



HAL
open science

Le cinéma colombien à l'épreuve de la diversité culturelle : quel rôle de la France ?

Gloria Pineda-Moncada

► **To cite this version:**

Gloria Pineda-Moncada. Le cinéma colombien à l'épreuve de la diversité culturelle : quel rôle de la France ?. Questionner la diversité culturelle. Une mondialisation sous influences, 1, L'Harmattan, A paraître. hal-04255667

HAL Id: hal-04255667

<https://hal.science/hal-04255667v1>

Submitted on 24 Oct 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Le cinéma colombien à l'épreuve de la diversité culturelle : quel rôle de la France ?

Gloria Pineda-Moncada

Université Toulouse-III, Lérass

« *Ce n'est qu'en intégrant l'analyse de la culture et de l'économie politique dans le même cadre que nous pouvons espérer fournir une peinture nuancée des relations complexes qui existent entre les phénomènes transnationaux, les régimes nationaux et les pratiques culturelles.* »

Aihwa Ong,
Flexible Citizenship. The Cultural Logics of Transnationality

En 20 ans, depuis 2003, la production cinématographique colombienne a connu un véritable envol, passant de 7 longs-métrages en 2002 à 48 en 2019¹, le chiffre le plus élevé dans son histoire, avant que ne survienne la crise économique provoquée par la pandémie de Covid-19. Ce phénomène est fortement lié à l'adoption en 2003 d'une nouvelle loi sur le cinéma envisageant la création d'un fonds pour stimuler le développement industriel du secteur. Ainsi, le Fonds pour le développement de la cinématographie colombienne (FDC), géré par Proimágenes Colombia, est devenu le principal moyen de financement des films colombiens, au travers d'un système d'aides sélectives.

Cependant, malgré l'élan donné par ce fonds à la production cinématographique nationale, dans la plupart des cas ces aides étatiques sont demeurées insuffisantes. C'est pour cela que la coproduction s'est transformée, depuis la mise en place de cette nouvelle loi, en une stratégie désormais incontournable visant à compléter par d'autres ressources le budget de production de ces films.

1 – Ministère colombien de la culture, *Anuario estadístico de cine (2018-2019)*, Bogotá, 2020, p. 26. URL : <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Documents/AnuarioEstadisticoCine20182019.pdf> [consulté le 10 novembre 2022].

Nombreux sont les pays latino-américains et européens qui ont participé à la coproduction de cette nouvelle cinématographie colombienne. Dans ce nouveau contexte, la France, plus que n'importe quel autre pays coproducteur latino-américain ou européen, est devenue un allié privilégié dans la consolidation d'une nouvelle façon de faire et de concevoir le cinéma colombien contemporain au cœur d'une industrie naissante.

L'existence de politiques françaises de soutien à la cinématographie étrangère, telles que le Fonds sud cinéma (FSC), peut expliquer, du moins en partie, ce phénomène. Par ailleurs, le cinéma d'auteur, un concept né en France dans les années 1950 avec la « politique des auteurs », représente aujourd'hui, pour une nouvelle génération de réalisateurs colombiens, le chemin à suivre pour consolider leur avenir professionnel. Ce type de cinéma a pris progressivement de l'ampleur en Colombie, à tel point que, selon Claudia Triana, directrice de Proimágenes Colombia, il est même devenu dominant dans l'industrie nationale de ces dernières décennies².

En effet, au fil de son histoire, la France a montré un grand intérêt à contribuer au développement des industries du cinéma d'auteur à travers le monde, tout en proposant une perspective innovante pour faire face à la mondialisation et à la standardisation culturelle. Que ce soit par le biais des politiques publiques de soutien à la production de la cinématographie étrangère ou des missions accomplies au plan diplomatique, la France a joué un rôle de leader dans la cristallisation d'une nouvelle façon de penser et de produire le cinéma à l'échelle internationale.

Cette stratégie relève d'un processus de « contre-hégémonie »³ culturelle (Mouffe, 2008) par lequel, dans une optique universaliste, la France a établi des alliances avec d'autres pays, dont la Colombie, pour préserver la diversité culturelle face aux logiques de la mondialisation et pour contrer la suprématie commerciale d'Hollywood sur le marché international. Il s'agit bien ici d'un recours au *soft power*⁴ avec lequel la France, en mobilisant et canalisant ses idéaux politiques et culturels, a cherché à élargir son influence tout en conduisant certains pays émergents à privilégier le cinéma d'auteur.

2 – Eva MORSCH KIHN, « Anatomie d'un système de soutien au cinéma Proimágenes Colombie », *Cinéma d'Amérique latine* n° 19, 2011, p. 101.

3 – Chantal MOUFFE, « Critique as Counter-Hegemonic Intervention », 2008. URL : <https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/en> [consulté le 4 octobre 2020].

4 – Joseph NYE, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, 2004.

