

The background is an abstract painting in a cubist style. It features several figures wearing hats, rendered in a palette of muted colors like purples, blues, greens, and yellows. The figures are positioned in a way that suggests a social gathering or a performance. The overall tone is soft and artistic.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis

PRODUIRE ENTRE DEUX CULTURES: LE CAS DU CINÉMA FRANCO-PÉRUVIEN

Mémoire de fin d'études

Sofia Barandiaran

Département Production

Promotion John Carpenter – 2022

30.05.2022

Sous la direction de Pascal Caucheteux, Christophe Rossignon et Christine Ghazarian

SOMMAIRE

INTRODUCTION	3
<u>I. CONTEXTE DE LA PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE AU PÉROU</u>	6
1. UNE HISTOIRE DU CINEMA PERUVIEN : ENTRE TRAUMATISMES ET PROGRES	6
2. LES AUTEURS DE LA SCENE CONTEMPORAINE ET LEURS OBSTACLES INTERNES	14
3. LES ENJEUX DES PRODUCTEURS PERUVIENS FACE AU PUBLIC ET A L'INTERNATIONAL	18
<u>II. LA POTENTIALITÉ DES COPRODUCTIONS ENTRE LE PÉROU ET LE RESTE DU MONDE</u>	24
1. LES PRODUCTEURS EUROPEENS ET LE CINEMA SUD-AMERICAIN : LES DIFFERENTS MODELES POSSIBLES	24
2. LES LIMITES DES COPRODUCTIONS ENTRE L'EUROPE ET L'AMERIQUE DU SUD : CRITIQUE DE L'EXOTISME ET DU NEOCOLONIALISME	31
3. LE PEROU AU SEIN DU PANORAMA DES CINEMATOGRAPHIES SUD-AMERICAINES: POINTS COMMUNS, DIVERGENCES ET ALLIANCES EMERGENTES	35
<u>III. LES MODÈLES DE STRUCTURES POSSIBLES : CHOISIR SON POSITIONNEMENT</u>	41
1. AVOIR DEUX SOCIETES : LES EXEMPLES DE DAVY CHOU ET DE SAID HAMICH : UNE TRANSFERABILITE POSSIBLE AU PEROU ?	41
2. POSITIONNEMENT D'UNE PRODUCTRICE FRANCO-PERUVIENNE : LE PREMIER FILM	46
CONCLUSION	49
BIBLIOGRAPHIE	51
REMERCIEMENTS	54

INTRODUCTION

L'année dernière, j'ai lu *Travesuras de la niña mala* (*Bêtises de la mauvaise fille*), de Mario Vargas Llosa. J'ai été frappé par la précision avec laquelle ce récit décrit le sentiment étrange d'appartenir à deux cultures, d'être partagé entre deux pays, d'être étranger partout. Un sentiment avec lequel je suis tout particulièrement familière.

Le protagoniste de ce roman, Ricardo, grandit au Pérou dans une banlieue de Lima. Depuis qu'il a vu la tour Eiffel sur une carte postale, il rêve de vivre à Paris; mais il rêve aussi d'une jeune fille de son quartier, une petite fille chilienne de bonne famille, comme elle se présente, avant que ne soit dévoilé son imposture car elle vient en fait d'une région défavorisée du Pérou. L'identité de la « mauvaise fille » mise à nue, elle s'enfuit et Ricardo ne la revoit plus jamais. Il grandit, apprend le français, devient traducteur et part s'installer à Paris, comme prévu. Il se construit une vie convenable, avec un métier convenable qui lui permet de voyager et d'avoir un petit appartement dans le 5^{ème} arrondissement. Au détour d'un hasard, il recroise son amour de jeunesse, la mauvaise fille, à Paris, puis à Londres, puis à Tokyo, puis à Madrid. En traversant les pays, les années 80 et les années 90, il essaye en vain de la conquérir tandis qu'elle devient une femme du monde insaisissable, qui ne fait que changer d'identité au fur et à mesure qu'elle épouse des hommes riches qui l'entretiennent. Comme à l'enfance, elle triche pour avoir l'air d'une autre. Il ne la comprend toujours pas mais il l'aime profondément. Pendant qu'il la poursuit, Ricardo oublie son Pérou natal qui traverse des secousses brutales entre terrorisme, corruption et dictature. Ricardo s'enferme dans un certain déni et adopte la posture d'un lâche fugitif alors qu'il est un homme banal, ni trop intelligent, ni trop riche, ni trop ambitieux, tout simplement banal, comme le dit la mauvaise fille. De loin lui parviennent les nouvelles, à travers les lettres de son oncle : il se tient au courant des dernières lois tombées, des dernières rebellions, des derniers attentats, de la mort de ses amis. Mais Ricardo pense surtout à la femme de ses rêves.

