures et midi avec six personnes : trois Français et trois Colombiens. L'endroit est propice aux échanges concernant notamment les différents espaces de projection et les préférences de chacun. Nous glissons ainsi vers le sujet des pratiques de consommation culturelle pour déboucher sur des appréciations des films visionnés.

À Paris, nous constituons deux groupes de trois personnes pour réaliser des entretiens collectifs qui ont duré deux heures chacun. Le premier a lieu dans une salle partenaire du festival de cinéma colombien *Le Chien qui aboie*, dans le 5^{ème} arrondissement de Paris. Deux Colombiens et une Française participent à l'entretien où nous essayons d'aborder les mêmes grilles thématiques que dans les *focus groups* ; cependant le nombre réduit de personnes conduit par moments à un sorte ralentissement dans les débats. Nous devons donc jouer le rôle d'animateur et de médiateur pour faire avancer la discussion. Le deuxième entretien collectif a lieu chez une spectatrice près de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - où elle fait ses études. Dans ce cas, les participants sont deux Français et une Colombienne. Elle est en couple avec un des Français. Dans un groupe aussi petit, ce détail affecte les interactions entre les participants. Notre rôle de médiateur est majeur afin d'assurer que le duo ne bloque pas le débat. Cet entretien permet de découvrir de nouvelles strates dans les rapports entre les films et les spectateurs, mais entre les cinéphiles colombien et français.

Nous compilons les données recueillies à ce stade du terrain pour en étudier le contenu et en déduire les catégories pertinentes pour l'analyse. En effet, le *focus group* permet de mieux comprendre comment les spectateurs restituent les films à partir de leur vécu. Aussi, l'interaction des participants peut révéler des singularités concernant leurs rapports aux films et la production des *représentations spectatorielles*. Il est essentiel pour notre analyse transversale de distinguer ces éléments ; il ne s'agit pas seulement ici d'identifier la fréquence d'apparition d'une idée sur un film. Nous devons réfléchir à la façon dont elle est construite, tout d'abord individuellement, lors des premières phases du terrain (l'enquête et l'interview) et ensuite, dans l'échange avec les autres participants lors des *focus group* ou des entretiens collectifs.

Les *focus groups* nous aident à reformuler certains critères de sélection : les différents espaces d'observation nous permettent effectivement d'identifier les acteurs *concernés* dans le sens développé par Barthes (1968). Ainsi, nous révisons l'une des conditions relatives au choix des participants : Ils devaient connaître et avoir visionné au moins des titres de la liste des films coproduits entre la France et la Colombie dans la période étudiée. Néanmoins, l'acteur concerné n'est plus uniquement celui qui les regarde : il peut aussi être celui qui décide ne pas les voir en justifiant son choix.

Par ailleurs, centrer l'analyse sur des cas particuliers ne signifie pas que nous effaçons la globalité du travail de terrain effectué ni la diversité des profils de spectateurs

rencontrés. Dans cette perspective, nous conservons à titre de ressources le travail mené avec les spectateurs interrogés pour la formulation des catégories et l'analyse transversale. Dans la phase suivante, nous sélectionnons treize spectateurs parmi les vingt-huit et les accompagnons pendant six mois afin de recueillir plus d'éléments sur leurs rapports aux films.

Tableau 4. *Les participants aux focus group et aux entretiens collectifs*

Lieu	No. participants	Âge	Française	Français	Colombienne	Colombien
Cali	8	25 à 45 ans	2	1	3	2
Bogotá	9	19 à 55 ans		2	4	3
Toulouse	6	28 à 65 ans	1	2	2	1
Paris	3	20 à 25 ans	1	1		1
	3	23 à 35 ans		2	1	

4. L'entretien compréhensif : la multiplication des situations d'échange

Le travail développé avec les spectateurs dans les phases précédentes permet d'affiner nos instruments méthodologiques. Avec l'objectif de construire notre corpus d'analyse à partir d'une approche micro-communicationnelle, l'observation des participants, l'enquête et les interviews ont permis de les connaître et d'en réduire le nombre. Nous passons de soixante-trois à vingt-huit pour arriver finalement à treize spectateurs prêts à participer aux entretiens compréhensifs (Kaufmann, 2007). Nous les avons sélectionnés prenant en compte leurs réponses dans les interviews. Dans cette phase, nous abordons certaines questions de la grille à plusieurs reprises et dans différents contextes afin de mieux saisir les rapports des spectateurs à la cinématographie que nous étudions. Nous développons ce travail pendant dix mois, dans un exercice d'aller-retour entre la France et la Colombie.

Nous nous sommes orientés vers l'élaboration d'un échantillon divers. Nous décidons de définir nos propres idéaux-types (Weber, 1996) à partir des conditions du terrain, mais aussi des contraintes de temps de notre recherche. Ces critères sont construits à partir des premières explorations du terrain et de leurs analyses. Nous identifions et rassemblons certains traits et caractéristiques des spectateurs qui existent de manière diffuse en essayant ensuite de les nuancer afin de désigner nos idéaux-types. « *L'idéal est donc de pondérer les critères comme pour un échantillon représentatif* » (Kaufmann, 2011, p. 41). La sélection de traits caractéristiques apporteront à l'analyse transversale à partir de la singularité des participants retenus. En cela, ces facteurs explicatifs ne garantissent pas une représentativité mais une diversité.

Joëlle Le Marec et Pierre Molinier affirment au sujet de la notion d'expérience située et d'exploration du terrain, que : « (...) *la démarche pragmatique incite à construire, pour chaque situation étudiée, un inventaire des composants du dispositif, des engagements des personnes et de la configuration particulière de l'ensemble* » (Molinier, Le Marec ; 2016). Dans cette phase où l'entretien compréhensif constitue un nouvel outil méthodologique pour l'exploration de notre terrain et la construction de notre objet d'analyse, nous créons quatre groupes de spectateurs. Pour ne pas nous limiter à la seule méthodologie de l'entretien, nous combinons ce premier matériau à celui de l'observation : passer du temps avec les participants permet d'observer les différentes strates du rapport qu'ils ont avec le cinéma que nous étudions.

Comme nous l'avons évoqué en amont, dans notre terrain, nous explorons deux contextes géoculturels différents : la France et la Colombie. Ces deux espaces de circulation des œuvres cinématographiques coproduites présentent des caractéristiques particulières qui influencent les rapports entre le spectateur et le film. Pour la réalisation des entretiens compréhensifs, nous devons aller au-delà de la classification des spectateurs.

D'abord, nous répertorions les spectateurs en fonction de leur nationalité : même si nous nous concentrons sur les Français et les Colombiens, nous avons eu l'occasion d'échanger, dans le cadre de notre étude, avec des passionnés de cinéma aux nationalités diverses (Espagnols, Allemands, Mexicains, Péruviens et Brésiliens). L'étude réalisée avec ces individus permet de nourrir notre réflexion, même s'ils ne font pas partie du corpus. Parmi les quinze spectateurs colombiens interrogés, nous en retenons sept, dans le cas des Français, nous en sélectionnons six sur treize.

Nous allons ensuite diviser ces deux ensembles. Les connaissances que peuvent avoir les participants au sujet de la France et la Colombie est un critère clé pour notre classification. Lors de notre terrain dans ces deux pays, nous avons rencontré des spectateurs qui ont construit leur rapport à ces espaces à partir de la consommation du cinéma et d'autres produits culturels comme la musique et la télévision. Nous regroupons ainsi ces spectateurs en tenant en compte de leur nationalité mais aussi de l'espace géoculturel où ils habitent car cela peut déterminer les connaissances qu'ils ont sur leur pays d'origine et celui de résidence.

L'horizon culturel et social du spectateur lors de la réception est essentiel. Les films sont dotés de sens qui diffèrent en fonction du lien du spectateur avec les réalités représentées (Leveratto, 2010). Le processus de réception d'un spectateur colombien et un français en France est distinct par exemple en raison des relations qu'ils ont à l'espace géoculturel du pays latino-américain au-delà du film. À ce sujet, Jean-Pierre Esquenazi affirme que l'univers de connaissances de l'individu influe sur sa manière de recevoir le produit (Esquenazi, 2012). En ce qui concerne le spectateur français, le film pourrait être une façon de connaître « *l'autre inconnu* » (Charaudeau, 2009).

Les liens du public avec les réalités représentées à l'écran influencent son appréciation. Ainsi, nos deux sous-groupes sont constitués de Français habitant la France (quatre) et de Français en Colombie (deux) ainsi que de Colombiens en France (trois) et de Colombiens en Colombie (quatre). Certes, cette organisation ne prend pas en compte la totalité des facteurs qui affectent la construction des liens entre les films et les spectateurs, mais elle permet de poser les bases pour l'analyse transversale où nous essayons de prendre en compte cette diversité. Par ailleurs, nous sommes conscients que le fait de vivre sur un territoire ne signifie pas par défaut d'en avoir une connaissance particulière, mais il influence les rapports construits entre l'individu et le contexte.

Nous multiplions les situations d'entretiens compréhensifs (Kaufmann, 2007), individuels, et collectifs avec ces spectateurs, que ce soit entre les participants de l'enquête ou dans leurs groupes d'appartenance (famille et amis) et ce, à divers moments de la période de l'étude. Nous systématisons le résultat de chaque phase du terrain. Chaque instrument mis en place permet de saisir notre objet d'étude et d'identifier les traits et facteurs essentiels pour l'analyse. Pour les entretiens compréhensifs, nous passons entre deux et cinq heures avec chaque participant. À la différence de l'enquête, le cadre de chaque rencontre est singulier : aller au cinéma et échanger autour d'un film à la sortie, se balader dans Paris ou passer l'après-midi à la bibliothèque. Ces situations contextuelles

nous aident à rentrer dans l'intimité des spectateurs afin de mieux connaître leurs liens avec le cinéma que nous étudions.

La multiplication de ces échanges favorise nos rapproches de l'univers du spectateur afin de recueillir plus de données pour l'élaboration des *portraits* (Lahire, 2006). Nous sélectionnons huit cas identifiés au long du terrain pour élaborer des *portraits* permettant de repérer les singularités des spectateurs des films coproduits en France et en Colombie. Notre choix méthodologique rend possible la mise en œuvre d'un exercice empirique dans le sens, développé par Joëlle Le Marec et Igor Babou (2007), où nous allons sur le terrain et fabriquons notre corpus en parallèle, dans un dialogue réciproque entre ce processus et le cadre théorique.

Tableau 5. Les participants sélectionnés pour l'entretien compréhensif (13) et l'analyse (8)

Prénom	Nationalité	Activité Professionnelle	Âge	Lieu de Rencontre	Retenu/e pour portrait
Gabriel	Française	Étudiant (Master Art de la Scène)	28 ans	Toulouse	Oui
Clara	Française	Étudiante (Anthropologie)	25 ans	Paris	Non
Naima	Française	Professeure de biologie et chimique	35 ans	Cali	Oui
Clément	Français	Étudiant (Alternance)	22 ans	Toulouse	Oui
Jean	Français	Retraite	71 ans	Toulouse	Non
Marie	Française	Étudiante (Danse)	22 ans	Paris	Non
Constanza	Colombienne	Professeure d'espagnol	58 ans	Toulouse	Oui
Dario	Colombienne	Producteur artistique	48 ans	Bogotá	Non
Alejandra	Colombienne	Journaliste	27ans	Bogotá	Oui
Eugenia	Colombienne	Cadre	53 ans	Bogotá	Oui
Lorena	Colombienne	Secrétaire	45 ans	Cali	Oui
Sarah	Colombienne	Institutrice	30 ans	Toulouse	Non
Miguel	Colombienne	Économiste	42 ans	Cali	Oui

Tableau 6. Bilan des phases du terrain.

Étape	Activité	Spectateurs colombiens		Spectateurs français		Total
		En Colombie	En France	En Colombie	En France	
						64
1	Observation Participants					
	Enquête	22	12	8	21	63
2	Interviews	10	5	4	9	28
	Entretien compréhensif	4	3	2	4	13
3	Focus Group / entretien collectif	10	5	4	9	28
4	Analyse	4	1	1	2	8

B. Les professionnels face à leurs films. La construction du corpus filmique

Dans notre objectif d'appréhender le cinéma de coproduction entre la France et la Colombie à travers le tissu des interactions qui participent à sa configuration en tant que fait social, nous nous intéressons particulièrement aux relations entre le film et le spectateur. Nous avons décidé d'explorer d'abord l'instance de la réception et les expériences des spectateurs avec les longs-métrages de coproduction pour ensuite identifier les professionnels à rencontrer et les éléments de notre corpus filmique. Après avoir présenté la démarche méthodologique de sélection des participants, il est également nécessaire de bien aborder les composants issus de l'instance de production.

Siegfried Kracauer (1947) associe le travail collectif du cinéma comme une manifestation des influences socio-culturelles du contexte de chaque professionnel sur la production. En relation à la pluralité des auteurs d'un film, Yann Darré (2006) soutient l'idée de la *grande famille du cinéma* complétée par les publics et la critique, qu'il considère comme des acteurs de l'industrie cinématographique. Le film étant le fruit de plusieurs professionnels, la construction de notre corpus ne se limite pas à la sélection d'œuvres coproduites entre la France et la Colombie, elle met aussi en exergue des artistes qui sont à l'origine de cette production cinématographique.

Ainsi, la construction du corpus filmique est également issue de l'exploration du terrain. Concernant les spectateurs, nous sélectionnons ceux qui sont *concernés* à partir d'une approche éthno-sémiotique (Le Marec et Babou, 2007). Dans le cas du corpus filmique, nous cherchons à nous concentrer sur les longs-métrages et les professionnels qui ont une place chez les cinéphiles interrogés. Autrement dit, nous partons du vécu des vingt-huit spectateurs pour choisir les films et interroger leurs créateurs.

Notre point de départ dans l'élaboration du corpus filmique est le spectateur. Cependant, nous développons aussi un terrain avec les professionnels. Nous accordons de l'intérêt aux films référencés par les spectateurs mais aussi à leurs processus de création. Il ne s'agit pas ici d'analyser la production mais bien d'aborder le contexte professionnel pour mieux saisir les influences de la coproduction sur la proposition cinématographique et favoriser un dialogue avec le vécu des spectateurs.

Finalement, il est pertinent d'exposer la richesse de l'étude développée avec les professionnels qui a nourri considérablement le corpus filmique. Cette partie du chapitre s'articule donc en deux étapes principales : le travail de terrain mené avec les professionnels et la construction du corpus.

1. Partir du spectateur pour sélectionner les films

En ce qui concerne la sélection de notre recueil filmique, l'une de nos principales préoccupations est de trouver une cohérence dans le choix des films. Dans un premier temps, nous décidons de constituer notre corpus sur la base des travaux de certains réalisateurs emblématiques de cette période. Cependant, nous changeons rapidement notre technique pour privilégier un corpus plus hétérogène, réalisé à partir du vécu des spectateurs. Concentrer notre analyse sur l'œuvre d'un seul cinéaste pourrait produire une approche monographique qui ne conviendrait pas à une étude des représentations. De même, nous pensons débiter le corpus en 2003, année de naissance de la Loi du cinéma colombienne ce qui nous permettrait de prendre en compte les transformations du secteur en Colombie. Nous optons finalement pour 2010 afin de recentrer notre observation sur les influences d'un cinéma situé en Colombie mais reconnu aussi à l'étranger. La circulation internationale du cinéma coproduit entre la France et la Colombie, résultat des nouvelles logiques de production. Ce panorama change profondément le paysage cinématographique et la discussion sur l'existence d'un cinéma « national » à l'intérieur du pays, ainsi qu'à l'étranger. Arrêter le corpus à la fin de l'année 2016 découle des contraintes de temps inhérentes à tout travail de recherche. Du temps a passé depuis et nous continuons de suivre et d'observer l'actualité du cinéma colombien de coproduction sans pouvoir en rendre compte dans cette recherche.

Notre corpus filmique s'inscrit dans l'idée d'une « *tension entre l'homogène et l'hétérogène* » qui fonde l'analyse du discours (Coulomb-Gully, 2002). En d'autres termes, les films qui intègrent notre recueil répondent à des critères communs, cependant chacun apporte des singularités qui enrichissent l'analyse. L'objectif dans la construction de notre ensemble filmique est de mettre en évidence les différences des conditions de production, circulation et réception des discours. Même s'il fait preuve de diversité, le corpus n'inclue pas tous les cas représentatifs d'un type de production cinématographique.

a. Les critères de sélection des films

La méthode d'élaboration du corpus filmique est similaire à celle utilisée avec les spectateurs. À partir de notre cadre théorique et des premières hypothèses, nous fixons certains critères pour délimiter notre terrain. Comme nous l'avons présenté dans le chapitre 1, l'accord de coproduction entre la France et la Colombie est une stratégie de financement pour les projets cinématographiques Colombiens. Nous décidons de nous concentrer sur les long-métrages de coproduction en raison de leurs processus de circulation. La programmation des courts-métrages dans les salles de cinéma, qu'elles soient colombiennes ou françaises, est effectivement moins fréquente. Dans cette perspective,

nous préférons consacrer notre examen à la fiction, la diffusion de documentaires n'ayant souvent lieu que dans certaines salles « d'art et d'essai », en France⁶.

Malgré les premiers critères retenus, nous nous retrouvons face à un nombre trop important de films potentiellement intéressants pour notre Analyse. La construction de notre corpus principal nécessite donc un minutieux travail de sélection : choisir les longs-métrages de fiction offre un terrain plus précis, mais toujours très large. Nous décidons ainsi de nous concentrer sur une période particulière de la cinématographie franco-colombienne - 2010 à 2016 - marquée par une augmentation de la coproduction.

Nous nous efforçons de visionner un maximum de longs-métrages et d'assister à plusieurs événements, en France et en Colombie, liés au septième art comme, entre autres, les *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse*, le *Festival des Trois Continents* de Nantes, le *Panorama du Cinéma Colombien* et *Le chien qui aboie*, à Paris, ou encore le *Festival de Cinéma Indépendant de Bogotá* et le *Festival International de Cinéma de Cali* (FICC). À partir des réponses des participants au sujet du « cinéma colombien » ainsi que de la consultation des archives du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, et du programme *Proimágenes*⁷, nous constituons un répertoire de dix-sept longs métrages de fiction coproduits avec la France dans la période fixée⁸.

La liste contient le nom du film, son réalisateur et l'affiche. Nous présentons ces informations aux participants de l'enquête (soixante-trois) et de l'interview (vingt-huit). D'abord, nous leur demandons de signaler les longs-métrages dont ils ont entendu parler ou qu'ils ont déjà visionné tout en accordant beaucoup d'attention à leur façon d'aborder les films en question. Ainsi, les réponses obtenues (en fonction du nombre d'occurrences et des éléments mis en valeur) nous permettent de constituer le corpus principal ainsi qu'un recueil secondaire.

La sélection tient compte de réponses telles que : « *Je n'ai pas vu le film, mais je sais qu'Oscar a fait ses études à l'Univalle* »⁹, en référence à *Hongos (2014)*, d'Oscar Ruiz dont l'affiche est présentée à la participante. Voici un autre exemple: « *Je suis allé à l'ABC pour le voir... mais je ne savais pas que c'était un film colombien. Je pensais qu'il était plutôt brésilien. Je n'sais pas pourquoi* »¹⁰. Dans ce cas, l'individu ne fait pas spécialement attention au nom

6 Selon les chiffres du programme colombien Proimágenes, le documentaire connaît un taux de production inférieur à la fiction. De même, dans le contexte colombien, même si le FDC soutient la production et encourage les salles à les distribuer, les spectateurs sont peu nombreux. Les rapports publiés chaque année par Proimágenes et CineColombia, font ressortir la différence des recettes entre les films de fiction et documentaire. Par ailleurs, les courts-métrages ont d'autres systèmes de diffusion qui ne permettent pas de développer une analyse avec les mêmes critères.

7 Le programme Proimágenes essaie de suivre à la trace la production cinématographique colombienne. Sur le site web : <http://www.proimagenescolombia.com> sont enregistrés certains détails de la production en Colombie depuis les années 1980, source de notre analyse.

8 **Tableau 2.** Liste des films coproduits entre la France et la Colombie, 2010-2016.

9 "Yo no vi esa película, pero yo sé que Oscar estudió en la Univalle (Université du Valle)" Paola, secrétaire à l'Université du Valle, 45 ans.

10 Gabriel, 30 ans, intermittent de spectacle, en référence à *Hongos (2016)* de Ciro Guerra.

du réalisateur ni à l’affiche mais bien au titre de l’œuvre. Par ailleurs, nous avons aussi obtenu des réponses qui révèlent la méconnaissance de certains films. Des commentaires comme ceux de Victor, un spectateur colombien, au sujet de *Gros, chauve et petit* (2012) de Carlos Osuna: « Mais *c’est un film ou un dessin animé ? Non, je ne l’ai pas vu. Mais il semble sympa... non ?* »¹¹.

Ainsi, le choix du corpus est fondé sur l’analyse quantitative (nombre d’occurrences des films dans les propos des participants) *et* qualitative. Il s’agit effectivement d’évaluer comment un facteur, tel que le nom du réalisateur, du film ou tout autre caractéristique de l’œuvre, est utilisé par le spectateur pour s’exprimer. Nous revenons sur les discours liés aux films du corpus dans l’analyse transversale.

b. Les films du corpus

Cette exploration avec les spectateurs permet de composer notre recueil filmique (primaire et secondaire), ainsi que de faire évoluer notre étude. Pour aborder cette cinématographie de coproduction avec une même approche, nous privilégions quatre films dont nous étudions également les particularités individuelles. Il est important pour nous de préciser que même si nous les considérons comme des titres prépondérants c’est en raison de leur singularité et de leur présence dans les propos des spectateurs que nous les avons inclus dans le corpus filmique. Nous aborderons plus longuement ces œuvres lorsque nous rendrons compte de l’analyse mais nous pouvons d’ores et déjà proposer une liste des deux corpus dont les titres sont classés par ordre chronologique :

Tableau 7. Corpus filmique

Corpus filmique principal	Corpus filmique secondaire
<i>Los Hongos (Hongos)</i> d’Oscar Ruiz Navia, 2014	Porfirio d’Alejandro Landes, 2011
<i>Tierra en la lengua (Terre sur la langue)</i> de Ruben Mendoza, 2014	<i>Gordo, calvo y bajito</i> de Carlos Osuna, 2012
<i>Gente de bien</i> de Franco Lolli, 2015 ¹	<i>La playa D.C</i> de Juan Andrés Arango, 2012
<i>La tierra y la sombra (La terre et l’ombre)</i> de César Acevedo, 2015	<i>Edificio Royal</i> d’Ivan Wild, 2012
	<i>La Sirga</i> , William Vega, 2012
	<i>Violencia</i> de Jorge Forero, 2015

¹¹ “¿ Pero es una película o una animación? No, yo no la vi. Pero parece chévere, no ?” Miguel, économiste, 49 ans.

Il est à noter que les films du corpus principal sont les plus récents, par rapport aux dates auxquelles nous rencontrons les spectateurs. Certes, cette condition temporelle peut influencer leur choix, cependant nous décidons de conserver les films qu'ils nous ont signalés pour deux raisons. D'abord, le vécu des spectateurs : les œuvres sorties récemment sont plus facilement désignées que les autres. Aussi, nous évitons d'éveiller les souvenirs afin de ne pas influencer leurs réponses. Ensuite, nous éprouvons de l'intérêt pour les références que font certains spectateurs à d'autres longs-métrages colombiens (coproduits ou non) pour nourrir leur discours sur les films les plus remarquables. Par conséquent, nous naviguons dans l'ensemble de l'œuvre cinématographique de plusieurs réalisateurs. Dans le chapitre 5, où nous présentons les portraits des participants (spectateurs et professionnels) comme instrument pour notre analyse transversale, nous abordons la construction du discours des spectateurs permettant de constituer le corpus filmique.

Si notre examen est surtout centré sur les quatre films du corpus principal, nous élaborons tout de même un recueil secondaire dans le but d'enrichir l'analyse transversale et étudier ces films en contexte. Bien que les longs-métrages produits pendant la période sélectionnée soient nombreux, nous n'incluons au corpus complémentaire que les films en lien avec le recueil principal, que ce soit pour les sujets abordés, les processus de production ou les propositions plastiques et narratives.

Nous optons donc pour un corpus restreint et cohérent avec notre proposition d'approche qualitative et micro-communicationnelle de ce cinéma en coproduction. Sans rentrer dans les détails, nous pouvons ici présenter certaines caractéristiques des films du corpus principal qui justifient leur inclusion dans le recueil d'analyse. L'une d'entre elles est la sélection effectuée par plusieurs festivals européens comme le Festival de Cannes, Rotterdam et Locarno. La présence des réalisateurs dans des espaces de création et production comme la *Résidence Cinéfondation* du Festival de Cannes et le *Cinéma en Construction* et *Cinéma en Développement* du Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse, joue aussi un rôle pertinent. De plus, il est important de prendre en compte les sociétés et les professionnels impliqués dans la production de ces films pour étudier leurs influences sur la création.

Chacun de ces films présente une proposition cinématographique particulière encadrée par la rencontre entre professionnels d'écosystèmes des productions distincts que nous allons analyser dans le chapitre 1 (Partie III). De même, les personnages, décors et sujets sont examinés à partir du discours des spectateurs dans le chapitre 2 (Partie III), concentré sur leurs expériences et leur pratique spectatorielle. Même si l'objet de notre étude n'est pas celui d'une analyse filmique il nous semble pertinent d'en présenter une courte fiche technique afin de donner un peu plus de matière à notre corpus filmique central.

Tableau 8. *Information technique des films du corpus*

Titre	Terre sur la langue
Année	2014
Réalisateur	Ruben Mendoza
Scénario	Ruben Mendoza
Producteurs et Société colombienne	Daniel Garcia Diaz -Diafragma Fábrica de Películas
Coproducteur et Société française	Thierry Lenouvel -Ciné-Sud Promotion
Autres pays producteurs	NON
No. participants qui l'ont mis en évidence	23 de 54 enquêtés

Titre	Los hongos
Année	2014
Réalisateur	Oscar Ruiz Navia
Scénario	Oscar Ruiz Navia et César Acevedo
Producteurs et Société colombienne	Gerylee Polanco et Oscar Ruiz Navia -Contravia films
Coproducteur et Société française	Guillaume De Seille -Arizona Production
Autres pays producteurs	Argentine Allemagne
No. participants qui l'ont mis en évidence	29 de 54 enquêtés

Titre	La tierra y la sombra
Année	2015
Réalisateur	César Acevedo
Scénario	César Acevedo
Producteurs et Société colombienne	Diana Bustamante - Burning Blue
Coproduiteur et Société française	Thierry Lenouvel -Ciné-Sud Promotion
Autres pays producteurs	Pays Bas Chili Brésil
No. participants qui l'ont mis en évidence	40 de 54 enquêtés

Titre	Gente de bien
Année	2015
Réalisateur	Franco Lolli
Scénario	Franco Lolli et Catherine Paillé
Producteurs et Société colombienne	Franco Lolli -Evidencia Films
Producteur et Société française	Grégoire Debailly -GEKO Films
Autres pays producteurs	NON
No. participants qui l'ont mis en évidence	35 de 54 enquêtés

2. Le terrain avec les professionnels

Cette exploration est directement connectée à celle consacrée aux spectateurs et c'est pour cette raison qu'il existe un rapport entre les corpus résultants. Nous cherchons à identifier les publics de la cinématographie de coproduction ainsi qu'à déterminer les films qu'ils visionnent. En d'autres termes, nous développons notre étude avec des spectateurs concernés, de même notre travail est sur un segment de l'ensemble des films coproduits entre la France et la Colombie.

Ce travail de recherche nécessite une délimitation dans l'espace et le temps. La période considérée commence en 2010 et se termine en 2016. Même si le gouvernement colombien a reconnu en 2000 le cinéma colombien comme une industrie, c'est en 2010 qu'il a commencé à être perçu en tant que tel dans le réseau international (Suarez, 2016). La France réaffirme quant à elle son engagement en tant que partenaire dans les années 2000 cependant ce n'est que neuf ans après que les fruits des accords de coproduction commencent à être récoltés, mettant ainsi en lumière le rôle de la France dans la construction de cette cinématographie.

Nous adoptons une approche éthno-sémiotique dans la mesure où « *la constitution d'un corpus et son analyse est une pratique empirique* » (Le Marec et Babou, 2007, p, 3). Nous allons sur le terrain et travaillons sur le corpus en même temps, grâce à de multiples instruments méthodologiques. Nous évoquons « des professionnels face à leurs films » car nous étudions leur rapport à la cinématographie, il ne s'agit pas de les questionner sur ce qu'ils ont voulu représenter mais bien d'analyser comment le contexte de la coproduction affecte leur proposition.

a. Les instruments pour tisser un lien avec les professionnels

Nous pensons d'abord le professionnel comme un spectateur qui propose ses représentations de la réalité depuis son point de vue. Tout comme expose Jean-Michel Fourmentraux au sujet de la création artistique, le réalisateur ainsi que les producteurs « *(créent) tout le temps lié(s) et engagé(s) avec (leur) environnement social* » (Fourmentraux, 2012, p, 12). Dans cette perspective, nous utilisons la même grille thématique que pour les spectateurs, néanmoins nous accordons une attention particulière, pour le processus de production ainsi que pour les négociations entre professionnels.

En plus de la période du cinéma de coproduction qui nous intéresse, il nous faut aussi définir des créneaux pour rencontrer les professionnels. Nous sélectionnons le *Bogota Audivisual Market -BAM-* pour établir des liens avec les réalisateurs et producteurs en Colombie et le Festival *Cinélatino Rencontres de Toulouse* en France. Nous privilégions ces deux espaces en raison de la possibilité qu'ils offrent en termes de rencontres. D'une part,

le *BAM* est une cible idéale pour toucher le marché audiovisuel le plus grand de Colombie. Organisé par la Chambre de Commerce et de l'Industrie, par *Proimágenes*, et soutenu par le *Fondo para el Desarrollo Cinematográfico* -FDC – il a pour objectif de favoriser l'échange entre professionnels du secteur audiovisuel (colombiens et étrangers) et leurs projets. D'autre part, le Festival *Cinélatino Rencontres de Toulouse* propose deux plateformes « Cinéma en Construction » et « Cinéma en Développement », lesquelles constituent un cadre propice aux découvertes et rendez-vous professionnels.

Nous nous inscrivons pour les éditions 2015 et 2016 de ces deux évènements. Dans le cas du *BAM*, nous participons en tant qu'interprète pour aider les invités étrangers, dont les Français, à suivre les activités. Dans le cas du Festival *Cinélatino* de Toulouse, notre rôle est similaire, accompagnant cette fois les professionnels latino-américains. Ce festival constitue un pont entre la France et les cinémas d'Amérique latine, rapprochant ainsi artistes et spectateurs. Arpenter les coulisses de ces manifestations culturelles nous offre la possibilité de développer une *observation participante* et de tisser des liens avec plusieurs professionnels. Cette mise en contact nous aide à construire un réseau utile pour la rencontre des réalisateurs et producteurs des films du corpus.

Bien que notre étude soit consacrée au cinéma de coproduction entre la France et la Colombie, nous échangeons avec des professionnels venus d'horizons très divers afin de connaître leurs points de vue sur la participation étrangère dans le développement de cinématographies récentes. Ces rencontres nous permettent d'ajuster notre grille thématique et les phases suivantes de notre travail de terrain, notamment avec les professionnels colombiens et français.

Les premiers instruments que nous avons utilisés pour tisser des liens avec des artistes - au parcours varié - lors des deux évènements mentionnés sont *l'observation participante* et *l'interview*. D'une part, nous échangeons avec des réalisateurs connus du réseau latino-américain en France comme l'Argentin Pablo Aguero (*Mothers of Gods*, 2015), le Guatémaltèque Jayro Bustamante (*Temblores*, 2019) ou encore le Français Thierry Le Nouvelle, producteur remarqué pour son implication dans les cinématographies latino-américaines (Rueda, 2018). D'autre part, nous interrogeons des réalisateurs qui commencent leur carrière comme le Colombien Juan-Sébastien Mesa (*Los Nadie*, 2016). Cette mixité de parcours offre un terrain riche en données mais où il est facile de se perdre. Nous adaptons notre grille thématique pour pouvoir profiter de ces précieux renseignements et nourrir notre réflexion sans perdre l'objectif de notre étude.

Pour l'étape suivante du travail de terrain, l'outil méthodologique que nous utilisons est l'entretien compréhensif. Nous nous efforçons de multiplier les situations d'échange pour découvrir différents aspects de leur profil. En outre, nous cherchons à connaître leur pratique professionnelle et leur cinéphilie ; ce travail est particulièrement développé avec les **producteurs et réalisateurs** colombiens et français en lien avec la cinématographie que nous étudions.

La grille est composée de quatre catégories thématiques permettant d'établir un premier contact avec les professionnels afin d'en savoir plus sur leur parcours et d'élaborer leur profil en tant que producteurs et réalisateurs mais aussi en tant que consommateurs du cinéma. Les questions concernant l'âge, la formation et le lieu de résidence sont nécessaires pour (re)situer le profil de ces professionnels mais elles ne sont pas intégrées dans les quatre catégories thématiques. Elles sont centrées sur :

- La consommation de produits culturels autres que le cinéma. Connaître leurs pratiques culturelles est utile pour comprendre leurs propositions cinématographiques.
- Les rapports au cinéma et l'audiovisuel en général. Dans cette catégorie, nous enquêtons sur les propositions artistiques et plastiques des professionnels dans leurs films mais aussi sur leur consommation en tant que spectateurs. Ces questions sont abordées à deux moments différents : la première et la dernière rencontre.
- Le cinéma « local » et le cinéma « global ». Dans le cadre d'une cinématographie qui circule à l'international et qui raconte des histoires « situées », il faut s'interroger sur leur place en tant que réalisateurs ou producteurs d'un monde cinéma.
- Les négociations entre professionnels et la construction du partenariat entre la France et la Colombie. Les questions de cette catégorie visent à mettre en évidence certains détails de production mais aussi le point de vue des professionnels sur la Colombie et la France en tant qu'espaces géoculturels. Nous les interrogeons sur deux étapes de négociation : celle entre le réalisateur (scénariste dans la plupart des cas) et le producteur colombien et celle entre le binôme colombien (producteur, productrice - réalisateur) et le producteur français. Ce sujet est abordé en profondeur dans la phase finale du terrain avec les professionnels, moment où leur parole se libère davantage, nous offrant ainsi des nuances à propos de ces négociations.

Le Festival de Cinéma à Toulouse et le BAM à Bogotá permettent de nouer un premier contact avec certains professionnels mais ne garantissent pas l'accès à l'information que nous cherchons. Il est nécessaire de construire une relation privilégiée avec ces derniers afin qu'ils se confient et aillent au-delà du superficiel. Parmi les méthodes développées par Jean-Claude Kaufmann (2007), une consiste à « donner la parole et laisser parler » l'informateur et une autre à travailler sur l'effet de surprise pour engager l'entretien. Nous choisissons de commencer par des questions simples au sujet de leur film, pour ensuite « laisser parler » les participants. Débuter l'échange par des questions sur leur vécu en tant que spectateurs pourrait davantage les gêner que les surprendre. Aussi, nous essayons, par le biais des autres catégories, de nous rapprocher de l'univers culturel des professionnels, comme avec les spectateurs, et ce afin de mettre en contexte les réponses obtenues.

Ces ensembles thématiques nous guident dans notre travail de terrain dont la progression nous amène à adapter les questionnaires dans l'objectif de nous en détacher. Nous restons en contact pendant 18 mois avec les professionnels sélectionnés, sujet sur lequel nous reviendrons ensuite. L'étude menée avec certains d'entre eux reste superficielle en raison de la difficulté à les rencontrer. Le deuxième rendez-vous (en personne ou par Skype),

donne lieu à des échanges très riches grâce auxquels nous parvenons à gagner leur intérêt pour notre démarche, du moins pour la plupart d'entre eux.

b. Les professionnels sélectionnés

Après avoir sélectionné les films, du corpus, nous cherchons d'identifier les professionnels qui y participent. Nous effectuons une première analyse de l'enquête avancée avec les professionnels pour adapter nos outils méthodologiques dans le but de rencontrer de nouveaux interlocuteurs, ou d'approfondir certains sujets.

L'analyse est centrée sur l'expérience dans la coproduction d'un groupe réduit de professionnels qui constituent un corpus discursif principal. Cependant, les témoignages de leurs pairs rencontrés lors de notre exploration du terrain forment un second corpus qui nourrit nos réflexions sur leur rôle dans la construction d'une cinématographie de coproduction. Avec certains réalisateurs et producteurs du premier, nous multiplions les situations d'entretien afin d'approfondir quelques sujets utiles à l'élaboration des portraits présentés dans le chapitre cinq. Dans le cas de certains réalisateurs et producteurs du recueil principal, le travail d'enquête est plus difficile à mener et ce sont les témoignages des professionnels du corpus secondaire qui nous permettent de mieux construire leur portrait. Dans les tableaux ci-dessous, nous présentons de manière schématique les producteurs et réalisateurs qui constituent les deux corpus.

Tableau 9. *Corpus principal. Professionnels rencontrés*

Professionnel	Nom-Prénom	Film	Nationalité	Instrument méthodologique / Lieu et date
Réalisateurs	Oscar Ruiz	Los Hongos (2014)	Colombienne	Observation participante et entretiens (3 heures par rencontre) Toulouse, mars 2015 Cali, novembre 2016 et Janvier 2017
	Ruben Mendoza	Tierra en la Lengua (2014)	Colombienne	Observation participante et entretiens (3 heures par rencontre) Cali, août 2015 Par Skype, avril 2016 Toulouse, mars 2019
	César Acevedo	La tierra y la sombra (2015)	Colombienne	Observation participante et entretiens (2 heures par rencontre) Bogotá, juillet 2015 Toulouse, mars 2017 Paris, août 2017
	Franco Lolli	Gente de bien (2015)	Colombienne	Observation participante et entretiens (2 heures par rencontre) Toulouse, mars 2015 et décembre 2017 Bogotá, juillet 2015

Tableau 10. *Corpus secondaire. Professionnels rencontrés*

Professionnels	Nom- Prénom	Film	Nationalité	Instrument méthodologique /Lieu et date
Réalisateurs	Jaques Toulemonde	Anna (2017)	Franco-colombienne	Entretien
	Marco Berger	Mariposa (2015)	Argentine	Observation participante et entretien.
	Juan-Sébastien Mesa	Los nadie (2017)	Colombienne	Observation participant et entretiens.
	Angela Osorio	Siembra, 2016	Colombienne	Observation participant et entretiens.
	Santiago Lozano	Siembra, 2016	Colombienne	Observation participant et entretiens.
	Pablo Aguero	Las madres de los dioses (2015)	Argentine	Observation participant et interview.
Producteur	Amir Smat	Las madres de los dioses (2015)	Française	Entretien.
	Gilles Legrand	<i>Gente de bien</i> (2015)	Française	Entretien téléphonique
	Carlos Osuna	Calvo, gordo y bajito (2012)	Colombienne	Entretien.
	Alexander Arbelaez	Los nadie (2017)	Colombienne	Observation participant et entretiens.
	José Manuel Duque	Los nadie (2017)	Colombienne	Observation participant et entretiens.

Conclusion

Particulièrement intéressés par le rôle que joue le film chez le spectateur et comment ce dernier l'appréhende, nous nous inscrivons dans une démarche qualitative. Nous faisons ainsi référence à la réception ainsi qu'à la production du film et nous nous intéressons à la circulation qui s'effectue entre ces deux étapes. Nous commençons par identifier le public *concerné* qui s'approprie le film pour ensuite construire les différents corpus.

À partir de la réflexion de Roland Barthes (1968) sur l'appropriation de l'œuvre d'art de la part du public et au travail de Jésus Martin-Barbero (2002) sur le produit culturel en contexte, nous pouvons affirmer que c'est dans son interaction avec le spectateur que le film existe. C'est pour cette raison que nous considérons d'abord la réception pour ensuite identifier les spectateurs - informateurs – ainsi que les longs-métrages du corpus et les professionnels à rencontrer.

Nous mettons en relation le corpus discursif, constitué d'un ensemble de spectateurs évolutif en fonction des modalités méthodologiques et d'un groupe de professionnels français et colombiens, et le corpus filmique (principal et secondaire) façonné par certains longs-métrages de coproduction entre la France et la Colombie. Ces constructions se font au travers du dialogue entre le cadre théorique et le terrain. La capacité à cerner de mieux en mieux notre problématique et notre terrain, ainsi que l'évolution de nos lectures au sein d'un réseau de connaissances et de savoirs de plus en plus dense et concret, nous assure une meilleure exécution du travail. Finalement, l'examen minutieux de l'expérience cinéphile des spectateurs nous permet de constituer un corpus filmique plus restreint. Cette association permet de confirmer notre intuition de départ : la circulation du cinéma coproduit engendre deux types de médiations : celle entre professionnels et contexte et celle avec le spectateur et sa réalité.

Notre travail de terrain est développé à partir d'une méthodologie de triangulation d'outils de cueillette et des sources (Martineau, 2012) où nous associons différents instruments de la recherche en sciences sociales comme l'observation participante, l'enquête et le *focus group*. Cette triangulation consiste en une superposition et combinaisons de plusieurs perspectives qui aident à la collecte des données et la configuration de notre objet d'étude. La mise en place de ces outils permet mieux d'apprendre de tous les membres interrogés dans l'enquête. Nous sommes passés d'un échantillon de soixante-trois personnes à un corpus de treize spectateurs avec lesquels nous avons réalisé de multiples entretiens.

Ainsi, à partir d'une approche compréhensive, nous considérons la communication médiatique comme une somme d'activités complexes d'appropriations et d'interprétations du message (Molinier, 2003). De même, dans une approche constructiviste, nous parvenons à construire notre objet d'étude dans toute sa pertinence et sa complexité, en associant le terrain et le cadre conceptuel. Nous considérons d'abord le point de vue et le vécu du spectateur pour élaborer notre corpus. Nous partons effectivement

de « l'individuel » pour aller vers l'exploration du terrain et la création des corpus et les catégories d'analyse. Ce travail nous permet d'approcher les acteurs (spectateurs et professionnels) dans les instances de production et de réception afin d'en étudier les représentations et incidences de la coproductions cinématographique dans leurs pratiques professionnelles et spectatorielles. Dans cette perspective, nous faisons le choix de ne pas recourir à une analyse lexicographique trop éloignée de notre méthodologie.

Chapitre 3.

Une cartographie des agents. Le portrait des participants.

Notre terrain d'étude est développé entre la France et la Colombie. Les méthodes utilisées permettent de mener à bien ce travail d'exploration auprès de professionnels et de spectateurs. Nous devons choisir l'instrument pertinent pour restituer la multiplicité des entretiens qui permettra l'analyse transversale. En tant que chercheurs, comme les spectateurs et professionnels interrogés, nous sommes influencés par le contexte dans lequel nous développons notre étude. Par conséquent, le choix que nous faisons pour l'élaboration des portraits n'est pas négligeable. En effet, notre sélection du portrait répond à la pratique récurrente réalisée dans notre équipe de recherche¹. De plus, ce choix se justifie car il apparaît comme étant le meilleur « miroir » du terrain étudié. *“Le portrait constitue ainsi le récit des expériences individuelles des spectateurs-usagers”* (Rueda, 2014, p.2), et dans le cas de notre étude, également celles des professionnels. Nous restituons non seulement certains témoignages et expériences mais aussi la manière dont nous avons observé et « absorbé » notre terrain.

Pour ce travail, nous nous sommes inspirés, d'une part, des portraits parus dans *La misère du monde* de Pierre Bourdieu (1993), bien qu'il les développe dans un cadre épistémologique différent, et d'autre part, des ouvrages de Jean-Claude Kaufmann (2016-2014) et Bernard Lahire (2002). Ils portent une utilisation assez contrastée, notamment dans leurs façons

¹ Nous nous référons notamment aux thèses, dans l'ordre de soutenances, d'Adeline Hérault, Elisabeth Bougeois, Muriel Gil, Julie Renard, Rebecca Arditti-Siry et Thibaud Christophe.

de les convoquer. Pour Kaufmann, les portraits ont une fonction « documentaire ». Ils servent principalement à rendre compte des données à partir desquelles le sociologue œuvre, ils permettent d'organiser de manière synthétique les retranscriptions d'entretien et organisée selon le travail d'interprétation. Dans l'appropriation qui fait Lahire de cet outil, il semble servir de support à l'analyse. L'auteur élabore les portraits à partir des relations, engagements et interactions des individus:

Chaque individu est en quelque sorte le « dépositaire » de dispositions à penser, à sentir et à agir qui sont les produits de ses expériences socialisatrices multiples, plus ou moins durables et intenses, dans divers collectifs (des plus petits aux plus grands) et dans des formes de rapports sociaux différents. (Lahire, 2002, p. 3-4).

C'est dans ce sens que le portrait nous semble opérant dans le cadre de notre analyse des expériences spectatorielles et professionnelles dans le cinéma coproduit entre la France et la Colombie.

Selon nous, le portrait s'avère le meilleur moyen de rendre compte de la richesse et de la singularité des données récoltées lors de la période de terrain. Cet outil rend possible de restituer à l'écrit les conditions d'espace et temps ainsi que les facteurs culturels qui interviennent dans notre interaction avec les informateurs. Nous nous-efforçons de rendre compte de la manière dont les participants élaborent le sens de leurs pratiques médiatiques et construisent leurs relations au cinéma de coproduction entre la France et la Colombie. Notre approche ethnographique et la multiplication des entretiens nous amènent à considérer à la fois les pratiques et les discours individualisés ainsi que le contexte social structurant ceux-ci. Néanmoins, en raison des conditions matérielles des rencontrés, notamment l'échange avec certains professionnels interrogés, les portraits sont attachés à leurs discours oral et à l'information verbale qu'ils nous ont transmis.

Par ailleurs, nos expériences dans l'analyse ainsi que la réalisation audiovisuelle, nous permettent de penser le portrait comme un instrument pour restituer « l'image en mouvement » qu'est le terrain avec les informateurs. Nous nous inspirons de l'écriture scénaristique du cinéma pour rendre compte de la diversité des facteurs matériels (l'endroit ou le temps) et culturels (la langue) qui interviennent dans les différentes situations d'entretien.

Certes, la nature de ces deux écritures s'avère fondamentalement différente. Alors que, pour le portrait cinématographique documentaire, il est question d'image et de son, le portrait « scientifique » repose sur un assemblage de mots au sein d'un système de signification écrit. (Rueda, 2014).

Cependant, il s'agit de nourrir notre élaboration avec des éléments de ces deux sources. En ce sens, les travaux sociologiques de David Lepoutre (Lepoutre, 2001) nous conduisent à une description des détails du contexte comme l'humeur des participants, les lieux et les paysages, qui permettent de mieux restituer la situation de communication.

Aussi, il convient plutôt de l'envisager comme un moment réflexif particulier de l'écriture scientifique. "*Le portrait constitue (...) une proposition interprétative du chercheur qui fonde son objectivité sur une analyse rigoureuse du discours des enquêtés*" (Rueda, 2014, p.4).

Autrement dit, Ils sont composés avec des éléments du discours des informateurs et des éléments du cadre afin de situer le contexte à la fois vis-à-vis de leurs pratiques mais aussi de notre enquête. Il s'agit donc d'une cartographie qui nous permettra d'analyser le positionnement des spectateurs par rapport aux films que nous étudions. L'objectif de cette méthode est d'aider au lecteur à mieux comprendre, comme nous l'avons fait nous-même, la complexité et la singularité des expériences des interrogés, dont les rapports au cinéma, notamment celui de la coproduction entre la France et la Colombie, influencent la production du sens et des représentations.

Bien que nous appliquions ce même principe méthodologique pour l'étude de terrain avec les professionnels et les spectateurs, nous consacrons plus de temps d'échange avec ces derniers. Cette condition représente une différence fondamentale concernant la mise en confiance des participants et la nature des données que nous obtenons. En effet, avec les spectateurs nous multiplions les échanges (enquête, entretien, focus group) aidant à identifier les profils les plus pertinents à notre étude. En ce qui concerne les professionnels, nous opérons différemment, en faisant attention aux discours plus figés en raison de leur habitude aux entretiens. Nous abordons certaines thématiques telles que leur pratique culturelle plus frontalement, par exemple. Ainsi, nous distinguons dans ce chapitre deux grandes parties : la première est consacrée aux portraits des spectateurs et la deuxième, à ceux des professionnels.

Dans le cas des spectateurs, nous décidons de dessiner le portrait de huit d'entre eux. Ce choix s'est opéré en fonction de la pertinence du matériau recueilli dans le cadre de cet exercice. Ainsi cette partie du chapitre est divisée en trois : d'abord nous présentons l'expérience de la réception de deux spectatrices dans un contexte migratoire. Elles habitent un espace géoculturel différent à leur territoire d'origine : l'une, française, vit en Colombie. L'autre, colombienne, réside en France. Ensuite, nous présentons les portraits des spectateurs colombiens en Colombie. Finalement, les expériences et pratiques spectatorielles de français en France sont abordées.

Lors de notre d'étude de terrain nous rencontrons dix réalisateurs et cinq producteurs colombiens, ainsi que trois coproducteurs français et quinze autres professionnels impliqués dans la cinématographie entre la France et l'Amérique latine². Pour l'élaboration des portraits nous sélectionnons huit professionnels parmi les dix-huit concernés directement dans le cinéma que nous étudions pour les présenter dans la seconde partie du chapitre. Ainsi, nous décidons de nous concentrer sur ceux qui participent à la fabrication des longs métrages de notre corpus filmique : quatre réalisateurs, deux professionnels de la production colombiens et deux français. Cet exercice de restitution offre les bases pour

² Il s'agit notamment des techniciens et distributeurs ainsi que certains réalisateurs et producteurs d'autres pays d'Amérique latine. Annexe 5. Tableau des professionnels interrogés.

l'analyse transversale (Partie III) sur les incidences de la coproduction dans les instances de la production et la réception.

Avant de présenter ces portraits, nous souhaitons apporter deux précisions.

Tout d'abord, certains dialogues avec nos informateurs, insérés dans ces portraits, sont parfois très oralisés pour un écrit scientifique tel qu'un manuscrit de thèse. Afin de respecter la « naturalité » de ces formulations, nous intervenons pour favoriser leur compréhension. Par ailleurs, dans le cas des témoignages en espagnol, nous nous efforçons de conserver la richesse de l'oralité dans les traductions.

D'autre part, les portraits ont été rédigés à la première personne du singulier. Nous justifions ce choix par notre volonté de restituer la proximité avec nos informateurs. Une mise à distance grammaticale aurait sans doute été un frein à la lecture, comme si nous avions vécu notre terrain avec distance, en nous positionnant comme un observateur éclairé et non comme un pair.

A. Les spectateurs du cinéma coproduit entre la France et la Colombie

S'intéresser aux pratiques de réception des longs métrages coproduits et à leur influence sur la configuration d'une cinématographie, valide notre travail en France et en Colombie en tant qu'espaces géoculturels où les films que nous étudions circulent. Dans le cadre de notre terrain, nous classons les spectateurs selon leur pays d'origine et l'espace géoculturel où nous les rencontrons. Par conséquent, cette partie du chapitre est divisée selon deux critères : d'une part la nationalité des spectateurs, colombiens et français ; et d'autre part, le contexte (espace-temps) où nous réalisons l'enquête. Ainsi, nous différencions les participants colombiens rencontrés dans leur pays de ceux que nous rencontrons en France, en considérant l'influence sur les rapports entre film et spectateur. Dans le cas des français nous utilisons la même logique pour classer et présenter les portraits.

1. Les spectateurs dans des territoires croisés

a. Constanza³

J'ai rencontré Constanza pour la première fois lors du *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse* 2015. À la sortie de la projection du long-métrage colombien *Siembra* (2015) d'Angela Osorio et Santiago Lozano⁴, Constanza est allée échanger avec les réalisateurs, notamment pour les remercier. Elle leur a exprimé en quoi le film l'avait touchée. Elle leur a particulièrement décrit qu'elle est une « *Colombienne qui vit ici (en France) depuis longtemps, mais toujours dans l'attente d'un retour* ». Dans ses propos, la femme a laissé comprendre son appartenance géoculturelle et symbolique, depuis laquelle elle a vu le film. La manière dont Constanza a interpellé ces réalisateurs dévoile une spectatrice pertinente pour notre étude.

Dans la cour intérieure de la cinémathèque, lors d'une des soirées organisées par le Festival du Ciné Latino, Constanza accepte de participer à mon étude. Je lui remets alors la grille de questions, qu'elle me rend deux jours plus tard. La fréquence de nos échanges informels au cours de cette manifestation culturelle a favorisé le partage d'expériences cinéphiles avec Constanza, me permettant d'ailleurs d'avancer plus rapidement qu'avec d'autres spectateurs. La programmation des premières rencontres est en effet

3 Les informations récoltées pendant les travaux de terrain et restituées dans ce portrait ont été traduites par nos soins. Voir l'annexe 2, version en espagnol du discours de participants.

4 Ce film raconte le retour de Turco, un homme de 70 ans qui souhaite retourner au village qu'il a dû quitter trois années auparavant. Son désir est confronté à celui de son fils de 18 ans de ne pas y retourner et de s'installer définitivement où ils vivent désormais, une zone en périphérie de la ville.

indispensable pour tisser le lien. Cet espace représente ainsi une médiation déterminante dans la construction que fait Constanza du cinéma que nous étudions, mais aussi dans la relation que je peux construire avec elle. En plus de ces discussions informelles, je rencontre la spectatrice à quatre occasions : trois entretiens individuels, durant entre deux et trois heures chacun, ainsi qu'un entretien collectif, de trois heures.

Constanza est une Colombienne qui a habité dans différents pays d'Europe et d'Afrique. La construction de ses rapports au cinéma sont fortement affectés par son statut de migrante et ses convictions politiques. Son regard sur le pays et sa production culturelle est un des principaux facteurs qui nous amène à restituer ses expériences de spectatrice dans ce portrait.

Se donner les moyens pour rester en lien avec la Colombie depuis l'étranger

Lors du premier entretien, Constanza a 55 ans. Elle a quitté la Colombie quand elle en avait 25 ans à cause d'un processus judiciaire qu'elle qualifie de « *harcèlement de l'Etat* » en raison de son activisme politique dans des groupes de gauche. En Colombie, Constanza commence une licence en Littérature qu'elle termine en Espagne, premier pays d'exil. Constanza retourne en Colombie en 2017 pour la toute première fois après 32 ans à l'étranger.

Sa formation professionnelle, mais surtout ses voyages influencent fortement ses pratiques culturelles. Elle cherche à s'impliquer dans des associations et collectivités dans les pays où elle réside comme une stratégie pour « *s'intégrer et comprendre la vie quotidienne des autres* ». Constanza avoue qu'au début elle se rapprochait de Colombiens ou de Latino-Américains dans la même situation qu'elle pour se rassurer. Cependant, après quelques années en Espagne et sa rencontre avec Juan, devenu son mari, elle a décidé de s'intégrer aussi à des collectivités venues d'autres origines. Elle affirme : « *si tu restes entouré que de tes proches, tu risques de seulement voir les problèmes. Quand j'ai commencé à fréquenter les associations musulmanes à Séville (Espagne) j'ai compris que nous ne sommes pas si différents. On commence à sentir que l'on n'est pas seul et à penser aussi à d'autres choses que ses problèmes* ».

L'intérêt de Constanza pour les cultures venues d'ailleurs, notamment du Moyen-Orient naît de la rencontre avec Juan, son mari (par ailleurs Espagnol et âgé de cinq ans de plus qu'elle). « *Juan voyageait déjà beaucoup entre l'Espagne et le Maroc quand on s'est connus. On a passé entre deux et trois semaines sans se voir, parce qu'il devait rester en Afrique pour son travail et pour moi... c'était mieux de ne pas bouger en dehors de l'Espagne pour ma sécurité* ». Juan est professeur d'espagnol associé aux projets culturels de l'Instituto Cervantes et c'est dans le cadre de son travail que Constanza l'a rencontré en Espagne puis l'a rejoint au Maroc. Après s'être mariés, ils voyagent pendant dix ans dans différents pays tels que l'Algérie, le Maroc et la Turquie.

Le couple est installé à Toulouse depuis dix ans. Ils habitent dans une zone populaire près du centre-ville où la population étrangère est majoritaire. Pour Constanza, habiter dans ce quartier représente la possibilité de « *vivre la richesse d'habiter en France* ». Même si cette femme souligne la diversité culturelle de ce pays, elle a, en même temps, une posture très revendicative vers les politiques sociales françaises et l'idée « *d'une exploitation de l'autre, qui est ensuite signalée comme "différent" et mis à l'écart quand ils [les autres] ne sont plus utiles* ».

Le « regard critique » de Constanza est nourri par ses expériences culturelles et sa militance. À Toulouse, elle accompagne des familles de migrants dans leur processus d'installation. Cette Colombienne exerce en tant qu'interprète et médiatrice entre les familles et certaines institutions. Elle affirme : « *pour les aider il faut avoir leur confiance et pour ça on doit comprendre leur situation* ». Ses contributions à la mise en place de pièces de théâtre ou de performances artistiques et plus largement dans des associations politiques et culturelles représentent pour elle « *une clé* » pour construire des liens avec eux. Constanza fait référence aussi à ces manifestations culturelles comme une possibilité de s'exprimer « *depuis l'exil (...) sur la situation de la Colombie* ». Ainsi sa consommation culturelle, mais aussi sa production artistique, lui permettent de rester en lien avec son pays d'origine.

Une cinéphilie non reconnue

Cette spectatrice rythme son année sur la vie culturelle de la ville. Dans son agenda, à Toulouse, elle note *Le Festival de Ciné Espagne* et le *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse*. En plus de ces deux rendez-vous annuels, elle fait référence aux rencontres avec des professionnels proposées par certaines salles *d'art et d'essai* à Toulouse et dans la banlieue toulousaine auxquelles elle participe. Elle s'est abonnée à la cinémathèque de la Ville, pour bénéficier de l'accès aux différents programmes comme les ciné-concerts ainsi qu'aux projections des films des festivals.

Constanza fréquente spécialement une salle de banlieue qui est gérée par une association dont Marcela, une amie Franco-Colombienne, fait partie. Cette salle est à trente minutes de la résidence de Constanza. Malgré la distance géographique, elle s'y rend au moins une fois par semaine, surtout les après-midis car « *il y a moins de monde et c'est plus facile de discuter avec les gens* ». Je la rencontre dans cet espace deux fois. La première fois, je la rejoins après qu'elle ait visionné *The wall* (2016) de Doug Liman, sur le conflit Irak-Iran et les enjeux militaires. Elle discute avec d'autres spectateurs dans le petit bistrot au fond de la salle. Lors de cette heure de discussion, Marcela nous offre un café. Constanza exprime alors « *c'est pour ça que j'aime bien cette salle, c'est comme le cinéma de quartier, on est comme à la maison... je peux passer tout l'après-midi ici, je trouve toujours quelque chose d'intéressant à faire... soit voir un film, soit discuter avec quelqu'un* ». A la seconde occasion, nous allons dans un bistrot après avoir vu *Juliette* (2016) de Pedro Almodóvar.

Constanza affirme ne pas être très cinéphile cependant, au cours de nos échanges, elle révèle une pratique spectatorielle très assidue qui influence ses critères. La comparaison qu'elle fait entre le film d'Almodóvar et celui de Liman témoigne de sa cinéphilie « *je ne devrais pas les comparer, parce que ce n'est pas la même chose, en plus je suis venue les voir pour des raisons différentes, mais... je ne sais pas si tu as vu l'autre (The Wall) mais... je trouve que c'est plus intéressant que Julieta, cette fois je n'ai pas vu la marque "Almodóvar", la transgression, le scandale, c'est comme un film que quelqu'un d'autre aurait pu faire... c'est un film pour passer le temps et c'est tout* ». En effet, dans le cas de *Julieta*, c'est le nom du réalisateur qui l'a motivée à aller le voir. Dans le cas de *The Wall*, c'est le sujet abordé qui a attisé sa curiosité. Deux facteurs qui vont souvent influencer les choix cinématographiques de Constanza sont, d'une part, le nom ou l'origine du réalisateur et, d'autre part, le sujet abordé dans le film.

Constanza s'intéresse principalement à des sujets tels que les droits de l'homme, l'iniquité et les conflits armés, notamment ceux associés aux cultures d'Amérique latine et au monde arabo-musulman. Bien que cette spectatrice affirme distinguer le récit de fiction du documentaire, basé essentiellement sur les sujets abordés et certains facteurs du traitement visuel comme la caméra épaulée ou la captation de sons direct, il peut lui arriver de confondre l'idée de réalité avec celle de ressemblance en raison d'une pratique spectatorielle très influencée par une recherche d'informations afin de « *connaître la vie quotidienne et la situation politique et sociale* » d'espaces sociogéographiques comme l'Amérique latine. Constanza peut alors juger un film de fiction comme « superbe » car à son avis « *il raconte la réalité* » comme dans le cas de *Siembra* (2016) ou, au contraire, de « mauvais » comme *La Terre sur la langue* (2015) en argumentant que « *Pour les Colombiens, les parents sont sacrés (...) dans la vie réelle, les Colombiens veulent protéger leur famille, même pendant la guerre* ». Même si, pour Constanza, le cinéma représente une possibilité de « découverte », les critères qu'elle utilise pour évaluer les films, notamment de fiction, sont fortement influencés par les connaissances des réalités socio-culturelles.

Découvrir la Colombie à l'étranger et par le cinéma

« *Quand j'ai quitté la Colombie, je regardais beaucoup le journal télévisé ou je prenais des nouvelles du pays auprès d'autres Colombiens (...) c'est Juan qui m'a montré que les films peuvent aussi t'informer... surtout s'il s'agit de reportages... documentaires quoi !! Au début, on ne voyait pas de films colombiens, principalement car on ne savait pas où aller pour les voir (sourire) après j'ai commencé avec les festivals, ce qui est donc différent : les programmes des salles, les films, tout* » explique Constanza, dans le hall du cinéma de banlieue toulousaine. Elle évoque la valeur des festivals de cinéma et des salles « alternatives » en tant qu'espaces où l'information circule : « *On voit les films, on rencontre d'autres spectateurs et même des réalisateurs... certes, c'est informel mais on peut prendre des nouvelles sur la situation de ton pays ou d'une communauté juste en discutant* », « *on peut donc connaître les autres, mais surtout sur toi-même... on se connaît pas, mais par exemple, quand tu vois des films sur ton pays, tu es confronté à ce que tu penses et ce que pensent les autres sur ton pays par exemple* ».

En raison des salles et des espaces que Constanza fréquente, le cinéma représente pour elle un pont entre elle et « *le monde extérieur* ». Elle signale la possibilité qu'elle a eue en Europe de voir plusieurs films d'origines géoculturelles différentes. Elle remarque spécialement l'accès aux films sur l'Amérique latine, notamment colombiens : « *En Espagne et surtout en France j'ai vu plus de films sur la Colombie que ce que j'ai pu voir quand j'habitais là-bas* ». Elle souligne la pluralité des films auxquels elle a accès dans le cadre des festivals, cependant elle est aussi critique de cette diversité en se questionnant : « *Pourquoi ces films passent ici ? Parce qu'il y a des gens qui veulent les voir et je ne parle pas des gens comme moi (Colombienne en exil), je pensais plutôt aux Français... aux Européens (...) si pour moi regarder un film c'est découvrir mon pays, tu imagines ce que cela peut signifier pour un Français qui n'a jamais mis les pieds en Colombie ?* ».

Pendant le *Festival de Cinélatino Rencontres de Toulouse*, je constate chez elle un intérêt particulier pour les films documentaires. Elle admet une préférence pour ce genre cinématographique, en justifiant son choix, d'une part, par son parcours militant et, d'autre part, par la possibilité de voir des films qu'elle ne peut voir ailleurs : « *en Colombie par exemple les films documentaires n'existent pas, je veux dire, ils en font bien sûr, mais où on peut les voir ? Au contraire ici (en France), dans les festivals, ou même dans une salle comme celle de Marcela, il y a toujours des documentaires à l'affiche* ».

La pratique spectatorielle de Constanza s'est construite à l'étranger. Pendant sa jeunesse en Colombie, le cinéma ne faisait pas partie de ses pratiques culturelles en raison principalement de l'offre à laquelle elle avait accès : « *à cette époque, j'allais très peu au cinéma parce que les films surtout mexicains ou colombiens, c'était que des comédies ou des drames romantiques et je n'aime pas trop ça* ». Constanza reconnaît l'avantage d'être en France et d'avoir le choix de voir un film français, hollywoodien ou colombien. Ceci lui permet de se penser comme « *une spectatrice sans frontières* ». Cette condition influence sa pratique et le regard qu'elle porte sur les films colombiens qu'elle a vus en France.

« **Ma Colombie de maintenant, c'est la Colombie des films** »

Parmi les dix-sept films de coproduction de la liste, Constanza n'en a vus que sept. Concernant les autres, elle affirme que certains comme *Refugiados* (Diego Lerman, 2015), elle n'en avait pas entendu parler. Elle ajoute : « *ces deux (Mateo de María Gamboa Jaramillo - 2015 - et Gros, chauve et petit de Carlos Osuna, 2012) je les ai vus passer au festival (de Cinélatino), mais je n'ai pas pu venir (aller) les voir* ». Constanza décrit la difficulté à choisir un film parmi l'offre des festivals et salles à Toulouse, car bien qu'elle ne veuille pas voir que des films colombiens ou sur la Colombie, elle accepte « *comme je ne peux pas retourner chez-moi, ma Colombie de maintenant, c'est la Colombie des films, donc j'essaie d'être au courant des films qui passent ici et aller les voir... mais parfois, je préfère aller voir un film d'ailleurs, j'avoue (rires)* ».

Constanza a vu les quatre films de notre corpus filmique. D'abord, son choix sur ces films répond essentiellement au fait que « *ce sont des films sur la vie en Colombie, sur la situation*

sociale dans le pays », mais aussi, car ils sont passés au Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse et elle a eu l'opportunité de rencontrer les réalisateurs. Elle dit « *en Colombie je ne serais pas venue (allée) les saluer, mais ici, ils sont comme plus accessibles, ils sont avec le public, on fait tous partie du festival* ». En effet, comme dans le cas des réalisateurs de Siembra (2015), Constanza attend la fin de la projection pour s'approcher des professionnels et leur exprimer ses opinions sur leur film. Elle ajoute « *je ne vais lui parler que si j'ai quelque chose à lui dire, c'est pas juste pour dire "bravo" sinon je ne veux pas [aller lui parler]* ».

Constanza profite de cette opportunité de rencontre pour confronter son expérience du film avec celle du réalisateur. Elle lui manifeste la manière dont elle a compris le film et cherche son approbation avant de prononcer une critique. Dans le cas de *La terre et l'ombre* (2015) de César Acevedo, Constanza centre ses commentaires sur les personnages féminins pour applaudir le travail du réalisateur. Ce dernier la remercie pour ses commentaires mais ne lui permet pas de développer sa critique, une situation mal vécue par Constanza, qui associe le silence d'Acevedo au prix obtenu à Cannes « *qui l'empêche de parler librement de son film (...) tout est politique* ».

L'opinion que Constanza se fait de chacun des films est basée sur les sujets abordés et les personnages représentés. En général, elle ne mentionne pas les aspects techniques comme la lumière ou le son de manière isolée : elle les évoque toujours en fonction de l'histoire ou des émotions liées à un personnage. Elle exprime par exemple, « *le silence montre la désolation de la famille* » dans *La terre et l'ombre* (2015), ou « *la caméra qui bouge sous les ponts de la ville pour montrer son hostilité* » dans les *Hongos* (2014). Dans son expérience avec les films, elle cherche à identifier quelques aspects de la vie en Colombie dont elle se souvient cependant elle peut ressentir de la frustration face à des films qui lui rappellent son temps hors du pays. *Hongos* (2014) d'Oscar Ruiz la confronte aux images d'une ville qui n'est plus la sienne. Elle dit avec les larmes aux yeux « *le film, ce film, je ne suis pas fan, mais je dois avouer que ça a été bizarre de voir l'université, la cinquième avenue, c'est ma ville, mais c'est plus ma ville, c'est bizarre... elle a changé* ».