Contre-hégémonie culturelle et *soft power*

Le concept d'hégémonie culturelle, développé par Antonio Gramsci dans ses *Cahiers de prison*, se réfère principalement à une « stratégie d'alliance » menée par un groupe social à l'égard d'un ou de plusieurs groupes auxiliaires⁵. Cette idée d'alliance, véhiculée par le concept d'hégémonie, représente un changement capital dans la manière de concevoir les relations de pouvoir. Il ne s'agit plus ici d'un rapport de domination dans lequel des groupes auxiliaires, dépourvus de toute conscience et capacité d'action, seraient forcés à accepter des contenus culturels imposés par une autorité supérieure. Au contraire, dans tout « processus hégémonique » – terme privilégié par Gramsci pour parler d'hégémonie –, la condition de groupe auxiliaire implique de la participation – créatrice ou destructrice –, ainsi qu'une capacité de « leadership »⁶ de la part d'un groupe qui dirige, et non qui domine. C'est pourquoi Gramsci pense le pouvoir comme étant avant tout un « pouvoir d'attraction »⁷ qui permet à un groupe leader de représenter certains intérêts des forces auxiliaires.

Cette manière d'envisager le pouvoir renvoie à la notion de *soft power* initiée par le politiste américain Joseph Nye⁸. Selon lui, le *soft power* fait référence à la capacité qu'a un pays d'affecter, ou plutôt d'influencer, le comportement des autres pays « *en les amenant à agir selon son propre intérêt* »⁹. Pour atteindre cet objectif, le pays qui exerce cette influence doit non seulement faire preuve de sa capacité de leadership, mais aussi de la possession d'un ensemble de ressources qui justifient sa légitimité¹⁰. Le *soft power* est donc un pouvoir d'attraction, d'influence ou de cooptation :

« [*The soft power – getting others to want the outcomes that you want– co-opts people rather than coerces them. Soft power rests on the ability to shape the preference of others* [Le *soft power* – amener les autres à désirer les mêmes résultats que vous – propose plutôt qu'il n'impose. Il coopte à la place de forcer. Il est fondé sur la capacité à façonner les choix des autres] »¹¹.

5 – George HOARE et Nathan SPERBERM, *Introduction à Antonio Gramsci*, Paris, 2013, p 107.

6 – Martin LUSSIER, « L'hégémonie et la communication : de Lénine à la posthégémonie, des trajectoires et des appropriations bigarrées », *Communiquer* n° 20, 2017, p. 2.

7 – Antonio GRAMSCI, *Cahiers de prison. Tome III : cahiers 10, 11, 12 et 13*, Paris, 1978, p. 253, [Q11, § 12].

8 – Joseph NYE, *Soft Power. The Means to Success in World Politics*, New York, 2004.

J. NYE, « L'équilibre des puissances au XXIe siècle », *Géoéconomie* n° 65, 2013.

9 – Joseph NYE, 2013, *op. cit.*, p. 20.

10 – Joseph NYE, 2004, *op. cit.*, p. 2.

11 – *Ibid.*, p. 5.

Cette façon de concevoir le pouvoir comme une force d'attraction puis d'influence a une portée universaliste qui vise principalement à « *la réalisation d'une unité culturelle sociale grâce à laquelle une multiplicité de volontés séparées, avec des finalités hétérogènes, se soude pour un même but sur la base d'une conception du monde commune* »¹². Une unité que Joseph Nye définit, dans le contexte du XXI^e siècle, comme un rassemblement autour des valeurs démocratiques, de la promotion des droits humains, du libre marché, du pluralisme et de l'autonomie¹³ ; une unité qui est d'ailleurs assurée au travers des pratiques éducatives qui ne sont pas exercées que par l'État, mais aussi par des professionnels et des organisations civiles qui y participent¹⁴ ; une unité cependant « instable »¹⁵, qui peut donner lieu à des mouvements de résistance que Chantal Mouffe qualifie de « contre-hégémoniques »¹⁶.

De l'exception culturelle à la diversité culturelle : cinéma d'auteur et Fonds Sud Cinéma en France

La diversité culturelle est devenue l'une des principales ressources du *soft power* français. Les origines de ce concept remontent aux principes promus par l'Exception culturelle française de l'Après-guerre : un ensemble de politiques publiques visant à protéger la production culturelle, principalement cinématographique, dans un contexte marqué par la large diffusion et exploitation de films états-unien sur le territoire français¹⁷. Ce phénomène a donné lieu à de nouvelles politiques publiques destinées à encourager la production cinématographique nationale, avec notamment la création du Centre national de la cinématographie (CNC) et la consolidation, en 1953, du Fonds de développement de l'industrie cinématographique, devenu, en 1959, l'Avance sur recettes.