Mes parents, péruviens, sont arrivés en France il y a une trentaine d'années et je suis née ici. Ils cherchaient pour moi une meilleure vie. Le reste de ma famille est resté là-bas.

Depuis que je suis petite, à raison d'une fois tous les deux ou trois ans, je vais la retrouver pour les vacances. Quand j'y vais, je suis la française, quand je reviens, je suis la péruvienne. J'ai toujours été l'une et l'autre ou aucune des deux complètement.

C'est avec la brutalité du covid et du confinement, le décès de plusieurs proches et les années qui s'écoulaient sans les voir que j'ai commencé à ressentir un manque intenable. Et ce manque a donné lieu au besoin féroce, non seulement d'y retourner mais aussi, pour ne plus jamais ressentir cette distance, de relier davantage mes deux cultures. J'ai envie de croire que c'est possible grâce au cinéma. L'émotion de ma cousine quand je lui en ai parlé n'a fait que le confirmer.

L'enjeu est de taille car je sens mes lacunes. Je connais très peu de l'histoire du Pérou, du cinéma au Pérou. En m'y intéressant aujourd'hui j'ai l'impression de sortir de plusieurs années de torpeur.

Je me tiens informée de la situation politique, économique, sanitaire et culturelle par ma cousine. Je m'informe mais je me sens impuissante. Et je culpabilise de vivre dans le rêve européen qu'elle miroite. Je sens que le pays ne va pas bien, qu'il est rongé par la corruption, les traumatismes, le machisme, un sombre mutisme et un aveuglement certain vis à vis de tout cela. Je vois qu'il y a beaucoup à faire pour relever le pays mais aussi beaucoup de déni. Je me demande alors, ce qu'à mon échelle je peux faire. Me pencher sur cette question me paraît nécessaire.

Ma cousine et moi avons toujours parlé de cinéma. Grâce à elle, et à ma mère, j'entends parler de films péruviens, il y en a très peu, mais il y en a de qualité et récemment je ne suis pas la seule en France qui en a entendu parler. Il y a deux ans, Melina León réalise *Cancion sin nombre (Chanson sans nom)*, qui arrive en compétition à Un Certain Regard à Cannes, c'est un véhicule d'espoir pour le cinéma d'auteur péruvien car c'est la première fois qu'une autrice péruvienne monte les marches. Ce film rejoint les quelques autres films péruviens ayant encensés la critique quelques années plus tôt, *Retablo (Mon père)* de Alvaro Delgado Aparicio et *Fausta* de Claudia Llosa.

La liste est de qualité mais elle est courte. Je comprends très vite l'écart abyssal entre la virtuosité de l'industrie du cinéma français et le manque de souffle du cinéma péruvien.

Entre la quantité d'aides publiques, les formations publiques d'excellence en cinéma, les auteurs reconnus dans le monde, un public curieux, l'engagement des acteur.rice.s et la valeur de notre cinéma et de notre exigence à rayonnement mondial, nous sommes bien

loin des obstacles idéologiques, financiers, religieux et systémiques d'un pays comme le Pérou où la place de la culture, et en particulier du cinéma, est instable. Pourtant, le besoin d'expression des auteurs est indéniable, il est même bouillonnant.

