

J. Amiot, « Quand la France aide le cinéma latino-américain : les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011) », *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 7, 2017, p. 209-231. ISSN 2426-394X

Quand la France aide le cinéma latino-américain

Les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011)

Julie Amiot-Guillouet

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

Introduction

Le Fonds Sud Cinéma est un dispositif de soutien financier destiné à des productions cinématographiques du « Sud », abondé par le ministère de la Culture (à travers le Centre national de la cinématographie) et le ministère des Affaires étrangères qui, entre 1984 et 2011, a participé à la production de plus de 500 films dans le monde, dont plus de la moitié en Amérique latine (14 en Colombie). La mise en place de ce système d'aide doit être comprise comme un effort entrepris depuis la France pour faire émerger un front de production et de diffusion du cinéma alternatif par rapport au modèle hollywoodien hégémonique. Il s'agit de promouvoir des films aux budgets modestes, posant des regards personnels sur certains aspects des cultures et des sociétés dont sont originaires les œuvres, mais aussi un cinéma d'auteur supposé original. La création de ce fonds coïncide avec l'apparition, puis la postérieure exacerbation des débats autour de la notion d'« exception culturelle », dans les négociations multilatérales sur les traités de libre-échange commercial entre les États-Unis et l'Europe.

Les bénéfices que représente cette aide sont, pour les cinéastes « du Sud », de deux ordres : économiques d'une part, et symboliques d'autre part, dans la mesure où elle contribue (dans le meilleur des cas, nous y reviendrons à travers l'étude de cas proposée) à rendre visibles leurs films dans les circuits des grands festivals et sur les écrans européens, grâce au système de coproduction qu'impose la distribution des aides octroyées par le fonds. Pour autant, ce fonds pose un certain nombre de problèmes qui touchent notamment au déséquilibre entre la réception européenne et la réception locale des œuvres, ainsi qu'à l'homogénéisation formelle mise en

œuvre autour d'un cinéma d'auteur dont on peut parfois penser qu'il est calibré pour des publics étrangers. Dans certains cas, l'absence de retombées aussi bien financières que culturelles est aussi un argument à partir duquel ce dispositif se trouve remis en question.

Ce sont ces contradictions et ces tensions qui seront ici examinées, pour contribuer à une réflexion sur la « géoesthétique » des films, sur leurs conditions de production et de circulation, et sur leurs publics. À partir d'exemples tirés du cinéma colombien contemporain, il s'agira, après avoir rappelé le cadre géopolitique et diplomatique dans lequel s'inscrit cette initiative, d'en mesurer l'impact quantitatif sur le cinéma national, mais aussi d'observer la circulation et la réception parfois problématiques des œuvres de part et d'autre de l'Atlantique.

Le Fonds Sud Cinéma, instrument français de valorisation de la diversité culturelle

Contexte d'apparition du Fonds Sud Cinéma : la diversité comme clé de la politique culturelle française depuis les années 1980

La France est, dans le contexte international de la production cinématographique, un pays qui se distingue par une longue tradition de soutien public au financement privé des films dont plusieurs pays se sont inspirés. La création du Centre national de la cinématographie (CNC) en 1946 repose sur une double préoccupation quant à la structuration du cinéma national, et à la place qu'il prétend occuper dans le monde :

- d'une part, par le biais d'aides « sélectives », fondées sur la lecture des projets par des comités de professionnels du cinéma, le CNC entend soutenir la création artistique revendiquée par le cinéma français depuis les années 1920. Nous verrons que le FSC s'inscrit clairement dans cette perspective de mise en avant d'un cinéma d'auteur, économiquement fragile et dépendant des aides publiques pour pouvoir se financer et se diffuser ;

- d'autre part, le CNC met également en place une aide « automatique » par le biais de laquelle les producteurs agréés bénéficient d'un compte qu'ils peuvent utiliser pour financer leurs productions. Cette partie du dispositif d'aides du CNC a pour objectif de soutenir l'industrie filmique nationale, en considérant qu'elle est un secteur à ne pas négliger du point de vue des revenus et des emplois qu'elle engendre. Cette seconde aide n'implique pas la rigoureuse sélection esthétique et artistique aux critères plus ou moins clairs et affichés de la première. Toutefois, une partie du projet du FSC est aussi liée à cette orientation plus structurelle du point de vue de la filière cinématographique, puisque le fonds prétend contribuer à la structuration et au renforcement des industries cinématographiques étrangères les plus fragiles.

Le point qui attire l'attention dans cette politique de soutien à l'activité cinématographique en France est la série de problèmes qu'elle pose, et qui se retrouveront dans le cadre de la création et du fonctionnement du FSC, dans son rapport avec les cinématographies étrangères aidées et leurs publics. Comme l'indique Laurent Martin dans un programme radiophonique consacré aux années de gestion du ministère de la Culture par Jack Lang (pendant lesquelles est mis en place le FSC), l'intervention de l'État dans la gestion culturelle est une tradition très ancienne dans le pays. Toutefois, un nouvel élan lui est donné au début des années 1980 suite à l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand et du Parti socialiste, qui ne laisse pas de poser une série de « questions » pour le moins problématiques :

Question de l'enrôlement des artistes au service d'une cause politique, voire politicienne. Question également, sinon d'un art officiel, du moins de flatteries réciproques, d'un régime de faveur, dont a pu bénéficier tel ou tel artiste [...].

Et puis les questions essentielles qui avaient été posées avant 1981, et qui le furent de nouveau par la suite : l'accent et l'argent mis sur la création ont-ils fait avancer ne serait-ce que d'un pas la démocratisation culturelle ? La politique de l'offre culturelle par la

multiplication des équipements et des moyens humains a-t-elle fait venir à la culture ceux qui se tenaient à l'écart¹ ?