Avec ces nouvelles mesures, la France s'est démarquée de la perspective états-unienne : si pour les États-Unis le cinéma a souvent été conçu comme un produit de divertissement lié à une logique essentiellement commerciale, pour la France le cinéma a d'abord été perçu comme une expression culturelle et artistique qui, même inscrite dans un système de production industrielle,

12 – Antonio GRAMSCI, *op. cit.*, pp. 209-210, [Q10, § 44].

13 – Joseph NYE, 2004, *op. cit.*, p. 17, pp. 31-32.

14 – Antonio GRAMSCI, *op. cit.*, p. 210, [Q10, § 44].

15 – *Ibid.*, p. 37, [Q13, §17].

16 – Chantal MOUFFE, *op. cit.*

17 – Serge REGOURD, *L'exception culturelle*, Paris, 2004, p. 30.

ne pouvait pas être traitée comme une simple marchandise. Ainsi, « *lorsque [André] Malraux [ministre des Affaires culturelles entre 1959 et 1969] disait du cinéma qu'il était un art, mais aussi une industrie, ce correctif industriel n'avait nullement pour objet de contester la nature profonde du 7^e art, mais simplement de prendre en compte les contraintes spécifiques avec lesquelles il devait composer* »¹⁸.

Cette idée qui consiste à considérer le cinéma comme une activité artistique et industrielle a été, vers la fin des années 1950, retravaillée par certains critiques des *Cahiers du cinéma* autour de la « politique des auteurs »¹⁹, rejoignant ultérieurement la notion de « cinéma d'auteur », un terme utilisé non seulement pour désigner la nature artistique et l'importance du rôle joué par le réalisateur dans le processus de création, mais aussi pour aller à l'encontre d'une standardisation des films. À partir de ce moment, une certaine conception « française » du cinéma d'auteur commence à s'esquisser : il s'agit de films innovants réalisés par un cinéaste-auteur capable de transmettre au public sa vision du monde.

Le terme de diversité culturelle entre dans le discours des organisations internationales, principalement l'Unesco, au début des années 1970. Quelques années après, lors du Mondiacult de 1982, l'Unesco met en avant « *le lien entre économie et culture, entre développement économique et culture* »²⁰. C'est dans le cadre de cette conférence que la France assume un engagement international en faveur de la défense de la diversité culturelle dans le monde. À tel point que Jack Lang, alors ministre de la Culture, formule la célèbre phrase : « *Économie et culture, même combat !* »²¹.

Dans ce contexte voit le jour en 1984 le premier fonds européen d'aide à la production de la cinématographie étrangère : le Fonds sud cinéma (FSC), un dispositif qui traduit l'intérêt de la France à porter des programmes de coopération internationale visant le développement de nouvelles industries cinématographiques sous le sceau de la diversité culturelle.

18 – *Ibid.*, p. 18.

19 – François TRUFFAUT, « Une tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n° 31, 1954, pp. 15-28. F. TRUFFAUT, « Alibaba et la "politique des auteurs" », *Cahiers du cinéma* n° 44, 1955, pp. 45-47.

20 – Armand MATTELART, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, 2017, p. 58.

21 – Jack LANG, *Discours de Jack Lang, ministre de la Culture, lors de la conférence mondiale des ministres de la Culture, sur la défense de la culture contre les dominations économiques*, Mexique, le 27 juillet 1982, p. 4. URL : <https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/discours/PDF/lang19820727.pdf> [consulté le 21 janvier 2021].

Dans les années 2000, les pouvoirs publics envisagent le FSC comme un dispositif diplomatique de soutien à la diversité cinématographique face à la mondialisation et à la supériorité commerciale d'Hollywood. « *Le Fonds Sud Cinéma est un bel exemple de notre contribution à la diversité culturelle, dont la préservation et la promotion sont un des enjeux majeurs de notre monde globalisé et une priorité de notre diplomatie* », affirme Bernard Kouchner, ministre des Affaires étrangères entre 2007 et 2010, dans la brochure commémorative des 25 ans du FSC²². Michel Reilhac, président du FSC pour la période 1997-2000, affirme aussi sur un ton plus combatif, lors d'un entretien avec Frédéric Sojcher en 2009 : « *Aujourd'hui, malheureusement, nous sommes malgré nous entraînés dans cette sorte de guerre. Nous devons nous battre face à une politique impérialiste menée par le cinéma américain contre le reste du monde. C'est aussi une question de survie, et il est nécessaire de trouver les outils adaptés pour défendre notre culture [et la diversité culturelle]* »²³.

À l'échelle internationale, la notion de diversité culturelle acquiert une portée universelle au début du XXI^e siècle, notamment à travers la consolidation de la *Convention internationale sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* de l'Unesco : un dispositif qui reconnaît « ... le droit souverain des États de conserver, d'adopter et de mettre en œuvre les politiques et mesures qu'ils jugent appropriées pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles sur leur territoire »²⁴ ; un instrument international s'opposant à la standardisation culturelle dans un contexte de mondialisation et qui a finalement vu le jour grâce au travail réalisé par la France et le Canada « [...] des artisans majeurs de la mise en chantier de [cette] convention »²⁵.