Constanza est une spectatrice colombienne à l'étranger. Pour elle, le cinéma lui offre l'opportunité de rester en lien avec son pays ; cependant elle prend une distance tout à fait critique en exprimant que « *la Colombie que l'on voit dans les films, ce n'est pas la même que celle des Colombiens mais celle que l'on veut montrer en France* ». Malgré cette conscience des rapports entre son pays et le cinéma qu'elle voit en France, cette spectatrice est toujours en quête de réalité dans les produits culturels qu'elle consomme, un aspect qui affecte son expérience et les évaluations des qualités du film.

Constanza peut évoquer certains facteurs techniques comme la lumière ou la musique, cependant ce sont les liens qu'elle établit entre les histoires racontées dans les films et son parcours de vie qui vont définir son appréciation du long-métrage : La famille de Calvin au Canada dans *Hongos* (2014) ; le départ du couple à la ville et la persistance de la mère à rester dans la ferme dans *La Terre et l'ombre* (2015) mais encore le départ de la mère d'Eric à l'étranger dans *Gente de Bien* (2015) font partie des éléments sur lesquels

Constanza centre son analyse des films. Plus que l'évaluation positive ou négative que cette spectatrice fait des films, ce qui est important pour notre étude est sa recherche d'information dans les films de fiction et les rapports qu'elle construit entre sa réalité sociopolitique et son vécu dans l'exil. Les récits lui permettent de « *rester connectée et [de] penser la situation sociale de la Colombie* » au travers des films qui sont diffusés en France.

b. Naima⁵

Naima est une spectatrice française rencontrée à Cali, lors d'une séance au ciné-club de l'Alliance française. Cette femme de trente ans est professeure de physique, chimie et sciences dans une université de Cali. Elle habite dans un quartier du sud de la ville, reconnu pour la multiplicité des salles de théâtre, restaurants et musées. Ce quartier a donc été notre cadre du travail de terrain avec Naima. Elle a proposé des endroits comme la bibliothèque départementale et un café à deux-cents mètres de chez elle pour nos rencontres.

Je discute avec Naima à quatre occasions. Les trois premiers entretiens ont lieu à Cali. Lors de la première rencontre, très courte, à l'Alliance Française, je lui présente notre étude et elle remplit l'enquête. L'espagnol s'impose comme langue « officielle » des entretiens. De temps en temps, nous parlons en français, mais, rapidement, elle reprend la discussion en espagnol, en argumentant « *comme ça je m'entraîne* ». Les deux autres entretiens, de deux heures et demi chacun, ont lieu dans des lieux près de chez elle. Pendant le troisième entretien, en janvier 2016, Naima m'apprend qu'elle quitte la Colombie et rentre en France le soir-même, en raison d'un problème avec son visa de travail. L'été de la même année, Naima participe à un entretien collectif avec deux autres spectateurs à Paris.

Le vécu de Naima comme spectatrice tant en France qu'en Colombie nourrit notre étude. Selon elle, le cinéma est un outil qui l'aide « *à mieux connaître les endroits, les cultures et les gens* » qui l'intéressent. Ses rapports au cinéma et particulièrement ses opinions sur les films colombiens soutiennent mon choix de lui consacrer un des portraits.

L'offre culturelle en Colombie par rapport à la France. Les manques d'une Parisienne à Cali

Naima retourne en France au printemps 2016, après avoir vécu à l'étranger (pas uniquement la Colombie). Lors de notre dernier entretien en Colombie, elle avoue : « *ça fait trois ans que je suis ici en Amérique latine...ça fait longtemps... ça fait plus de dix ans que je ne vis plus en France... c'est mon pays, mais ça fait un peu peur parce que les choses doivent être différentes* ». Depuis qu'elle est très jeune, son intérêt pour d'autres cultures la motive à quitter la France. Elle habite notamment en Angleterre et en Italie où elle fait ses études. En Amérique latine, elle arrive attirée par « *la découverte (...) des cultures proches de la [culture] française, mais aussi bien différentes* ». En Colombie, elle découvre le rythme de la salsa et la culture du « tout va bien » qui la motivent à s'installer à Cali pendant un an pour vivre la ville comme une Colombienne, car « *c'est comme ça... on doit vivre dans un endroit pour connaître comment fonctionne le pays, comment sont les gens... et tout* ». Cependant elle se sent toujours « *une touriste française qui pense différemment des autres* ».

Naima confie que c'est à Cali que la France lui a manqué le plus. Elle a profité de son séjour

5 Les informations récoltées pendant les travaux de terrain et restituées dans ce portrait ont été traduites par nos soins. Voir l'annexe 2, version en espagnol du discours de participants.

en Colombie mais l'expérience n'a pas été du tout facile. Même si Naima a un discours très critique sur la France, notamment sur ses politiques sociales, elle reconnaît la diversité de l'offre culturelle de « *son pays* ». Elle évoque avec une certaine nostalgie « *l'offre culturelle parisienne* » comme une des choses qui lui manquent à l'étranger. Cette Française d'origine maghrébine fait référence aux musées, salles d'expositions, concerts, festivals et salles de cinéma à Paris qu'elle dit n'avoir pas pu (re)trouver en Colombie. Elle argumente « *ici il y a un ou deux festivals de musique et de danse par an... et les caleños (les habitants de Cali) semblent contents de ça* ». Elle continue avec une certaine surprise « *en France, moi j'ai grandi dans la banlieue parisienne, et rien que dans mon quartier, il y avait un festival, en plus du centre culturel et d'une salle polyvalente et moi j'allais à Paris très souvent parce que je m'ennuyais... alors ici (rires) c'est triste non ?* »

À Cali, Naima habite dans un quartier dynamique en termes culturels (salles de théâtre, musées et restaurants). Cette activité culturelle qu'elle a repérée pendant sa première visite l'a motivée à y habiter. Après quelques mois à Cali, elle découvre avec déception que les modes de vie et dispositions de la ville ne lui permettent pas de profiter de son quartier ni de rencontrer d'autres résidents pour vivre « *comme un local* ». Elle se retrouve donc dans des espaces comme le ciné-club de l'Alliance Française ou les salles de concerts fréquentés toujours « *par les mêmes Français résidents à Cali ou par des touristes de passage* ». Dans le contexte de cette impossibilité de vivre la Colombie comme elle l'aurait voulu, Naima trouve dans le cinéma un moyen de « *connaître un pays que l'on ne voit pas de l'extérieur* ». Elle évoque principalement un genre de comédies domestiques qu'elle qualifie de « *populaire et basique* », mais qui lui donne accès à des clichés qui exhibent une Colombie « *du quotidien* ». Lors de la dernière rencontre en Colombie, elle affirme « *Les films français me rappellent mon pays et les films colombiens me montrent ce que je n'ai pas pu vivre* ».

Aller au cinéma : une activité de loisir simple qui devient compliquée

Naima passe en moyenne quatre heures par jour dans les transports en commun pour se rendre à l'université, ce qui l'empêche de profiter de l'offre culturelle de son quartier, car « *entre les heures de cours à l'université, la préparation des cours et le temps dans le MIO (système de bus à Cali), vite fait on passe de 8h du matin à 7h du soir* ». Cette Parisienne, comme elle-même se présente, souligne le fait de ne pas avoir le temps d'aller au cinéma car les horaires du peu de salles d'art et d'essai à Cali ne lui correspondent pas en raison des horaires de travail.

Par ailleurs, Naima expose que les pratiques culturelles à Cali sont très influencées par des logiques capitalistes « *où l'argent c'est le plus important (...) si c'est cher alors c'est bon, par exemple aller au cinéma est très cher parce que tu payes 'le fauteuil qui bouge', la salle qui reproduit tous les bruits, le menu pop-corn, ... pour 'vivre l'expérience'* ». En Colombie elle ne va pas au cinéma. Naima avoue ne pas aimer les nouvelles salles « *très modernes* » car « *le film est le moins important* ».

Cet univers commercial mentionné par Naima a fini par l'éloigner de cinéma. Au moment des premières rencontres, elle indique aller au cinéma une fois tous les trois mois, car elle n'a pas le temps mais aussi car les films projetés ne l'intéressent pas. Naima affirme que certains espaces alternatifs comme la cinémathèque du musée d'art contemporain la *Tertulia* ou celle du café *Makondo* ont un programme plus riche que les salles commerciales mais qu'à cause de son emploi du temps elle a du mal à les suivre. Cette femme admet, qu'en dehors des festivals de cinéma et le ciné-club, elle ne regarde pas de films, ni au cinéma ni chez elle, car à la fin de la journée, même si elle aime regarder « *un bon film, la fatigue est plus forte et (elle) finit par s'endormir* ». Le rythme de vie de la ville de Cali, ses transports en commun et ses horaires de travail, écartent Naima de sa pratique cinéphilique, une situation qu'elle regrette et critique fortement « *je devrais trouver un moment pour profiter de ça, qui me fait plaisir, mais non, c'est plus confortable de se plaindre (...) en même temps je suis Française, je suis habituée à ça (rires)* ».

Après son retour en France, Naima a repris l'habitude d'aller au cinéma au moins une fois par semaine. Elle fréquente des salles d'art et d'essai qu'elle qualifie de « *petites et plus conviviales* ». Lors de notre rencontre à Paris, Naima affirme avoir retrouvé les choses qui lui font plaisir : marcher, prendre un café en terrasse et redécouvrir la ville, des activités qu'elle avait abandonnées en raison du rythme de vie colombien, par exemple voir un film au cinéma était devenu une activité de luxe en raison essentiellement du prix de l'entrée et des temps de déplacement.

« Le bon cinéma » c'est une question de goût

Quand je l'interroge sur le cinéma qu'elle apprécie, Naima nomme des réalisateurs tels que Woody Allen et Pedro Almodóvar mais aussi des acteurs comme François Cluzet. Elle manifeste un intérêt particulier pour les films du genre de la comédie noire car ils « *abordent les drames de la vie : les relations humaines, les conflits culturels mais avec humour, non seulement pour faire rire, mais pour en faire une critique* ». Elle admet ne pas être très ouverte à d'autres genres ; elle explique que « *tout dépend du goût (...) mais les films de science-fiction ou les drames romantiques sont ennuyeux* ».

Naima a ses genres et réalisateurs préférés néanmoins, parfois, elle a envie de découvrir d'autres films, motivée principalement par son intérêt pour l'inconnu : « *si c'est un film sur un pays que je ne connais pas ou sur un sujet qui m'intéresse je peux aller le voir ; mais toujours sous réserve (rires)* ». C'est ainsi qu'elle a connu le travail des réalisateurs qu'elle suit actuellement : « *Je vois un film et si j'aime je continue à voir... un, deux films, tous ses films, même si certains je les trouve moins intéressants que d'autres comme certains de Woody Allen et Almodóvar... j'aime bien le cinéma et je me laisse guider par l'intuition. Je ne sais rien... bah rien de la technique* ».

Dans son discours sur les films qu'elle voit, Naima utilise très fréquemment « *le goût* » pour justifier ses choix. Elle affirme qu'elle n'aimait pas le cinéma français qu'elle a connu dans sa jeunesse car elle ne le trouvait « *pas très intéressant, et des comédies comme Les bronzés (1978)* ». Maintenant, elle reconnaît la diversité de la cinématographie française

et évoque « *même s'il y a toujours des comédies comme Bienvenue chez les Ch'tis (2008), il y en a d'autres films ... c'est à toi de bien choisir... bah... en effet on choisit selon les goûts, selon ce que tu aimes voir* ».

Le film, un instrument pour apprendre sur l'Autre

Depuis son retour en France, Naima n'a vu qu'un film colombien (*Mambo Cool* (2014) de Chris Gude) dans le cadre d'un panorama du cinéma colombien. Elle avoue qu'après avoir vécu dans le pays sud-américain, elle ne trouve plus d'intérêt à regarder d'autres films sur la Colombie. Naima souligne qu'il ne s'agit pas d'une envie d'oublier son vécu mais, qu'à son avis, les films auxquels elle a accès en France ne lui offrent pas de « *nouvelles informations sur la Colombie* ».

Naima affirme ne pas avoir vu beaucoup de films colombiens cependant elle considère que ce cinéma est centré de manière régulière sur les mêmes sujets : la violence et l'inégalité. Naima admet ne pas aimer le cinéma colombien et avoir vu trois films de la liste des coproductions de fiction entre la France et la Colombie, motivée par un besoin de « *se renseigner* » et non pas par le plaisir de voir un film. Elle reconnaît avoir été intéressée par d'autres titres parmi les dix-huit que je lui présente lors de notre rencontre à Cali. En revanche, elle en a consulté certains dans le programme du Festival International de Cinéma de Cali et, face à la possibilité de voir des films venant et consacrés à d'autres pays, elle a décidé ne pas les voir.

Naima évoque deux facteurs qui l'empêchent d'apprécier les films colombiens. Le premier est lié à son besoin, en tant que Française, de « *découvrir de nouvelles choses sur un sujet, un personnage ou une espace* ». Le second est associé à ce que Naima expose comme « *le besoin des réalisateurs de rendre beau les problèmes* ». Elle fait référence aux choix narratifs et techniques de certains réalisateurs tels qu'Oscar Ruiz et César Acevedo, dont les films « *veulent montrer les mêmes problèmes sociaux, mais avec des images plus belles et émotives comme celle de la mère qui pleure pour voir son fils malade (La terre et l'ombre, 2015)* ». Pour Naima, cette façon de parler du pays est très risquée car « *on peut se perdre à ne pas comprendre la réalité que le film veut montrer* ». En effet, selon elle, dans le film, notamment colombien, il y a toujours un intérêt à « *parler de la réalité du pays* » quel que soit la forme.

En plus de *ce film*, Naima a regardé *Hongos* (2014) de Oscar Ruiz et *Edifice Royal* (2012) Ivan Wild ; ce dernier car c'est une comédie. Dans le cas du film de Ruiz, Naima l'a vu comme une manière de « *connaître une autre facette de Cali* » pour laquelle elle affirme ne pas avoir eu accès en tant que Française.

Naima est une spectatrice en quête d'informations et de réalité dans le cinéma, au moins dans les films colombiens. Elle avoue ne pas aimer le cinéma colombien mais en regarder certains films dans la mesure où ils peuvent lui offrir un panorama sur le pays bien qu'à son avis ces films présentent soit l'image d'un citoyen victime du système, soit celle d'un homme heureux. Elle garde un discours critique sur son pays et sur les différents pays

qui l'ont accueillie pendant plus de dix ans, dont la Colombie. La relation très complexe et pleine de tensions qu'elle a construit avec les environnements socio-culturels est très enrichissante pour notre étude.

2. Les spectateurs colombiens en Colombie

a. Alejandra et Eugenia⁶

Alejandra est une connaissance de longue date. Je la rencontre d'abord en 2012 à Bordeaux, pendant ses études de Master puis à Bogotá, plus précisément lors de mon premier travail de terrain en juin 2015. Elle m'apprend alors que ses parents, Eugenia et Pedro, participent régulièrement au *Festival de Cinéma Indépendant de Bogotá*, l'un des espaces sélectionnés pour mon enquête. Pendant ma phase d'observation, je les ai croisés tous ensemble dans le hall d'une des salles de cinéma tandis que j'y allais pour une séance à titre personnel. Ce « tableau de famille » a particulièrement attisé ma curiosité.

Leurs rapports aux films de coproduction pourraient nourrir notre étude. Néanmoins, seules la mère et la fille participent aux entretiens ainsi qu'au *focus-group*. Pedro, très pris par l'activité agricole familiale, parvient à assister à l'un de nos échanges. Il reste en retrait et nous confie qu'il ne se sent pas compétent pour évaluer les films : « *ta recherche, je crois qu'elle est très intéressante, mais il te faut trouver les bonnes personnes pour la mener. Alejandra et Eugenia ont beaucoup plus de choses à dire que moi. J'apprends beaucoup avec elles* ».

Je décide alors de réaliser un portrait pour présenter le duo féminin dont le vécu peut illustrer une pluralité de rapports au cinéma, notamment celui de coproduction. Alejandra et Eugenia m'accordent du temps pour les entretiens individuels et collectifs entre juin et août 2015 et janvier 2016.

Une cinéphilie partagée. Le cinéma, un loisir de famille

Mère et fille partagent leur passion pour « les bons films » et essaient d'aller ensemble au cinéma : « *ma mère est de très bonne compagnie, on discute... elle te raconte certains détails du film, c'est top* ». Eugenia déclare : « *je préfère y aller avec Alejita ou Pedro, on a la chance d'aimer le même type de cinéma. Regarde, par exemple, je ne pourrais pas y aller avec ma s ur (rires), elle n'aime que ces comédies diffusées pour Noël ou les films américains pleins d'explosions et de coups de feu* ».

Parmi les loisirs favoris de cette famille figurent la musique et le cinéma. Alejandra détaille : « *Selon le type de musique, il arrive qu'ils [parents] aillent au concert sans moi. Ils aiment tellement y aller que je préfère les laisser tous les deux. Cependant, si c'est un concert de salsa, dans ce cas je les accompagne toujours. Ma mère doit accepter de partager mon père : c'est le meilleur partenaire de danse* ». Alejandra partage la musique en tant que pratique culturelle avec son père. Les liens avec sa mère se construisent à travers le cinéma.

⁶ Les informations récoltées pendant les travaux de terrain et restituées dans ce portrait ont été traduites par nos soins. Voir l'annexe 2, version en espagnol du discours de participants.

La jeune femme est d'ailleurs reconnaissante envers ses parents qui ont souhaité lui inculquer de « bonnes habitudes », comme la lecture et le cinéma. À son tour, Alejandra inspire ses parents : « (...) il y a plusieurs films et réalisateurs que je leur ai fait découvrir, comme Wong Kar Wai ou Antonioni (Michelangelo). J'adore leurs travaux et j'essaie de le partager avec (...) Il arrive parfois que j'aie vu un film et que je le leur recommande après... (...) quand j'étais en France j'ai acheté plusieurs DVD pour les ramener à la maison (en Colombie), des films que j'avais vus là-bas... ils sont sur le bureau avec la musique qu'achète mon père. »

Aller au cinéma ou voir un film à la maison est une opportunité de partage entre générations, Alejandra a 28 ans et ses parents, Eugenia et Pedro, 55 ans et 53 ans. Cette activité culturelle est un espace d'échange entre les membres de la famille, notamment entre Alejandra et Eugenia. L'une peut affecter la pratique spectatorielle de l'autre. Pendant leur discussion autour d'un film, leur rôle de mère et de fille est atténué au profit d'un statut de spectatrices aux points de vue individuels et singuliers.

Deux types de spectatrices. Experte VS avisée

Même si Alejandra et Eugenia partagent leur intérêt pour le cinéma, chacune l'apprécie différemment. En raison de leur parcours professionnel et de leur pratique cinéphilique, elles ont construit des rapports particuliers au septième art.

Alejandra a fait ses études en journalisme dans une université privée colombienne. Après une expérience de deux ans comme assistante de production pour une compagnie internationale, elle part en France pour réaliser un Master en réalisation documentaire. Elle termine sa formation académique avec un Master de recherche en études cinématographiques. Au moment des entretiens, Alejandra est chargée de cours dans l'université où elle a eu sa Licence.

Eugenia s'est formée dans le secteur économique, elle est aujourd'hui cadre dans une compagnie d'assurance associée à une banque colombienne. Malgré son emploi du temps chargé, elle s'est toujours débrouillée pour aller au cinéma au moins une fois par semaine tout en honorant deux rendez-vous hebdomadaires au ciné-club qu'elle fréquente depuis plusieurs années. Cet espace est coordonné par un responsable professionnel nommé Dario, lui-même rattaché à la compagnie de production pour laquelle Alejandra a travaillé pendant deux ans.

Dario est devenu un ami de la famille et Pedro le considère comme « *un type impressionnant, une des personnes qui connaît le mieux le cinéma de Colombie* ». Pedro ne participe pas au ciné-club mais Alejandra et Eugenia partagent leur expérience avec lui. Pour Alejandra, il s'agit d'un espace de discussion : « *c'est un plaisir de parler avec Dario, parfois on n'est pas d'accord, mais on n'est pas obligés de partager le même point de vue* ». Eugenia considère le club comme un espace formel d'apprentissage qui ne délivre pas de séances de projection mais des « ateliers ». « *Parfois nous travaillons sur un film avec Dario*

et après le cours il nous le prête. Donc, on peut le voir ici à la maison, nous essayons de le voir tous ensemble. »

Même si mère et fille ont intégré le cinéma dans leur quotidien, chacune a construit des relations particulières avec ce média : Alejandra a suivi des formations professionnelles pour analyser et réaliser des films tandis qu'Eugenia l'a abordé dans un exercice de formation autodidacte. De plus, toutes les deux ont développé leurs critères de qualité à partir d'une pratique spectatorielle assidue traversée par leur horizon de connaissances. Elles affirment aimer le même type de cinéma cependant pas pour les mêmes raisons.

Alejandra a les compétences pour évaluer les facteurs techniques du film cependant elle essaie de s'en détacher pour garder le plaisir de le visionner : *« j'aime un film qui réveille mes émotions. Pour que cela arrive, il doit s'agir d'un film bien fait. Si c'est un film qui me fait réfléchir à la photographie ou au cadrage au lieu de me faire rire ou pleurer, on est mal partis. Je ne dis pas que les aspects techniques ne soient pas importants mais je ne dois pas les sentir, ils doivent être invisibles. Sinon, cela me rappellerait le travail tout le temps »*. Au moment d'évoquer des facteurs qui peuvent influencer ses choix cinématographiques, Alejandra affirme être ouverte à la découverte : *« Certes, une belle photographie ou une bonne musique sont importantes ; mais je vais au cinéma pour un film, non pas pour évaluer les éclairages. Je veux que cela me raconte quelque chose »*. Elle profite de la vidéothèque de l'Université où elle travaille (3h30 de route aller-retour) et va au cinéma deux fois par mois. Cependant, elle peut visionner entre deux et trois films par semaine chez elle, sur son ordinateur personnel. Elle affirme voir tous types de films, même si elle a une préférence pour les comédies américaines ou argentines *« d'un humour toujours très noir »* et les drames français *« qui traitent du quotidien »*.

Eugenia, quant à elle, semble plus pragmatique et rationnelle dans sa pratique spectatorielle. *« Pour choisir un film, moi je commence par regarder ce qui est à l'affiche dans les salles où je sais qu'ils présentent de bons films : Avenida Chile, Calle Cien, CineMania. Ensuite je choisis ceux qui me plaisent. (...) En plus comme je lis sur le cinéma, je dis « ce réalisateur j'aime bien » (...) « je vais pour le réalisateur »*. Eugenia va au cinéma entre trois et quatre fois par mois et il faut ajouter à cela les films diffusés au ciné-club et ceux qu'Alejandra partage avec elle, elle visionne donc entre huit et dix films par mois.

Cette quinquagénaire a construit ses critères de qualité dans l'exercice de la consommation cinématographique. Elle affirme : *« je ne sais pas beaucoup sur le cinéma mais j'ai vu du cinéma qui vient du monde entier. Je sais alors ce qui me plaît »*. Eugenia est une spectatrice avertie : elle utilise divers instruments pour affuter son choix. Les conseils de sa fille et les informations qui circulent dans le ciné-club, ainsi que les recherches documentaires qu'elle peut effectuer (dans les magazines *SEMANA* et *El Malpensante* ou

des journaux comme *El Espectador*)⁷ sont les plus précieux. « *Je me renseigne avant, je me laisse guider. Je ne vais jamais au cinéma à l'aveugle. Je demande à Alejandra, à Dario, je lis... je regarde toujours les bandes annonces avant par exemple* ». Aussi, elle fait parfois référence aux facteurs techniques (lumière, son) pour parler de son expérience du film.

Trouver un équilibre entre raconter la réalité et développer d'autres genres

Alejandra et Eugenia sont des spectatrices des films que nous étudions. Elles ont montré une attention particulière à treize parmi les dix-huit de la liste, dont huit qu'elles ont visionnées. Elles n'ont pas vu les cinq autres par manque d'intérêt pour le sujet ou par méconnaissance du parcours du réalisateur. Sur les quatre films qui constituent notre corpus, Eugenia en a vu la totalité tandis qu'Alejandra n'en a vu que trois. Concernant le quatrième (*Gente de bien* (2015) de Franco Lolli), elle déclare : « *je ne l'ai pas encore vu, quand je suis allée au cinéma il n'était plus à l'affiche... j'attends parce qu'il me semble qu'ils vont le reprogrammer au CineTonalá* ».

Eugenia réaffirme sa position de spectatrice d'un certain cinéma colombien dont elle ne soupçonne aucunement la particularité d'être en coproduction. Pour elle, les films présentés dans la liste font partie des films colombiens qu'elle regarde. « *C'est le cinéma que je vois. Les films colombiens qui me plaisent, sur les autres films du genre *El Paseo*, ou maintenant *El cartel de la papa* je n'ai rien à dire parce que je ne regarde pas ce cinéma* », s'exprime Eugenia. Se disant plutôt attirée par des productions classées comme d'auteur ou d'art et d'essai, elle fait référence aux films de réalisateurs comme Woody Allen et Pedro Almodóvar ou Felipe Aljure, ce dernier étant colombien. Eugenia insiste sur le fait qu'elle ne regarde pas les films colombiens de comédie, elle s'intéresse aux films qu'elle qualifie « d'intelligents ».

Alejandra exprime, pour sa part, la nécessité de voir tous types de cinématographies. Contrairement à sa mère, elle n'a aucune réticence envers des films comme *El paseo* ou *El cartel de la papa*. Pour la jeune femme, le problème est de réduire le cinéma colombien à des comédies domestiques. Son discours est encore plus critique : « *il ne s'agit pas non plus d'aimer les autres films, ceux qui sont dans la liste (coproduction), par exemple. Il y en a certains que je n'ai pas voulu voir et d'autres que j'ai vus, mais que je n'ai pas aimés. On peut aussi détester ce type de cinématographie. C'est pour ça qu'il faut voir des films d'ailleurs, d'autres pays, sur d'autres cultures pour trouver ce qui nous plaît et pas seulement ce qu'il faut voir* ».

Alejandra avoue n'avoir jamais entendu parler de certains films de la liste. Elle dit « *J'aime le cinéma mais ça ne veut pas dire que j'ai tout vu* ». Elle essaie de découvrir d'autres

⁷ Ces trois publications ont une place essentielle en tant que sources d'information consultées principalement par des lecteurs des secteurs les plus cultivés du pays. *El Malpensante* est une des références de magazines consacrés à la culture en Colombie, avec des articles sur le cinéma, la littérature, le théâtre et d'autres manifestations artistiques. La revue *Semana* et *El Espectador* présentent des articles et reportages sur divers sujets d'actualité en Colombie et dans le monde, écrits par des journalistes et écrivains reconnus par les lecteurs.

cinématographies et de voir toute une diversité de films. Néanmoins, elle précise : « *il y a des films pour lesquels je n'arrive pas à me motiver. Je ne les vois ni au cinéma ni à la maison (...) les films de super-héros, par exemple, je les trouve plats et prévisibles, ce sont des récits revisités sans entretenir un propos major. Je ne veux pas arrêter de réfléchir quand je vois un film* ». Quant aux différents types de cinématographies, elle montre une posture critique influencée par son parcours professionnel : « *on ne peut pas se contenter de telles généralités. Tout le cinéma français n'est pas bon comme tout le cinéma américain n'est pas mauvais. Les Américains sont des génies de la comédie, les Argentins aussi ; les Français peut-être avec le drame... le drame réaliste parce que dans la comédie ils sont trop "à l'eau de rose". (...) En Colombie, le cinéma est surtout du quotidien, soit avec des comédies populaires, soit avec des drames. Je pense qu'il faut chercher d'autres formes de récits* ».

En évoquant le corpus, et plus largement des travaux de réalisateurs comme Oscar Ruiz, Ruben Mendoza et Franco Lolli, Eugenia et Alejandra signalent certains facteurs formels comme la présence de plus en plus fréquente de décors naturels, ainsi que la participation d'acteurs non professionnels. Elles parlent de ces éléments comme des « *marques de cette cinématographie* » et abordent les œuvres sélectionnées pour notre enquête par les sujets et les histoires qui y sont racontés. Alejandra estime que les réalisateurs doivent chercher d'autres stratégies narratives pour montrer la réalité :

« *En Colombie on dit que tous les films sont sur les mêmes sujets : la violence, les inégalités, les narcos... mais il faut en parler car c'est la réalité (...) et on écrit sur ce que l'on connaît, même quand on invente et... ce que connaissent les réalisateurs colombiens sont ces thèmes... Il faut trouver d'autres formes pour en parler. Écoute... par exemple ce film *Retratos en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010). C'est un photographe à Bogotá qui fait des photos de filles avec un décor de plage (...) et il décide de retourner chercher des terrains volés dans le conflit armé, mais celui-là c'est le décor de l'histoire, pas le sujet central du film. Mais comme il n'y a pas d'action et non plus de confrontations armées, ici [en Colombie], le public n'aime pas* ».

Eugenia considère que la cinématographie colombienne est encore « très jeune ». Pour elle, le chemin est à construire. Comparer films colombiens et étrangers lui a permis de « *mieux comprendre la situation sociale de ces pays* ». Elle évoque le cinéma européen d'avant et d'après-guerre, ainsi que le cinéma argentin du temps de la dictature. Eugenia connaît la différence entre le cinéma de fiction et documentaire. Elle fait d'ailleurs référence au film *Mandarines* de Zaza Urushadze (2013) sur le conflit armé en Géorgie pour affirmer que « *certains films [de fiction] présentent une version plus claire de la réalité que les documentaires* ».

Dans la chambre d'invités de leur domicile, Eugenia et Alejandra ont sept meubles étagères avec de nombreux films en dvd et livres. Plusieurs numéros des revues spécialisées en arts et littérature comme *El Malpensante* sont déposés dans le même meuble que des revues d'économie comme le *Diners Club*. Cet espace, le seul à avoir une télévision dans le domicile, est fréquenté et alimenté par les trois membres de la famille ;

cependant c'est Eugenia qui a décidé de conserver les articles concernant le cinéma, elle affirme « *en laissant on apprend... et c'est important de bien s'exprimer sur ce qui te plait, c'est comme ça que tu gagnes l'attention des autres* ». Au-delà des films, pour cette femme, le cinéma représente une activité qui lui apporte de la reconnaissance dans son entourage social comme une personne « qui (re)connait le bon cinéma » (que conoce del buen cine).

Eugenia prend un des exemplaires de la revue *El Malpensante* pour me signaler un article au sujet de César Acevedo et son film *La terre et l'ombre* (2015). Un entretien au réalisateur sur le processus d'écriture et de tournage du film récompensé au Festival de Cannes 2015. Eugenia avoue : « *je suis allée le voir parce qu'il a gagné à Cannes. Il (Acevedo) raconte une histoire simple mais touchante* ». Le commentaire d'Eugenia permet de déduire qu'elle a aimé le film cependant elle ajoute « *c'est un bon moment pour le cinéma colombien, mais ici il n'y a pas encore le génie de la Nouvelle Vague française* ». Sa réponse m'interpelle. Eugenia manifeste une admiration particulière pour le cinéma français :

« *En Colombie, il y a de bonnes choses comme par exemple les films de Camila Loboguenero, les films de Gaviria (Victor) sont bons aussi, mais ce sont surtout des films sur la condition sociale du moment, alors que dans le cinéma français comme il y a plusieurs écoles et styles, c'est déjà une rencontre multiculturelle. Tous les genres y sont très développés. Ici on est en train de démarrer, et par où démarre-t-on ? Par l'envie de montrer notre réalité coûte que coûte* ».

Alejandra et Eugenia s'accordent à dire que plusieurs films du corpus et de la liste éprouvent des difficultés à rencontrer leur public en Colombie. Elles continuent d'aller dans des salles d'art et d'essai de la capitale, comme pour soutenir les autres cinématographies qu'Alejandra s'efforce de faire découvrir aux universitaires qui suivent ses cours. Eugenia déclare : « *je pense qu'il faut trouver un équilibre, parce qu'il faut raconter le monde, à nous-mêmes et aux autres générations, raconter la réalité pour l'améliorer, mais il faut essayer de chercher d'autres genres* ».

La posture ouverte et plutôt positive de la mère comme de la fille face au cinéma colombien, notamment face aux films du corpus, est influencée par leur cinéphilie. Elles expliquent aimer le même type de filmographies cependant Eugenia se sert de la critique et des commentaires des spécialistes pour approcher les films et élaborer un discours basé plutôt sur le caractère technique et formel des films. Alejandra, quant à elle, tente de centrer son discours sur les sujets abordés ou les émotions réveillées par le film, sans investir sa formation professionnelle dans ses jugements du film. Cependant, dans le cas de ces deux femmes, leurs parcours influencent ce qu'elles attendent des films. D'où l'intérêt de présenter ces deux spectatrices dans un portrait croisé qui révèle l'importance de prendre en compte le contexte de la construction d'une cinéphilie afin de comprendre la singularité des vécus, qui, à première vue, peuvent partager la plupart des points. Eugenia ne peut pas cacher l'élaboration d'un discours supporté sur la parole des experts, tout comme Alejandra ne peut pas inhiber son regard professionnel sur le film, même si elle veut rester naïve face aux films.

b. Lorena et Miguel⁸

Je rencontre Lorena et Miguel, deux spectateurs de quarante-cinq ans, lors de ma participation au ciné-club de l'Alliance française à Cali, pendant l'été 2015. Ils sont tous les deux employés à la Faculté de Santé à l'*Universidad del Valle* à Cali. Elle est la secrétaire du président de la faculté et Miguel est assistant en ressources humaines. Miguel et Lorena sont en couple depuis quinze ans et ils ont une petite fille, Sofia, de dix ans.

Au début du travail de terrain, ce sont eux qui me posent des questions sur ma vie en France en tant que Colombien. Afin de gagner leur confiance, dans un premier temps, je change mon rôle d'enquêteur pour celui d'informateur. Miguel et Lorena sont intéressés par la France, cependant les questions qu'ils posent n'ont pas le même caractère. Miguel fait référence à certains événements de l'actualité comme les élections présidentielles de 2017 ou encore les réformes économiques dans la zone Euro. Les questions et commentaires de Lorena sont associés à la nourriture et à la vie quotidienne. Elle veut savoir si « *ce que l'on entend sur la vie en France (...) est vrai* ».

C'est à l'Alliance française à Cali que je rencontre Lorena et Miguel et que je leur présente notre étude. A de nombreuses occasions, je les rencontre individuellement, ainsi qu'ensemble entre juin 2015 et novembre 2016. Deux entretiens individuels (entre trois et quatre heures chacun), un *focus-group* (trois heures) et un entretien collectif nourrissent le temps passé avec eux lors de trois projections à l'Alliance française et de deux projections privées dans leur appartement.

Le cinéma, une activité au sein de la famille

Ils partagent leur pratique cinéphilique, cependant chacun a construit son rapport à la France et au cinéma à partir d'éléments personnels. Miguel a visité deux fois la France entre les années 1990 et les années 2000 pour rendre visite à son grand frère, photographe qui a habité entre la France et la Belgique. Pour sa part, Lorena n'a jamais quitté la Colombie ou visité d'autres pays. Elle avoue connaître de la France « *ce que montrent les films* » et les plats de la gastronomie française que Miguel lui fait découvrir. Concernant le cinéma, Lorena a des liens très particuliers en raison de l'activité professionnelle de ses parents : tous deux projectionnistes. Le rapport de Miguel au cinéma est influencé par ses voyages en Europe et en Amérique latine ainsi que son intérêt de « *vivre d'autres mondes possibles* ».

Lorena et Miguel vont ensemble au cinéma et fréquentent aussi d'autres espaces de projection tels que l'Alliance française et la Cinémathèque. Lorena explique comment leurs habitudes se sont construites dans le temps. « *Au début, quand on était de jeunes amoureux, on allait au cinéma... bah ... au théâtre (cinéma de quartier) tous les vendredis soir ou les samedis. C'était le plan. Après quand on s'est mariés on a commencé à louer des*

⁸ Les informations récoltées pendant les travaux de terrain et restituées dans ce portrait ont été traduites par nos soins. Voir l'annexe 2, version en espagnol du discours de participants.

films pour les voir à la maison, mais nous continuions à aller au cinéma quand-même (...) maintenant, avec Sofi, on y va le dimanche au lieu du vendredi ».

Au fil du temps, Lorena et Miguel ont changé leurs habitudes de spectateurs. Petit à petit, aller au cinéma est devenu une pratique très irrégulière. Au moment des entretiens, ils vont au cinéma environ deux fois par mois, néanmoins ils regardent entre trois et quatre films par semaine dans des espaces différents comme le ciné-club de l'Alliance française ou à la maison.

La pratique spectatorielle de Miguel et Lorena leur permet de découvrir certains espaces de projection dans la ville et de faire le choix en fonction des types de films projetés et du coût de la séance. Ils connaissent tous deux aussi bien des espaces alternatifs de projection que le réseau des salles commerciales de la ville. Lorena indique, concernant les programmations de ces salles, que « *la Tertulia (Cinémathèque du Musée d'art contemporain) ne propose pas de bons films, sauf si c'est pendant le Festival de Cinéma, mais ils ne font plus les séances de court-métrages, maintenant pareil qu'à l'Univalle, ils proposent un ou deux films différents de ceux que l'on voit à l'affiche à Unicentro ou à Chipichape* ». Miguel est plus pragmatique pour choisir une salle : « *l'avantage de Ciné-Colombia c'est qu'il y a plusieurs séances d'un même film, donc c'est plus simple pour y aller (...) en plus les salles sont plus confortables... on ne se prend pas la tête si l'on veut voir un film qui a gagné par exemple aux Oscars on va le voir à Unicentro, sinon on le loue sur internet... le ciné-club de la Tertulia ou de l'Alliance est pour voir d'autres films* ».

L'intimité de la maison pour décortiquer les films

Miguel a voyagé en Europe et en Amérique du sud. Il dit, qu'une de ses activités préférées en visitant des villes, c'est d'aller au cinéma pour « voir ce qu'ils [les habitants] voient ». Miguel exprime son point de vue sur le cinéma comme une manière de découvrir des choses nouvelles. Ses séjours à l'étranger lui permettent de découvrir une diversité cinématographique à laquelle il est difficile d'accéder en Colombie : « *au cinéma on ne peut pas voir tous les films des autres pays, louer ou même parfois acheter des films « pirates » est la seule façon de les voir. Il y a plus de variété au San andresito⁹ qu'à Cine-Colombia¹⁰* ». Cette volonté de « connaître l'autre » à travers les films pourrait lui venir de sa mère, une historienne spécialiste des mouvements culturels latino-américains des périodes post-indépendantistes. Elle participe aux projections effectuées à domicile et à la sélection des films regardés.

Pour Lorena, louer des films est une possibilité de « *partager ce qui t'a plu* ». Lorena et Miguel développent la plupart de leur pratique (de spectateurs) ensemble. Cependant comme elle l'expose « *parfois je vais au cinéma avec mes copines ou on entend parler d'un*

9 Centre commercial en centre-ville à Cali, reconnu pour la diversité de ses boutiques et produits mais critiqué pour la vente de certains produits piratés.

10 Cine-Colombia est le plus grand distributeur de Colombie, il est propriétaire des salles de cinéma sous le modèle multiple dans le pays.

film qui n'est plus à l'affiche donc on attend sa sortie en DVD pour le voir à la maison avec la famille ». Elle affirme qu'il s'agit d'une pratique très courante dans la famille. Quand Lorena parle de la « famille », elle ne parle pas seulement de Miguel et Sofia, mais aussi de Martha, sa belle-mère et de Nicolas, son petit frère avec qui elle partage un goût pour le cinéma. Ils participent tous à des projections organisées à la maison au moins une fois par semaine.

Miguel et Lorena évoquent la location de films pour les voir à la maison. Ils ont un système de Home-Theater installé dans la plus grande chambre de la maison car ils aiment « *accueillir toute la famille et profiter d'un film et en discuter tous ensemble* ».

Ils habitent dans une maison de 150 m² qu'ils partagent avec les parents de Miguel. Au total, ils vivent à quatre adultes et un enfant, Sofia. Cependant, ils ont la visite régulière du petit frère de Lorena, Nicolas, vingt-quatre ans, qui vient au moins deux fois par semaine pour participer aux projections. Bien qu'une des chambres soit équipée en cinéma à la maison, la projection à laquelle je participe se déroule dans le salon de la maison. Miguel explique « *aujourd'hui nous serons beaucoup, donc c'est mieux si l'on regarde le film ici* ». Ils proposent de choisir un film dans la liste proposée. Miguel continue « *on fait facile, on voit un des films des Oscars* ».

La fréquentation de Miguel et Lorena à la salle de cinéma est de moins en moins courante. Néanmoins, ils ont des habitudes qui leur permettent de rester au fait de l'actualité d'une certaine cinématographie. « *On voit les prix Oscar, les Golden Globes ou on lit des articles sur le Festival de Cannes : les films récompensés, les nouveaux réalisateurs, quelques articles... sinon il y a toujours des amis qui vont te parler des derniers films qu'ils ont vus. Alors, si ça nous intéresse on voit s'il est disponible pour le voir à la maison* », expose Lorena.

Si Miguel et Lorena préfèrent voir les films à la maison, ils se sont donnés les moyens de vivre l'expérience du cinéma à la maison. Ils ont remplacé la télévision par un système *Home Theater* et ils ont également un compte sur un support internet (iTunes) qui leur permet de choisir et de louer les films pendant deux jours pour quatre dollars. Ils ont choisi ce moyen technique car ils n'aiment pas les plateformes de streaming ou de « piratage ». Miguel exprime « *Les films que nous regardons à la maison... on peut dire qu'ils sont pour tout le monde, donc on paie tous ensemble... mais il faut savoir chercher parce que sinon on se limite aux mêmes films... ceux d'action* ». Miguel et Lorena ont une certaine réticence face aux productions sur la violence, chargées d'effets spéciaux et d'explosions spectaculaires qu'ils qualifient « d'action ». Pour Lorena, un film doit apporter plus que du divertissement « *un film peut t'apprendre quelque chose, pour réfléchir sur la vie. Je pense que ceux qui vont au cinéma pour voir que des films d'action veulent, je pense, oublier de leur vie... la réalité* ».

Les projections à la maison sont devenues des rituels de socialisation entre les membres de la famille. Comme l'affirme Miguel, cet espace n'est pas consacré à un type particulier de cinéma, mais « *à la découverte d'autres choses que l'on ne voit pas souvent. On voit de tout, on essaye de rester jusqu'à la fin du film, mais si tu n'es pas à l'aise, tu peux sortir de*

la chambre. L'idée est de passer un moment agréable en famille et de comprendre mieux certains détails du film, mais aussi de la vie ».

Voir les films « pour nourrir la vie »

Pour Miguel et Lorena, le cinéma n'est pas seulement une activité de loisir. Dans le cas de Lorena en particulier, le cinéma représente un espace pour la mémoire. Les parents de Lorena travaillaient comme projectionnistes dans la région quand Lorena était jeune. Elle se rappelle des magazines, des pellicules, du projecteur et de la table où travaillait sa mère en coupant les morceaux abimés des pellicules. Lorena raconte, pleine d'émotions, comment elle et ses grandes sœurs regardaient les films avec leurs parents avant les projections dans les différents villages. Lorena dit : « *Je pense que nous (elle, ses sœurs et ses frères) aimons le cinéma parce que ça nous rappelle mon père...chaque film, par exemple mexicain me rappelle quelque chose de lui* ».

Lorena essaie de construire des liens entre les films et sa vie. Elle affirme « *je pense qu'il y a beaucoup de choses que le cinéma peut t'apporter ; pas seulement de la distraction et manger des chips et profiter d'un moment... je pense que le cinéma a aussi un rôle dans la formation des personnes* ». Lorena fait référence, par exemple, aux films pour enfants afin d'expliquer comment le cinéma peut « *apprendre aux personnes* ». Elle évoque également des films britanniques ou américains et français des différentes périodes et réalisateurs dont elle oublie facilement les noms ou les titres. Pour Lorena, le plus important est ce que le film peut lui apprendre sur la vie. Elle fait la différence entre les films de fiction et les documentaires, cependant comme elle l'affirme, sa capacité d'immersion influence ses expériences. Elle avoue « *je m'immerge beaucoup dans les films comme si j'en faisais partie ... Vraiment je vis le film. C'est pour ça que j'aime pas les films d'horreur et je préfère les drames et ceux d'amour* ».

Miguel est d'accord avec Lorena sur la valeur « *pédagogique du cinéma* », cependant le type de cinéma qu'il apprécie et ses attentes peuvent être plus variées. Pour Miguel regarder des films est aussi une possibilité de découvrir d'autres univers moins en lien avec sa vie. Miguel exprime : « *nous aimons plusieurs types de cinéma... le drame, l'aventure, l'histoire... j'aime aussi d'autres genres comme la science-fiction. Moi, j'ai grandi en regardant de la science-fiction... Star Wars par exemple j'aime beaucoup... mais Lorena n'aime pas. Lorena fait les popcorns et Sofia et moi, on le regarde* ».

Dans son discours, Miguel, comme Lorena, utilisent très souvent le « nous » ou le « on » pour décrire leur pratique spectatorielle, néanmoins ils ont des pratiques personnelles. Miguel a eu des influences différentes de celles de Lorena. Un exemple est l'influence des drames mexicains regardés par Lorena dans sa jeunesse comparativement à l'expérience de Miguel comme spectateur des films hollywoodiens. Un second exemple des différences est le contexte rural dans lequel Lorena a grandi et le contexte urbain dans lequel a vécu Miguel. Finalement, même si depuis presque quinze ans Miguel et Lorena partagent la plupart des activités culturelles et de loisir, ils ont des expériences particulières qui

vont influencer leur regard sur le cinéma. Par exemple encore, Miguel a fait des études universitaires au niveau Master tandis que Lorena est plutôt autodidacte : elle a fait un BTS et travaille pendant deux ans dans une des plus grandes librairies de la Colombie, ce qui lui donne l'accès gratuit à tous les ouvrages de la librairie. Lorena affirme : « *je lisais un ou deux livres par mois. On avait le droit, même l'obligation, parce que l'on devait connaître les livres pour pouvoir conseiller les clients... mais mes collègues ils lisaient le résumé ou l'intro, mais je le lisais entièrement... j'avais le temps* ».

Les films sur la Colombie : « pour nous penser en tant que Colombiens »

Parmi la liste de dix-sept long-métrages de coproduction entre la France et la Colombie, Lorena et Miguel parlent des mêmes huit films . Ils en ont vus seulement deux dans une salle de cinéma (*La communauté du feu rouge* (2010) et *La Terre et l'ombre* (2015)). Ils ont vus les cinq autres films à la maison ou dans un espace de projection alternatif. Le cas du film *Gente de bien* (2015) est particulier car même s'ils ne l'ont pas vu ils connaissent (au sens de « ont entendu parler ») le film. Miguel affirme « *comme Alejandra Borrero jouait dans le film, elle est une des protagonistes ... on attend de le [le film] voir un jour à la télé* ».

Miguel et Lorena ne voient pas souvent des films colombiens. Lorena justifie son choix par le fait que le « *la plupart des films colombiens sont sur les mêmes sujets. Ceux que j'aime c'est parce qu'ils racontent quelque chose de différent de la guerre et de la violence. Les films colombiens devraient inviter plus souvent à la réflexion, et non seulement à montrer ce qui nous arrive* ». Pour sa part, Miguel base ses arguments sur les qualités techniques des films « *Maintenant on peut trouver des bons films, mais avant ils étaient faits à la va-vite* ».

Malgré leur opinion sur la cinématographie colombienne, Miguel et Lorena ont regardé certains films que nous étudions, motivés entre autres par l'intérêt de « *découvrir d'autres "visages" de la Colombie* ». Ils ont tous deux vu les mêmes films de la liste ; cependant les éléments qui restent dans leur esprit sont différents.

Miguel reconnaît certains titres et noms de réalisateurs sans avoir besoin de regarder les affiches des films. Il restitue les films à partir des sujets abordés et de certains facteurs externes comme les prix gagnés ou la critique spécialisée comme dans le cas de *La terre et l'ombre* (2015). Miguel expose : « *Ce film a gagné dans la maison du cinéma... la France, à Cannes. On est allés le voir presque à la première ici à Cali* ». Pour certains films, Miguel parle des caractéristiques techniques comme la photographie en soulignant « *je ne sais pas si c'est bien filmé, mais...* ». Au sujet de *Hongos* (2014), il affirme « *c'est joli comment il montre la ville, les rues, les édifices, on peut reconnaître Cali... ses couleurs (du couché de soleil) ça donne envie d'y vivre* ».

Dans le cas de Lorena, comme pour la plupart des films qu'elle a vus, elle ne se souvient pas des titres ni du nom de réalisateur. Cependant sa mémoire est stimulée à la vue des affiches des films. Lorena restitue le film en parlant de ce qu'elle considère que le film lui a appris. Dans le cas de *La communauté du feu rouge* (2010), elle confie « *j'étais très*

stressée au cinéma pendant la projection, surtout quand ils (les protagonistes) commencent à abimer les voitures... mais j'aime bien ce film, parce qu'il n'est pas seulement sur la violence ou la pauvreté, il nous montre comment est la vie des personnes qui habitent dans les rues... je pense que l'on peut comprendre pourquoi ils attaquent les chauffeurs... c'est dur comme vie, n'est-ce pas ?! ».

Dans certains cas, Miguel et Lorena restituent les films à partir des mêmes éléments, néanmoins leur jugement des qualités n'est pas le même. Concernant la violence comme sujet abordé dans le film de Ruben Mendoza, *Terre sur la Langue*, Miguel affirme : « *il est vrai que ça fait partie de la réalité du pays, mais pourquoi vouloir le mettre partout, dans tous les films "colombiens" ?* ». Pour sa part, Lorena exprime : « *la violence est là mais d'une certaine manière... c'est pas un film sur la violence, c'est un film sur ce qui nous arrive quand on oublie la valeur de la famille... pour réfléchir et non seulement pour dire "oui oui, encore un film sur la guerre" ».*

Concernant son vécu avec les films colombiens qu'elle a vus, Lorena dit « *J'aime beaucoup les films d'amour, mais je trouve que maintenant on ne parle pas d'amour dans le cinéma (colombien)... bah peut-être dans La terre et l'ombre ... je ne sais pas mais je pense que c'est un film sur l'amour, l'amour à la terre, à la famille. Ou encore, peut-être celui sur le grand-père et ses petits enfants à la campagne avec la guerrilla (Terre sur la langue), mais là c'est plutôt sur l'absence d'amour ».*

Miguel évoque une augmentation de leur consommation de films colombiens liée à l'influence des festivals et prix « *récemment nous avons vu beaucoup du cinéma colombien, pour les prix à Cannes et à New York, mais sinon, nous ne regardons pas beaucoup de films colombiens ».*

Pour Miguel et Lorena, le cinéma est un espace de dialogue avec les films, mais aussi entre eux. Dans ce contexte, ils sont toujours à la recherche de films qui les conduisent à des discussions. Ils considèrent que certains des nouveaux films colombiens essaient de « *raconter la vie en Colombie en laissant de côté la haine pour parler de la vie quotidienne ».*

Ils continuent à proposer un film par semaine à voir en famille mais aussi, dans certains cas, avec des amis, « *mais dans le salon ».* Ils essaient de proposer des films de la liste, cependant comme l'affirme Lorena, « *ils ne sont pas faciles à retrouver sur internet en bonne qualité... on trouve plus facilement des films péruviens ou brésiliens».*

3. Les spectateurs français en France

a. Gabriel¹¹

Gabriel est un spectateur français que je rencontre en 2015 lors de la projection de *Gente de bien* (Franco Lolli, 2015) dans le cadre du *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse*. Cependant, parmi les facteurs qui motivent Gabriel à voir ce film, ne figurent pas le Festival de cinéma latino-américain ni le fait que Franco Lolli soit un réalisateur d'origine colombienne. Ce qui attise sa curiosité, c'est d'abord l'affiche à l'entrée de la salle de projection puis, ensuite, la proposition de rencontre avec le réalisateur. Pour ce spectateur, plus que l'origine du film, c'est l'endroit où il est projeté, à cette occasion et dans une salle *d'art et d'essai* qu'il fréquente régulièrement. L'espace a un rôle essentiel dans ses choix car il peut se rassurer face à une promesse de qualité technique et artistique du film.

Les motivations de Gabriel pour visionner ce film de Lolli dévoilent une pratique spectatorielle singulière qui pourrait apporter des nuances à notre réflexion. Je décide de l'inviter à participer à notre étude. Gabriel accepte néanmoins, depuis le départ il manifeste une méconnaissance et un manque d'intérêt pour les cultures de l'Amérique latine, une posture justifiée par son vécu personnel et sa formation professionnelle en tant que sociologue et comédien.

Le travail avec Gabriel se déroule sur neuf mois. Deux entretiens individuels de deux heures chacun et un entretien collectif avec quatre autres participants sont les activités mises en place afin de connaître son vécu avec le cinéma de coproduction et sa pratique spectatorielle en général. Je décide de multiplier les occasions où j'accompagne Gabriel au cinéma, seul ou avec ses amis, pour mieux cerner sa pratique et les facteurs qui peuvent affecter sa consommation de la cinématographie que nous étudions.

Lors de notre première rencontre, Gabriel exprime : « *j'étais pas au Festival, j'étais au cinéma* ». Cette affirmation dévoile une conscience singulière face au contexte et à l'espace de la projection. Approcher la pratique d'un spectateur français qui ne connaît pas la Colombie en tant qu'espace géoculturel présente un autre regard sur la cinématographie que nous étudions. C'est en raison de ces particularités que je décide de reconstituer dans ce portrait l'expérience de Gabriel en tant que spectateur et son vécu avec certains des films de notre corpus.

11 Les informations récoltées pendant les travaux de terrain et restituées dans ce portrait ont été traduites par nos soins. Voir l'annexe 2.

Un spectateur cultivé en quête de distinction : une consommation culturelle pour questionner les règles sociétales

Les deux entretiens individuels ont lieu chez Gabriel dans le centre-ville toulousain, à quelques mètres de la salle de cinéma *d'art et d'essai*, où je le rencontre pour la première fois. Il habite dans un studio de trente mètres carrés. Un bureau et deux bibliothèques occupent la moitié de l'espace. Sur son lit, dans un coin du studio, il y a plusieurs livres que Gabriel affirme lire « *selon les situations* ». Nous nous installons à côté de la fenêtre car il a besoin de rouler une cigarette toutes les quinze minutes. Rouler lui permet de réfléchir et d'élaborer ses réponses. La musique classique nous accompagne pendant les entretiens comme une enveloppe sonore qui apporte de la profondeur à ses témoignages.

Lors du premier entretien, Gabriel vient de finir un master en études théâtrales, motivé par des passions personnelles liées au contexte socio-économique dans lequel il a grandi. Il manifeste une certaine fierté de son capital culturel. Il affirme l'avoir cultivé individuellement pendant des années en jonglant entre ses désirs et les attentes de ses parents : « *Mon père m'a dit tout le temps que le théâtre n'était pas un métier, que c'était un loisir et que je devais le prendre comme tel* ». Il a trente ans et il est au chômage car, malgré sa licence et son diplôme de master en sociologie, il veut trouver un emploi en tant que metteur en scène ou comédien. Gabriel affirme, concernant ses études en sociologie : « *c'était pas mon truc, mais j'ai mis du temps à arrêter* ».

Il est très critique envers la position de ses parents, notamment celle de son père face à son choix professionnel. Gabriel affirme que, dans sa famille, l'art et les manifestations culturelles n'ont jamais été très présentes. Il se souvient qu'au moment où il a décidé de faire sa formation en études théâtrales son père lui a demandé s'il avait décidé de ne plus jamais travailler.

Sa pratique culturelle est distante de celle de ses parents, caractérisée, selon lui par « *la consommation sans filtre de la télé et la radio* ». Il juge sa pratique plus intelligente car il décide ce qu'il veut écouter et regarder et pour quelle raison. Des chaînes de radio comme France Culture, France Musique, France Inter font partie du quotidien de Gabriel. Il affirme, enthousiaste : « *j'adore regarder Allo ciné, l'émission quotidienne sur le blockbuster fanZone, c'est bizarre parce que ce sont des films que je commence à détester de plus en plus mais j'adore regarder cette émission... c'est juste une maladie dépressive, comme regarder en permanence Facebook* ». Il est fier des produits culturels qu'il consomme. Il se décrit comme un consommateur cultivé et critique de sa propre pratique.

Gabriel tente d'expliquer que c'est plutôt sa formation académique qui a influencé le type de produits culturels qu'il consomme. Cependant, il s'agit d'abord du contexte socio-économique dans lequel il a grandi qui influence ses choix de formation professionnelle et ses intérêts artistiques. Gabriel est né et a habité pendant trois ans en Guyane. A son retour en France métropolitaine, il habite en banlieue toulousaine où il s'inscrit à différentes activités sportives car ce sont les seuls loisirs proposés dans son quartier. Sa pratique sportive « *est marquée par la présence presque exclusive d'hommes et caucasiens* ». Un

facteur qu'il signale comme « *un genre de ségrégation sexuelle et raciale* » qui alimente son regard critique et le type de produits culturels consommés.

Gabriel a besoin quotidiennement de consommer musique classique, littérature et théâtre. Il les sélectionne en fonction du sujet ou de ce que le produit peut lui apporter « *pour moi... il y apparaissait souvent le mot "érotisme"... j'étais fâché avec le sexisme, j'étais fâché avec l'hétéronormativité dans les films et du coup je commence à être attiré par plein de... films, de livres... qui avaient soit comme sujet soit comme paysage juste de... de LGBT ou l'homoérotisme* ». Des sujets comme le féminisme, les rapports de classe ou les règles sociétales sont essentiels pour Gabriel.

Un spectateur averti

Gabriel regarde entre quatre et cinq films par semaine chez lui. Il télécharge les films ou les emprunte pour les voir en version originale. Au cinéma, il y va une ou deux fois par mois ; pour lui aller au cinéma représente une sortie exceptionnelle : « *quand parfois j'arrive pas à sortir de chez moi, une chose qui me fait sortir de chez moi c'est de dire "allez, je vais aller voir un film" et du coup je vais au cinéma. Mais la plupart du temps, je regarde [les films] ici [chez lui]* ». Le cinéma est donc une manière de se reconnecter avec le monde extérieur.

Gabriel prend en compte plusieurs critères pour décider quand il va au cinéma ou même le film à voir chez lui. Gabriel a construit sa cinéphilie sur une diversité cinématographique qu'il assume, mais qu'il remet en question car, à son avis, ça montre « *juste un spectateur... qui voit tout et rien sans filtre* ». Malgré son affirmation, ses choix répondent, d'une part, au besoin de formalisme du film comme le travail de mise en scène ou la proposition esthétique et, d'autre part, à des motivations sur le sujet abordé. « *Autrement, un autre critère c'est... j'aime bien les films qui jouent sur la frontière fiction-réalité, et qui s'amuse avec des codes du cinéma ethnographique* ». Dans son discours, Gabriel laisse apparaître un spectateur averti : « *il y a tellement de films (...) on arrive à faire le tri... je vais jamais voir un film juste parce qu'on me dit que c'est bien, il faut qu'on me dise qu'est-ce qu'il vaut... j'ai un peu un truc avec le cinéma d'auteur, il faut que ce soit un auteur... connu ou qu'on juge bon... J'en ai un peu rien à foutre du sujet, je veux juste qu'on me dise qu'esthétiquement ça valait le coup, qu'il est formellement intéressant, politiquement que c'est bien* ».

Concernant ses goûts cinématographiques, Gabriel les classe en deux catégories : les films d'auteur et les *blockbusters*. Différents facteurs influencent ses choix pour un type de film ou l'autre : « *généralement je vais (au cinéma) pour voir les blockbusters américains qui m'excitent, genre des films de danse, Sexy dance (2006) ou Magic Mike (2012), des fois des films euh... type Marvel, donc vraiment des excitations d'aller les voir dès que ça sort ou quoi* ». Par ailleurs, concernant les films d'auteurs, Gabriel est critique et exigeant :

« *(...) il y a du théâtre de metteur en scène [comprendre ici le parallèle avec « cinéma d'auteur »] où tu vois que la mise en scène c'est un art à part, on peut penser la même*

chose du cinéma : au cinéma, le réalisateur, il doit avoir... il doit exister dans son film avec un art à part. Je pense que c'est par opposition au film de genre, au film de genre on médiatise pas trop l'auteur, du coup ça doit être... le film d'auteur, je dirais une signature, mais je ne suis pas sûr de moi là-dessus... il faut qu'il y ait une prétention artistique dans le film, généralement c'est un bon indicateur pour le cinéma d'auteur. Un mec qui est si prétentieux pour dire "c'est moi le réalisateur du film" (...) j'imagine que si la production veut mettre en avant une star sur l'affiche plutôt que le réalisateur c'est pas un film qui va me plaire, du coup je fonctionne un peu comme ça ».

Je partage plusieurs séances de cinéma avec Gabriel : il propose de regarder des films commerciaux hollywoodiens comme des films récompensés au *Festival de Cannes*. Après chaque projection, nous passons au moins une heure pour discuter sur le film. Tant pour *Deadpool* (de Tim Miller, 2016) que pour *Mia Madre* (de Nanni Moretti 2015), Gabriel amène toujours l'échange vers les facteurs formels tels que le parcours du réalisateur et sa proposition narrative.

La place de la critique et la définition d'un « bon film »

La critique spécialisée occupe une place importante dans la pratique spectatorielle de Gabriel. Il reconnaît l'influence de la critique dans ses choix cinématographiques ainsi que le paradoxe que cela produit entre son discours sur un « *bon film d'art et d'essai* » et les films regardés : « *c'est con parce que ça me fait regarder que des films français ou étasuniens parce que c'est là où j'ai le plus de critiques* » Il ajoute : « *Un bon film ça va être un film d'art et d'essai, je crois, dans ma tête. Un film... mais en même temps j'adore les films populaires, les films de comédie romantique et les films d'action et ... les comédies musicales aussi* ».

Gabriel va rarement au cinéma simplement en suivant l'intérêt éveillé par l'affiche ou la critique des magazines des salles d'art et d'essai qu'il fréquente. Il va se renseigner sur le film, le réalisateur et d'autres détails qui lui permettent de se préparer avant de regarder le film : « *J'écoute Le masque et la plume sur France Inter pour voir des trucs auxquels j'ai pas pensé ou entendre des critiques de films que je pensais voir ou alors... j'ai fait la gazette de l'Utopia ou ... j'habite à côté de l'ABC* ».

Pour Gabriel, il faut que le film existe dans le réseau d'un certain cinéma de qualité qu'il associe au cinéma d'auteur pour qu'il aille le voir. Dans cette logique, la critique joue un rôle essentiel en lui permettant un premier filtre sur l'offre des films : « *j'ai peur de me faire chier... s'il y pas de bonnes critiques, si l'on dit pas " si, il faut voir ce film, c'est intéressant... ce qu'il se passe". Et si on dit pas que ça a du crédit... si les gens du crédit me disent pas que le film il est bien, je vais pas me motiver à aller voir un film parce qu'il est bien... parce que c'est super c'est tourné en Bolivie ou au Québec* ».

Un regard critique sur le cinéma latino-américain en France « l'Amérique latine, la nouvelle bohème »

L'origine du film n'est pas un facteur qui influence les choix cinématographiques de Gabriel. Parmi les dix-huit films de coproduction entre la France et la Colombie, il a vu *Gente de Bien* de Franco Lolli (2015) et *La terre et l'ombre* de César Acevedo (2015). Son choix pour ces deux films ne répond pas à un intérêt particulier pour la Colombie ou l'Amérique latine mais à l'idée d'un « *cinéma de qualité* » validé par des agents français comme la critique et les médias consultés par ce spectateur.

C'est en regardant l'émission *À l'affiche* sur France24¹² dans laquelle Franco Lolli est invité pour la présentation de son film, dans laquelle l'œuvre est décrite comme « *un récit sur la lutte de classes* », et avec la possibilité de rencontrer le réalisateur lors d'une projection en salle *d'art et d'essai* que Gabriel décide d'aller le voir. Dans le cas du film de César Acevedo, c'est le prix obtenu au Festival de Cannes qui va motiver son choix. La récompense du travail d'Acevedo avec *La Caméra d'or* attire son intérêt de « *découvrir le film de ce nouvel "auteur du cinéma"* ».

Lors des séances partagées avec Gabriel, je constate son habitude de regarder le film jusqu'à la fin du générique. Cette pratique lui permet de repérer la participation française dans la production cependant il n'utilise pas le terme de coproduction dans son discours. Au-delà des génériques, pour ce spectateur, la France est présente dans la mesure où les films répondent aux attentes esthétiques, plastiques et narratives « *d'un certain cinéma d'auteur* ». Malgré sa consommation de films d'art et d'essai, Gabriel a un point de vue très critique sur la participation de la France dans les cinématographies étrangères :

« La France doit avoir une politique cinématographique de ... protection de l'artiste, l'exception française dans le cinéma (...) Je me demande si produire à l'étranger c'est pas une façon d'élargir ce réseau socio-économique-là, essayer de le développer ailleurs, d'agrandir ce marché-là et de développer une chaîne de coopération ailleurs, élargir son marché cinématographique quoi... c'est étonnant que ça existe, qu'il y ait tant de volonté pour le faire (...) ça me paraît positif, mais c'est quand-même un peu fou de soutenir l'art, le cinéma d'auteur ailleurs, en tout cas la production de cinéma non étasunien, de le soutenir ailleurs... en tout cas j'ai l'impression qu'il y a ce discours-là... de démocratisation culturelle à l'échelle mondiale. "Il faut aller apporter l'art aussi là-bas" ou alors il faudrait aider les graines d'artistes qui auraient à émerger dans des pays qui seront émergents et des économies qui serait émergentes... qu'il faudrait mettre sous tuteur (...) sur une idée d'un cinéma franco-français ».

Au sujet des liens entre la France et l'étranger, Gabriel évoque les festivals de cinéma comme des espaces qui participent à l'« *exotisation de l'ailleurs* ». Concernant l'Amérique

12 Émission du 18 mars 2019.

latine, Gabriel affirme que les rencontres ou festivals de Cinéma latino favorisent la construction « *d'une nouvelle bohème* » :

« Je vais au cinéma que parce que j'aime les réalisateurs, du coup je suis les réalisateurs, mais qu'on me dise que ça vient d'ici ou de là, ça ne m'attire pas (...) J'arrive pas à me motiver juste parce que (sarcastique) "ah c'est génial ça vient d'Amérique latine, j'adore l'Amérique latine !! (...) il y a tout un univers très exotisant du "latino", c'est la "nouvelle bohème" il faut que l'on aille tous voyager là-bas, faire de l'Erasmus là-bas, qu'il y a de vrais gens qui sont authentiques. Qu'il y a plein de précarité, plein de pauvres, du coup ça fait un univers moins... moins arti(ficiel), et plus politique.»

Une cinéphilie entre émotions et règles de l'art

Pour ce spectateur, un film doit maîtriser des codes pour arriver à être interprété au-delà du contexte de sa création. C'est cette condition-là qui fait la différence entre un produit et une œuvre cinématographique. Le discours de Gabriel dévoile un spectateur assez critique, avec la construction de rituels dans la construction de sa cinéphilie qui est alimentée par la consommation fréquente de films et par la lecture et l'écoute de la critique, ainsi que par la consommation d'autres produits culturels comme la littérature et le théâtre.