La création du FSC au milieu des années 1980 doit être replacée dans un contexte où la France souhaite jouer un rôle de premier plan sur la scène internationale dans la défense de la liberté créatrice, en l'opposant à la marchandisation de la culture incarnée par une production cinématographique hollywoodienne standardisée. Un très bon exemple de la position officielle des représentants français, et de son ton belliqueux, peut être trouvé dans le discours que prononce le ministre Lang à la tribune de l'UNESCO le 27 juillet 1982 à Mexico. Il y emploie des termes particulièrement dichotomiques et manichéens pour mettre face à face les deux modèles, en réactivant une grille de lecture héritée des polarisations de la guerre froide qui doit être replacée dans le contexte de l'accès de la gauche au pouvoir en France. Le fil conducteur de son allocution est « économie et culture : même combat ». Le ministre souligne la nécessité de constituer un front alternatif à la culture hégémonique qui s'impose, c'est-à-dire la culture états-unienne qui, bien que jamais expressément mentionnée, est la cible évidente de ses attaques verbales :

[...] je crois qu'il appartient à chacun de nos pays de s'organiser avec les autres pour opposer à l'internationale des groupes financiers, l'internationale des peuples de culture. Nous ne combattons cette entreprise de désalphabétisation qu'en nous regroupant, qu'en nous alliant et en construisant concrètement des moyens de riposte².

Le ton est clairement offensif, en phase avec la dimension de diplomatie culturelle assumée par la délégation française. En effet, ainsi que le souligne un ancien diplomate, l'enjeu pour la France est de gagner des succès diplomatiques qui lui permettent (et sur le long terme, jusqu'aux années 1990 et 2000) de se mettre en avant

¹ Maryvonne de SAINT-PULGENT, *Jack Lang, batailles pour la culture*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication, Collection Travaux et Documents, n° 32, 2013, p. 32.

² Jack LANG, « Intervention de Monsieur Jack Lang, Ministre de la Culture, France », 27 juillet 1982, p. 8. La copie du discours ici citée nous a été aimablement communiquée par le Comité d'histoire du ministère de la culture.

dans un contexte où ses marges de manœuvre sont par ailleurs réduites³. Cette occasion lui sera donnée par le biais de la bataille qui lui permettra d'imposer au plan international le concept de « diversité culturelle » comme une valeur intrinsèque, opposée à la valeur marchande des œuvres de création considérées uniquement comme des produits de consommation dans la perspective libérale dominante. D'où la possibilité envisagée de créer des instruments de soutien public à la création qui lui permettent d'accéder aux marchés de diffusion. Cette volonté porte également en germe la contradiction très palpable entre une offre culturelle effectivement diversifiée et la réalité d'un marché de diffusion des œuvres et de leur visibilité auprès du public en salles – surtout dans les domaines de la distribution et de l'exploitation cinématographiques – qui ne se rejoignent pas. Pierre-Jean Benghozi souligne ainsi le paradoxe qui se trouvera également au cœur des interrogations autour du FSC en tant que politique de préservation et de diffusion de la « diversité culturelle » :

[...] la diversité culturelle peut sembler effectivement préservée du fait du volume très important des œuvres produites, alors qu'elle est mise en question par la réduction du nombre des œuvres effectivement mises à la disposition du public⁴.

Contours institutionnels du FSC

Après avoir rappelé ce contexte, nous pouvons procéder à une description sommaire de la vocation et du fonctionnement du FSC, pour introduire les problèmes posés par ce système. Créé en 1984, il faut attendre 1992 pour que son fonctionnement se trouve clairement entériné du point de vue réglementaire⁵. Il

³ Jean MUSITELLI, « La convention sur la diversité culturelle : anatomie d'un succès diplomatique », *Revue internationale et stratégique*, 2006/2, n° 62, p. 11.

⁴ Pierre-Jean BENGHOZI, Thomas PARIS et Maryvonne de SAINT-PULGENT, *Mondialisation et diversité culturelle. Le cas de la France*, Paris, IFRI, 2003, p. 4.

⁵ « Arrêté du 6 juillet 1992 relatif aux mesures d'aide en faveur de la production cinématographique des pays en développement », consulté le 31 octobre 2017, <<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000710418&dateTexte=20140711>>

s'agit d'un fonds créé entre deux ministères français qui lui apportent leurs dotations financières : d'une part le ministère de la Coopération puis des Affaires étrangères, et d'autre part le ministère de la Culture qui prend en charge la gestion du fonds par le biais de son opérateur cinématographique, le CNC. Tous les deux ans, une commission de professionnels français et dans une moindre mesure étrangers du cinéma (réalisateurs, scénaristes, producteurs, critiques...) est nommée, puis répartie en trois ou quatre commissions. Celles-ci se réunissent trois à quatre fois par an pour examiner les demandes de producteurs et de cinéastes étrangers qui sollicitent l'aide du fonds, avant de se réunir en commission plénière pour établir la liste finale des projets effectivement soutenus qui sera soumise à la signature des deux ministres concernés. Les décisions sont prises sur la base de la lecture des scénarios des œuvres, traduits avant d'être envoyés, et de la rédaction de fiches de lecture sur les projets qui permettent aux membres des commissions d'en apprécier les mérites ainsi que les défauts. La majeure partie des aides se concentre sur la production, et plus particulièrement sur toutes les tâches de postproduction qui, dans un premier temps, doivent être réalisées en France. Comme l'a fait remarquer la productrice Élise Jalladeau lors d'une table ronde, cette obligation contribue à rendre légitime l'aide du fonds à des producteurs étrangers du point de vue de leurs homologues français, mais aussi des personnels des industries techniques :

Le Fonds Sud est contradictoire pour la majorité des producteurs du Sud qui nous disent, lorsqu'ils obtiennent l'aide : « la France nous donne de l'argent pour favoriser les coproductions mais nous devons le réinvestir en France ». C'est une façon de protéger ce système et de ne pas prêter le flanc à la critique. De nombreux groupes de pression en France, et surtout dans le secteur des industries techniques nous disent : « Nous ne sommes pas des banquiers. Nous ne faisons pas d'aide humanitaire ». Il est clair que l'intérêt du Fonds Sud est de favoriser les coproductions, de protéger et de développer le cinéma mondial, les cinémas du Sud, mais il doit aussi bénéficier

aux industries françaises⁶.