C'est ainsi que l'attachement de la France à la diversité culturelle a façonné la politique diplomatique de l'Hexagone, définie en 2008 dans le *Livre blanc* sur la politique étrangère et européenne de la France, comme une *diplomatie d'influence* –ou de *soft power*²⁶–, une définition qui a émergé dans les pratiques cinématographiques bien avant cette période.

22 – CNC, *Les 25 ans du Fonds Sud Cinéma* [Brochure], Paris, 2009, p. 2.

23 – Michel REILHAC, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur, entretiens avec Frédéric Sojcher*, Paris, 2009, p. 46.

24 – Unesco, *La Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, Paris, le 20 octobre 2005, p. 3. URL : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919_fre [consulté le 10 novembre 2022].

25 – Armand MATTELART, *op. cit.*, p. 96.

26 – Anne GAZEAU-SECRET, « Soft power : l'influence par la langue et la culture », *Revue internationale et stratégique* n° 89, 2013, p. 106.

Une politique diplomatique d'influence : Proimágenes Colombia et les conseils des professionnels français

Pour revenir à la Colombie, entre les années 1999 et 2002 Proimágenes Colombia a programmé trois séminaires avec des conférenciers internationaux, notamment des professionnels du secteur cinématographique, pour mieux connaître les dispositifs mis en place dans d'autres pays pour l'industrialisation du secteur. Des spécialistes et experts latino-américains et européens, notamment français, y ont participé en tant que conférenciers. Ainsi, les producteurs français Patrice Vivancos²⁷ et Thierry Forte²⁸ ont présenté, lors de ces séminaires, le système de financement du cinéma français – l'Avance sur recettes –, suggérant à la Colombie la production d'un cinéma d'auteur pour consolider une industrie cinématographique nationale capable d'intégrer, de manière compétitive, le marché international. D'après Vivancos, pour faire face à « [...] *la invasión del cine estadounidense* » [l'invasion du cinéma états-unien]²⁹, l'État colombien devrait donc s'engager dans la création d'un fonds alimenté notamment par une taxe sur les billets d'entrée dans les salles de cinéma, ainsi que dans la consolidation des « aides sélectives » capables de choisir chaque année les meilleurs projets de « films d'auteur » : à savoir, un cinéma « [...] *con ambición ideológica, histórica, filosófica, [...] que es justamente el cine que queremos hacer [en Francia]* » [avec une ambition idéologique, historique, philosophique qui est justement le cinéma que nous voulons faire en France]³⁰.

Ces conseils ont de fait constitué l'épine dorsale de la Loi sur le cinéma de 2003 qui a permis la création du Fonds colombien. Au-delà du soutien de l'État, les deux professionnels français ont souligné l'importance de coproduire pour avoir accès aux fonds internationaux tels que le FSC. « [*Es] entonces, por fuerza, [que] hay que realizar las coproducciones con otros países* » [C'est alors, de force qu'on doit coproduire avec d'autres pays],

27 – Patrice VIVANCOS, « Europa: su modelo de apoyo al cine y fondos abiertos a la cinematografía latinoamericana ». In Proimágenes y Ministerio de la Cultura, *Cine : una industria por hacer en Colombia. Algunas experiencias de producción y marketing*, Bogotá, 2004, pp. 17-54.

28 – Thierry FORTE, « Algunas reflexiones sobre cómo financiar el cine ». In Proimágenes y Ministerio de la Cultura, *Cine : una industria por hacer en Colombia. Algunas experiencias de producción y marketing*, Bogotá, 2004, pp. 141-148.

29 – Patrice VIVANCOS, *op. cit.*, p. 23.

30 – *Ibid.*, p. 28.

précise Vivancos³¹ ; une affirmation d'ailleurs reprise par Thierry Forte, qui souligne qu'il s'agit du seul moyen pour pouvoir accéder à toutes les aides qui existent sur les marchés européens³². On comprend donc clairement, à travers leurs interventions, qu'ils suggèrent la production d'un cinéma d'auteur soutenu par l'État colombien, mais aussi coproduit avec des pays européens ayant déjà mis en œuvre des dispositifs d'aide pour ce type de cinéma.

Les fonds publics français et colombien : des dispositifs d'orientation

Une fois le fonds colombien mis en place en 2003, les fiches de lecture et les actes rédigés par les comités évaluateurs témoignent d'une production cinématographique évoluant progressivement vers un cinéma d'auteur. Par exemple, le jury qui a sélectionné en 2005 et en 2008 les projets pour une aide à la production de longs-métrages de fiction, a salué des films qui racontaient « [...] *una de las tantas historias desconocidas de Colombia de una manera poética y original* » [l'une des nombreuses histoires méconnues de la Colombie d'une manière poétique et originale]³³, des films avec « [...] *un universo real novedoso y nunca mostrado aún en cine* » [un univers réel et novateur et qui n'a encore jamais été montré au cinéma]³⁴. Ces remarques concernant l'importance de choisir des sujets inédits, ainsi que la nécessité d'explorer de nouveaux langages, constituaient la base d'une sélection qui prétendait produire des films de fiction plus proches des standards des films d'auteur européens.