Dans le cas des deux films que Gabriel a vus, son regard est centré sur la proposition esthétique et le jeu des acteurs. Gabriel ne parle pas espagnol, cependant il juge négatif l'absence de dialogues dans *La terre et l'ombre* (2015). Il qualifie le film de « *bon mais sombre et artificiel* ». Concernant *Gente de bien* (2015), Gabriel rappelle une « *naturalité* » dans le jeu des acteurs qu'il trouve plus attirant que dans le film d'Acevedo.

Ce spectateur évoque les sujets de films de manière superficielle pour se concentrer sur le rôle des femmes : une thématique qui l'intéresse et qu'il trouve révélatrice d'une culture, notamment au travers du personnage de la mère. Pour lui, ce sont les personnages féminins qui portent l'histoire. « *Les rapports sociaux et surtout les rapports sociaux au genre (...) du coup ça me gave quand je vois pas de femmes dans un film ou quand je vois qu'elles sont réduites à un objet sexuel ou à un objet, ou qu'elles sont des personnages muets qui ont pas de place, ou quand elles représentent un stéréotype de genre... j'arrive pas toujours à apprécier le film quand il y a ça... mais dans ces deux [films], c'est différent elles sont, elles existent, elles font exister le film* ». Selon lui, Acevedo donne une place essentielle aux femmes : ce sont elles qui vont au champ de canne à sucre et ce sont elles qui portent la parole. Dans le film de Lolli, ce sont les femmes qui prennent les décisions, d'abord la mère et ensuite la patronne, et les hommes obéissent.

Gabriel nous montre la richesse de l'expérience d'un spectateur qui n'a pas vécu en Colombie ou en Amérique latine pour qui, ignorant les réalités sociales de ce territoire géopolitique, ses rapports au cinéma que nous étudions sont construits à partir d'autres éléments qui vont influencer ses attentes et utilisations des longs métrages. Gabriel est un spectateur averti qui base sa cinéphilie sur la valeur symbolique et sociale que

peut lui apporter le cinéma, en tant que manifestation artistique, mais aussi politique, particulièrement liée aux sujets qui l'intéressent à partir de sa formation en sociologie et en études théâtrales.

b. Clément¹³

Je rencontre Clément pendant la version 2015 du *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse*. Nous sommes tous les deux bénévoles au festival ; il fait partie de l'équipe de presse en tant que photographe et moi j'intègre l'équipe qui accompagne les invités pendant le festival. J'ai l'occasion de faire connaissance avec Clément et de partager la manière dont il vit le festival en tant que spectateur mais aussi en tant que photographe. Dans le cadre des activités de récolte de données, j'ai l'occasion de l'accompagner aux projections en-dehors de celles du festival, ce qui offre une autre approche à la construction de sa cinéphilie.

Les différents outils méthodologiques pour l'étude du terrain sont mis en place avec Clément. Il participe à deux entretiens individuels de deux heures chacun, ainsi qu'à un entretien collectif à Toulouse de trois heures avec deux autres spectateurs, une Française et une Franco-Péruvienne, tous les trois ayant comme caractéristique la connaissance d'un pays d'Amérique latine. L'observation du participant est développée pendant le festival et dans une projection dans une salle commerciale à Toulouse, trois mois après le premier entretien.

Au moment du premier entretien Clément a vingt-et-un ans. Il est de retour en France après avoir vécu au Mexique pendant quinze ans. Il a grandi entre deux univers culturels : mexicain et français. Il se définit comme « *un Mexicain dans le corps d'un Français* ». C'est cette particularité qui me motive à connaître ses expériences en tant que spectateur et à réaliser un portrait sur son expérience, malgré le fait qu'il ne connaisse la Colombie que par certains films. Sa circulation entre deux espaces géoculturels lui donne un point de vue singulier face à la cinématographie que nous étudions ; pertinent pour analyser comment le contexte influence sa pratique spectatorielle, ainsi que sa compréhension des films.

Partager l'ordinaire du quotidien pour apprécier la richesse culturelle

Clément a grandi dans un « métis culturel ». Il part au Mexique quand il avait deux ans avec son père, un commerçant de mezcal et sa mère, une artiste. Clément fait ses études jusqu'à la 3ème au Lycée français de Mexico City. Il retourne en France à dix-sept ans pour intégrer un lycée international, option espagnol afin de mettre en valeur son parcours à l'étranger. Il affirme : « *j'ai appris le français et l'espagnol en même temps, j'ai une affection particulière pour l'espagnol... c'est comme une seconde langue maternelle* ».

La consommation culturelle de Clément est influencée par sa vie au Mexique et en France. Il affirme depuis avoir vécu dans ce pays latino-américain, dont il apprécie certains produits typiques tels que la nourriture et la musique comme « *quelque chose d'ordinaire, de quotidien* ». Il fait référence au regard exotique qui est porté sur la culture latino-

13 Les informations récoltées pendant les travaux de terrain et restituées dans ce portrait ont été traduites par nos soins. Voir l'annexe 2.

américaine par certains Européens, même pour ceux qui ont habité comme lui dans un pays de ce continent, en raison, entre autres du fait de rester dans ces « *microcosmes isolés du quotidien* » des locaux. Il raconte « *j'ai grandi dans un environnement très français, mais très mexicain aussi... au lycée et à la maison c'était comme un microcosme français, et dehors, dans le quartier, au gymnase, avec les amis de la famille, c'était très mexicain (...) les gens ne savaient pas si j'étais Mexicain ou Français, j'étais toujours le "guero"¹⁴... je me suis toujours fait remarquer, en français ça a été pareil parce que je parlais pas comme les autres* ».

Clément considère que le fait de vivre le quotidien d'une culture lui permet de l'apprendre différemment, en échappant au regard centré sur les aspects « *peut-être plus spectaculaires de la vie, mais en même temps les plus superficiels* ». À son retour en France, il éveille la fascination, à l'inverse du Mexique (par le fait d'être le « *guero français* »), chez les français, en raison de son séjour dans le pays latino-américain. Bien que « différent », ce spectateur souligne comme un avantage le fait de vivre chaque culture depuis l'intérieur. Il exprime : « *pour moi c'est pas important le fait d'être Français, Chinois, Mexicain, tu décides pas une nationalité, mais tu peux choisir une appartenance culturelle... si tu es en France c'est parce qu'en quelque sorte tu aimes cette culture, veux la connaître alors, une culture est... est plurielle, le Mexique par exemple, le Mexique que j'ai connu c'est pas le même que celui de mes parents, même celui de ma mère est différent de celui de mon père pour leur boulot, leurs amis, leur vie quoi !!* »

**« De plus en plus tu as moins le choix de rester chez toi et rien faire »
La position de Clément face à la suffre des produits culturels**

Clément habite dans une résidence universitaire près du centre-ville toulousain. Cet étudiant en licence d'Histoire de l'art et Anthropologie se définit comme « *quelqu'un d'indécis, qui a envie de toucher à beaucoup de choses* ». Cette caractéristique de sa personnalité lui impose de bien gérer son temps afin de répondre à ses principales obligations dont ses devoirs scolaires et son travail de livreur, et avoir aussi le temps de profiter de certaines activités de loisir telles que la pratique sportive et le cinéma.

En raison de sa participation aux manifestations culturelles de la ville comme *Festival Cinélatino*, ainsi qu'aux Festivals d'arts de la Rue de Ramonville et le Festival itinérant d'arts Convivencia, il admet que cette multiplicité d'activités impose aussi une difficulté : « *c'est la folie, c'est cool d'avoir quelque chose à faire... mais tout se passe en même temps, ça te demande un effort pour t'organiser et choisir... choisir, c'est pas facile* ». Clément veut profiter de cette diversité des activités, cependant il est aussi très critique : « *de plus en plus tu as moins le choix de rester chez toi et rien faire... tu as toujours un film, un concert, une expo... Et rien faire c'est pas autorisé, c'est pas bien, quoi (...)* ».

¹⁴ Expression populaire au Mexique pour signaler une personne aux traits physiques caucasiens comme la peau blanche et les cheveux clairs.

Très critique de sa consommation culturelle et de certains facteurs qui influencent notamment sa cinéphilie, Clément évoque un paradoxe dans l'offre culturelle à laquelle il a accès : *« si on regarde 30 ou 40 ans en arrière, un film pouvait rester jusqu'à quatre ans à l'affiche, tu dirais, "mais oui, normal parce qu'il y avait moins de productions", mais maintenant, un film reste une semaine à l'affiche et il doit batailler contre les autres films, mais aussi les concerts, les expositions, alors comme il y a une suroffre, c'est facile de se perdre, parce ce qu'il n'y a même pas le temps de choisir (...) il y a un film que je veux voir au cinéma, mais aussi je veux sortir avec mes potes et voir les DVD que j'ai à l'appart ou aller à une expo, donc à la fin tu ne vois pas le film (...) c'est toujours une question de temps, le temps, nous sommes limités, plus tu as de possibilités, moins tu as de chance (de choisir) ».*

La découverte du cinéma comme « recomposition d'un point de vue »

L'idée du « choix » est très présente dans le discours de Clément, il la présente comme un impératif du système culturel actuel pour exister. À son retour en France, il prend la décision de s'éloigner de ses parents et de l'influence, directe ou non, qu'ils pouvaient exercer sur lui. Malgré son désir manifeste *« d'échapper à la force de l'arbre familial qui pousse dans un sens »*, il avoue aussi que son intérêt pour l'art, et les cultures d'ailleurs est le résultat de l'influence de ses parents. Clément attribue à sa mère la définition de l'art comme *« une recomposition de tout ce qui existe »*. À partir de cette idée, il pense la photographie et le cinéma comme *« la recomposition d'un thème, d'un point de vue... un film propose un univers construit à partir d'autres choses de la société liées à un thème, à la vie du réalisateur, c'est une manière de s'exprimer sur le monde »*.

Clément affirme avoir découvert le cinéma tard. Au Mexique, même si ses parents lui font découvrir et apprécier des manifestations comme la peinture et le théâtre, le cinéma ne fait pas partie des activités développées par la famille. C'est après son retour en France que le cinéma commence à avoir une place importante dans sa vie en tant que loisir mais aussi comme une voie professionnelle qu'il veut explorer. Son intérêt pour le cinéma apparaît suite à sa passion pour la photographie, Clément affirme avoir une culture cinématographique pauvre et ne pas connaître le domaine mais il admet aussi une attirance pour l'image en mouvement comme forme d'expression qui l'a captivé.

La pratique spectatorielle de Clément est affectée par une rationalité qui dévoile son projet de se *« rattraper et grandir sa culture cinématographique »*. Le nom du réalisateur, la critique et les prix obtenus sont des critères utilisés par cet ce spectateurs pour choisir un film. Il déclare : *« je ne vois pas de superproductions, même si elles m'intéressent, je regarde le cinéma... films d'auteur, récompensés, avec de la bonne critique pour ne pas me tromper (...) je consomme pas mal de films, mais suivant une logique, par exemple j'ai pris la liste des films récompensés à Cannes pendant les dix dernières années et je les vois à la maison, certains à la cinémathèque dans des rétrospectives et pour ceux qui sont encore à l'affiche, je vais au cinéma »*.

Ce spectateur souligne une certaine faiblesse dans sa pratique spectatorielle, néanmoins il manifeste aussi une fierté de sa consommation cinématographique. Il affirme « *être à la tête des statistiques* » de la consommation cinématographique en France, car il va au cinéma entre trois et cinq fois par semaine. Il peut aussi lui arriver de regarder plusieurs films à la maison pendant une semaine, il souligne : « *si je vois plusieurs films dans la journée, il faut que ce soit un le matin et l'autre l'après-midi ou le soir parce que mentalement je trouve très lourd d'enchaîner des films, sauf si c'est des trilogies ou des œuvres d'un même réalisateur, avec une dimension analytique ou discursive intéressante* ».

La rationalité du discours de Clément sur son expérience en tant que spectateur est substituée par l'euphorie lors de la projection du film-événement *Stars Wars, épisode VII : Le réveil de la force* (2015). Je l'accompagne à l'avant-première du film qui a lieu dans une salle commerciale à Toulouse. Une fois dans la salle et face à la foule, il avoue « *c'est un événement, j'événement! (...) C'est incroyable ce que peut produire ce film. Je veux voir ce que Disney a fait avec l'histoire (...) cette fois je suis venu au cinéma juste pour m'amuser, pour continuer l'histoire que j'ai connue quand j'étais petit* ». Dans son discours, Clément laisse apparaître les rapports qu'il a construits au cinéma. Il est conscient de la valeur symbolique des festivals comme celui de Cannes, ainsi que de la consommation d'une cinématographie d'auteur, « *cultivé* » dans sa configuration en tant qu'artiste et photographe.

Ce spectateur compare sa situation actuelle en tant que spectateur et « *photographe en formation* » à celle qu'il aurait pu vivre au Mexique. Une fois en France, Clément ressent l'écart entre sa culture cinématographique et celle de ses camarades au lycée et à l'université. Il souligne que même s'il a grandi dans un « *microcosme français* », et malgré la tradition de la production cinématographique dans ce pays latino-américain, le cinéma n'occupait pas une place importante dans son univers socio-culturel :

« Je pense qu'en France chaque personne... même celle qui n'aime pas beaucoup le cinéma, connaît quelques films étrangers, parce que ça fait partie de notre éducation. Il y a une... même à la télé, il y a une bonne ouverture, tu vois des films de différentes origines. Au Mexique... je pense que dans plusieurs pays d'Amérique latine aussi, j'ai l'impression qu'il faut être spécialiste ou étudier ça (le cinéma) pour arriver à sortir du système dans lequel tu es et regarder d'autres choses que la télé et le cinéma commercial (...) Certes, en France, à la cinémathèque vont plutôt les jeunes qui sont dans le domaine de la culture ou les personnes âgées de plus de 60 ans... mais au moins on a le choix, au Mexique, le choix est comme caché, presque personne sait qu'il existe des salles alternatives par exemple ».

La consommation d'une cinématographie de coproduction colombienne

Clément avoue ne pas beaucoup connaître la cinématographie colombienne. Il affirme ne pas avoir vu un seul film colombien pendant son séjour au Mexique ; les films colombiens il les a vus en France : « *plutôt dans les festivals de cinéma...ou des petites salles genre La Clé à Paris où j'ai vu La Barra (d'Oscar Ruiz Navia, 2009) et L'étreinte du serpent (de*

Ciro Guerra, 2015) ». Il expose qu'il a pu voir ces films en France, car ce pays est ciblé comme espace de diffusion dans le monde du cinéma. Il spécifie : « *à mon avis ce ne sont pas tous les films qui veulent passer en France, je pense plutôt aux films d'auteurs... et les superproductions qui passent partout dans le monde* ».

Ce spectateur fait référence à la réputation de l'industrie cinématographique française comme un facteur qui influence la diffusion de films étrangers : « *La France est comme une puissance esthétique et narrative reconnue, donc si ton film est diffusé ici, donc c'est comme s'il (le film) a un peu de ça, de ce prestige* ».

Clément ne mentionne pas la coproduction, cependant il fait référence à « *une participation artistique ou économique de la France dans des industries émergentes ou plus petites comme celles d'Amérique latine* » comme un moteur qui permet la distribution des produits cinématographiques de ces industries en France. À son avis, cette condition permet aux spectateurs fréquentant les salles en France, d'avoir le choix entre un film colombien, mexicain, français ou hollywoodien dans les salles de cinéma en France. Il affirme : « *comme la France est le deuxième producteur mondial en termes cinématographiques ou en termes de marché, je pense que c'est la dynamique d'un genre de diaspora internationale autour du cinéma* ».

Concernant les films de notre corpus, Clément admet ne pas avoir vu la plupart dix-huit films de coproduction de notre liste. Dans le cadre du *Festival Cinélatino de Toulouse*, il a regardé *Gente de Bien* de Franco Lolli (2015) et *La terre et l'ombre* de César Acevedo (2015). Dans le cas du premier film, Clément l'a vu car le réalisateur a fait ses études à *La Femis*, l'École de cinéma à Paris, et il veut voir à quoi ressemble le travail d'un ex-étudiant de cette école. Clément signale le drame et un éclairage « *naturel, sans beaucoup d'artifices esthétiques, tels que la lumière de la "vie réelle"* » comme des facteurs caractéristiques du travail de Lolli. Concernant le film d'Acevedo, Clément soutient son choix sur le prix obtenu par le film au Festival de Cannes : « *c'est par hasard... Maintenant j'ai comme objectif de regarder les films qui passent à Cannes, et donc comme il a gagné... bah je l'ai vu* ». Il ne sait pas exactement ce que représente le prix obtenu par le film d'Acevedo, ce qui attise sa curiosité c'est l'intérêt pour « *voir ce qui est pris en compte pour donner un prix* », il fait référence aux facteurs narratifs, techniques et plastiques évalués par le jury. Il arrive à s'émouvoir en racontant son expérience avec ce film : « *je voulais voir ce qui le rend spécial, tu sais, pour comprendre pourquoi il avait gagné (...) c'est un film complexe sur les relations humaines, très profondes, une vision de l'être humain, c'est social... quelque chose de puissant* ».

Dans le cas de Clément, au-delà du fait d'être des films « colombiens » ou sur la Colombie, ce qui est le plus important pour attirer son attention est la notion de cinéma d'auteur soulignée par le *Festival de Cannes*, ainsi que par la *Femis*. Pour ce spectateur, cette notion, ajoutée à celle de « film colombien », favorise la diffusion de cette cinématographie en France : « *je ne sais pas si les mêmes films, les mêmes sujets, mais français, auraient le même succès... à mon avis l'origine du film et du réalisateur compte beaucoup dans la manière dont le public et la critique les reçoivent ici (en France)* ».

Restituer l'expérience de Clément permet de présenter le cas d'une pratique spectatorielle construite entre deux espaces géoculturels mais aussi dans le croisement entre les intérêts de divertissement et une prétention de se former professionnellement. Il est un spectateur prévenu qui cherche à se construire dans une démarche plutôt professionnelle qui lui impose une manière de regarder et de consommer le cinéma pour « apprendre » sur un thème, surtout sur la construction du regard du réalisateur. Le cinéma est pour lui une source d'informations sur la réalité ainsi que dans le domaine du cinéma.

B. Les professionnels impliqués dans la coproduction

Afin de comprendre comment le film de coproduction devient un fait social, il est nécessaire de se questionner sur les pratiques des spectateurs, mais aussi sur les expériences des professionnels. Les entretiens et enquêtes réalisés avec ceux derniers nous permettent de mieux saisir leurs expériences mais aussi l'influence d'autres médiations dans leur pratique professionnelle et leurs propositions cinématographiques.

À partir des films cités par les spectateurs dans leur discours nous décidons de nous concentrer sur quatre coproductions pour restituer les expériences et pratiques des professionnels qui y participent. Il ne s'agit pas ici de l'analyse transversale, mais d'une réflexion sur le croisement des expériences qui influencent les rapports de ces réalisateurs et producteurs au cinéma. Nous faisons le choix de présenter d'abord les portraits des réalisateurs colombiens, ensuite les producteurs et finalement les coproducteurs français.

1. Les réalisateurs colombiens

a. Ruben Mendoza

Le parcours suivi par Ruben Mendoza pour la production de son premier long-métrage va motiver mon intérêt sur son parcours. La production de *La communauté du feu rouge* (2009) est considérée par certains professionnels et chercheurs¹⁵ comme la première expérience de coproduction avec la France vécue par toute une nouvelle génération de réalisateurs colombiens, née dans les années 1980. À partir de l'analyse de terrain avec les spectateurs en France et en Colombie, la rencontre avec ce professionnel devient impérative pour notre étude. Parmi les cinquante-quatre spectateurs interrogés, vingt-trois ont évoqué le deuxième long-métrage de Mendoza *La Terre sur la langue* (2014) dans leur discours, ce qui dévoile l'existence des films de Mendoza dans le répertoire et les souvenirs des spectateurs.

J'ai l'occasion de rencontrer Ruben Mendoza deux fois entre 2015 et 2016. Depuis le début, il manifeste son accord pour participer à notre étude. En juillet 2015, quand je le contacte, il avoue ne pas avoir beaucoup de disponibilité car il est engagé dans l'écriture

15 PINEDA-MONCADA Gloria, « Le rôle joué par la France dans la consolidation d'un modèle de production de cinéma d'auteur en Colombie : étude de cas du premier film d'auteur colombien subventionné par la France, 'La société du feu rouge' de Rubén Mendoza », *Journée doctorale de l'Afeccav*, le 6 septembre 2019, Paris, France, 2019.

d'un projet pour une des chaînes de télévision en Colombie. Il m'explique que c'est une nouvelle expérience. Pourtant détenteur de l'idée original, il accepte de travailler sous la demande et les consignes d'un célèbre producteur de cinéma et télévision colombien.

Le premier entretien avec Ruben Mendoza a lieu en novembre 2015 au siège social de la compagnie de production d'Oscar Ruiz et William Vega *Contravia Films* où Mendoza loue un bureau pour se concentrer sur la postproduction du film documentaire *Señorita María* (2017). Le second entretien téléphonique a lieu en février 2017. Cette dernière discussion ne représente pas une grande source de données pour le portrait, mais la possibilité de rester en contact avec ce professionnel. Nous avons aussi plusieurs échanges par courriers électroniques pendant l'étude de terrain en France et en Colombie. Ruben Mendoza favorise le contact avec son producteur en Colombie Daniel Garcia et le coproducteur français Thierry Lenouvel que je tente de rencontrer dans un second temps.

La discussion avec Ruben Mendoza est fluide et détendue. La cinémathèque de Paris, les salles de cinéma d'art et d'essai et la vie culturelle en France sont certains sujets qui me permettent d'établir le lien avec ce professionnel. Ce dernier dévoile les détails de sa pratique en tant que réalisateur et de sa proposition cinématographique, ainsi que de sa cinéphilie lors d'une conversation de presque une heure et trente minutes. Je lui propose plutôt une discussion, un échange, afin de dépasser le stade « question-réponse » et d'aller en profondeur dans notre enquête. Je m'efforce de guider l'entretien et de garder en tête la feuille de route tracée pour adapter l'interview à la dynamique établie sur le terrain.

Ce portrait a pour objectif de restituer l'expérience professionnelle de Ruben Mendoza dans le cinéma au-delà du film qui a été référencé par les participants de notre étude. Son vécu en tant que spectateur, sa proposition esthétique et narrative ainsi que sa posture face à l'état de l'industrie en Colombie sont les grandes lignes de ce portrait.

Le rôle de son père et de la littérature dans sa passion pour le cinéma

Au moment de l'entretien, Ruben Mendoza a trente-quatre ans et une expérience confirmée dans la réalisation et la production du cinéma de fiction et documentaire, avec plusieurs long et court métrage. Son choix professionnel est motivé par le fait que le cinéma soit une manifestation artistique qui lui permet d'exprimer son point de vue sur la vie, en échappant à « l'obligation d'étudier et de travailler ». Il s'agit en réalité d'une passion qu'il nourrit depuis l'enfance.

Ruben Mendoza déclare trouver dans la réalisation audiovisuelle en tant que métier, le même plaisir qu'il sentait quand il était plus jeune. Il fait référence à son parcours dans plusieurs collèges et lycées pendant une période où il affirme se chercher et construire son identité, très influencé par le Dadaïsme, la littérature et la production artistique de Andrés Caicedo. Selon lui, la réalisation « *c'est le plaisir de la vie, de participer à quelque chose de nouveau, que je peux faire avec plaisir mais en même temps de pouvoir exprimer son indignation, sa rage, son envie de rébellion.* »

Les facteurs qui influencent sa passion pour le cinéma sont nombreux. Certains produits culturels tels que la littérature, la musique classique et le cinéma font partie de sa jeunesse et son intérêt pour le septième art. La relation de son père avec les arts occupe aussi une place essentielle dans son expérience. Il est envahi par la nostalgie au moment de décrire le rôle de son père dans la découverte des arts comme un moyen d'expression. Une forte admiration pour lui est dévoilé lors de l'entretien :

« Il m'a présenté le cinéma, la musique classique... il m'a raconté des films colombiens (...) alors il est une personne très importante ... le temps qu'il se donnait pour regarder le ciel, sa fascination pour observer la lune, pour l'art, sa communion avec (Vincent) Van Gogh, avec les impressionnistes, avec Michel-Ange, avec ses dessins. Il était un homme qui m'a appris à me mettre dans la peau des autres et à m'engager fortement dans un sujet jusqu'au but des conséquences ».

Mendoza évoque le rôle de sa famille dans le processus de création. Le réalisateur colombien affirme que son père, un architecte de formation qui a fait des arts visuels son métier, lui apprend la poétique de la parole et des images. Les lectures critiques de son père, affirme Mendoza, l'ont aidé plusieurs fois à trouver ce que le réalisateur appelle « *son niveau poétique* » dans ses propositions filmiques.

Par ailleurs, la formation universitaire vient renforcer l'univers culturel construit à la maison. Mendoza se remémore le cursus de sa formation pour signaler la chance qu'il a eue d'être formé à l'*École de Cinéma de l'Université Nationale de Colombie*. C'est à l'université qu'il commence à tisser un réseau professionnel qui va aussi avoir un impact sur sa proposition artistique. La productrice Diana Bustamante et le producteur Daniel Garcia, « la mère » comme Mendoza l'appelle en raison de sa bienveillance et son partenariat depuis quinze ans, font partie des professionnels rencontrés par Ruben Mendoza lors de son passage à l'université.

Ruben Mendoza reconnaît la valeur de sa formation professionnelle dans la construction de son parcours dans le cinéma, néanmoins il souligne que son intérêt pour le cinéma l'a accompagné depuis qu'il a douze ans et qu'il découvre le plaisir de la littérature et de l'écriture. Critique envers son travail, le réalisateur affirme par ailleurs qu'il est fondamental pour lui de trouver un certain équilibre afin que ces influences ne prennent trop de place dans sa proposition cinématographique. Il précise: « *très probablement la littérature a influencé les dialogues mais j'essaie de lutter contre cette "addiction" dans chaque film* ».

« Comment ne pas considérer son vécu comme matière première ? »

Ruben Mendoza admet l'influence du contexte social colombien, ainsi que certains aspects de sa vie personnelle dans sa création cinématographique. Le réalisateur souligne

qu'il propose sa manière singulière d'aborder les sujets. Il affirme donc qu'au-delà du facteur économique, ses films font partie du cinéma colombien car ils sont le produit d'un exercice de création traversé par les questions et les réflexions qu'il se pose en tant qu'artiste, mais aussi en tant que Colombien.

Installé sur le balcon, regardant la cordillère des Andes à Cali, ce réalisateur évoque la naissance de sa fille comme un événement qui a transformé ses intentions et les sujets de son cinéma. Au début de sa carrière, précise-t-il, son cinéma avait l'intention de déranger, mais petit à petit dans la construction de son parcours et en raison de certains événements, notamment le décès de son père et la naissance de sa fille, il ressent la nécessité de faire de son cinéma un outil guérisseur.

C'est ainsi que Mendoza exprime avoir vécu une transformation dans les sujets que l'intéressent. Il passe du masculin et de l'univers patriarcal de ses premiers longs-métrages à un intérêt particulier pour « l'esprit du féminin » dans ses films et projets plus récents. Il expose « *je sens que mon oeuvre entre de plus en plus dans un monde féminin (...) on finit par en avoir marre des hommes ... toutes les critiques ou plus de quatre-vingt-dix pourcents sont des hommes, dans les équipes techniques la plupart sont des hommes... les guerres sont faites par les hommes* ». Le réalisateur souligne le besoin de rester connecté au contexte socio-culturel comme une manière de nourrir son esprit d'artiste, mais aussi de construire une posture face à la réalité. Il insiste par ailleurs sur la nécessité fondamentale de distinguer « réalité » avec « actualité » pour éviter de réaliser des « *films superficiels* ». Ainsi, il estime que la création cinématographique est un processus de réécriture permanente, sur lequel la réalité a un impact.

De plus, ce réalisateur signale comme facteur essentiel dans la régularité de sa production filmique, de son implication simultanée dans plusieurs projets. Cette logique lui permet de prendre du recul et d'avoir la capacité à réécrire qu'il souligne comme essentielle dans la création audiovisuelle. En rapport à cette manière de travailler, Mendoza affirme :

« Étant un très mauvais chercheur, j'ai besoin de vivre et de prendre le temps de me familiariser avec les thématiques pour me les approprier (...) moi, pour faire un film ça me prend des années !! (...) Certes, en 2014 j'ai sorti deux films (La terre sur la langue – Fiction- ; Memorias del Calavero – Documentaire-) mais ce sont des films sur lesquels j'avais investi cinq ans directement ; et pour La terre sur la langue, dix ans. Maintenant, je suis en train de finir mon documentaire qui s'intitule Señorita Maria Luisa (2017), mais sur lequel j'ai déjà travaillé pendant quatre ans ».

L'expérience de Mendoza dévoile aussi la nécessité de réfléchir longuement sur ses propositions. « *J'aime bien développer les idées à mon rythme* » affirme Mendoza. C'est dans l'objectif de s'approprier le sujet et de « *ne pas être un touriste des thèmes* ».

« Un film bien fait n'est pas nécessairement un bon film, ainsi tout comme un bon réalisateur ne veut pas dire un auteur ».

Ruben Mendoza marche sur le tapis rouge du Festival de Cannes à de nombreuses reprises. Il raconte sa première expérience au Festival avec son court métrage *La cerca* (2004). Lorsqu'il voit les files de limousines et les yachts des célèbres figures du monde du cinéma, Mendoza comprend que même si les festivals sont des tremplins vers le cinéma qu'il vise, le risque de perdre le chemin et de rester bloqué sur le superficiel persiste. Il a une position très critique sur ce festival, en assurant que cet espace emblématique a perdu son esprit initial en raison des nouvelles logiques du marché. Il affirme « *j'ai pleuré à plusieurs reprises à cause de la déception (...) je pensais au Cannes de Godard, une forme radicale de penser le monde et d'exposer... mais non pas à ce que c'est devenu, le tapis rouge (...) l'esprit du Festival est perdu* ».

Basé sur Grâce à son parcours professionnel et sa participation à différents festivals de cinéma, Mendoza parvient à identifier comme l'une des réalités de la réalisation cinématographique, la confusion entre un « *bon film* » et un « *film bien fait* ». Il cite le contexte de la production en Colombie pour exposer comment certains professionnels et le public confondent ces deux idées alors qu'elles évoquent des caractéristiques différentes. Il détaille : « *c'est presque un compliment quand on te dit "on dirait pas un film colombien" (en faisant référence aux qualités techniques) (...) Alors il suffit que les choses se voient bien à l'écran pour que les gens soient contents, mais ce sont les conditions minimum pour qu'ils puissent se concentrer sur ce que l'on veut exprimer* ».

En ce sens, le réalisateur met l'accent sur la nécessité de différencier la forme du fond au moment d'apprécier un film. Il fait souvent référence à la figure du poète, en évoquant la capacité à imaginer le monde et à interpréter la réalité de manière particulière. D'ailleurs, dans la description des qualités du cinéma qu'il veut proposer, le réalisateur colombien expose la différence entre un « *bon réalisateur* » et un « *auteur* » en s'identifiant avec ce dernier. Il définit le premier comme un interprète qui passe d'un langage écrit au langage des images en mouvement. Dans le cas d'un auteur, Mendoza décrit un artiste en processus permanent de réécriture : « *moi, la création d'une œuvre je suis pour (...) On est en train d'écrire des idées que l'on a dans la tête, on réécrit sur le papier, on réécrit à chaque répétition, en cherchant les acteurs... on réécrit avec la caméra, on réécrit à chaque prise, au montage... et on réécrit ou au moins on apporte une ponctuation avec la couleur et avec le son bien-sûr* ».

En discutant de l'idée d'auteur dans la proposition d'un cinéma de qualité, Mendoza exprime la nécessité d'y réfléchir afin de prendre en compte les contraintes et enjeux. La coproduction étrangère et les fonds des festivals en Europe ont permis à Ruben Mendoza de financer certains de ses films. Néanmoins il critique « *l'orgueil européen* » qui s'attache à concevoir la forme et les thèmes des films nommés « *d'auteur* ». Il exprime son mécontentement vis-à-vis du type de cinéma promu par le circuit des festivals européen, ainsi face au système de production et de distribution du cinéma d'auteur en Europe: « *je*

sens qu'on est tombé dans le piège de l'adoration aux programmeurs pour pouvoir accéder au circuit (...) ».

La coproduction avec la France et le développement de sa cinématographie

Le parcours suivi par Mendoza pour la production de son premier long métrage ouvre une porte à la coproduction dans le pays. Il a tout à fait conscience de cette implication et des liens avec les professionnels européens, notamment français et allemands. Ce réalisateur affirme être ouvert à la discussion pour nourrir le projet avec les apports d'autres professionnels. Mendoza fait remarquer néanmoins son obligation de connaître par cœur le sujet et ses intentions afin d'éviter les détournements. Concernant sa relation avec le coproducteur français, Ruben Mendoza signale son admiration et respect en le définissant comme un « camarade ». Il décrit les risques financiers assumés par Lenouvel dans la production de ses films comme une évidence de son soutien. Pour ce professionnel colombien, la coproduction est un dialogue avec les autres agents impliqués où il est fondamental de respecter la proposition portée par le réalisateur-scénariste. Mendoza vit la coproduction comme un privilège au-delà du soutien financier, comme une rencontre des « maîtres » qui offrent leur expérience pour réaliser un meilleur film :

« Je reçois avec bienveillance les propositions si j'estime qu'elles sont meilleures que les miennes (...) finalement c'est ça la chance que j'ai en tant que réalisateur : de rencontrer à chaque étape de nouveaux artistes, qui apportent un nouveau regard ».

Bien que ce réalisateur souligne la valeur de la rencontre avec d'autres professionnels et l'ouverture aux négociations, il fait remarquer aussi la nécessité de respecter l'esprit du film. Mendoza évoque le teaser de *La communauté du feu Rouge* (2009) présenté pendant l'Atelier du Festival de Cannes pour attirer l'attention des coproducteurs internationaux. La vidéo présente des personnes sans domicile fixe (SDF) demandant de l'argent pour la production du film. Mendoza partage son opinion, en souriant : « *c'était un peu une manière de dire « alors, vous allez injecter dans le film ? » ... allez-y, mais ... comme on l'impose ».*

Bien que Ruben Mendoza confirme sa posture critique face aux fonds et festivals européens, le réalisateur considère aussi que la coproduction étrangère est une voie possible pour un type de cinéma qui a du mal à trouver une place dans l'industrie colombienne, elle-même en construction. Mendoza pointe le système de distribution comme l'un des responsables. Le réalisateur assure que ce sont les cinémas « *spectaculaires* » qui ont davantage de place dans les salles. Un cinéma bourré d'effets spéciaux qui « *écartent le spectateur du plus important, l'histoire* ». Il ajoute : « *En Colombie, ils [les distributeurs et producteurs commerciaux] font croire aux gens que le cinéma est un SPA où tu vas pour te vider la tête. Alors que c'est si bon de "venir voir la réalité en face" ... [tu te prends] des coups qui sont bons et tellement nécessaires ».*

Le spectateur est toujours présent : « Ne pas penser au spectateur est la meilleure façon de le respecter »

Ce réalisateur qualifie le lien entre sa proposition cinématographique et le public comme « honnête » car il affirme penser son cinéma comme « *une surprise qui vient de l'intimité de son cœur et de son point de vue* ». Pour lui, le cinéma doit répondre à des intentions artistiques et narratives pour interpeller le spectateur. Mendoza explique qu'un film réfléchi en fonction du spectateur n'est pas honnête avec lui « *parce que, d'une certaine manière, un film qui répond aux attentes du spectateur est un film qui ne lui apporte rien* ».

Le public occupe une place essentielle dans la cinématographie proposée par Ruben Mendoza. Il affirme ne pas le considérer comme une cible commerciale pour se concentrer sur ses propres attentes et envies afin de lui offrir un film « *qu'il puisse aimer ou détester* » sans manipulation superficielle :

« Moi, je me pense comme le premier spectateur (...) je réalise le film que j'aimerais et dans lequel j'évoque tous ceux que j'adore... Après je vois le long métrage et je dis "c'est tout ce que j'adore", ça je l'ai piqué d'un film de Jean Jeunet... mais bien évidemment... bien-sûr que ça c'est de Bergman... ça c'est de Herzog (...) mais il y a aussi de mon écriture ».

Dans son discours, Ruben Mendoza cite différents réalisateurs tels que Abbas Kiarostami, Berge, Jean-Luc Godard en dévoilant leur influence sur son regard en tant que spectateur et professionnel. La cinématographie de Ruben Mendoza est un croisement entre ses goûts en tant que spectateur et ses besoins communicatifs en tant que réalisateur. Il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un exercice de copier-coller, mais d'une sorte d'influence d'un langage, « *un système de mots qui sont appris par imitation (...) comme quand on a appris la langue maternelle en l'entendant et en la parlant (...)* ».

Ruben Mendoza affirme que les liens avec le spectateur sont en évolution. Il considère que la formation et les types d'images et discours qui circulent dans les salles de cinéma en Colombie influencent les goûts des spectateurs et leurs rapports aux films qu'il propose. La curiosité et l'intérêt pour l'œuvre et son créateur sont signalés par Mendoza comme des caractéristiques de la cinéphilie française qui selon lui font la différence dans la réception entre la France et la Colombie au-delà des conditions de circulation et de distribution des films.

Mon choix initial de contacter Ruben Mendoza pour connaître son parcours professionnel et ses liens avec la coproduction française est soutenu par les résultats du travail de terrain avec les spectateurs qui évoquent certains de ses films pour parler d'une cinématographie colombienne contemporaine. Dans ce contexte, s'interroger sur la place du spectateur colombien et étranger dans le développement de sa cinématographie constitue le fil rouge de notre discussion. Ainsi, ce portrait restitue les échanges avec ce professionnel autour de son expérience professionnelle et sa proposition cinématographique. Bien que

limités à deux rencontres avec Ruben Mendoza, les conditions des entretiens nous offrent l'opportunité d'échanger et d'aller au-delà de la superficialité du profil d'un réalisateur colombien pour comprendre l'univers social et culturelle qui encadre sa manière d'envisager son cinéma, la coproduction et, bien évidemment, la relation avec le public.

b. Oscar Ruiz

Professionnel colombien au parcours solide dans la réalisation et la production cinématographique, Oscar Ruiz s'est d'abord consacré aux courts-métrages. Depuis le début des années 2000, l'artiste s'applique à construire une filmographie constante lui permettant de garder l'intérêt des professionnels et du public qui fréquentent des circuits particuliers comme les festivals de cinéma, aussi bien en France qu'en Colombie. Il est intéressant de constater que parmi les 54 cinéphiles (au total) interrogés des deux côtés de l'océan Atlantique pour notre enquête sur le cinéma colombien actuel, 29 mentionnent le deuxième long-métrage de Ruiz, *Hongos* (2014). Celui-ci se positionne donc en tête de liste (troisième place) des 18 coproductions signées par la France et la Colombie, réalisées entre 2010 et 2016 et sélectionnées par nos soins. Cependant, les références au travail d'Oscar Ruiz ne se limitent pas à *Hongos* (2014) : certains spectateurs à Cali (Colombie) et à Toulouse (France) évoquent en effet le premier film de l'artiste ainsi que plusieurs longs-métrages produits par sa compagnie. Ce constat, ajouté au parcours de Ruiz, justifie sa place dans le corpus dédié aux professionnels.

C'est lors de ma formation universitaire en Colombie que je découvre puis rencontre Oscar Ruiz. J'ai, en effet, l'occasion de travailler avec lui à la réalisation d'une pièce de vidéo-arts (*Hijos de Mamá*, 2009) et de partager l'expérience du tournage du film de Oscar Campo (*Yo soy otro*, 2008). En raison des premiers résultats du travail avec les spectateurs, je décide de contacter Oscar Ruiz pour lui présenter mon étude.

Je prends alors contact avec Oscar Ruiz par courriel pour l'inviter à discuter avec moi, il accepte. À ce moment-là, Oscar Ruiz vient de s'installer au Québec à la recherche d'un nouvel horizon professionnel. Nous fixons plusieurs rendez-vous pour discuter à distance (par téléphone ou par ordinateur) qui sont difficilement honorables en raison du décalage horaire. Toutefois, je réussis finalement à le rencontrer lors du *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse* de 2015.

Oscar Ruiz est invité au festival pour présenter son film *Hongos* de 2014, qui est hors compétition. Ruiz est très content de participer cette fois-ci au festival dans le programme « *en région* ». Il est convié à présenter et discuter avec des spectateurs dans d'autres espaces au-delà de Toulouse. Malgré l'agenda proposé par le festival à Ruiz, à cette occasion, nous arrivons à nous rencontrer et à échanger pendant deux heures. Nous abordons notamment son expérience professionnelle dans l'industrie colombienne, sa proposition cinématographique et les stratégies de coproduction. En mars 2017, dans le cadre du même festival, nous trouvons une seconde opportunité de discuter avec Oscar Ruiz, cette fois dans un cadre moins précis, au cœur de la Cinémathèque de Toulouse où a lieu le festival. La coproduction et l'évolution de l'industrie colombienne sont les sujets qui occupent notre intérêt cette fois-ci. Pour éviter les réponses préconçues et presque superficielles du producteur, j'oriente notre échange avec une série de questions précises.

Une passion « raconter des histoires »

Au sujet des facteurs qui ont influencé son choix pour le cinéma, Oscar Ruiz donne d'abord une place prépondérante aux institutions scolaires, le collège comme l'université. Il a grandi dans un secteur socio-économique aisé à Cali, près des salles de cinéma et musées. Cependant, c'est à l'adolescence qu'il commence à s'appropriier ces espaces. Il est influencé principalement par les activités culturelles proposées par son collège. Au fil de la discussion, Ruiz laisse voir certaines influences de ses parents dans sa consommation culturelle, comme le goût de son père pour la musique lyrique. Néanmoins il le présente comme des éléments anecdotiques dans son vécu sans donner de détails ou leur accorder une place particulière dans sa formation.

Oscar Ruiz fait ses études dans un collège privé de Cali où il approche les manifestations artistiques tels que le théâtre, la littérature et les arts plastiques. L'interprétation et la possibilité de donner vie à d'autres personnages, affirme lui, attirent son intérêt pour la dramaturgie depuis qu'il est très jeune. À quatorze ans, il est convoqué pour participer au court-métrage de fin d'études d'un étudiant de *l'Universidad del Valle*. Malgré sa participation en tant qu'acteur dans plusieurs courts-métrages produits par l'Université du Valle, il affirme que cette première expérience dans l'audiovisuel le confronte à ses faiblesses en tant qu'interprète en même temps qu'il lui montre les autres rôles possibles dans ce domaine. Ce réalisateur affirme qu'à partir du moment où il s'approprie la vidéo-caméra de la famille, il devient le « *reporter officiel de tous les évènements de la famille* ».

Sa passion pour le cinéma, née d'abord de son amour pour la littérature et son intérêt à raconter des histoires, va motiver son choix d'intégrer, au début des années 2000, le programme de Journalisme et Communication sociale de *l'Universidad del Valle*. Ruiz admet que ce sont les ateliers de photographie et d'écriture dans le cadre de sa formation universitaire qui vont le pousser vers la découverte du langage cinématographique. Il explique à ce propos :

« J'ai toujours admiré les arts plastiques, mais je n'étais pas très doué... donc la photographie était une manière de peindre, de me sentir comme un plasticien, comme un artiste...et l'écriture j'aimais aussi parce que tu peux créer... alors avec le cinéma on peut jouer avec les deux, c'est un processus artistique, de création, tout le temps ».

À l'université, Oscar Ruiz rencontre d'autres professionnels de sa génération tels que Gerylee Polanco et William Vega, qu'il connaissait depuis ses années de collège. Accompagné de ses camarades de classe, qui vont devenir quelques années plus tard ses associés et collègues, Oscar Ruiz commence son parcours dans le cinéma, d'abord en tant que spectateur. Ce professionnel assure que les arts l'ont amené vers l'écriture, la photographie et le journalisme, pour autant c'est sa pratique spectatorielle qui motive son choix pour le cinéma en tant que métier.

Un professionnel formé par sa pratique spectatorielle

Oscar Ruiz manifeste une cinéphilie construite au fil du temps et influencée par plusieurs facteurs comme la formation universitaire et le contexte familial. Néanmoins il octroie une importance particulière au ciné-club du centre culturel *Lugar à Dudas* qu'il coordonne pendant ses dernières années à l'université. Cet espace de diffusion du cinéma d'auteur est conçu par le réalisateur et chercheur Oscar Campo et l'artiste Oscar Muñoz, comme un espace pour la rencontre des nouvelles générations avec d'autres propositions cinématographiques. Avec un air de gratitude, Oscar Ruiz raconte son expérience au Ciné-club et sa valeur dans son parcours. Il est chargé de la programmation des films et de la rédaction des articles pour le débat après chaque projection. Au-delà du visionnage des films, ce qui alimente l'œil cinéphile de ce professionnel c'est aussi l'information du contexte qui accompagne chaque projection et qui donne à Oscar Ruiz d'autres éléments pour comprendre les films projetés. Ce réalisateur remarque la place de cet espace dans son parcours en nourrissant sa cinéphilie. Il affirme : « *Oscar (Campo) a ouvert le ciné-club là-bas à Lugar à Dudas, alors j'ai commencé à regarder certains auteurs d'une manière plus sérieuse, un peu plus... non pas dans le désordre, sinon plutôt avec une certaine logique. Donc s'entourer de toutes ces images et de tous ces sons t'aide à penser d'une autre manière les films, les histoires ...* ».

Restituer l'expérience de ce professionnel en tant que spectateur est nécessaire pour saisir sa posture et proposition cinématographique. Les liens entre la cinéphilie et la proposition cinématographique sont abordés aussi par Oscar Ruiz lors de l'entretien. Il avoue que dans sa démarche créative, il déroule une démarche qui part de sa place en tant que spectateur pour penser le cinéma qu'il propose. Le réalisateur m'explique :

« D'abord je fais le film que j'aimerais voir... et moi je suis un spectateur très exigeant. Parfois je n'aime pas la plupart des choses... dans ce sens il y a toujours un grand niveau d'exigence (...) mais il y a aussi beaucoup de personnes qui aiment les mêmes choses que moi, beaucoup, beaucoup. Ça c'est une des choses que m'ont offert les voyages dans plusieurs pays, c'est que j'ai compris que le cinéma que j'aime, il plaît aussi à beaucoup de gens... ça veut dire que je vais toujours rencontrer du public pour mes films ».

Les cinématographies découvertes par Ruiz dans le ciné-club et sa formation universitaire, ainsi que l'offre cinématographique « *pauvre* » dans son pays, affectent sa proposition cinématographique. Oscar Ruiz affirme que tous les films auxquels il participe en tant que réalisateur ou producteur ont comme trait caractéristique l'intention d'une proposition « *intimiste et personnelle* ». Ce facteur répond à la recherche esthétique et narrative de chaque réalisateur, mais aussi à ses attentes en tant que spectateur. Il défend la promesse que le cinéma doit être aussi diverse que le public, afin de respecter chaque spectateur sans lui imposer un regard ou une narration. Oscar Ruiz fait remarquer cependant, dans un discours très engagé, qu'il faut aider les spectateurs à voir et à apprécier cette diversité comme principe d'une industrie du cinéma.

Un pari pour la diversité cinématographique

Les dynamiques culturelles à Cali, ajoutées à la tradition cinématographique du Groupe de Cali – le *Caliwood* - affectent la proposition cinématographique d'Oscar Ruiz. Il parle d'une « *nouvelle génération du cinéma qui grandit à Cali sous l'influence de ces "fous" du Caliwood (...) on a l'impression qu'ils nous ont accompagnés depuis l'université... et bien sûr cette idée de casser le moule, de raconter d'autres choses* ».

Malgré les difficultés rencontrées par Oscar Ruiz et ses associés dans la production et distribution de ses films, le réalisateur justifie la nécessité de sa démarche artistique et budgétaire pour participer à l'évolution de l'industrie colombienne. En effet, Oscar Ruiz assume une place très pertinente dans l'état actuel de l'industrie, en affirmant que son travail apporte à la diversité de la cinématographie colombienne. Il évoque les sujets abordés, ainsi que les processus de production et distribution de ses films pour illustrer son engagement avec cette idée de diversité. Ce professionnel souligne le besoin de soutenir le développement d'un cinéma intimiste qui naît des recherches artistiques, narratives et plastiques de chaque réalisateur. Ruiz exprime, concernant la diversité cinématographique qu'il défend :

« Nous ne voudrions pas nous enfermer dans la production de films comme tels ou tels. La seule chose que nous voudrions et que nous voulons encore est de faire des films avec une forte personnalité (...) selon le sujet, chaque film peut être différent, tous les films ne doivent pas être contemplatifs, non. Nous voudrions qu'il y ait une proposition esthétique, narrative, un point de vue derrière chaque film, une idéologie, comme un processus de création. Pas seulement un processus commercial type "allez produire pour le vendre", non ».

La proposition d'un cinéma intimiste et personnel peut rencontrer des difficultés économiques, ainsi que des critiques, expose Oscar Ruiz. Il se montre lassé au moment d'évoquer l'expérience de son premier long-métrage et le soutien des institutions, de la critique et du public en général en Colombie. Il postule à plusieurs aides du *Fondo de Desarrollo Cinematográfico* - FDC, cependant il n'obtient que la bourse à la finalisation car « *c'était moins risqué d'investir sur un film "fini", tourné* ». Ruiz continue en citant certaines critiques qui signalent son travail comme « *des films d'exportation* » faits pour faire plaisir à un public particulier et attirer l'attention des festivals de cinéma à l'international. Oscar Ruiz rigole sarcastiquement avant de contester que ces affirmations faisaient partie de l'état d'un cinéma colombien formaté qui avait peur d'autres propositions éloignées du système commercial.

C'est en ce sens que Ruiz affirme que son cinéma n'est pas seulement pour les intellectuels ou les Européens. Il a comme hypothèse l'absence d'une offre plus variée qui permettrait à ce type de cinéma de faire partie du marché central. Pour lui, il n'a pas la volonté que son type de cinéma soit diffusé et accessible à un public plus large : « *ça ferait vraiment du bien si on consommait tous les types de cinéma qui existent et non pas seulement certains,*

parce que les gens auraient aussi les compétences pour comprendre d'autres aspects de la vie, parce que oui, je pense que le cinéma est un reflet de la vie ».

Oscar Ruiz manifeste la nécessité de faire exister d'autres manières de raconter la réalité et de produire du cinéma, notamment dans le contexte des industries en construction. Néanmoins, il avoue que bien qu'il participe au développement de l'industrie colombienne, il cherche aussi à se décaler de l'étiquette du réalisateur de « *cinéma colombien* » pour arriver à intégrer un réseau plus large. Il expose : « *je me pense comme un citoyen du monde (...) et ça m'intéresse de filmer d'autres parties du monde* ». Pour illustrer son ouverture au monde, ce professionnel évoque le projet *Epifania* (2017), un film en coproduction conçu dans le cadre du *CPH, LAB* à Copenhague, Danemark. Dans ce long métrage, le réalisateur assure la coréalisation avec la réalisatrice suédoise Anna Eborn. Il a pleinement conscience des enjeux de cette démarche « *d'internationalisation* ». Néanmoins il parie sur un cinéma connecté avec les réalités colombiennes - dans la mesure où elles nourrissent ses histoires - et capable d'intégrer le « *monde du cinéma* ». Dans ses affirmations, il dévoile l'influence du discours des festivals de cinéma et de leurs programmes de soutien au développement d'un cinéma à partir de la notion de cinéma d'auteur et de l'originalité des propositions.

Proposer, depuis la périphérie, un cinéma international

Lors de sa participation au Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse, Oscar Ruiz vient présenter les dix ans de sa compagnie de production *Contravia Films*. Il est fier de son parcours et des contributions qu'il fait à l'industrie cinématographique colombienne. Il affirme :

« Vraiment, nous avons eu la chance de... depuis un lieu lointain comme Cali, dans le contexte mondial, de travailler depuis là-bas et de générer des propositions pour le cinéma colombien et latino-américain que les gens commencent à reconnaître ».

De plus, il souligne la stratégie de production mise en place par Gerylee Polanco, sa productrice, et lui pour la réalisation de son premier long-métrage comme un premier pas dans la transformation du système. Il est critique face à l'industrie colombienne en affirmant que c'est d'abord la reconnaissance du secteur cinématographique étranger et d'un réseau du cinéma d'auteur dans le monde qui valide les qualités de son cinéma. Il remarque, néanmoins, le fait que cette reconnaissance soit le résultat d'un processus qui n'a pas été facile, et en quelque sorte, même à contre-courant de la proposition d'industrie promue par les institutions en Colombie :

« Il y a à peu près 10 ans ce qui intéressait presque exclusivement les institutions cinématographiques colombiennes c'était qu'un film fasse un million de spectateurs, mais au fil du temps ils se sont rendu compte de l'importance de la présence de la Colombie dans des événements cinématographiques dans le monde ; ainsi nos films ne sont plus en marge du système (...) En effet, maintenant, nous faisons partie du système,

La Sirga, par exemple à sa sortie était la carte de présentation de la Colombie au Festival de Cannes ou Solecito ou Los Hongos, ce sont des films utilisés par l'Institution pour affirmer que la Colombie soutient un cinéma alternatif, indépendant, d'auteur ».

En lien avec son expérience de producteur, Oscar Ruiz essaie de réconcilier sa proposition artistique avec le caractère commercial du cinéma en tant que produit d'une industrie. De sa place de réalisateur, Il reconnaît certains défauts narratifs et plastiques dans ses films, cependant il argumente, avec une certaine fierté, que « *c'est mieux que les films aient certains problèmes, mais qu'ils soient chargés de caractère* ». Néanmoins, en tant que producteur, il avoue qu'un film doit être pensé aussi en termes de marché et de produit, même s'il évite que ce caractère « *mercantile du cinéma* », n'envahisse sa proposition. Pour lui, le plus important est le message et l'esprit du réalisateur imprimé sur le film. Il réaffirme son choix pour le cinéma comme métier en affirmant : « *oui, je veux vivre de ce que je fais, avoir une bonne qualité de vie, parce que je crois il a une valeur économique et c'est possible de le vendre ; mais je ne veux pas le faire seulement pour gagner de l'argent (...) je crois que ce cinéma que nous faisons peut être distribué, vendu et intéresser des gens* ».

Pour garantir l'existence d'un film, souligne Oscar Ruiz, il est important de compter sur plusieurs facteurs : le réseau de production et de distribution ainsi que la participation du public. Ce professionnel raconte une partie de ses expériences dans le domaine pour illustrer comment la coproduction lui permet d'assurer certains de ces facteurs. Dans un premier temps, son projet cinématographique est soutenu par un réseau local, presque « *régional* » constitué par des professeurs, étudiants et jeunes professionnels de la Faculté d'arts intégrés de l'*Universidad del Valle*. Néanmoins, au fil du temps et en raison de l'évolution de l'industrie en Colombie, la rencontre avec d'autres partenaires devient impérative. C'est dans ce contexte que la coproduction nationale et internationale a lieu.

La voie pour des propositions singulières : la coproduction

Son premier film lui offre la possibilité de voyager et de rencontrer d'autres professionnels en construisant un réseau qui va favoriser le développement de son cinéma. Le réalisateur colombien raconte comment à partir de participations aux rencontres de coproduction du *BAFICI* à Buenos Aires, Argentine, le producteur français Guillaume De Seille intègre la production de son premier film et devient un des partenaires les plus importants en Europe. Oscar Ruiz signale les risques financiers assumés par De Seille comme une preuve de l'engagement dans son cinéma. « *Je ne connaissais pas beaucoup de personnes et ça a été lui (De Seille) qui, sans remarques particulières est venu me dire " je veux travailler avec toi, donc je vais postuler aux fonds"...* ». Pour ce réalisateur, l'attitude de De Seille dévoile le partage du producteur français avec sa proposition financière et filmique ; un partage qu'il va rencontrer chez d'autres professionnels au fil de sa carrière et dans le cadre d'accords de coproduction nationale et internationale.

Au moment de notre premier entretien, Oscar Ruiz a trente-trois ans et une filmographie constituée de plusieurs courts-métrages principalement de fiction dont deux longs-

métrages qui lui ont ouvert les portes de festivals internationaux tels que Cannes et Locarno. Son parcours dans l'audiovisuel inclut aussi la production de films de fiction et documentaire portés par sa compagnie *Contravia Films*. Fier de son parcours et en valorisant ses expériences « *alternatives dans la production* » ce professionnel relève le rôle essentiel de la coproduction dans sa proposition. Pour lui, cette stratégie de production offre la sécurité financière pour s'investir dans la création artistique au-delà des contraintes imposées par le système du cinéma commercial.

L'idée d'un partage de compétences accompagne Oscar Ruiz depuis le début de son parcours. En 2006, il crée la compagnie de production *Contravia Films* avec certains camarades de promotion. Au début, pour tout capital l'entreprise n'avait que les expériences et les compétences techniques des différents membres. Il avoue que la constitution de la compagnie répond initialement à la nécessité d'une figure juridique nécessaire pour postuler aux aides des fonds et institutions en Colombie. Au fil des années, exprime ce professionnel, sa compagnie arrive à faire partie du panorama de la production dans le pays et en Amérique latine en raison du réseau de professionnels et des accords de coproduction nationale et internationale avec des pays de l'Europe, mais surtout des pays d'Amérique latine comme le Mexique et l'Argentine.

Oscar Ruiz se définit comme un réalisateur-créateur qui veut « *développer des films d'auteur (...) et un langage* », néanmoins concernant la coproduction, son discours est traversé aussi par son regard de producteur. Bien qu'il affirme avoir confiance en ses films et en leur capacité à captiver du public, il admet aussi que les singularités de sa proposition ne trouvent pas une place facilement dans le marché. Dans ce contexte, ce réalisateur colombien reconnaît dans la coproduction une voie possible pour la réalisation cinématographique en assurant le budget qui garantit la qualité technique et la liberté créative du scénariste-réalisateur. Il exprime :

« *Nos films proposent un cinéma beaucoup plus personnel et indépendant ; donc les coproducteurs qui travaillent avec nous comprennent le cinéma que nous cherchons à produire. Notre objectif premier n'est pas le marché, mais celui de proposer une œuvre artistique personnelle et d'adapter les ressources aux besoins de chaque projet* ».

Pour Oscar Ruiz, le plus important dans la coproduction est la rencontre des professionnels capables de mettre leur savoir-faire et leurs compétences au service du projet porté par le scénariste-réalisateur.

Ce portrait d'Oscar Ruiz tente de restituer le vécu de ce professionnel dans le cinéma à partir de ses films et liens avec l'industrie colombienne et la coproduction, ainsi que ses films et le réseau festivalier dans le monde. Ruiz exprime que c'est en raison de la circulation de ses films dans les festivals que son travail a de la reconnaissance chez le public. Il évoque notamment les festivals en France où « *le public reste dans la salle pour te poser des questions et connaître ton travail au-delà de ce que l'on montre dans le film (...) une vraie rencontre* ». Il se montre en désaccord avec l'idée d'un formatage des

propositions, produit de la participation des professionnels aux rencontres et laboratoires de production proposés par plusieurs festivals. Pour lui, ces espaces représentent une opportunité de rencontre et non pas une imposition de modèles.

Ainsi, le vécu d'Oscar Ruiz, restitué dans ce portrait à partir de certains axes et événements de son parcours, nous permet d'approcher d'autres expériences et pratiques professionnelles. Comprendre sa démarche offre des éléments pour saisir les facteurs qui influencent cette génération du cinéma en Colombie ainsi que les caractéristiques du cinéma proposé.

c. Franco Lolli

Franco Lolli est un réalisateur, scénariste et producteur colombien. Sa formation professionnelle suivie en France à la *FEMIS* et sa proposition cinématographique développée en Colombie constituent des facteurs qui attirent mon attention sur le parcours de ce professionnel pour élaborer un portrait de ses expériences. Le premier long-métrage de Franco Lolli, *Gente de Bien* (2015), est le résultat d'un nouvel accord de coproduction entre la France et la Colombie (accord de 2013). Le film est présenté en tant que tel au *Festival de Cannes* 2015 comme une évidence de la croissance de l'industrie colombienne et de la pertinence de l'accord, exprime Lolli.

J'ai d'abord contacté Franco Lolli pendant la présentation de son film *Gente de Bien* (2015) et de ses courts-métrages précédents, lors de la version 2015 du *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse*. L'échange à cette occasion est court et principalement centré sur l'expérience de diffusion de son film en France. Cette première rencontre sert à créer le lien avec ce professionnel et à lui présenter notre étude. À partir des premiers résultats des travaux avec les spectateurs, je décide de contacter Franco Lolli pour connaître son vécu dans le cinéma et la coproduction avec la France car son film est repéré par vingt spectateurs sur les cinquante-trois.

Lors de mon premier séjour en Colombie, dans le cadre de l'étude de terrain, je contacte Franco Lolli. Il manifeste son intérêt pour notre recherche ; cependant le travail de promotion de son film complexifie la rencontre. Finalement, en août 2015, le réalisateur colombien propose une rencontre près de son domicile à Bogotá, dans un quartier traditionnel de la capitale. L'entretien avec Franco Lolli a lieu dans un café près de chez lui, qu'il a l'habitude de fréquenter pour prendre l'air et du recul sur ses projets, de temps en temps. Les employés saluent familièrement Franco Lolli, ce qui confirme les propos du réalisateur.

Nous passons une heure et trente minutes au café. L'entretien avec Franco Lolli est consacré à des sujets tels que la réalisation de son premier long-métrage et son parcours entre la France et la Colombie afin de nourrir ce portrait. Franco Lolli cite souvent les noms et le travail des réalisateurs et producteurs colombiens en dévoilant son implication dans cette nouvelle génération du cinéma en Colombie. Il établit des liens entre ses films et le travail d'autres réalisateurs colombiens pour s'exprimer sur le cinéma qu'il propose, la coproduction et l'industrie cinématographique colombienne. Ces sujets sont abordés dans ce portrait afin de restituer l'expérience professionnelle de Franco Lolli dans le cinéma au-delà du film qui a été référencé par les spectateurs.

Un colombien formé à l'étranger qui retourne au pays

Au moment de notre entretien, il avait trente-deux ans. En tant qu'élève du Lycée Français à Bogotá, la France a été toujours présente dans sa vie. Après le lycée, il part en France pour intégrer une formation en audiovisuel. Après deux essais, il obtient une

place à la *FEMIS* (Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son) à Paris. En 2005, le tournage de « *Como todo el mundo* » (2007), son court-métrage de fin d'études au département de réalisation de la *FEMIS*, Franco Lolli retourne en Colombie. Il décide de retourner en Colombie bien que le réseau qu'il a construit soit en France. Il avoue « ça a été compliqué parce que je ne savais rien du secteur ici... je connaissais personne ici (En Colombie) ».

Cette première expérience de tournage en Colombie pousse Lolli à construire une équipe de réalisation à partir de certains contacts tels que Jacques Toulemonde¹⁶ et le producteur Jose-Luis Arteaga. Néanmoins, des rôles comme l'ingénieur du son, le chef opérateur et le directeur de production, ainsi que la postproduction sont assurés par des professionnels français, camarades de formation à la *FEMIS*. Dans le cas de son deuxième court-métrage, *Rodri* (2012), il essaie d'inclure plus de professionnels colombiens, cependant, il argumente, la connaissance du milieu en France ainsi que l'état de l'industrie cinématographique en Colombie influencent à nouveau son choix sur les professionnels français en tant que chef d'équipe. Franco Lolli signale un écart entre sa proposition cinématographique construite en France et celle des professionnels colombiens, très influencés par la télévision ; par exemple dans l'utilisation d'éclairages et lumières non naturelles, qualifiée par Lolli comme « *excessive* ». En raison de sa formation professionnelle en France, ce réalisateur et scénariste se définit comme « *plus Français que le pire des Français* » concernant les choix techniques. Dans le cas de son long-métrage, affirme Lolli, les équipes de travail se modifient en raison d'une meilleure connaissance du secteur audiovisuel en Colombie.

Lolli affirme que l'encadrement de la *FEMIS* lui permet de construire son parcours dans le cinéma sans tomber dans les clichés d'un « cinéma colombien » : « par exemple dans l'écriture, ils ne m'ont jamais demandé d'introduire des paysans (...) ils n'ont pas demandé ni des indigènes ni des paysans ». Pour lui, cette formation offre une ouverture au cinéma en tant que langage et métier qu'il essaie de faire dialoguer avec son origine colombienne. Lolli cite l'expérience de son premier court-métrage où les enseignants et les professionnels de la *FEMIS* ne voient pas l'obligation de tourner en Colombie une histoire qui pouvait avoir lieu en France :

« *Je me souviens qu'ils disaient " mais ce court-métrage pourrait exister en France... on peut le transférer en France. Pourquoi pas ?" Et moi je disais " non, c'est pas possible, pas pour moi " Et après j'ai obtenu le soutien des enseignants et ils ont compris que c'était important pour moi aussi* ».

Lolli signale l'importance accordée dans sa formation à la *FEMIS* à la construction du « *regard du réalisateur* » et pas seulement à la mise en place des savoir-faire techniques.

16 Ami d'enfance de Franco Lolli, Jacques Toulemonde est un professionnel franco-colombien avec de l'expérience dans le secteur audiovisuel en France et en Colombie. Réalisateur (Anna, 2017), Scénariste et assistant réalisateur, Toulemonde a travaillé avec des réalisateurs tels que Ciro Guerra, Ruben Mendoza et Brigitte Rouan.

Les travaux de Lolli comptent une production majoritairement française et colombienne en tant que partenaire minoritaire. Situés sur les réalités colombiennes, ses projets cinématographiques sont développés d'abord en France et ensuite en Colombie. Une particularité de son travail qu'il signe en affirmant : « *mon film n'est pas représentatif de l'état du cinéma colombien. Mon film c'est le film d'un mec qui est parti vivre dans un autre pays et qui est revenu* ». Franco Lolli considère que son parcours à l'étranger lui donne une approche différente des réalités du pays et à la manière de les représenter toujours au travers de la fiction.

La proposition d'un cinéma qui incommode dans une société qui ne veut pas se voir

Franco Lolli assure garder dans ses films un lien étroit avec la réalité de la Colombie. Il reconnaît cependant qu'il s'agit de la réalité qu'il identifie et représentée de la manière qu'il choisit. Lors de la première discussion avec lui à Toulouse, il affirme « *les films que je fais, je les fais pour moi* », une affirmation qu'il développe pendant notre entretien à Bogotá. Pour lui, le cinéma est un langage qui lui permet de s'exprimer sur certains sujets qui l'ont traversé dans sa vie tels que la vie quotidienne à Bogotá ou les rapports entre personnes de différents secteurs socio-économiques toujours dans le cadre de la ville. Franco Lolli affirme que cette proximité qu'il a de ces sujets est aussi partagée par la plupart des personnes qui vont au cinéma en Colombie, néanmoins il signale que cette situation dérange le spectateur car « *La Colombie est un pays qui ne veut pas encore se voir* ». La réflexion de Lolli va plus loin en affirmant que le succès des films colombiens à l'étranger est influencé par le plaisir de voir et de juger la vie de « *l'autre très [aussi] différent de soi [soit-il]* ».

