

Circuits et itinéraires des cinémas d'Amérique latine. Vers la construction de la figure de  
« cinéaste-auteur du Sud transnational »  
Tours and itineraries of Latin American cinemas. Towards the construction of the figure of  
"Transnational South author-filmmaker"

Rueda, Amanda, maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication,  
LERASS, Université Toulouse Jean Jaurès, [amanda.rueda@univ-tlse2](mailto:amanda.rueda@univ-tlse2).

Mots clés : cinéma d'auteur, réseaux, transnational, Sud

Keywords : author cinema, networks, transnational, South

Résumé :

En mettant au centre de la scène les trajectoires de deux cinéastes contemporains originaires d'Amérique latine et l'articulation entre processus de production et de circulation des films, il s'agit d'étudier les « trans-nationaux cinémas », ces cinémas au pluriel qui repoussent les frontières bien au-delà des territoires nationaux - trans-colombien, trans-guatémaltèque, trans-chilien voire plus largement trans-latino-américain -.

Summary :

Focusing on the trajectories of two contemporary filmmakers from Latin America and on the articulation between the processes of production and circulation of films, the aim of this article is to study "trans-national cinemas". These cinemas, in plural, push the borders well beyond national territories, they are trans-Colombian, trans-Guatemalan, trans-Chilean and even more broadly trans-Latin American.

# **Circuits et itinéraires des cinémas d'Amérique latine. Vers la construction de la figure de « cinéaste-auteur du Sud transnational »**

Amanda Rueda

Bien que les relations transnationales entre les pays d'Amérique latine et les pays européens existent depuis longtemps au travers notamment des accords de coproduction et de la circulation des films dans les festivals internationaux ou spécialisés, leur généralisation et leur caractère systématique rendent compte depuis deux décennies d'une organisation réticulaire que nous désignerons sous le terme générique de « transnationalité ». Ces pratiques promeuvent un mode de production appuyé sur des fonds et des plateformes professionnelles et soutenu par des sociétés de production dites indépendantes locales et internationales. Elles incitent en tout état de cause les cinéastes à la mobilité dans un circuit de formation, de production et de diffusion qui leur est propre. Elles sont révélatrices d'une nouvelle « territorialité » culturelle (Lacroix, 2018) à laquelle contribue une multiplicité d'acteurs - institutionnels, associatifs et entrepreneuriaux –, et qui accouche d'un imaginaire spatial nouveau. Davantage circulatoire que fixe, cette territorialité est faite de réseaux dont les piliers sont dispersés dans plusieurs villes européennes et latino-américaines ; enfin, elle engendre des histoires et des esthétiques qui, du fait de leurs processus de création et de circulation, sont forcément nécessairement normalisées, acceptées, célébrées. Plus largement, elles façonnent un monde singulier du cinéma aux contours délimités, qui existe en parallèle des cinémas et de la production audiovisuelle *mainstream* mondialisée et des cinémas d'art et essai notamment européens (espagnol, français, allemand...). A côté des productions domestiques qui se trouvent confinées à une diffusion nationale, des cinémas de plusieurs pays d'Amérique latine et plus globalement d'Asie, d'Europe de l'Est voire d'Afrique, profitent de dynamiques en réseau, décentrées et transnationales.

En mettant au centre de la scène l'articulation entre les trajectoires des cinéastes et les processus de production et de circulation des films, il s'agit dans cette contribution d'étudier les « cinémas transnationaux », ces cinémas au pluriel qui repoussent les frontières bien au-delà des territoires nationaux - trans-colombien, trans-guatémaltèque, trans-chilien voire plus largement trans-latino-américain.

A travers le portrait du cinéaste colombien Juan Andrés Arango, écrit à partir de plusieurs entretiens, nous cherchons aujourd'hui à rendre compte de la complexité de ces dynamiques de mobilité, traversées à la fois par des circonstances propres aux parcours individuels et par des logiques structurantes de cette nouvelle *territorialité transnationale*<sup>1</sup>. Ce choix ne prétend pas

---

<sup>1</sup>Ces entretiens ont été réalisés en 2015 dans le cadre de la co-rédaction, aux côtés de Marie-Pierre Lafargue, du dossier pédagogique édité par le Centre national du cinéma et de l'image animée CNC pour le dispositif d'éducation à l'image Collège au cinéma.