À cette période, la coproduction commence aussi à occuper une place de plus en plus importante. Par exemple, le jury de 2005, essentiellement composé de professionnels internationaux, met l'accent sur la nécessité de « [...] *desarrollar proyectos y coproducciones con carácter internacional* » [développer des projets et des coproductions à caractère international]³⁵.

31 – *Ibid.*, p. 52.

32 – Thierry FORTE, *op. cit.*, p. 143.

33 – PROIMÁGENES COLOMBIA, *Convocatoria del Fondo para el desarrollo cinematográfico – 2008. Modalidad C: Producción de largometrajes. Acta del comité evaluador*, Bogotá, le 26 août 2008, p. 1.

34 – PROIMÁGENES COLOMBIA, *Convocatoria del Fondo para el desarrollo cinematográfico – 2005. Modalidad C: Producción de largometrajes. Acta del comité evaluador*, Bogotá, le 3 août 2005, p. 3.

35 – *Ibid.*, p. 5.

En effet, depuis la même année, Proimágenes semble avoir mis en place une politique de sélection d'évaluateurs priorisant la participation de professionnels étrangers, dont certains français. Cette décision, qui a d'ailleurs fait l'objet de plusieurs critiques, s'explique, selon Felipe Aljure, délégué de la Direction de cinématographie du ministère de Culture entre 1997 et 2005, par la volonté de l'institution colombienne de transformer le cinéma national en un produit capable de mieux s'insérer sur le marché international³⁶. Malgré cette polémique, la sélection d'un jury composé notamment d'évaluateurs étrangers a été très importante pour commencer à configurer une ligne éditoriale fondée sur le cinéma d'auteur au sein du fonds, traduisant une manière innovante d'adapter la production cinématographique colombienne aux tendances mises en œuvre par certains dispositifs d'aide à l'échelle internationale.

En ce qui concerne le FSC, celui-ci a très vite attiré l'attention de plusieurs professionnels colombiens cherchant à coproduire leurs films avec des pays européens. Entre 2003 et 2008, la plupart des projets envoyés au fonds français pour obtenir un financement à la production et à la finition étaient des films abordant des sujets concernant la guerre et le trafic de drogue, des sujets abondamment mis en visibilité par les médias internationaux. Dans les fiches de lecture rédigées par des évaluateurs du FSC, on retrouve une remise en question du traitement de ce type de sujets.

Par exemple, un évaluateur anonyme, prenant en charge la lecture du scénario du film *El Rey* d'Antonio Dorado, remet en question l'intérêt du réalisateur colombien à traiter davantage cette problématique : « *Une histoire pour raconter la véritable histoire de la drogue en Colombie. Pourquoi pas ? Ce scénario bien écrit fera sans doute un bon film. Mais on ne peut s'empêcher d'interroger sur le choix de leur sujet : n'y en a-t-il pas d'autres à traiter en Colombie ? On aurait aimé découvrir un autre profil de l'identité et de l'authenticité de ce pays malheureusement toujours en guerre* [emphase rajoutée] »³⁷.

Le traitement du conflit armé a d'ailleurs fait l'objet de vives discussions au sein du comité d'évaluation du FSC. Ce qui était ici débattu était l'absence

36 – Felipe ALJURE, « Entrevista a Felipe Aljure, realizada en Bogotá en diciembre de 2017 ». In J. -E. ÁNGEL, *El dispositivo cine colombiano. Ley de cine, anacronismos y profanaciones*, Buenos Aires, 2019, p. 472.

37 – Anonyme, « Fiche de lecture : "El rey" d'Antonio Dorado (Colombie) », Ministère français des Affaires étrangères, 2002, p. 3.

de réflexions complexes et le manichéisme avec lequel était parfois abordé le conflit armé colombien. En 2009, Alexandre Kauffmann, évaluateur du fonds français, disait du film colombien *1 grado norte – 72 grados oeste* (*1 Degré au nord – 72 degrés à l'ouest*), long-métrage de fiction de Colbert García Benalcázar : « *Les auteurs, en adoptant le point de vue exclusif des otages, évitent de donner aux FARC une possible tribune. [...] Les auteurs épousent le point de vue gouvernemental colombien et servent une propagande qui ne dit pas son nom* »³⁸. Des événements médiatisés à l'international en 2008, qui montraient l'existence des crimes de guerre de la part de l'État colombien – notamment le *Scandale des faux positifs*³⁹ –, faisaient peut-être douter le lecteur français de la complexité du regard porté par le réalisateur colombien sur la réalité de son pays.