Le réalisateur colombien cite d'autres films colombiens tels que *La sirga* (William Vega, 2012) et *L'étreinte du serpent* (Ciro Guerra, 2015) afin de décrire les facteurs qui influencent la réception en Colombie. Pour Lolli la participation d'une chaîne de télévision, notamment dans le cas de Guerra, ainsi que le sujet abordé et certains éléments esthétiques sont déterminants pour « *une bonne réception dans le pays* ». Dans le cas de Giro Guerra, raconter une histoire sur le passé dans la forêt amazonienne devient attirant tant pour le public étranger que colombien, car il présente une réalité lointaine pour la plupart des spectateurs, affirme Lolli. Il souligne que bien que les réalisateurs cherchent à transmettre un message, ils se servent aussi de cette quête des spectateurs pour des « *paysages et exotisme* » pour attirer leur attention et faire fonctionner économiquement leur film. Très critique, Lolli évoque des anecdotes sur la réception de ces films :

« *Je me souviens surtout que les gens sortaient et disaient " quel film très beau. Quels paysages magnifiques" j'avais envie de demander " vous allez au cinéma pour voir des paysages ?" peut-être oui ; mais moi, je ne vais pas voir que des paysages (...) et ici le cinéma colombien est encore dans cet état de " allons voir des paysages" ».*

Dans le cas de son film, Lolli indique une différence entre la réception en France et en Colombie, au-delà de la recette¹⁷. Il ressent le soutien de la critique française qui décrit de manière positive son film ; cependant en Colombie, Lolli exprime : « *une partie de la critique s'est sentie très attaquée... et moi je ne m'y attendais pas (...) je sentais que le film ne voulait agresser personne* ». Lolli décrit un écart entre ce qu'il voulait dire et ce que le spectateur ressent dans son film. Il est conscient de la liberté d'interprétation du spectateur, néanmoins il réclame aussi la liberté de ne pas partager les appréciations du public : « *je sens que chacun projette sa propre vision, ses propres peurs, sa classe sociale* ».

Franco Lolli assure que son cinéma propose « *une représentation réaliste de notre vie en Colombie et de notre quotidienneté* ». Selon lui, la plupart des spectateurs en Colombie ne sont pas prêts à recevoir cette représentation. Lolli argumente que le cinéma peut être une représentation de la réalité mais, dans le contexte colombien, cette représentation cinématographique tente de nier la réalité au lieu de la questionner. Selon lui, la réception locale des films colombiens est une évidence de l'état du pays en tant que société. Il exprime : « *les gens veulent aller au cinéma voir des films qui leur disent que tout ira mieux (...) parce que nous sommes dans un pays où les choses ne vont pas bien* ».

L'industrie colombienne. Différents parcours : une génération et une cinématographie en construction

Avec son café à la main et sur un ton sarcastique, Franco Lolli se pose la question de sa place dans la cinématographie colombienne. Il compare son parcours à celui de Victor Gaviria dans le sens où tous deux font des propositions singulières qui s'éloignent des styles narratifs et plastiques de la vague cinématographique de l'époque. Pour lui, le travail de Gaviria avec des acteurs non professionnels dans une époque des films avec des acteurs professionnels de télévision est une de ses caractéristiques. Dans son cas, il parle d'un cinéma très citadin, dans le contexte d'une cinématographie qu'il souligne comme très centrée sur le paysage et sur ce qui se passe ailleurs : dans la campagne. Lolli affirme que même si son cinéma ne représente pas l'état de la cinématographie en Colombie, ses films sont aussi « *très colombiens* ».

Franco Lolli avoue ne pas connaître la totalité de la cinématographie colombienne récente. Néanmoins il s'aventure à une classification des films. Il cite des réalisateurs tels que Oscar Ruiz, William Vega, Ruben Mendoza et Ciro Guerra, ainsi que des professionnels de la production comme Diana Bustamante, Paola Perez et Daniel García. Pour lui, bien que ces professionnels fassent tous partie d'une même génération, chacun participe au développement de l'industrie colombienne d'une manière différente, apportant à la diversité des propositions. C'est dans ce contexte que Franco Lolli affirme trouver sa place dans la cinématographie colombienne. Il argumente proposer un regard sur la Colombie

17 En Colombie *Gente de bien* (2015) attire 22 000 spectateurs pendant les deux semaines à l'affiche. En France, sur une même durée, le film génère 33 000 entrées.

depuis un angle différent, tiré de par son parcours à l'étranger ; un facteur qu'il remarque fréquemment au fil de l'entretien. Lolli poursuit :

« Bien qu'il y ait des points communs à plusieurs réalisateurs de cette génération, tels certains choix esthétiques ou la proposition d'un final « heureux », la singularité de chaque film nourrit l'industrie colombienne comme le regard des spectateurs ».

Dans le contexte de cette diversité de films, Lolli ajoute l'idée d'un public possible pour tous types de films, ce qu'il affirme fait vivre une industrie cinématographique. De manière générale, Franco Lolli évoque une évolution positive de la cinématographie colombienne mais il souligne aussi la nécessité d'améliorer pour « *ne plus répéter le chemin d'autres industries* ».

Un réalisateur colombien dans un système de production internationale, coproduction avec la France et le développement de sa cinématographie

Franco Lolli montre une certaine fierté du processus « *particulier* » de la coproduction de son film. Il expose: « *dans mon cas on n'a pas fait comme on fait dans les coproductions normales. D'abord c'est une coproduction majoritairement française : 55% française, 45% colombienne. Et le projet n'a pas commencé ici (en Colombie) mais là-bas (en France)* ». Ce professionnel reconnaît que sa formation à la Fémis lui ouvre d'abord les portes de la France comme espace de production, mais c'est dans son intérêt pour la Colombie qu'il décide de se lancer dans la démarche de la coproduction.

Franco Lolli assume la production de son film en Colombie poussé par les singularités des conditions de son projet. L'augmentation du temps investi par Lolli dans l'écriture et la réécriture du scénario affecte la démarche générale de production du film car la compagnie de production française La *SENECA*¹⁸ associée au projet se transforme. Le Français Grégoire Debailly, producteur du film de Franco Lolli, assume la direction de la compagnie. Sous sa direction, elle devient une entreprise plus petite nommée *GEKO Films* avec deux nouveaux associés d'*Epithète Film*, maison productrice des films commerciaux tels que *Belle et Sébastien* (2013).

Il obtient des bourses au développement en France, ce qui lui permet de s'engager dans l'écriture du film. Il participe aussi à la résidence de la *Cinéfondation*. Il évoque la « *liberté* » offerte par ce programme qui offre aux participants, selon lui, la possibilité de profiter du « *monde du cinéma* » sans aucune contrainte. Sa participation au *Festival de Cannes* avec ses deux courts-métrages, ainsi qu'à la Résidence de la *Cinéfondation* sont signalées par Franco Lolli comme des plateformes qui lui ont permis d'accéder au monde du cinéma d'auteur auquel il veut appartenir.

18 Compagnie productrice de films comme *L'odeur de la papaye verte* (1993), *Les randonneurs* (1996).

Malgré sa participation aux fonds internationaux, bourses et festivals pour réunir le budget de son film, Franco Lolli est très critique sur ce système. Il expose que ces plateformes soutiennent non seulement la singularité des propositions dans leurs formes esthétiques et narratives, mais aussi leurs fonds, les sujets mobilisés pour représenter une réalité particulière :

« J'ai l'impression que ces fonds internationaux, étrangers, ce qu'ils cherchent c'est un bon cinéma, mais ils sont aussi à la recherche... d'exotisme !! Alors c'est noté dans les bases des fonds : " quelque chose qui parle profondément du pays", de ce pays qui postule (...) Pour moi, par exemple, le Fonds de Berlin, que pour moi c'est le pire dans ce sens , et le Festival de Berlin également... te demandent directement (...) c'est comme " regarde comme c'est bon de vivre en Allemagne, c'est mieux que de vivre en... regarde comment c'est en Colombie !!" »

Au sujet du *Festival de Cannes*, Franco Lolli a une posture moins radicale. Pour le réalisateur et producteur colombien, le festival français représente une vitrine d'exhibition et d'exploitation d'un certain type de cinéma qu'il cherche à intégrer. Remarquant toujours le rôle positif dans la construction d'une cinématographie d'auteur, Lolli s'aventure à une classification des films qui participent au Festival de Cannes :

« Il y a trois types de films à Cannes : les grands succès qui sont vendus à tous les pays et qui sont récompensés (...) Les films qui ont une mauvaise réception, qui se font siffler et auxquels Cannes laisse un genre de stigmaté... ou simplement passent inaperçus. Et les films avec une bonne réception, qui sont vendus un peu, qui vont aux festivals mais qui ne sont pas un succès absolu... c'est notre cas, le dernier ».

Franco Lolli argumente que le *Festival de Cannes* occupe une place très importante dans son imaginaire du cinéma qu'il envisage de réaliser. Le « fantasme de Cannes, de la Palme d'or » existe déjà avant sa formation à la FEMIS, cependant il avoue que c'est sa vie en France et la culture du cinéma qui vont renforcer ces idées du cinéma comme art et langage.

Restituer le vécu et les points de vues de ce professionnel est pertinent dans la mesure où cela permet de connaître une autre expérience du cinéma de coproduction qui nous intéresse dans cette étude. La stratégie de production, ainsi que sa formation et sa posture face à l'industrie colombienne offre d'autres angles pour l'analyse. Franco Lolli exprime que, dans son parcours professionnel, il a construit des ponts entre la France et la Colombie, une particularité de sa démarche distante de la plupart des films de coproduction entre ces deux pays. En raison des pourcentages de participation économique, le film peut être classé en tant que français en coproduction colombienne, exprime Lolli. Lolli ajoute « *je crée en France et j'exécute en Colombie* ».

d. César Acevedo

La *Caméra d'or* obtenue par César Acevedo au *Festival International de Cinéma de Cannes* 2015 avec son premier long-métrage *La terre et l'ombre* (2015), réveille l'intérêt des professionnels et du public sur le travail de ce réalisateur et scénariste colombien. Bien que le statut de film de coproduction (entre la Colombie, la France, Les Pays-Bas, le Chili et le Brésil) offre déjà une circulation à l'international, le boom produit par le prix au *Festival de Cannes* affecte sa réception. Nous le constatons lors des enquêtes faites auprès des spectateurs en Colombie et en France. Quarante personnes parmi les cinquante-quatre interviewées signalent et référencent *La terre et l'ombre* pour parler de leurs expériences en tant que spectateurs. Ces résultats ajoutés aux caractéristiques de la proposition cinématographique développée par César Acevedo viennent argumenter la pertinence de la réalisation du portrait de ce professionnel à partir de son vécu professionnel et ses points de vue sur le cinéma ainsi que ses rapports à la réalité.

César Acevedo et moi-même nous connaissons depuis plusieurs années. Nous sommes camarades de promotion au programme de Journalisme et communication sociale à l'*Universidad del Valle* en Colombie. Depuis les premiers activités de terrain avec les spectateurs en 2015 et la prise de contacte avec les professionnels en France et en Colombie, il m'explique la complexité de son agenda à ce moment-là et l'obligation de passer par l'attaché de presse du film afin d'avoir un entretien avec lui. J'obtiens comme réponse à la démarche : « *en raison de la récompense à Cannes, le réalisateur a déjà plusieurs interviews accordées. Celles-ci sont importantes pour la promotion de film* ». Quelques mois après, je profite de la participation de César Acevedo à la version 2016 du *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse* pour relancer ma demande. À cette occasion, il accepte. Lors de la rencontre, Acevedo dévoile que, dans le contrat signé pour la promotion et la distribution en Colombie, il ne pouvait pas donner des entretiens ou se prononcer sur son film sans leurs autorisations.

L'entretien avec César Acevedo a lieu à Toulouse pendant le *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse*. Nous discutons pendant deux heures dans le cœur de la cinémathèque de Toulouse avant la projection de son film. Même s'il existe déjà un lien entre nous deux, le caractère de César Acevedo, plutôt calme et hermétique, exige que les premières questions soient centrées particulièrement sur le processus de création de son film afin de construire une ambiance dans laquelle il puisse se sentir à l'aise et libérer sa parole autour des sujets, tels que sa proposition cinématographique, la coproduction et l'industrie colombienne.

Apprendre à raconter des histoires et les partager

César Acevedo avoue que la culture audiovisuelle qui l'accompagne pendant sa jeunesse est celle de la télévision et des films hollywoodiens. C'est à l'université qu'il commence à découvrir une diversité audiovisuelle et le cinéma en tant que langage. Chaque nouveau film et réalisateur lui permettent de « *nettoyer le regard* » des images et de la narration avec lesquelles il a grandi.

Ce professionnel du cinéma est fier de sa formation professionnelle qui lui permet d'avoir une approche singulière du cinéma. Acevedo a fait une licence en Journalisme et Communication sociale, cependant déçu par la réalité professionnelle du secteur en Colombie, il n'a jamais exercé. Néanmoins, il signale l'importance de cette formation dans le développement de sa pensée en tant que réalisateur en exposant « *je n'ai pas appris à faire du cinéma, j'ai appris à raconter des histoires* ».

La formation universitaire par Acevedo a une composante audiovisuelle très importante qui influence la découverte du monde et la manière de se le représenter, ainsi que la vision globale qu'Acevedo a du métier du cinéma. Il évoque les apprentissages pendant la réalisation des courts-métrages de fiction et documentaire dans le cadre de sa formation à l'université pour illustrer comment pour lui « *faire du cinéma n'est pas se poser derrière la caméra, mais l'opportunité de s'approcher de l'autre, de partager et de se connaître soi-même* ». Au fil de l'interview, César Acevedo décrit sa vision du cinéma comme l'opportunité de connecter des sensibilités au travers des histoires. Il se pense en tant que réalisateur, comme un fabricant de narrations, une définition du métier du cinéma influencée par son goût pour l'écriture et la littérature.

Un cinéma pour réfléchir sur la vie et pas seulement la raconter.

La création de *La terre et l'ombre* est le résultat d'un processus de maturation personnel et professionnel du réalisateur. À la sortie de son film, Acevedo a vingt-huit ans, cependant il n'en a que dix-neuf quand il commence l'écriture du scénario motivé par une recherche personnelle associée au décès de sa mère. Le cinéma devient donc une façon de se guérir. Ses participations à d'autres projets, tels que les films d'Oscar Ruiz et Angela Osorio, nourrissent son regard et lui offrent des expériences essentielles dans son parcours : « *ça a été très important dans ma formation (...) parce que le cinéma, on l'apprend au fur et à mesure, aussi avec les mains et tout ce que j'apprenais, les choses bonnes, mais aussi les erreurs me servaient pour construire mon propre projet* ».

Dans ce processus de création qui prend plus de dix ans, César Acevedo comprend et trouve son type de cinéma. Il affirme se nourrir de la vie pour construire ses histoires, mais il est clair en exposant qu'il ne veut pas être un chroniqueur de la réalité. Se détacher de la réalité directe pour poser d'autres questions fait partie de ses recherches. La création audiovisuelle lui offre la possibilité d'interpréter la vie et d'exister :

« Cela ne m'intéresse pas de, disons... reproduire la réalité comme elle est. Le cinéma ce n'est pas utiliser l'appareil pour capturer quelque chose, mais c'est plutôt un processus de la pensée. J'essaie de faire en sorte que les histoires soient des constructions poétiques, parce que ce qui m'intéresse c'est d'arriver à la vie, de la réfléchir [proposer une réflexion sur elle] et pas seulement de l'enregistrer ».

Pour Acevedo, un bon film est celui qui arrive à « *communiquer avec* » le spectateur. Il évoque l'idée d'une connexion entre la sensibilité du réalisateur mise en place dans le film et celle du spectateur. Dans cette démarche communicative, Acevedo développe son scénario dans une écriture plus proche de la narration littéraire que scénaristique dans la recherche d'un produit « *très descriptif, avec des images, sentiments (...) depuis le papier (...)* ». Malgré les critiques reçues pour ne pas avoir respecté les consignes d'une écriture scénaristique dans sa façon de construire les histoires, Acevedo réaffirme la pertinence de cette écriture en décrivant le scénario comme une pièce faite d'abord pour être lue : d'abord par lui, par son équipe et ensuite pour les spectateurs.

Compter sur l'intelligence des spectateurs pour proposer d'autres narrations

César Acevedo reconnaît que sa motivation pour le cinéma est d'abord une nécessité de catharsis, mais au fil des années et grâce à ses expériences professionnelles, il reconnaît un besoin de communication dans l'exercice cinématographique. Dans ce contexte, il décrit le spectateur comme un acteur essentiel pour son cinéma. Peut-être en raison de ses études en communication sociale et de sa cinéphilie, il n'envisage pas le spectateur comme un consommateur de ses films mais comme un interlocuteur de ses émotions.

Attirer l'attention du public et toucher un grand nombre de spectateurs avec ses films est l'une de ses ambitions. Il rappelle sa cinéphilie pour développer l'idée d'une « *intelligence du spectateur pour se connecter avec les films* ». Il affirme qu'en tant que réalisateur, ce qui l'intéresse le plus est la possibilité de partager un regard sur le monde cependant, il remarque la liberté interprétative du spectateur et sa capacité à comprendre un film. Pour Acevedo, même s'il faut penser au public, ce sont d'abord les motivations et les intentions du réalisateur qui donnent lieu à un film qui arrive à communiquer avec le spectateur :

« Il faut faire d'abord ce que l'on veut, pour soi, en pensant que les autres puissent y trouver de la valeur. Évidemment certains trouveront plus de choses que d'autres, mais il faut toujours essayer de suivre son propre regard. Si l'on pense que le spectateur est stupide on va faire des films limités. »

Pour arriver à faire dialoguer son film avec chaque personne qui le regarde, César Acevedo sent l'obligation de se détacher de son vécu qui alimente les premières versions du scénario. Il expose la difficulté de ce processus, mais aussi la nécessité de faire grandir et exister les personnages et leurs émotions au-delà de son histoire personnelle à lui.

Selon Acevedo, le film existe s'il trouve son public. Acevedo est fier de raconter le nombre de spectateurs pour son long-métrage en Colombie : 55 000 pendant cinq semaines à l'affiche dans le circuit des salles commerciales. Le motif de la satisfaction d'Acevedo ne passe pas uniquement par ces chiffres, mais le type de spectateurs qui a vu son film. Lors du processus de distribution du film en Colombie, Acevedo et son équipe proposent des rencontres avec le public à la fin de certaines projections où il peut constater la diversité du public avec laquelle son film arrive à communiquer :

« Il y avait donc des cinéphiliques, des personnes jeunes, mais ils venaient avec leurs parents, leurs grands-parents, des gens qui avaient des racines paysannes et le film les touchait beaucoup. Pour moi ça a été très satisfaisant parce que le film était très humain. Les gens se connectaient ».

Acevedo affirme qu'un réalisateur ne doit pas avoir peur de ne pas rencontrer son public car il est toujours là. Il remarque l'existence d'une diversité des spectateurs et la nécessité d'une diversité des narrations et histoires notamment dans le contexte de l'industrie colombienne.

« Quel est le cinéma colombien ? »

Dans le contexte colombien, César Acevedo reçoit le prix obtenu au *Festival de Cannes* comme une arme à double tranchant. D'un côté, l'intérêt éveillé chez certains spectateurs pour aller voir le film et, de l'autre, la remarque d'une partie de la critique et du public qui dénoncent la réalisation d'un certain « *cinéma pour les festivals étrangers* ». Acevedo est évidemment offusqué par ces réclamations qui considèrent que les films réalisés par des jeunes réalisateurs comme lui « ne sont pas du cinéma colombien ». Avec un ton sarcastique, Acevedo se demande « *mais : quel est le cinéma colombien ? (..) Ils pensent que le cinéma colombien, c'est un cinéma qui nous plaît à tous, mais ça n'existe pas !* ».

Acevedo réaffirme son appartenance au cinéma colombien ; néanmoins il souligne les singularités de son parcours et l'impact qu'elles ont sur l'idée d'un cinéma qui ne répond pas aux standards de l'audiovisuel, très influencé par le récit télévisuel dans le pays :

« Les gens pensent que simplement parce que nous nous sommes formés en regardant d'autres types de films et que nous croyons que ce cinéma peut provoquer des choses... que vraiment il peut laisser aux gens l'opportunité de penser et sentir d'autres choses au-delà de leur vie, alors ils ne sont plus des films colombiens. Mais les gens de là-bas (Colombie) pensent que ce type de regard et l'utilisation du langage cinématographique sont conçus autrement parce que nous voulons plaire ici (en France) ».

Selon Acevedo, les préjugés portés sur les propositions d'un certain cinéma contemporain colombien compliquent la rencontre de ces films avec leurs spectateurs car ils ne se sentent pas concernés. Acevedo exprime que le rôle des professionnels de ce cinéma n'est pas seulement celui de réaliser des films, mais aussi d'accompagner le spectateur dans la découverte des films car « *la-bàs il y a une sorte de négation. Nous (les Colombiens) ne voulons pas reconnaître nos images, nos problèmes, non on n'aime pas se voir et... plusieurs de ces films essaient, à travers des petites histoires, de parler des endroits et des métiers qui sont devenus invisibles* ».

Pour lui, la valeur de cette nouvelle vague du cinéma colombien, en plus de la professionnalisation et des qualités du travail, est avant tout la manière dont les réalisateurs pensent le cinéma en tant qu'outil pour « *réfléchir et pour construire la mémoire* » du pays. C'est la rencontre entre différents professionnels et leurs expériences dans le cinéma et

des écoles en Colombie et dans le monde qui favorise le développement de l'industrie dans le pays. Pour Acevedo c'est le travail collectif qui permet la production et réalisation des films capables d'intégrer un réseau cinématographique international. C'est le croisement entre différents professionnels du cinéma et leur savoir-faire qui permettra à la Colombie de rentrer dans une démarche d'industrialisation.

Le cinéma : un exercice de construction collective

À partir de son expérience, César Acevedo décrit le cinéma comme un métier d'équipe où il est fondamental de connaître les partenaires pour avancer dans le processus créatif. Dans son cas, les professionnels qui l'accompagnent sont aussi des amis. Acevedo évoque la confiance qu'il porte à son équipe : « *Ils sont mes amis, les personnes avec lesquelles j'ai grandi dans la vie et dans le cinéma, et nous tous nous vivons des processus similaires* ». Dans le développement du projet, sa compagnie de production *Burning Blue* lui propose d'inclure des professionnels plus expérimentés pour l'accompagner, néanmoins il décide de travailler avec ses amis car « Ce qui m'intéresse est la discussion, construire les choses avec les autres, je ne crois pas que je sois un réalisateur du type " je peux seul et on fait tout comme je dis", mais un réalisateur qui fait confiance aux compétences de chacun. Avec des professionnels plus expérimentés, les choses seraient [auraient été] différentes ».

César Acevedo affirme ne pas connaître tous les enjeux de la production cinématographique, cependant il reconnaît l'importance dans le contexte de l'industrie colombienne de rencontrer des partenaires pour garantir la fabrication d'un type de film éloigné du cinéma commercial. Il cite l'expérience de son projet pour illustrer la démarche de production afin de réunir le budget du film :

« La compagnie de production colombienne (Burning Blue) a commencé à postuler aux bourses pour le développement du scénario, de production ; et après nous avons commencé à participer aux marchés (de coproduction) pour essayer de rencontrer des associés parce que le modèle de production de cette entreprise est, en quelque sorte, de chercher des associés pour pouvoir faire les films en travaillant avec les fonds publics de chaque pays (coproducteur) ».

Il ajoute que même si la coproduction internationale permet la réalisation de son film, c'est d'abord le travail de sa productrice Paola Perez et de la compagnie *Burning Blue* qui favorise la rencontre avec les coproducteurs étrangers. Pour lui, la participation économique étrangère n'a lieu que si les professionnels locaux offrent des garanties.

Le premier coproducteur rencontré est le Français Thierry Lenouvel. Il suit de près le projet d'Acevedo, mais ce n'est qu'après la participation à la rencontre de coproduction du *Festival International de Cine de Cartagena* qu'il décide de s'engager dans la coproduction du film. Acevedo affirme que l'implication de Lenouvel est très spéciale car, même s'il

n'obtient pas les fonds français *Aide aux cinémas du monde*, il assure sa participation dans la production en investissant ses propres ressources. Ce geste est interprété par Acevedo comme une évidence de son « *amour pour le projet* ».

Acevedo rencontre les coproducteurs de son film à différents moments du projet où ils l'intègrent en fonction des besoins particuliers. Au *Festival de Rotterdam*, Acevedo et Lenouvel rencontrent le coproducteur hollandais (*Topkapi Films*) qui rejoint le projet. Les liens avec le coproducteur chilien (*Rampante Films*) commencent au Festival de San Sébastien et permettent l'obtention du fonds *Ibermedia*. Finalement, la participation de la compagnie brésilienne *Preta Porté Filmes* en tant que coproductrice est liée au besoin ponctuel du réalisateur et des producteurs colombiens de travailler avec l'appui d'acteurs comme Fatima Toledo. Sur le rôle des coproducteurs dans le projet, Acevedo exprime que, « *ce sont des gens qui suivaient le projet, qui l'accompagnaient. Ils faisaient des choses par exemple dans leur pays pour avoir des résultats, parce qu'il y a d'autres gens qui signent les accords de coproduction avec d'autres, ce qui finalement ne donne rien... il y a beaucoup producteurs qui attendent de gagner de l'argent (les fonds locaux) pour dire " voilà, tenez, voici votre partie et la notre (...)"* ».

Au-delà de la participation économique, César Acevedo reconnaît la richesse du travail des coproducteurs dans la construction du projet. Le film de César Acevedo représente un événement marquant dans la cinématographie colombienne en raison du prix obtenu au *Festival de Cannes* ; une récompense du travail d'équipe engagé pendant plusieurs années. Le réalisateur est clair en affirmant que la *Caméra d'or* est une récompense à une manière de penser et de faire le cinéma qui n'est pas que colombienne ou européenne. Bien que le prix représente pour lui un signal important, ce qui le rend vraiment fier est l'opportunité qu'il a eue de rassembler plusieurs professionnels dans le monde autour d'un projet, d'abord très personnel. Acevedo évoque l'idée d'une communauté qui vit le cinéma comme un langage et un espace de réflexion sur la vie.

2. Les producteurs colombiens

a. Gerylee Polanco

Gerylee Polanco est une productrice colombienne qui a trente-cinq ans au moment de notre premier entretien en août 2015. Elle est membre fondateur de la compagnie de production *Contravia Films*. En tant que productrice générale, elle accompagne les projets des réalisateurs colombiens tels que Angela Osorio, Oscar Ruiz, William Vega et Santiago Lozano. Son implication dans le développement d'une nouvelle génération de cinéma en Colombie motive notre choix de restituer ses expériences dans ce portrait.

Nous sélectionnons Polanco parmi les professionnels du cinéma en Colombie en raison de son implication dans la coproduction avec la France et la proposition de stratégies économiques qui permettent le développement de films tels que *El vuelco del cangrejo* (2009), *La sirga* (2011), *Los Hongos* (2014) et *Siembra* (2015) tous en coproduction nationale et étrangère, reconnus dans des festivals tels que Cannes et Locarno. Je la contacte en mai 2015 pour lui demander de participer à notre étude. Elle accepte et se montre très intéressée car comme elle l'expose « *on fait très attention aux noms des réalisateurs, mais presque jamais à ceux des producteurs* ». Pour cette productrice, le rôle du producteur est très important mais souvent invisible, surtout comme elle l'explique, dans le contexte de la cinématographie qui l'intéresse où l'originalité de point de vue du scénariste-réalisateur est une lettre de présentation [« *marque de fabrique* »] du film.

J'établis facilement le lien avec Gerylee Polanco en raison de certaines expériences vécues ensemble pendant notre formation en Journalisme et Communication Sociale. Je l'ai connue tandis que je travaillais en tant que monteur et scénariste au *Centre de Production en Communication de l'Universidad del Valle* où Polanco a exercé comme productrice exécutive. Les entretiens avec Gerylee Polanco ont lieu à Cali en 2015 ; le premier en juillet dans son bureau au siège de la compagnie de production et le second en novembre à l'Universidad del Valle dans le cadre du colloque *IV Encuentro de Investigadores en Cine et le Festival International de Cinéma de Cali*. Ces entretiens me permettent de saisir le profil de cette productrice dans deux espaces différents, une chance que j'ai seulement avec cette professionnelle. À partir de ces entretiens où nous abordons son idée du cinéma et de l'industrie colombienne, ainsi que les facteurs qui ont influencé ses choix professionnels, ce portrait tente de restituer le vécu de Gerylee Polanco dans la production cinématographique et la coproduction internationale.

Le cinéma, un choix professionnel, un choix de vie

Au siège de la compagnie *Contravia Films*, au sud de Cali, Gerylee Polanco m'accueille dans un bureau qu'elle partage avec les autres membres fondateurs de la compagnie. Elle se présente comme une communicatrice sociale et spécialiste en documentaires de création. C'est à l'université que Polanco rencontre ceux qui vont devenir ses collègues

dans le projet professionnel du cinéma, notamment Oscar Ruiz, William Vega et Marcela Gomez, en intégrant la formation de Journalisme et Communication Sociale à l'*Universidad del Valle* à Cali. Polanco reconnaît que cette période de sa vie a été essentielle dans son choix pour le cinéma en tant que métier. Cependant, elle exprime aussi, qu'avant son parcours universitaire, d'autres raisons l'attirent vers le cinéma en tant que langage.

Au-delà de sa formation professionnelle, dans la description qu'elle fait de son métier, Polanco dévoile d'autres facteurs qui influencent son intérêt pour le cinéma. Sa famille, notamment son père, lui transmet la passion pour le théâtre et la littérature. Polanco évoque nostalgiquement que c'est avec sa famille qu'elle prend l'habitude d'aller au cinéma au moins une fois par semaine dans le cadre des matinées de certaines salles de cinéma de quartiers à Cali. Elle insiste sur le rôle essentiel de la cinéphilie dans son parcours dans le cinéma. La productrice exprime : « *j'ai été toujours très entourée par les images, elles étaient toujours présentes à table chez moi : avec les films qu'amenait mon père ou les ciné-clubs (...)* ». Malgré les liens avec les manifestations artistiques, sa mère pense au prestige des sciences dures et de la médecine comme choix professionnel plus sérieux. Pour elle, « *le cinéma c'est un métier intangible* », affirme Polanco, en citant sa mère.

C'est son intérêt pour la photographie et la littérature qui vont l'amener vers le journalisme et faire du cinéma son métier. Pour elle « *Le cinéma converge vers d'autres arts, ça c'est merveilleux et complexe* ». À cette complexité de la coexistence de plusieurs expressions artistiques, Gerylee Polanco ajoute la rencontre entre professionnels comme un facteur qui la fait tomber amoureuse du cinéma. La production, affirme Polanco, lui permet d'avoir une image globale de la fabrication d'un film. Véritablement passionnée, Polanco explique que faire du cinéma dans le contexte colombien est un choix de vie justifié par le plaisir d'exprimer un point de vue et de se manifester sur la réalité.

Gerylee Polanco explique que son métier de productrice est le résultat du croisement entre sa formation universitaire et ses expériences professionnelles sur le terrain. Elle souligne l'absence de formations centrées sur la production dans le pays au début des années 2000. Actuellement, elle partage son vécu professionnel dans le cadre des séminaires et ateliers. Cet échange d'expériences, signale Polanco, dans un discours presque militant, est un besoin dans le cadre d'une industrie, mais aussi une manière de faire connaître les propositions cinématographiques auxquelles elle participe.

Une proposition cinématographique qui dérange, exiger plus de la part du spectateur

Lors de la seconde rencontre, qui se déroule pendant le IV *Encuentro de Investigadores en Cine*, Gerylee Polanco manifeste le plaisir que lui procure la participation au colloque où elle présente l'expérience de production de *Siembra* (2015) d'Angela Osorio et Santiago Lozano. Pour Polanco, cette coexistence de la recherche en cinéma et des expériences de terrain nourrit l'industrie et permet de travailler dans la formation de publics. Cette appréciation de Polanco dévoile son engagement avec la production d'une cinématographie qui cherche d'autres manières de raconter la réalité à travers d'autres structures. En effet,

cette productrice a aussi de l'expérience dans la recherche, notamment sur les formats de production documentaires en Colombie.

Polanco a un regard critique sur la production audiovisuelle en Colombie. À son avis, les films et particulièrement la télévision colombienne ont établi un genre de récit et de formes narratives qui empêchent la rencontre entre le spectateur et d'autres propositions audiovisuelles, dont celles qu'elle soutient avec l'équipe de *Contravia Films*. Au sujet du cinéma qui l'intéresse en tant que spectatrice et productrice, elle exprime :

« (...) Le cinéma que j'aime c'est un cinéma qui exige de toi, qui est différent des télénovelas. Je pense qu'il y a besoin de prendre des risques avec d'autres manières de raconter les choses (...) notre intérêt n'est pas celui de remplacer la structure ni la manière de faire du cinéma (notamment en Colombie), mais bien au contraire d'offrir d'autres formes, d'autres cinémas ».

Cette productrice partage l'idée d'une diversité qui permet une ouverture à d'autres modèles esthétiques et de narration. Polanco évoque une transformation du sens à travers d'autres types de narrations proposées dans son cinéma : *« le fait que tu consommes d'habitude un certain type de narration, au moment où on te présente une autre, différente, soit parce qu'il y manque quelque chose, soit parce qu'elle joue avec un élément, (...) ça fait croire que les choses ne sont pas bien faites et les gens tombent en crise et ne comprennent pas l'histoire »*. Polanco est consciente du processus de réception de ses films. Les films qu'elle propose exigent du public une ouverture car elle affirme s'éloigner des structures des télénovelas et films commerciaux, pour offrir *« d'autres formes expressives, raconter autre chose... évidemment raconter le pays, mais d'une autre manière, avec d'autres histoires »*. L'affirmation de Polanco nous éclaire sur ses ambitions et engagements professionnels.

Elle manifeste une sorte d'obligation, en tant que professionnelle de l'audiovisuel, de proposer d'autres manières de raconter la Colombie ; néanmoins, elle remarque que l'existence de ces propositions relève aussi de la responsabilité des spectateurs. Polanco exprime *« Il ne s'agit pas seulement de dire, " je ne regarde pas ces films, parce que non !". Il faut les voir, les aimer ou les détester, mais au moins se demander pourquoi »*.

En tant que productrice elle avoue que *« ce que l'on veut c'est que ses films soient regardés par plusieurs personnes »*. Consciente des difficultés de ses films à rencontrer leur public, le cinéma est un produit artistique et culturel fait pour être vu ; dans cette mesure, une des priorités est de garantir la rencontre du public. Elle cite les festivals comme une voie possible pour faire vivre ses films dans les salles de cinéma. Elle affirme que la multiplicité des espaces de diffusion enrichit le film. Pour illustrer la réception, elle expose :

« Parfois dans les films, il y a des sens moins évidents que d'autres et pour certains spectateurs ces sens restent comme ça, moins évidents, invisibles. Alors je pense que tout dépend de la manière dont chaque personne construit des liens avec le film, avec un langage, avec un sens d'expression (...) Tout dépend de tes attentes... On voit parfois,

en tant que Colombien, certaines choses d'un film comme naturelles, mais dans d'autres pays ces éléments deviennent les points les plus importants du film... de Hongos (2015) par exemple, une personne a dit être " surprise par la quantité de musique que vous écoutez dans le pays ».

La productrice avoue son intérêt de faire de sa passion pour le cinéma son métier et une activité économique. Cependant, elle remarque aussi les difficultés rencontrées dans le marché en Colombie et les différences entre sa proposition cinématographique et celle du cinéma commercial. Polanco parle d'un précipice entre les deux types de cinéma et le pont que certaines institutions essaient de construire dans le pays tels que *Proimágenes* et le *Fondo para el Desarrollo Cinematográfico-FDC*.

« L'exercice de la coproduction est un exercice presque miraculeux »

La coproduction permet aux professionnels de *Contravia films* de « développer une économie et d'expérimenter de nouvelles formes » car, d'une part, le soutien financier mais aussi artistique offre la liberté de se détacher des contraintes économiques liées aux recettes et, d'autre part, la coproduction offre la possibilité de la distribution à l'étranger. Cependant, Polanco cite la coproduction comme « un exercice presque miraculeux » en raison, non pas des avantages offerts à la production, mais surtout des difficultés de l'exécuter. Même si tous les films produits par cette professionnelle font partie de la coproduction nationale ou étrangère, elle la décrit comme « une économie fragile qui dépend énormément des bourses et fonds ».

Polanco présente la coproduction comme une manière d'exploiter les ressources (économiques, juridiques et artistiques) locales de chaque pays coproducteur pour faire un film. Elle évoque les fonds des pays et festivals de cinéma d'Amérique latine et d'Europe, ainsi que des fonds internationaux comme *Ibermedia*. Cette productrice affirme : « en réalité personne ne s'offre pour coproduire. Mais il faut chercher (...) si tu veux faire le pari d'un film parce que parfois les ressources locales de chaque pays ne suffisent pas ».

Par ailleurs, pour cette productrice, la coproduction est une affaire complexe car il s'agit de l'investissement économique à partir des intérêts artistiques et symboliques. Les contraintes de la coproduction exigent que les coproducteurs aient des motivations autres que les financières sur les films car, selon Polanco, les démarches sont épuisantes : « la coproduction n'est pas seulement une transaction d'argent, c'est pour ça qu'il faut échafauder un projet et rencontrer le partenaire pertinent ».

L'influence du coproducteur dans la construction du film dépend de l'état du projet au moment où il l'intègre. Le coproducteur peut participer aux discussions pendant l'écriture, la réalisation ou le montage. Polanco affirme que, dans son expérience de coproduction, il s'agissait toujours d'une discussion et de négociations mais jamais d'impositions de la part des coproducteurs. Elle affirme, concernant les négociations dans le cadre de la

coproduction : « *c'est le réalisateur qui construit son équipe, c'est lui qui décide. Nous, les producteurs, on est là pour conseiller, mais on respecte les choix du réalisateur. C'est son film avant tout* ».

Lors de nos entretiens, Gerylee Polanco ne fait pas de remarques particulières sur la coproduction avec les professionnels français. Elle cite simplement l'intérêt de la France pour « *les images et les histoires d'Amérique latine* » comme un facteur qui permet les accords de coproduction et affecte aussi la réception. Selon Polanco, les films de sa compagnie (*La Barra*, 2009 ; *La Sirga*, 2012 et *Hongos* 2015) sont restés plus de temps à l'affiche en France qu'en Colombie où ils sont restés entre deux et trois semaines. La productrice remarque la participation de la France comme coproducteur, cependant elle est très critique sur son rôle dans le cinéma colombien, en affirmant que la coproduction avec d'autres pays d'Amérique latine est dans certains cas plus importante que la participation française. Pour elle, l'apport de la France est avant tout le prestige et la tradition d'un certain cinéma qui « *dote le film colombien de ce même esprit* ».

Négociier avec le cœur

Si pour Polanco la coproduction est une transaction économique dans laquelle les partenaires engagent plus que de l'argent, la production cinématographique est tout simplement un métier de passions et d'amitiés. Au siège de la compagnie, dans un des deux bureaux que les associés partagent, la productrice Gerylee Polanco partage son expérience professionnelle : « *c'est un exercice très romantique parce que les personnes avec lesquelles on travaille, ce sont les personnes avec lesquelles nous avons grandi* ». Polanco fait référence aux années de formation à l'université où elle rencontre les professionnels avec lesquels elle crée la compagnie de production et la proposition cinématographique.

Cette productrice décrit la coproduction comme un mariage. Elle utilise cette comparaison pour illustrer les engagements de la coproduction. Elle présente le film comme le fils qui apprend à marcher accompagné par ses parents, c'est-à-dire les producteurs et le réalisateur. Partager des expériences de vie au-delà de la réalisation audiovisuelle permet à cette productrice de penser les rapports entre professionnels dans un principe de complémentarité et non pas de dépendance. Elle reconnaît le réalisateur en tant qu'auteur du film, mais elle présente le producteur comme celui qui gère le projet dans sa globalité. Elle explique qu'il faut connaître les compétences et tâches de chaque professionnel, ainsi que le caractère de chaque individu pour arriver à construire ensemble. Polanco affirme clairement que même s'ils travaillent « *pour un projet et non pas pour une personne, c'est avec les personnes que l'on travaille, donc il faut les connaître* ».

Les négociations entre les différents professionnels impliqués sont toujours présentes. En raison des exigences de la production cinématographique que Polanco décrit comme épuisantes, elle affirme que ce métier est une pratique d'amour. Dans le cas de *Contravia Films*, les réalisateurs sont des associés de la compagnie et de leurs propres films. Selon Polanco, les négociations entre la productrice et le réalisateur dans le contexte d'une industrie, qui n'offre pas les garanties économiques pour se consacrer exclusivement au

développement du projet : pendant le temps de développement du projet (deux à trois ans) le réalisateur et les producteurs partagent leur temps avec d'autres activités. Pendant le tournage, le producteur exige l'investissement du réalisateur car il doit prendre la plupart des décisions : « *C'est son film* », affirme Polanco. Dans la postproduction et la distribution le réalisateur doit répondre aux contraintes et aux créneaux du projet.

Lors de notre premier entretien, la productrice Gerylee Polanco me fait visiter les installations du siège de *Contravia Films*. Elle montre avec fierté les deux salons de la maison qui servent au siège. Le premier salon est l'accueil et le second est devenu un bureau pour les assistants de production ; ces deux espaces sont habillés avec les affiches des films produits par la compagnie et celles amenées par les réalisateurs en souvenir de leurs participations aux festivals ou ateliers à l'étranger. Une des trois chambres est utilisée comme salle de montage et les deux autres comme salles de réunions ou « *bureaux d'isolation* » pour permettre la concentration des professionnels. Pour Polanco, cet espace est la preuve d'une volonté de travail en équipe et d'évolution d'une stratégie filmique et financière.

Polanco exprime que dans le cadre de l'investissement du gouvernement colombien dans l'internationalisation d'un cinéma, les films de sa compagnie de production sont un porte-drapeau sous plusieurs aspects : d'abord par les propositions artistiques et cinématographiques du réalisateur et des professionnels qui font partie du projet, ensuite de la compagnie de cinéma engagée dans la production du film et finalement, de manière plus générale, de l'état d'une cinématographie colombienne. La visibilité du cinéma auquel elle participe est à son avis le résultat d'un travail collectif, d'un partage et d'un compromis dans la manière de faire du cinéma et de réfléchir sur la réalité.

b. Jorge Forero

La compagnie de production colombienne *Burning Blue*, créée en 2008, représente un agent essentiel de la coproduction entre la France et la Colombie. En raison de sa participation à la production de nombreux films en coproduction, tels que *La terre et l'ombre* (2015), *Los hongos* (2014), *Solecito* (2013) et *La Sirga* (2012), nous déterminons l'importance d'inclure le travail des professionnels de cette compagnie dans notre corpus d'analyse. Les premiers résultats de notre étude de terrain, dont certains de ses films font partie des expériences spectatorielles des participants, ajouté au prix obtenu par le film de César Acevedo pour *La terre et l'ombre* au *Festival de Cinéma de Cannes* argumentent notre intérêt sur le travail développé par *Burning Blue*.

Je contacte certains professionnels de cette compagnie comme Jorge Forero, Diana Bustamante et Paola Perez pour connaître leurs expériences dans le cinéma et leurs liens avec les producteurs français Thierry Lenouvel et Guillaume de Seille. Malgré l'intérêt qu'ils manifestent de participer à l'étude, la distribution et promotion du film de César Acevedo empêchent la rencontre. Finalement lors de mon premier séjour en Colombie, je rencontre Jorge Forero à Bogotá. Nous discutons pendant une heure dans le hall de la *Camera de Comercio* de Bogotá où a lieu le *Bogotá Audiovisuel Market (BAM)*, un des marchés de l'audiovisuel les plus importants du pays. La discussion avec Forero se déroule à la fin d'une rencontre de coproduction où il prend part à un nouveau projet. Deux appels-vidéo complètent les espaces d'échange avec ce professionnel.

Ce portrait se centre particulièrement sur les expériences de Jorge Forero dans le cinéma colombien et les processus de coproduction avec la France. Bien que ce portrait restitue essentiellement les expériences de ce producteur et réalisateur, son témoignage va dans le sens d'un cinéma et d'une industrie défendue et partagée par d'autres professionnels de cette nouvelle génération du cinéma en Colombie tels que ses collègues Diana Bustamante et Paola Perez et Daniel García (*Diafragma Fabrica de Películas*).

Un parcours fondé sur le travail

Jorge Forero raconte la frustration qu'il expérimente lorsque de jeunes professionnels lui demandent le « *secret de son succès* ». Pour lui, le cinéma est un parcours construit sur le travail engagé et les expériences qui peuvent mener à la réussite. « *Moi aussi, j'ai commencé comme vous* » : c'est la réponse qu'il leur donne afin de leur faire comprendre l'importance de se forger son propre parcours où le processus est aussi important que le résultat.

Pour lui, un film n'est que la partie émergée de *l'iceberg*, une partie visible de tout un projet créatif, mais aussi d'une route de formation que la plupart du public ne reconnaît pas. Enthousiaste, Forero remarque qu'il fait partie de l'une des premières générations du cinéma en Colombie qui a pu se former dans le pays. Il cite les carrières de ses collègues de *Burning Blue*, Diana Bustamante et Paola Perez, ainsi que celles d'autres camarades de

sa formation tels que Ciro Guerra, Ruben Mendoza, Oscar Ruiz et Cristina Gallego, pour illustrer une diversité de profils qui font du cinéma un projet professionnel.

Jorge Forero fait ses études à l'*École de Cinéma de l'Universidad Nacional* de Bogotá, motivé par les possibilités plastiques et narratives de l'audiovisuel. Il évoque la posture de son père face au choix du cinéma comme formation professionnelle pour illustrer une vision restreinte du cinéma « *seulement comme quelque chose d'artistique et de beau* ». Forero affirme que pour faire du cinéma un vrai métier, il faut comprendre que c'est aussi « *un travail, (...) qui n'est pas aussi romantique qu'il semble l'être* ». Il fait également des formations à Cuba et au Brésil, cependant il affirme que c'est l'expérience professionnelle qui donne la touche de « *réalité nécessaire pour faire du cinéma un métier* ». Il souligne l'opportunité qu'ont les professionnels de sa génération en Colombie d'avoir une complémentarité entre la formation en classe et sur le terrain traitant de la création, de la gestion et de la production des films.

Pour ce professionnel, il n'existe pas d'autre recette du succès que le travail et l'ensemble d'expériences : « *On fait de moins en moins d'erreurs, mais c'est toujours un chemin d'apprentissage (...) chaque film est une nouvelle aventure avec des besoins singuliers* ». Il est fier de son parcours et de le partager avec la nouvelle génération ; cependant, il réaffirme la valeur de la singularité dans le processus de création cinématographique. Pour lui, chaque professionnel doit forger son propre chemin pour ainsi apporter à une construction collective d'une industrie.

La diversité cinématographique comme principe de la construction d'une industrie

L'interview de Jorge Forero a lieu dans une ambiance d'incertitude sur les politiques de soutien à la cinématographie en Colombie. Le *Fondo para el Desarrollo Cinematografico, FDC*, a annoncé une transformation du programme des bourses et des types de projets soutenus. Dans une tentative de développement de l'industrie colombienne, plus de quarante pourcents des ressources destinées à la production cinématographique des courts et long-métrages sont destinées à la production de deux super productions. Jorge Forero est très critique sur cette stratégie qui va à contre-sens des besoins de l'industrie. Pour lui, c'est la multiplicité des propositions et la pluralité des regards qui contribuerait à l'évolution de la cinématographie dans le pays.

Il souligne l'absence de professionnels du secteur impliqués dans la création des politiques cinématographiques du pays. Pour lui, il faut la connaissance du terrain de la réalisation et de la production cinématographique pour arriver à formuler des politiques qui permettent le développement des conditions. Il exprime : « *ce n'est pas la même chose d'aimer le cinéma et de savoir comment le faire et pourquoi on le fait* ». Forero explique qu'il est impératif de penser le cinéma en tant que produit culturel pour arriver à formuler des politiques adaptées au contexte colombien car, à son avis, pour le moment, les films sont pensés seulement comme des produits dépourvus de la connexion avec le contexte socio-culturel.

Jorge Forero défend la diversité comme principe du cinéma. Il affirme accompagner des projets qui apportent à la construction de l'industrie, mais aussi à la réflexion sur la société. Il compare l'état de l'industrie colombienne à l'adolescence et les hauts et les bas au processus de construction d'une identité qui, à son avis, se développe dans l'action : « *Dans cette recherche, je crois que nous sommes encore très liés à certaines références. Mais au fur et à mesure du nombre de productions, que chaque réalisateur arrive à faire [plusieurs films], on va aussi trouver un chemin (pour la cinématographie) (...)* ».

Bien que Jorge Forero connaisse aussi le rôle de réalisateur, il évoque très rarement son expérience dans la fabrication de son long-métrage *Violence* (2015). Il raconte les difficultés rencontrées en Colombie et à l'étranger pour sa distribution. Le film a été qualifié d'« *inclassable* » en raison de sa proposition plastique et narrative « *hors conventions* ». Il est fier de la proposition développée dans son film, cependant il dénonce un genre d'immaturation de l'industrie et du public en Colombie, ces derniers acceptant cette vision d'un sujet comme la violence qui intègre la réalité du pays depuis plusieurs générations.

Dans le contexte colombien, il identifie deux types particuliers de cinéma : d'une part, les films faits pour un circuit commercial et local et d'autre part, les films qui proposent d'autres narrations et plastiques. Même s'il reconnaît l'importance d'un cinéma commercial dans le pays, il inscrit plutôt les films auxquels il participe dans le second segment de la cinématographie colombienne. Au moment de l'interview, la compagnie de production de Forero et Bustamante a huit ans dans le marché et plus de dix films de jeunes réalisateurs produits en Colombie et dans d'autres pays comme le Mexique et le Chili. Jorge Forero affirme que le chemin est encore long et parfois très compliqué, mais en étant engagé pour l'idée d'une diversité de cinéma. Il veut toujours réussir à donner vie à des propositions qu'il trouve intéressantes pour lui et pour le cinéma en Colombie.

Les influences dans la construction de sa propre voie

Assis sur un banc à la sortie de l'amphithéâtre de la *Chambre du Commerce* à Bogotá, Jorge Forero sourit en évoquant l'obstination et la nécessité comme les motivations l'ayant conduit à la création de sa maison de production. Il raconte comment *Burning Blue* représente une manière de faire face aux difficultés financières et de gestion du secteur cinématographique dans le pays, afin d'apporter à la construction d'une identité cinématographique.

Il reconnaît les complications rencontrées dans sa démarche professionnelle en raison des fortes influences de la télévision et du cinéma hollywoodien sur les processus de production, ainsi que sur les goûts des spectateurs en Colombie. Il ne cherche pas à opposer cinéma et télévision, mais à comprendre leurs différences et la manière dont le second affecte le développement du premier. Pour lui, la télévision, étant une vraie industrie dans le pays, influence l'éducation audiovisuelle du public. Bien qu'il reconnaisse les qualités de ce média en Colombie par rapport aux productions d'autres pays d'Amérique latine, il souligne le besoin d'améliorer l'offre audiovisuelle et de proposer un cinéma construit sur les bases du langage cinématographique et non sur celui de la télévision.

L'ambition de trouver un chemin pour la cinématographie confronte ce professionnel à des critiques sur la production des films pour un public étranger, particulièrement pour des festivals européens. Il constate que cette situation a lieu en raison de l'existence d'une industrie très centrée sur des formes de cinéma commercial et la télévision qui n'accorde pas de place à d'autres propositions cinématographiques. Il avoue que dans le but de trouver une voie propre à son cinéma il s'éloigne de ces formes hégémoniques de l'audiovisuel en Colombie : « *Nous sommes à un période où nous essayons de trouver notre identité cinématographique. A plusieurs niveaux : culturels, techniques par exemple (...)* ».

Pour Jorge Franco, dans le cas d'une cinématographie en construction comme celle de la Colombie, les influences et références culturelles, narratives et esthétiques jouent un rôle capital. Parmi les longs et courts-métrages produits par sa compagnie, il constate l'influence des films étrangers, notamment européens, asiatiques et moyen-orientaux. Il ne s'agit pas d'un copier-coller mais de références pour construire une proposition propre :

« On peut avoir une référence disons dans le cas de la France, d'un film de (André) Bresson, mais ça ne veut pas dire que l'on veut faire un film de Bresson (...) parce que, parmi d'autres raisons, les thématiques et les manières de construire des liens entre les êtres humains sont très différentes. Alors, ça nous écarte de ces espaces, de ces narrations de référence ».

Dans la recherche d'une voie et d'un regard cinématographique qui lui sont propres, il évoque l'idée d'une « sensibilité européenne » partagée dans le contexte cinématographique, ainsi que d'autres expressions artistiques qu'il associe aux histoires de la colonisation entre l'Europe et l'Amérique latine. C'est dans ce contexte qu'il évoque une proximité avec la cinématographie française et sa capacité à « raconter des histoires simples, des histoires du quotidien ». Forero expose que dans le cinéma qu'il propose il y a les influences, les thématiques et les sujets qui intéressent et motivent d'autres appropriations car pour lui le cinéma doit retravailler ces histoires du quotidien pour motiver la réflexion et la production de nouvelles lectures sur la réalité :

« Nos histoires ne veulent pas raconter des fables ou des contes ; ce que nous voulons c'est raconter nos histoires, comment nous construisons des liens, comment sont nos familles (...) Bien que ce soit de la fiction, nous ne voulons pas inventer des contes de fée, mais parler de nos propres vies et de ce qui est en train de nous arriver ».

La coproduction est simplement une option

La plupart des films fabriqués par Jorge Forero et sa compagnie sont le résultat de coproductions. Néanmoins, il indique que cette stratégie n'est qu'une possibilité pour mener à bien un projet. Il faut toujours penser à l'esprit du projet avant de s'engager dans une démarche de coproduction qui peut ne pas être pertinente, ni pour le film ni pour les professionnels impliqués. Selon son expérience, le coproducteur étranger n'est pas seulement un gestionnaire des ressources économiques mais un partenaire qui nourrit l'ensemble du projet.

Ce professionnel définit la coproduction comme un exercice de dialogue permanent et horizontal entre partenaires. Il expose comme principe de coproduction de sa compagnie une structure tripartite entre la Colombie, un pays européen et un autre pays d'Amérique latine. Ce principe permet la rencontre entre plusieurs expériences et stratégies pour la mise en place d'un même type cinéma dans des contextes socio-économiques différents. Le travail avec des bourses et fonds locaux pour la production cinématographique, ainsi que la multiplicité des espaces de circulation des films, font aussi partie des avantages du système tripartite développé par sa compagnie.

Dans le contexte colombien, la réalisation d'un film est un processus qui peut prendre de quatre à dix ans. Donc, bien que les coproducteurs se rejoignent et participent à un instant [temps de la production] bien précis, Jorge Forero rappelle qu'ils seront toujours en lien au fil de la construction. Dans ce contexte, il souligne l'importance de partager « *la même cosmogonie du savoir-faire cinématographique afin de faire vraiment une proposition pour un ouvrage et pas seulement obtenir des fonds économiques usuellement publiques* ». Même si la coproduction répond initialement aux intérêts économiques d'un projet, c'est l'affinité entre professionnels qui permet le travail ensemble. Il expose que la coproduction est un processus de négociations et d'engagements entre partenaires qui sont définis au fil du temps ; ce qui permet de consolider l'accord économique et le développement des liens personnels.

A l'image de professionnels français tels que Thierry Lenouvel et Guillaume de Seille, Jorge Forero affirme retrouver la même idée de cinéma qu'il défend. Ils ont plus de six ans de travail ensemble qui valident cette rencontre des formes de production et de relations humaines avec ces partenaires européens. Le film de César Acevedo *La terre et l'ombre* est évoqué par Forero pour illustrer l'engagement de Lenouvel dans la coproduction colombienne :

« La terre et l'ombre (2015) a été un projet que Thierry Lenouvel a défendu en France sous toutes les formes possibles. Le film a gagné (aux festivals de) Rotterdam, Cartagena, Argentina, España, San Sébastian, mais en France c'était "quel mauvais film. Ça on l'a déjà vu. Ça on le sait déjà. Il n'y a rien de nouveau", mais malgré ça Thierry a dit : "peu importe, quel que soit le prix, je veux faire partie de ce film". (...) Alors, même s'il a accompagné le processus du film depuis que nous avons le scénario, il y a trois ou quatre ans, il est inscrit dans l'étape de postproduction où il peut participer et apporter. Il aide beaucoup aussi par exemple pour trouver un agent des ventes vraiment important pour donner au film le traitement approprié ».

La coproduction représente pour ce professionnel plus qu'une possibilité de trouver les ressources économiques pour assurer la réalisation d'un film, une opportunité de rencontrer des professionnels et des expériences. Ce qui va lui permettre d'intégrer un réseau cinématographique international et apporter à la construction d'une industrie colombienne.

Jorge Forero est le producteur de *La terre et l'ombre* (2015), un film récompensé au Festival de Cannes avec la *Caméra d'or*, qui est devenu porte-drapeau d'une certaine cinématographie en Colombie. Restituer les expériences professionnelles et les points de vue de Jorge Forero dans ce portrait permet aussi de comprendre l'état de l'industrie cinématographique dans le pays et la place donnée par certains professionnels à la coproduction avec la France.

3. Les coproducteurs français

a. Thierry Lenouvel

La compagnie de production de Thierry Lenouvel *Ciné-Sud Promotion* participe à la coproduction cinématographique dans plus de trente pays couvrant les cinq continents. Lenouvel représente l'un des partenaires les plus importants du cinéma colombien de coproduction. Neuf des dix-huit films coproduits entre la France et la Colombie entre les années 2008 et 2016 ont eu la participation de Lenouvel. Son travail avec des réalisateurs comme Ruben Mendoza (*La communauté du feu rouge*, 2010 ; *La terre sur la langue*, 2014), William Vega (*La sirga*, 2012) et César Acevedo (*La terre et l'ombre*, 2015) rend évidente son implication dans cette cinématographie colombienne.

Le parcours professionnel de Thierry Lenouvel motive la réalisation de ce portrait centré sur ses expériences dans la coproduction avec la Colombie. Identifié depuis le début de notre étude comme un agent principal de la cinématographie que nous abordons dans cette thèse, la première prise de contact avec Thierry Lenouvel a lieu lors de mon premier séjour en Colombie, à l'été 2015. Pendant le *Bogota Audiovisual Market* (BAM), je discute brièvement avec Thierry Lenouvel et Jacques Toulemonde (*Anna*, 2015) : je leur présente mon étude et mon envie de connaître leurs expériences. Lenouvel affirme ne pas être en forme pour m'accorder un entretien dans l'immédiat, cependant il m'invite à le contacter ultérieurement pour discuter plus longuement.

Après plusieurs échanges par courriels et grâce à la médiation du réalisateur Ruben Mendoza, une interview téléphonique avec Thierry Lenouvel est possible en mars 2016. Nous discutons pendant une heure et trente minutes sur ses expériences dans le cinéma et ses points de vue sur la cinématographie colombienne. L'interview se déroule en français, sauf à certains moments où il cite les titres des films en espagnol. Lenouvel affirme que c'est une façon de respecter l'originalité du travail des réalisateurs, même si dans la recherche d'une meilleure distribution en France ils doivent proposer un titre en français.

La réalisation du portrait de Thierry Lenouvel permet de restituer son vécu professionnel, ainsi que la rencontre avec certains réalisateurs et producteurs impliqués dans la coproduction des films de notre corpus. Bien que le portrait se centre sur certaines singularités du parcours du producteur français, restituer ces facteurs donne aussi accès à d'autres éléments des films coproduits entre la France et la Colombie.

Coproduire les films qu'il veut regarder

Thierry Lenouvel commence son parcours dans la production cinématographique à cinquante-et-un ans. C'est sa carrière dans la gestion culturelle et son intérêt à soutenir une cinématographie des pays en développement qui va motiver son engagement dans la coproduction étrangère. Il avoue avoir une formation complètement empirique dans le cinéma :

« je viens de l'action culturelle, ce sont ma passion du cinéma et ma cinéphilie qui me font démarrer dans ce métier (...) J'ai créé un festival à Montpellier qui est la ville où je suis né, où j'ai fais mes études et tout ; et j'ai créé le festival de cinéma méditerranéen, qui d'ailleurs existe encore aujourd'hui (CINEMED) ».

Son travail en tant que programmateur du Festival va nourrir son intérêt pour une certaine cinématographie « d'auteur ».

Dans les années 90, il monte une compagnie de distribution en partenariat avec une salle de cinéma à Montpellier. Cette compagnie a pour but de faciliter la diffusion d'un certain cinéma sur le territoire français. Des films comme ceux d'Emir Kusturica et Pedro Almodóvar font partie du catalogue. Pendant les sept ans de fonctionnement de la compagnie, Thierry Lenouvel s'occupe de « *collecter les films, de voyager pour rencontrer les réalisateurs et les producteurs pour négocier la diffusion en France (...) au Festival par exemple* ».

Pendant dix ans en tant qu'attaché de presse, Thierry Lenouvel s'occupe de la promotion de cent-cinquante films sur le territoire français. Il affirme que cette expérience le prépare à son rôle de coproducteur : il comprend les besoins des projets étrangers et ce qu'il peut apporter à leur développement. Au fil de ces dix ans, il rencontre plusieurs cinéastes, qui vont devenir une source pour son travail comme producteur dans la construction d'un réseau professionnel.

Il évoque une influence mutuelle entre sa pratique spectatorielle et professionnelle. Son activité au festival lui donne accès aux films, ainsi qu'aux professionnels qui partagent avec lui les difficultés rencontrées pour faire aboutir leurs projets. C'est en 2001 qu'il décide de participer à la coproduction étrangère, convaincu d'apporter de l'expérience sur le système « *des aides et bourses à la production en France* ». Avant de démarrer la coproduction avec les pays d'Amérique latine, Thierry Lenouvel participe à la production des films dans le monde arabe.

Lors de notre entretien, il cite les premiers films auxquels il participe en tant que coproducteur. Comme s'il s'agissait d'un pitch, il commence par présenter l'histoire de chaque long-métrage et ses singularités. Au fur et à mesure, sa passion de spectateur commence à prendre le pas sur sa présentation : « *J'aime cette manière d'aborder le sujet* », « *On découvre un regard* », « *différent et formidable qui parle de la violence sans jamais la montrer* ». Ce sont des phrases qui expriment ce qu'il aime en tant que spectateur. Lenouvel affirme avoir le privilège de gagner sa vie en faisant du cinéma, mais surtout,

souligne-t-il, le luxe de participer à la fabrication de films qui « *poussent les réflexions sur la société, des formes narratives et esthétiques conventionnelles, par exemple du cinéma américain (hollywoodien)* ».

« J'ai le goût de la découverte » : Thierry Lenouvel

La relation de coproduction entre Thierry Lenouvel et la Colombie commence en 2006 au *Festival international du Film d'Amiens* quand le réalisateur Rubén Mendoza et le producteur Daniel Garcia reçoivent une bourse pour le développement du scénario de *La communauté du feu rouge* (2010). Cette aide attribuée au film colombien est conçue en 1996 par Thierry Lenouvel avec l'objectif d'aider des jeunes réalisateurs dans le monde à transformer une idée en vrai scénario. Les liens entre Thierry Lenouvel et les deux professionnels colombiens amènent le coproducteur français à découvrir la Colombie.

« *J'ai le goût de la découverte* » affirme Thierry Lenouvel lors de l'interview. Un des plaisirs qu'il trouve dans sa participation aux cinématographies étrangères est la rencontre d'autres visions du monde. En ce qui concerne la Colombie, il affirme rencontrer une nouvelle génération du cinéma :

« *C'est une belle rencontre ... Déjà, moi j'étais jamais allé en Colombie avant. Je rencontre... une autre génération, différente de celle que... je connaissais un peu par Garcia Marquez et (Victor) Gaviría¹⁹, et je tombe dedans, et surtout, surtout quand j'arrive à Bogotá, je rencontre aussi des jeunes avec lesquels j'ai un contact immédiate, chaleureuse et constructive*».

Pour Lenouvel, c'est la notion d'auteur qui va nourrir sa curiosité pour le cinéma. Il reconnaît dans les propositions cinématographiques de cette nouvelle génération de professionnels un engagement esthétique et narratif qu'il associe au cinéma d'auteur. Lenouvel argumente que dans son parcours, il a toujours eu un intérêt particulier pour les films qui ont une dimension sociale et humaniste :

« *Il se trouve que quand je rencontre cette nouvelle vague de cinéastes colombiens, (il se trouve que) les sujets qu'ils développent... d'abord je découvre une nouvelle vague de cinéastes talentueux, ils ont des talents parce qu'ils font des courts-métrages quand-même, ils ont des talents et en plus ils développent des sujets qui m'intéressent ; en phase avec votre pays, mais aussi des sujets qui m'interpellent personnellement !! La violence, les rapports humains, la pauvreté, la politique, par exemple* ».

Pour Thierry Lenouvel, quand il s'agit de choisir un film à coproduire, ce qui compte pour lui, c'est « *la cohérence qu'a l'histoire du film avec la personne qui est derrière* ». C'est la « *rencontre humaine* » et la connaissance du réalisateur, qui lui permettent de vérifier la sincérité du scénario et de valider la « *présence d'un auteur* ». Dans le processus de

19 En tant qu'attaché de presse, Thierry Lenouvel accompagne le réalisateur colombien Victor Gaviría dans son passage par le *Festival de Cinéma de Cannes* avec son long-métrage *La vendedora de rosas* (1998).

coproduction avec la Colombie, Lenouvel construit des liens très étroits avec cette nouvelle « vague du cinéma » qu'il décrit comme :

« Une association de jeunes qui se connaissent et qui travaillent ensemble assez souvent (...) c'est un réseau assez solide parce que ce sont des jeunes qui en effet font partie de la même génération... Ils ont les mêmes envies de cinéma. Chacun a ses histoires à raconter, mais dans un registre où il y a une proposition »

Lenouvel dévoile une connaissance très profonde du système de production colombien et de ses professionnels. Des producteurs et productrices comme Diana Bustamante, Cristina Gallego et Daniel Garcia, des réalisateurs comme Ruben Mendoza, Oscar Ruiz, ainsi que César Acevedo, Franco Lolli et Alejandro Landes sont listés par le producteur français comme des protagonistes de la cinématographie colombienne actuelle. Il reconnaît les différences entre les propositions de ces professionnels, cependant il souligne « *il y a un réseau, une sorte de famille qui se constitue (...) donc forcément on voit toujours les mêmes* ». Pour Thierry Lenouvel, ce qui rend la Colombie un terrain propice à la coproduction est, en plus des sujets abordés, le travail en réseau de cette génération de professionnels.

La coproduction : un exercice d'échange et de formation mutuelle

Le réseau du cinéma colombien est la porte d'entrée à la coproduction avec l'Amérique latine, avoue Thierry Lenouvel. Il coproduit des films dans des pays comme le Pérou, le Chili et l'Argentine après la réalisation de *La communauté du feu rouge* (2010) de Ruben Mendoza. Lenouvel affirme que dans le cadre de la coproduction étrangère engagée par les professionnels colombiens ils vont élargir aussi le réseau pour s'ouvrir aux professionnels d'autres pays latino-américains. Cette situation permet, selon Lenouvel, la découverte d'autres formes de savoir-faire du cinéma.