À travers cette disposition (qui sera revue en 2006 pour permettre d'augmenter les dépenses de postproduction faites dans les pays producteurs), le FSC institutionnalise aussi la coproduction dans la mesure où l'une des exigences pour obtenir l'aide repose sur la nécessité d'avoir un partenaire français, ce qui garantit en même temps *de facto* la diffusion des œuvres dans les salles françaises. Comme le souligne le député Jean Roatta, chargé de rédiger un bilan de l'action extérieure de l'État pour le Parlement en 2011, les objectifs du FSC reposent sur une double ambition, dont on peut dire qu'elle s'enracine dans la politique culturelle française décrite antérieurement. En effet, l'on observe, d'une part, que le FSC doit être un instrument qui permette aux créateurs de pays non hégémoniques de maintenir leur créativité artistique, et le député fait d'ailleurs référence au FSC comme un outil destiné à « défendre la création cinématographique dans les régions les plus fragiles du monde », ce qui a « fait émerger nombre de courants cinématographiques et d'artistes talentueux »⁷. Le deuxième élément qui ressort de la présentation du fonds est lié à la volonté de la France de se donner un rôle de fer de lance mondial de la défense de la diversité culturelle, dans la mesure où il est présenté comme « un outil original de promotion de la diversité culturelle, porteur des valeurs de la France dans le monde », ainsi qu'un « instrument essentiel pour la projection de la France à l'étranger ». Nous reviendrons sur ce point un peu plus loin dans notre réflexion, mais nous pouvons d'emblée souligner la façon dont se traduisent ces ambitions dans les contours du projet. De ce point de vue, il convient de mentionner tout d'abord le nom même du dispositif qui fait référence à l'aide financière, mais en lui assignant une catégorie particulière de pays potentiellement bénéficiaires. Cela reflète la réalité géopolitique telle qu'elle était perçue à l'époque, c'est-à-dire à un moment où les

⁶ *Produire au Sud. Buenos Aires*, Buenos Aires, Bafici, Documentos del taller para jóvenes productores del Sur, 2005, p. 26. Je traduis.

⁷ Jean ROATTA, « Action extérieure de l'État, rayonnement culturel et scientifique », *Avis présenté au nom de la Commission des affaires culturelles et de l'éducation sur le projet de loi de finances pour 2011* (n° 2824), tome 1, p. 25.

expressions « tiers monde » et « pays sous-développés/en voie de développement » étaient remplacées par celle de « Sud », un concept apparemment beaucoup plus consensuel et moins fondé sur un regard condescendant et paternaliste des pays les « plus avancés ». Il est significatif que la France revendique ce concept, car cela lui permet de se positionner comme un pays qui, très généreusement, va pouvoir apporter son aide aux pays économiquement les plus fragiles et susceptibles de la demander. Le fait que les dépenses doivent être effectuées en France est donc un élément qui évite que l'on puisse soupçonner le FSC d'être un instrument néocolonial de domination, puisque grâce à ce système, la France bénéficie également du dispositif.

Quelles sont donc les nations qui peuvent frapper à la porte du FSC ? La liste des pays éligibles montre qu'ils se répartissent en cinq régions géographiques : l'Afrique, le Maghreb et le Moyen Orient, l'Extrême Orient et l'Amérique latine, puis les pays d'Europe centrale et de l'est sortis de l'orbite soviétique au début des années 1990. Ce qui signifie que d'entrée de jeu un certain nombre de pays se trouve exclu du périmètre d'intervention du fonds, en particulier les pays considérés comme les plus riches (l'Europe et l'Amérique du Nord dans leur ensemble, sauf le Mexique qui est rangé dans la catégorie « Amérique latine »). Il semble bien que des critères économiques président à la façon de cartographier le monde qui peut être aidé par le fonds. Ce critère économique permet de justifier que les zones mentionnées excluent certains pays, comme le Japon et la Corée par exemple, qui ont d'ailleurs une industrie cinématographique solide. L'exclusion officielle de la liste de pays bénéficiaires d'Israël et de l'Arabie saoudite est plus étonnante, dans la mesure où leur poids économique ne trouve pas de traduction dans l'existence d'une activité cinématographique de premier plan. Si l'on ajoute à ces observations que la Turquie ou l'Inde, qui possèdent un cinéma vigoureux et populaire, ne sont pas exclues de la liste des bénéficiaires, on peut entrevoir que derrière les justifications économiques se dissimulent des orientations diplomatiques et même politiques dans la désignation des pays éligibles. Il s'agit donc d'un dispositif qui fonctionne selon une géométrie

variable, comme le montre également l'absence de distinction, à l'intérieur de la région Amérique latine, entre les pays qui ont une activité cinématographique structurée (le Mexique, le Brésil), ceux qui n'ont pratiquement pas de production cinématographique à leur actif (le Paraguay, l'Équateur), ou ceux qui parviendront à la développer pendant les années d'existence du fonds – ce qui ne signifie pas grâce au fonds. Les observateurs les plus lucides ne peuvent que constater que les pays les plus aidés sont en réalité ceux qui ont déjà l'activité cinématographique la plus structurée industriellement. Cette constatation rend nécessaire une cartographie des aides pour montrer de quelle façon elles se répartissent, cartographie que nous proposons de dessiner dans les lignes qui suivent.

Cartographie des aides (du point de vue des industries nationales)

Cartographie mondiale des aides

Le FSC distribue ses aides dans des pays appartenant à cinq aires géographiques et culturelles qui excluent les pays « développés » sur le plan économique et cinématographique. Les commissions qui répartissent les aides – dont les plus importantes sont les aides à la production – n'ont pas de spécialisation géographique, ce qui signifie qu'une même commission peut évaluer des projets procédant d'Asie, d'Amérique latine et d'Afrique par exemple au cours d'une même session. Lorsque l'on regarde les résultats de commissions⁸, il apparaît que les projets se trouvent répartis entre les quatre commissions de façon homogène du point de vue de leur provenance régionale : seul le pays de production du projet est pris en compte. Ainsi, l'observation de la répartition des aides en fonction des régions est un critère qui facilite l'observation et la compréhension du fonctionnement du fonds (et qui était le plus souvent utilisé pour le décrire) même si dans les faits, il n'était pas utilisé pour répartir les projets entre les commissions.

⁸ Documents disponibles aux Archives diplomatiques de La Courneuve.