Avec ce mémoire et le métier que j'ambitionne, j'aimerais faire se rencontrer le modèle français et le cinéma péruvien et démontrer que, aussi différents soient-ils, ils peuvent mutuellement s'apporter. Du moins, j'aimerais explorer cette potentialité. D'une part, il y a là-bas des auteurs, des acteurs, des histoires riches à aller chercher et d'autres part le savoir-faire français comme un appui énorme pour déployer ces récits et ces talents émergents.

Pour mieux comprendre les possibilités de transfert de l'une à l'autre de ces cultures et cerner les contraintes et les tentatives déjà existantes, j'ai choisi de me rapprocher de différentes personnalités : des producteurs français produisant en Amérique du sud, des producteurs à double culture et des producteurs et auteurs péruviens.

Je pense que parmi les différentes façons de penser de ces interlocuteurs, je pourrai définir si un modèle de production entre la France et le Pérou est viable et répondre à la problématique :

Est-il possible de faire émerger un cinéma d'auteur péruvien au Pérou et en France ?

Dans un premier temps, j'analyserai le contexte de la production cinématographique au Pérou pour connaître les films, les systèmes de financement, les besoins. J'explorerai dans une deuxième partie les initiatives et modèles existants des producteurs européens produisant avec le Pérou mais aussi les relations entre le Pérou et le reste de l'Amérique du sud. Enfin, je présenterai les modèles structurels de sociétés possibles en me référant à d'autres producteurs avec une double culture avant de définir celui qui serait le plus approprié à mon désir et à mon positionnement comme productrice franco-péruvienne.

I. CONTEXTE DE LA PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE AU PÉROU

1. UNE HISTOIRE DU CINEMA PERUVIEN : ENTRE TRAUMATISMES ET PROGRES

Historiquement, on peut situer le début du cinéma péruvien à Iquitos, en 1932 par le photographe, réalisateur et producteur péruvien, Antonio Wong Rengifo au moment du boom du caoutchouc¹. Il s'agit d'un cinéma de région amazonienne très différent de ce qui allait se faire à la capitale.

À Lima, le premier film sonore fut *Resaca* de Alberto Santana en 1934. Les années suivantes, il y a eu de nombreuses adaptations d'œuvres de la littérature : *No se lo digas a Nadie* et *La mujer de mi hermano* de l'écrivain Jaime Bayly ont été transposés au cinéma, respectivement par Ricardo de Montreuil et Francisco Jose Lombardi, qui s'inscrit par la suite comme l'un des cinéastes péruviens le plus importants de ces dernières années avec la plupart du temps des adaptations littéraires. Le public se sent proche de ces films et de cette littérature qui avancent ensemble.

En 2006, *Made in Usa*, le premier film de Claudia Llosa est un tournant pour le cinéma péruvien. Le film, une co-production espagnole-péruvienne aborde frontalement les traumatismes du Pérou après la guerre civile et permet de lancer la carrière de Magaly Solier, une actrice péruvienne d'origine indigène. Ce film gagne de nombreux prix dans des festivals comme Rotterdam ou Berlin. Dans les festivals, la lumière est faite sur le cinéma péruvien. À niveau national cependant, le film ne rencontre pas le public contrairement à *Asu Mare*, une comédie adaptée du stand-up de Carlos Alcantara, aussi acteur et réalisateur du film qui, en 2013, est un des plus grands succès dans les salles nationales. Ce film réconcilie le public péruvien à sa salle et nourrit la popularité du réalisateur qui enchaîne alors avec le second et le troisième volet.

¹ Une partie importante de l'histoire économique et sociale du Brésil et des régions amazoniennes des pays voisins, est liée à l'extraction et à la commercialisation du caoutchouc. Centré dans le bassin amazonien, le boom a entraîné une grande expansion de la colonisation européenne dans la région, attirant des travailleurs migrants, générant de la richesse, provoquant des transformations culturelles et sociales et faisant des ravages dans les sociétés indigènes. Il a favorisé la croissance de villes des États brésiliens respectifs d'Amazonas et de Pará et d'autres villes de la région ainsi que l'expansion d'Iquitos au Pérou, Cóbija en Bolivie et Leticia en Colombie.