La coproduction implique des négociations entre professionnels. L'engagement de Lenouvel dans la coproduction colombienne n'est pas limité à l'obtention des ressources économiques, mais à la création du film, affirme-t-il. Bien que l'une de ses tâches en tant que coproducteur étranger soit d'assurer une participation financière, il reconnaît que son implication dans les films qu'il coproduit va au-delà. Il construit chaque film comme « un espace de formation » pour tous les professionnels impliqués. Il évoque un échange de compétences sur le savoir-faire, ainsi qu'une prédisposition au dialogue comme des principes de négociations qu'il établit dans le cadre des coproductions :

« Quand je fais une coproduction avec un partenaire étranger, je suis pas un "economic partner", je ne suis pas là que pour amener de l'argent ; je suis là pour amener aussi une expérience, mon regard aussi... parfois je fais des remarques sur un scénario qui vont être discutées par le réalisateur, acceptées... parfois refusées, mais on travaille ensemble dès le scénario. »

Lenouvel remarque la richesse d'une discussion plurielle avec les autres agents participants du projet, notamment le réalisateur et le producteur colombiens, au long du processus comme une manière de créer ensemble le film :

« (...) je reprends un long moment avec le réalisateur et le producteur colombiens au moment du montage par exemple, parce que c'est là que l'on va réécrire le film pour essayer de sortir le meilleur film possible...Par rapport au projet du départ !! Parfois on a des écarts : le film est meilleur que le scénario, ça c'est toujours mieux, mais parfois il est moins bon parce qu'il y a des choses que l'on n'a pas obtenues au tournage, donc là il faut que l'on trouve des solutions pour faire le meilleur film possible ».

Il offre le meilleur à chaque projet, cependant chaque film a des besoins différents et exige une implication singulière. C'est pourquoi à certaines occasions, il est obligé de refuser des projets, car même s'il les trouve intéressants, il reconnaît ne rien avoir à lui apporter. Étant très critique sur son rôle de coproducteur français, il admet que parfois sa participation peut être réduite à la gestion de l'argent, une tâche qu'il reconnaît avoir faite, mais qu'il distingue du « vrai rôle du coproducteur étranger ».

Bien que Lenouvel remarque le plaisir d'échanger avec les professionnels colombiens, il a un intérêt à former des jeunes réalisateurs colombiens chez le coproducteur français. Motivé par ce qu'il peut leur apprendre, c'est lui qui va chercher le projet en réponse à l'appel fait, par exemple, dans le cadre d'un festival de cinéma ou d'une rencontre entre professionnels. Thierry Lenouvel assume un rôle presque paternel où il tente d'apprendre aux « jeunes » avec son expérience ; un trait de son caractère remarqué par les professionnels colombiens lors des négociations, expose-t-il :

«Tu sens que tu fais bien les choses quand un jeune extrêmement brillant comme Ruben (Mendoza) te dit " je suis pas sûr mais je te fais confiance" (...) ou Diana Bustamante qui me contacte pour parler d'un projet et me dit "tu le ferais ? ", c'est même pas une invitation à travailler dedans, c'est un conseil qu'elle demande. ».

Il ajoute que dans certains cas, il accompagne le réalisateur tout au long de sa carrière. Il expose l'exemple de Ruben Mendoza avec qui il a coproduit trois de ses longs-métrage de fiction :

« je suis fan des premiers films parce que c'est aussi pour moi valorisant de constater que je peux vraiment apporter quelque chose de par mon expérience à ces cinéastes (...) c'est vraiment gratifiant quand vous avez l'impression d'apprendre quelque chose à quelqu'un qui va réaliser son film. »

Lenouvel dévoile son envie de partager son savoir-faire, mais aussi la valeur de son rôle presque « indispensable » dans le développement des premiers films. Thierry Lenouvel a des liens avec la plupart des professionnels de cette nouvelle génération du cinéma en Colombie. Il suit de près les films produits dans les dix dernières années.

Chercher la reconnaissance internationale pour faire vivre un cinéma coproduit

Thierry Lenouvel connaît très bien le cadre juridique de la production cinématographique en Colombie. Il cite plusieurs références au moment de parler de sa participation en tant que coproducteur. Il évoque la Loi de cinéma de 2003 et 2013 pour illustrer les changements de l'accord de coproduction ainsi que le soutien du gouvernement colombien à un type de cinématographie qu'il définit comme d'*auteur*.

Dans le contexte de la coproduction, il souligne deux facteurs essentiels : le premier est l'intérêt sur le projet en soi, c'est-à-dire sur le sujet abordé et la proposition cinématographique du réalisateur, le second est la cohérence entre les systèmes de production proposés. Il évoque la procédure et les contraintes du renouvellement de l'accord entre la France et la Colombie, notamment la demande française de la signature de la charte de l'UNESCO sur l'exception culturelle. La Colombie a du mal à l'accepter en raison des accords commerciaux avec les Etats-Unis, nous confie Lenouvel.

Il reconnaît dans le système colombien un espace possible pour la coproduction étrangère. Néanmoins, en raison des conditions dans les accords de coproduction, il y a une participation économique minoritaire de vingt pourcents dans les films coproduits en Colombie. Ce type de participation offre la possibilité de distribution en France mais ne permet pas d'être agréé et d'avoir tous les bénéfices d'exploitation d'un film français. Il ajoute : « ça coûte *trop cher franchement de rentrer dans les obligations que demandent les Français... bah on demande pas l'agrément* ».

Il rappelle que la participation d'un coproducteur français ne garantit ni les conditions financières ni la réussite d'un projet.

La législation et les accords signés entre la France et des pays en matière cinématographique favorisent la coproduction. Ces conditions permettent la participation des professionnels français, notamment des producteurs et techniciens, sur un autre marché cinématographique. Pour Thierry Lenouvel, cette ouverture provoque aussi des effets contraires sur la distribution, car dans le cadre des accords les films coproduits cherchent aussi une diffusion sur le territoire français, cependant :

« Nous en France c'est le revers de la médaille, on paye le succès de notre très grande ouverture au monde. On est le seul pays du monde je crois où il y a une telle diversité en parallèle dans les salles de cinéma et en même temps bah... la concurrence est devenue tellement rude que c'est difficile de faire exister un film quoi ! Les distributeurs sont tellement sollicités que parfois ils font des choix qui marchent, qui ne marchent pas. ».

Lenouvel avoue que ses films coproduits sont diffusés principalement aux festivals spécialisés dans la cinématographie latino-américaine. Dans le cas des films colombiens, il affirme : « *ce sont des films tellement difficiles pour le marché puisque ce sont des films d'auteur... c'est le problème de tout cinéma d'auteur en général, c'est pas que la Colombie* ». Malgré son engagement dans le développement des films de coproduction avec la

Colombie, il reconnaît les logiques de l'industrie cinématographique et les conditions qui empêchent la distribution de ces films :

« Le marché est extrêmement difficile (...) Il y a de plus en plus de films qui cherchent des solutions budgétaires grâce à la coproduction internationale donc ça c'est bien aussi (...) mais après le problème est : les films sont faits, il faut les montrer (...) donc dans le cinéma d'auteur il n'y pas de recettes universelles pour tous les films mais il y a quand-même une régularité ; c'est-à-dire, si vous faites un film et qu'il n'est pas sélectionné dans un grand festival comme Berlin, Venise pour le faire rentrer dans le marché ça va être difficile (...) un film qui n'arrive pas dans le marché commercial s'il n'est pas exposé dans des festivals majeurs alors on doit faire la promotion avec la presse par exemple ».

Lenouvel est très critique sur le marché commercial du cinéma, cependant il reconnaît son importance dans l'objectif de faire exister les films où il participe en tant que coproducteur. Il signale donc le public comme agent essentiel sur lequel il faut concentrer l'attention afin de transformer l'état les conditions de production et de distribution du « cinéma d'auteur » :

« Il faut intéresser le public, l'intéresser à voir différentes formes d'expression, c'est-à-dire du cinéma commercial, du cinéma d'auteur ; en sachant qu'il y aura moins de monde pour aller voir un film d'auteur qu'un film commercial (...) mais les deux sont liés et sont indispensables à la force d'une cinématographie. »

Les expériences de Thierry Lenouvel dans le cinéma que nous étudions motivent la réalisation de ce portrait. Le producteur français participe de manière directe et indirecte à la coproduction de la plupart des films réalisés entre les années 2010 et 2016 en Colombie. Son rôle va au-delà de la gestion des ressources économiques, il est un « négociateur » des politiques et fonds français en Colombie ainsi que le porteur d'une cinématographie colombienne en renouvellement en France. Restituer le vécu professionnel de Thierry Lenouvel nous offre des éléments pour l'analyse sur les engagements et contraintes de la coproduction, ainsi que sur le type de cinéma développé par certains professionnels colombiens et soutenus par leurs homologues français.

b. Guillaume De Seille

Depuis la mise en place de l'accord récent de coproduction entre la France et la Colombie, plusieurs professionnels français participent à la réalisation des films de jeunes réalisateurs colombiens. Le producteur Guillaume De Seille représente un des professionnels les plus impliqués dans le développement de la cinématographie colombienne que nous étudions. Sa première expérience dans la coproduction avec la Colombie se produit en 2007 avec sa participation au premier long-métrage de Oscar Ruiz *La barra* (2009). Cette expérience dirige son attention sur la production cinématographique du pays latino-américain et les propositions de jeunes professionnels, tels que Diana Bustamante, Oscar Ruiz, William Vega et Jorge Forero.

Les interventions du réalisateur Oscar Ruiz et de la scénariste Natalia Rodriguez facilitent notre prise de contact avec Guillaume De Seille. Le premier lien avec ce professionnel se construit entre octobre et novembre 2015, au travers de quelques échanges par courriers électroniques sous une logique de questions réponses pour lui présenter notre étude. Je lui propose un rendez-vous pour discuter de ses expériences dans l'audiovisuel en France et son rôle dans le cinéma colombien. Dans un premier temps, nous programmons une rencontre à Paris en novembre, cependant en raison de contraintes et d'obligations avec sa compagnie de distribution, nous sommes obligés de l'annuler. Finalement, nous échangeons lors d'une interview téléphonique d'une heure en février 2016.

Nos échanges nous permettent de découvrir les expériences de ce professionnel français dans la coproduction. Ce portrait restitue le vécu de Guillaume De Seille dans l'industrie cinématographique française et son rôle dans la coproduction colombienne, en offrant ainsi le contexte de la cinématographie qui nous intéresse dans cette thèse ainsi que la position de certains professionnels.

Connaître le système pour proposer des alternatives de production

Guillaume De Seille est fier de participer à la cinématographie de coproduction entre la France et la Colombie. Pour lui, c'est au travers de la rencontre de nouveaux professionnels qu'il est possible de trouver un chemin pour ces « *cinémas en émergence* ». Ce professionnel voyage partout dans le monde, en participant à des ateliers de production et de développement, rencontrant aussi de nouvelles propositions cinématographiques. Il va toujours chercher le réalisateur-scénariste porteur du projet pour lui proposer son expérience. Pour lui l'expérience est valorisée dans la mesure où il est capable de la partager avec d'autres professionnels et de contribuer au développement des propositions qu'il considère intéressantes mais qui sont dans un contexte défavorable où la construction de « *formes alternatives de production (...) pour les faire exister* » est impérieuse.

Au moment de l'entretien, Guillaume De Seille a quarante-huit ans et une expérience de plus de vingt ans dans la production audiovisuelle. Il cite sa carrière pour la chaîne de télévision *Canal Plus* (Canal+) pendant les années 1990 comme un des éléments

déclencheurs de son implication dans la coproduction. En tant que producteur des téléfilms pour cette chaîne, il apprend les règles de l'industrie audiovisuelle européenne ; néanmoins, il signale aussi sa frustration face à « *l'exécution des protocoles de financement et réalisation* » des projets pour les chaînes « *avec un engagement culturel* ». De Seille a une vision critique sur la télévision. Il se sert alors de son vécu professionnel pour accompagner « *des jeunes réalisateurs étrangers* » dans le développement de leur projet cinématographique ; car il trouve cette démarche plus riche que « *produire des films français pour essentiellement les diffuser à la fin à la télévision, vu que c'est là qu'y a de l'argent encore aujourd'hui* ». De Seille affirme que même si les films pour la télévision sont « *opérants, en termes économiques, ils sont peu intéressants (...)*. Il ajoute : « *on y fait toujours un même style de documentaire, de téléfilm, sans donner lieu à la nouveauté* ».

Dans son parcours professionnel chez *Canal Plus*, il rencontre des réalisateurs et professionnels non européens avec des propositions cinématographiques qu'il trouve « *riches, intéressantes et porteuses d'un regard singulier* » mais qui ne répondent pas aux dynamiques de la production audiovisuelle télévisuelle. Motivé par ce constat, en 2010, Guillaume de Seille décide de s'aventurer dans la production internationale et de créer sa compagnie *Arizona Production*. Son expérience lui offre la connaissance du marché et du système de production qu'il met au service d'un type de cinéma qu'il définit comme « *contemporain et poétique* ». Des sept films produits chaque année par sa compagnie, il affirme que la moitié sont des coproductions étrangères avec des « *pays émergents* ».

En 2010, De Seille crée donc *Arizona Distribution* comme une manœuvre pour faire face aux difficultés de la distribution. Il se sert des réseaux construits pendant ses années à la télévision et comme producteur des longs-métrages étrangers pour faire circuler « *des films d'art et d'essai inédits, pour la plupart étrangers, en France et dans d'autres pays européens* ». En tant que gérant d'*Arizona* (production et distribution), il affirme construire un réseau de professionnels ouverts au partage de leur expérience dans l'audiovisuel (cinéma et télévision) afin d'apporter à la construction des films de nouveaux réalisateurs. Il signale la rencontre et les négociations comme principes de son travail dans le cinéma.

« Coproduire, c'est travailler la complémentarité »

Guillaume De Seille expose que son objectif en tant que producteur français est d'accompagner les jeunes réalisateurs dans le développement de leur projet. Il va à la rencontre des nouveaux talents, en général étrangers, pour participer à la fabrication du cinéma qui l'intéresse. Il affirme que la valeur de son expérience est multipliée par le croisement avec celle des jeunes réalisateurs. Pour lui « *coproduire, c'est travailler la complémentarité* » à partir des échanges. Il exprime :

« *Ils ont aussi des expériences dans le cinéma, dans la manière de faire des films, peut-être pas comme je le fais, mais (...) chaque réalisateur, dans sa manière de penser son*

film, la production, montre aussi l'industrie qui l'entoure. Chacun apporte le meilleur pour le film. Moi par exemple, en tant que producteur français, j'apporte ce que la France peut offrir à un projet... je fais le lien ».

Les liens de ce producteur français avec une certaine cinématographie colombienne commencent en 2007 avec le réalisateur colombien Oscar Ruiz. Ruiz et De Seille se croisent pour la toute première fois à Buenos Aires lors de la rencontre des professionnels du *Festival International de Cinéma Indépendant-BAFICI*. Il s'agit d'un des premiers laboratoires de coproduction auquel Ruiz participe et un espace qui est fréquenté par le producteur français. De Seille voit ces plateformes comme une opportunité « *pour rencontrer les nouveaux jeunes talents des pays émergents* ». L'échange entre Ruiz et De Seille a lieu dans le taxi qui les ramène de l'aéroport à l'hôtel ; pendant le trajet ils découvrent leur parcours. Lors des entretiens professionnels organisés par le Festival, Oscar Ruiz lui présente le projet de son premier long-métrage : *La barra* 2009, ils décident de travailler ensemble. Guillaume De Seille devient un partenaire essentiel du cinéma proposé par Oscar Ruiz, ainsi que de tout un « *réseau de professionnels colombiens qui partagent la même vision du cinéma* ». Il rencontre d'autres professionnels tels que Diana Bustamante et Jorge Forero (*Burning Blue*) ainsi que Gerylee Polanco et William Vega (*Contravia films*).

Lors de notre entretien, Guillaume De Seille avoue que c'est la passion pour le cinéma et l'ambition de fabriquer des films « avec une signature » qui le séduisent dans la proposition d'Oscar Ruiz, et ensuite de ses collègues colombiens. Il reconnaît la Colombie comme un espace fertile à la coproduction en raison de l'évolution de l'industrie qui rejoint une nouvelle génération de professionnels dans le pays. Il souligne le manque d'expérience de ces professionnels comme un facteur motivant la recherche d'autres formes de production et de savoir-faire, ce qui représente pour lui un plaisir.

Des réseaux professionnels aux liens interpersonnels

Guillaume De Seille, en tant que coproducteur français, a pleinement conscience de son rôle dans les échanges avec les professionnels étrangers en tant que « *médiateur entre le projet porté par le réalisateur et le monde du cinéma* ». Dans le cas du travail avec Oscar Ruiz, Guillaume De Seille affirme que l'engagement va au-delà des composants économiques de la coproduction. En parlant de son lien avec Oscar Ruiz, il décrit une « *relation professionnelle entre potes* ». De Seille ajoute : « *un film c'est une vie en commun pendant trois ou quatre ans et il faut que cela se passe bien, parce que tu vas pas rester avec quelqu'un que t'aimes pas* ». Ainsi, De Seille pense la production en général comme un « *mariage (...) entre professionnels et avec un projet* ».

En raison du temps du développement d'un projet, Guillaume de Seille avoue que les négociations avec le réalisateur peuvent dépasser les liens purement économiques. Cependant, il réaffirme sa place de gérant d'un produit culturel, faisant face aux risques de la production, « *ce type de cinéma pensé dès le début hors du système commercial.* » Il expose : « *je suis pas un millionnaire qui peut perdre cent mille dollars, juste parce que j'ai trouvé un réalisateur motivé* ». De Seille explique que l'une de ses responsabilités est

d'évaluer la viabilité et l'intérêt du projet : « *On finit par connaître le professionnel au-delà du film, donc la personne. Mais il faut savoir quand on peut participer à un projet parce que tu as quelque chose à apporter, pas seulement parce "c'est le film d'un pote".* ».

Pour De Seille, il faut avoir des liens bien soudés entre professionnels, surtout dans le cas des projets auxquels il participe. En raison de l'esprit des films, il reconnaît que les difficultés rencontrées dans la production peuvent se multiplier, ce qui affecte fortement le travail d'équipe. La production est de plus en plus compliquée car il constate une réduction tous les cinq ans du budget des fonds et bourses à la cinématographie. Cette situation s'ajoute à une concurrence en hausse : des projets qui demandent des aides financières, des films qui cherchent des salles d'exhibition.

La coproduction représente une alternative pour des cinématographies comme celle de Colombie ; cependant Guillaume De Seille expose : « *ces types de films sont très rarement validés par le marché du cinéma commercial (...) il faut donc essayer d'avoir des prix, d'être connu, d'être remarqué, et après ça aide à trouver des financements* ». Il rappelle que la coproduction ne garantit pas le succès d'un film, car « *rien n'est gagné : ni les subventions, ni la distribution, ni les spectateurs* ».

Connaître la réalité du réalisateur pour comprendre le projet

Guillaume De Seille rejoint à nouveau le réalisateur colombien Oscar Ruiz pour la coproduction de son deuxième long-métrage *Los Hongos* (2014). Ce film est le résultat de plus de quatre ans de travail ensemble. Pendant cette période, nombreuses sont les négociations avec les professionnels colombiens. De Seille reconnaît que dans tout le processus Oscar Ruiz, en tant que scénariste et réalisateur, est le point de référence pour répondre aux besoins du projet. Il remarque « *ne pas travailler pour une personne, mais pour un projet* », cependant il reconnaît le rôle du réalisateur-scénariste comme « *auteur de l'œuvre* » et, dans ce contexte, la nécessité de connaître ses motivations et sa réalité afin de pouvoir contribuer au projet.

De Seille exprime son engagement envers les « *jeunes talents* » d'un cinéma qu'il appelle de « *réalisateur* », c'est-à-dire des films écrits et portés par eux. Ce qui, selon Guillaume De Seille, implique un regard personnel qui peut parfois ne pas être compréhensible pour les autres membres de l'équipe, notamment pour le coproducteur qui intègre le projet dans son développement.

La coproduction est définie par De Seille comme la rencontre de plusieurs professionnels avec des expériences diverses. Il manifeste cependant que le coproducteur adhère au travail avancé par le réalisateur. Pour De Seille le coproducteur doit connaître la réalité socio-politique du pays pour faire bénéficier à la construction « *d'un regard un tout petit peu moins local, en gardant toutes les traces d'authenticité possibles et propres au réalisateur* ». Guillaume De Seille confirme son rôle en tant que producteur comme l'agent qui permet « *la connexion entre l'univers personnel du réalisateur et le monde du cinéma* ».

Dans cette démarche, il raconte comment les cinémas produits à l'étranger dans le contexte des cinématographies émergentes deviennent de plus en plus des références cinématographiques reconnues dans le réseau d'un certain cinéma dans le monde. Il parle par exemple d'une participation permanente des films colombiens dans différents espaces de diffusion internationaux tels que les festivals de cinéma. Selon lui cette participation crée une attente de plus en plus marquée pour les films colombiens qui conduit à « transformer le système ». Il affirme concernant « *les résultats (les recettes) de Los Hongos (2014), le public commence à avoir l'habitude de voir ce type de films en salle, ça le surprend moins* ».

L'expérience de Guillaume De Seille dans le cinéma de coproduction, notamment avec certains producteurs et réalisateurs colombiens, dévoile une relation construite au fil du temps entre ces deux espaces socio-culturels et leurs cinématographies. Partenaire d'un type particulier de cinéma qu'il trouve dans les propositions de jeunes réalisateurs de pays en voie de développement, De Seille remarque son engagement avec ces regards qui à son avis proposent une manière de réfléchir la réalité et d'intégrer un réseau du cinéma qui dépasse les logiques d'une industrie cinématographique locale. Restituer les points de vue et le vécu de ce producteur nous offre aussi une autre approche de la position des professionnels impliqués dans la fabrication du cinéma que nous étudions dans cette thèse.

Partie III

Les représentations du cinéma de coproduction. Analyse transversale

Après les considérations faites des portraits de nos interrogés (professionnels et spectateurs), il s'agit de revenir de manière plus générale sur l'ensemble des résultats issus de notre travail de terrain. Lors de l'écriture de cette partie, s'est imposée à nous, la nécessité d'opérer un « *aller-retour dialectique* » permanent entre notre terrain et les écrits théoriques qui pouvaient s'y référer. L'objectif est de « *malaxer concepts issus du frottement avec les faits, et concepts plus exogènes faisant le voyage inverse, vers le terrain* », afin de ne pas se laisser « *écraser par les données* » (Kaufmann, 2008, p. 91).

Lors de l'élaboration des portraits, nous nous sommes efforcés de restituer les conditions des rencontres avec les participants et certains éléments de leur pratique spectatorielle et professionnelle afin de mieux saisir le contexte dans lequel ils construisent leurs représentations sur la coproduction. Malgré cette ligne directrice, les portraits débordent la reconstitution du travail de terrain et génèrent une première approche réflexive et critique des facteurs sociaux, économiques et culturels qui encadrent les rapports entre ces acteurs et la coproduction. Ce travail est donc un préalable à l'analyse transversale que nous engageons dans les pages qui suivent dans la mesure où elle nous permet de dépasser les données et la simple classification des constants pour avancer vers la compréhension du phénomène.

Cette partie est consacrée aux dimensions que l'analyse des données a fait apparaître comme transversales. Pour mener à bien notre étude nous nous concentrons sur les liens entre les agents ainsi que sur les dynamiques de productions et leur film. L'analyse transversale est réalisée à l'aide d'un tableau en reprenant les grandes thématiques de notre grille d'entretien compréhensif puis affinée en fonction du contenu recueilli pour établir les axes et les facteurs qui les régissent.

L'analyse s'attache à explorer les valeurs sociales, économiques et culturelles qui traversent la pratique de chaque acteur (professionnel ou spectateur), dans la configuration de ce cinéma de coproduction. Il s'agit d'étudier ce qui se joue en termes de fabrication de représentations à l'intérieur d'un processus d'échanges et de négociations multiples entre les acteurs professionnels (cinéastes et les institutions et les producteurs colombiens et français) et entre ces acteurs, leurs cinémas et leurs publics.

Prenant en compte les natures des données ainsi que les différences entre les deux groupes de participants (spectateurs et professionnels), cette partie se compose de deux chapitres. Le premier est consacré à l'analyse de la pratique des professionnels (réalisateurs, producteurs colombiens et coproducteurs français). Le deuxième apporte une analyse centrée sur les spectateurs (colombiens et français).

Chapitre 1.

La coproduction : des négociations économiques aux représentations du secteur cinématographique et des publics

Les professionnels produisent leurs représentations sur le cinéma à partir de leurs pratiques et d'une pluralité de facteurs culturels, politiques et économiques qui affectent l'ensemble des propositions cinématographiques et le contexte dans lequel elles se présentent. Afin d'analyser cette richesse, nous mobilisons aussi les témoignages d'autres professionnels rencontrés. Pour faciliter la compréhension de leurs expériences, nous les associons à ceux présentés dans les portraits (Chapitre 5). L'analyse des rapports construits entre professionnels d'origines géoculturelles différentes est essentielle pour comprendre la complexité de leurs pratiques et les représentations qu'ils ont des films et de la situation de coproduction.

Ainsi, nous constatons que certaines d'entre elles semblent converger vers les mêmes lignes directrices thématiques. Ces dernières servent de base à l'architecture du chapitre et nous amènent à considérer la coproduction comme un processus de négociation entre agents et écosystèmes de production.

Par ailleurs, le refus des professionnels de répondre aux questions économiques et financières, théâtre des coproductions, nous amène à détourner notre investigation et à considérer la rencontre entre partenaires au-delà des négociations financières pour aborder les tensions et enjeux sociaux et culturels qui encadrent les rapports entre ces acteurs. Ainsi, bien que les données récoltées ne nous permettent pas d'engager une analyse plus ambitieuse sur le caractère économique de la coproduction, le silence des professionnels face aux sujets des négociations économiques révèle bien d'autres enjeux « cachés ».

Dans le but de rendre compte d'une analyse de la coproduction au-delà des composants matériels, la première section est centrée sur les rapports construits entre professionnels dans le cadre de la coproduction et leurs effets sur le processus de création. Pour les producteurs et les réalisateurs que nous interrogeons, la coproduction joue un rôle essentiel dans le développement de leur parcours. En ce sens, nous analysons ce qu'elle apporte au cinéma qu'ils proposent, mais aussi à leur construction en tant que professionnels.

Ensuite, nous nous intéressons aux rapports entre les professionnels et le public. L'objectif de cette deuxième section est d'analyser comment la coproduction influence les représentations que les réalisateurs et producteurs (colombiens et français) ont des spectateurs. Nous abordons alors des thématiques telles que la circulation internationale des films et le rôle du public, du point de vue des professionnels.

A. Les enjeux de la coproduction vus par les partenaires professionnels

Nous abordons en premier lieu les enjeux relatifs à la coproduction pour rester cohérents avec l'ordre d'apparition des sujets dans nos entretiens. Les professionnels reconnaissent l'importance de la coproduction dans leur travail. Néanmoins, elle est définie de différentes manières selon certains facteurs tels que le statut et les attentes de chacun.

Même si la totalité des participants sollicités perçoit essentiellement la coproduction comme un accord économique, il nous semble important d'étudier aussi les enjeux ainsi que les contraintes sociales et politiques inhérentes à ces projets internationaux, afin de dépasser cette façade financière. Des producteurs, comme le Français Guillaume De Seille et la Colombienne Gerylee Polanco, remarquent, par exemple, qu'il ne s'agit pas simplement d'une transaction mais de tout un processus de négociations. Tout comme Polanco et De Seille, les producteurs interrogés confirment que la signature d'un accord ne constitue que le début de la démarche.

Les données recueillies offrent des pistes pour mieux comprendre le caractère économique, diplomatique et artistique de ces négociations ainsi que leur incidences sur la création cinématographique. Bien que les professionnels interrogés estiment trouver dans la coproduction une alternative financière à leur cinéma, cette rencontre entre producteurs et réalisateurs de générations et d'espaces géoculturels différents engendrent une multiplicité de négociations à caractère changeant selon les intérêts, les besoins et les compétences de chaque agent. Ainsi, le parcours personnel et professionnel de chacun influence son rapport aux autres partenaires, au processus de création cinématographique ainsi qu'aux écosystèmes de production.

C'est dans le croisement et l'analyse de leurs témoignages que se dévoilent des contraintes et des tensions qui affectent leurs rapports et par conséquent, leur expérience au sein de la coproduction. Nous divisons donc cette section en deux parties pour analyser les relations entre professionnels à partir des facteurs économiques, culturels et générationnels.

1. La rencontre entre professionnels d'origines géoculturelles différentes : une relation de complémentarité et de nécessité ?

La coproduction internationale permet la rencontre entre professionnels d'origines nationales différentes. Elle offre la mise en commun des compétences et conditions matérielles pour faire face aux contraintes de l'industrie cinématographique. Ce principe est reconnu par les réalisateurs et producteurs interrogés mais les représentations qu'ils ont de la situation de coproduction sont déterminées aussi par les différences économiques entre les écosystèmes de production, le statut de chaque agent et les rapports entre eux.

Dans le cas des professionnels colombiens, par exemple, les producteurs Jorge Forero et Gerylee Polanco soulignent la fragilité financière du écosystème de production colombien, ce qui les conduits à chercher dans la coproduction internationale les partenaires nécessaires pour répondre aux besoins matériels de leurs projets. De même, César Acevedo et Oscar Ruiz citent la coproduction avec d'autres pays d'Amérique latine comme une stratégie pour assurer le financement des longs métrages grâce aux subventions et fonds locaux. Dans cette perspective, la coproduction répond à cette absolue nécessité de complément financier.

En revanche, les producteurs français centrent leur discours sur l'idée d'une ouverture plutôt d'ordre culturel et social que ce type de coopération permet. Guillaume De Seille et Thierry Lenouvel s'approprient le discours du CNC sur le soutien au développement des cinématographies étrangères (hors de la France)¹, pour justifier un intérêt pour le cinéma en tant qu'œuvre d'art et acteur des transformations sociales. Cependant la composante économique n'est pas complètement ignorée par les producteurs français. Guillaume de Seille parle « *d'un terrain fertile* » pour évoquer les industries cinématographiques en construction comme celle de la Colombie. Cette *fertilité* est définie, d'un côté, par les qualités artistiques et plastiques des propositions des réalisateurs de ce pays, et d'un autre par le cadre juridique et économique de leur écosystème de production, ce qui encourage la coproduction internationale. En effet, en plus du « *talent des jeunes réalisateurs* » (Lenouvel) c'est l'écosystème de production colombien qui attire l'attention des producteurs français.

Bien que leurs priorités soient différentes les professionnels se retrouvent dans une dynamique où l'un a besoin de l'autre pour exister. Dans ce contexte, un premier effort de négociation entre partenaires s'effectue. Cette rencontre engendre des relations asymétriques en raisons des éléments apportés par chaque agent et son écosystèmes de

1 Lors des entretiens, Guillaume de Seille et Thierry Lenouvel citent de manière récurrente le principe de la diversité culturelle et l'idée de « *construire d'autres regards sur les mondes d'ailleurs* » un discours porté par le CNC, notamment en ce qui concerne l'Aide aux Cinémas du Monde (ACM) consultable sur : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/questce-que-laide-aux-cinemas-du-monde_970372.

productions. En effet, alors que cette génération de réalisateurs colombiens proposent leurs projets tout en cherchant le soutien économique et la reconnaissance de la part des coproducteurs français, ces derniers procurent la stabilité financière et manifestent leur intérêt pour apporter au développement d'autres cinématographies (Pineda, 2019)². Ainsi, lors de chaque rencontre, les négociations affectent les représentations que les partenaires ont de la situation de coproduction. Ainsi, pour comprendre ces représentations, il faut aussi étudier les relations qui se construisent entre les participants.

a. Les enjeux diplomatiques de la coproduction : les rapports entre professionnels et les écosystèmes de production

Même si la coproduction représente une alternative pour les professionnels interrogés, elle n'est pas propre au cinéma colombien. Elle permet en effet de répondre aux besoins contemporains de la production cinématographique dans le monde. Il s'agit là d'une condition qui réduit les opportunités de coproduction car à l'heure actuelle, nombreux sont les projets qui souhaitent en bénéficier.

Les professionnels soulignent une diversité des fonds et des aides à la production qui pourrait donner l'impression d'un accès simple et d'une réussite. Cependant, Thierry Lenouvel et Guillaume De Seille affirment que même si la participation d'un coproducteur étranger, français en l'occurrence, offre la possibilité de postuler à certaines bourses internationales, sa présence ne garantit pas l'accès aux ressources nécessaires. C'est dans ce contexte que les professionnels de la production, français et colombiens, évoquent la concurrence comme l'une des difficultés du modèle de production basé sur les subventions, les fonds publics et des festivals. Ce phénomène amène les agents impliqués à faire évoluer tant les projets cinématographiques que les écosystèmes de production qui les encadrent.

Ainsi, des enjeux diplomatiques traversent le développement des films que nous étudions. Des négociations entre agents politiques et professionnels du secteur cinématographique ont lieu afin de transformer les conditions qui rendent possible la coproduction. Lors du focus sur le cinéma colombien au Festival de Cannes 2012, Thierry Lenouvel rencontre l'Attachée de production audiovisuelle de la France en Colombie pour lui exposer la nécessité d'une transformation du cadre juridique de la coproduction entre ces deux

² Gloria Pineda étudie dans sa thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication au LERASS (en cours) les relations hégémoniques entre les coproducteurs français et une certaine génération de réalisateurs colombiens dans le développement d'un « cinéma d'auteur colombien ». Les premiers résultats de l'analyse de Gloria Pineda ont été publiés dans l'article suivant :

PINEDA-MONCADA Gloria, « Le rôle hégémonique joué par la France dans l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs colombiens intéressés par le cinéma d'auteur. Étude de cas du film 'La Barra' d'Óscar Ruíz Navia », *XIIIème Doctorales de la SFSIC*, le 12, 13 et 14 Juin 2019, Mulhouse-Bâle, France-Suisse, 2019.

pays. Le Festival est un lieu propice pour soulever l'idée du développement de l'industrie cinématographique dans ce pays latino-américain grâce au soutien français, notamment dans la création des institutions. Malgré les bons résultats exposés par le gouvernement colombien, des professionnels comme Lenouvel et Forero insistent sur l'obligation de modifier l'ancien accord de coopération en matière cinématographique entre les deux pays en raison de l'impossibilité, pour les producteurs français et colombiens, de respecter les conditions économiques et artistiques. En effet, la rencontre entre les agents politiques et les professionnels influence l'adaptation des pourcentages de participation à minimum 20% du coût définitif de l'œuvre cinématographique stipulé dans le nouvel accord signé en 2013. Cette modification, ajoutée à une flexibilité dans l'investissement artistique et technique, favorise la coproduction entre ces deux pays. Dans ce nouveau cadre, les partenaires arrivent donc à saisir les conditions de participation avec les ressources propres ou avec celles qu'ils obtiennent des aides et fonds locaux.

Par ailleurs, d'autres tensions diplomatiques sont issues des conditions imposées par la France afin de renouveler l'accord de coproduction. Thierry Lenouvel et Jorge Forero signalent la difficulté de la Colombie à signer la charte de l'UNESCO consacrée à la diversité culturelle, en raison des accords commerciaux déjà établis entre ce pays et les États-Unis. En tant qu'accord international, cette charte dépasse son caractère essentiellement culturel et a des effets sur d'autres politiques économiques et traités internationaux. Lenouvel et plusieurs professionnels colombiens tels que Diana Bustamante et Oscar Ruiz se servent de la circulation internationale des films de coproduction pour insister auprès des institutions nationales sur la pertinence et la nécessité de transformer l'accord et les conditions de production.

Ainsi, les enjeux diplomatiques qui encadrent la coproduction sont aussi le résultat des transformations des écosystèmes de production locaux. Ces évolutions mettent en lumière l'existence d'une sorte de relation hégémonique entre les partenaires : il est d'abord question de pression exercée par les professionnels sur les institutions françaises et, dans un deuxième temps, colombiennes. Le gouvernement colombien a accepté d'effectuer une demande de modification de l'accord, sur les conseils des professionnels français présents sur le territoire colombien. En effet, l'intervention des Français sur les règles de la coopération internationale est nécessaire pour améliorer les conditions du secteur dans le pays latino-américain. Leur médiation favorise une transformation des objectifs du cinéma dans ce pays. Comme l'évoquent par exemple les réalisateurs Oscar Ruiz et Ruben Mendoza, ainsi que le producteur Jorge Forero, le succès économique d'un film n'est plus le seul facteur pris en compte pour évaluer sa réussite. Ainsi, la participation des professionnels français permet de tisser un lien entre les institutions du cinéma et la réalité de la production vécue par les professionnels colombiens.

En ce sens, il est essentiel le croisement de ces deux écosystèmes de production pour faire évoluer les conditions matérielles caractéristiques du cinéma que nous étudions. Cette rencontre engendre aussi bien des jeux de soutien que des jeux de dupes en raisons des besoins et intérêts singuliers.

b. À la recherche du « bon partenaire » : Les rapports de confiance et les tensions entre professionnels français et colombiens

Lors de nos entretiens, les professionnels colombiens et français, notamment des producteurs comme Polanco, De Seille Lenouvel et Forero, évoquent la rencontre du « *bon partenaire* » comme élément indispensable du processus de coproduction. Les rapports asymétriques, qui engendrent des tensions entre professionnels et leur écosystème de production, semblent s'apaiser sur la figure d'un « *bon partenaire* ». En effet, elle représente une conjugaison de facteurs matériels et symboliques (émotionnels) exigés par les professionnels afin de s'engager dans les négociations.

Le statut de « *bon partenaire* » se configure à partir des capacités des professionnels à répondre aux besoins des projets et des rapports de confiance. Nous pouvons notamment citer Jorge Forero qui, dans son interview, expose comment l'approche intimiste a un impact sur les rapports entre agents de la coproduction :

« (...) on commence par construire des relations interpersonnelles qui vont au-delà de la production ; on apprend aussi à connaître les personnes et leurs différentes facettes de leur personnalité et cette découverte constitue une deuxième expérience. À partir de là, on se dit "ok, on a plutôt eu de bons résultats, mais (...) je ne voudrais plus travailler avec cette personne". »³.

Les professionnels insistent sur la nécessité de connaître l'autre avant de s'engager dans le processus. À ce sujet, Gerylee Polanco exprime « *C'est comme laisser rentrer quelqu'un chez toi, il faut le connaître !* »⁴. En effet, un « *bon partenaire* » ne se résume pas exclusivement à la réussite d'un projet : plusieurs facteurs tels que les rapports personnels et le partage d'une même idée du cinéma sont à prendre en compte.

Pour les professionnels français, les rapports de confiance jouent aussi un rôle essentiel. Thierry Lenouvel évoque les liens construits au fil des années avec la productrice Diana Bustamante, ce qui lui permet de s'investir dans les projets qu'elle porte. Dans le cas des coproductions avec la France, les négociations ont lieu dans un cadre plus personnel et familial. Guillaume De Seille évoque la prévalence des liens d'amitié entre les professionnels colombiens et français, sur le facteur financier : « *l'argent, ça devrait compter, mais non, nous, on fait des films parce que je suis très pote avec Oscar (Ruiz), Thierry est très pote avec Ruben (Mendoza)* »⁵. L'affirmation de De Seille met en évidence des écarts entre les systèmes de production colombien et français, mais aussi la place des liens affectifs dans le processus de négociation. Ils sont conscients des risques économiques qu'ils prennent en s'associant avec des réalisateurs et producteurs colombiens. Néanmoins ils affirment être motivés par deux raisons principales : l'intérêt de « *soutenir les nouveaux talents colombiens* » (Lenouvel) et, les liens personnels construits avec eux.

³ Entretien avec Jorge Forero. Bogotá 18 Juillet 2015

⁴ Entretien avec Gerylee Polanco. Cali 20 octobre 2016

⁵ Entretien téléphonique avec Guillaume De Seille. Paris 23 décembre 2016

La figure du « *bon partenaire* » est particulièrement mentionnée par les professionnels colombiens pour désigner le rôle du coproducteur étranger. Les producteurs français, sauf Grégoire Debailly qui accompagne le projet de Franco Lolli depuis le début, assument leur statut de partenaire, et le fait de joindre les propositions portées par les réalisateurs. Admettre le rôle de chaque agent dans le projet ne garantit pas des rapports horizontaux, au contraire, cela engendre des tensions entre les agents liées à leur statut. Bien que le réalisateur colombien et son équipe cherchent et proposent le projet au producteur français, c'est ce dernier qui décide de l'intégrer. Thierry Lenouvel raconte par exemple : « *au début c'est moi qui vais chercher les talents... les nouveaux ; mais il y a aussi des talents qui viennent à moi au bout d'un moment. (...) Je ne vous raconte pas le nombre de projets que j'ai reçus (rire) c'était presque délirant.* ». De même, Guillaume De Seille affirme choisir les films colombiens car ils répondent à ses intérêts politiques et artistiques. Le discours des producteurs français confirme le vécu de leurs pairs colombiens quand à la concurrence et dévoile aussi des rapports hégémoniques entre eux.

Ainsi, dans le cas du cinéma que nous étudions, les liens affectifs et amicaux occupent une place très importante dans la coproduction. Les rapports d'autorité semblent naturalisés par les deux partenaires (français et colombiens). La relation pédagogique qui encadre ces rapports atténue et réactualise l'asymétrie des positions. Cette proximité participe à la construction d'un contexte où malgré les écarts matériels entre l'écosystème de production français et colombien et les tensions entre professionnels, il est possible d'opérer des relais afin de créer ensemble.

c. Les rapports générationnels. Les tensions entre l'expérience et la nouveauté dans la création

Au moment des entretiens, les producteurs français ont entre 50 et 65 ans, tandis que les professionnels colombiens ont entre 28 et 35 ans. Dans ce contexte, la coproduction représente une rencontre entre professionnels de nationalité et de génération différentes. Cette diversité est perçue par nos informateurs comme une richesse, dans la mesure où un partage du savoir-faire cinématographique s'effectue.

Pour les professionnels colombiens, leurs pairs français représentent, en plus d'une option de financement, une possibilité de rejoindre l'univers français construit autour de l'idée d'un cinéma indépendant et d'auteur. Pour Gerylee Polanco, par exemple, le coproducteur : « *t'aide à grandir, (...) t'offre son expérience, pour faire le cinéma que tu aimes* ».

Par ailleurs, pour les coproducteurs français, ce partenariat représente un espace permettant de valoriser leurs expériences. Pour Thierry Lenouvel nous explique : « *c'est aussi valorisant pour moi de constater que je peux vraiment apporter quelque chose de par mon expérience à ces cinéastes (...) c'est vraiment gratifiant quand vous avez l'impression d'apprendre quelque chose à quelqu'un qui va réaliser son film* ».

Dans ce contexte, ces professionnels sont conscients de cette relation asymétrique en termes d'expérience et de connaissance du secteur cinématographique. Néanmoins elle est vécue positivement dans la mesure où chacun y trouve son compte. Le manque d'expérience admis par les professionnels colombiens attire l'attention des agents français. Ils affirment avoir une sorte de « *goût pour la découverte* » (Lenouvel). Les films de notre corpus, premier ou deuxième long métrage des réalisateurs colombiens en coproduction avec la France, illustrent cette attirance des producteurs français pour la « *nouveauté* ». Ils reconnaissent « *le talent de cette nouvelle vague du cinéma colombien* » (De Seille), cependant ils soulignent aussi la nécessité « *d'être derrière eux pour contrôler cette espèce de folie créative, pour le meilleur du film évidemment* » (Lenouvel). En effet, plus que l'intérêt pour la découverte, c'est aussi le statut privilégié auquel ils accèdent en tant que producteurs étrangers et la reconnaissance de leur expérience. Ainsi, la tension entre le producteur français et le réalisateur colombien se réduit car ce sont les agents colombiens et les conditions de la coproduction qui offrent ce statut privilégié de « *formateur* » à leurs homologues français.

Par ailleurs, cette reconnaissance envers les professionnels français et leur appartenance au réseau d'un certain *cinéma d'auteur* engendrent des rapports hiérarchiques. Le producteur français devient un guide qui « *enseigne le métier du cinéma* »⁶ (Acevedo). Ruben Mendoza compare par exemple le rôle de Thierry Lenouvel à celui de son père dans la construction de ses projets : « *le premier lecteur de mes projets a toujours été mon père. Maintenant, par exemple, je donne à Thierry tout ce que j'écris... je respecte beaucoup son regard* »⁷. Mendoza décrit son père comme la personne qui l'a initié au monde des arts et l'a aidé à construire un point de vue critique et poétique. La comparaison entre la figure paternelle et Lenouvel illustre la place privilégiée occupée par les producteurs français en tant que référents pour les professionnels colombiens.

Dans ce contexte de confiance et d'admiration, les professionnels colombiens perçoivent les interventions de leurs homologues comme des « *conseils pour viser la qualité* » (Mendoza). Ainsi, même s'ils assurent avoir le contrôle sur leur projet, l'intervention du producteur français y est totale. Comme l'exprime Ruben Mendoza : « *(...) c'est un avantage, de toujours pouvoir compter sur un coproducteur et ses bons conseils* ». Tout comme Mendoza, les autres professionnels valident les interventions de leurs pairs français, présent de l'écriture scénaristique au montage. Ce constat dévoile une influence du processus de coproduction sur la création artistique.

Ainsi, la reconnaissance de l'expérience entraîne des rapports de pouvoir, cette fois-ci concernant la valeur du savoir-faire d'un métier et non pas les composantes économiques. Néanmoins, les professionnels colombiens vivent cette intervention des producteurs français comme un accompagnement et non pas comme un exercice de domination. Dans ce contexte, les échanges entre l'expérience et la « *jeunesse* » sont acceptés et intégrés par les agents dans la mesure où ils permettent aux « *jeunes talents colombiens* » (De Seille) de

6 Entretien avec César Acevedo. Toulouse 14 mars 2016

7 Entretien avec Ruben Mendoza. Cali 10 août 2015

nourrir leur parcours. Ils constituent aussi des réponses aux attentes de ces derniers qui souhaitent se faire une place au sein d'un réseau particulier du cinéma d'auteur.

d. Les rapports de nécessité et l'instrumentalisation des partenaires

Les enjeux de la coproduction ne sont pas les mêmes pour tous les participants.

D'une part, les producteurs français admettent « *ne pas être des millionnaires en capacité d'investir 100 mille dollars en puisant dans (ses) propres ressources* » (De Seille). Ils évoquent les fonds et subventions français comme « *un outil de travail* » qui leur permet de rentrer en coproduction. Les « *nouveaux regards sur le monde* » (Lenouvel) portés par les réalisateurs colombiens représentent pour les producteurs rencontrés un trait de singularité qui leur permet d'exister parmi la masse des projets cinématographiques présentés aux bourses. C'est dans la coproduction donc, en tant que schéma économique, que les professionnels français arrivent à exister en tant que producteurs.

D'autre part, dans le cas de professionnels colombiens la représentation de la France en tant que « *le meilleur partenaire* » (Forero) est construite à partir de deux facteurs qui révèlent les rapports de chaque agent colombien au projet. Pour les professionnels de la production colombiens, c'est le cadre juridique et le soutien financier de la France qui motive la coproduction. Dans le cas des réalisateurs, c'est surtout l'idée d'un *cinéma d'auteur* promue par ce pays européenne qui encourage leur intérêt. Gloria Pineda (2019) remarque les influences du modèle français sur le développement des propositions des réalisateurs colombiens de cette génération. Les producteurs français représentent donc pour ces professionnels colombiens une possibilité de rejoindre un autre écosystème de production.

Ces rapports de complémentarité qui encadrent la coproduction peuvent donner lieu à un exercice d'instrumentalisation entre partenaires afin de nourrir leur parcours professionnel. En outre, l'accès au système d'aides français, exige la participation d'un producteur français porteur du projet. Thierry Lenouvel se souvient encore de sa première expérience dans le cinéma d'Amérique latine, engagé pour gérer l'argent du FSC (*Fonds Sud Cinéma*) accordé au film péruvien *Tarata* (Fabrizio Aguilar, 2009). Comme Lenouvel précise, dans les années 2000, ces fonds n'exigeaient pas la participation d'un producteur français dans l'équipe. Son rôle est réduit à celui de « *surveillant des ressources* » (Lenouvel). Les nouvelles conditions de participation rendent indispensable la présence du coproducteur français et le réduisent à une condition matérielle sine qua non du projet.

Par ailleurs, bien que les producteurs français signalent leur intérêt pour les projets du pays latino-américain en raison des sujets et du regard « *authentique des réalisateurs* » (Lenouvel, De Seille), leur investissement dépendent aussi fortement du soutien du FDC (*Fonds pour le Développement Cinématographique en Colombie*) en tant que « *garantie (...), qui permet de réduire les risques économiques* » (De Seille, Polanco). En effet, comme

l'affirment les professionnels colombiens de la production, la recherche de la coproduction se présente généralement après la demande d'aides au fond colombien. L'obtention de cette subvention permet aux Colombiens de rentrer en négociation avec les partenaires étrangers, en l'occurrence français, dans un rapport plus horizontal où en plus du talent, ils bénéficient de ressources économiques qui soutiennent le projet.

De plus, l'intérêt pour le cinéma colombien manifesté par les producteurs français répond aussi à leur nécessité de trouver des chemins professionnels pour exister en dehors du système commercial. À ce sujet, Guillaume De Seille affirme : « *Je ne trouve plus aucun intérêt à faire des films français, et le cinéma hollywoodien ne m'a jamais intéressé, par défaut, il me reste ce qu'on appelle les pays émergents pour faire le cinéma que je veux.* ». En effet, les projets de films de cette génération de professionnels colombiens et la situation de leur industrie cinématographique constituent des conditions qui permettent aux producteurs français, notamment ceux avec un capital financier limité, de construire leurs parcours. Pour De Seille comme pour Lenouvel, la Colombie, ainsi que certains pays d'Amérique latine, tels que le Chili et le Pérou représentent un « *territoire fertile* » (De Seille) pour la coproduction en raison de ces « *nouveaux talents* » (Lenouvel) et les thématiques traitées, mais aussi des écosystèmes de production locaux qui encouragent la coproduction internationale.

Dans ce contexte, les rapports de nécessité peuvent-ils engendrer aussi un exercice d'instrumentalisation entre professionnels ? Il ne s'agit pas de rapports de supériorité entre eux car chacun a besoin de l'autre. Chaque agent affronte des enjeux particuliers dans la coproduction et se rend utile à un projet collectif dans la mesure où chacun y gagne. Ainsi, le partenariat étranger représente un instrument pour arriver à répondre tant aux attentes individuelles que collectives. C'est une instrumentalisation consciente. Ceci nous permet d'émettre une hypothèse sur la transformation des logiques néo-coloniales en précisant les rapports asymétriques entre ces acteurs au-delà des négociations financières et économiques.

Ainsi, l'analyse permet d'affirmer que la décision de ces acteurs de ne pas aborder le caractère économique des négociations répond à leur désir, peut-être inconscient, de ne pas avouer les dépendances réciproques qui se créent entre eux. De plus, les relations de pouvoir entre ces acteurs professionnels dépassent le caractère financier ; en effet, l'engagement économique n'est possible que s'il existe d'autres engagements de caractère plutôt culturels, artistiques et émotionnels. Cette interdépendance est relevée dans leurs discours lorsqu'ils évoquent les échanges de compétences où l'un permet l'existence de l'autre : les cinéastes colombiens offrent aux producteurs français un terrain d'action et la participation française facilite les processus de financements des films ; une des logiques de la production audiovisuelle dans le monde contemporain (Elsaesser, 2013).

2. Les tensions entre la reproduction d'un modèle économique et le développement d'un style cinématographique

La coproduction cinématographique entre la France et la Colombie se développe sous un modèle de production en tandem. L'engagement des professionnels se conjugue avec les ressources issues des fonds et des aides à la production des circuits festivaliers (Rueda, 2018). L'imbrication de ces facteurs donne lieu à un modèle de production transnational qui encadre des rapports entre des professionnels d'origines géoculturelles différentes et des institutions. Ainsi, des tensions entre les recherches artistiques des réalisateurs et les attentes des institutions, sources de financement, sont au cœur de ce modèle.

Si la production cinématographique engendre déjà des tensions entre les composants économiques et artistiques, la relation de différents écosystèmes de production encadrée par la coproduction internationale, entraîne d'autres tensions lors du processus de création des réalisateurs colombiens. Au-delà de la construction d'un système de financement, les professionnels colombiens nourrissent également l'espoir d'intégrer un *monde du cinéma* dépassant les frontières géographiques et culturelles de leur pays. Dans ce sens, ce modèle de production en tandem est traversé par les intérêts culturels, artistiques et diplomatiques des écosystèmes de production des deux pays.

Ainsi, malgré la conscience sur les risques financiers qu'ils prennent, l'ensemble des professionnels interrogés affirment s'engager dans une démarche plutôt artistique qui dépasse les intérêts économiques de la production cinématographique. C'est dans les rapports entre recherche artistique et obligations économiques que la coproduction représente pour eux un modèle viable. Les producteurs français, par exemple, voient dans le partenariat international une double possibilité : celle de participer au développement d'une nouvelle cinématographie colombienne et celle de s'éloigner de la production des films commerciaux qu'ils considèrent, économiquement opérants, ainsi que peu intéressants.

a. Les influences d'un modèle économique « indépendant » sur le développement du style cinématographique

Lors des entretiens, les professionnels colombiens présentent leur compagnie de production (*Burning Blue ; Contravia Films ; Dia-fragma Fabrica de Películas*) comme le fruit d'un modèle « indépendant » ou « alternatif » qui leur permet de développer leurs propositions cinématographiques. Dans ce contexte, la coproduction est pensée par l'ensemble des professionnels interrogés comme une alternative de financement qui

favorise les recherches artistiques des réalisateurs tout en se libérant des contraintes économiques. Jorge Forero et Oscar Ruiz affirment par exemple que leur modèle s'affranchit du système commercial.

En effet, cette alternative permet à certains films d'exister à l'écart des logiques de récupération de l'investissement par les recettes propres du cinéma commercial. Comme l'expose Guillaume de Seille, ce modèle « *réduit les risques économiques d'un type de films très rarement validés et financés par le marché du cinéma commercial* ». À ce sujet, le réalisateur et chercheur colombien Oscar Campo affirme que certains cinéastes tels qu'Oscar Ruiz, Ruben Mendoza, William Vega et Franco Lolli intègrent un modèle de production qui leur offre une certaine liberté économique qui exige en revanche « *le développement d'un style cinématographique* »⁸. Ainsi, malgré cette alternative économique, le modèle est-il compatible avec une « indépendance » artistique comme l'assurent les professionnels interrogés?

Comme l'affirme Oscar Campo, ces professionnels, intègrent un réseau qui les soutient. Ce dernier constitue un lieu singulier depuis lequel ils développent leur cinéma et construisent leur jugement sur le modèle et les contenus du système commercial en Colombie. Ce statut « *privilegié* » signalé par Oscar Campo est édifié sur trois éléments : d'abord, les parcours universitaires, en cinéma et en journalisme dans des universités publiques colombiennes (à l'exception de certains cas tels que Franco Lolli qui a suivi des formations en France) influencent les rapports de cette génération à la production cinématographique en général. Ensuite, les liens qu'ils développent avec certains artistes colombiens plus âgés tels que les réalisateurs Luis Ospina et Victor Gaviria représentent un second facteur. Finalement, l'intérêt des coproducteurs internationaux pour les propositions de ces réalisateurs colombiens constitue le troisième élément. De plus, l'idée d'une nouvelle génération de réalisateurs qui prennent le relais et font évoluer la cinématographie (Lenouvel et De Seille), alimente la construction de ce statut.

Dans ce sens, la critique du cinéma commercial influence le développement du style cinématographique de ces professionnels. Pour les réalisateurs et les producteurs en Colombie, le succès d'un film dépend de sa capacité à communiquer et à inviter le spectateur à la réflexion et non simplement en fonction des recettes. Ils admettent concevoir le cinéma comme une démarche artistique, plastique et une forme d'engagement social.

Cette définition « *romantique du métier cinématographique* » (Polanco) rejoint par exemple le discours des institutions et systèmes de financement tels que l'*Aide aux Cinémas du Monde* du gouvernement français. Le CNC le décrit comme « *une aide sélective (...) [qui] vise à rendre plus ouverte, plus attrayante et plus simple l'association des cinéastes et professionnels du monde entier, en vue de coproduire ensemble les œuvres qui contribueront à promouvoir la diversité culturelle* ». De même, il existe une relation entre les critères de sélection stipulés par l'ACM et les intentions des professionnels colombiens : « *Les projets sont sélectionnés (...) pour leur qualité artistique, leur capacité à présenter au public*

8 Entretien avec Oscar Campo. Cali 26 janvier 2016.

des regards différents et des sensibilités nouvelles (...) »⁹. Afin de bénéficier de cette aide financière, les créateurs doivent donc répondre aux attentes d'originalité et d'engagement social du cinéma recherchés par les institutions françaises.

Dans ce contexte, l'image de *l'auteur du cinéma* s'installe au cœur de la représentation que les professionnels colombiens ont de l'activité cinématographique et du « bon cinéma » (Ruiz). Certains réalisateurs tels qu'Oscar Ruiz, Ruben Mendoza et Juan Sébastian Mesa se décrivent comme « auteurs », d'autres comme Franco Lolli, César Acevedo et Jacques Toulemonde préfèrent évoquer le *cinéma d'auteur* comme « *une référence du bon cinéma* ». Il se produit donc des rapports directs et évidents entre le modèle promu par la France et l'idée d'un cinéma de qualité en opposition au cinéma commercial. En ce sens, Thierry Lenouvel associe le film d'auteur à un cinéma de qualité soutenu par des aides publiques, et le distingue des longs métrages commerciaux financés avec des capitaux privés. Dans ce même esprit, Oscar Ruiz présente sa compagnie de production lors de la 33^{ème} édition du Festival Rencontres de Cinélatino de Toulouse comme « *une plateforme depuis laquelle il est possible de développer des films d'auteur qui auront un grand impact* ».

L'adhésion à la philosophie du cinéma d'auteur en tant qu'expression « *individuelle, subjective et critique sur un sujet* » (Lenouvel) représente tout d'abord des influences sur le développement de ce cinéma. Ensuite, les professionnels construisent des représentations dépréciatives du cinéma commercial en claire opposition au leur. En effet, le discours de nos informateurs dévoile une valorisation de leurs films supportée sur la critique à ceux du système commercial. Ainsi, si ce modèle de financement répondre aux contraintes économiques, il engendre d'autres au caractère plutôt artistique. Il s'agit donc de conditions matérielles qui donnent à ces professionnels l'impression d'une indépendance économique et de liberté créative.

b. La médiation du style : le rôle des festivals et des fonds dans le processus individuel de création

Les professionnels rappellent le parcours institutionnel et festivalier traversé par leurs projets afin de trouver le budget. Les rencontres de coproduction, les festivals et les subventions publiques font en effet partie des stratégies de financement reconnues par ces professionnels. Chacune de ces activités exige, comme l'exprime César Acevedo, « *une adaptation du projet pour répondre aux politiques de sélection* ». Dans le même esprit, Ruben Mendoza évoque une « *réécriture du début à la fin du processus (de création et de production)* ».

Guillaume de Seille remarque quand à lui l'importance de la reconnaissance du réseau d'un cinéma d'auteur dans la production des films que nous étudions : « *il faut donc essayer*

⁹ Consulté sur le site web du CNC, « rubrique aides et financements ». <https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements>

d'avoir des prix, d'être connu, d'être remarqué, et après ça aide à trouver des financements ». Pour les producteurs, les festivals représentent aussi une fenêtre d'exposition. Gerylee Polanco expose : « *il y a toujours des critères spécifiques à chaque festival, mais si c'est un de catégorie A, Cannes par exemple, bah... ça attire l'attention d'autres festivals.* » En ce sens, Thierry Lenouvel affirme que les possibilités de distribution d'un film étranger en France sont fortement affectées par sa sélection au Festival de Cannes. En effet, c'est dans le circuit des salles de cinéma d'art et d'essai et sous l'étiquette de « *cinéma d'auteur* » que s'effectue la distribution des films que nous étudions sur le territoire français.

Cette importance accordée par les professionnels de la production au réseau festivalier et au système de subventions est déterminée par une nécessité matérielle. Dans ce contexte, le réalisateur en particulier et le projet de film en général peuvent subir une certaine hégémonie qui influence le processus de création. Ils sont en effet confrontés aux attentes des festivals en termes de discours et de regards portés par les projets.

Dans ce contexte, la *liberté de création* que les professionnels colombiens affirment trouver dans ce modèle de financement est limitée par les intérêts sociaux, culturels et politiques inhérents aux festivals et les systèmes d'aides à la production. L'ensemble des équipes qui ont participé à notre enquête comprend ces enjeux. Cependant, les postures des professionnels colombiens ne sont pas unanimes. Certains réalisateurs, tels que Oscar Ruiz et César Acevedo, affirment que ces filtres garantissent des paramètres de qualités artistiques et techniques. Ruben Mendoza et Franco Lolli évoquent quand à eux une « *manipulation* » (Lolli) pour faire référence aux politiques de sélection de certains festivals et d'aides à la production en Europe. Ruben Mendoza mentionne des « *lignes éditoriales* » qui déterminent la sélection des films en fonction du « *style recherché par le festival* » (Mendoza). Malgré cette diversité de postures, les réalisateurs et producteurs colombiens déclarent soumettre leurs projets à ces logiques afin d'accéder aux ressources économiques ainsi qu'à la reconnaissance et au prestige associés à certains grands festivals internationaux.

Par ailleurs, Oscar Ruiz, en opposition à ses collègues, signale une « *liberté des professionnels d'accepter ou pas* » les conditions de sélection. Il tient même à faire remarquer que ces politiques agissent une forme de validation pour intégrer la communauté du *cinéma d'auteur* : « *c'est comme toujours dans l'histoire de l'art, il existe des artistes, des ouvrages et des institutions qui les légitiment* ». Dans ce contexte, la liberté réaffirmée par Ruiz est réduite au choix d'accepter et de rentrer dans le réseau ou de rester en marge du *cinéma d'auteur*. Malgré la divergence d'opinions quand au rôle des festivals et bourses de production, les réalisateurs et producteurs colombiens s'accordent sur l'importance de ces espaces dans la validation de leurs films et l'accès à un statut plus élevé que celui de « *réalisateur colombien* ».

De plus, les relations de ces professionnels au réseau festivalier et les fonds de financement révèlent une asymétrie entre les écosystèmes de production. En effet, ajoutée à la valeur sociale et artistique des propositions de cette génération de réalisateurs

colombiens, la capacité d'adaptation de leurs projets aux attentes du système leur permet de rentrer dans un réseau de *cinéma d'auteur*. Finalement, dans quelle mesure s'agit-il d'une *manipulation* de la part de ce modèle sur la création et, à la fois, d'une stratégie des professionnels colombiens pour accéder au réseau festivalier et aux bénéfices économiques et symboliques qu'il représente ?

Ainsi, L'analyse de la pratique professionnelle des cinéastes et producteurs dans le cadre de la coproduction internationale, ouvre une voie à la réflexion, voire précise l'actualisation de la notion de *cinéma d'auteur*, et plus particulièrement des logiques qui encadrent les rapports entre professionnels. Tout comme le développe Gloria Pineda (2019), il serait très pertinent et nécessaire d'analyser la transformation du concept *d'auteur* en matière de cinéma et de questionner la manière dont les professionnels et institutions font usage de ce concept dans le contexte de la cinématographie contemporaine de coproduction où la France est un acteur essentiel. En effet, le discours de certains professionnels pointe l'évolution de la notion « d'auteur » où l'œuvre cinématographique n'est plus le résultat de l'esprit unique et solitaire du cinéaste mais bien le résultat de son interaction avec d'autres acteurs. L'analyse du discours et de la pratique de ces professionnels dévoile de façon paradoxale la mobilisation du concept d'auteur de cinéma. Bien qu'ils s'accordent tous sur le rôle du cinéaste en tant que « créateur » de l'œuvre, les producteurs, colombiens et français, soulignent aussi l'importance de leur rôle en tant que porteur du projet. De même, les réalisateurs accordent au travail collectif de la valeur et de l'importance dans la réussite de leurs propositions cinématographiques. Ainsi, dans le sens de Howard Becker (1982), la base structurante du *cinéma d'auteur* dans le contexte contemporain de la production internationale du cinéma est l'interaction d'une pluralité d'acteurs tels que le cinéaste, les divers producteurs, les festivals et les fonds de financements.

c. Intégrer le réseau d'un certain cinéma : les tensions entre la construction d'une identité professionnelle et le développement d'une industrie

Les professionnels colombiens affirment partager l'idée du *cinéma auteur*. Dans ce modèle de production alternatif et indépendant, différent de celui d'Hollywood, le réalisateur prend place en tant qu'auteur et son film comme son œuvre. En ce sens, la coproduction avec la France accorde aux projets colombiens un statut qui leur donne accès au réseau de *cinéma d'auteur* promu par le système français et soutenu par certains festivals et fonds dans le monde (Pineda, 2019)¹⁰. Cette ambition des professionnels colombiens pour intégrer ce *monde du cinéma* provoque l'influence du modèle français sur leurs propositions et des frictions avec le système de production colombien.

10 PINEDA-MONCADA Gloria, « El nuevo cine de autor colombiano: intercambios estéticos y discursivos entre Francia y Colombia », *Archivos de la Filmoteca*, n° 76, 2019, 73-90.

Tout d'abord, l'adhésion à cette idée du cinéma promue par la France encadre la construction de l'identité des professionnels colombiens. Pour les réalisateurs interrogés, le long métrage, en tant qu'œuvre d'art, ne doit pas être évalué ou jugé en fonction de l'origine de l'artiste qui le crée. Ils remarquent la nécessité de comprendre le film comme « *une œuvre accessible à tous* » (Mendoza). En effet, les professionnels, notamment les réalisateurs, reconnaissent la Colombie en tant que lieu d'énonciation et ses réalités sociales comme « *source d'inspiration* » (Acevedo); néanmoins ils évoquent aussi leurs séjours à l'étranger et leurs intérêts pour un certain *cinéma d'auteur* comme des facteurs qui traversent leurs propositions. Ainsi, les espaces tels que le *Festival de Cannes* et la *Résidence de la Cinéfondation*, représentent une réussite professionnelle et la rencontre des cinéastes d'autres origines géoculturelles rassemblés autour de l'idée du *cinéma d'auteur*.

Ensuite, l'objectif professionnel des agents colombiens d'intégrer ce *monde cinéma* est encadré par la participation de leurs homologues français et leur vision de la réalisation cinématographique. Si les producteurs français évoquent la notion de « *communauté du cinéma* » comme un réseau professionnel, la plupart des professionnels colombiens citent le « *travail en équipe* » (Acevedo, Forero) et l'idée d'une « *famille* » (Polanco, Ruiz, Mendoza, Acevedo) dont les membres grandissent ensemble dans la vie et dans le métier.

Ainsi, nous remarquons des asymétries dans la manière de concevoir la rencontre entre professionnels. Ces dernières dévoilent le caractère interculturel des négociations dans la coproduction internationale. L'analyse en contexte du discours des participants interrogés, nous permet d'identifier les écarts dans la façon de penser ces rencontres. La notion de « *communauté* » appartient à une logique des industries cinématographiques, notamment européennes (Creton, 2003). L'idée « *d'équipe* » et de « *famille* » répondent quand à elles aux conditions de production dans le contexte colombien ce qui revient à, comme affirment les professionnels, « *à travailler avec tes amis* » (Ruiz, Acevedo).