Si l'on observe la façon dont les aides ont été réparties dans le secteur de la production entre 1984 et 2011, une carte reflétant la diplomatie culturelle française se dessine :

- la région la plus aidée a été l'Afrique, avec 140 projets aidés, répartis entre 26 pays, ce qui donne une moyenne de cinq aides par pays ;
- on trouve ensuite l'Amérique latine, avec 128 aides réparties entre 10 pays (soit une moyenne de 13 aides par pays) ;
- arrivent ensuite le Maghreb et le Moyen Orient, avec 103 aides réparties entre 10 pays (soit une moyenne de 10 aides par pays) ;
- enfin, on trouve l'Asie, avec 78 aides réparties entre 13 pays (soit une moyenne de 6 aides par pays) ;
- à ces régions sont venus s'ajouter l'Europe de l'Est et les anciens pays soviétiques, qui intègrent le dispositif au début des années 1990 et reçoivent 38 aides réparties entre 10 pays (soit une moyenne de 4 aides par pays).

Ces chiffres inspirent une série de commentaires. Tout d'abord, bien qu'il n'existe pas de ligne qui guide officiellement les décisions des commissions de sélection des projets, il apparaît clairement que la prédominance de l'Afrique est davantage à mettre au compte d'une tradition de la politique culturelle française héritée de son histoire coloniale que de la réalité de l'activité cinématographique dans la région. Cette impression se confirme lorsque l'on passe d'une observation globale du poids des différentes régions à une analyse plus précise des pays qui bénéficient le plus des aides dans les cinq zones : la moyenne des aides par pays d'une région est de ce point de vue un outil permettant d'évaluer les déséquilibres quantitatifs en termes d'aides obtenues. Ainsi, à l'intérieur du groupe des pays africains (à l'exception des pays du Maghreb qui entrent dans une autre catégorie géographique), trois se détachent particulièrement : le Burkina Faso, le Mali et le Sénégal qui ont respectivement obtenu 17, 13 et 11 aides en production (alors que la moyenne régionale est de 5 aides par pays), une situation qui traduit le lien ancien qui unit ces pays à la France. On peut en dire autant de la situation des pays du Maghreb et du Moyen Orient parmi

lesquels quatre pays se distinguent particulièrement : la Tunisie avec 28 aides, le Maroc avec 19, l'Algérie et le Liban avec 16 aides chacun. Nous voyons également ici la façon dont sont mis en avant les pays qui ont entretenu des liens avec la France depuis l'époque coloniale, et qui les ont maintenus après les indépendances.

Outre ces observations, il convient de souligner un autre élément qui se retrouvera en Amérique latine : les pays les plus aidés sont en réalité, et à quelques exceptions près, ceux qui ont déjà l'activité cinématographique la plus structurée, et le plus gros volume de production de films, adossé à un marché intérieur de consommation de films nationaux plus ou moins consolidé. Il s'agit là d'une situation qui renforce les déséquilibres en termes de production à l'intérieur des différentes régions⁹. Cela se manifeste de façon particulièrement claire dans le cas de l'Afrique, où trois pays (soit un peu plus de 10 % du total des pays aidés) concentrent 34 % des aides reçues par la région dans son ensemble ; c'est le cas aussi au Maghreb et au Moyen Orient, où les quatre pays mentionnés (sur un total de 10 pour toute la région) ont obtenu 82 aides (soit presque 80 % des aides totales). Il ressort de ces observations que le travail des commissions, bien que ne faisant pas l'objet d'injonctions précises concernant des aires culturelles que la France souhaiterait privilégier, concourt à promouvoir un cinéma dont les prétentions commerciales ne sont pas nulles. En accord avec les objectifs du FSC qui l'inscrivent dans les combats menés par la France pour préserver la diversité culturelle face à l'hégémonie hollywoodienne qui accapare les publics, l'enjeu de ces aides est indéniablement économique tout autant que culturel. Il s'agit bien de participer à la production de films susceptibles d'avoir une diffusion publique aussi large que possible pour ce genre de cinéma et qui ne se cantonne pas à quelques cercles confidentiels de cinéphiles et festivaliers. Ainsi, dans la longue liste des cinéastes aidés par le FSC au cours de son histoire figurent les noms internationalement reconnus de Rithy Panh (Cambodge), qui deviendra président de la commission en 2004-2005, Zhang Yimou (Chine), Youssef Chahine (Égypte),

⁹ Pour le cas africain, voir notamment Claude FOREST, « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie », *Mise au point*, n° 4, 2012, consulté le 20 novembre 2017, <<http://map.revues.org/800>>

Abderrahmane Sissako (Mauritanie) ou encore Apichatpong Weerasethakul (Thaïlande) pour ne citer que quelques exemples qui coexistent avec des réalisateurs de moindre renom.

En même temps, le dernier élément que ces données mettent en évidence est le poids accordé aux différents pays du point de vue diplomatique, en plus de la relation particulière qu'ils peuvent entretenir avec la France du fait de leur histoire coloniale : bien que cela ne soit jamais affirmé officiellement, on peut le déduire de la répartition des aides au Maghreb et au Moyen Orient par exemple. Israël et l'Arabie saoudite ont ainsi été exclus des pays potentiellement bénéficiaires de la zone parce qu'il s'agissait de pays qui n'entraient pas dans la catégorie économique du « Sud ». Pourtant, ce critère ne prend pas en compte le degré de développement de l'activité cinématographique dans ces pays : si elle est relativement significative en Israël, elle ne l'est pas du tout en Arabie saoudite. Cette façon de dessiner la région permet au contraire que 11 aides soient apportées à la production dans les Territoires palestiniens (un peu plus de 10 % du total des aides), ce qui reflète à n'en pas douter un positionnement diplomatique délibéré de la part de la France, destiné à promouvoir le développement de l'activité cinématographique de ces territoires et perceptible surtout à partir du milieu des années 1990.