Les remarques de ces deux experts français mettent ainsi l'accent sur la nécessité de renouveler et surtout de « diversifier » les contenus et les formes de représentation d'une cinématographie colombienne fondée notamment sur le « réel ». Ces fiches de lecture, communiquées à leur demande aux réalisateurs et producteurs colombiens, ont permis de faire circuler dans le pays la vision française du cinéma colombien, mais aussi d'« influencer » possiblement les choix thématiques et formels des films colombiens dans les années à venir.

Les pratiques éducatives, une porte d'entrée vers l'auteurisme ?

C'est à partir de l'année 2008 que toute une nouvelle génération de cinéastes colombiens a commencé à réaliser des films d'auteur, permettant ce que Nicolas Azalbert, critique français de cinéma, a qualifié de « *Renouveau du cinéma colombien* »⁴⁰.

Les films réalisés par Óscar Ruíz Navia et William Vega, réalisateurs formés à l'École de communication sociale et de journalisme de l'université del

38 – Alexandre KAUFFMANN, « Fiche de lecture : "1 grado norte – 72 grados oeste / 1 Degré au nord – 72 degrés à l'ouest" de Colbert García Benalcázar (Colombie) », Ministère français des Affaires étrangères, 2009, pp. 2-3.

39 – Un scandale impliquant des membres de l'armée colombienne dans l'assassinat de nombreux civils colombiens pour démontrer la réussite de la politique de la *Sécurité démocratique* contre les guérillas pendant la présidence d'Álvaro Uribe Vélez.

40 – Nicolas AZALBERT, « Colombie, une question d'image », *Cahiers du cinéma* n° 664, 2011, pp. 47-51.

Valle à Cali, illustrent cette nouvelle tendance « auteuriste » soutenue par les fonds colombien et français. *El Vuelco del cangrejo* (La Barra, 2010) d'Óscar Ruíz Navia, film coproduit par Guillaume de Seille d'Arizona Films, et *La Sirga* (2012) de William Vega, coproduit par Thierry Lenouvel de Ciné-Sud Promotion, ont reçu des aides du FDC colombien et du FSC français.

Plus intéressés par la découverte d'une réalité souvent négligée par les médias traditionnels, ces réalisateurs colombiens ont tenté d'explorer la dimension socioculturelle d'une nation « diverse » affectée en effet par la guerre interne et le trafic de drogue. Cependant, au lieu de mettre au premier plan ces aspects anxiogènes et sensationnalistes, ces cinéastes ont donné à voir d'autres histoires, d'autres réalités, revendiquant à la fois le point de vue de la société civile et des victimes du conflit.

La formation reçue par ces deux réalisateurs colombiens à l'université del Valle à Cali a certainement été très importante pour la consolidation de leur vision auteuriste du cinéma. L'École de communication sociale et de journalisme, créée par Jesús Martín-Barbero en 1977, a été, d'après Óscar Campo, enseignant à l'École : « [...] *un proyecto sui generis, que intentaba hacer partícipes a los futuros comunicadores en las diferentes discusiones que se daban en torno a los medios, desde [...] las ciencias sociales, el arte, las humanidades* » [un projet sui generis, qui essayait d'impliquer les étudiants en Sciences de l'information et de la communication dans les différentes discussions sur les médias, à travers une approche mélangeant l'art et les sciences humaines et sociales]⁴¹. L'approche communicationnelle et ethnographique de l'École, ainsi que son fort attachement à la production audiovisuelle, ont créé un terrain fertile pour l'émergence de projets cinématographiques en lien avec la réalité du pays.

L'École a aussi privilégié, dans son programme d'études, ce qu'Óscar Campo appelle les « *détournements esthétiques et narratifs* » du cinéma d'auteur. Selon ses propres termes : « *En la escuela, yo he sido un poco el encargado de las escrituras. Siempre le he apuntado a los desvíos. [...] Aquí, en la Universidad del Valle, sabemos que la única posibilidad que tenemos de que las cosas que hacemos tengan alguna visibilidad, es moviéndonos en ese tipo*

41 – Óscar CAMPO, « Cronología personal sobre el desarrollo de los audiovisuales en la Escuela de comunicación social de la Universidad del Valle ». In R. ARBELÁEZ (Éd.), *Años audiovisuales. 40 años de audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle*, Cali, 2015, pp. 39-40.

de desvíos » [À l'école, j'ai été un peu celui qui s'occupait des écritures. J'ai toujours signalé les détournements. Ici, à l'université del Valle, nous savons très bien que la seule possibilité que nous ayons pour que les choses que nous faisons aient une certaine visibilité, est de prendre à bras-le-corps ce type de détournements]⁴².