être représentatif car, bien que les trajectoires d'un nombre important de réalisateurs et de réalisatrices s'articulent autour d'une multiplicité d'alliances transnationales, la territorialité réticulaire transnationale ne détermine pas pour autant des trajectoires homogènes ou univoques. Il se justifie en l'occurrence par le fait que la question de la déterritorialisation et de la réterritorialisation traverse aussi, dans le cas de ce réalisateur, les récits et les parcours de ses personnages. Portés par l'expérience du déplacement - forcé dans le cas de *La Playa*, ou volontaire dans le cas de *X 500 -*, ils sont le siège d'une reterritorialisation marquée par des conflits identitaires et des négociations culturelles complexes.

## **1. Juan Andrés Arango, un jeune cinéaste voyageur**

La carrière de Juan Andrés Arango, né à Bogotá le 19 septembre 1976, se façonne dans un mouvement fait d'allers-retours à l'étranger, avec des séjours plus ou moins longs dans plusieurs pays, notamment au Canada où, au milieu de son parcours universitaire à l'École de Cinéma et de Télévision de l'Université Nationale en Colombie, il suit une formation en production de cinéma à l'Université Concordia. Ces voyages s'avèrent déterminants : la rencontre d'une diversité de cultures et la richesse des expériences vécues définissent très vite chez lui une sensibilité aux problématiques de la migration et de la transculturalité, qui sera très présente dans ses futurs films.

En 2003, il quitte à nouveau la Colombie, cette fois-ci pour l'Espagne, où il poursuit des études de directeur de la photographie à l'École Supérieure de Cinéma et Audiovisuel de Catalunya (ESCAC). Les voyages s'enchaînent : de Barcelone, Arango part en résidence artistique au Mexique, et de là, à Amsterdam en 2008, où il travaille en tant que chef-opérateur de films documentaires. Ce séjour aux Pays-Bas sera dédié au développement de son premier long-métrage de fiction, *La Playa*, qu'il ne tournera qu'à la fin 2011.

La réalisation de ce film est tout à fait représentative de ces nouvelles dynamiques de mobilité. Après deux ans passés à l'écriture du scénario grâce à l'aide à l'écriture du Fonds de Développement Cinématographique colombien (FDC), Juan Andrés Arango commence, avec l'aide de la jeune productrice Diana Bustamente de la société indépendante Burning Blue, une longue recherche de financements en Colombie et à l'étranger. Ils se heurtent à une première difficulté : son projet de premier long-métrage de fiction est jugé localement risqué en raison de la problématique traitée - l'expérience d'adaptation-exclusion dans Bogotá de personnages afrodescendants déplacés à cause du conflit armé, et jusqu'alors peu représentés dans le cinéma national - et des partis pris de réalisation - fondés sur une approche ethnographique des lieux et des personnes, sollicitées par la suite en tant qu'acteurs non professionnels. En 2008, ils parviennent à obtenir l'aide à la production du FDC et, un an plus tard, l'association avec la

société brésilienne Bananeiras films qui devient coproductrice du film - ce qui lui permet d'obtenir l'aide à la production du Programme de soutien à la coproduction Ibermedia - puis avec la société française de Thierry Lenouvel, Ciné-Sud Production - qui lui permet à son tour de bénéficier de l'ancien Fonds Sud français du CNC français – devenu l'Aide aux cinémas du monde - pour la finition du film.

Un premier montage du film réalisé rapidement après le tournage en 2011 lui assure une série de soutiens qui permettent l'achèvement du film : le Hubert Bals Fund (Festival de Rotterdam), la sélection à Cinéma en Construction (plateforme professionnelle des festivals de Toulouse et de San Sebastián) et au *Work in Progress* du Festival de Cinéma de Valdivia (Chile). Le film terminé est projeté pour la première fois en mai 2012 à la section Un Certain regard de Cannes. Démarre alors une belle tournée dans les festivals internationaux qui se poursuit dans le circuit des festivals français (Amiens, Biarritz, Nantes, Toulouse). Le film est finalement sélectionné pour représenter la Colombie aux Oscars en 2014. Le Centre national du cinéma et de l'image animé (CNC) l'intégrera en 2015 au catalogue du dispositif Collège au cinéma.