Le troisième volet sort en 2018, année record pour le cinéma péruvien au box-office. 7 millions de spectateurs se retrouvent dans les salles. C'est la première fois qu'on voit des films péruviens sortir tous les mois. Ces films sont surtout des comédies, des comédies-musicales ou des films de genre à gros budget. Aux génériques de ces films, ressortent les noms de trois sociétés de production : Tondero Films (49,1%), Big Bang Film (12,7%) et La Soga Producciones (10,1%).

On peut donc se demander, à quel moment le cinéma d'auteur s'est-il perdu ?

Il faut remonter encore un peu dans l'histoire du cinéma péruvien et surtout dans l'histoire du pays pour comprendre l'état des choses aujourd'hui.

En 1897 et 1918, les premières vues en noir et blanc des européens et des américains arrivent au Pérou et attisent beaucoup de curiosité. On découvre à travers elles des villes étrangères, comme Paris. On comprend que le cinéma permet de faire voyager. C'est une période de prospérité pour le cinéma péruvien. Des thématiques indigènes sont représentées, une première école de jeu ouvre.

Dans les années 20, on remarque une renaissance de l'industrie marquée par les actualités documentaires et les films de galas, carnavals, banquets, courses de chevaux, etc. Le régime de Augusto B Leguia impose un mouvement de modernisation appelé le Oncenio et cela ouvre la porte de nouveaux espaces de création pour les reporters et les écrivains. Certains récits de voyage deviennent très populaires. Les films permettent de rendre compte d'un large panorama du Pérou entre Cuzco, Korichancha, Sacsayhuaman, Ollantaytambo et Machu Picchu.

La décennie suivante fut marquée par des événements politiques et économiques très turbulents. La révolution de Arequipa de Luis Miguel Sanchez et la diminution du pouvoir d'achat de la classe moyenne due à la récession financière mondiale de 1929 dissuade sévèrement la croissance de l'industrie cinématographique au Pérou.

Le cinéma péruvien était pourtant connu pour son contenu mélodramatique et hyper expressif en contraste avec la cinématographie des pays voisins d'Amérique Latine qui faisaient surtout du cinéma nationaliste, des avant-gardes et mettaient en avant des thèmes indigènes. L'arrivée du son au cinéma affecte énormément le marché des films péruviens

mélodramatiques muets. Le cinéma péruvien doit faire face à une crise importante et se retrouve face à des films comme *Le Chanteur de Jazz*.

Entre 1934 et 1950, le cinéma péruvien retrouve sa place, après s'être adapté aux nouveaux outils, au cinéma sonore. Des productions nationales retrouvent le devant de la scène et les cinéastes revendiquent dans les films, les inégalités sociales, la société multiculturelle, etc. On voit apparaître des nouvelles salles de cinéma. À peine après avoir rattrapé son retard dû au cinéma sonore, le Pérou se voit à nouveau devancé par d'autres cinémas venant d'Amérique du sud, en particulier le cinéma Mexicain avec des superproductions spectaculaires. Le cinéma péruvien doit se débattre pour parvenir, ponctuellement, à obtenir certains succès.

En 1944, le président Manuel Prado signe un décret pour promouvoir la production de documentaires et de journaux hebdomadaires qui seraient projetés dans tous les cinémas du pays. Les producteurs arrêtent alors pendant un temps la fiction pour se consacrer au documentaire. En 1950, le cinéma péruvien reprend de la vitalité avec l'arrivée de nouveaux réalisateurs étrangers qui viennent tourner dans l'Amazonie et les Andes péruviennes. Les studios hollywoodiens trouvent leur compte sur ce territoire où les coûts sont peu élevés et la culture andine traditionnelle est exotique. Des films de série B comme *Tarzan*, *Sabotage dans la jungle*, *L'empire du soleil* se tournent au Pérou.