L'accent mis sur la démarche ethnographique pour la réalisation des films de fiction, ainsi que l'idée de retrouver de nouvelles formes narratives inspirées du cinéma d'auteur, ont sans doute marqué la vision de ces jeunes réalisateurs colombiens. Une mission éducative accomplie par l'université colombienne à travers un programme d'études s'adaptant aux tendances d'un marché européen plus ouvert à la diversité culturelle.

Ces pratiques éducatives seront ensuite complétées via le travail d'orientation réalisé par les coproducteurs français. L'intérêt particulier de ces professionnels pour les « jeunes » ou les « nouveaux » talents laisse entrevoir, en quelque sorte, l'esprit pédagogique qui traverse les relations de coproduction. Thierry Lenouvel, coproducteur français du réalisateur colombien William Vega, affirme par exemple que son travail consiste à « accompagner » ces « jeunes talents » au début de leur carrière afin de faciliter la recherche des financements publics⁴³. De son côté, Guillaume de Seille, coproducteur des films d'Oscar Ruíz Navia, souligne : « *Mon but est plus d'aider de jeunes talents à aller à Cannes, à Venise, à Berlin ou à Toronto. [...] Pourquoi les jeunes ? Quelqu'un qui a déjà fait trois films, il a déjà des automatismes, il a une façon de travailler... il n'est pas prêt à la discussion et au soutien* »⁴⁴. D'une certaine façon, les coproducteurs français jouent le rôle de guides : ils montrent aux jeunes talents le chemin à suivre pour intégrer le système européen du cinéma d'auteur ; ils deviennent ainsi de facto des acteurs sociaux d'un projet contre-hégémonique centré sur la diversité culturelle.

42 – Óscar CAMPO, Communication personnelle, Cali, le 11 décembre 2018.

43 – Thierry LENOVEL, Communication personnelle, Toulouse, le 27 mars 2019.

44 – Guillaume DE SEILLE, Communication personnelle, Paris, le 5 février 2019.

Conclusion

L'augmentation de ce type de coopérations dites « non-officielles » dans les années 2000 a accru l'intérêt de certains professionnels colombiens pour consolider un accord de coproduction avec la France. Ce dernier a finalement été signé le 24 mai 2013, c'est-à-dire seulement deux mois après la ratification de la Colombie de la Convention de l'Unesco sur la diversité culturelle grâce aux actions menées par la Coalition colombienne pour la diversité culturelle créée en 2004.

Évoquant, dès ses premières lignes, l'adoption de l'instrument international par les deux parties, on s'aperçoit que la ratification de la convention de l'Unesco était une condition *sine qua non* pour consolider des accords de coproduction cinématographique avec la France. Le cinéma permettait ainsi de construire une alliance entre les deux pays : un accord envisageant la diversité culturelle comme une nouvelle perspective pour aborder la mondialisation et pour faire face à la prolifération des accords de libre-échange souvent asymétriques en ce qui concerne les industries culturelles.

L'ouverture de la Colombie et de son cinéma vers le marché international passe ainsi nécessairement par un nouveau paradigme envisageant la mondialisation dans une perspective partagée avec la France : celle d'un soutien à la diversité culturelle et à la liberté des États à adopter des politiques publiques de promotion de leurs industries cinématographiques face à la suprématie commerciale états-unienne. Dans ce contexte, la mise en place de dispositifs de financement pour le cinéma d'auteur et de pratiques éducatives, de l'un et de l'autre côté de l'Atlantique, constitue un atout pour répondre aux urgences d'un système souvent inéquitable. Ainsi, plutôt que d'évoquer « *une diversité sur mesure* », pour utiliser les termes de Romain Lecler⁴⁵, il s'agit plutôt d'une mise en accord des idées émergentes concernant la diversité culturelle : un processus de contre-hégémonie culturelle et d'influence fondé sur une conception du cinéma d'auteur jugée comme étant la mieux adaptée aux besoins des pays dits du « Sud » et de la France à l'ère de la mondialisation.

45 – Romain LECLER, « Une diversité sur mesure. Les conditions d'existence d'un cinéma du "Sud" », *Sociologie* n° 2, vol. 8, pp. 139-160. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-2017-2-page-139.htm> [consulté le 10 novembre 2022].