Quatre ans plus tard, en juin 2015, Juan Andrés Arango tourne son deuxième long-métrage *X Quinientos*, film choral qui relie trois histoires de migrants tirées de contextes culturels différents mais qui se déploient dans un monde globalisé : Buenaventura, le port d'où sont originaires les personnages de son premier long, Tomás et sa famille, dans le Pacifique colombien, Mexico et Montréal, où il vit aujourd'hui. D'une région à l'autre, d'un pays à l'autre, la mobilité des personnages résonne avec celle du réalisateur qui trouve des partenaires dans le circuit de plus en plus institué de ce que nous appelons ici le 'cinéma d'auteur du Sud transnational'.

## 2. Mobilités

La trajectoire de Juan Andrés Arango s'inscrit dans l'éclosion d'une nouvelle génération de réalisateurs à la faveur de deux facteurs : une structuration institutionnelle à l'échelle nationale à travers la mise en place en 2003 de la loi du cinéma favorisant la production nationale en Colombie, d'une part, la connexion à un réseau international, d'autre part. Le tour d'horizon de cette trajectoire invite à envisager l'avènement d'un "monde" cosmopolite ou transfrontalier, à la fois factuel, en cela qu'il se fonde sur la mobilité des acteurs et des films, et imaginaire, dans la mesure où il relève d'une volonté esthétique et politique. Car ces mobilités sont communes à de nombreux réalisateurs et réalisatrices contemporains d'Amérique latine : le Guatémaltèque Julio Hernández Cordón, les Argentins Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Lucia Puenzo, les Mexicains Amat Escalante, Nicolás Pereda, Yulène Olaizola, les Colombiens Oscar Ruíz Navia, Franco Lolli, Ciro Guerra, les Chiliens Cristian Jiménez, Marcela Said, Marialy Rivas, Dominga Sotomayor, les Costariciennes Paz Fábrega et Sofia Quirós Ubeda, les Brésiliens Juliana Rojas, Marcelo Gomes... Le corollaire le plus frappant des mobilités internationales de

ces cinéastes et de jeunes producteurs est le fait que des équipes locales mobilisées autour de l'idée d'indépendance ont essaimé au fil des deux dernières décennies sous la forme de collectifs de travail ou de sociétés de production indépendantes. Les premiers sont nés en Argentine au début des années 2000, avec Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Santiago Loza, Martín Rejtman... Suivis de près par les Uruguayens, les Mexicains, les Chiliens, les Colombiens. Par ailleurs, la jonction des métiers de producteur et de réalisateur s'est imposée assez naturellement au sein de cette nouvelle territorialité du cinéma. Les Colombiens Ciro Guerra, Oscar Ruiz Navia, Franco Lolli et les Guatémaltèques Jayro Bustamante, Julio Hernández Cordón produisent leurs propres films, Oscar Ruiz Navia produit les films de William Vega et de César Acevedo, Carlos Reygadas produit les films d'Amat Escalante, Pablo Larraín ceux de Sebastian Lelio et de Marialy Rivas...

S'il est prématuré de parler d'une communauté réelle d'artistes cinéastes, l'accroissement du nombre de réalisateurs et de réalisatrices par rapport aux décennies précédentes et le phénomène générationnel qui lui est associé ne sont pas totalement étrangers à l'idée de configuration de « cultures voyageuses » qui façonnent des « formes d'affiliation transnationales » (Mattelart, 2007 : 28).

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

Nous proposons d'approcher les trajectoires de ces cinéastes à partir de la « figure archétypale de la globalisation » du migrant transnational, dépeinte par Swanie Potot : il s'agit d'un « commerçant autonome et en constante mobilité, que celle-ci soit physique ou dans ses relations sociales et projections. Le postulat implicite est qu'il incarne en cela le processus de mondialisation, dans ses dimensions économique, technologique, sociale, etc. » (2016 : 61). Alors que Potot revient sur cette affirmation en soulignant la condition du migrant salarié, sa description ressemble à s'y méprendre à celle des professionnels du cinéma, issus des classes moyennes plus ou moins aisées des capitales et des grandes villes d'Amérique latine, majoritairement blancs ou métis, manifestant des compétences linguistiques certaines - ils parlent tous anglais, langue dominante dans ces circuits, se déplacent de ville en ville, de festival en festival, de *workshops* en résidence, du laboratoire au marché des films en Europe, en Amérique latine et aux États-Unis.