Par ailleurs, dans l'intention de réaffirmer une appartenance au modèle français du *cinéma d'auteur*, ces professionnels se sont approprié un discours sur l'*universalité du récit*. Les professionnels colombiens essaient effectivement de s'affranchir des étiquettes de nationalité et de rappeler le développement d'un langage cinématographique comme facteur qui valide leur adhésion au modèle. Oscar Ruiz explique par exemple « *je me sens citoyen du monde (...) c'est pour ça que je veux filmer partout dans le monde, parce que plus qu'un Colombien je suis un cinéaste* ». Pour les cinéastes colombiens qui ont participé à notre enquête, il est essentiel de dépasser les rapports à un espace géoculturel donné et de projeter leurs travaux dans un contexte mondial construit « *autour d'une cinématographie intéressante... de qualité et non simplement de la nationalité du réalisateur ou de l'argent du budget* » (Mendoza). C'est en ce sens que cette génération de professionnels colombiens construit ses films au croisement de deux facteurs : le développement de l'industrie colombienne et l'intention d'intégrer un *monde cinéma*.

En effet, malgré le discours de ces agents colombiens sur l'universalité du cinéma, tel qu'exposé par les producteurs français concernant le processus de promotion et

distribution de ces films en France, ce sont justement les rapports à la Colombie, en tant qu'espace géoculturel et industrie cinématographique, qui déterminent leur pertinence dans le marché et valident leur inclusion dans ce *monde cinéma*. Dans ce contexte, l'intention d'universalité dans la proposition cinématographique engendre de la tension entre *national* et *international* à la recherche de la reconnaissance d'un modèle transnational.

De plus, l'engagement avec le développement l'industrie cinématographique colombienne admis par les professionnels colombiens, provoque des frictions entre ces agents et les institutions du cinéma. Gerylee Polanco, Jorge Forero et Oscar Ruiz signalent un abandon, au début de leur parcours, de la part des institutions et des politiques de soutien. Ils sont donc été amenés à chercher des partenaires à l'étranger. Lors de la participation à des marchés et des festivals internationaux, les films coproduits deviennent « *utile[s] au système (l'industrie) et servant à affirmer que la Colombie soutient le cinéma indépendant, alternatif... d'auteur* »¹¹. (Ruiz). En ce sens, une transformation du sentiment d'abandon à celui d'instrumentalisation détermine la relation des professionnels colombiens avec les institutions. Ainsi, l'implication manifestée par les réalisateurs et producteurs dans le développement de cette industrie ne répond pas à une affirmation nationale de leur part mais à la nécessité d'influencer l'écosystème de production qui encadre leur cinéma. Cette action est défendue par les créateurs colombiens comme une forme d'émancipation de la tutelle française et des contraintes du système colombien.

Dans ce contexte, le modèle de coproduction et l'idée de cinéma promu par la France représentent une stratégie pour répondre aux intérêts et besoins symboliques et matériels des deux partenaires. L'écart, en termes de ressources, entre le système de production colombien et le français semble disparaître. En effet, le modèle de la coproduction, donne l'impression aux professionnels colombiens et français d'une mise à disposition de ressources économiques en soutien d'un certain cinéma. Ce dernier doit alimenter, en échange, le discours sur la diversité culturelle et le rôle social de ce média.

C'est ainsi que, le caractère économique des négociations laisse place aux enjeux diplomatiques dans la promotion de la France en tant que nation cinéma engagée dans le développement des « *cinématographies d'ailleurs* » (Lecler, 2017) et la validation d'une certaine cinématographie colombienne comme exemple d'une industrie en construction. En effet, le partenariat entre ces deux pays, influence leur représentation dans le réseau cinématographique : l'industrie colombienne associée aux qualités d'un modèle français et cette dernière réaffirmée en tant qu'acteur culturel et politique dans le développement des cinématographies en émergence (Frodon, 2009). Ainsi, l'adhésion à ce *monde cinéma* sert à la promotion de ces pays et engendre des enjeux diplomatiques qui encadrent les rapports des professionnels, notamment colombiens, aux modèles économiques.

De plus, l'intention des professionnels d'apporter à la réflexion sociétale sur la Colombie et leur ambition à dépasser les limites géoculturelles du pays représente

11 Entretien avec Oscar Ruiz. Cali 27 mars 2015.

un paradoxe qui amène à la réflexion sur le concept de « cinéma national » dans le contexte de la coproduction. Le caractère « national » de ce cinéma est configuré dans la circulation internationale et la validation étrangère de ces films en tant qu'œuvres d'une cinématographie colombienne. L'étude de ce concept mériterait néanmoins la prise en considération d'autres acteurs tels que les publics (locaux et étrangers) et les systèmes de distribution, afin de mieux comprendre ses dimensions diplomatiques et culturelles dans le contexte des cinémas transnationaux.

B. La rencontre du public. Les rapports des professionnels aux spectateurs

La coproduction donne accès à une distribution plus large, cependant comme l'admettent les professionnels interrogés, les conditions du marché et le contexte socioculturel de la réception déterminent ce processus. Dans le cas du cinéma que nous étudions, cette possibilité de rencontre entre les longs métrages et les publics, au-delà des frontières géopolitiques colombiennes, influence les rapports entre professionnels et spectateurs (colombiens et étrangers).

Nous partons de l'idée d'une circularité dans le processus de création cinématographique. En ce sens, le spectateur est évidemment présent au moment de la réception mais aussi de la construction des propositions cinématographiques par les représentations que les professionnels ont d'eux.

Dans le cas du cinéma que nous étudions, bien que les professionnels revendiquent comme principe de travail « *une réflexion plus pointée sur la société* » (Mendoza) dans l'ambition de proposer d'autres manières de parler de leur pays, cette « *évolution du cinéma colombien* » (Forero) implique aussi une transformation du public. Le discours des professionnels dévoile à la fois une fierté de leur démarche artistique et politique et des liens conflictuels avec le spectateur. Cette dernière partie du chapitre est donc consacrée à la circulation du cinéma et son rôle dans la construction d'un public pour les films coproduits.

1. La coproduction influence-t-elle la rencontre entre les films et les spectateurs ?

Pour les professionnels, le système de distribution colombien ne représente pas un soutien à leur démarche. Jorge Forero, impliqué dans la production et la réalisation, mais aussi dans la programmation des espaces comme le *Festival International de Cinéma de Cartagena de Indias FICCI*, signale un « *aveuglement des distributeurs* » face aux films colombiens et les politiques de diffusion en salle. Tout comme Forero, l'ensemble des professionnels dénonce un intérêt mercantile du système de distribution colombien qui « *confronte les films colombiens au monstre industriel du cinéma hollywoodien (...) sans aucune garantie* » (Mendoza).

En effet, la plupart des films colombiens ne restent pas plus d'une semaine à l'affiche en raison des conditions du contrat de distribution et des pourcentages minimaux de recettes pour assurer la continuité en salle. C'est pourquoi les professionnels évoquent la nécessité de développer des stratégies de distribution « *alternatives* » telles que la diffusion en salles indépendantes ou en espaces dédiés à la culture dans un sens large, comme les musées.

Dans cette recherche d'alternatives, la coproduction internationale est reconnue par les professionnels colombiens comme une stratégie économique et une possibilité d'élargir la diffusion de leurs films. En vue de justifier cette option, des professionnels tels que César Acevedo, Ruben Mendoza et Gerylee Polanco revendiquent faire un cinéma pour un public plus large que celui rencontré en Colombie. En effet, la de circulation à l'international offre à leurs films une opportunité de rencontrer des spectateurs qui consomment et évaluent les propositions dans d'autres contextes géoculturels. Néanmoins, cette diffusion génère aussi des tensions entre la distribution et la réception en Colombie et à l'extérieur, notamment en France.

Ainsi, bien que les professionnels colombiens interrogés décrivent le système de distribution comme l'un des principaux obstacles à la configuration d'un public, le rapport entre les films et les spectateurs en Colombie et à l'extérieur est traversé par facteurs tels que les thématiques abordés, les circuits de diffusion et les représentations que les professionnels ont du public. C'est en ce sens que, dans cette section, nous analysons les effets de la coproduction sur les rapports entre les professionnels et les spectateurs dans la configuration d'un public.

a. Comment faire face à la concurrence du marché ? Les stratégies de distribution

Les professionnels signalent une saturation du marché cinématographique qui affecte les processus de distribution et de réception de leurs films.

Dans le cas de la Colombie, il ne s'agit pas seulement d'une concurrence entre longs-métrages colombiens (coproduits ou non) mais aussi des films étrangers, notamment hollywoodiens. Il existe plusieurs compagnies de distribution en Colombie, cependant c'est le monopole développé par *Cine-Colombia*, la plus grande du pays, qui détermine des logiques du marché qui ne sont pas adaptées à la réalité budgétaire des films colombiens en termes de promotion. Gerylee Polanco et Jorge Forero signalent la stratégie de promotion des films commerciaux à la télévision et dans la presse face au *bouche-à-oreille* sur lequel est principalement basée la promotion de leurs longs métrages. C'est pourquoi ils affirment que les spectateurs prennent connaissance de l'existence de leurs œuvres cinématographiques au moment où ils ne sont plus à l'affiche. Dans ce contexte, en plus de la concurrence, le processus de diffusion des films que nous étudions est aussi affecté par les politiques de distribution et le contrôle de *Cine-Colombia* sur le marché en national.

Dans le cas de la distribution à l'étranger, bien que les producteurs français partagent l'enthousiasme de ces homologues colombiens concernant les possibilités d'une distribution plus étendue, la situation n'est pas plus favorable. Thierry Lenouvel évoque à titre d'exemple du « *revers de la médaille* » pour signaler les effets négatifs « *d'une ouverture au monde* » du modèle de coproduction français qui donne accès à un grand nombre de films en coproduction à un système qui n'est pas capable de les accueillir et de les exploiter. À nouveau, la concurrence affecte le processus de distribution des longs métrages de notre corpus. Guillaume de Seille utilise ce constat pour justifier la création de sa compagnie de distribution. Il explique avoir construit son propre réseau afin d'introduire dans le marché les films qu'il coproduit.

Ces constats révèlent la complexité de la circulation et de la distribution des longs métrages coproduits entre la France et la Colombie. Si les réalisateurs gardent un discours plutôt romantique concernant la rencontre de leurs films avec public, fondée sur une « *connexion à la sensibilité humaine* » (Acevedo). Les professionnels de la production, français comme colombiens, reconnaissent être sensibles aux enjeux économiques de la distribution.

Dans ce contexte, les stratégies pour faire face aux contraintes de cette étape du cinéma créent des tensions entre une *affirmation nationale* et une ouverture au monde. Les professionnels reconnaissent leur intention d'éviter que leur cinéma soit jugé et apprécié en raison de l'origine de la production. Néanmoins, dans le cas de la distribution internationale, la mention « *film colombien* » est valorisée.

En effet, même si les professionnels colombiens, notamment les réalisateurs, admettent chercher une reconnaissance en tant « *qu'auteurs* » (Mendoza, Acevedo) ou « *cinéastes* » (Ruiz, Lolli), dans l'objectif de distinguer leurs propositions de la masse des films commerciaux et d'auteur produits, le label national « *colombien* » représente un trait de différenciation. Évidemment, le film n'est pas réduit à son origine nationale mais il est valorisé pour ses qualités comme le développement d'un langage cinématographique particulier et les aspects techniques associés à la création d'ambiance dans la maîtrise de la lumière et du son. Même dans le cas de Franco Lolli, lors de son passage à la télévision

dans l'Hexagone pour la promotion de son premier long-métrage (une coproduction majoritairement française), l'accent est mis sur l'origine nationale du réalisateur, ainsi que sur le sujet du film : « *la difficile cohabitation entre riches et pauvres dans la société colombienne* »¹². Bien que le parcours de Lolli à la FEMIS¹³ ait été abordé dans l'entretien, la stratégie pour attirer l'attention des spectateurs réside en un jeu entre l'universalité du discours du long métrage et les rapports à une réalité colombienne. En outre, il se sert de ses expériences en tant que Colombien de classe moyenne cultivée pour présenter et valider son film comme « *un regard sur la société colombienne* » (Lolli).

Malgré l'identité d'auteur, revendiquée par les réalisateurs interrogés, lors de la distribution en France, c'est l'affirmation nationale qui s'impose. En tant qu'*œuvres de coproduction*, les films obtiennent un visa d'exploitation sur le territoire français ; cependant la diffusion est conditionnée par les logiques du marché telles que les coûts de la distribution et l'accès au réseau. Pour bénéficier de l'aide française à la diffusion, les coproducteurs doivent au préalable effectuer une demande d'agrément. Cette démarche est signalée par les producteurs français comme difficile à saisir en raison des pourcentages de participation et le fait que la France soit un coproducteur minoritaire dans la plupart des cas. C'est en ce sens que Jacques Toulemonde et Guillaume De Seille affirment qu'un film colombien en France, même s'il est en coproduction, reste un film colombien.

Dans ce contexte, les producteurs français voient la participation aux festivals en France comme un outil de diffusion pour une possible distribution dans l'Hexagone. Dans le cas de la plupart des films de notre corpus ce sont plutôt les festivals de région, notamment latino-américains, qui constituent ce circuit, malgré le fait que ce cinéma gagne de plus en plus une place dans le réseau des festivals catégorie A. Encore une fois, le modèle de distribution mène à une affirmation des professionnels et de leurs films en tant que Colombiens. Au-delà des qualités techniques, c'est l'appartenance à l'espace géoculturel colombien qui contribue à la sélection aux festivals, dans la mesure où chaque réalisateur apporte « *un nouveau regard sur son pays* » (Lenouvel).

Dans le cas de la distribution en Colombie, tout comme pour les festivals en France, des références à la fonction sociale du cinéma est au cœur du discours de promotion. Même si elle est authentique, la définition de ce cinéma comme « *acteur d'une transformation sociale nécessaire pour le pays* » (Mendoza) révèle des tensions entre la nécessité d'une affirmation nationale et un désir de dépasser ses limites. En effet, les réalisateurs conjuguent dans leur discours une affirmation sur l'universalité de leur cinéma et les rapports de leurs longs métrages aux réalités sociales du pays - à travers des sujets comme la violence et l'iniquité sociale -. Cette dualité cherche à ouvrir le réseau de distribution auquel ces films ont accès : les festivals de cinéma, les salles d'art et d'essai et le marché du cinéma commercial. C'est là que se joue la complexité des stratégies de distribution et les rapports entre le film et le spectateur. Ainsi, les professionnels interrogés se voient

12 Section À l'affiche, sur France24.com.fr Émission du 18 mars 2015. En ligne : https://youtu.be/_Mkij1Uz85A

13 L'école supérieure des métiers de l'image et du son.

obligés de jongler en permanence entre les labels *nationaux*, de la *coproduction et du cinéma d'auteur*, pour faire exister leurs propositions et trouver une voie leur permettant la rencontre avec public.

b. La circulation internationale influence-t-elle les rapports des professionnels aux publics ?

Les professionnels interrogés reconnaissent la polémique autour de leurs films en Colombie en raison de l'originalité et de la manière de parler du pays, mais aussi de la circulation de ce cinéma à en Europe. Oscar Ruiz évoque les commentaires de certains réalisateurs de cinéma commercial et de la critique en Colombie qui expriment que « *ce type de cinéma... d'auteur est fait pour être vu à l'étranger et faire plaisir aux gens ici (France) par exemple, en montrant ce qui se passe en Colombie* »». En effet, la circulation et l'appréciation de ces films dans un circuit festivalier international, en opposition à une distribution limitée et à une réception plutôt timide dans le pays latino américain, réveillent la controverse et les questionnements sur les destinataires de ce cinéma coproduit entre la France et la Colombie. Les réalisateurs interrogés signalent une sorte d'antagonisme entre la diffusion à l'étranger et la réception nationale. En effet, pour les professionnels colombiens, la valeur des festivals, en tant qu'espaces de cinéphilie, produit un écart entre leurs films et le public colombien. César Acevedo et Ruben Mendoza signalent par exemple la représentation que le public en Colombie a sur les compétences des spectateurs des festivals : « *Là-bas (en Colombie) ils pensent que nos films ne sont pas pour eux... ils croient qu'il faut être très intelligents pour les comprendre.* » (Acevedo). Mendoza va plus loin : « *les Colombiens sont intimidés par les films qui vont aux festivals* ».

Malgré ces affirmations des professionnels colombiens sur les préjugés du public colombien concernant leur participation aux festivals internationaux, l'intérêt qu'ils manifestent d'être sélectionnés à certains festivals, tels que *Cannes*, dévoile le rôle que ces espaces jouent pour eux. Oscar Ruiz évoque ses participations au *Festival de Cinélatino de Toulouse* comme « *un endroit où on peut discuter avec un public qui connaît vraiment le cinéma (...) qui est réellement cinéphilie* ». En ce sens, Ruben Mendoza cite les projections en France et « *l'émotion de voir les gens dans la salle applaudir les films à la fin, comme pour remercier ton travail* ». Ainsi, il y a une sorte de reconnaissance du festival de cinéma et son public qui influence les rapports des professionnels aux spectateurs.

En ce qui concerne la distribution, les professionnels de la production qualifient les festivals comme des plateformes de diffusion essentielles. Guillaume De Seille mentionne la difficulté rencontrée par Thierry Lenouvel dans la distribution des films coproduits avec la Colombie qui ne sont pas sélectionnés à *Cannes*. De même, Franco Lolli compare la distribution du film de Ciro Guerra (*L'étreinte du serpent*, 2015) et celui de César Acevedo (*La terre et l'ombre*, 2015) avec le sien (*Gente de Bien*, 2015). Il évoque le boom médiatique qui entoure la distribution des longs-métrages de Guerra et Acevedo en raison des prix obtenus à *Cannes*. Cette situation permet à ces films de rester plusieurs semaines à l'affiche

en Colombie et, dans le cas du travail de Guerra, d'y retourner après sa participation aux Oscars. Les récompenses de Guerra et Acevedo au Festival de *Cannes* 2015 assurent une meilleure distribution de leur long métrage en Colombie et à l'étranger. Lolli confie mettre en avant sa participation à la *Résidence de la Cinéfondation*, ainsi que la sélection au *Festival de Cannes* 2012 avec son court-métrage (Rodri, 2012) pour attirer l'attention des distributeurs et du public sur son long-métrage (Gente de bien, 2015). En ce qui concerne la distribution de son film, il ajoute aux projections dans les salles commerciales (*Cine-Colombia*), la diffusion plutôt alternative dans le cadre d'un projet d'alphabétisation audiovisuelle développé aux collèges et lycées en Colombie. En France, le travail de Lolli fait partie du programme d'éducation à l'image au cinéma et à l'audiovisuel¹⁴. Le processus de distribution de son film en Colombie, témoigne aussi de sa formation et de son parcours en France dans l'intention d'interpeller un public jeune dans son pays sous l'exemple du modèle de l'Hexagone.

Dans ce contexte, les sélections aux festivals, les prix et même la participation de la France en tant que coproducteur sont mis en avant par les professionnels dans leurs stratégies de distribution dans le monde. Dans le cas de la Colombie, ils affirment que les méthodes doivent s'adapter. Franco Lolli affirme utiliser dans la promotion de son travail la phrase « *un film colombien sans violence* », dans la mesure où « *c'est ça que le public colombien veut entendre* ». Pour César Acevedo, bien que la reconnaissance du Festival de Cannes attire l'attention des médias en Colombie, le discours de promotion utilisé dans le pays met en avant les aspects affectifs du film. La famille et la vie à la campagne sont des éléments socio-culturels forts dans lesquels nombre de Colombiens peuvent se reconnaître. Comme Lolli, Acevedo fait appel au caractère émotionnel de son film pour attirer l'attention du spectateur. Les rapports entre le public et les films sont déterminés par plusieurs facteurs interconnectés :

- Le discours de promotion des professionnels, joué à la fois sur les récompenses aux festivals et les liens aux réalités situées.
- Le réseau et les politiques de distribution dans le pays qui permettent aux films de rentrer dans un circuit commercial ou les pousse à chercher d'autres alternatives de distribution.

La conjugaison de ces éléments affecte la réaction du public et la rencontre avec les films que nous étudions.

Ainsi, les professionnels admettent avoir une meilleure réception à l'extérieur que sur le territoire colombien, cependant les conditions de diffusion ne sont pas comparables. En Colombie, il s'agit plutôt d'une distribution dans un réseau commercial ordinaire, notamment dans le circuit des salles de *Cine-Colombia*, et, dans le cas de la distribution à l'étranger, en France par exemple, la diffusion est opérée principalement dans des espaces tels que les festivals de cinéma ou les salles *d'art et d'essai* pour certains films. En effet,

¹⁴ Programme du Ministère de l'Éducation Nationale, de la Jeunesse et des Sports en France. « education.gouv.fr »

excepté le long-métrage de Franco Lolli (coproduction majoritairement française) et Oscar Ruiz (la distribution de certains de ses travaux est assurée par le coproducteur français), le circuit principal de distribution à l'étranger des films que nous étudions est constitué par un réseau festivalier. Comme le signalent les producteurs français dans le cas de l'Hexagone, la participation des longs métrages aux festivals favorise l'engagement des distributeurs et offre une opportunité d'exploitation commerciale. C'est pourquoi cette diffusion joue un rôle essentiel dans la distribution. En outre, pour les professionnels, la situation de la réception en Colombie exige, en plus d'une transformation du système de distribution, une évolution du spectateur colombien. Ils soulignent la nécessité d'une ouverture à d'autres films qui diffèrent du cinéma commercial et à une consommation plus critique. Les professionnels colombiens estiment que leurs films y contribuent en invitant le spectateur à réfléchir sur la société.

2. La définition d'un spectateur modèle selon les professionnels

La circulation à l'international du cinéma que nous étudions affecte les représentations que les professionnels ont des spectateurs en tant que destinataires et consommateurs de leurs films. Ces représentations sont construites à partir des rapports d'opposition entre le public colombien et celui rencontré à l'extérieur.

Même si pour la plupart des longs métrages coproduits la diffusion internationale reste limitée aux festivals, les professionnels colombiens célèbrent la « *culture audiovisuelle* » (Mendoza, Ruiz, Lolli) du public français. Effectivement, leur discours révèle une sorte d'admiration et de mythification d'une *cinéphilie française* en opposition à une culture de la télévision du public colombien. Pour les professionnels colombiens interrogés, le spectateur colombien est « *une victime des telenovelas* » (Lolli). Selon eux, la consommation de ces produits audiovisuels empêche le développement d'une cinéphilie.

En effet, les professionnels signalent les différences dans la pratique spectatorielle du public colombien et français pour contester le jugement porté contre eux et leurs films comme des propositions adressées à un public étranger. Ils mettent en avant la proposition d'un cinéma « *social... assez humain* » (Ruiz) ouvert à un large public. En ce sens, les professionnels assurent ne pas s'adresser à un type particulier de spectateur ; cependant dans l'affirmation d'un cinéma qui cherche à « *déranger* » (Mendoza, Lolli) et « *amener à une réflexion sur les problèmes sociétaux* » (Acevedo, Polanco) se dévoile la représentation d'un spectateur modèle capable d'apprécier une variété de propositions narratives et plastiques.

Selon eux, ils parviennent à conduire le spectateur à la réflexion au travers de sujets « *moins spectaculaires et plus humains* » (Acevedo) tels que les rapports de classes sociales, de genre ou de génération et une « *expérimentation des formes narratives et la construction d'un langage cinématographique* » (Ruiz). Les professionnels avouent leur désir de dépasser les « *commentaires sur la réalité* » (Polanco) avec des thématiques plus globales comme la guerre et la violence, pour arriver à développer une « *posture critique* » (Mendoza).

Ainsi, à partir des jugements des professionnels sur le goût cinématographique des spectateurs et leur capacité à apprécier la fonction sociale du cinéma, se structure l'image du *bon* et du *mauvais* spectateur. Dans le premier cas, il s'agit du cinéphile capable d'apprécier l'œuvre et de réfléchir. Le Français, cultivé et consommateur fréquent des produits cinématographiques, représente pour nos interrogés une référence de ce type de spectateur. Dans le second cas, les professionnels décrivent un individu incapable de s'investir dans une réflexion sur la réalité au-delà de la consommation des images et des récits dans le but distrayant. Le modèle du spectateur colombien habitué au cinéma hollywoodien et aux *telenovelas* est fréquemment cité par les professionnels de notre

panel pour illustrer ce type de spectateur. En ce sens, la représentation du *spectateur modèle* est le fruit des influences d'une cinéphilie vécue par les professionnels ainsi que de leurs parcours à l'étranger et le besoin de justifier les difficultés de la relation entre leurs films et le public en Colombie.

a. Le professionnel, le premier spectateur. La construction d'un modèle par ressemblance

Le discours des professionnels sur le destinataire de leurs films attire notre attention. Les informateurs avouent ne pas penser au public au moment de créer leurs projets. Ils affirment « oublier » le spectateur et réaliser le cinéma qu'ils aimeraient regarder. Pour eux, il s'agit « d'honnêteté professionnelle ». Franco Lolli est catégorique : « *le cinéma que je fais, je le fais pour moi* ». De même, Ruben Mendoza affirme : « *c'est mon film, mon scénario alors j'essaie de faire ce que je veux regarder.* ». Malgré ces affirmations, le spectateur n'est pas absent du processus de création. En effet, les professionnels ne pensent pas au spectateur mais ils se pensent en tant que tel. Autrement dit, chaque réalisateur et professionnels de la production est le premier destinataire du film coproduit.

En ce sens, l'intention des professionnels de faire un cinéma comme celui qu'ils aiment regarder révèle la complexité des rapports construits avec le public. Même si les réalisateurs assurent ne pas s'inquiéter pour les attentes du public, le discours que soutient cette affirmation dévoile la représentation qu'ils ont des destinataires de leurs films. Ils évoquent des personnes qui partagent les mêmes goûts cinématographiques et une cinéphilie confirmée. Ainsi, les professionnels dessinent une communauté de spectateurs à laquelle ils appartiennent.

Par ailleurs, les interrogés colombiens désignent leur pratique spectatorielle comme une des premières motivations dans leurs parcours professionnels. Ils affirment que c'est en tant que cinéphiles qu'ils d'identifient la nécessité d'un autre type de cinéma dans le pays. César Acevedo, Oscar Ruiz, Gerylee Polanco et Ruben Mendoza, définissent les ciné-clubs fréquentés au cours de leur formation universitaire comme des espaces permettant l'accès à d'autres cinématographies grâce auxquelles ils apprennent à apprécier différents styles de récits et de narrations. Acevedo expose l'idée de « *nettoyer le regard* » des images de la télévision et des films hollywoodiens comme un processus vécu au ciné-club et à l'université.

C'est en raison de sa pratique en tant que spectateur que le professionnel construit des représentations dépréciatives du public, notamment colombien. En ce sens, César Acevedo signale que la distance entre les référents cinématographiques de cette génération de professionnels et celle du public en Colombie, habitué selon lui, au cinéma commercial et à la télévision, induisent une difficulté à apprécier les films qu'ils produisent. Ainsi, bien qu'ils ne décrivent pas de manière directe un *modèle de spectateur*, ils l'associent à leur propre pratique spectatorielle.

En effet, dans leur discours se dévoile la représentation d'une cinéphilie autocentrée. Elle désigne un spectateur cultivé, formé à l'audiovisuel et critique. Cette (auto) représentation est influencée par le parcours universitaire et le contexte culturel de la plupart des professionnels de cette génération. Nos interrogés signalent une distance entre les spectateurs et ces caractéristiques, néanmoins ils réaffirment leur rôle en tant qu'agents essentiels dans la transformation du public. Ainsi, ces représentations dépréciatives portées sur le public colombien et son « *incapacité à se voir représenté d'une autre manière* » (Lolli) sont une évidence de la distance entre l'univers culturel de ces deux agents du cinéma : les professionnels et les spectateurs.

b. Les spectateurs d'un cinéma d'auteur ou d'un cinéma colombien ? Le public reconnu par les professionnels

Les réalisateurs, réalisatrices et professionnels de la production colombiens célèbrent la rencontre de publics étrangers lors des festivals. De plus, ils utilisent cette réussite de leurs films pour développer leur critique sur la réception en Colombie. Cependant, la circulation de ce cinéma de coproduction dans le circuit commercial ou indépendant en France est limitée. Sauf dans le cas de *Gente de Bien* (Franco Lolli, 2015) (qui est resté à l'affiche pendant 6 semaines dans les salles *d'art et d'essai* et inscrit au catalogue du programme *d'Education à l'image*), les conditions de la distribution des autres films en salles commerciales en France ne sont pas très différentes de celles en Colombie. Deux facteurs expliquent cette situation : le premier, la concurrence qui complique la rencontre d'un distributeur et, le second, les pourcentages de participation et les accords économiques avec les distributeurs.

En ce sens, les professionnels admettent un intérêt pour le public colombien, en cohérence avec leur discours sur la fonction sociale du cinéma. Cependant, dans la recherche d'une reconnaissance en tant qu'auteur d'un *monde cinéma* international et transfrontalier, c'est la circulation et la réception internationale qui deviennent plus importants pour les réalisateurs colombiens interrogés. Dans ce contexte, ont lieu des tensions entre l'ambition professionnelle et une sorte de « *responsabilité sociale* » prétendue par ces professionnels.

En effet, ces sont les festivals internationaux qui permettent aux professionnels de jongler entre ces deux objectifs : l'intérêt d'être reconnus en tant qu'agents d'un cinéma d'auteur et les engagements sociaux. Ainsi, l'appréciation et l'évaluation de la Critique et du public de ces films en tant qu'œuvres cinématographiques valident le statut d'auteur ambitionné par ces réalisateurs. Par ailleurs, l'accord sur l'engagement social de ces professionnels et de leur cinéma se joue sur leur légitimité pour aborder certaines thématiques associées aux réalités sociales. En ce sens, malgré la comparaison des professionnels entre les spectateurs en France et en Colombie, le public de cette cinématographie, est-il constitué de spectateurs de *cinéma d'auteur* ou de *cinéma colombien* ? Tout comme les professionnels, le public qui consomme ce cinéma est traversé par un intérêt pour la Colombie en tant qu'espace géoculturel et pour leur cinéma en tant que proposition artistique.

Conclusion

La mise en relation des expériences des réalisateurs avec celles des producteurs colombiens et français a permis de considérer les discours sous-jacents et les non-produits par ces acteurs, révélant des paradoxes et contradictions dans leurs représentations du phénomène de la coproduction. La plupart des professionnels rencontrés construisent leurs parcours au cœur de la transformation du secteur cinématographique en Colombie dont les besoins matériels peuvent être en partie comblés grâce à la coproduction, qui se présente comme une alternative. Cette dernière encadre la rencontre des deux écosystèmes de production, mettant en évidence leurs écarts de ressources et de besoins. Tout au long de la construction il y a des rapports asymétriques entre les partenaires qui exigent des négociations et du développement du projet afin de répondre aux enjeux économiques, artistiques et diplomatiques qui régissent la coproduction.

Les portraits de professionnels présentés en amont et l'analyse transversale produite dans ce chapitre dessine la configuration de la coproduction cinématographique en tant que *monde de l'art* spécifique avec une organisation et des rapports singuliers entre les acteurs colombiens et étrangers, particulièrement français. Dans ce contexte, les professionnels vivent la situation de coproduction comme une rencontre de complémentarité, néanmoins leur discours dévoile des rapports de nécessité mutuelle entre les producteurs français et les professionnels colombiens. La Colombie a besoin d'un modèle économique d'industrie cinématographique comme celui de la France, la reconnaissance internationale de ses producteurs mais encore de ce qu'elle représente en matière de cinéma, l'expansion d'un modèle de production et l'ambition de valorisation de leur expérience. Alors un rapport de force et de complémentarité qui affecte les négociations s'établit. Ainsi, les professionnels déclarent rechercher une relation de confiance et des rapports horizontaux. Paradoxalement, ils s'engagent dans des négociations où les rapports de pouvoir sont toujours présents et varient en fonction des agents et du besoin du projet. L'espace géoculturel d'origine et l'expérience font partie des facteurs qui interviennent dans ces négociations ; ils déterminent en effet une relation d'influence et de dépendance.

Par ailleurs, l'adhésion à la philosophie du cinéma d'auteur, promue par la France, est à la fois une cause et une conséquence de la coproduction et des tensions entre la recherche artistique et les obligations économiques. La coproduction représente une alternative financière au travers des aides et des subventions pour le cinéma étranger. Cependant la participation de la France dans le processus de création, par exemple au travers du coproducteur, est impérative afin d'accéder à ce réseau. Ainsi, l'adhésion au modèle économique et artistique du cinéma d'auteur engendre des enjeux diplomatiques qui affectent le processus de création. Tandis que la plupart des professionnels évoquent une indépendance créative et artistique favorisées par la coproduction, cette démarche semble être plus complexe. En effet cette liberté créative est encadrée par les discours des institutions de soutien au cinéma *d'auteur*.

De plus, l'alternative de financement qu'offre la coproduction permet aux professionnels de s'éloigner des logiques du cinéma commercial et affecte la construction des représentations qu'ils ont d'eux-mêmes, du métier et du public. Ces professionnels ont des représentations dépréciatives sur d'autres modèles cinématographiques. En ce même sens, la pratique du spectateur est évaluée en fonction d'une cinéphilie française, mythifiée par l'ensemble des professionnels interrogés. Dans ce contexte, la qualité du spectateur est déterminée par sa capacité à apprécier et à s'approcher du cinéma qui lui est proposé. Autrement dit, c'est le spectateur qui doit avancer vers les films.

Ainsi, la multiplicité des intérêts artistiques, économiques et sociaux, qui influencent les négociations entre partenaires, fait de la coproduction un modèle plus complexe qu'une alternative de financement. En ce sens, la coproduction influence à la fois les rapports entre professionnels et les représentations sur le cinéma et sur le public. De plus, la coproduction, elle-même, est influencée par le modèle du cinéma *d'auteur*, visé par les professionnels colombiens et soutenu par les coproducteurs et les institutions françaises.

Chapitre 2.

Les films de coproduction commentés par les spectateurs. La réception en contexte

Le cinéma de coproduction entre la France et la Colombie a comme particularité d'être diffusé dans des espaces géoculturels autres que celui où les films sont produits et réalisés ; cette condition favorise la construction d'un public pluriel traversé par des facteurs économiques et géopolitiques différents. Les représentations filmiques et sociales livrées par les réalisateurs et leurs équipes sont appréhendées et appropriées par les spectateurs. Tout comme l'instance de production, celle de la réception a un caractère transnational. C'est pourquoi nous choisissons la France et la Colombie comme espaces de sélection des participants à notre étude. Il ne s'agit pas d'une territorialisation de la réception où les spectateurs sont classés en fonction de leur nationalité, mais d'une analyse de leurs expériences avec ce cinéma de coproduction dans un contexte géoculturel qui affecte l'instance de la réception.

Comme l'affirme Marlène Coulomb-Gully, « *les conditions de circulation et de réception ne sont pas de simples circonstances annexes au discours, qui exerceraient sur lui des contraintes extérieures, mais elles sont structurantes, constitutives de ce discours, elles l'informent, au sens de "donner forme".* » (Coulomb-Gully, 2002, p.4). Ainsi, dans notre analyse du discours des spectateurs colombiens et français rencontrés, nous portons une attention particulière à leur pratique culturelle et à leur façon d'accéder aux films de notre corpus.

L'analyse des expériences des spectateurs interrogés nous amène à l'identification des facteurs culturels, économiques et géopolitiques qui impactent leurs pratiques spectatoriennes. Ces derniers sont pris en considération dans ce chapitre afin de mieux saisir les représentations produites par eux lors du processus de réception des longs métrages coproduits entre la France et la Colombie.

D'abord, nous rendons compte des éléments du contexte qui affectent le processus de réception des films de notre corpus. Pour atteindre cet objectif, nous étudions dans un premier temps la façon dont la coproduction cinématographique est assimilée par les spectateurs interrogés. Dans un second temps, nous analysons la diversité du public concerné par les films de coproduction.

Ensuite, nous nous intéressons aux sens produits par les spectateurs à partir des films de notre corpus. La présentation des modes *d'appréhension* construits par le croisement entre les facteurs du contexte et les *critères de qualité* (Jullier, 2002) permettent de mieux comprendre les représentations construites par nos interrogés et la façon dont ils s'approprient des longs métrages.

A. La coproduction cinématographique au moment de la réception : quelle expérience des spectateurs ?

La circulation internationale des produits culturels, en l'occurrence d'œuvres cinématographiques, peut donner l'impression d'une homogénéisation du public, cependant chaque territoire géoculturel constitue une pluralité de facteurs économiques, sociaux et culturels qui affecte les rapports des spectateurs au film. Le contexte culturel et géopolitique de l'individu agit comme un filtre à travers lequel il perçoit les contenus et produits des industries culturels auxquels il a accès. En ce sens, les différences entre les écosystèmes cinématographiques colombien et français affectent la pratique spectatorielle et les rapports des spectateurs aux films de notre corpus. C'est pourquoi, même s'il s'agit des *spectateurs concernés*, dans le sens développé par Roland Barthes (1967), ils ne constituent pas un public homogène.

Afin de mieux saisir le processus de réception et l'expérience des spectateurs rencontrés, il faut prendre en compte cette diversité. Il s'agit donc d'analyser les facteurs du contexte qui encadrent les représentations qu'ils ont du cinéma coproduit entre la France et la Colombie. En effet, à partir du travail d'enquête mené dans ces deux pays, nous avons rencontré soixante-trois spectateurs, âgés de dix-huit à soixante et onze ans. Parmi les statuts répertoriés, il y a des étudiants, des salariés et des retraités. Nous décidons finalement de sélectionner quinze spectateurs colombiens et treize français pour la réalisation de notre analyse transversale. Ces participants affirment avoir regardé au moins deux (2) des dix-huit (18) films de notre corpus filmique¹ ; cependant dans leurs discours sur les motivations et attentes qui les amènent à les consommer, se révèlent à la fois de convergences et de divergences dans leur expérience.

Ainsi, la première partie de ce chapitre est consacrée au caractère hétérogène du public que nous interrogeons et aux influences que peut exercer la caractéristique « *coproduction* » dans le processus de réception en France et en Colombie. Nous faisons un rappel de notre dispositif méthodologique afin de rendre compte des facteurs qui affectent le contexte de réception et les représentations construites par les spectateurs sur la notion de « *coproduction* ».

1 Nous sélectionnons les quatre films notre corpus filmique à partir du nombre de fois qu'ils ont été évoqués dans le discours des spectateurs interrogés.

1. Deux espaces géoculturels de réception Une pratique spectatorielle construite au-delà des salles de cinéma

Le caractère transnational du cinéma, notamment celui de coproduction, favorise des rencontres et des négociations entre agents professionnels d'origines géoculturelles différentes dans l'instance de la production et de la réception. C'est pour cette raison que nous décidons de limiter le travail d'enquête aux spectateurs colombiens et français. Il ne s'agit pas d'opposer la réception entre ces deux groupes de spectateurs, mais plutôt d'identifier les facteurs qui affectent la rencontre entre les films de notre corpus et certains spectateurs en France et en Colombie, en constituant un public transnational pour ce cinéma.

C'est en ce sens que le dispositif méthodologique² nous a permis de croiser les discours des spectateurs avec les facteurs du contexte afin de mieux saisir leur expérience avec les longs métrages de coproduction. Comme nous l'avons présenté en amont, les spectateurs sont sélectionnés en France et en Colombie à partir de la connaissance qu'ils ont de certains films coproduits entre ces deux pays. L'enquête, utilisée pour identifier les spectateurs concernés, est approfondie lors des entretiens compréhensifs avec certains participants. Le travail d'observation concerne principalement l'accompagnement des spectateurs au cinéma ou aux projections (cinémathèque ou ciné-clubs) afin de saisir d'autres éléments de leur pratique culturelle et des rapports construits au cinéma. Finalement, les *focus groups* amènent les participants à confronter leurs expériences avec celles des autres spectateurs. Lors de cette activité, des séquences de films du corpus sont projetées à partir du discours des participants sur certains composants techniques ou narratifs qui marquent leur expérience. C'est ainsi que nous avons projeté un extrait de *Hongos* (Oscar Ruiz, 2014), de *Gente de Bien* (Ruben Mendoza, 2015) et de *La terre et l'ombre* (César Acevedo, 2015) lors du focus group à Cali. Dans le cas de Bogotá et Toulouse, nous avons ajouté une séquence de *Terre sur la langue* (Ruben Mendoza, 2014).

Par ailleurs, bien que la représentation du « bon spectateur » construite par les professionnels³, expose une opposition entre les publics en Colombie et en France, l'analyse du discours et de la pratique spectatorielle des participants montre des spécificités croisées entre eux. Cette analyse dévoile la configuration d'un public pluriel et concerné par les films en question. De plus, au-delà de l'origine nationale, le contexte géoculturel des spectateurs détermine aussi les conditions matérielles de la réception.

2 Partie II. Chapitre 1

3 Partie III. Chapitre 1

C'est pourquoi, avant de présenter l'analyse des expériences des spectateurs rencontrés, nous considérons certains facteurs qui entourent le processus de réception.

D'abord, le box-office offre des éléments pour comprendre le contexte de la distribution dans ces deux pays. L'année 2015, considérée par plusieurs institutions, notamment colombiennes, comme « *une année exceptionnelle pour le cinéma* » (Ministère de la Culture) nous sert de référence. Selon les chiffres officiels publiés par le programme *Proimágenes*, 2015 est l'année la « *plus spectaculaire pour le cinéma colombien* »⁴ avec 58 805 762 spectateurs dans les salles colombiennes. Il s'agit d'un chiffre que les institutions dans le pays célèbrent en rappelant que dix ans en arrière le nombre d'entrées ne dépassait pas les 16 millions.

Cette même année, dans le contexte français, le CNC signale une baisse de 1,4% de la fréquentation des salles dans l'Hexagone par rapport à l'année 2014⁵. La production cinématographique en 2015 attire 206 060 000 de spectateurs dans les salles. Ainsi, la différence de plus de 148 millions de spectateurs entre la France et la Colombie en 2015 illustre l'écart de consommation entre ces deux espaces géoculturels. Effectivement, la France qui compte 66,99 millions d'habitants possède un parc de 2 184 salles de cinéma. En Colombie, malgré l'évolution des conditions matérielles, le pays a un réseau de 197 salles pour 49,65 millions d'habitants. La fréquentation des salles dépend donc des facteurs matériels tels que le nombre de salles et les logiques de distribution.

Ensuite, bien que le box-office mette en évidence une transformation positive de la fréquentation des salles, notamment en Colombie, le *top-five* des films rapportant le plus de recettes dévoile une préférence du public pour les longs métrages commerciaux hollywoodiens. En outre, les productions nationales ne figurent pas parmi les cinq premiers films les plus regardés ni en France ni en Colombie. Seuls des comédies nationales et des films domestiques intègrent le *top-ten* à partir de la sixième place⁶. Les films de coproduction, objets de notre étude, ne figurent pas dans ces deux listes.

Ces chiffres nous offrent des éléments pour mieux comprendre le contexte de la réception du cinéma de coproduction. Cependant, afin d'analyser sa configuration en tant que fait social, il faut considérer sa circulation dans d'autres circuits que celui des salles commerciales en France et en Colombie.

4 « *Un año espectacular para el cine colombiano* » extrait du rapport « 2015, *Cine en Cifras* » du programme Proimágenes. Consulté en ligne le 04 octobre 2018 sur : https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_en_cifras_2015-4/espanol/2-evolucion-del-cine-colombiano.html

5 Information disponible sur le site du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) : <https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/statistiques/frequentation-cinematographique>

6 Voir Annexe. Tableau No. 11

Dans le groupe des spectateurs interrogés (en France et en Colombie), la fréquentation des salles de cinéma peut varier entre deux fois par semaine, dans le cas des spectateurs comme Eugenia (cadre colombienne, 55 ans), et une fois tous les deux mois, comme pour Isabelle (restauratrice française, 48 ans). De plus, la pratique spectatorielle du public entre 25 et 45ans, notamment en Colombie (Français et Colombiens), concerne essentiellement les films en *streaming*. En effet, le discours des participants dévoile que le cinéma fait partie des leurs activités de loisir. Cependant, chacun le vit de manière différente en fonction de deux facteurs : d'une part, les conditions déterminées par l'espace géoculturel tel que l'accès aux salles de cinéma, et d'autre part, la valeur accordée par chacun à cette pratique en tant que spectacle et objet culturel et social. Concernant les films de notre corpus, les interrogés affirment connaître certains, néanmoins leur découverte ne se fait pas exclusivement dans les salles commerciales de cinéma.

Tout d'abord, dans le cas des spectateurs rencontrés en France (colombiens et français) la découverte de ces films se produit principalement dans le cadre des festivals de cinéma. Deux raisons expliquent ce phénomène : la difficulté à retrouver ces productions dans le circuit de salles commerciales et l'exigence des conditions matérielles préalables pour apprécier le film. Pour la plupart des spectateurs rencontrés en France, « *si un film est fait pour le cinéma, il faut y aller (...) c'est comme un concert, tu peux acheter le Blu-ray et le voir chez toi, mais ça ne sera jamais comparable !!* » (Clara, étudiante française en anthropologie, 26 ans)⁷. En effet, tout comme Clara, les interrogés en France remarquent la valeur du film associée à l'espace de projection. Ils citent la salle obscure et isolée du bruit, ainsi que le grand écran et le son comme des éléments qui leur permettent de vivre une expérience en visionnant un long métrage. Ils décrivent le spectacle construit autour de l'œuvre cinématographique. Gabriel (metteur en scène français, 30 ans) souligne « *je regarde aussi des films chez moi, avec mes amis... mais c'est autre chose... on discute... on boit (rires). Au cinéma tu te concentres et ... tu apprécies le travail du réalisateur (...)* »⁸.

Ensuite, dans le cas de la réception en Colombie, même si les participants reconnaissent la salle de cinéma comme le lieu approprié pour regarder les films, le contexte socio-économique du pays impose d'autres conditions qui affectent leur pratique spectatorielle et l'appréciation des longs-métrages de notre corpus. Seulement quatre spectateurs parmi les sept sélectionnés pour les entretiens compréhensifs en Colombie ont regardé au moins un des films de notre corpus dans une salle de cinéma. En effet, la plupart des spectateurs et spectatrices rencontrés en Colombie ont découvert ces films ailleurs que dans les salles de cinéma commerciales. Ils citent les cinémathèques, et très régulièrement les versions en DVD ou le téléchargement. Aller au cinéma signifie, pour la plupart d'entre eux, un

7 Entretien à Paris. 25 avril 2015

8 Entretien à Toulouse. 12 juin 2016

« *investissement de temps et d'argent (...)* »⁹ (Victor, informaticien colombien, 45 ans). Comme pour Victor, pour d'autres personnes interrogées en Colombie telles que Naima (professeure de biologie française en Colombie, 35 ans) une sortie au cinéma représente « *tout un événement* ». Elle précise :

*« aller au cinéma ici (en Colombie) implique toute une organisation... parce que ce n'est pas seulement "je veux aller au cinéma"... c'est, avec qui tu y vas, quand... à quoi vas-tu dépenser ton argent et ton temps ? »*¹⁰.

De plus, dans le contexte colombien, certains spectateurs, comme Miguel (économiste, 45 ans) et Lorena (secrétaire, 45 ans), sont contraints par les conditions économiques de visionner les films à leur domicile. Cependant, ils reconnaissent l'importance d'avoir de bonnes conditions pour apprécier et évaluer les longs métrages. Lorena détaille :

*« tu sais, on préfère regarder les films ici (à la maison) parce que... honnêtement c'est moins cher, mais aussi parce qu'on se prend moins la tête avec les horaires (...) Mais on aime bien le cinéma, c'est pour ça que nous avons acheté le projecteur. »*¹¹. Miguel, ajoute : « *tu peux regarder les films chez toi, mais par respect pour le travail du réalisateur tu dois avoir au moins une bonne télé... sinon tu n'as pas le droit de dire que le film est nul, parce que tu ne l'as pas vu dans les conditions que le réalisateur a pensées pour que tu puisses le comprendre* »¹².

En effet, tout comme Miguel et Lorena, pour la plupart des spectateurs rencontrés la salle de cinéma est l'espace approprié pour apprécier les films. Cependant, ils doivent s'adapter au contexte socioéconomique et les conditions de la distribution.

Tout bien considéré, au-delà des recettes et du box-office, l'analyse de la réception cinématographique, particulièrement celle des films de notre corpus, doit prendre en compte les consommations en dehors des circuits des salles et des temps de distribution dans le marché commercial. Même si la participation du public au cinéma affecte ses résultats économiques en tant qu'industrie, l'analyse de l'expérience des spectateurs et les rapports construits avec certains films doit prendre en compte d'autres facteurs. Effectivement, la rencontre des participants avec certains films a lieu dans un espace-temps singulier. Les rétrospectives pendant les festivals, le *streaming* et le piratage constituent d'autres formes de liens entre les œuvres cinématographiques et les publics. Dans le cas des films qui nous concernent, les festivals de cinéma participent à la constitution d'un public concerné par ces longs métrages de coproduction.

9 Entretien à Cali. 23 juillet 2015

10 Entretien à Cali. 20 juin 2015

11 Entretien à Cali. 26 juin 2015

12 Entretien à Cali. 20 novembre 2016

2. La représentation d'un « cinéma différent »

Dans le cas des publics, la coproduction affecte-elle les rapports construits par les spectateurs au cinéma que nous étudions ?

L'une de nos hypothèses de départ a été l'influence de la coproduction sur le processus de construction des représentations sociales. Comme nous le constatons lors de l'analyse de l'expérience des professionnels interrogés, la coproduction joue un rôle essentiel dans le processus de création cinématographique et les rapports construits entre les réalisateurs et producteurs colombiens et français. Quant au processus de réception des participants rencontrés en Colombie et en France, comment la coproduction existe-t-elle dans leur expérience spectatorielle ?

À ce niveau, il est pertinent de rendre compte des représentations construites par les spectateurs rencontrés autour de la coproduction cinématographique. En effet, l'un des premiers constats lors des entretiens et des *focus groups* dans ces deux pays est la méconnaissance, de la plupart des participants, du label *cinéma de coproduction*. La question de la coproduction n'est pas oubliée lors de l'analyse de l'instance de la réception, mais nous sommes obligés de l'étudier autrement. Comme nous avons pu le présenter dans les portraits des spectateurs et le considérer lors de l'analyse transversale, la condition d'« *œuvre en coproduction* » n'est pas un facteur déterminant dans la pratique spectatorielle de la plupart des spectateurs rencontrés. Seulement six personnes parmi les vingt-huit interviewées signalent les films de nos corpus (premier et secondaire) en tant que produits de coproduction. Pour la majorité des rencontrés, ces longs métrages représentent une sorte de « cinéma différent ». Cependant, quels sont les facteurs sur lesquels ils fondent cette représentation ?

a. l'investissement économique et les effets sur les qualités des films

D'abord, bien qu'ils ne soient pas nombreux, les quelques spectateurs qui reconnaissent clairement le statut de coproduction des films du corpus mettent en évidence l'investissement économique français ainsi que la participation des professionnels de ce pays comme déterminants du caractère de coproduction et « *la qualité différente* » (Alejandra, journaliste colombienne, 28 ans). En effet, pour ces spectateurs,

« *cette contribution offre aux réalisateurs colombiens la chance de faire les films comme ils les veulent... car ils sont moins bloqués par les conditions économiques du pays.* » (Alejandra)¹³.

13 Entretien à Bogotá. 17 juillet 2015

Dans ce même esprit, Dario (producteur artistique colombien, 45 ans) évoque la coproduction comme une intervention financière qui permet à ce cinéma de se « *distinguer des autres films colombiens (...) [car,] ils sont une fabrication différente des comédies ou des drames, ils ont un autre budget, mais aussi un autre type de film (...)* ». Il ajoute :

« *Il y a des erreurs techniques... de photos, de raccords... qu'on laisse passer aux autres (films colombiens non coproduits) (...) parce qu'ils n'ont pas les moyens ou... simplement parce qu'ils ne savent pas comment faire, mais ils font comme ils peuvent (...) avec la coproduction, les bonnes idées des scénaristes (colombiens), peuvent être des films bien faits... tu peux les aimer ou pas, mais au moins ils sont bien faits.*»¹⁴.

Tout comme Dario, les autres spectateurs qui repèrent la coproduction dans la fabrication des films, associent les facteurs financiers aux qualités techniques et narratives. Effectivement, le discours de ces spectateurs dévoile leur connaissance du contexte de la production cinématographique en Colombie qui dépasse les films du corpus. Ils signalent par exemple les liens entre certains producteurs et réalisateurs et les chaînes privées de télévision dans le pays. Alejandra explique : « *Dago (García)*¹⁵ *a le soutien de Caracol (une des chaînes) c'est pour ça qu'on voit la pub de ses films à la télé... (...) en plus du soutien économique il y a la promesse... c'est un crac !! (...) Je trouve normal qu'ils (Ruben Mendoza et Ciro Guerra) travaillent avec lui maintenant* »¹⁶. Malgré cette vision plutôt positive, Dario nuance et signale le risque de « *faire la même chose au cinéma et à la télé* ». Pour lui, la coproduction internationale permet de réduire ces risques car « *ils (les coproducteurs) sont moins conditionnés par le succès au box-office que les chaînes de télé qui financent un film* »¹⁷.

b. Une représentation construite par comparaison à d'autres produits audiovisuels

Ensuite, dans le cas des spectateurs qui évoquent l'idée d'un « *cinéma différent* » pour exprimer leur expérience avec les films coproduits, cette représentation est produite dans un exercice de comparaison. Autrement dit, ils établissent des liens à avec d'autres produits audiovisuels tels que la télévision ou le cinéma colombien et latino-américain, ou encore l'hollywoodien et le français, pour signaler le caractère distinct des films que

14 Entretien à Bogotá. 20 juillet 2015

15 Nom artistique du producteur et réalisateur de cinéma et télévision en Colombie Dario Armando García. En 1995 il crée la compagnie de production *Dago García Producciones Ltda*. Il est aussi directeur des contenus de la chaîne de télévision Caracol télévision. En 2016 participe comme producteur associé du film de Ciro Guerra *"L'étreinte du serpent"*.

16 Entretien à Bogotá. 19 juillet 2015

17 Entretien à Bogotá. 30 novembre 2016

nous étudions. Ceci leur permet d'apprécier et de qualifier ces longs métrages mettant en évidence leur pratique culturelle et spectatorielle. Des énoncés telles que : « *ce type de cinéma colombien* » (Eugenia)¹⁸, « *un film différent* » (Naima)¹⁹ ou encore « *La terre et l'ombre ne semble pas être un film colombien* » (Jean, retraité français 71ans)²⁰ illustrent ce processus de représentation du cinéma de coproduction par comparaison aux autres longs métrages à partir des critères techniques, artistiques ou narratifs. Eugenia précise en ce qui concerne les éléments de notre corpus filmique : « (...) je sens qu'ils sont mieux faits que les films d'avant (années 1990) ils parlent toujours de la Colombie, mais d'autre manière... Je vois ces films²¹ *par exemple, on voit Bogotá, mais ce n'est pas comme voir le journal à la télé... c'est du cinéma.* ». Comme Eugenia, Mauricio (étudiant colombien en médecine, 24 ans) et Paola (secrétaire colombienne, 42 ans) entrent dans un exercice de comparaison entre le cinéma et la télévision pour définir les films de notre corpus comme « *différents* ». Ils affirment apprécier ces longs métrages, mais ils précisent :

« *c'est normal que la plupart des gens n'aime pas ces films... ils sont différents des américains ou des telenovelas que l'on voit ici (en Colombie)... parfois, c'est difficile de comprendre pourquoi montrer un grand arbre pendant plusieurs minutes... ou un rideau qui bouge avec le vent²²... "à quoi ça sert ?"* ». (Mauricio)²³.

Ce spectateur considère qu'il est nécessaire de mobiliser d'autres compétences pour comprendre ces films.

Dans ce même esprit, certains participants soulignent les « *histoires simples et quotidiennes qui montrent ce côté humain que nous avons tous, mais que des fois dans les films... parce qu'on est centré sur des choses plus spectaculaires, on l'oublie.* » (Catherine, plasticienne franco-péruvienne, 24 ans)²⁴ comme un trait caractéristique des films de coproduction. De même, pour Jean, Louis (interprète français, 27 ans), et Sarah (professeure colombienne d'espagnol en France, 27 ans) certains films du corpus (primaire et secondaire) tels que *La Sirga* (William Vega, 2012), *Hongos* (Oscar Ruiz, 2014), *Gente de Bien* (Franco Lolli, 2015) et *La Terre et l'ombre* (César Acevedo, 2015) constituent un « *autre type de cinéma colombien* »²⁵. Ils signalent leur habitude de consommer des récits audiovisuels sur la Colombie autour de sujets comme le trafic de drogue, la violence et la guerre. Ils reconnaissent être agréablement surpris de ne pas retrouver ces thématiques

18 Entretien à Bogotá. 22 juillet 2015

19 Entretien à Cali. 20 juin 2015

20 Entretien à Toulouse. 15 sept 2015

21 *La communauté du feu rouge* de Ruben Mendoza, 2010 et *La playa D.C* de Juan Andrés Arango, 2012

22 Dans le premier cas Mauricio évoque le film d'Oscar Ruiz, *Hongos* (2014) et dans le second cas celui de César Acevedo, *La terre et l'ombre* (2015). Les deux films des réalisateurs formés à l'Université du Valle l'institution où il réalise ses études de médecine.

23 Entretien à Cali. 22 août 2015

24 Entretien à Toulouse. 19 mars 2016

25 Lors des entretiens certains spectateurs utilisent cette expression pour définir de manière rapide et globale les films proposés dans la liste qui constitue notre corpus.

de la même manière dans les films de notre corpus. Sarah (une Colombienne qui habite en France depuis sa naissance), expose :

« Avec mes parents on essaie de rester connectés avec ce qui se passe en Colombie. Je me souviens que les films que l'on voyait quand j'étais adolescente montraient un pays plutôt dangereux franchement... Maintenant au Festival (Cinélatino, Rencontres de Toulouse) on a vu des films qui montrent encore des problèmes dans le pays, mais pour mes parents ce ne sont pas des films colombiens²⁶, ils les aiment moins... je pense plutôt que c'est un cinéma colombien, mais différent »²⁷.

c. La circulation internationale comme un facteur de distinction

Finalement, un dernier facteur, évoqué de manière moins fréquente le discours des spectateurs rencontrés, est la circulation de cette cinématographie à l'étranger, notamment en France. Le public colombien interrogé cite la participation aux festivals internationaux tels que *Cannes*, comme une marque de la différence de ces films par rapport à d'autres longs-métrages colombiens. Eugenia détaille au sujet des travaux de Oscar Ruiz (*Hongos*, 2014) et César Acevedo (*La terre et l'ombre*, 2015)

« on sait bien que s'ils sont sélectionnés à Cannes cela vaut le coup d'aller les voir au cinéma... on sait que ce sont des films... différents, intéressants, bien faits (...) c'est pour ça qu'ils y passent. »²⁸.

Miguel et Lorena approuvent le propos d'Eugenia. Pour eux, les festivals représentent une de validation des qualités qui rendent ces longs métrages « *différents de ceux que l'on peut voir à l'affiche... comme ça on sait quoi choisir* » (Miguel)²⁹. Pour certains autres participants tels que Paola, bien que le passage aux festivals confirme le caractère distinct de ces films, il peut affecter l'intérêt des spectateurs en raison des préjugés (négatifs) sur le type de productions qui y circulent. Elle expose étonnée lors du *focus group* à Cali

« je ne savais pas qu'il (Oscar Ruiz) avait déjà participé au Festival de Cannes... honnêtement son film (Hongos, 2014)... oui, il n'est pas comme les autres (films colombiens) mais il est amusant (...) comme quoi... tous les films de festival ne sont pas nuls (elle rigole). »³⁰.

26 Les parents de Sarah ont quitté la Colombie à cause de la violence politique. Depuis leur exil en 1985, ils ne sont pas retournés dans leur pays d'origine.

27 Entretien à Toulouse. 5 avril 2015

28 Propos tenus par Gloria lors du *focus group* à Bogotá. 20 février 2016

29 Entretien à Cali. 05 août 2015

30 Entretien à Cali. 20 juin 2015

Dans le cas des spectateurs français et colombiens rencontrés en France, la circulation de ces films ne se limite pas au passage dans les festivals. Ils signalent par exemple les salles *d'art et d'essai*. Valeria (étudiante colombienne en gestion culturelle en France, 24 ans) les décrit comme des espaces pour « *découvrir un cinéma que l'on ne peut pas voir ailleurs...* » elle ajoute : « *je préfère venir dans ces salles (d'art et d'essai) parce que je pense qu'ici on peut avoir des films non seulement français, mais aussi colombiens, chiliens, turcs... africains !! Un type de cinéma qui sort de l'ordinaire, qui propose d'autres choses, je pense* »³¹. Dans ce même esprit, Gabriel avoue

*« je ne connais presque rien des cinématographies d'Amérique latine, mais je pense qu'elles sont très récentes... bah peut-être pas l'Argentine... mais en tout cas je crois que ces films argentins, colombiens, chiliens que l'on voit ici (Festival Cinélatino, Rencontres de Toulouse), à l'ABC ou à l'Américan Cosmograph³² c'est parce que ce sont de bons films, qu'ils soient colombiens ou chinois. »*³³.

En effet, tout comme pour Gabriel, pour les spectateurs interrogés en France, la circulation dans les festivals et salles *d'art et d'essai* sont une marque représentative de ce cinéma « *différent* » et de « *bonne qualité* » (Gabriel).

Tout bien considéré, le terme « *différent* » utilisé par la plupart des spectateurs pour définir les longs-métrages de notre corpus, fait apparaître un amalgame des facteurs qu'ils repèrent et qui affectent leurs rapports à ce cinéma. En outre, l'utilisation du terme « *différent* » révèle leur pratique culturelle et leur connaissance de la production cinématographique. Dans ce contexte, il ne s'agit pas d'affirmer la méconnaissance de la coproduction de la part des spectateurs, mais de constater son influence dans la pratique spectatorielle à partir d'autres facteurs tels que la circulation internationale ou la qualité des films. Bien que la clarté sur la coproduction en tant qu'accord financier et soutien professionnel soit reconnue que par certains spectateurs interrogés, l'exercice de comparaison engagé par la plupart d'entre eux dévoile une influence de ce cinéma dans leur pratique spectatorielle et le processus de représentation chez eux. Valeria constate par exemple une offre cinématographique plus large dans les salles commerciales, cependant elle affirme sa préférence par les salles *d'art et d'essai* car « *c'est là-bas que je peux voir le cinéma qui me plaît* ». Elle raconte avoir découvert ce type de salles lors de sa participation aux festivals de cinéma et sa recherche des films sur la Colombie. C'est ainsi que sa pratique spectatorielle est encadrée par le type des longs métrages auquel elle a accès en France.

31 Entretien au cinéma La Clé, salle d'art et d'essai à Paris. Lors du Festival Panorama du Cinéma colombien *Le chien qui aboie*. 10 mai 2015

32 Salles d'art et d'essai du centre-ville de Toulouse

33 Entretien à Toulouse lors du Festival Cinélatino, Rencontres de Toulouse. 19 mars 2016

d. Un cinéma défini comme colombien

Même si certains spectateurs remarquent la coproduction avec la France, les films de notre corpus ne sont définis par aucun de nos participants comme un long métrage français. En effet, la plupart d'entre eux part de la description d'un cinéma colombien ou latino-américain de manière plus générale, pour construire sa représentation de ces films coproduits. Les spectateurs mentionnent des éléments diégétiques tels que les événements racontés et la langue parlée dans les films, ainsi que certains conditions extra-diégétiques comme la nationalité du réalisateur ou les institutions qui participent à la production afin de décrire ces longs-métrages. Clément (étudiant en alternance, 22 ans) affirme ne pas connaître la Colombie, cependant dans le cas des films d'Oscar Ruiz (*Hongos*, 2014) et Ruben Mendoza (*La terre sur la langue*, 2014) il affirme reconnaître l'accent colombien des protagonistes. Clément a grandi au Mexique, cette particularité lui permet, comme dans le cas de Naima qui a voyagé dans plusieurs pays d'Amérique latine, de définir la nationalité des longs métrages en fonction de l'accent des personnages. Dans le même esprit, Paola précise concernant le travail de Ruiz « je sais que c'est un film colombien parce que je reconnais Cali (la ville), les avenues, le campus universitaire (...) et l'accent, mais sinon, ça pourrait être un film brésilien sur les *favelas* par exemple »³⁴. De plus, Clément signale les sujets abordés comme « *caractéristiques des cinémas d'Amérique latine (...) la vie dans les quartiers, la jeunesse... sont des sujets à la mode* »³⁵.

En ce qui concerne les éléments extra-diégétiques, le plus évoqué par spectateurs tels que María (étudiante colombienne en théâtre, 21 ans) Lorena et Miguel est la nationalité du réalisateur et celle des acteurs. Ils remarquent par exemple la participation de l'actrice colombienne Alejandra Borrero³⁶ dans le long métrage de Franco Lolli (*Gente de bien*, 2015) pour le classer comme colombien. Lorena explique « *c'est une très bonne actrice mais je pense qu'elle ne joue que dans des films colombiens* »³⁷. Des spectateurs avec une connaissance plus large de la cinématographie colombienne tels que Miguel et Jean, ils associent les films au nom des réalisateurs pour accorder la nationalité colombienne à ces productions. Jean détaille par exemple au sujet de Franco Lolli : « *est Colombien, alors, oui l'histoire (du film *Gente de bien*, 2015) peut se passer n'importe où, mais il parle de son pays... c'est évident, c'est normal ! (...)* »³⁸.

34 Entretien à Cali. 10 décembre 2016

35 Entretien à Toulouse. 15 décembre 2015

36 Actrice colombienne considérée par la critique et le public en Colombie comme un référent de cinéma (une référence, tu veux dire ?), théâtre et télévision en raison de son parcours professionnel. Comparable dans le contexte français à la figure de l'actrice Catherine Deneuve.

37 Entretien à Cali. 20 février 2016

38 Entretien à Toulouse. 18 octobre 2015

De même, Miguel raconte, en rapport à César Acevedo (*La terre et l'ombre*, 2015) et Oscar Ruiz (*Hongos*, 2014) : « ils sont d'ici, ils ont fait leurs études à l'université du Valle³⁹... c'est pour ça que leurs films sont sur cette région ».

En effet, les liens établis entre la nationalité du réalisateur et le sujet du film permet à ces spectateurs de définir l'origine de ces longs métrages. Ainsi, plus que le montage économique de la coproduction, pour ces spectateurs c'est la nationalité du réalisateur qui détermine celle de son œuvre.

Finalement, nous constatons la référence aux génériques, notamment les mentions aux institutions du cinéma comme un facteur sur lequel certains spectateurs basent leur définition de ces films comme colombiens. Clara détaille :

« Quand un film ou un réalisateur m'intéressent je tache de lire les génériques pour en savoir un peu plus sur les équipes. Mais... sinon, en général, au début (du film) tu as l'information générale : le pays qui présente le film, le nom du réalisateur... par exemple si l'on voit CNC on sait que c'est un film français »⁴⁰.

En somme, la plupart des interrogés définissent les films du corpus en tant qu'un *cinéma colombien différent*. Cette représentation est construite à partir d'une pluralité d'éléments associés à la diégétique des films et à l'écosystème de la production repérés par ces spectateurs.

Ainsi, le discours des enquêtés sur leur pratique spectatorielle et la consommation des films de notre corpus dévoile des écarts et des croisements en fonction d'autres facteurs déterminés par l'espace géoculturel. En effet, il faut souligner que nos participants sont des spectateurs initiés. Lors de l'analyse nous constatons une cinéphilie régulière chez eux. Certains tels que Valeria, Lola et Eugenia concentrent leur consommation audiovisuelle sur des films *d'art et d'essai* et évitent le cinéma commercial ou la télévision. Cette caractéristique de leur pratique spectatorielle affecte leurs références cinématographiques et les critères utilisés pour évaluer les films de coproduction du corpus. Ensuite, malgré la situation économique de certains spectateurs rencontrés, il s'agit pour la majorité d'un public constitué de professionnels et de jeunes étudiants universitaires. De cette manière, bien qu'il y ait des différences structurelles entre la distribution et la réception en France et en Colombie, des facteurs contextuels tels que la pratique culturelle et la situation socio-économique traversent les représentations construites par les spectateurs des films de coproduction que nous étudions.