Concernant les productions locales, on voit émerger un premier Cine club en 1955 fondé à Cuzco. On l'appellera l'école de Cuzco. Ce collectif réunit des cinéastes ayant la volonté de filmer la culture andine à leur manière, en réaction à la présence américaine. Vont s'y développer des cinéastes très talentueux et reconnus : Victor et Manuel Chambi (fils du grand photographe Martin Chambi), Luis Figueroa et Eulogio Nishiyama. Leurs films sont en langue quechua et prennent pour engagement de refléter la densité des populations indigènes, les gestes sociaux et la diversité du paysage péruvien. Le ciné-club se dissout en 1966 laissant une filmographie extrêmement riche et témoin de l'univers andin de cette époque, des coutumes indigènes et rurales authentiques. À cette époque, il y avait une loi qui permettait de libérer les sociétés nationales de toute contribution étatique pour la diffusion des longs-métrages. Dans la pratique, cette loi a surtout servi à attirer des producteurs mexicains et argentins qui se sont associés aux producteurs locaux et ont produit des navets par dizaine avec des acteurs de télévision et des scénarios médiocres.

Le cinéma d'auteur peine donc à se faire une place dans ce contexte de cinéma commercial bas de gamme. C'est pourquoi en 1967, se fonde la Société Péruvienne de Cinématographie présidée par des anciens de l'École de Cuzco, Manuel Chambi, Jorge Volkert, Luis Figuera, Isaac Leon et Miguel Reynel, entre autres. Ils proposent au gouvernement de Belaunde Terry, une nouvelle loi de promotion du cinéma national.

Le coup d'état du 3 octobre 1968 ne permet pas de faire exister cette opportunité mais quatre ans plus tard, le gouvernement promeut un décret visant à soutenir l'industrie cinématographique. Ce décret est aussi vertueux que décevant. Il avait quelque chose d'utopique et de révolutionnaire mais depuis le début, les critiques signalent son caractère fragmentaire et incomplet. À peine quelques films courts et longs furent favoriser par cette loi et sortirent dans les salles commerciales. C'est là qu'émergèrent des cinéastes comme Francisco Lombardi, Jose Carlos Huayhuaca ou Augusto Tamayo San Roman dont les films firent le tour de festivals internationaux. Ces films laissent alors moins de place aux films américains qui dominaient les écrans. Les distributeurs et les exploitants eurent envie de faire barrage aux blockbusters pour imposer ce cinéma national.

Le décret en question survécu pendant 20 ans aux gouvernements du Général Francisco Morales Bermudez, Belaunde Terry et Alan Garcia. Furent produits plus de 40 longs et courts-métrages qui solidifièrent la qualité des techniciens, des acteurs et des réalisateurs.

Paradoxalement, cette période, entre 1980 et 2000, est aussi une période de conflit armé interne au Pérou. Moment charnière de notre histoire. Ce conflit oppose deux acteurs principaux: le Sentier Lumineux avec le parti communiste péruvien et les forces armées étatiques.

Le groupe du Sentier Lumineux prend racine dans les zones rurales et promeut une révolution de la campagne vers la ville en suivant le modèle de Mao Tse Tsung en Chine. Ils militent contre les inégalités sociales par des attentats de plus en plus meurtriers. Les gouvernements en place au même moment furent des gouvernements au début démocratiques avec Belaunde Terry (1980-1985), Alan García (1985-1990) et Alberto Fujimori (1990-2000) qui dégénéra en une dictature altérant l'ordre constitutionnel avec des lois et des mesures autoritaires.

Ce conflit allait au-delà des confrontations idéologiques et politiques car ce qui était en jeu était en réalité la réactivation d'un conflit culturel latent depuis la mésentente coloniale. Nous savons aujourd'hui que la plupart des abus ayant eu lieu pendant cette

période eurent lieu en raison de préjugés raciaux et ethniques. Les militaires abusaient de leur supériorité pour abuser des populations andines, abandonnées du pays et considérées comme sauvages. Dans de nombreux cas, le fait de ne pas avoir de pièce d'identité officielle justifiait l'impunité des exactions, des viols et des séquestrations.