Leur mobilité relève d'un processus de socialisation dans des contextes hétérogènes qui n'est pas sans rappeler également la figure de l'acteur pluriel théorisée par Bernard Lahire : « Il [l'acteur pluriel] a participé successivement au cours de sa trajectoire ou simultanément au cours d'une même période de temps à des univers sociaux variés en y occupant des positions différentes » (2011 : 60). La pluralité des actions et des lieux qu'il investit fonde aussi la figure de « Global south filmmaker » (Falicov, 2013), de cinéastes « interstitiels » (Naficy, 1996), qui suggère un *entre-deux* énonciatif, ou alors de « cinéaste du monde », institutionnalisée par les fonds de soutien comme l'« Aide aux cinéastes du monde » française et le « World cinéma » de la Berlinale. La question ne se pose plus - en tout cas plus uniquement - en termes de formes d'appartenance culturelle ou identitaire qui stimuleraient une pratique cinématographique *transnationale*, mais bien davantage en termes d'expérience des interactions culturelles que suscitent les nombreux voyages. Les pratiques personnelles et professionnelles (ou professionnalisantes) de circulation et de déplacement, les modalités d'attachement aux lieux habités, les discours sur ces pratiques et ces lieux, révèlent des « stratégies biculturelles » (Haynes, 2014 cité par Dovey, 2015) qui redéfinissent et ressoudent l'écart entre *soi* et *l'autre*.

### 3. Cosmopolitisme et déterritorialisation

La notion de dislocation, qui nous a permis de comprendre l'expérience de l'*entre-deux* des réalisatrices documentaristes installées en France (Rueda, 2009), se révèle également opératoire dans le cas des cinéastes de fiction dont l'internationalisation est le produit du circuit festivalier. Il s'agit pour eux d'un *entre-deux* stratégique qui induit des modalités d'attachement originales (des codes artistiques et des imaginaires) et compose un univers hétérogène de références interculturelles. Il est possible en tout état de cause d'analyser cet *entre-deux* selon une conception pragmatique, comme une activité réflexive à l'origine d'une circulation facilitée aussi bien des cinéastes que des objets filmiques qu'ils signent<sup>2</sup>.

Il est toutefois question ici d'expériences récurrentes de déterritorialisation (relative, car non définitive) - au sens de quitter une sédentarité et par ce biais d'« échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis » (Deleuze, 1972 : 162, cité par Bessis) et de son pendant, la reterritorialisation – « la conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités (...) jusqu'à une prochaine déterritorialisation » (Leclercq et Villani, 2003 : 301). La déterritorialisation ne concerne pas uniquement la mobilité internationale ou transfrontalière, mais elle opère comme une stratégie des cinéastes pour échapper aux limitations financières et aux logiques de pouvoir et de domination de la télévision et du cinéma *mainstream* domestique. Elle est porteuse de l'expérience cosmopolite qui imprègne par ailleurs les discours d'auto-exposition des réalisateurs. Déterritorialisation et reterritorialisation finissent par constituer l'*habitus* des cinéastes voyageurs. « Il s'agit d'un mouvement créatif » par le biais duquel le

---

<sup>2</sup>Nous paraphrasons Antoine Hennion dans son travail sur le goût musical et la sociologie des attachements (2004).

territoire se redéfinit sans cesse et « perd cette territorialisation acquise » par habitude.

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

L'étude des trajectoires individuelles des « jeunes cinéastes » révèle combien les stratégies de mobilité doivent être mises en relation avec l'inscription contemporaine assumée et revendiquée de ce qui peut être appréhendé comme l'« imaginaire du cinéma d'auteur », partagé par les créateurs, les festivals et les critiques. L'intégration d'un certain cinéma national à un écosystème transnational est en effet dépendante de l'inscription dans la *matrice culturelle* moderne de la politique des auteurs. L'affirmation d'une posture auctorielle assure en effet l'existence et la visibilité des cinéastes du Sud à la recherche de coproducteurs et de fonds de soutien européens dans l'espace international du XXI<sup>e</sup> siècle. Pour ces réalisateurs, cette inscription représente l'adhésion à un label de qualité appuyé sur la jonction de plusieurs acteurs et dispositifs : politiques cinématographiques fondées sur l'exception culturelle, nouveaux métiers - producteurs et distributeurs indépendants, programmeurs des festival, agents de vente -, spécialisation professionnelle. Ce label, qui se confond avec le label festivalier, est la pierre angulaire d'une industrie relativement émergente, dont le fonctionnement relève de logiques et de pratiques autonomes vis-à-vis des industries nationales qui capitalisent sur le *mainstream* ou le cinéma populaire domestique.