39 Institutions dans laquelle Miguel travaille

40 Entretien à Paris. 10 Juillet 2016

B. Les spectateurs face aux films de coproduction. Quatre modes d'appréhension

Dans le processus de réception, les spectateurs interrogés vivent les films de manière singulière. Cette *nouvelle unité complexe* (Molinier, 2009) qui représente le film est reçue et reconstruite par le spectateur à partir des éléments qui lui permettent de produire du sens. L'œuvre cinématographique est donc *co-construite* et appréhendée par chaque spectateur à partir de son univers de références. En outre, Le spectateur s'approprie le film en y puisant parmi l'amalgame *des composants* techniques, narratifs et artistiques tels que le son, l'image et les sujets, afin de élaborer ses propres représentations.

Au cours des premiers travaux d'enquête auprès des publics en France et en Colombie, nous identifions les spectateurs *concernés* par les films de notre corpus ; notre analyse est donc dédiée aux motivations et les manières de consommer ce cinéma. En effet, comme nous l'avons développé en amont, les publics en France comme en Colombie, n'ont pas tous accès à la même offre cinématographique. Comme le démontrent certaines recherches concernant les publics, notamment en Colombie⁴¹, une fois la rencontre entre les spectateurs et les œuvres cinématographiques est effectuée, chacun est capable d'en produire du sens. Par conséquent, nous cherchons à avancer dans la compréhension de la production des représentations que les films de coproduction engagent. Ainsi, dans cette dernière partie du chapitre, notre analyse rend compte de la diversité de facteurs qui traversent les expériences des spectateurs au travers de la formulation des quatre *modes d'appréhension*.

◇ *Les Modes d'Appréhension de la pratique spectatorielle. Comment sont-ils déterminés ?*

Nous nous référons au discours des spectateurs rencontrés et aux éléments qu'ils révèlent pour restituer leurs expériences spectatorielles et formuler ces *Modes d'Appréhension* des films de notre corpus. Nous faisons attention aux facteurs techniques et narratifs évoqués dans leur discours en tant que trace de leur vécu avec les longs métrages. Néanmoins, il ne s'agit pas de répertorier les composants qu'ils relèvent, mais de les analyser en rapport au contexte dans lequel ils consomment ces films. En ce sens, nous revenons sur

41 CORTES Diana; BERNAL Juliette; VILLAREAL Aylin; "Metodología de la investigación sobre consumo del cine colombiano por parte del público local" in CÁTEDRA UNESCO DE COMUNICACIÓN: *Buen vivir, cuidado de la casa común y reconciliación*; Bogotá; 2019.

les cercles des faits cinématographiques et faits extra-cinématographiques (Metz, 1971). Ils permettent de réfléchir aux *composants filmiques*⁴² utilisés et conjugués par le réalisateur dans sa proposition filmique et réappropriés par le spectateur au moment de la réception.

Dans l'analyse de la réception, nous mettons en relation les composants relevés par les spectateurs et leur vécu, notamment leur pratique spectatorielle, afin de mieux saisir les représentations qu'ils ont de films de coproduction. Ainsi, pour la formulation des *modes d'appréhension*, nous prenons en compte des éléments du contexte tels que la participation aux festivals, en tant qu'espace de circulation privilégié des films que nous étudions. Ne pouvant pas aborder toutes les représentations spectatorielles potentielles, nous privilégions celles qui ont trait au contexte de coproduction, en dévoilant les écarts et les croisements des pratiques de spectateurs qui constituent le public du cinéma que nous étudions.

Par ailleurs, l'analyse de l'évaluation (positive ou négative) de ces composants permet de proposer une définition de la façon dont le spectateur vit le film. C'est en ce sens que la formulation des *Modes d'Appréhension (MA)* prend en compte les *critères de qualité* utilisés pour évaluer les qualités des films (Jullier, 2002)⁴³. Nous nous sommes inspirés du dispositif théorique méthodologique pour l'analyse des médiations symboliques proposé par Guillaume Carbou (2015) dans sa thèse de doctorat. Nous déterminons nos *Modes d'Appréhension* à partir de l'analyse du discours et de la pratique spectatorielle de nos participants.

Ainsi, se limiter à la catégorisation de composants esthétiques, narratifs et techniques évoqués par les spectateurs dans leurs discours, reviendrait à nier la complexité des films en tant que *message composite* (Molinier, 2009) et la richesse de l'expérience des spectateurs avec ces réalisations. Ces MA représentent un outil pour comprendre comment les spectateurs appréhendent les longs-métrages de notre corpus en tant qu'objet culturel

42 Dans *Essais sémiotiques* (Metz, 1977) l'auteur propose d'organiser ces constituants de base en cinq catégories :

1. Des images photographiques, mouvantes et multiples.
2. Des traces graphiques (diverses mentions écrites apparaissant à l'écran).
3. Du son phonique enregistré.
4. Du son musical enregistré.
5. Du bruit enregistré.

Dans le cas de notre étude, nous nous estimons que le silence est un composant à part entière. Le silence entendu comme un choix narratif et non pas comme la simple absence du son. Il communique aussi. À cet égard, il semble pertinent d'ajouter un autre élément : le montage en tant qu'étape de post-production qui construit un dialogue entre les autres six composants.

43 Jullier propose six critères de qualité d'un film : les deux premiers sont « traditionnellement propres à l'exercice sauvage de la critique, à savoir le succès et la réussite technique. Les deux autres sont mobilisés par les experts : l'originalité et la cohérence. Enfin, les deux derniers sont utilisés par tous les spectateurs : un bon film est émouvant et édifiant. Les films analysés ont suscité des commentaires qui font appel aux différents critères. JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002.

et social. Ainsi, dans les *Modes d'Appréhension*, nous étudions « *ce que le consommateur "fabrique" pendant ces heures et avec ces images.* » (De Certeau, 1990).

1. Mode d'Appréhension : ressource documentaire

Ce MA présente la particularité d'être transversal aux autres MA. Autrement dit, il faut concevoir une ressource documentaire comme un « offre des données à disposition de l'individu dans l'intérêt de s'informer et potentiellement de se former »⁴⁴. Ce MA peut traverser l'expérience de presque tous les spectateurs. Dans le sens de Siegfried Kracauer (1985) et Marc Ferro (1976), un long-métrage, documentaire ou de fiction, est un *document cinématographique* capable de faire référence à une époque à travers le discours audiovisuel mais aussi des techniques de production et de réalisation. C'est en ce sens que l'ensemble des MA que nous présentons peut être traversé par ce premier MA *ressource documentaire*. En effet, dans la mesure où chaque spectateur consomme et s'approprie des films en fonction d'attentes singulières, les longs métrages de notre corpus représentent une sorte de document (ressource documentaire) pour nourrir ses connaissances et son discours sur les réalités sociales situées ou sur le cinéma en tant que produit culturel.

Ce MA est particulièrement centré sur les représentations produites par les spectateurs sur les films en tant que documents reliés aux contextes socioculturels et géopolitiques. Certains participants s'attendent à retrouver des traces des réalités sociales colombiennes dans les films du corpus. Pour eux, les longs-métrages ne sont pas simplement des récits de fiction, mais des témoignages d'une réalité située. Cette quête de réalité engagée par certains spectateurs est motivée par l'intérêt de nourrir leurs connaissances sur le pays ou bien de les réaffirmer. Ainsi, leur évaluation négative ou positive est directement influencée par les liens qu'ils peuvent établir entre les univers représentés dans les longs métrages et les réalités socioculturelles qu'ils reconnaissent en tant que « Colombiens ».

La coproduction n'est pas citée dans le discours des spectateurs qui révèlent une appréhension des films en tant que ressource documentaire. Néanmoins, les remarques sur l'accès à ces longs métrages lors des festivals, par exemple, mettent en évidence l'influence de la coproduction dans la circulation de ce cinéma. Des spectateurs tels que Constanza et Jean signalent une augmentation du nombre des longs-métrages colombiens

44 Définition tirée des ressources professionnelles pour les enseignants-documentalistes du réseau Canopée. Ministère de l'Éducation nationale. France. <https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/chercher/dictionnaire-des-concepts-info-documentaires.html> Consulté en ligne le 15.09.2020

dans la programmation du *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse*, ce qui leur permet de « *rester connectés avec le pays* » (Constanza)⁴⁵. Dans cet esprit Jean expose « (...) *tu peux choisir et voir d'autres choses sur le pays* »⁴⁶. Cette visibilité du cinéma colombien est également remarquée par certains spectateurs en France et en Colombie. Paola affirme : « ça dépend de l'époque, avant on disait cinéma colombien et on pensait direct aux films sur Bogotá... après ceux sur les favelas à Medellin (...) maintenant il y a des films sur tout le pays... on peut choisir, connaître le pays, même ta ville à travers ces films. »⁴⁷. Malgré l'invisibilité de la coproduction en tant qu'accord économique, la circulation de ces films en Colombie et à l'étranger remarquée par ces spectateurs, met en évidence la manière dont la coproduction traverse les expériences de ces spectateurs qui cherchent des informations sur le pays dans ces films.

L'un des grands traits du MA *ressource documentaire* est l'attente de réalité et de vérité de la part des spectateurs. Celui-ci détermine les composants filmiques qu'ils repèrent et évaluent : les paysages et les traces graphiques tels que les symboles nationaux ou les affiches de presse, par exemple. Les spectateurs exigent ainsi des longs métrages une fonction formatrice. Autrement dit, ils consomment ces discours cinématographiques dans l'attente « *d'apprendre quelque chose sur la Colombie* »⁴⁸ (Sarah).

Nous détaillons ci-après les caractéristiques importantes de ce MA.

a. L'obligation du réel d'un cinéma colombien : les confusions entre la réalité et le réalisme

La plupart de nos interrogés considère les films de notre corpus comme partie de la cinématographie colombienne. Pour certains spectateurs, cette appartenance est déterminée non pas par l'origine nationale des professionnels qui y participent, mais par les rapports du discours cinématographique aux réalités du pays latino-américain. Romain (doctorant français en droit, 25 ans) et Patricia (professeure de français en Colombie, 55 ans) affirment avoir regardé les longs-métrages *La Sirga* (William Vega, 2012) et *La terre sur la langue* (Ruben Mendoza, 2014) car c'étaient des films colombiens. Dans leurs discours, ces spectateurs portent une attention particulière à ce que le long métrage peut offrir en termes d'informations sur la Colombie : « *ma recherche (de doctorat) est sur les*

45 Entretien à Toulouse. 19 mai 2016

46 Entretien à Toulouse. 18 octobre 2015

47 Entretien à Cali. 20 juin 2015

48 Entretien à Toulouse. 05 avril 2015

lois créées pendant les conflits armés... donc je tiens à bien m'informer sur la situation en Colombie (...) ces films traitent le thème de la violence et la situation de la population dans le pays (...) ça offre un panorama. »⁴⁹ Précise Romain. De même, Patricia affirme : « *j'y vois des choses sur le pays que je ne connaissais pas... et pour autant je vis ici (en Colombie), alors c'est pour ça que j'essaie de regarder ce cinéma colombien parce qu'il a toujours quelque chose à nous apprendre* »⁵⁰. Comme Romain et Patricia, d'autres spectateurs rencontrés dans les deux pays ont une représentation des films de notre corpus comme un document reflet direct de la réalité de la Colombie.

Jean va plus loin dans sa recherche de la réalité dans le cinéma. Il compare le discours mobilisé par les films avec celui des médias d'information. À propos des films de Juan-Andrés Arango (*La playa D.C.*, 2012) et d'Oscar Ruiz (*Hongos*, 2014), il détaille, offusqué, lors de notre seconde rencontre : « *Il suffit de regarder un journal ou de lire la presse pour te rendre compte que ces films sont des mensonges* ». Il ajoute : « *par exemple, la vie en périphérie de Cali est beaucoup plus dangereuse que ce que l'on voit dans ce film... il (Ruiz) ne fait pas du vrai cinéma colombien.* »⁵¹. Jean alimente son argumentation grâce à son vécu à Cali pendant les années 1980 alors qu'il intègre, en tant qu'infirmier, des brigades de santé au *Distrito de agua blanca* (l'une des zones périphériques de la ville colombienne). Le décalage entre son univers de référence et celui proposé dans les longs-métrages de notre corpus détermine son évaluation.

Lors des *focus group* en Colombie⁵², ce sujet suscite rapidement le débat sur « *l'obligation des films colombiens de parler de la réalité du pays.* »⁵³ (María). Bien que María connaisse la différence entre le cinéma documentaire et de fiction, pour elle, tout comme pour certains autres spectateurs, les longs métrages de notre corpus doivent :

« *[lui] apprendre quelque chose sur le pays (...)* ». Elle précise : « *je pense que les gens seront plus attirés par les films colombiens s'ils savent que ce qu'ils vont regarder est sur la Colombie... tu sais... comme les films de (Victor) Gaviría⁵⁴(...)* ».

D'autres spectateurs tels que Mauricio, défendent au contraire la nécessité d'une distance entre les thématiques des films et ceux des médias d'information :

49 Entretien à Toulouse. 10 février 2016.

50 Entretien à Cali, 23 novembre 2015.

51 Entretien à Toulouse, 18 octobre 2015

52 Focus group à Cali: 25 janvier 2016. À Bogotá 20 février 2016.

53 Entretien à Cali, 12 Juin 2015

54 Réalisateur colombien qui construit ~~leur~~ son parcours dans les années 1990. Son travail propose des portraits (comment ça ?) sur les causes et les effets du ~~trafique~~ trafic de la drogue en Colombie, notamment à Medellin.

« tu imagines voir les mêmes choses partout : au journal télévisé, dans la rue et... en plus au cinéma ? À mon avis ça sert à rien. C'est le septième art, laisse-les (les réalisateurs) penser à autre chose et nous faire rêver !! »⁵⁵.

Ainsi, nous constatons une quête de réalité qui dépasse le réalisme des discours cinématographiques. Ces spectateurs s'approchent du cinéma que nous étudions dans l'attente d'un reflet du réel. Ils exigent de ces films, en tant que longs métrages colombiens, des références permanentes et directes aux réalités du pays. Le conflit se produit donc dans les cas où l'univers de référence du réel du spectateur ne correspond pas aux représentations proposées par les films. Malgré la diversité de titres colombiens auxquels les spectateurs rencontrés reconnaissent avoir accès, des évaluations négatives portées sur la fausseté du récit cinématographique ou « *le manque de réalisme* » (Jean) sont fréquentes.

b. Reconnaître la Colombie à l'écran

Les appréciations de la part de certains spectateurs sont traversées par la proximité entre le discours cinématographique et la Colombie en tant qu'espace géopolitique et culturel. Ces participants s'attendent à retrouver la Colombie à l'écran.

Ce MA est issu de la pratique des spectateurs avec une certaine connaissance de pays l'Amérique latine. C'est notamment le cas des Colombiens qui habitent en France depuis plusieurs années tels que Valeria (en France depuis 8 ans) et Sarah (Colombienne d'origine, mais elle n'a jamais visité le pays), ainsi que certains Français qui ont habité en Colombie tels que Jean et Naima (en Colombie depuis 2 ans). Pour eux, les films offrent la possibilité de « *rester en lien avec le pays... de revoir des choses que l'on a presque oubliées... mais de voir aussi comment la ville a changé* »⁵⁶ (Valeria). Elle fait ici référence au long métrage d'Oscar Ruiz (*Hongos, 2014*) tourné à Cali, sa ville d'origine. Dans ce contexte, le vécu des spectateurs avec les films est traversé par les souvenirs et par une certaine nostalgie. Valentina raconte : « *si c'est le film d'un caleño*⁵⁷ *et ça se passe à Cali, alors c'est sûr que l'on va entendre de la salsa*⁵⁸ (...) ».

55 Propos tenus par Martin lors du focus group (italique, non ?) à Cali. 25 janvier 2016

56 Entretien à Paris. 28 avril 2016

57 Personne originaire de Cali, en Colombie

58 Ce rythme musical est ancré dans la vie culturelle de Cali. L'un des slogans de cette ville est « *Cali, capitale mondiale de la salsa* ». C'est pourquoi cette musique participe à la construction de l'identité de cet espace géoculturel.

Le discours d'autres participants démontre que leur motivation réside dans la rencontre et la reconnaissance de la Colombie. Sarah affirme lors de notre deuxième rencontre au *Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse* : « ces films (*La terre et l'ombre de César Acevedo, 2015* et *Gente de Bien de Franco Lolli, 2015*), ils sont tous les deux cool... bon, je préfère celui avec l'actrice colombienne, sur le gamin pauvre qui vit chez elle (...) Pour être honnête, l'autre, je le trouve intéressant mais il n'est pas vraiment colombien (...) il y a des paysans, oui, mais c'est comme dans presque tous les pays d'Amérique latine (...) »⁵⁹. Cette spectatrice centre son appréciation sur les rapports des films à la réalité qu'elle identifie comme exclusivement colombienne. Ils sont plusieurs à développer leurs appréciations et représentations à partir des composants filmiques qui révèlent des liens directs à la réalité sociale et culturelle du pays.

Des sujets tels que la pauvreté, l'injustice sociale ou encore le conflit armé en Colombie deviennent des éléments de référence pour juger la qualité de ces films. Au sujet du long métrage de Ruben Mendoza (*La terre sur la langue, 2014*) Paola nous confie : « c'est dommage qu'il (Mendoza) ne montre pas vraiment la situation de violence dans ce village... on sait que c'est à l'Est du pays, mais franchement on se perd... on sait pas qui est l'ennemi »⁶⁰. Aussi, certains « personnages représentatifs » (Sarah) sont associés aux sujets. Les rôles du riche et du pauvre, ainsi que celui du méchant (parfois associé au voleur, mais aussi au riche) et de la femme pilier de la famille sont recherchés par les spectateurs. Sarah affirme, par rapport au film de César Acevedo : « On voit comment sont les femmes colombiennes, le personnage de la grand-mère me fait penser à ma mère (...) à la maison, c'est celle qui décide »⁶¹. En effet, leur consommation et évaluation de ce cinéma sont déterminées par la reconnaissance des représentations stéréotypées sur la Colombie.

Comme Valeria et Sarah, d'autres spectateurs construisent leurs attentes sur les films à partir de ce qu'ils (re)connaissent de la Colombie. Par conséquent, parmi les longs métrages de notre corpus, *Hongos* (Oscar Ruiz, 2014) et *Gente de Bien* (Franco Lolli, 2015) reçoivent les commentaires les plus positifs. Ils concernent des éléments tels que l'accent des personnages, les décors de la ville et dans le cas particulier du travail de Lolli, sur la participation des acteurs reconnus dans l'univers culturel colombien. Pour les spectateurs qui appréhendent ces films en tant que ressources documentaires, la qualité des longs métrages est mesurée par leur capacité à montrer le pays à l'écran. Ces spectateurs estiment que le film doit leur permettre de reconnaître les représentations qu'ils ont de la Colombie et de sa culture.

59 Entretien à Toulouse. 20 mars 2016

60 Entretien à Cali, 05 décembre 2016

61 Entretien à Toulouse, 20 octobre 2015

Pour conclure, dans cette quête, des spectateurs pour appréhender les films en tant que *source documentaire* sur la réalité socioculturelle de la Colombie, ils jugent positive l'augmentation des longs métrages colombiens auxquels ils ont accès, néanmoins l'évaluation de leur qualité est déterminée par d'autres facteurs tels que le discours médiatiques et l'horizon de références qu'ils ont sur le pays latino américain. La circulation internationale permet aux films de coproduction d'entrer en concurrence avec les discours des médias d'information et de participer à la production des représentations sociales sur les réalités sociales en Colombie. Dans ce contexte, bien qu'indirectement, ce facteur montre l'influence de la coproduction dans leur pratique spectatorielle.

2. Mode d'Appréhension : politisé

L'analyse du discours et des expériences révèle une posture critique envers la société présente chez certains de nos participants ; un constat lié, peut-être, aux espaces dans lesquels nous les rencontrons. En effet, en France, les festivals, notamment ceux consacrés au cinéma d'Amérique latine, engendrent des enjeux politiques, culturels et artistiques qui traversent la pratique des professionnels mais aussi le vécu des spectateurs (Rueda, 2018). En Colombie, les espaces de rencontre se sont multipliés : l'Université du Valle, l'Alliance Française et les festivals de cinéma à Cali et à Bogotá. Ces espaces déterminent aussi le profil des spectateurs et les attentes qu'ils ont envers les films de notre corpus. Le groupe participants distingués dans ce MA porte un discours politisé sur la société (pas seulement la colombienne), dont le film représente soit l'objet de sa critique, soit l'argument dans une discussion politique et sociétale.

L'analyse du discours et de la pratique des spectateurs rencontrés révèle une diversité d'engagements sociaux, culturels et politiques. Cette diversité concerne plutôt le monde des idées. Autrement dit, les représentations et appréciations du film sont construites à partir des sujets mobilisés dans le discours cinématographique. En effet, ce dernier est appréhendé en tant que véhicule de sujets menant au débat politique. Dans cette perspective, le spectateur évalue les composants techniques et narratifs des films en fonction des discussions politiques et sociétales qui vont au-delà des représentations filmiques.

Bien que certains traits du MA *politisé* peuvent ressembler à ceux du MA *ressource documentaire*, notamment dans les rapports aux contextes socio-économiques et culturels situés, le MA politisé dépasse la situation colombienne et la recherche d'informations sur le pays. En d'autres termes, le film n'est plus évalué comme une source d'informations, mais bien comme un outil d'argumentation.

Lors de nos rencontres et des *focus groups*, nous constatons chez certains une appréciation des films de notre corpus à partir d'une posture critique face aux sujets comme l'iniquité sociale et le féminisme, ainsi que le rôle de la jeunesse dans le contexte socioculturel global et les rapports au pouvoir politique. En ce sens, l'un des traits caractéristiques de ce MA est le but de mettre en valeur une posture critique et politique. En ce qui concerne le film de César Acevedo (*La terre et l'ombre*, 2015) Carolina (étudiante colombienne en économie, 22 ans), dont les propos rejoignent ceux de plusieurs spectateurs, affirme :

« *Il (le film) a une très belle image (photographie), mais il est aussi un peu fataliste. Il (Acevedo) veut faire comprendre les effets de la monoculture sur l'environnement et sur l'économie et la qualité de vie des familles paysannes... il est clair sur ça (...) mais je pense qu'il faut voir aussi le revers de la médaille, ma famille a des plantations de cannes à sucre et de millet dans la région et je peux dire que les paysans vivent mieux maintenant qu'il y a cinq ans, quand les plantations étaient diversifiées* »⁶².

L'évaluation de la qualité des films est donc portée sur des critères distingués (Jullier, 2002) tels que la cohérence entre les sujets abordés par le discours cinématographique et la posture socio-politique. Même si des facteurs comme l'émotion sont aussi présentes dans les commentaires des spectateurs. Nous remarquons un effort de rationalisation lié à des engagements sociaux, culturels et politiques menés au quotidien par certains spectateurs tels que Mauricio, Carolina et Jean.

Ainsi, dans le cas du MA politisé, les films sont attendus et évalués en tant que discours engagés avec les débats des sociétés contemporaines. En effet, des paramètres comme le niveau de formation ou le pays de résidence influencent les interprétations des discours cinématographiques et leur appropriation en tant qu'objets politiques. Dans ce MA, les spectateurs français et colombiens rencontrés sont des professionnels, la plupart avec formation universitaire ; cependant nous constatons entre eux un écart générationnel marqué par l'espace géoculturel (France ou Colombie). Dans les cas des interrogés en Colombie ce sont plutôt des jeunes étudiants universitaires qui investissent une posture politisée dans la consommation de ces longs-métrages. Dans les cas des spectateurs rencontrés en France, ce sont des personnes de plus de 50 ans qui jugent les films dans leur capacité à dialoguer avec les sujets d'actualité. Le contexte géoculturel pourrait aider à comprendre la relation entre ces deux publics. D'abord, dans le contexte français, nous constatons un héritage des mouvements artistiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, dont le *Nouveau Cinéma Latino-Américain* (Velleggia, 2009 ; Orell 2006) qui influence leurs représentations et attentes de ce que doit être le cinéma de ce sous continent. Ensuite, concernant la Colombie, il s'agit plutôt d'une transformation dans les logiques sociales

62 Entretien à Cali. 21 Juin 2015

qui favorise une participation de plus en plus active des jeunes dans les discussions socio-politiques dans le pays (Escobar, 2006).

a. Le film considéré comme une action militante

*Les expériences des certains spectateurs en tant que membres de groupes militants en Amérique latine, comme celles de Constanza (professeure d'espagnol en France, 55 ans) et de Jean, influencent leur opinion sur l'engagement politique et social du cinéma. Les commentaires de Constanza sur les films *La terre sur la langue* (Ruben Mendoza, 2014) et *La terre et l'ombre* (César Acevedo, 2015) démontrent que sa pratique spectatorielle est encadrée par son militantisme : « enfin on commence à comprendre la nécessité de ce cinéma, des films qui parlent du pays comme il faut. Qui montrent notre tragédie. » Elle ajoute : « je ne peux pas dire s'ils sont bien ou mal faits... je peux vous dire que j'ai aimé quelques images pour la lumière par exemple, mais si je conseille d'aller voir ces films c'est surtout car ils sont la preuve d'une jeunesse engagée pour le pays. »⁶³.*

Ces témoignages dévoilent les attentes que cette spectatrice a du cinéma en tant que moyen d'expression d'une génération.

De même, Jean précise par rapport à *La terre et l'ombre* (César Acevedo 2015) : « ça m'a frappé... ça a été comme recevoir un message (...) Ça m'a rappelé le pays que j'ai connu dans les années 80... très rural, exploité, presque sans espoir (...) C'est tellement dur de voir que la situation du pays n'a pas vraiment changé !! L'État continue à exploiter le peuple. Ce n'est pas mon pays, mais j'y tiens beaucoup. » De ce fait, Jean célèbre la récompense du film d'Acevedo à Cannes comme « une mise en lumière de la voix du peuple ». Elle représente une victoire artistique et surtout politique qui permet de « montrer au monde ce qui se passe dans ce merveilleux pays... ravagé par sa classe politique. »⁶⁴. (Jean)

D'autres spectateurs comme Pascal (médecin français, 52 ans) et Pedro (producteur colombien de café, 56 ans) élaborent leur évaluation à partir du « compromis (ou pas) de ces films avec la société. »⁶⁵ (Pascal). Pour eux, les films constituent un outil de dénonciation, mais aussi de réflexion concernant les problèmes sociaux.

À ce stade, une précision s'impose : bien que tous les participants distinguent documentaire et fiction, nous constatons un certain amalgame concernant la

63 Propos tenus par Constanza lors de l'entretien collectif à Toulouse. 18 août 2016

64 Entretien à Toulouse. 18 octobre 2015

65 Entretien à Toulouse. 18 mars 2016

cinématographie latino-américaine. En raison de la situation socio-économique du pays, certains spectateurs, tels que Constanza, Pascal et Pedro, exigent un engagement politique de la production culturelle, dont le cinéma.

Par ailleurs, certains interrogés signalent l'obligation des réalisateurs, en tant que Colombiens, à se prononcer sur leur pays. Cependant, comme l'affirme Pedro au sujet des films de notre corpus, « *chacun raconte le pays qu'il connaît* »⁶⁶. En effet, ces spectateurs du MA *politisé* jugent aussi la légitimité du réalisateur en tant que porte-parole des habitants de sa terre natale. Pascal partage son opinion concernant le film de Franco Lolli lors de l'entretien collectif à Toulouse : « *Il (Lolli) fait un portrait de la société colombienne qu'il connaît, où il a grandi (...) je trouve ça très honnête. Il ne vient pas te parler de choses qu'il ne comprend pas, comme la guerre à la campagne* » (Pascal)⁶⁷. En outre, Pedro argumente la superficialité du discours social dans le travail de César Acevedo comme l'une des raisons de son évaluation plutôt négative sur le film : « *Si tu veux parler d'un thème comme l'exploitation du travail tu y vas. Tu ne peux pas juste l'annoncer... un beau film, oui... mais qu'arrive-t-il avec les planteurs de cannes à sucre. Je pense que le réalisateur voulait parler de la famille, mais il a montré aussi la vie des paysans exploités, mais on sent bien qu'il ne connaît pas !! Il a grandi en ville.*»⁶⁸ Ces réflexions révèlent des évaluations plutôt distinguées de la part de ces spectateurs, dans la mesure où ils jugent la cohérence interne du discours cinématographique, ainsi que les rapports entre le film et le contexte socio-politique qui entoure le réalisateur.

b. Un autre regard sur la Colombie : les risques de l'exotisme

La plupart des spectateurs rencontrés signalent un certain engagement des films de notre corpus dans la construction « *d'une autre image du pays.* » (Lorena). Ils soulignent l'idée d'une projection de la Colombie à l'étranger, ainsi que la « *possibilité de voir d'autres choses du pays, que même les Colombiens ne connaissent pas (...)* » (Valeria)⁶⁹. Ils évoquent par exemple des paysages ruraux et des sujets comme la jeunesse et les groupes ethniques. En ce sens, Lorena déclare :

« *On en a assez de voir les mêmes histoires sur la Colombie... toujours le trafic, les guérillas, la violence... tu vois ce que je veux dire ? Il faut montrer d'autres choses, mais attention !! Je ne dis pas de faire de la pub (rires)* »⁷⁰.

66 Entretien à Bogotá. 23 Janvier 2016

67 Propos tenus par Pascal lors de l'entretien collectif à Toulouse. 18 août 2016

68 Entretien à Bogotá. 23 Janvier 2016

69 Entretien à Paris. 28 avril 2016

70 Entretien à Bogotá. 22 juin 2015

Malgré cette remarque concernant le rôle des films du corpus dans la transformation du discours sur le pays, certains participants, tels que Clément, soulignent la complexité de cet engagement attendu et recherché par les spectateurs dans les films que nous étudions :

« je pense que l'on met beaucoup la pression à ces réalisateurs. On leur demande de parler du pays, mais de bien en parler. Et après on dit qu'ils sont formatés, qu'ils font que des paysages... qu'ils ne parlent plus du pays »⁷¹.

Certains spectateurs colombiens interrogés en France, dont Constanza et Valeria, ainsi que certains Français en Colombie comme Naima, évoquent l'idée des films de notre corpus comme « *un pont pour rester connecté(e) avec la Colombie... sa culture, ses problèmes* »⁷² (Constanza). En effet, pour elles, le cinéma que nous étudions représente une rencontre : une cinématographie qui nourrit un type de diaspora colombienne en France. Néanmoins, comme Samia le précise « *il y a toujours le risque des mauvaises interprétations des films si tu ne connais pas le contexte, le pays* »⁷³.

Les commentaires de Naima, tout comme ceux de Valeria et Clément, nous conduisent à nous questionner sur les limites entre les représentations d'un cinéma qui participe à la transformation des regards sur la Colombie et au développement d'un exotisme. Le commentaire d'Isabelle (restauratrice française, 45 ans) concernant le film d'Oscar Ruiz (*Hongos*, 2014) illustre ce risque. Elle affirme, étonnée :

« j'aurais apprécié voir un peu plus de nature. Les paysages de la Colombie ne sont pas exploités dans le film. On voit juste cet arbre à la fin, que d'ailleurs je trouve magnifique (...) pourquoi passer autant de temps à voir des images sur le printemps arabe ? C'est pas un film colombien quoi ? »⁷⁴.

Ainsi, dans ce MA, nous remarquons une complexité liée au rôle du cinéma dans la transformation des regards sur la société. Comme signalent certains participants tels que Clément et Constanza, les films de notre corpus participent à une promotion de la culture, notamment colombienne, en France, nourrissant ainsi un type de diaspora. Néanmoins, l'analyse du discours des spectateurs, nous permet de constater comment ces longs métrages peuvent aussi réveiller l'intérêt des publics sur le caractère exotique des représentations filmiques concernant la Colombie. C'est ainsi que les attentes et les évaluations sur ce cinéma de coproduction sont déterminées par l'écart l'univers socioculturel représenté à l'écran et celui du spectateur.

71 Entretien à Toulouse. 20 mars 2015

72 Entretien à Paris. 10 avril 2015

73 Entretien à Paris. 28 septembre 2016

74 Entretien à Paris. 16 octobre 2015

c. Un outil pour la réflexion sociétale

Dans le cas des films de notre corpus, définis par la totalité des participants comme de « *drame social* », l'affirmation concernant la capacité du cinéma à mener à la réflexion sur la société est très présente, particulièrement dans le discours d'Eugenia, Miguel et Clément. Nous distinguons le cas des spectateurs qui perçoivent le cinéma en tant qu'objet militant en soi, de ceux qui évaluent les films à partir de leurs militances personnelles.

Mauricio, activiste des associations LGBTQI+⁷⁵ en Colombie et en Espagne, centre ses commentaires concernant le film d'Oscar Ruiz (*Hongos*, 2014) sur :

« Tous ces personnages de la vie urbaine, libres, divers... j'ai adoré. La musicienne (...), et Dominique, ce sont des héroïnes !! Elles vivent leur vie, leur sexualité... bisexualité d'ailleurs. Super !! Deux femmes qui prennent le contrôle de leur vie sans crainte !! (...) On regarde beaucoup l'histoire de Ras et Calvin [les protagonistes masculins] mais les femmes sont beaucoup plus intéressantes et je sens que le réalisateur veut montrer ça (...) quand Calvin regarde des images des manifestations en Égypte, on voit aussi des femmes en train de se battre.»⁷⁶.

Mauricio s'approprie le film de Ruiz et produit sa propre représentation en lien avec son univers culturel et social de référence. Dans la mesure où il parvient à identifier et à intégrer ce qui pour lui est l'une des intentions du réalisateur, il émet des jugements plutôt positifs.

De même, Gabriel évoque le rôle des personnages féminins dans le film de Ruiz pour argumenter une appréciation plutôt négative. Il souligne une « érotisation du corps féminin. »: Particulièrement investi dans des recherches artistiques autour du genre et des rapports entre masculin et féminin, David signale une exploitation de la figure des femmes : « il y a une utilisation de ces personnages (féminins) pour développer ceux des hommes, des protagonistes... La grand-mère, la mère, elles sont toujours en arrière-plan, même la copine... la Française, elle est mise en avant seulement pour jouer avec son corps. Elle est dénudée... pourquoi ? Pour déranger les personnages masculins. Pas plus ..! » Avec ironie, il ajoute : « *mais on est tranquille, c'est pas un film sur les femmes, on parle d'autre chose dans ce film* (sourire).»⁷⁷. Le discours de Gabriel et celui de Mauricio, illustrent la capacité du spectateur à s'approprier des propositions filmiques, à les interpréter et les juger à partir du thème principal mais aussi des sujets périphériques. Dans le cadre du MA

75 Sigles composé de la première lettre des mots : lesbienne, gay, bissexuels, transgenre et queer. Mouvements militants pour les droits des personnes ayant ces orientations sexuelles et de genre et leurs communautés.

76 Entretien à Cali. 20 novembre 2016

77 Entretien à Toulouse. 23 juin 2016

politisé, les sujets liés à l'univers socioculturel du spectateur déterminent leur vécu avec les films et l'évaluations des propos du réalisateur.

Finalement, les représentations des films en tant que discours engagés dépendent directement du regard porté par le spectateur et de ses expériences. Cette analyse de la réception du film d'Oscar Ruiz liée aux engagements militants de certains participants est simplement un exemple. Notre analyse nous permet de voir émerger divers des sujets tels que l'iniquité sociale, les rapports au pouvoir politique, les questions de genre et la diversité ethnique. Ainsi, dans le MA *politisé*, bien que la coproduction soit un facteur apparemment inaperçu pour ces spectateurs, dans leurs appréciations des films du corpus en tant que discours engagé et acteur de la réflexion sociale, ils reconnaissent l'un des enjeux de la coproduction, que nous avons analysé dans le chapitre précédent : le compromis des réalisateurs avec le développement d'un regard critique sur la société.

3. Mode d'Appréhension : prestige

Le MA *prestige* se caractérise par une appréciation des longs-métrages qui se base sur les connaissances sur le cinéma en tant que produit culturel, artistique et technique. Autrement dit, le savoir-faire du métier cinématographique encadre les attentes et les évaluations des spectateurs interrogés sur les films du corpus. C'est pourquoi, dans la plupart des commentaires associés à ce MA, l'origine de la production ou du réalisateur est peu relevée par le spectateur. Marie (danseuse française, 23 ans) signale, en rapport aux travaux de Franco Lolli (*Rodri*, 2012 et *Gente de Bien*, 2015) : « *c'est l'œuvre qui fait l'artiste, non pas sa nationalité (...) Il a étudié en France... ce n'est pas simplement un réalisateur colombien.* »⁷⁸. Malgré son affirmation d'un désintérêt pour la nationalité, nous remarquons un statut particulier accordé par elle au film en raison des rapports du réalisateur à la France. Dans l'appréciation de Marie, comme dans celles d'Eugenia, Miguel et Lorena, la France est une référence de qualité cinématographique. Autrement dit, au-delà des propriétés des films la participation française représente un gage bonne qualité. Lorena déclare d'ailleurs, concernant les longs-métrages de Ruben Mendoza (*La terre sur la langue*, 2014) et Oscar Ruiz (*Hongos*, 2014) « (...) *on ne peut pas dire que ce sont de mauvais films... mais ils sont complexes... c'est peut-être pour ça qu'ils sont intéressants* (longue pause) *Je ne saurais pas dire si je les ai aimés ou pas... mais oui, il faut les voir, bien sûr... ils sont quand même passés dans des festivals en France (...)* »⁷⁹.

78 Entretien à Paris. 25 juin 2016

79 Entretien à Cali. 23 Juillet 2015

Dans ce MA, *prestige* les expériences spectatoriennes des participants sont influencées par le parcours des films : la circulation en France ou la participation d'un professionnel français, par exemple.

De même Gabriel, comme nous avons présenté dans le portrait dédié à sa pratique spectatorielle, affirme : « *Quand je vais au cinéma c'est pour voir du cinéma... peu importe la nationalité du réalisateur. Chez les Français aussi, il y a des bons et des mauvais réalisateurs... alors je n'y vais pas pour voir un film français, j'y vais pour voir un film de (Arnaud) Desplechin, par exemple, parce que son cinéma me plaît* »⁸⁰. Le commentaire de Gabriel relève des critères d'évaluation sophistiqués associés à la cohérence de l'œuvre d'un réalisateur. Le MA *prestige* s'intéresse au discours des spectateurs en référence à des facteurs comme l'originalité et la maîtrise du savoir-faire cinématographique.

Ce type des commentaires dévoile une connaissance de l'art cinématographique, ou une envie de l'approfondir, dépasse la simple évaluation du long-métrage. En effet, la pratique spectatorielle, dans ce cas, prend aussi bien en compte les composants cinématographiques (le film) et les extra-cinématographiques (le métier du cinéma et ses valeurs culturelles et artistiques) (Metz, 1977). C'est ainsi que les spectateurs distingués dans ce MA portent un discours traversé par une pratique culturelle large, dont une cinéphilie très développée, et dans certains cas, tels que celui de Alejandra (journaliste), Gabriel (metteur en scène), Marie (danseuse) et Lorena (fille d'un projectionniste), une implication directe dans des métiers associés à l'art cinématographique.

Nous associons au MA *prestige* la façon dont les films de notre corpus sont appréhendés en tant qu'œuvres d'un artiste et produits d'un monde de l'art. D'abord, nous remarquons un intérêt déterminé par la réputation des films en tant qu'œuvres d'un certain cinéma de qualité. Ensuite, nous distinguons l'ambition de certains spectateurs d'enrichir les connaissances relatives au métier cinématographique ainsi que de s'exercer à l'évaluation et à l'appréciation du savoir-faire des réalisateurs.

Nous détaillons ci-après les caractéristiques importantes de ce MA *prestige*.

80 Entretien à Toulouse. 15 mai 2015

a. Le cinéma comme une pratique de distinction. Le développement d'une cinéphilie

La pratique culturelle des spectateurs interrogés représente un facteur essentiel dans ce MA. Lors de notre analyse, nous constatons chez la plupart de participants une cinéphilie développée malgré les conditions matérielles déterminées par le contexte géoculturel. La consommation peut varier de deux à huit films par mois selon le spectateur. Même si elle n'est pas exclusivement consacrée au cinéma *d'art et d'essai*, la cinéphilie associée à ce type de films affecte les représentations du cinéma que nous étudions.

Dans le cas des spectateurs colombiens, notamment ceux rencontrés dans le pays latino-américain, la cinéphilie développée autour des films de notre corpus représente une marque de distinction des autres spectateurs du même pays. Eugenia, Lorena, María et Miguel, comparent leur intérêt pour ce cinéma à la consommation d'autres produits audiovisuels tels que le cinéma commercial et les *télénovelas*. Même si Miguel et Lorena affirment regarder aussi des *télénovelas*, ils remarquent l'importance de regarder d'autres productions. Elle explique :

« Je ne pense pas que l'on doive arrêter de voir des télénovelas... mais l'on ne peut pas voir que ça ! À mon avis, c'est ça le problème. Si tu regardes que la télévision c'est plus difficile d'apprécier ces films [de notre corpus] : il faut s'ouvrir à d'autres choses, d'autres types d'histoires ... même si au début tu ne comprends pas... c'est normal, c'est une découverte (...)»⁸¹.

De même, dans l'intention d'étayer son opinion sur les longs métrages du corpus, Eugenia compare sa pratique spectatorielle à celle de sa cousine et de son mari. Elle les décrit comme des « *téléspectateurs... incapables de comprendre ce type de cinéma (où elle inclut les films de notre étude)* ». Eugenia signale particulièrement les rapports d'amour et de haine entre les personnages dans les réalisations de Ruben Mendoza et César Acevedo que sa cousine et son mari n'arrivent pas à apprécier car : « *ils sont très habitués aux télénovelas et aux films d'action (...) avec eux, on ne peut parler que de Le paseo⁸² 1, 2...trois mille. Ils aiment ça, les films faciles, les comédies sans charme.*»⁸³. Tout comme Eugenia, Constanza et Patricia, critiquent la consommation des *télénovelas* et du cinéma commercial afin de valoriser leur pratique spectatorielle centrée sur un cinéma qu'elles qualifient de « *plus intéressant* ». Patricia précise : « *il y a des films pour tous les goûts... si je préfère investir mon temps à aller voir le film de (Franco) Lolli, je comprends aussi que*

81 Entretien à Cali. 22 juillet 2015

82 Comédie colombienne; dirigée par Dago Garcia, un réalisateur et producteur colombien.

83 Entretien à Bogotá. 16 juillet 2015

d'autres préfèrent aller voir une comédie. On est tous différents, on n'est pas tous obligés de voir un film juste pour rigoler.»⁸⁴.

Dans le cas des spectateurs français, nous remarquons une pratique cinéphilique qui permet, comme dans le cas de Pascal, d'évaluer la qualité des films en tant que cinéma colombien *d'art et d'essai*. Pour lui, le salle de projection ou le festival détermine le caractère du film : « *Depuis des années que je viens au Festival (Cinélatino, Rencontres de Toulouse) !! Mais j'ai regardé aussi les travaux d'autres artistes latinos (américains) à l'ABC⁸⁵ par exemple* ».

Comme Pascal, d'autres spectateurs tels que Clément et Gabriel, utilisent le concept *d'artiste* ou de créateur pour évoquer les réalisateurs de notre corpus et leurs films. Pour Clément, cette figure est au cœur de son expérience : « *je connais rien de la Colombie en plus. (...) Ce film (Gente de Bien, 2015) je l'ai vu à l'ABC... je fais confiance à la programmation de cette salle. J'y vais pour découvrir de nouveaux créateurs ou par fidélité envers ceux que j'aime bien... alors j'essaie de voir tous leurs films* »⁸⁶.

C'est ainsi que les festivals et les salles qu'ils fréquentent, influencent les représentations qu'ils ont des films de notre corpus en tant qu'œuvres cinématographiques connectées à un univers culturel qui dépasse l'origine nationale de son créateur. Dans le cas particulier des spectateurs colombiens rencontrés, cette cinéphilie permet de développer un regard critique que la télévision, à leurs yeux, ne permet pas. Ainsi, pour les participants Colombiens comme Français, visionner, ces films représente aussi une occasion de valider leur savoir sur le cinéma en tant que monde de l'art et métier.

b. Le réalisateur comme un artiste

Plusieurs spectateurs, tels que Gabriel, Eugenia, Clément et Clara, utilisent des critères comme l'originalité, la réussite technique et la cohérence de l'ensemble des travaux des réalisateurs pour évaluer les films que nous étudions. Les appréciations des longs-métrages à partir de ces critères dévoilent une démarche d'instruction de ces spectateurs. La critique spécialisée joue un rôle capital en tant que médiation. Elle leur permet en effet de s'appropriier ces critères d'évaluation utilisés plutôt par les professionnels (Jullier, 2002). C'est ainsi que le spectateur adopte le rôle de l'expert qui apprécie un long-métrage selon certains critères du monde de l'art appris dans la pratique cinéphilique ou de la critique spécialisée.

84 Entretien à Cali. 23 novembre 2015

85 Salle de cinéma d'art et d'essai situé dans le centre-ville de Toulouse.

86 Entretien à Toulouse. 18 mars 2016

Eugenia et Gabriel font partie de ces spectateurs qui investissent leur discours afin d'évaluer les films et d'exposer une certaine connaissance du métier. Ils évoquent la figure de l'*auteur* comme l'un des critères motivant leur choix de film. Gabriel raconte :

« Un réalisateur doit exister dans son film, on doit le reconnaître dans les images, le son... tout. Quand ça arrive, je sais que je suis avec un auteur (...) pour parler d'un auteur il faut une signature, et je sens que c'est ce qu'il (Acevedo) cherche parce que son film c'est plus qu'une belle histoire, il veut une autre chose... il veut partager un regard. »⁸⁷.

Gabriel construit son discours sur le film d'Acevedo (*La terre et l'ombre*, 2015) autour de la proposition esthétique du réalisateur. Il évalue le rôle d'Acevedo en tant qu'auteur. L'expérience de Gabriel en tant que metteur en scène, associée à sa cinéphilie lui offre des clés pour développer un discours qui rejoint celui de la critique cinématographique. De plus, l'expression « *je suis avec* » dans son discours, laisse entendre que sa rencontre est fusionnelle entre lui et le réalisateur. Il s'agit d'une convergence de leur univers culturel de référence.

Tout comme Gabriel, Eugenia construit ses appréciations des films sur la performance des réalisateurs en tant que créateurs. Elle remarque particulièrement du travail de Ruben Mendoza et insiste sur la cohérence de son œuvre. Elle précise concernant *La terre sur la langue* (2014) : « *on commence à connaître son cinéma (en évoquant Mendoza)... celui-là c'est quoi... son troisième film ? Si tu ne connais pas ses travaux, tu ne comprends pas son esprit... je ne veux pas dire que tous ses films identiques, mais ils sont tous traversés par un sentiment de révolte que moi, personnellement, je n'aime pas !* ». Bien qu'elle extériorise clairement son antipathie pour le travail de Mendoza, son discours est supporté par la connaissance de l'œuvre cinématographique du réalisateur. Ce constat révèle la singularité de la pratique spectatorielle de cette spectatrice et son intérêt de s'approcher du métier cinématographique au-delà même du film.

La critique spécialisée elle représente une source d'information et de formation qui nourrit leurs opinions sur les films. Comme nous l'avons indiqué, les participants à notre étude sont des spectateurs rencontrés principalement dans le cadre des festivals de cinéma en France et en Colombie ; un facteur essentiel pour l'analyse, si l'on prend en compte qu'ils s'agissent de spectateurs avertis ou du moins curieux d'un type particulier de cinéma. Clément et Clara manifestent leur envie d'améliorer leurs connaissances sur le cinéma. Ils attirent l'attention sur la place de la cinéphilie et de la critique dans cette démarche. Clément raconte concernant les films de notre corpus : « *je suis bénévole au Festival (Cinélatino) du coup j'en profite pour me renseigner, pour bien choisir... c'est comme*

87 Entretien à Toulouse. 3 septembre 2016

ça que j'ai su qu'ils (Lolli et Ruiz) ont été à la Cinéfondation. Du coup, j'ai lu les critiques sur leurs premiers films et je suis allé les voir... sinon j'aurais choisi d'autres films.»⁸⁸. Tout comme ce spectateur, Gabriel accorde une place très importante « aux conseils de la critique... de ceux qui connaissent bien »⁸⁹. En ce sens, Clara partage son point de vue :

« Par exemple, tu peux aimer un type de vin, le goût... mais ne pas savoir pourquoi... alors j'essaie de comprendre qu'est-ce que j'aime dans le cinéma, alors j'étudie... je suis des émissions radio, télé, je lis aussi les commentaires dans Télérama pour essayer de comprendre ce qui me plaît et ce que le réalisateur veut transmettre. »⁹⁰.

Dans son commentaire, Clara, comme Clément et Gabriel, met en évidence une cinéphilie encadrée par des médiations comme la critique et les festivals de cinéma, mais aussi par leur envie de s'approcher de la place du réalisateur. Lors de l'analyse des commentaires et de la pratique de ces participants nous constatons un révérence à la figure d'auteur qui effluence leurs pratique.

Pour conclure, nous constatons lors de l'analyse du discours et d'expériences des spectateurs rassemblés dans ce MA, un effort de rejoindre l'univers culturel de référence du réalisateur. La consommation des films que nous étudions engendre un double enjeu : d'une part, l'appréciation cinématographique et, d'autre part la mise en valeur des savoirs qu'ils ont sur le domaine artistique. Autrement dit, l'évaluation du réalisateur en tant qu'artiste et de son film en tant qu'œuvre, permet aux spectateurs aussi de valider leur profil en tant que connaisseur. Le film devient alors pour le spectateur un instrument pour accéder au prestige d'un certain monde de l'art : le cinéma. Il est important de signaler qu'à ce niveau, la question de la coproduction et les liens du film à un territoire ne sont pas évoqués. Dans le MA *prestige*, le long-métrage existent dans le monde cinématographique au-delà des territorialités nationales.

88 Entretien à Toulouse. 15 décembre 2015

89 Entretien à Toulouse. 21 Juin 2016

90 Entretien à Paris. 26 avril 2015

4. Mode d'Appréhension : divertissement

La description du mode d'appréhension *divertissement* est relativement courte car ses caractéristiques déterminantes ont déjà été évoquées dans la présentation des autres MA. Nous entendons par là qu'il pourrait être transversal, mais peu robuste. Autrement dit, l'appréhension des films de notre corpus en tant que récits, qui n'engage pas d'autres attentes que le divertissement et l'intérêt de distraction, n'est pas très fréquente chez les spectateurs que nous interrogeons. Néanmoins, ce MA retrace notamment l'expérience et le discours des participants qui révèlent un intérêt plutôt récréatif sur les films du corpus. En outre, les liens à la Colombie en tant qu'espace géoculturel d'énonciation ne sont pas assez pertinents dans les expériences de ces spectateurs. En effet, la coproduction n'affecte pas leur pratique spectatorielle car elle n'est pas repérée en tant que transaction économique, ni en tant que partenariat artistique ou diplomatique. Pour autant, nous estimons qu'il est important d'offrir à ce MA une place à part entière dans notre analyse. Bien qu'il puisse parfois se confondre au MA *prestige*, pour des raisons que nous allons développer, des singularités dans l'expérience des spectateurs nous amènent à le différencier nettement.

Nous décidons de croiser la pratique des deux types de spectateurs afin de définir les caractéristiques de ce MA. D'une part, nous distinguons celui intéressé le cinéma *d'art et d'essai* et, d'autre part, celui captivé principalement par la consommation du cinéma commercial. Dans les deux cas, il s'agit de spectateurs avertis avec une pratique motivée par des attentes différentes sur le cinéma. Néanmoins, leurs pratiques convergent vers la consommation des films de notre corpus.

Dans cette perspective, les spectateurs qui composent le MA *divertissement* utilisent plus fréquemment des critères distingués tels que l'originalité et la cohérence des films en rapport au genre cinématographique par exemple. L'émotion en tant que critère commun est aussi évoquée.

a. Le spectacle cinématographique des films de fiction

Certains spectateurs, tels que Isabelle, Victor et Paola, regardent les films que nous étudions chez eux. Au-delà des conditions matérielles du contexte que nous avons analysées dans la première partie de ce chapitre, c'est la valeur qu'ils offrent au cinéma en tant que spectacle qui encadre leur pratique. Ils classent les longs-métrages de manière générale entre ceux à voir au cinéma et ceux que l'on peut voir chez soi. Des critères comme le genre, la critique positive et le sujet des films sont déterminants dans le choix de ces spectateurs.

Victor et Paola considèrent la salle de cinéma comme l'espace adéquat pour apprécier les films de science-fiction car « *si l'on veut vraiment profiter du film, il faut tout... un bon fauteuil, le son, les images sur grand écran... c'est pas la même chose à la maison. On loupe des détails.* »⁹¹ (Paola). En ce qui concerne les films de notre corpus, définis par ces spectateurs comme des drames, les conditions matérielles sont moins importantes. Pour Paola le plus important est de comprendre l'histoire et les relations entre les personnages. Cet aspect est également mentionné par Victor, qui fait alors référence aux films de Ruben Mendoza et Franco Lolli : « *tu peux les voir n'importe où, parce que le plus important est dans le fond... c'est ce qu'ils (les réalisateurs) veulent raconter (...) mais tu imagines voir par exemple Star Wars (Steven Spielberg) chez toi ? C'est un peu moins bien... non ?* »⁹² (Victor). Ils reconnaissent le caractère fictionnel des films de ces réalisateurs colombiens. Cependant, supportés sur le genre de ces longs-métrages, ils limitent le spectacle cinématographique à une compréhension globale du récit. En effet, pour ces spectateurs, la valeur de ce cinéma en tant que spectacle repose essentiellement sur les jeux des acteurs et la profondeur des dialogues. C'est pourquoi ils ne considèrent pas l'espace de la salle de cinéma nécessaire à leur appréciation.

Par ailleurs, d'autres spectateurs, tels que Valeria, remarquent l'évaluation partielle des films de notre corpus en raison des conditions de projection :

« Je comprends ces gens qui regardent ces films (La sirga, William Vega 2012 et La terre et l'ombre, César Acevedo 2015) à la maison et les trouvent lents... presque ennuyeux... c'est normal, chez toi tu n'as pas le grand écran pour regarder les détails, pour te laisser emporter par les bruits et même par le silence... bah moi par exemple j'adore ça dans "La terre et l'ombre, le silence. Mais je pense que c'est parce que j'étais au cinéma et on n'entendait rien d'autre... c'était tellement beau !! À l'appart, chez moi, j'aurais entendu les voisins, le bruit de la rue, en plus ici (à Paris) ... non, non !!»⁹³.

Le commentaire de Valeria signale le rôle des conditions matérielles dans l'expérience des spectateurs. Dans le même esprit, Naima exprime par rapport au long métrage d'Oscar Ruiz (*Hongos*, 2015) :

« Je suis allée le voir au cinéma, parce que c'est un film tourné à Cali... je voulais entendre les sons, les bruits, les rues de la ville en plus de l'histoire des deux garçons... même si je vais pas souvent au cinéma... j'ai bien fait d'y aller, parce que même si je trouve que les performances des protagonistes ne sont pas terribles, je me suis régaler avec la musique et les images de Cali la nuit... pour moi cela c'était le vrai spectacle !! (...) ça a réveillé mon amour pour cette ville, malgré tout. »⁹⁴.

91 Entretien à Cali. 23 Juillet 2015

92 Entretien à Cali. 20 Juin 2015

93 Entretien à Paris. 27 août 2016

94 Entretien à Paris. 06 septembre 2016

Les expériences de Paola et Victor, ainsi que celles de Naima et Valeria, révèlent la complexité du spectacle cinématographique construit autour des films de notre corpus. En effet, bien que le commentaire de Naima montre des liens construits au contexte géoculturel de la Colombie pour évaluer le film de Ruiz, dans le cadre du MA *divertissement*, nous constatons une réception moins influencée par la recherche des représentations sur la Colombie dans les films. Autrement dit, il s'agit d'une appréciation des longs-métrages de notre corpus en tant que récits de fiction capables de faire vivre aux participants le spectacle cinématographique.

b. La valeur de la vraisemblance

Si la plupart des spectateurs remarquent les liens entre les propositions cinématographiques des réalisateurs de notre corpus et l'univers culturel colombien, certains, comme Gabriel, Alejandra et Dario, mettent l'accent sur la vraisemblance proposée dans les longs métrages. Ces participants portent une attention particulière sur le discours cinématographique et l'univers construit par ces réalisateurs. Autrement dit, ils n'attendent pas de ces films des représentations de la réalité, mais bien du réalisme. En ce sens, Alejandra signale : « On peut dire que ces films (de notre corpus) parlent de la réalité du pays, mais c'est parce qu'ici (en Colombie) on est tous convaincus que le cinéma doit parler du pays (...) et tu sais, pour les gens un bon film c'est celui qui parle de la réalité, sinon c'est un "mauvais film" ». »⁹⁵.

Le discours de Gabriel et de Dario rejoint celui d'Alejandra relatif au développement du langage cinématographique dans les travaux des réalisateurs que nous étudions. En ce qui concerne le film de César Acevedo, Gabriel semble fasciné par sa vraisemblance : « J'adore quand le réalisateur (Acevedo) joue avec moi et fait croire que ce que je regarde c'est du réel... et non, c'est toujours de la fiction (...) mais il me fait le vivre dans le film. »⁹⁶. Dans son commentaire, Gabriel évoque la figure du réalisateur comme celle d'un peintre qui le guide dans la découverte de son tableau. Comme nous l'avons présenté dans le MA *prestige*, Gabriel accorde une place peu importante à l'origine du réalisateur et aux liens avec le contexte socioculturel comme critères dans sa pratique spectatorielle. Pour ce participant, les qualités d'un long-métrage sont déterminées par la maîtrise du langage cinématographique par le réalisateur. De même, pour Dario, un bon réalisateur est celui « capable de se nourrir des anecdotes de la réalité et de les dépasser pour proposer quelque chose d'intéressante. »⁹⁷. Pour lui, tout comme pour Alejandra et Gabriel, c'est la capacité du

95 Entretien à Bogotá. 18 juillet 2015

96 Entretien à Toulouse. 12 juin 2016

97 Entretien à Bogotá. 23 juillet 2015

réalisateur à créer des univers et non pas à reproduire la réalité, qui permet l'expérience du spectacle cinématographique.

Ainsi, lors de notre analyse, nous constatons que cette caractéristique du MA *divertissement* est plus fréquente dans la pratique des spectateurs ayant un parcours dans des métiers artistiques comme le théâtre et la danse. C'est pourquoi la consommation des films de notre corpus dans un intérêt récréatif ne désigne pas des spectateurs ordinaires et ingénus, mais bien au contraire des consommateurs avertis aux critères distingués. De plus, dans l'évaluation de ces longs-métrages en tant que spectacles cinématographiques, ils n'accordent pas d'importance aux liens territoriaux des films à l'espace de production et les conditions de la coproduction.

Conclusion

Notre choix méthodologique a permis de mieux cibler les spectateurs concernés par cette cinématographie de coproduction. Cependant seule l'analyse transversale permet de repérer pour un nombre restreint de spectateurs que la cinéphilie était un élément encadrant le processus de réception. En effet, seulement un petit pourcentage des spectateurs rencontrés fait appel directement à la figure du cinéphile pour restituer sa pratique. De plus, le résultat de notre analyse va au-delà de la définition des compétences cinéphiliques des spectateurs de ces films. Nous avons observé et analysé la configuration des publics concernés dans deux espaces géoculturels différents. Bien qu'ils puissent utiliser les mêmes critères d'analyse propre à une pratique cinéphilique confirmée, l'évaluation, l'interprétation et l'appropriation de ces œuvres cinématographiques ne sont pas identiques ; ils sont déterminés par le contexte géoculturel et social de chaque spectateur.

Lors de l'analyse du discours et de la pratique culturelle des spectateurs rencontrés dans deux contextes géoculturels différents (la France et la Colombie), nous constatons la complexité du processus de réception d'un cinéma de coproduction. Certains spectateurs interrogés n'identifient pas les films de notre corpus comme produits de la coproduction. Ce constat nous amène à considérer la question de la coproduction dans l'instance de la réception sous un autre angle. Bien que la machine économique qui encadre le processus de fabrication des films passe inaperçue pour la plupart des spectateurs du panel, lors de la définition qu'ils font de ces films, en tant qu'exemples d'un type de *cinéma différent*, certains facteurs propres de la coproduction sont évoqués. Nous les retrouvons aussi bien dans les propos des spectateurs que dans ceux des professionnels. Parmi ces éléments, nous remarquons la qualité technique des films liée à l'investissement financier étranger et le développement d'un certain regard cinématographique.

Dans les représentations de ces films en tant que produits d'un cinéma « *colombien différent* » se dessinent à la fois des caractéristiques de la coproduction repérées par les spectateurs au-delà du facteur économique, et certaines conditions matérielles et culturelles qui traversent le contexte de la réception. Dans l'analyse de cette « différence », une idée de transformation est dévoilée. En d'autres termes, cette représentation est définie en opposition aux formes audiovisuelles du cinéma commercial colombien liée aux *télénovelas* ou à la comédie, et en association aux cinématographies étrangères telles que la française.

L'analyse transversale consacrée à l'instance de la réception porte sur la manière dont cette cinématographie est caractérisée et appréhendée par les spectateurs lors de sa réception plutôt que sur la manière dont les spectateurs définissent la notion

de coproduction. Il ne s'agissait pas de dévoiler les éléments qui permettaient aux spectateurs de relever le caractère « de coproduction » des films du corpus mais de comprendre comment ce cinéma prenait du sens chez eux. Nous pouvons ainsi signaler un type d'homologie entre cinéma de coproduction et cinéma d'auteur ou *cinéma différent* colombien. La co-production cinématographique existant au moment de la réception plutôt au travers des valeurs artistiques, culturelles et symboliques mobilisées par les professionnels et reconnues par les spectateurs, plutôt que dans les conditions matérielles et financières qui entourent le processus de fabrication.

Par ailleurs, malgré les différences structurales dans les processus de distribution en France et en Colombie, il y a, chez ces spectateurs, des connexions entre leurs pratiques et leurs représentations du cinéma de coproduction. Même s'ils constituent un public *concerné* par ces films, les attentes et intérêts sont divers. Nous sommes par conséquent face à un public hétérogène, non seulement défini par le contexte géopolitique et culturel de la pratique spectatorielle mais aussi par les sens produits par les spectateurs qui le constituent.

Bien que les longs métrages du corpus soient définis par la grande majorité des spectateurs rencontrés en tant que films colombiens, ils existent au-delà de ce statut. Même si certains spectateurs sont exclusivement motivés par les liens de ce cinéma avec la Colombie, la plupart d'entre eux évoque d'autres éléments tels que la construction d'un langage cinématographique et les rapports à d'autres réalités sociales comme des caractéristiques de ce cinéma. La place de ces facteurs dans leur discours ne dépend pas uniquement de l'origine (française ou colombienne) mais bien d'autres éléments tels que la cinéphilie développée, pour ne citer qu'un exemple. En effet, le statut d'auteur est un facteur de convergence entre certains spectateurs colombiens et français.

Pour conclure, la formulation des Modes d'Appréhension nous permet de mieux comprendre les relations entre les spectateurs et les films de coproduction de notre corpus. Même si la coproduction en tant qu'accord économique et cadre de la création cinématographique n'est pas évoquée directement dans leur discours, les qualités techniques, narratives et artistiques, ainsi que le rôle politique et social que relèvent les participants dans les films du corpus, dévoile la façon dont ce cinéma de coproduction influence leurs expériences spectatorielles. De plus, le discours et la pratique d'un même spectateur peut relever des caractéristiques dénotant à la fois plusieurs MA. C'est ainsi que nous signalons la complexité de la coproduction à l'instance de réception. En effet, le public concerné par cette cinématographie est hétérogène et constitué par des spectateurs aux territoires croisés. C'est-à-dire, tout comme les longs métrages, ils sont aussi en circulation permanente. Nous remarquons donc l'importance de considérer les singularités du contexte pour mieux comprendre les représentations sociales fabriquées

lors de la rencontre entre le spectateur et le film. Les MA, en tant qu'effort d'analyse, rassemblent la diversité de conditions, facteurs et motivations qui traversent la réception et les représentations construites autour des films du corpus. De plus, ces MA pourraient servir l'analyse de la réception d'autres types de cinématographies inscrites dans les logiques transnationales de circulation des biens culturels.

Conclusion générale

La relation entre la France et la Colombie en matière cinématographique constitue un phénomène récent dans la transformation du secteur tout au long de la période étudiée (2010-2016). Le point de départ de cette recherche était de mieux cerner les enjeux de la coproduction entre ces deux pays. Elle passe d'une alternative périphérique de financement pour quelques projets cinématographiques à un instrument de production pour un type particulier de cinéma.

Le terrain développé n'a pas permis de répondre de manière plus claire et directe aux hypothèses de départ ; cependant, le travail de recherche consiste aussi à avancer et faire évoluer les questionnements, moteurs de l'analyse sans que cela représente une faiblesse. Nous signalons bien au contraire la nécessité rendre compte de nos difficultés et de ce cheminement erratique que nous considérons pertinente pour situer les résultats de la présente thèse, mais aussi des futures recherches et publications associées. La coproduction est ainsi appréhendée au-delà du cadre juridique, économique et géopolitique en termes d'interactions et d'expériences interculturelles dans le processus de fabrication ainsi que celui de la réception qui donnent le caractère singulier à ce cinéma.

Deux éléments amènent à considérer le cinéma en tant que médiation entre deux espaces géoculturels différents. D'abord, lors de notre séjour en France en tant qu'étudiant colombien, nous avons observé des rapports distincts qu'entretenaient certains Français vis-à-vis de la Colombie en tant qu'espace géoculturel selon les types de discours auxquels ils étaient confrontés : les émissions journalistiques et les films colombiens pourraient par exemple avoir des incidences différentes sur les représentations qu'ils ont du pays latino-américain. Ensuite, nous avons constaté un paradoxe : alors que les longs métrages colombiens gagnent du terrain sur la scène festivalière internationale, notamment en Europe, convoquant à la fois publics diasporiques, européens et cinéphiles, la diffusion et réception de ces films en Colombie étaient limitées. Considérant le cinéma en tant que représentation sociale (Durkheim, 1898 ; Jodelet, 1989 ; Moscovici, 1976), il s'agissait de comprendre comment le cinéma coproduit entre les années 2010 et 2016 par ces deux pays intervenait en tant que médiation dans les rapports entre leurs deux écosystèmes de production (le colombien et le français) et dans la construction des représentations des publics de ces deux espaces géoculturels singuliers.

Notre recherche se nourrit des travaux issus de disciplines telles que la sociologie du cinéma, les études cinématographiques et la linguistique afin d'étudier ce type de cinéma dans une approche médiaculturelle. En tant que phénomène de communication transnational et transculturel, la coproduction engendre une pluralité de rapports, de tensions et de négociations présentes tout au long du processus de fabrication des films. L'étude des relations entre le média et les acteurs dans la construction de la communication doit prendre en compte le contexte de l'interaction qui configure la médiation (Martin-Barbero, 1990).