Nous pouvons achever cette description générale en soulignant que si l'apport du fonds n'est pas négligeable, il doit toutefois être nuancé précisément à cause de la physionomie cinématographique des pays les plus aidés : en effet, un apport de 100 000 euros pour un projet n'a pas le même impact sur le plan de financement d'un film du Mexique (où les budgets sont relativement élevés en raison de la structuration industrielle de l'activité dans le pays) ou du Tadjikistan par exemple. Outre la dimension économique, la validation d'un projet par le FSC, du fait du fonctionnement sélectif du dispositif, devient un signe de qualité fondé sur la tradition du cinéma français d'auteur, ainsi que l'a bien souligné Frédéric Mitterrand (qui a exercé les fonctions de ministre de la Culture et de président de commission du FSC) en indiquant ce qui constitue selon lui le double mérite du fonds :

Un succès, également, par l'ampleur des financements publics qui y ont été consacrés avec un total supérieur à 50 millions d'euros, représentant en moyenne 15 % du coût total de chaque œuvre. Un succès, surtout, par la qualité des films soutenus, qui ont fait du FONDS SUD un sésame précieux pour les producteurs et les distributeurs étrangers un label en quelque sorte, un gage de qualité, une reconnaissance artistique autant qu'un appui financier¹⁰.

Le soutien à la fois matériel et symbolique du FSC s'avère être en réalité un « succès » ambigu qui se manifeste également en Amérique latine du fait du déséquilibre observé entre la capacité de produire des films d'une part, et les limitations dont souffre ensuite leur circulation, surtout dans les pays de production, d'autre part. Mais avant d'entrer dans ces considérations, achevons cette description de la cartographie du fonds en abordant la situation de l'Amérique latine qui, comme nous l'avons laissé entendre, partage bien des caractéristiques avec ce que nous avons pu signaler concernant l'Afrique et le Maghreb, dans un contexte pourtant moins directement postcolonial.

Le poids de l'Amérique latine

Nous avons déjà signalé que l'Amérique latine est la deuxième région la plus largement bénéficiaire des aides du FSC, après l'Afrique. Parmi les 10 pays aidés, 4 ont un poids particulier l'Argentine, le Chili, le Brésil et la Colombie qui dépassent tous la moyenne régionale établie à 12 films par pays. Dans le même temps, on observe que l'Argentine dépasse les 40 aides dans toute la durée d'intervention du fonds, ce qui signifie qu'elle concentre à elle seule plus de 30 % des aides

¹⁰ Frédéric MITTERRAND, « Discours de Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication, prononcé à l'occasion de l'installation de la commission du Fonds Sud Cinéma au Centre national de la cinématographie (CNC) », avril 2010, consulté le 18 janvier 2018, <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Discours-2009-2012/Discours-de-Frederic-Mitterrand-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-prononce-a-l-occasion-de-l-installation-de-la-commission-du-Fonds-Sud-Cinema-au-Centre-national-de-la-cinematographie-CNC>>

octroyées à l'Amérique latine dans son ensemble. La plupart sont obtenues dans les années 2000, c'est-à-dire précisément au moment où la refonte des politiques publiques d'aide au cinéma a commencé à porter ses fruits et à se traduire par une augmentation sensible de la production avec une série d'œuvres et de cinéastes que la critique a regroupés sous la catégorie (problématique) de « Nouveau cinéma argentin » : tous les grands noms emblématiques de ce renouveau figurent au palmarès du FSC (Lucrecia Martel, Diego Lerman, Ariel Rotter, Martín Rejtman...). Si nous observons le cas de la Colombie, il apparaît également que, sur les 13 aides obtenues, 11 l'ont été dans les années 2000, après l'adoption de la Ley General de Cultura en 1997, et 8 après 2003, c'est-à-dire après l'adoption de la Ley de Cine¹¹ qui instaure un système de soutien public à la production cinématographique nationale.

Au contraire, on peut noter qu'un grand producteur de cinéma comme l'a traditionnellement été le Mexique occupe une position assez marginale avec seulement 12 aides, ce qui reflète selon Paulo Antonio Paranagua¹² la tendance « autarcique » qui a caractérisé ce cinéma jusqu'aux années 2000 (avant que le modèle de la coproduction ne connaisse un développement spectaculaire en Amérique latine). Une situation similaire peut être trouvée à Cuba qui n'a cumulé que trois aides, toutes dans les années 2000, c'est-à-dire après que l'ICAIC a perdu le monopole de la production de cinéma dans le pays. Comme le fait remarquer Octavio Getino, le modèle de la coproduction internationale peut avoir des caractéristiques très diverses, en fonction du partenaire auquel font appel les cinéastes et producteurs latino-américains, et selon qu'il est états-unien ou européen. Selon lui, les premiers cherchent en Amérique latine des décors et des techniciens bon marché, ce qui débouche sur une représentation stéréotypée de la région, à laquelle il oppose celle qui procède du recours à la coproduction avec l'Europe, où les financeurs publics occupent une place non négligeable :

¹¹ Eva MORSCH KIHN, « Anatomía de un sistema de apoyo al cine : proimágenes Colombia, preguntas a Claudia Triana », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 19, 2011, p. 95-96.

¹² Paulo Antonio PARANAGUÁ, « Le Fonds Sud et l'Amérique latine », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 2, 1994, p. 62.

L'initiative de ces projets revient aux Latino-américains et elle a concerné la thématique, le traitement, les acteurs et les techniciens principaux, les décors, etc. L'Amérique latine a pu montrer au monde – à la différence de ce qui s'était passé avec les productions de sous-traitance – sa physionomie propre, à travers des films qui appartiennent déjà à l'histoire de notre cinéma et aussi à celle du cinéma universel¹³.

Getino insiste de façon quelque peu excessive sur le fait que recourir aux financeurs publics suffirait à garantir la création de contenus qui ne soient pas conçus directement dans une perspective commerciale, mais plutôt à partir d'autres préoccupations, davantage liées à la réalité culturelle et sociale des pays où sont conçus et tournés les films¹⁴. Quoi qu'il en soit, cette conception du rôle de l'opérateur public semble valide en ce qui concerne le FSC, et les documents d'archives consultés confirment que l'idée est d'une part de soutenir les cinémas les plus fragiles sur le plan de la production et de la distribution, et d'autre part d'aider des projets qui soient économiquement réalistes et culturellement significatifs en fonction de leur contexte de production et de diffusion¹⁵. Le critère de l'« intérêt culturel » d'une production cinématographique est suffisamment vague pour pouvoir s'appliquer à des productions aux thématiques très diverses, et éviter ce qui pourrait être perçu comme une forme de censure. Toutefois, il faut souligner que l'appréciation de cet « intérêt » dépend du jugement de lecteurs français sur les

¹³ Octavio GETINO, « Les coproductions en Amérique latine », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 2, 1994, p. 59.