Par ailleurs, si le cadre national se desserre, il n'est pas pour autant aboli (Beck, 2002 : 450). L'attachement au lieu d'origine - le Brésilien, le Colombien, le Chilien, le Guatémaltèque, mais aussi le Coréen, l'Indien, le Sénégalais, etc. -, à travers l'adoption de concepts géopolitiques hérités d'une vision eurocentrée des territoires, reste au cœur de la fabrique de l'artiste-cinéaste issus de ces géographies dites « périphériques ». Si la question nationale est en apparence reléguée aux aspects économiques et juridiques de la coproduction, l'appartenance territoriale des cinéastes et des films peut fonctionner comme un label différenciation, révélant les stigmates du passé colonial.

L'expression « cinéma d'auteur périphérique et transnational » nous semble la plus en mesure de rendre compte des conditions matérielles et discursives de ces cinémas émergents qui ont acquis une visibilité mondiale. Le terme « périphérique » se rapporte au Sud, en ce qu'il désigne des régions en dehors de l'Europe et de l'Amérique du Nord éligibles aux fonds de soutien français et plus largement européens. Mais il ne décrit pas tant un lieu géographique qu'une expérience de la colonialité du pouvoir, c'est-à-dire, « l'entreprise de racialisation du monde et de hiérarchisation de l'humanité par l'Occident depuis les premières conquêtes de « l'Amérique »

jusqu'aux formes contemporaines d'emprise du capitalisme sur la globalisation » (Dufoix & Macé, 2019 : 110). Le terme « périphérique » renvoie donc aux endroits non-hégémoniques de la carte du monde, désignés « *autres* » par les autorités de l'institution cinématographique qui sont précisément chargées de dynamiser le marché international des films concernés. Cette assignation prend ici le risque d'entretenir le clivage centre/périphérie, alors même qu'elle ne propose pas de grille de compréhension des dynamiques en cours. Elle porte l'idée d'« *altérisation* » (des cinéastes et des cinématographies). Elle renvoie également à l'idée d'« *écart* » par rapport aussi bien aux pratiques et aux représentations associées au *mainstream* hollywoodien largement copié par les cinémas nationaux, qu'à celles associées au cinéma d'auteur européen, évoqué ci-dessus. Le mot transnational présente quant à lui l'avantage de ne pas occulter la relation dialectique « national-mondial », totalement absente en revanche de l'appellation « global » (Falicov, Galt, Rosalind & Schoonover, Karl, etc.), et annonce un imaginaire cosmopolite produit à partir de nouvelles relations entre soi, l'autre et le monde<sup>3</sup> (Delanty, 2006 : 27).

La ressource cosmopolite n'est donc pas une abstraction, mais se matérialise en compétences professionnelles, linguistiques et interculturelles (de circulation, de communication, de négociation et d'auto-promotion). Mais cette ressource interagit avec une autre, celle de la nationalité, comprise, voire assimilée par cette territorialité en tant qu'appartenance culturelle. Les réalisateurs en sont conscients, comme l'exprime le propos du Guatémaltèque Julio Hernández Cordón : « J'ai réalisé que finalement la taille du Guatemala et sa mince histoire cinématographique sont aujourd'hui des atouts car il existe une sorte de soif envers ce que nous sommes en train de créer là-bas<sup>4</sup> ». La perspective cosmopolitique ouvrirait ainsi aux réalisateurs des possibilités d'action que la perspective nationale entrave.

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

## Conclusion

Si l'étude de l'itinéraire d'un seul cinéaste présente des limites, elle permet du moins d'interroger l'étroite dépendance du monde cinématographique - acteurs, enjeux économiques et culturels - et des formes de mobilité contemporaines. L'un des traits dominants de cette transnationalité est en

---

<sup>3</sup>Delanty propose l'approche de « cosmopolitisme critique » pour appréhender l'imagination cosmopolitique : « In this approach, which I term critical cosmopolitanism, the cosmopolitan imagination occurs when and wherever new relations between self, other and world develop in moments of openness (2016 : 27).