Cette thèse représente l'opportunité et le défi d'étudier un phénomène de communication dans sa configuration. La période sélectionnée pour notre recherche est révélatrice des relations entre espaces géopolitiques et écosystèmes de production cinématographiques différents. Elle permet de ce fait l'observation des transformations affectant la fabrication des contenus culturels dans un contexte contemporain dont l'analyse a réclamé une mise à distance de notre statut de spectateur cinéophile.

Retour sur le choix des outils méthodologiques

Notre approche médiaculturelle exigeait la construction d'instruments méthodologiques et d'analyse pour étudier le phénomène de la coproduction dans l'interaction entre deux territoires (la Colombie et la France) à partir de l'articulation de l'étape de production et celle de réception. Dans l'objectif d'établir un dialogue entre ces deux instances, nous avons privilégié le discours des spectateurs et des professionnels autour de sujets comme la pratique culturelle et leurs représentations du cinéma. Dans le cas des spectateurs, nous avons choisi de procéder à une enquête de réception dans les deux pays, ce qui a représenté à la fois une source extraordinaire de données mais aussi des modalités de recueil très chronophages.

La question des représentations est toujours au cœur de notre analyse. Cependant, nous devons l'adapter en fonction des données obtenues lors du travail de terrain et décaler notre attention sur la question des pratiques culturelles car, comme nous l'exposons lors des premiers chapitres, les pratiques culturelles traversent les représentations produites par les acteurs rencontrés. De plus, nous avons élaboré notre propre notion de représentation (filmique et spectatorielle) qui a fondé l'approche méthodologique et le protocole de recherche mis en œuvre : les représentations sont des constructions de sens qui sollicitent l'engagement des sujets.

Dans le choix des outils d'enquête, nous avons effectué une triangulation méthodologique - observation, entretien compréhensif et *focus group* - qui favorisait l'accroissement des données et leur mise en perspective (Martineau, 2012). Cette triangulation nous a permis d'affiner nos connaissances sur les modalités de production et de réception de ces films coproduits dans les deux pays. En effet, l'abondance des informations recueillies a fourni un corpus riche, comportant des précisions sur la pratique professionnelle et la pratique spectatorielle à différentes échelles. En contrepartie, l'analyse s'est avérée plus contraignante et forcément inachevée du fait de la masse des données à traiter. De plus, le nombre d'entretiens (interviews, entretiens préliminaires, *focus groups*, entretiens compréhensifs) à retranscrire étaient trop important au regard du temps dont nous disposions pour mener notre recherche. Nous avons donc décidé de ne pas retranscrire les enregistrements et de ne pas réduire ce matériel à une interprétation « prématurée » des situations d'entretien et du discours des participants. Nous avons privilégié la multiplication des situations d'écoute attentive des divers entretiens afin d'intégrer les éléments susceptibles de nourrir les données. La méthodologie composite mise à l'épreuve dans ce travail pourrait désormais apporter à l'étude d'autres objets inscrits

dans un contexte transnational et transculturel tels que ceux relevant de la coproduction cinématographique.

Analyser les représentations dans deux instances de la coproduction

Les questions concernant les relations Nord-Sud dans le développement des industries culturelles (Mattelart, 2007), notamment entre la France et l'Amérique latine en matière de cinéma (Amiot, 2004, Rueda, 2009), nous ont permis d'avancer dans la compréhension du phénomène de la coproduction. L'étude de la circulation des films latino-américains en Europe s'occupe principalement des relations entre ces cinémas et les circuits festivaliers européens (Rueda, 2018) ou encore, de la création cinématographique des réalisateurs colombiens à l'étranger (Suarez, 2016). Bien que ces travaux soient très fréquemment consacrés à l'analyse filmique et aux processus de fabrication (Luna, 2013; Catoir, 2011), ils ont révélé des incidences sur les différentes expériences spectatoriennes et sur les formes de déterritorialisation de la culture.

La discussion au sein de notre équipe de recherche autour de la production audiovisuelle transnationale et de sa circulation constitue un espace d'échanges sur ces questionnements. Ce travail en réseau a nourri notre démarche et nous a aidé à comprendre la pluralité d'acteurs de la coproduction en confirmant la pertinence et l'importance d'étudier ce phénomène dans l'instance de production et de réception. Fortement associés aux réalités situées, ces films de coproduction s'avèrent être des points de convergence entre acteurs d'origine nationale et horizons culturels divers tout au long de leur fabrication et de leur réception.

Nous avons donc décidé d'identifier les films de coproduction et les professionnels à étudier à partir des expériences des spectateurs. Nous avons commencé par considérer ces derniers au-delà de la réception des discours, en tant qu'énonciateur-producteur (Martin-Barbero, 2003 ; Charaudeau, 2006). Nous avons, d'une certaine manière, accordé au spectateur un statut privilégié dans notre étude : celui d'expert. Le corpus filmique qui en résulte nous semble très pertinent, dans la mesure où les spectateurs ont sélectionné des films de qualité mettant en avant la créativité de réalisateurs reconnus dans les circuits internationaux.

L'instance de la réception est donc le point de départ pour étudier celle de la production. Dans notre recherche, le spectateur est donc à la fois le point de départ et le point d'arrivée grâce auquel nous étudions le processus de représentation de la coproduction. Cette boucle a confirmé notre postulat concernant le rôle essentiel de ce spectateur-acteur dans le processus de création. De même, l'expérience des professionnels, considérés en tant que spectateurs, révélait l'incidence de leur pratique culturelle et de leur cinéphilie sur leurs propositions cinématographiques.

En ce qui concerne la création cinématographique, bien que les professionnels colombiens et français reconnaissent la coproduction comme une alternative de financement,

leurs représentations de cette « alternative » dévoilent la complexité des négociations, déterminées par le rôle de chaque acteur. L'analyse du discours des professionnels permet de mieux comprendre dans quelle mesure la dépendance économique des réalisateurs colombiens est compensée par le besoin des producteurs français d'élargir le champ des possibles qui leur est offert. Plus globalement, l'analyse transversale du discours de ces deux acteurs de l'instance de fabrication nous a en effet permis de comprendre les enjeux économiques, culturels et diplomatiques de la coproduction. C'est ainsi que nous signalons une déconstruction du clivage colonial. Il s'agit de dépasser l'affirmation des rapports hégémoniques et verticaux, et de considérer la coproduction internationale comme un ensemble de processus de négociations, de partages et d'interactions dans une relation de complémentarité fondée sur des besoins réciproques. Le marché et la légitimité artistique interviennent sur les tensions d'ordre colonial.

Dans le cas de la réception, nous constatons une méconnaissance du concept de coproduction chez la plupart des spectateurs rencontrés. Néanmoins, leurs commentaires au sujet des films en termes de propositions artistiques, narratives et techniques, ainsi que sur la façon dont a lieu leur réception, nous ont permis de confirmer notre postulat sur la complexité de la coproduction cinématographique et ses incidences sur la pratique spectatorielle : les spectateurs se donnent à voir comme avertis et critiques. Ils établissent un dialogue fructueux avec les films à partir de facteurs tels que les thématiques, les qualités techniques ou narratives qui leur permettent de les appréhender sans pour autant se questionner sur les enjeux de la coproduction ayant conduit à la fabrication de ces films.

Les résultats de l'analyse dévoilent donc l'articulation entre le développement d'une industrie cinématographique nationale et les attentes du marché international. De plus, nous avons mis en avant la configuration des publics de cette cinématographie, constitués autant par des spectateurs français que colombiens. Néanmoins, en raison des différences des conditions de circulation et de distribution de ces films dans les deux espaces géoculturels, le processus de réception en Colombie est plus éparpillé et invisible que dans le cas français, concentré principalement dans le cadre des festivals de cinéma et les salles d'art et d'essai. L'analyse transversale révèle les discordances entre les contraintes de la fabrication de l'œuvre cinématographique et l'ambition d'une liberté de création, fondée sur le discrédit du cinéma domestique, commercial et populaire, et sur la mythification du spectateur modèle français par opposition au spectateur colombien, supposé aliéné par la télévision. C'est ainsi que nous pouvons signaler une perception biaisée de la réception de cette cinématographie de la part des professionnels rencontrés.

Les caractéristiques de la configuration des publics concernés par cette cinématographie pourraient contribuer à la réflexion sur la question des cinémas nationaux dans le contexte contemporain de la production. Dans le cas de notre étude, nous soulignons l'importance et la pertinence d'étudier le processus de fabrication fondés sur l'origine des financements et le parcours du cinéaste, mais aussi sur les publics et le sens qu'ils accordent à ces films. Les spectateurs intéressés par cette cinématographie sont des deux côtés de l'Atlantique,

motivés par divers facteurs comme les représentations des réalités sociales situées dans le contexte colombien et la valeur artistique et narrative des propositions des cinéastes. Ainsi, la question du national dépasse l'instance de la production et exige la prise en compte de l'instance de réception, car ce sont les publics qui évaluent, interprètent et valident les films en tant que produits de la cinématographie colombienne ou encore en tant que représentations des réalités situées.

Par ailleurs, bien que l'analyse transversale consacrée aux deux instances permet de mieux comprendre le phénomène de la coproduction internationale du cinéma, une meilleure clarté de l'articulation entre ces deux instances aurait pu apporter d'autres pistes de réflexion à notre proposition d'une circularité de la communication dans le cadre de la coproduction cinématographique. Cependant, dans la formulation et l'analyse d'une co-construction de la communication et du rôle des acteurs sont exposés quelques résultats sur ces interactions. Roland Barthes se posait déjà la question concernant la littérature : « peut-on séparer le lecteur de l'auteur ? » (1967). Il signalait le caractère double de l'auteur en tant que créateur et consommateur de l'œuvre. Dans le cas de notre étude, nous avons aussi évoqué la complexité du rôle du spectateur dans le processus de création et la configuration du cinéma en tant que fait social. Ainsi, cette articulation serait sans doute l'objet des futurs articles et analyses. Notre ambition en tant que chercheurs est de poursuivre l'analyse et l'exploitation du matériel recueilli pour avancer dans la compréhension des phénomènes contemporains de production et de circulation de biens culturels, centrant l'attention sur les processus de fabrication de représentations sociales et le rôle des publics.

La place des publics dans le processus de représentation. Perspectives et pistes de réflexion

Nous souhaitons conclure cette thèse en proposant des perspectives de prolongement. Malgré le temps consacré au traitement direct des enregistrements de nos divers panels, la prise de distance vis-à-vis de la situation d'enquête nous a permis d'identifier d'autres facteurs qui étaient passés inaperçus lors des premières analyses. En cela, nos corpus sonores recèlent des ressources pour d'autres pistes de recherche et de publications à venir.

Au terme de notre étude, nous remarquons aussi l'importance d'étudier les pratiques et arguments des spectateurs qui se détournent des films, colombiens notamment, les Colombiens en situation d'immigration ou ceux qui privilégient le cinéma commercial dominé par les États-Unis. Leur expérience pourrait apporter d'autres éléments pour comprendre les implications de ce phénomène dans le développement d'une industrie du cinéma et les représentations d'une cinématographie colombienne. En outre, certains travaux, tels que celui de Juana Suárez (2016) sur l'expérience des professionnels en dehors de l'écosystème de production colombien, révèlent aussi que leur décision de produire à l'écart de l'industrie cinématographique nationale rend encore plus difficile l'accès des

publics, notamment en Colombie, à leurs propositions cinématographiques. Il s'agirait donc d'étudier la place des spectateurs colombiens dans la fabrication de ces cinémas.

Si le rôle des institutions françaises et colombiennes a été pris en compte dans notre approche, les discours de leurs représentants n'ont pas été recueillis. Ceci induirait une autre dimension telle que la conduit Gloria Pineda sur la notion d'hégémonie et des rapports entre institutions et professionnels impliqués dans la coproduction entre ces deux pays¹. Nous avons également remarqué les potentialités scientifiques offertes par un élargissement du champ des acteurs considérés. Qu'ils soient acteurs institutionnels ou rattachés aux systèmes de distribution, ils peuvent être amenés à se construire des représentations sur le phénomène de la coproduction. L'étude de ces représentations pourrait permettre de comprendre le rôle et les intérêts des acteurs privés sur les cinématographies en évolution telles qu'en Colombie.

Par ailleurs, l'étude de ce type de cinéma offre la possibilité d'analyse d'une pluralité de représentations. Nous avons donc décidé de nous concentrer sur celles associées à la coproduction et leur impact sur les pratiques des professionnels et des spectateurs. Au terme de notre travail, nous percevons l'intérêt d'une nouvelle recherche portant sur les transformations des représentations sociales inscrites dans ces films coproduits et appréhendées différemment selon le positionnement géoculturel des spectateurs. Dans cette perspective, une analyse des représentations filmiques serait plus pertinente.

Les possibilités d'une étude sur les rôles des plateformes telles que *Netflix*, *Amazon prime* ou *Disney +*, éveillent aussi notre attention. La prolifération de ces « espaces » de circulation constitue un phénomène de communication à partir duquel il serait possible de penser le caractère transnational et transculturel (Mattelart, 2007) des productions, ainsi que la configuration des publics pluriels (Elsaesser, 2013), dans la mesure où elles bâtiraient de nouvelles pratiques de professionnels et de spectateurs.

Enfin, nous remarquons l'intérêt pour le monde professionnel qui a aussi motivé cette recherche. Au terme de cette thèse, nous identifions les processus de formation des publics comme champ d'action où nous pourrions nous impliquer en tant que chercheur et formateur. À notre avis, cette participation pourrait s'accomplir lors de discussions des politiques publiques autour des logiques de distribution, mais aussi dans l'inclusion des cursus de formation consacrés au processus de réception et de circulation des contenus qui prennent en compte le rôle du spectateur au-delà du simple consommateur, en tant que maillon essentiel du processus de création.

1 Thèse en cours. Laboratoire LERASS, Université Toulouse 3, Paul Sabatier.

Bibliographie

Ouvrages

ANDERSON, B. (2002). *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. (P.-E. DAUZAT, Trad.). Paris : La Découverte/Poche.

BARTHES, R. (1980). *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Gallimard,

BARTHES, R. (2007). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil.

BARTHES, R. (1978). *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, prononcée le 7 janvier 1977. Paris: Seuil.

BECKER, H. S. (1988). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

BECKER, H.S (2002). *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences Sociales*. Paris: La Découverte.

BENJAMIN, W. (2011). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris: Allia.

BOUQUILLION, P., & COMBES, Y. (2007). *Les industries de la culture et de la communication en mutation*. Paris: L'Harmattan.

BOURDIEU, P. (dir.) (1965). *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la Photographie*. Paris : Ed. de Minuit, coll. Le sens commun.

BOURDIEU, P. (1979). *La distinction. Critique social du jugement*. Paris : Éd. de Minuit.

BOURDIEU, P. (1998). *La Misère du monde*. Paris: Seuil.

BOURE, R. (Ed.) (2002). *Les origines des sciences de l'information et de la communication : regards croisés*. Villeneuve d'Ascq : PUS.

BLANCHET, A., GOTMAN, A. (2010). *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Armand Colin, 2ème édition.

CERTEAU, M. de. (1990). *L'invention du quotidien : Arts de faire*. Paris : Gallimard.

- CHARAUDEAU, P., & MAINGUENEAU, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- CHICA, R, (2015). *El cine Mexicano y la cartelera cinematográfica de Cartagena 1939-1945*. Cartagena : Ed. Universidad de Cartagena.
- COOREN, F. (2013). *Manière de faire parler. Interaction et ventriloquie*. Lormont : Le bord de l'eau.
- CRETON, L. (1997). *Cinéma et marché*. Paris : Armand Colin.
- CRETON, L. (1998). *Cinéma & (in)dépendance : une économie politique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- CRETON, L. (dir.) (2003). *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*. Paris : CNRS Editions.
- CRETON, L. (2014). *Économie du cinéma*. Paris : Armand Colin.
- DARRE, Y. (2000), *Histoire sociale du cinéma français*. Paris: La Découverte, coll. Repères.
- ECO, U. (1994). *Les limites de l'interprétation*. Paris : Ed. Poche.
- ECO, U. (1979). *L'Oeuvre ouverte*. Paris: Seuil.
- ELSAESSER, T. (2005). *European Cinema : Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ESQUENAZI, J.-P. (2009 a). *Sociologie des publics*, Paris : La Découverte, coll. Repères.
- ESQUENAZI, J.-P. (2009 b). *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Paris : Hermès science publications.
- ESQUENAZI, J.-P. (1994), *Film, perception et mémoire*. Paris: L'harmattan.
- ETHIS, E. (2009). *Sociologie du cinéma et de ses publics (2e édition)*. Paris : Armand Colin.
- ELENA, A. (1999). *Tierra en trence. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid : Alianza Editorial S.A.
- ESTRADA, A. (2012) *El producteur en el cine colombiano*. Bogotá : Ministerio de Cultura
- FERRO, M. (1977). *Cinéma et Histoire*. Paris : Éd. Gallimard.

- FERRO, M. (2003). *Le Cinéma, une vision de l'histoire*. Paris : Le Chêne.
- FOUCAULT, M. (2014). *Dits et écrits : (1954-1969)*. Paris : Gallimard.
- FRODON, J-M. (1998). *La projection nationale : cinéma et nation*. Paris : Odile Jacob.
- FRODON, J-M. (Dir.) (2003). *Au Sud du Cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma.
- FORMENTRAUX, J-P. (2012). *L'œuvre commun – Affaire d'art et de citoyen*. Paris : Éd. Française.
- GARCIA-CANCLINI, N. (2010). *Cultures Hybrides : Stratégies Pour Entrer et Sortir de la Modernité — Traduction de Culturas Híbridas*. Laval : Les Presses de l'Université Laval.
- GARCIA-CANCLINI, N. (2014). *Imagined Globalization*. Durham et London : Duke University Press.
- GAUDIN, A. (2015). *L'espace cinématographique — Esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin.
- GETINO, O. Caballero, R. De IZCUE, N. CORTEZ, M-L. (2010). *Producción, coproducción e intercambio entre España, América Latina y el Caribe*. Madrid : Fundación Carolina
- GOFFMAN, E. (1998). *Les Moments et leurs hommes*. Paris : Ed. de Minuit.
- HOGGART, R. (1970). *La culture du pauvre*. Paris : Éd. de Minuit, 1970.
- HOGGART, R. (2009). *The Uses of Literacy : Aspects of Working-Class Life*. London : Penguin Books.
- HEINICH, N. (2014). *Le Paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution 331artistique*. Paris : Gallimard.
- JODELET, D. (1984). « Représentations sociales : phénomènes, concept et théorie ». In. Moscovici, S. (Ed.), *Psychologie sociale*, 357-378. Paris : PUF, 3ème édition.
- JODELET, D. (1989). *Folies et représentations sociales*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Sociologie d'aujourd'hui.
- JODELET D. (2003). *Les représentations sociales*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Sociologie d'aujourd'hui.
- JONNAERT, P. (2002). *Compétences et socio-constructivisme, un cadre théorique*. Bruxelles : De Boeck.

KAUFMANN, J-C. (2011). *L'entretien compréhensif : L'enquête et ses methods*. Paris : Armand Colin.

KRACAUER, S. (2009). *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne : L'Age d'Homme.

LAHIRE, B. (2012) *Monde pluriel : Penser l'unité des sciences sociales*, Paris, Seuil

LAHIRE, B. (2006). *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte.

LAHIRE, B. (2005). *Portraits Sociologiques : Dispositions et variations individuelles*. Paris : Armand Colin.

LAURENT, J. (2002). *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris : La Dispute

LATOUR, B. (2005). *La science en action : Introduction à la sociologie des sciences*. Paris : La Découverte,

LECLER, R. (2013) *Sociologie de la mondialisation*. Paris : La Découverte.

LEVERATTO, J-M. (2010). *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*. Paris : La dispute/Snédit.

LEÓN, Ch. *El cine de la marginalidad. Realismo Sucio y violencia urbana*. (2006). Quito : Corporación Editora Nacional.

LUCKMANN, T, BERGER, P. (1966, trad. Maffesoli, M., 1994). *La construction sociale de la réalité*. Paris : Méridiens-Klincksieck.

MACÉ, É. (2006). *Les imaginaires médiatiques : une sociologie postcritique des médias*. Paris : Éditions Amsterdam.

MAIGRET, É. (2010). *Sociologie de la communication et des médias*. 3e édition. Paris : Armand Colin.

MAIGRET, É., & MACÉ, É. (2005). *Penser les médiacultures : Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin.

MARTIN-BARBERO, J. (1993). *Communication, Culture and Hegemony : From the Media to Mediations*. London : Sage Publications.

MARTIN-BARBERO, J. (2002). *Des médias aux médiations : communication, culture et hégémonie*. Paris : CNRS Editions.

- MARTIN-BARBERO, J. (2003). *La educación desde la comunicación*. Barcelone : Norma Editorial.
- MATTELART, A. (2015a). *Communication, cultures populaires et émancipation. Anthologie Tome 2*. (F. GRANJON & M. SÉNÉCAL, Éd.). Paris : Presses des Mines.
- MATTELART, M., & MATTELART, A. (1986). *Penser les médias*. Paris : La Découverte.
- MATTELART, T. (Éd.). (2007). *Médias, migrations et cultures transnationales*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- METZ, Ch. (1971). *Langage et cinéma*. Paris : Éd. du Cerf, coll « 7^e art ».
- MIEGE, B. (1996). *La société conquise par la communication. I, Logiques Sociales*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, coll. Communication, médias et sociétés.
- MIÈGE, B., PAJON, P., & SALAUN, J.-M. (1986). *L'industrialisation de l'audiovisuel. Des programmes pour les nouveaux médias*. Paris : Aubier-Montaigne.
- MIEGE, B. (1997). *La société conquise par la communication. II, La communication entre l'industrie et l'espace public*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, coll. Communication, médias et sociétés.
- MIÈGE, B. (2004). *L'information-communication, objet de connaissance*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- MORIN, E. (2008). *L'esprit du temps*. Paris : Armand Colin.
- MORTUREUX, M.-F. (1997). *La lexicologie entre langue et discours*. Paris : Armand Colin —SEDES.
- MOSCOVICI, S. (1976). *La psychanalyse, son image et son public*. PUF : Paris, 2^{ème} édition.
- MUCCHIELLI, A., GUIVARCH, J. (1998). *Nouvelles méthodes d'études des communications*. Paris : Armand Colin.
- MUCCHIELLI, A, NOY, C. (2005). *Etude des communications - Approches constructivistes*. Paris : Armand Colin.
- ODIN, R. (2000). *De la fiction*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur.
- ODIN, R. (2011). *Les espaces de communication - Introduction à la sémiopragmatique*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, coll. La communication en plus.

ORELL, M. (2006). *Las nuevas fuentes del cine latinoamericano*. Valparaíso : Ediciones Universitarias de Valparaíso.

OSORIO, O. (2010). *Realidad y cine en Colombia 1990 – 2009*. Medellín : Editorial Universidad de Antioquia.

RUEDA, A. (2018) *L'Amérique latine en France. Festivals de cinéma et territoires imaginaires*. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2018.

RUEDA Amanda, CHATELET, C., SAVELLI, J (coord.), *Les formes audiovisuelles connectées : pratiques de création, expériences spectatoriennes*. Marseille : Presses Universitaires de Provence, 2018.

PIAGET, J. (1937). *La construction du réel chez l'enfant*. Neuchatel : Delachaux et Niestlé.

SORLIN, P. (1996). *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier Moutagne

SUAREZ, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá : Editorial Universidad del Valle.

SUAREZ, J. (2010). *Sitios de contienda : producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid : Iberoamericana.

VELLEGGIA, S. (2009). *La Máquina de la Mirada*. Buenos Aires : Ed. Altamira.

ZULUAGA, P-A. (2007). *Nuevo Cine Colombiano. ¿Ficción o Realidad?*. Bogotá : Éd. Pontificia Universidad Javeriana.

Chapitres d'ouvrages

ARZUAGA, R. (2003). «Araya». In PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Ed.) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra. (p. 32-54).

APOSTOLIDIS, T. (2003). « Représentations sociales et triangulation : enjeux théorico-méthodologiques ». In. Abric J.C. (Ed.), *Méthodes d'étude des représentations sociales*. Ramonville Saint-Agne : ERES. (p. 13-35)

ABRIC, J.C. (1989). « L'étude expérimentale des représentations sociales ». In. Jodelet, D. (Ed.), *Les représentations sociales*. Paris : PUF. (p. 110-132).

BECKER H. S. (2012). « Une carrière comme sociologue de la musique ». In BRANDL E, Prévost-Th, Cécile et RAVET Hyacinthe (dirs.) *25 ans de sociologie de la musique en France (T1) : réflexivités, écoutes et goûts*, Paris, Harmattan, (p. 23-32).

BERNAL, A. (2013). «Nuevos realizadores colombianos: los creyentes anónimos», en

SOBERON TORCHIA, E (2012) (Coord.) *Los cines de América Latinan y el Caribe. Parte 2. 1970-2010*. Cuba: EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión). (p. 333-334).

BOHEC J. LE. (2007). « Le travail d'objectivation ». In *Stéphane OLIVESI (dir.), Introduction à la recherche en SIC, Grenoble, PUG*, (p. 259-278).

DANTIER, B. (2007). *Représentations, pratiques, société et individu sous l'enquête des sciences sociales : Denise Jodelet*, Les représentations sociales. Paris : PUF, [En ligne] http://classiques.uqac.ca/collection_methodologie/jodelet_denise/representations_pratiques_individu/Metho_jodelet_representations_soc.pdf.

FOCAULT, M. (1994). *Qu'est-ce qu'un auteur?* Dits et écrits Vol. 1. Paris : Gallimard. (p. 789-821).

GUERN Ph LE. (2007^a). « L'observation : méthodes et enjeux ». *Stéphane OLIVESI (dir.), Introduction à la recherche en SIC, Grenoble, PUG*, (p. 13-33).

LAPERRIÈRE, A. (2006). « L'observation directe ». In. Gauthier, B. (Ed.), *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, 269-291. Québec : PUQ, 4^{ème} édition.

LATOURE, B. (2007). « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité ». In. Debary, O., Turgeon, L. (Eds.), *Objet et mémoires*, 37-58. Québec : PUL.

LEGARVE J-B. (2007). « L'entretien. Une technique et quelques unes de ses "ficelles" ». Stéphane OLIVESI (dir.), *Introduction à la recherche en SIC, Grenoble, PUG*, (p. 35-55).

MARTIN-BARBERO, J. (2003). « L'approche culturelle de la globalisation. Une vision latino-américaine ». In G. TREMBLAY & A. MATTELART (Éd.), *2001 bogues : Communication, démocratie et globalisation* (p. 311-340). Laval : Presses Université Laval.

MORILLON, L. (2006). « Méthodes et pratiques de recueil et d'analyse des données en sciences humaines et sociales. Un état de l'art ». In. Bouzon, A., Meyer, V. (Ed.), *La communication organisationnelle en question. Méthodes et méthodologies*. Paris : L'Harmattan. (p 31-44).

MORILLON, L. (2008). « Recueil et analyse de données en sciences humaines et sociales, un panorama ». In. Leleu-Merviel, S. (Ed.), *Objectiver l'humain ? Volume 1. Qualification, quantification*. Paris : Lavoisier/Hermès. (p 31-62).

MOSCOVICI, S. (1972). « L'homme en interaction : machine à répondre ou machine à inférer ». In. Moscovici, S. (Ed.), *Introduction à la psychologie sociale. Tome I. les phénomènes de bases*. Paris : Larousse Université. (p,59-81).

RUEDA, A. (2017). Espectador y documental web. In Lorenzo Vilches (dir.), *Dictionnaire de teorías narrativas*, Sevilla, Penguin Random House, Coll. Caligrama.

BENJAMIN, W. (1971), « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres I*, trad. P. Rusch et R. Rochlitz. Paris : Gallimard.

Numéros et articles de revues

ALEC, H. MATTELART, T. (2012). Médias et migrations dans le bassin méditerranéen. L'internationalisation des savoirs ?. *Questions de communication*, vol. 21, no. 1. 145-156.

AMIOT, J. (2004). Accord et dissonances : les cinémas latino-américains et les Cahiers du Cinéma (1951-2003). *Caravelle*, n°83. 43-62

AMIOT, J. (2010). L'indépendance cubaine au miroir du cinéma : enjeux idéologiques, esthétiques et historiographiques. *Caravelle*, n°94. 79-98

AMIOT, J. (2018) Los fondos institucionales y la coproducción : una señal tangible de las relaciones Europa/América Latina y sus **évoluciones** desde los años 1990. *Archivos de la Filмотeca*, n° 76. 13-27.

ADORNO, Th.(1964) L'industrie culturelle », *Communications*, vol. 3, no 1. 12- 18.

ARRIAGADA, I. (2002). Cambios y desigualdad en las familias Latinoamericanas. *Revue de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) de l'ONU*.(77). 23-35.

BOGGI-CAVALLO, P. IANNACCONE, A. (1993). Représentations sociales et construction des connaissances. *Papers on social representations*, 2(3), [En Ligne].
http://www.psych.lse.ac.uk/psr/PSR1993/2_1993Boggi.pdf.

CATOIR, M.-J. (2013). Activisme socio-politique et intermédialité dans le documentaire Súper amigos d'Arturo Pérez Torres. *Cinémas d'Amérique latine*, (21), 162-170.

CHARAUDEAU, P. (2010). Pour une interdisciplinarité « ?focalisée ? » dans les sciences humaines et sociales. *Questions de communication*, (17). 195-222.

CHARAUDEAU, P. (2013). Le chercheur et l'engagement. Une affaire de contrat. *Argumentation et Analyse du Discours*, (11). <https://aad.revues.org/1532>

CHARTIER, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 44(6), 1505-1520.

COHEN-SCALI, V, MOLINIER, P. (2008). Représentations sociales et identité: des relations complexes et multiples. *L'orientation scolaire et professionnelle* (2), [En ligne] <https://osp.revues.org/1770>.

CARBOU G. (2017). Analyser les textes à l'ère des humanités numériques. Quelques questions pour l'analyse statistique des données textuelles. *Les Cahiers du numérique*, n°3/13. 91-114

CARBOU, G. Quelques questions à l'attention des utilisateurs des statistiques textuelles pour l'analyse du discours. *Texto! Textes et cultures*, n°4/XXII, 2017

CORREA, J-D. (2017). Óscar Ruiz Navia et Gerylee Polanco Uribe, « Somos parte del mundo. Contravía Films de Cali ». *Cinémas d'Amérique latine*, 25. 44-55.

CORREA, J-D. (2018). El cine colombiano no está solo. 30 años de imágenes en movimiento. *Cinémas d'Amérique latine*, 26. 118-129.

DARRÉ, Y. (2006) *Esquisse d'une sociologie du cinéma*. Actes de la recherche en sciences sociales, 2006/1 no 161-162, p. 122-136. DOI : 10.3917/arss.161.0122.

DAVALLON, J. (2004). Objet concret, objet scientifique, objet de recherche. *Hermès*,1(38). 30-37.

ECO, U. (1965). La chanson de consommation. *Communications*, vol. 6, no 1, p. 20-33.

EMERSON, R. (2003). Le travail de terrain comme activité d'observation. Perspectives ethnométhodologistes et interactionnistes. In. Céfaï, D. (Ed.), *L'enquête de terrain*. Paris : La Découverte/Mauss. 393-424.

ESQUENAZI, J-P. (2012). L'interprétation du film. *Revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, (23.1)

FLAMENT, C. (1994). Structure, dynamique et transformation des représentations sociales. In. Abric, J.C. (Ed.), *Pratiques sociales et représentations*, 47-72. Paris : PUF.

MIÈGE, B. (2012). La théorie des industries culturelles (et informationnelles), composante des SIC. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*. [En ligne] <http://journals.openedition.org/rfsic/80>

MŒGLIN, P. (2012) Une théorie pour penser les industries culturelles et informationnelles ? *Revue française des sciences de l'information et de la communication*. [En ligne] <http://journals.openedition.org/rfsic/130> ; DOI : 10.4000/rfsic.130

MOLINIER P. MAREC J. Le., et LEFORESTIER, M. (dirs.). (2014). L'entretien, l'expérience et la pratique. La créativité méthodologique en communication. *Sciences de la société*, Toulouse, PUM, n°92, 230 p.

COULOMB-GULLY, M. (2002). Propositions pour une méthode d'analyse du discours télévisuel. *Mots. Les langages du politique*, (70). 103-113.

COULOMB-GULLY, M. (2014). Inoculer le Genre. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, no 4. [En ligne].

- DAVALLON, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? *Publics et Musées*, 2(1), 99-123.
- DAVALLON, J. (2004). Objet concret, objet scientifique, objet de recherche. *Hermès*. N°38 *Les sciences de l'information et de la communication. Savoirs et pouvoirs*, 1(38), 30-37.
- ELSAESSER, T. (2013). «ImpersoNations » : cinéma national, imaginaires historiques et nouveau cinéma européen. *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel* (5). <https://map.revues.org/1315>
- ESQUENAZI, J.-P. (2000). Le film, un fait social. *Réseaux*, 18(99), 13-47.
- ESQUENAZI, J.-P. (2012). L'interprétation du film. *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 23(1), 35.
- ESQUENAZI, J.-P. (2009). Du star system au people : l'extension d'une logique économique. *Communication*, Vol. 27/1, p. 37-53.
- FRODON, J.-M. (1996). Le cinéma spectacle collectif menacé. *Les cahiers de médiologie*, N° 1(1), 127-135.
- FRODON, J.-M. (1997). La projection nationale cinéma et nation. *Les cahiers de médiologie*, N° 3(1), 135-145.
- FRODON, J.-M. (1998). Cinéma & vélo : la roue libre, sinon rien. *Les cahiers de médiologie*, N° 5(1), 97-101.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010). La dimensión cultural del desarrollo » (2001, septiembreoctubre), "Por qué legislar sobre industrias culturales". *Nueva Sociedad*, núm. 175. 12-23.
- GOMEZ-MEJIA, G. (2015). Cartes nocturnes entre la France et l'Amérique latine : Lectures croisées de Jesús Martín-Barbero. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (6), [en ligne].
- LEPOUTRE, D. (2001) La photo volée. Les pièges de l'ethnographie en cité de banlieue. *Ethnologie française*, vol. vol. 31, no. 1. 89-101.
- LECLER, Romain. (2017). Une diversité sur mesure. Les conditions d'existence d'un cinéma du « Sud ». *Sociologie*, vol. vol. 8. no.2. 139-160.
- LE FORESTIER, M. (2015). Representation of Indian Diasporic Female Subjectivities in Women's Diasporic Cinema. *Dési. La Revue. n°3 Indian Values : diaspora and womanhood*, (3). (p.87-104).

- LE FORESTIER, M. (2018). Le cinéma indépendant en Inde: un mouvement contre-hégémonique. *CIRCAV (Les Cahiers Interdisciplinaires de la Recherche en Communication AudioVisuelle)*, n°27. 43-72.
- LE MOIGNE, J.L. (2001). *Le constructivisme. Tome I. Les Enracinements*. Paris : L'Harmattan.
- LE MAREC, J. (2001). L'usage et ses modèles : quelques réflexions méthodologiques. *SPIRALE*, no 28. 105-122.
- LEFEBVRE, H. (1974). La production de l'espace. *L'Homme et la société*, 31(1). 15-32.
- LE MAREC, J. (2002). Situations de communication dans la pratique de recherche : du terrain aux composites. *Études de communication. langages, information, médiations*, (25), 15-40.
- LE MOËNNE, C. (2004) (Ed.). Systèmes d'information organisationnels ? *Sciences de la Société*, (63).
- LUNA, M-F. (2013) Ruptura temporal : representacón documental en lugares de desplazamiento forzado. *Orbis. Revista Científica Humanas*. Vol. 8. 51-69
- MAIGRET, É., & REBILLARD, F. (Éd.). (2015). Réseaux, n°192. «Cultural Studies et économie politique de la communication » (Vol. 4). Paris : *La Découverte*. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2015-4.htm>
- MATTELART, T. (2008). Les théories de la mondialisation culturelle : des théories de la diversité. *Hermès, La Revue*, n° 51(2), 17-22.
- MATTELART, T., PARIZOT, C., PEGHINI, J., & WANONO, N. (2015). Le numérique vu depuis les marges. *Journal des anthropologues*, (142-143), 9-27.
- MARTINEAU, R. (2014). Proposition d'une grille d'analyse de l'usage des outils de gestion : application à un outil de reporting hospitalier. *Gestion et management public*, 2(4), 21-43.
- MIÈGE, B. (2004). L'économie politique de la communication. *Hermès, La Revue*, n° 38(1), 46-54.
- MORIN, E. (1961). L'industrie culturelle. *Communications*, vol. 1, no 1, p. 38-59.
- MORSCH KIHN, E. (2011). Anatomie d'un système de soutien au cinéma proimâges Colombie. *Cinemas d'Amérique latine*, 19. 100-105.

ODIN, R. (1992). Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique. *Communication. Information Médias Théories*, volume 13 n°2. 38-58.

ODIN, R. (2000). La question du public. Approche sémio-pragmatique. *Réseaux*, 18(99), 49-72.

PERRET, J.-B. (2013). Y a-t-il des objets plus communicationnels que d'autres ? ? *Hermès, La Revue*, (38), 121-128.

PINEDA-MONCADA, G. (2019). El nuevo cine de autor colombiano: intercambios estéticos y discursivos entre Francia y Colombia. *Archivos de la Filmoteca*, n° 76. 73-90.

PINEDA-MONCADA, G. (2018). Le renouveau du cinéma colombien à Cali : l'esthétique du cinéma d'auteur soutenue par la France. *Cinémas d'Amérique Latine*, n°26. 130-141.

RENARD, J. (2009). Le manga comme « bon objet » pour les Sciences de l'Information et de la Communication. *Sciences de la société n° 78. Art, mémoire et territoire*, 157-168.

ROSEN, P. (1984). History, Textuality, Narration : Kracauer, Burch and some problems in the study of national cinemas. *IRIS*, 2(2), 69-84.

RUEDA, A. (2009). Carmen Castillo et Catalina Villar : l'entre-deux du lieu d'énonciation du « ?latino-américain ? ». *Caravelle (1988-)*, (92), 71-89.

RUEDA, A. (2010). Des médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux ? *Les Enjeux de l'information et de la communication, Dossier 2010(2)*, 88-103.

RUEDA, A. (2011). Cinéma et territoire : mutations d'une quête identitaire. Le cas des cinémas d'Amérique latine. *Sciences de la société n° 78. Art, mémoire et territoire*, (78), 115-130.

RUEDA, A. (2014). Cine colombiano en el exilio: tres miradas del país desde afuera. *Cuadernos del cine, n° 19*, Cinemateca distrital, Bogotá, p. 27 - 36.

RUEDA, A. 2019, « Plataformas profesionales de festivales. *Nuevas condiciones de la internacionalización de los cines de América Latina* », *Archivos de la filmoteca* (sous presse), 2019.

SEGRE, G. (2014b). Écouter les fans écouter. *Volume !*, vol. 10:1, no 1, p. 111-126.

SUAREZ, J (2016). Cine "nacional"/Circulación transnacional: la experiencia fílmica colombiana en el extranjero en años recientes. *Revista Nexus*.19. 6-23

VERON, É. (1994) De l'image sémiologique aux discursivités. Le temps d'une photo. *Hermès, La Revue*, vol. 13-14, no. 1-2. 45-64.

Mémoires et Thèses universitaires

CASSAM-CHENAI, A. (2011) *Des Caméras au Rwanda : le fiction au service du témoignage*. Université Bordeaux 3 Montaigne, Bordeaux.

CAMPOS, M. (2016). *Construcción y legitimación de los cinés (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina*. Universidad Carlos III, Madrid.

CATOIR, M.-J. (2011). *L'hybridation esthétique et culturelle dans le cinéma mexicain contemporain*. Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux. Consulté à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01116367/document>

CESAR DOS SANTOS, A. (2008). *La Fabulation et le figuration de l'altérité dans le cinéma brésilien contemporain : Cidade de Deus, du livre au film*. Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris.

CHRISTOPHE, T. (2015). *Les pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/s68136>

CARBOU, G. (2015). *Les médiations symboliques à l'œuvre dans les débats de société. L'exemple du nucléaire après Fukushima dans les commentaires d'actualité sur le web*. Université de Toulouse 2 Jean-Jaures, Toulouse.

BAUDRY, G. (2016). *Du local au global : agentivité et dynamiques représentationnelles d'organisation. Le cas d'une entreprise internationale du secteur de l'aéronautique et du spatial*. Université Toulouse 2, Jean-Jaurès.

GUERRAOU, Z. & REVEYRAND-COULON, O. (2013). La méthodologie en psychologie interculturelle. *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, numéro 99-100[en Ligne] <https://doi.org/10.3917/cips.099.0289>

HUILLET, M-P. (2017). *Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino : analyses filmiques et études de réception*. Université Toulouse 2, Jean-Jaurès, Toulouse.

GIL, M. (2011). *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique*. Université Toulouse II - Le Mirail, Toulouse

LE FORESTIER, M. (2016). *Imaginaires nationaux et dynamiques transnationales : Étude du cinéma hatke en Inde*, Université Toulouse 2, Jean-Jaures, Toulouse

LUNA, M-F. (2014). *Mapping heterotopias Colombian documentary films of the armed conflict*. Universitat Autònoma de Barcelona.

MOGOS, A. (2009). *Réalités sociales médiatisées. Représentations sociales des Roumains dans la presse écrite française*. Université de Paris et Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca.

MOLINIER, P. (1996). *Images et représentations sociales. De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*. Grenoble : PUG.

MOLINIER, P. (2003) *Pour une microsociologie de la réception du DVD, Usages et herméneutique cinématographiques*. Université Toulouse II - Le Mirail, Toulouse.

MUSSER, Ch. (1995). Le cinéma américain des premiers temps et ses modèles de production. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, no. 2. 45-64.

NÉGREL, N. (2015). *Circulations transnationales des discours télévisuels : TV5 Monde, France 24 et les migrations subsahariennes*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2015TOU20049>

RENARD, J. (2011). *La médiation du manga en France : un lent processus de légitimation*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2011TOU20123>

RUEDA, A. (2006). *Médiation et construction des territoires imaginaires des « cinéma latino- américains » : le cas des « Rencontres Cinémas d'Amérique latine de Toulouse »*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2006TOU20046>

SMATI, N. (2009). *Médiations de faits culturels par la presse et les radios régionales en Tunisie*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2009TOU20031>

PINEDA-MONCADA (En cours). *Échanges et formations discursives entre la France et la Colombie autour de la production du cinéma d'auteur entre les années 2003 et 2019*. Université Toulouse 3, Paul Sabatier.

SUAREZ RIOS, G. 2014). *Les images cinématographiques de la survie économique et leurs publics en Colombie*. Université Bordeaux Montaigne.

Communications scientifiques

ADRIANZEN, C. (2017) Évolution du cinéma latino-américain au travers de la cinématographie de Patricio Guzmán. *Séminaire annuel des doctorant.e.s en SIC - Penser la généalogie des objets médiatiques*. Toulouse, France. Disponible sur : <https://adtsic.hypotheses.org/184>

GETINO, O. (2007) El cine en la cooperación Iberoamericana. La cooperación Cultura-Comunicación en Iberoamérica. *OII-AECID*, Madrid. [en ligne] <http://octaviogetinocine.blogspot.com>

PINEDA-MONCADA, G. (2019). Le rôle hégémonique joué par la France dans l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs colombiens intéressés par le cinéma d'auteur. Étude de cas du film 'La Barra' d'Oscar Ruíz Navia. *XIIIème Doctorales de la SFSIC*. Mulhouse-Bâle, France-Suisse.

LUNA, M-F. (2012) Ruralidad trasnacional en el cine colombiano. *Congreso Internacional. Hispanic Cinemas en Transición*. Barcelone.

CHARAUDEAU, P. (2009). L'identité culturelle entre soi et l'autre. In *Actes du colloque de Louvain-la-Neuve en 2005*. Consulté à l'adresse <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>

LE FORESTIER, M. (2015). Cinéma et constructions identitaires en Inde : Quand les logiques de production, de diffusion et de réception interrogent la dialectique local/global. *Journées d'étude des doctorants de l'ED ALLPH@ « Local/Global: concepts, représentations, évolutions »*, Université Toulouse 2.

SUAREZ RIOS, G. (2016). Las «Fronteras» Negociadas en el Cine de Coproducción. El Caso del Cine Entre Francia y Colombia. *V Encuentro d'Investigadores de Cine. Cines latinoamericanos en el siglo XXI (En ligne)* <http://investigacine2016.univalle.edu.co>

SUAREZ RIOS, G. (2019). Une méthodologie croisée pour l'analyse des représentations dans le cinéma en coproduction. Le cas du cinéma franco-colombien. *Doctorales Transfrontalières. Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication (En Ligne)* https://sfsicdoct19.sciencesconf.org/data/pages/Programme_doctorales_SFSIC_2019_web.pdf

Annexes

Annexe 1. Tableau des tableaux

Annexe 2. Modèle de grille d'enquête. Phase d'exploration du terrain

Annexe 3. Affiche des films du corpus (primaire et secondaire)

Annexe 4. Guide thématique de l'analyse

Annexe 5. Index des enregistrements

Annexe 1. Tableau des tableaux

Tableau 1. Chiffres du secteur cinématographique colombien. 2010-2016

Tableau 2. Liste des films coproduits entre la France et la Colombie.2010-2016

Tableau 3. Groupe de participants. Phase 2 de l'étude (page. 123)

Tableau 4. Nombre de participants aux focus group et aux entretiens collectifs (page. 126)

Tableau 5. Les participants sélectionnés pour l'entretien compréhensif (13) et l'analyse (8). (page. 129)

Tableau 6. Bilan des phases du terrain (page. 130)

Tableau 7. Corpus filmique (page. 134)

Tableau 8. Information technique des films du corpus (page. 136-137)

Tableau 9. Corpus principal. Professionnels rencontrés. (page. 142)

Tableau 10. Corpus secondaire. Professionnels rencontrés (page. 143)

Tableau 11. Box-office 2015. France et Colombie

Tableau 1. Chiffres du secteur cinématographique colombien. 2010-2016¹

1.1 Production. Court métrage

Année	Animation	Documentaire	Fiction	Total
2010	3	31	15	49
2011	3	24	15	42
2012	7	37	23	67
2013	5	23	14	42
2014	4	27	15	46
2015	4	45	22	71
2016	10	27	34	71

1.2 Production. Long métrage

Année	Animation	Documentaire	Fiction	Total
2010	1	4	8	13
2011		3	18	21
2012	1	8	23	32
2013	3	7	17	27
2014		10	31	41
2015	1	14	41	56
2016	1	10	36	47

1.3 Participation de la production cinématographique. Circuit festivalier

Année	Court métrage	Long métrage	Total
2010	49	13	62
2011	42	21	63
2012	67	32	99
2013	42	27	69
2014	46	41	87
2015	71	56	127
2016	71	47	118

1 Bilan annuel du Ministère de la Culture de la Colombie. Consulté en ligne <https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector>

1.4 Participation des spectateurs en salle

Année	Total Spectateurs	Total (\$ USD)
2010	33 775 893	84 833 847 4
2011	38 452 567	96 553 187 6
2012	41 421 891	107 664 996 4
2013	43 710 992	115 370 904 3
2014	46 939 746	126 062 939 7
2015	59 140 429	161 223 635 0
2016	61 745 025	173 900 665 6

Tableau 2. Liste des films coproduits entre la France et la Colombie, 2010-2016

* En bleu, la liste précise des titres présentés aux spectateurs lors de notre enquête.

Type de Production	Titre	Réalisateur / Réalisatrice	Année
Long métrage Fiction	Contracorriente	Javier Fuentes Leon	2010
	El vuelco del cangrejo	Oscar Ruiz Navia	2010
	La sociedad del semáforo	Ruben Mendoza	2010
	Gordo, Calvo y Bajito	Carlos Osuna	2012
	La Playa DC.	Juan Andrés Arango	2012
	La sirga	William Vega	2012
	Porfirio	Alejandro Landes	2012
	Edificio Royal	Ivan Wild	2013
	Los hongos	Oscar Ruiz Navia	2014
	Mateo	María Gamboa Jaramillo	2014
	Tierra en la lengua	Ruben Mendoza	2014
	Alias María	José Luis Rugeles	2015
	Gente de bien	Franco Lolli	2015
	La tierra y la sombra	César Acevedo	2015
	Refugiado	Diego Lerman	2015
	Anna	Jacques Toulemonde	2016
Santa y Andrés	Carlos Lechuga	2016	
Long métrage documentaire	Jericó, el infinito vuelo de los días	Catalina Mesa	2016
Court métrage fiction	Solecito	Oscar Ruiz Navia	2013
	Lupus	Carlos Gomez Salamanca	2016

Tableau 11. Box-office 2015¹.

France

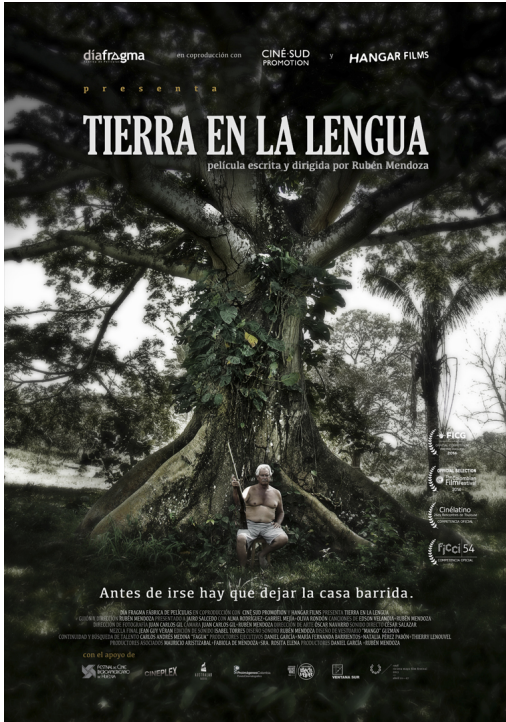
Class.	Titre	Pays	Spectateurs
1	Star Wars, Épisode VII : Le Réveil de la Force	Etats-Unis	10 505 479
2	Les Minions	Etats-Unis	6 588 715
3	Jurassic World	Etats-Unis	5 204 879
4	007 Spectre	Etats-Unis Royaume-Uni	4 982 985
5	Fast and Furious 7	Etats-Unis - Japon	4 637 718
6	Vice-versa	Etats-Unis	4 506 627
7	Les Nouvelles Aventures d'Aladin	France	4 439 602
8	Avengers : L'Ère d'Ultron	Etats-Unis	4 331 356
9	Cinquante nuances de Grey	Etats-Unis	4 068 085
10	Les Profs 2	France	3 496 409

Colombie

Class.	Titre	Pays	Spectateurs
1	Fast and Furious 7	Etats-Unis - Japon	4 373 353
2	Les Minions	Etats-Unis - Japon	3 146 482
3	Avengers : L'Ère d'Ultron	Etats-Unis	2 482 382
4	Vice-versa	Etats-Unis	2 370 239
5	Hôtel Transylvanie 2	Etats-Unis	2 317 234
6	Colombia Magia salvaje	Colombie	2 047 886
7	San Andreas	Etats-Unis	1 856 221
8	Jurassic World	Etats-Unis	1 641 620
9	Cinquante nuances de Grey	Etats-Unis	1 328 721
10	The Hungers Games : Mockingjay – Part 2	Etats-Unis	1 263 831

¹ Source : Bilan CNC : « les principaux chiffres du cinéma 2015 »
Proimágenes « Anuario estadístico cine colombiano, 2015 »

Annexe 3. Affiches corpus filmique



Annexe 4. Modèle de grille de l'enquête. Phase d'exploration du terrain

Version en français

Enquête participants

Recherche Le cinéma de Coproduction entre la France et la Colombie
Doctorat. Sciences de l'Information et de la Communication
Université Toulouse 2 Jean Jaurès

Les questions que suivent servent à établir un premier approche aux participants et mieux saisir leurs relations avec les films coproduits objets de notre étude.

1.

Nom :

Prénom :

Age :

Activité professionnel/académique :

2.

Quel a été le dernier film que vous avez vu au cinéma ?

Pourquoi avez-vous choisi ce film ?

Quel a été le dernier film que vous avez vu à la télé ou sur internet ?

Pourquoi avez-vous choisi ce film ?

Combien de fois allez-vous au cinéma par mois (la moyenne) ?

Combien de films voyez-vous par semaine (la moyenne) ?

3.

Quel a été le dernier film français que vous avez vu au cinéma ?

Pourquoi avez-vous choisi ce film ?

Quel a été le dernier film étranger que vous avez vu au cinéma ?

Pourquoi avez-vous choisi ce film ?

4.

Connaissez-vous le cinéma « latino » ? Lequel ?

Quel a été le dernier film « latino » que vous avez vu au cinéma ?

Pourquoi avez-vous choisi ce film ?

Quel a été le dernier film colombien que vous avez vu ?

Où avez vous regardé ce film et pourquoi ?

5.

Avez-vous habité autres pays ?

Pourquoi avez-vous choisi ces pays ?

Combien de temps vous avez resté ?

6.

À votre avis, quels sont les caractéristiques du cinéma Français et du cinéma Latino ?

À votre avis, quels sont les caractéristiques culturelles des Français -es et des Latinos ?

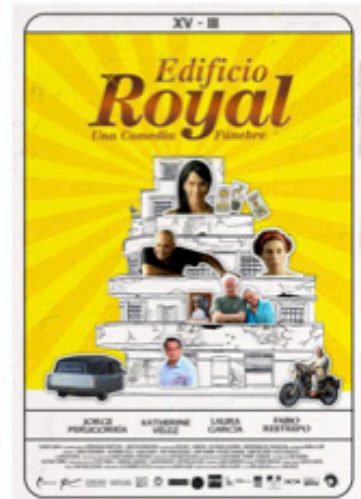
2010



2012



2013



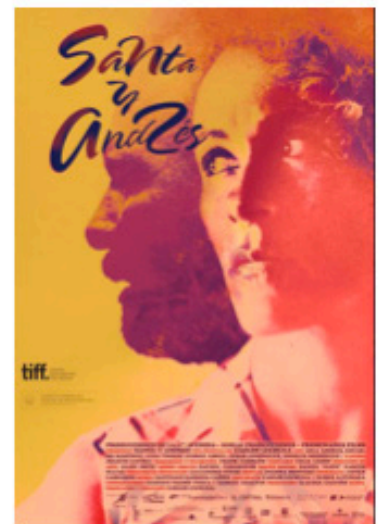
2014



2015



2016



Version en español

Encuesta a participantes

Investigación El cine de coproducción entre Francia y Colombia

Doctorado en Ciencias de la Información y de la Comunicación.

Universidad Toulouse 2 Jean Jaures

Las siguientes preguntas sirven para establecer un primer contacto con los participantes, lo cual nos permitirá tener algunos elementos para el análisis.

1.

Nombre y apellido:

Edad:

Actividad profesional:

2.

¿Cuál fue la última película que vio en una sala de cine?

¿Por qué la eligió?

¿Cuál fue la última película que vio en televisión o internet?

¿Por qué la vio?

¿Cuántas veces al mes asiste usted a una sala de cine (en promedio)?

¿Cuántas películas ve usted por semana (en Promedio)?

¿Qué elementos tiene en cuenta para calificar una película como buena o mala?

¿Cuál es su actividad de ocio preferida? ¿Por qué?

3.

¿Cuál fue la última película Latina que vio en una sala de cine?

¿Por qué la eligió?

¿Cuál fue la última película colombiana que vio en una sala de cine?

¿Por qué la eligió?

4.

¿Cuál fue la última película Francesa o europea que vio?

¿Por qué la vio?

5.

¿Conoce otro país? Cuál(es)?

¿Por qué esos países?

¿Cuánto tiempo vivió en esos países?

¿Hubo cambios en su comportamiento a razón de residencia en otro país?

¿Cuáles?

6.

Según usted ¿cuáles son las características del cine Colombiano y del Francés?

Según usted ¿cuáles son las características culturales de los Francés y de los Latinos?

Conoce el cine de coproducción? Podría mencionar algunas de sus características?

Según usted, ¿Cuáles podrían ser las razones para que Francia desarrolle coproducciones con Latino América?

¿Cree que es una relación posible y benéfica para ambos participantes?

Annexe 4. Guide thématique de l'analyse

Cette guide constitue une des premiers outils d'analyse. Nous l'avons adaptée au long de notre étude selon les participants (professionnel ou spectateurs) et les données récoltées. Nous cherchons à construire différentes sphères de catégories pour analyser la façon dont elles sont connectées ou en lien et affectent la pratique des professionnels et spectateurs. Nous avons défini certaines catégories d'analyse avant notre exploration du terrain. Certaines ont été gardées pour l'analyse de données.

I. Catégorie de premier niveau : celles que nous ont permis choisir les spectateurs pour participer dans notre recherche.

Catégorie A
Nationalité. L'appartenance à un ou plusieurs univers culturels.
Rapport avec les manifestations culturelles d'ailleurs. Dans la même ligne de la nationalité, mais dans ce cas, la catégorie est centrée sur la connaissance et non sur l'appartenance.
Catégorie B
La consommation de produits culturels. Bien que nous soyons centrés sur la réception du cinéma, la valeur des autres produits culturels chez les spectateurs nous permet d'identifier leurs imaginaires sur les produits « culturels ».
Cinéphilie. Nous nous concentrons sur les transformations chez les spectateurs qui ont l'habitude d'y aller au cinéma ou regarder plusieurs films (au moins deux) par semaine.

Catégorie de second niveau : celles qui nous permettront d'avancer dans la construction des profils des acteurs-participants, ainsi que dans l'analyse transversale sur les processus de production, de réception et de transformation de la représentation. Dans le travail de terrain, nous déroulons les entretiens en partant de questionnements personnels et « ouverts » pour avancer vers des questions plus spécifiques selon chacun des informateurs gardés pour les étapes trois (entretien Compréhensif) et quatre (focus group ou entretien collectif) du terrain.

Catégorie A
<p>L'âge. Un film peut avoir plusieurs significations chez un même spectateur selon le moment de sa vie où il produit ou reçoit le récit. Or, son contexte générationnel influe dans la façon de percevoir les réalités et de les représenter.</p>
<p>Le genre des spectateurs. Nous nous n'avons pas centré sur la discussion du genre ; cependant selon le travail nous pouvons constater que le genre des participants (dans la catégorie spectateur, ainsi que professionnels) est essentiel, car il affecte le regard sur la réalité.</p>
<p>Le contexte socio-culturel. L'endroit d'où il est produit le sens (dans la réalisation, ainsi que dans la réception) influe sur les formes de représenter et de s'identifier comme partie d'une collectivité.</p>
Catégorie B
<p>Les images dans la vie quotidienne. Mettre en relation l'origine des images plus valorisée pour les acteurs, face les images cinématographiques pour réfléchir sur les façons comme elles influent dans la transformation, rupture ou « confirmations » de certains imaginaires sociaux. Types d'images, plateformes d'appropriation et stéréotypes par exemple.</p>
<p>Les médias consultés. A partir de quels médias l'acteur construit une représentation de l'univers social – proche et lointain-, qui enflent dans sa relation avec les films, autant que représentation d'une réalité.</p>
<p>Le genre cinématographique. Nous réfléchissons sur le cinéma en coproduction, cependant dans cette catégorie nous cherchons sur les attentes des acteurs par rapport les cinémas.</p>
<p>Les rapports familiaux avec le cinéma. Les goûts par le cinéma, ainsi que par autres produits culturels sont résultats des relations d'appropriations ou rupture établis par quelques autres membres de la famille.</p>
<p>Les pratiques de regarder le cinéma. Comment ça passe ? Une activité collective ou individuelle ?</p>
<p>Les équipements. Quels sont les plateformes sur lesquels l'acteur-participant « prendre » le cinéma est une question importante car ils peuvent influencer sur les caractéristiques remarquées pour eux.</p>

<p>Les critères d'évaluation. Selon le contexte et l'histoire de chaque acteur-participant, il utilise différents critères de qualité pour évaluer le film, selon son univers de connaissance, mais aussi celui d'attentes.</p>	
<p>La pratique culturelle : les activités de loisir (individuels et collectives) et le type de produits culturels consommés pourraient nous aider à mieux comprendre l'univers de référence de chaque participant.</p>	
<p>Catégorie C</p>	
<p>Les langues parlées. Une des premières limites dans le cinéma de coproduction, même entre pays d'Amérique-Latine. La langue comme outil pour s'approcher aux autres cultures.</p>	
<p>Les expériences à l'étranger. Le contact avec ceux qui ne partagent pas les mêmes horizons de connaissances.</p>	
<p>La valeur du cinéma dans la vie quotidienne du spectateur. Quels sont les éléments recherchés pour les participants dans le cinéma : un moyen d'information, un produit de divertissement, une manifestation artistique ? et de quelle façon ça affecte sa représentation de l'univers social.</p>	
<p>Les images Attendues. Dans l'idée d'une réception active qui affecte la production, quelles sont les clichés et stéréotypes attendus et identifiés au cinéma de Coproduction. Et comment ils sont vécus, par exemple :</p>	
<p>Les images de l'exotisme. Les images sur l'autre « inconnu ». Découvrir et identifier l'autre comme quelqu'un d'extérieur à mon univers pour arriver à construire une image de moi-même.</p>	<p>La diaspora. Un univers culturel à l'intérieur d'un autre. Apporter à la transformation des autres univers sociaux en élargissant les propres. Par ailleurs, une manière de rester connecté – d'une façon « virtuelle » avec les réalités des autres espaces culturelles et géographiques auxquels on ne « appartient » plus.</p>
<p>Les images « nationales » et d' « ailleurs ». Avec le propos d'analyser l'influence des processus d'identification dans le processus de représentation, la question du pourquoi regarder un film, semble-t-elle importante.</p>	

Annexe 6. Liste d'enregistrements

Enregistrements Entretien. Spectateurs

Spectateur	Date d'enregistrement	CD 1. Piste No.
Alejandra	Bogotá. 17 juillet 2015	1
	Bogotá 20 février 2016	2
	Bogotá. 20 Novembre 2016	3
Clara	Paris. 25 avril 2015	4
Catherine	Toulouse. 19 mars 2016	5
Carolina	Cali. 21 Juin 2015	6
	Cali. 22 Janvier 2016	7
Constanza	Toulouse. 25 mars 2015	8
	Toulouse. 4 Août 2015	9
	Toulouse. 18 mars 2016	10
Clément	Toulouse. 15 décembre 2015	11
	Toulouse. 20 mars 2015	12
	Toulouse. 18 mars 2016	13
Dario	Bogotá. 20 juillet 2015	14
	Bogotá. 30 novembre 2016	15
Eugenia	Bogotá. 17 juillet 2015	16
	Bogotá 20 Novembre 2016	17
Gabriel	Toulouse. 12 juin 2016	18
	Toulouse. 19 mars 2016	19
	Toulouse. 21 Juin 2016	20
Isabelle	Paris. 16 octobre 2015	21
Jean	Toulouse. 15 sept 2015	22
	Toulouse. 18 octobre 2015	23
Lorena	Cali. 26 juin 2015	24
	Cali. 23 Juillet 2015	25
	Cali. 25 janvier 2016	26
Louis	Paris. 4 Août 2016	27
Maria	Cali. 22 juin 2015	28
	Bogotá. 19 Juillet 2016	29
Marie	Paris. 25 juin 2016	30
Mauricio	Cali. 22 août 2015	31
	Cali. 20 novembre 2016	32
Miguel	Cali. 23 Juillet 2015	33
	Cali. 25 janvier 2016	34
Naima	Cali. 20 juin 2015	35
	Paris. 28 septembre 2016	36

Paola	Cali. 20 juin 2015	37
	Cali, 05 décembre 2016	38
	Cali.10 décembre 2016	39
Patricia	Cali, 23 novembre 2015	40
Pascal	Toulouse. 18 mars 2016	41
Pedro	Bogotá. 23 Janvier 2016	42
Romain	Toulouse. 10 février 2016	43
Sarah	Toulouse. 5 avril 2015	44
	Toulouse, 20 octobre 2015	45
	Toulouse. 20 mars 2016	46
Valeria	Paris 10 mai 2015	47
	Paris. 28 avril 2016	48
Victor	Cali. 23 juillet 2015	49

Enregistrements Entretiens. Professionnel

Professionnel	Date d'enregistrement	CD 2. Piste No.
Alexander Arbelaez	19 mars 2017	1
Angela Osorio	20 mars 2016	2
César Acevedo	14 mars 2016	3
	25 octobre 2017	4
	22 juin 2018	5
Franco Lolli	16 Juillet 2015	6
	27 octobre 2017	7
Gerylee Polanco	07 août 2015	8
	20 octobre 2016	9
Guillaume De Seille	23 décembre 2015	10
Jaquecs Toulmonde	18 juillet 2016	11
José Manuel Duque	25 mars 2016	12
Jorge Forero	20 juillet 2015	13
Lola Devant	22 juin 2016	14
Marco Bergue	21 mars 2015	15
Natalia Rodríguez	05 juin 2017	16
Oscar Campo	20 juin 2015	17
	21 mars 2017	18
Oscar Ruiz	23 mars 2015	19
	21 octobre 2016	20
	19 mars 2017	21
Pablo Agüero	23 mars 2017	22

Ruben Mendoza	09 août 2015	23
	19 mars 2018	24
	23 septembre 2018	25
Santiago Lozano	18 mars 2016	26
	15 mars 2017	27
Thierry Lenouvel	15 janvier 2016	28

La Coproduction cinématographique entre la France et la Colombie, de 2010 à 2016.

Analyse des représentations au sein des instances de production et de réception

Cette étude se consacre à l'analyse de la coproduction cinématographique et vise sa compréhension en tant que fait de communication et processus de médiation.. L'accord de coproduction signé entre la France et la Colombie en 2013 lors du Festival International de Cinéma de Cannes transforme le secteur cinématographique dans ce pays latino-américain. De plus, la circulation internationale encadre la configuration des films coproduits en tant que *fait social* dans deux espaces géoculturels différents. Adoptant l'environnement théorique des médiacultures, nous étudions le processus de production et de réception du cinéma coproduit entre la France et la Colombie entre les années 2010 et 2016. La première partie rend compte du contexte juridique et culturel dans lequel s'inscrit le partenariat entre ces deux pays et leurs écosystèmes de production. La seconde partie présente l'approche communicationnelle et la méthodologie de triangulation utilisée dans l'exploration du terrain et la construction du corpus d'analyse. La troisième partie est l'analyse transversale des pratiques des professionnels et des spectateurs de ce cinéma de coproduction en France et en Colombie. Elle s'interroge sur la manière dont les représentations produites par ces agents sur le processus de coproduction et les films coproduits affectent la définition d'une cinématographie colombienne.

Mots Clés : Espace géoculturel ; écosystème de production ; coproduction cinématographique ; représentation sociale ; réception ; Colombie-France

The cinema co-production between France and Colombia, from 2010 to 2016.

Analysis of the representations within the production and reception instances

This study is dedicated to the analysis of the cinematographic co-production and aims at its understanding as a fact of communication and mediation process. The co-production agreement signed between France and Colombia in 2013 at the Cannes International Film Festival transforms the film sector in this Latin American country. Moreover, the international circulation frames the configuration of the co-produced films as a social fact in two different geocultural spaces. Adopting the theoretical environment of mediacultures, we study the process of production and reception of co-produced films between France and Colombia between the years 2010 and 2016. The first part reports on the legal and cultural context of the partnership between these two countries and their production ecosystems. The second part presents the communication approach and the triangulation methodology used in the exploration of the field and the construction of the corpus of analysis. The third part is the transversal analysis of the practices of the professionals and spectators of this co-production cinema in France and Colombia. It examines how the representations produced by these agents of the co-production process and the co-produced films affect the definition of Colombian cinematography.

Keywords: Geocultural space; production ecosystem; film co-production; social representation; reception; Colombia-France