Bibliographie

- ALJURE, Felipe, « Entrevista a Felipe Aljure, realizada en Bogotá en diciembre de 2017 ». In ÁNGEL, J.-E., *El dispositivo cine colombiano. Ley de cine, anacronismos y profanaciones*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 2019, pp. 460-473.
- ANONYME, « Fiche de lecture : "El rey" d'Antonio Dorado (Colombie) », Direction générale de la mondialisation, du développement et des partenariats, Direction de la politique culturelle et du français, sous-direction de l'audiovisuel extérieur et des technologies de communication, Ministère français des Affaires étrangères, 2002. (Cote 2012-0023AC, carton 97).
- AZALBERT, Nicolas, « Colombie, une question d'image », *Cahiers du cinéma* n° 664, 2011, pp. 47-51.
- CAMPO, Óscar, « Cronología personal sobre el desarrollo de los audiovisuales en la Escuela de comunicación social de la Universidad del Valle ». In ARBELÁEZ, Ramiro (Éd.), *Años audiovisuales. 40 años de audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle*, Cali, 2015, pp. 38-61.
- CAMPO, Óscar, Communication personnelle, Cali, le 11 décembre 2018.
- CNC, *Les 25 ans du Fonds Sud Cinéma* [Brochure], Paris, Stipa, 2009.
- DE SEILLE, Guillaume, Communication personnelle, Paris, le 5 février 2019.
- FORTE, Thierry, « Algunas reflexiones sobre cómo financiar el cine ». In Proimágenes y Ministerio de la Cultura, *Cine : una industria por hacer en Colombia. Algunas experiencias de producción y marketing*, Bogotá, 2004, pp. 141-148.
- GAZEAU-SECRET, Anne, « Soft power : l'influence par la langue et la culture », *Revue internationale et stratégique* n° 89, 2013, pp. 103-110.
- GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison. Tome III : cahiers 10, 11, 12 et 13*, Paris, Gallimard, 1978.
- HOARE, George et SPERBERM, Nathan, *Introduction à Antonio Gramsci*, Paris, La Découverte, 2013.

- KAUFFMANN, Alexandre, « Fiche de lecture : "1 grado norte – 72 grados oeste / 1 Degré au nord – 72 degrés à l'ouest" de Colbert García Benalcázar (Colombie) », Direction générale de la mondialisation, du développement et des partenariats, Direction de la politique culturelle et du français, sous-direction de l'audiovisuel extérieur et des technologies de communication, Ministère français des Affaires étrangères, 2009. (Cote 2012-0023AC, carton 137).
- LANG, Jack, *Discours de Jack Lang, ministre de la Culture, lors de la conférence mondiale des ministres de la Culture, sur la défense de la culture contre les dominations économiques*, Mexique, le 27 juillet 1982. URL : <https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/discours/PDF/lang19820727.pdf> [consulté le 21 janvier 2021].
- LECLER, Romain, « Une diversité sur mesure. Les conditions d'existence d'un cinéma du "Sud" », *Sociologie* n° 2, vol. 8, pp. 139-160. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-2017-2-page-139.htm> [consulté le 10 novembre 2022].
- LENOUVEL, Thierry, Communication personnelle, Toulouse, le 27 mars 2019.
- LUSSIER, Martin, « L'hégémonie et la communication : de Lénine à la posthégémonie, des trajectoires et des appropriations bigarrées », *Communiquer* n° 20, 2017, pp. 1-13.
- MATTELART, Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, 2017.
- Ministère colombien de la culture, *Anuario estadístico de cine (2018-2019)*, Bogotá, 2020. URL : <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Documents/AnuarioEstadisticoCine20182019.pdf> [consulté le 10 novembre 2022].
- MORSCH KIHN, Eva, « Anatomie d'un système de soutien au cinéma Proimages Colombie », *Cinemas d'Amérique latine* n° 19, 2011, pp. 100-105.
- MOUFFE, Chantal, « Critique as Counter-Hegemonic Intervention », 2008. URL : <https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/en> [consulté le 4 octobre 2020].
- NYE, Joseph, *Soft Power. The Means to Success in World Politics*, New York, PublicAffairs, 2004.
- NYE, Joseph, « L'équilibre des puissances au XXI^e siècle », *Géoéconomie* n° 65, 2013, pp. 19-29.

- PROIMÁGENES COLOMBIA, *Convocatoria del Fondo para el desarrollo cinematográfico – 2005. Modalidad C: Producción de largometrajes. Acta del comité evaluador*, Bogotá, le 3 août 2005.
- PROIMÁGENES COLOMBIA, *Convocatoria del Fondo para el desarrollo cinematográfico – 2008. Modalidad C: Producción de largometrajes. Acta del comité evaluador*, Bogotá, le 26 août 2008.
- REGOURD, Serge, *L'exception culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- REILHAC, Michel, *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur, entretiens avec Frédéric Sojcher*, Paris, Klincksieck, 2009.
- TRUFFAUT, François, « Une tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n° 31, 1954, pp. 15-28.
- TRUFFAUT, François, « Alibaba et la "politique des auteurs" », *Cahiers du cinéma* n° 44, 1955, pp. 45-47.
- Unesco, La Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, Paris, le 20 octobre 2005. URL : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919_fre [consulté le 10 novembre 2022].
- VIVANCOS, Patrice, « Europa: su modelo de apoyo al cine y fondos abiertos a la cinematografía latinoamericana ». In Proimágenes y Ministerio de la Cultura, *Cine : una industria por hacer en Colombia. Algunas experiencias de producción y marketing*, Bogotá, 2004, pp. 17-54.