<sup>4</sup>Entretien avec Julio Hernández Cordón réalisé lors du 29<sup>e</sup> Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse, le 22 mars 2017.

effet la mobilité des cinéastes et des professionnels du cinéma (producteurs, programmeurs de festivals), nés pour la plupart dans les années 1970, qui constitue à la fois une condition et une disposition stratégique de leur positionnement transnational. Il s'agit là de ce fait d'un phénomène générationnel qui par ailleurs n'est pas propre à l'Amérique latine, mais qui concerne plus largement les régions que l'on englobe un peu rapidement sous le vocable de *Sud* telles l'Asie, l'Afrique ou l'Europe de l'Est.

Des alliances et des métissages s'opèrent entre les territorialités nationale et transnationale du cinéma, et ce, à chaque étape de la production des films. Le national engendre ainsi du transnational comme le montrent les aides des instituts nationaux du cinéma des pays concernés – la Colombie en l'occurrence. À l'inverse, le transnational se fait le promoteur du national quand les professionnels, institutions et dispositifs européens qui participent à la fabrication des films et à leur reconnaissance internationale. Dans ce processus, le « national » est soit appréhendé comme une marque, soit éclipsé dans une trajectoire globalisante. Voilà la situation dans laquelle le lieu d'énonciation des cinéastes transnationaux se redéfinit, une situation d'autant plus complexe qu'elle engage des interactions avec des acteurs d'autres territoires (producteurs, festivals, critiques, publics).

Transnational, global, réseau... ces mots sont dans l'air du temps et opèrent certes comme des « outillages théoriques » pour approcher les dynamiques cinématographiques contemporaines : circuits, film, communauté, mode de production, publics transnationaux... L'ambition de cette contribution répond à une nécessité à la fois épistémologique et méthodologique qui vise à mettre les notions de transnational et de déterritorialisation à l'épreuve des dynamiques cinématographiques contemporaines.

Enfin, nous finirons avec un questionnement d'ordre géopolitique. Si ces dynamiques en réseau introduisent une certaine horizontalité entre les acteurs et résistent à l'analyse en termes de modèle d'organisation centres-périphéries, il n'en reste pas moins que les positions d'autorité subsistent sous d'autres formes. En soulignant le fait que les fonds et les festivals sélectionnent ceux et celles qui ont accès au réseau (Ostewska, 2010), des chercheuses ont mis en évidence que ces espaces transnationaux sont porteurs de relations asymétriques, de dépendances financières et de canons esthétiques. En ouvrant la question à d'autres films et d'autres cinématographies, nous postulons à ce titre l'existence de périphéries cinématographiques qui se mondialisent par l'intermédiaire d'un réseau aux enjeux économiques, politiques et esthétiques complexes.

## **Bibliographie**

- Beck, U. (2002). *Pouvoir et contre-pouvoir à l'heure de la mondialisation*, Paris, Editions Flammarion, 2002.
- Delanty, G. (2006). The cosmopolitan imagination : critical cosmopolitanism and social theory. *The British Journal of Sociology*, Volume 57 Issue 1, p. 25 – 47.

- Dovey, L. (2015). *Curating Africa in the Age of Film Festivals*, Published by Palgrave Macmillan.
- Dufoix, S. & Macé, É. (2019). Les enjeux d'une sociologie mondiale non-hégémonique. *Zilsel*, n° 5, p. 88 – 121.
- Falicov, T. (2013). Cine en Construcción/'Films in Progress': How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic. *Transnational Cinemas*, 4, 2, 253-271.
- Lacroix, T. (2018). *Le Transnationalisme : Espace, Temps, Politique*, HDR, Géographie. Université de Paris Est <tel-01810672>
- Lahire, B. (2011). *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*. Paris, Armand Colin.
- Mattelart, T. (sous la dir.). (2007). *Médias, migrations et cultures nationales*, Bruxelles, de Boeck, INA.
- Naficy, H. (1996), Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. Wilson, R. & Dissanayake, W. (eds), *Global-Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham and London, Duke University Press, p. 119–144.
- Potot, S. (2016). *Les mutations européennes au prisme des migrations. Un regard sociologique au-delà des frontières*, HDR Sociologie. Université Paris Diderot (Paris 7); Lettres et Sciences humaines <tel-01438852>
- Ostrowska, D. (2010). International Film Festivals as Producers of World Cinema. *Cinéma & Cie: International Film Studies Journal*, n° 10 (14-15), p. 145-150.
- Rueda A. (2009). Carmen Castillo et Catalina Villar : l'entre-deux du lieu d'énonciation du « latino-américain », *Caravelle*, n° 92, p. 71 – 89.