¹⁴ Ce point de vue est partagé par Mette Hjort qui met en avant la diversité des partenariats transnationaux à travers une typologie dans laquelle elle distingue surtout des partenariats « opportunistes » à visée commerciale d'une part, et des partenariats de nature davantage culturelle d'autre part. Mette HJORT, « On the plurality of cinematic transnationalism », in Natasa DUROVICOVA et Kathleen NEWMAN, éd., *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York/London, Routledge, 2010, p. 12-33.

¹⁵ Ces deux aspects sont soulignés dans toutes les transmissions diplomatiques consultées aux Archives diplomatiques, ainsi que dans les notes rédigées pour les ministres afin de leur présenter les résultats des commissions soumis à leur signature : celles-ci rappellent en effet toujours, en guise de préambule, que l'objectif du FSC est de « favoriser la production de films à fort contenu culturel ».

projets envoyés, ce qui ne va pas sans poser certains problèmes. Le premier est lié à la connaissance qu'ont (ou n'ont pas) les lecteurs et membres des commissions de sélection des réalités locales : lorsqu'ils n'ont pas de connaissance directe desdites réalités et la situation est fréquente, ils courent le risque d'appliquer à l'évaluation des projets des critères qui s'avèrent davantage liés à leurs propres préjugés qu'à la réalité que les projets de films reflètent et mettent en fiction. L'analyse des fiches de lecture rédigées – c'est là un travail en cours – révèle quels sont en réalité les critères à partir desquels on choisit d'appuyer ou de rejeter un projet, surtout sur le plan narratif et esthétique. Si, en apparence, l'évaluation ne porte pas sur les contenus à proprement parler, dans certains cas le manque de compréhension de situations ou de personnages révèle les limites des membres du FSC eux-mêmes, et, après eux, du public et des critiques français. Ce sont ces problématiques qui vont maintenant être explorées plus en détail, à partir d'une étude de cas du cinéma colombien, un cinéma largement plus marginal sur les écrans hexagonaux que son homologue argentin.

Cartographie des projets (du point de vue des contenus et de leur réception)

La problématique circulation des films

L'un des problèmes majeurs auxquels est confrontée une grande partie du cinéma soutenu par le FSC est celui de la distribution et de l'exploitation des œuvres. Comme le souligne Thomas Sonsino, qui s'est occupé de la gestion du FSC en Argentine, la médiocre circulation des films est un problème central du cinéma latino-américain en général :

Les cinémas latino-américains sont encore fragiles sur leurs marchés nationaux et circulent très peu dans les autres pays d'Amérique latine ou en France [...]. Les « films latins » sont sortis par des distributeurs fragilisés, sur un nombre de copies peu élevé, avec des frais de promotion limités et donc les perspectives de succès sont faibles¹⁶.

¹⁶ Thomas SONSINO, « Les cinémas français et latino-américains, entre existence et renaissance », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 6, 1998, p. 132-133.

Notons que, malgré le fait que le FSC soit parvenu à devenir avec le temps un label de qualité pour les films, il est loin de suffire à garantir leur succès sur les écrans, même dans les circuits « art et essai ». À titre d'exemple, nous pouvons évoquer le cas de *La Société du feu rouge*, le premier film de Ruben Mendoza, sorti en Colombie en 2010 et en France en 2013 après avoir reçu l'aide en production du FSC. Le film a en outre été coproduit par la société de production française Cine Sud Promotion, dirigée par Thierry Lenouvel, un producteur qui cherche à faire connaître de nouveaux talents en France et qui a obtenu pour plusieurs de ses projets le soutien du FSC et en particulier pour *La sirga*, adoubé par son passage à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 2013. Le choix du film de Mendoza n'est pas arbitraire dans la mesure où sa circulation et sa réception paraissent emblématiques de la trajectoire de nombre de films qui sont passés par le FSC, bien plus sans doute que les films argentins qui ont triomphé à Cannes et dont on a fait l'emblème du fonds. Il s'agit d'un film de fiction, comme l'écrasante majorité des projets aidés par le FSC, ce qui montre que le biais de la fiction est la modalité de représentation des réalités nationales privilégiée par le fonds.

Si l'on observe ce qui s'est passé en Colombie, où le film est sorti en premier, on peut affirmer que le fait qu'il soit passé par le FSC ne semble avoir eu aucun effet sur son exploitation. En reprenant les chiffres de l'exploitation cinématographique en Colombie pour l'année 2010¹⁷, on observe deux phénomènes qui attestent que le destin de ce film a été conforme au destin de n'importe quel film colombien appartenant à la catégorie du cinéma d'auteur. Dans son mémoire consacré au rôle des échanges culturels avec la France dans le renouveau du cinéma d'auteur colombien, Gloria Pineda Moncada rapporte les propos du cinéaste Oscar Ruiz Navia qui estime : « dans mon pays, le cinéma d'auteur n'est pas populaire. Les Colombiens préfèrent les films hollywoodiens ou équivalents »¹⁸. Elle fait donc le lien entre cette

¹⁷ Données tirées de Julián David CORREA R., « ¿Se puede celebrar el cine colombiano? Un balance en el 2010 », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 19, 2011, p. 106-119.