Dans les hautes terres, la « pensée gonzalo » du Sentier Lumineux éliminait ceux qu'elle considérait comme des traîtres de la « guerre populaire ». Tout cela avait surtout lieu dans les régions reculées. Le sentier lumineux exterminait des populations entières d'innocents. Le conflit était d'abord perçu à Lima comme une série d'évènements lointains jusqu'à ce que la violence et le chaos n'atteignent la capitale plus vite que prévu. Le Sentier Lumineux tout comme les forces armées ne cessaient de recruter. Les attentats étaient de plus en plus meurtriers et le gouvernement responsable perpétuait de plus en plus disparitions, de tortures et de massacres d'indigènes.

Cet état de corruption sociale, morale et institutionnelle était insoutenable et Fujimori s'apprêtait à reprendre le pouvoir une troisième fois avant que les vladivideos ne soient publiées². Fujimori renonça à son nouveau mandat et s'enfuit au Japon.

En 2000, le pouvoir législatif le destitua définitivement et nomma Valentin Paniagua Corazao pendant un an. À ce moment-là, la CVR (La commission de vérité et de réconciliation) voit le jour. On a qualifié cette période de transition fujimoriste vers la démocratie. Le compte rendu de cette commission fut promulgué en 2003 pendant le mandat de Alejandro Toledo. Le but de cette commission était d'enquêter sur toutes les atteintes aux droits de l'homme ayant eu lieu pendant cette guerre et de responsabiliser les véritables acteurs de ce conflit. Le résultat de cette enquête a permis de déterminer qu'il y eut environ 70000 morts civils (principalement des populations parlant quechua) et se concentra principalement dans les régions montagneuses. Selon les dires, la CVR se contenta de rendre compte des pertes, de dénoncer les coupables et d'établir une liste de recommandations gouvernementales, qui jusqu'à maintenant ont été ignoré. La distance physique vis à vis de cette guerre (malgré les dernières années de violences à Lima) a laissé indifférente l'opinion publique des centres urbains. Les immenses brèches culturelles et économiques entre les populations urbaines, andines et amazoniennes ont

² Une série de vidéos amateurs filmées par le conseiller de Alberto Fujimori, Valdimiro Montesinos où on peut les observer en train de soudoyer d'importants chefs d'entreprise, hommes politiques, directeurs de médias influents pour les mettre au service de son régime.

empêché l'existence d'une véritable communauté péruvienne. Aujourd'hui une grande partie des populations urbaines-créoles ne s'identifie pas avec les populations indigènes. S'installe ainsi un déni vis à vis du deuil, de la mémoire et du besoin de justice des victimes du conflit.

Les derniers présidents de la République ont successivement éludé la question du conflit interne et supprimé d'importants budgets destinés aux dédommagements individuels et collectifs, au registre des victimes, aux politiques culturelles et ne semblent réagir que sous des pressions internationales.

De manière générale, ils n'ont aucunement permis de rebâtir la confiance entre le peuple et son régime politique. Depuis cette époque, nous avons eu droit à une dizaine d'années d'enchaînement de présidents corrompus, poursuivis pour malversations, jugés ou emprisonnés (Alejandro Toledo, Alan Garcia, Ollanta Humala, Pedro Pablo Kuczynski, Martin Vizcarra), presque tous concernés par l'affaire Odebrecht.

Enfin, après la dénommée Valse des présidents entre 2019 et 2021 (4 présidents en 2 ans), le pays est aujourd'hui gouverné par un président d'extrême gauche très clivant, Pedro Castillo.

Parallèlement à cette instabilité politique, plusieurs initiatives citoyennes sont mises en place pour stimuler la mémoire de la violence longtemps ignorée, voire censurée par les gouvernements. La communauté artistique a résisté et ne cesse de réinterroger les imaginaires collectifs vagues et figés depuis 20 ans au sujet du conflit armé. Les œuvres produites pendant et après cette période servent aujourd'hui de support pour perpétuer cette mémoire nationale collective. Les films de Palito Ortega Matute et de Ediberto Jimenez en sont un exemple. Les artistes cherchent à réécrire l'histoire du pays et à trouver une solution symbolique.