¹⁸ Gloria PINEDA MONCADA, *Le Renouveau du cinéma d'auteur colombien et les échanges culturels avec la France*, Mémoire de Master 2 dirigé par Ana Vinuela, Paris, Université Paris 7 Diderot, 2017, p. 46.

accoutumance du public national aux produits hollywoodiens et la nécessité, pour les cinéastes colombiens dont les pratiques esthétiques s'éloignent de ce canon, de chercher des financements à l'étranger. Il est donc logique qu'ils frappent à la porte du FSC, dans la mesure où la raison d'être de ce fonds est justement de faire rempart à l'hégémonie hollywoodienne en favorisant la production d'un cinéma répondant à des objectifs moins commerciaux. Pour autant, en 2010, les écrans colombiens étaient largement – et comme toujours – dominés par le cinéma étranger (c'est-à-dire états-unien), car les entrées du cinéma national ne représentent que 4,09 % du total avec en moyenne 134 038 spectateurs par film colombien pour une année où neuf films nationaux sont sortis. Toutefois, ces chiffres masquent de forts déséquilibres en ce qui concerne l'exploitation de ces films. En effet, seuls trois d'entre eux dépassent les 100 000 spectateurs¹⁹. Il s'agit de trois comédies qui ne sont pas sorties en France : *In fraganti* (596 731 spectateurs pour 60 copies), *Sin tetas no hay paraíso* (326 247 pour 70 copies) et *Chance* (118 336 pour 60 copies). Pour sa part, *La Société du feu rouge*, avec ses 42 220 spectateurs pour 18 copies, occupe la septième position.

Ce déséquilibre est très révélateur des processus de sélection et de circulation des films qui passent par des fonds sélectifs comme le FSC. D'un côté, il est remarquable que très peu de comédies s'y présentent. Évidemment, l'on peut supposer que, s'agissant de films *a priori* plus commerciaux et peu exploitables à l'étranger pour des raisons d'idiosyncrasie, les comédies n'ont pas besoin de ce type d'aide. Pour autant la quasi absence du genre, non seulement parmi les films sélectionnés mais également parmi ceux qui se sont présentés, suggère une forme d'autorégulation (autocensure ?) du dispositif qui ne semble pas adapté à ce type de production plus marqué du sceau du cinéma commercial et moins de celui de l'« intérêt culturel ».

¹⁹ Rappelons, à titre de comparaison, que le plus grand succès de l'année, *Toy Story 3*, a été vu par 2.156.455 spectateurs. Les 16 titres qui dépassent les 500.000 spectateurs (parmi lesquels on ne trouve qu'un seul film colombien) représentent, à eux seuls, pratiquement la moitié des entrées enregistrées pour l'ensemble de l'année, « "Infraganti", la película colombiana más vista en 2010 », *El Espectador*, 25 décembre 2010, consulté le 7 novembre 2017,

<<http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/infraganti-pelicula-colombiana-mas-vista-2010-articulo-241842>>.

Autrement dit, tout se passe comme si la comédie n'appartenait pas au domaine du cinéma « culturellement » intéressant si prisé par le fonds, ce qui apparaît comme un filtre déformant et problématique se répercutant logiquement sur les entrées en salles : il est dès lors nécessaire de se poser la question des hiérarchies génériques implicites de ce dispositif de sélection et de soutien à la « qualité », comprise dans le sens d'un modèle de distinction culturelle que la France impose aux cinémas du Sud qu'elle promeut.

Dans cette perspective, on peut considérer que le FSC agit à contre-courant du cinéma *mainstream*, en cherchant des propositions qui, à partir de regards d'auteurs, se trouvent de fait pratiquement condamnées à ce que Pedro Adrián Zuloaga appelle l'« invisibilité » du cinéma colombien « à l'extérieur mais aussi sur les écrans colombiens »²⁰, confirmant ainsi les observations que nous venons de formuler. La situation de *La Société du feu rouge* pour ce qui est de sa (non) rencontre avec le public est également révélatrice et se fait plus aiguë encore en France, où il a pu être projeté et apprécié dans des festivals de cinéma, avec notamment l'obtention du prix de la ville d'Amiens lors de la troisième édition de son festival²¹. Pour ce qui est de son exploitation, le film a réuni 170 spectateurs lors de sa première semaine de diffusion à Paris. Inutile de dire que le thème de l'invisibilité de ce cinéma se fait plus criant encore de ce côté de l'Atlantique, où le festival de cinéma d'Amiens n'a pas non plus la projection des festivals de première catégorie comme ceux de Cannes ou de Berlin...

La problématique réception du cinéma de la diversité

Un autre élément qui permet de mettre en avant les problèmes de visibilité des films aidés par le FSC est celui de leur réception critique. Du côté colombien, un

²⁰ Pedro Adrián ZULOAGA, « Los autoengaños de la Semana del Cine nacional », *El tiempo*, 19 octobre 2010, consulté le 7 novembre 2017, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4204452>.

²¹ Consulté le 7 novembre 2017, <<http://www.ambafrance-co.org/Le-cinema-colombien-recompense-au-Festival-International-d-Amiens>> .

rapide coup d'œil aux comptes rendus publiés sur le film montre qu'ils mettent face à face deux façons de l'appréhender. D'un côté, on éreinte la vision que le film transmet du pays, que certains associent à la « pornomière »²² à partir de l'idée selon laquelle le cinéma national devrait montrer certaines choses plutôt que d'autres. Cela n'est pas sans rappeler les positions défendues par une certaine critique qui, aussi bien en Colombie qu'au Mexique et ailleurs en Amérique latine, plaide pour un cinéma séduisant qui laisse de côté les aspects les plus polémiques sur le plan thématique, et les images les plus laides et choquantes sur le plan esthétique, comme le rappelle Julián David Correa dans le contexte colombien :

L'apparition du cinéma colombien sur les écrans des exploitants commerciaux a toujours donné lieu à des débats liés à l'image du pays. Les personnes dont les voix se font entendre dans les médias soulèvent habituellement deux problèmes : selon elles, le cinéma colombien devrait être une vitrine montrant le meilleur d'un pays conflictuel et beau. [...] Il y a aussi eu une idée reçue fort répandue selon laquelle les films qui montrent notre violence sont les seuls qui existent, l'obligation « patriotique » de nos réalisateurs de cinéma étant de montrer d'autres thématiques²³.

D'un autre côté, certains critiques prennent la défense du film surtout au nom de l'originalité d'un point de vue qui permet d'aborder un thème largement ressassé par le cinéma national, celui de la marginalité sociale et de la violence dans les grandes métropoles contemporaines, mais en évitant les stéréotypes habituels. C'est ce que fait notamment Camilo Villamizar Plazas :

On peut alors voir *La Société du feu rouge* comme un film qui revisite plusieurs lieux communs historiques du cinéma colombien, comme

²² Adolfo AYALA, cité dans Alberto POSSO, « *La sociedad del semáforo* se estrena en medio de la polémica », *El País* (Colombie), 24 septembre 2010, consulté le 7 novembre 2017, <<http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/noticias/sociedad-del-semaforo-estrena-en-medio-polemica>> (Je traduis).

²³ J. D. CORREA, « Cine colombiano en Cannes 2007: pasos adelante y temas pendientes », *Cinemas d'Amérique latine*, n° 16, 2008. Je traduis.

la violence, la marginalité et la politique, mais qui fait aussi preuve d'un point de vue particulier et intensément personnel dans la façon de les traiter [...]»²⁴.

Ainsi, l'on observe une ligne de fracture entre ceux qui critiquent le film du fait de son contenu supposément scabreux, et ceux qui au contraire en valorisent l'intérêt esthétique et le regard singulier à partir duquel est construite cette vision des marginaux.

De façon significative, en France où *La Société du feu rouge* n'a pratiquement pas été vu, les critères vont s'inverser. On observe en effet que la critique la plus élogieuse vis-à-vis du film est celle qui fait preuve d'une connaissance de la réalité latino-américaine et colombienne suffisamment profonde pour lui permettre de comprendre le geste artistique radical que constitue cette proposition cinématographique et fictionnelle. C'est le cas par exemple de Cédric Lépine qui publie un compte rendu critique du film dans le journal en ligne *Mediapart* dans lequel il estime que « Rubén Mendoza va filmer la vie là où elle se trouve, là où la créativité sociale, technique et artistique est une nécessité quotidienne »²⁵. Ce point de vue exprime la compréhension par le critique du lien entre la forme et le contenu du film, et légitime la validité des options formelles choisies par le cinéaste pour rendre compte de la réalité qu'il recrée à partir de la fiction cinématographique. Dans la même veine, la critique publiée dans le quotidien *Le Monde* salue le « souffle libertaire » du film, ainsi que sa proximité avec le cinéma documentaire (dans lequel le cinéaste a fait ses premières armes en tant qu'assistant) dans sa façon d'aborder la réalité²⁶. Les critiques qui éreintent le film sont au contraire celles qui se concentrent

²⁴ Camilo VILLAMIZAR PLAZAS, « *La sociedad del semáforo* y el cine de los márgenes », consulté le 7 novembre 2017, <<http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2014/02/normal-o-21-false-false-false-es-co-x.html>> Je traduis.

²⁵ Cédric LÉPINE, « *La sociedad del semáforo*, Rubén Mendoza », *Mediapart*, 16 juin 2013, consulté le 7 novembre 2017, <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinelatino/article/160613/la-sociedad-del-semaforo-ruben-mendoza>. Je traduis.

²⁶ Sandrine MARQUES, « *La société du feu rouge* : dans la cour des miracles de Bogotá », *Le Monde*, 11 juin 2013, consulté le 7 novembre 2017,

sur sa forme, sans la mettre en relation avec ce qui est représenté. Ainsi par exemple, dans l'hebdomadaire culturel *Télérama*, le film ne s'attire que quelques lignes qui condamnent la « maladresse » du récit, sans expliquer en quoi elle consiste²⁷. Cette même idée de « maladresse » se retrouve dans la critique de la revue de cinéma *Positif*²⁸. Ce préjugé de la critique à l'encontre de l'écriture du film est très révélateur de ce que l'on peut attendre en France d'un récit filmique latino-américain : l'originalité du point de vue d'un auteur, certes, mais dans les limites d'un cinéma bien fait et bien compréhensible depuis les bords de la Seine...

Conclusion

Au cours de ses 27 années d'existence, de 1984 à 2011, le Fonds Sud Cinéma a apporté une aide en production à plus de 500 projets cinématographiques issus de pays où celle-ci apparaissait comme nécessaire. L'objectif était de construire un front de résistance face au cinéma hégémonique (c'est-à-dire hollywoodien), à la tête duquel se trouverait la France, en tant que pays ayant su maintenir une solide tradition de soutien public à un cinéma d'auteur qui, parce qu'il passe par les fourches caudines de processus sélectifs, est censé être un cinéma de qualité.

Dans le même temps, une observation des pays qui ont le plus largement bénéficié de l'aide de ce fonds laisse apparaître que ses choix ne furent pas exempts d'arrière-pensées politico-diplomatiques, comme le montre par exemple le poids des anciennes colonies françaises d'Afrique et du Maghreb. Par ailleurs, on observe également que les pays qui concentrent la majeure partie des aides sont aussi ceux qui sont parvenus à mettre en place une activité cinématographique de type industriel, avec un effort plus ou moins abouti de soutien public au cinéma national.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/11/la-societe-du-feu-rouge-dans-la-cour-des-miracles-de-bogota_3427200_3246.html.

²⁷ Nicolas DIDIER, « *La sociedad del semáforo : La société du feu rouge* », *Télérama*, 12 juin 2013, consulté le 7 novembre 2017,

<http://www.telerama.fr/cinema/films/la-sociedad-del-semaforo-la-communaute-du-feu-rouge_436888_critique.php>

²⁸ Critique de Dominique MARTÍNEZ, consultée le 7 novembre 2017,

<<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-215618/critiques/presse/>>.

Les 20 ans d'existence du FSC ont donné lieu à une série de commémorations qui ont insisté sur la quantité de films aidés ainsi que sur la pertinence des sélections, dans la mesure où bien des noms aujourd'hui familiers dans les circuits festivaliers européens sont passés par ce fonds, souvent avec leur premier film, ce qui en fait un très puissant découvreur de talents aux yeux des publics et critiques européens et étrangers. Toutefois, ce qui a été réussi sur le plan de la production ne s'est pas toujours traduit dans la distribution des films. Loin s'en faut : dans la plupart des cas, leur diffusion est restée confidentielle. En outre, la façon dont les films sont appréhendés par la critique en France confirme le filtre à partir duquel le cinéma du Sud est valorisé : on attend en effet qu'il soit un cinéma social et culturellement « intéressant » ce qui met presque automatiquement les comédies de côté, original et reflétant le point de vue d'un auteur, mais sans sortir des limites d'un nouveau *mainstream* festivalier qui ne correspond pas nécessairement aux représentations les plus authentiques, si tant est que celles-ci existent.