Depuis le début du conflit armé et jusqu'à 1993, il y eu beaucoup de productions sur le système démocratique. C'est très rare que des films aient pu, au moment où il se déroulait, venir contredire les versions officielles dans un conflit interne armé. En effet, c'est dans ce contexte même et d'une manière extrêmement paradoxale que se produisent les films de Francisco Lombardi, Alberto Durant, Danny Gaviria et d'autres films sur la violence politique et sociale du pays. La crise a cependant bien affecté l'industrie et la dérogation au décret en 1992 soutenant l'industrie cinématographique fut abolie. Seulement le haut

du panier des réalisateurs pu faire des films à cette période. La décennie fut marquée par des films comme *Pantaléon y las visitadoras*, *Ojos que ven*, *El bien esquivo*, *Muerto de Amor*, etc.

Enfin, en 1997, un nouveau souffle : Le programme Ibermedia est créé pendant le sixième sommet ibéroaméricain des chefs d'état et des gouvernements. Ils établissent des concours et des subventions pour la production et la distribution des films.

Ce programme et le retour à la démocratie ont permis d'observer une production plus ample de longs-métrages de fiction et de documentaires dont souvent le sujet est le conflit armé. On voit émerger des films comme *Días de Santiago* (2004) de Josue Mendez, *Mariposa Negra* (2006) de Francisco Lombardi, *Madeinusa* (2008) et *La Teta Asustada* (2009) de Claudia Llosa, *Vidas Paralelas* (2008) de Rocío Lladó, *Tarata* (2009) de Fabrizio Aguilar, *NN Sin Identidad* (2014) de Héctor Gálvez, *Magallanes* (2015) de Salvador del Solar, *La última noticia* (2016) de Alejandro Legaspi, *La Hora Final* (2017) de Eduardo Mendoza de Echave, *Retablo* (2017) de Alvaro Delgado Aparicio, *Canción sin nombre* (2019) de Melina Leon, etc. Ces films s'inscrivent comme des œuvres porteuses du cinéma péruvien. Ce déploiement a surtout eu lieu à travers les festivals nationaux et internationaux. En 1997 fut créé le Festival de cinéma de Lima, devenu rapidement l'un des plus importants événements cinématographiques du pays, positionné aussi comme l'un des plus créatifs en Amérique du sud. Depuis 2008, à Paris a lieu le Festival du cinéma péruvien qui tente de faire exister les films en France.

En 2012 au Pérou est créé DAFO (Direction audiovisuelle phonographique et des nouveaux médias), un moyen d'accorder des subventions à des talents émergents. D'autres initiatives de créations comme le festival CINESUYU, Mi primer festival (festival destiné au jeune public) ou des plateformes comme Retina Latina (plateforme de diffusion gratuite de films latino-américains) viennent encourager la création auteuriale péruvienne.

On peut aujourd'hui distinguer deux formes de cinéma caractéristiques au Pérou : les comédies et films d'action commerciaux péruviens qui secouent le box-office et les drames sociaux, souvent sur les thèmes du terrorisme, du narcotrafic, des désirs populaires, qui de temps en temps se font une place dans les festivals.

C'est notamment à ce cinéma d'auteur social que nous nous intéresserons dans la suite de ce mémoire. Pour cela j'ai décidé de recueillir le point de vue de Mélina Léon, la première femme péruvienne à avoir été nommée au Festival de Cannes en 2018. À travers son expérience, nous pourrons mieux comprendre les obstacles et les possibilités qu'elle a rencontré pendant la réalisation de son film, *Canción sin nombre*.

2. LES AUTEURS DE LA SCENE CONTEMPORAINE ET LEURS OBSTACLES INTERNES

Le film de Melina Leon s'inscrit dans ce que nous avons évoqué plus tôt, cette forme de fiction témoin qui livre les récits traumatisants de l'époque du terrorisme au Pérou. Elle raconte l'histoire de Georgina, une jeune femme indigène qui attend un enfant. Sans ressources, elle entend parler d'une clinique qui accompagne gratuitement les femmes à l'accouchement. À la suite de l'accouchement, on refuse de lui donner son enfant, pendant des jours, on ne lui dit pas où il est. Aidée de son mari, elle essaye de s'en remettre aux autorités qui les négligent. Elle sollicite alors l'aide d'un journaliste, Pedro Campos, qui accepte de mener l'enquête. Ils découvrent au fur et à mesure que ce n'est qu'une récidive et que ces vols d'enfants s'opèrent régulièrement en toute impunité dans plusieurs zones rurales du pays. Pendant qu'elle poursuit ses recherches, déterminée, son mari se laisse embrigader par un groupe de militants radicaux du Sentier Lumineux.

Lors de notre rencontre, la première chose que nous abordons est la question du cinéma face à ce traumatisme. Elle évoque une grande période de creux dans le cinéma péruvien dont le pays n'arrive pas à se relever. Elle parle d'un pays qui n'est pas réconcilié avec son passé, qui est toujours dans le déni, et d'un présent qui n'est pas non plus de bonne augure : « Tant qu'il n'y a pas encore de consensus vis à vis de ce passé, le corps et l'esprit collectif péruvien vont demeurer meurtri. ».

Dans ce climat et avec la dernière crise sanitaire globale les choses ne sont pas allées en s'améliorant. Le pays a été un de ceux le plus touché au niveau mondial par la Covid-19. La culture est restée la dernière des priorités des politiques actuelles. Les budgets sont donc limités, les subventions publiques aussi. Il n'y a en réalité qu'un guichet : DAFO qui appartient au Ministère de la culture mais il contribue seulement à peu de projets par an, à raison d'une seule commission. Il faut donc être assez solide lorsqu'on fait du cinéma d'auteur. Pour le cinéma commercial, c'est plus facile car il rapporte.

Malheureusement, elle me parle d'un cinéma commercial de mauvaise qualité dont le public se complaît. Le potentiel du cinéma d'auteur ET du cinéma commercial est donc bien compromis. Si le cinéma commercial est leader par les trois grandes sociétés : Tondero, Big Bang et La Soga producciones, je lui demande de me parler des producteurs indépendants.

Elle me dit qu'il n'y en a presque pas, en tout cas pas de ceux qui misent sur un projet et le défendent qu'elle appelle le producteur créateur, le producteur accompagnant, le producteur délégué. Il n'y a que quelques producteurs exécutifs mais ce n'est pas simple de les trouver. Les réalisateurs se sentent seuls alors ils se soutiennent mutuellement en se produisant entre eux.

Je l'invite alors à me parler de *Canción sin nombre*, pour évoquer son développement, sa fabrication, sa distribution et comprendre son succès.

L'entreprise du projet commence lorsqu'elle fait ses études à Colombia grâce à une bourse. Elle obtient tout d'abord une subvention assez basse du Ministère de la culture avant de s'aventurer à chercher des coproductions notamment avec l'Espagne. Elle rencontre un producteur espagnol avec qui ça ne se passe pas bien. Sa motivation à aller chercher ce coproducteur vient avant tout du fait qu'elle veut obtenir les fonds Ibermedia et l'ICA (le fond espagnol). Ses recherches sont donc assez ciblées. Même si la relation n'est pas tout à fait saine et la confiance balbutiante, elle arrête ses recherches pour éviter de s'associer à 3 pays et complexifier le montage financier. Les questions artistiques lui prenaient déjà suffisamment de temps. Elle me confirme que le travail de dualité réalisatrice-productrice était particulièrement éprouvant.

Du côté péruvien, elle trouve tout de même du soutien du côté de La Mula producción (Rolando Toledo), un jeune producteur de documentaire. Son chef opérateur et son co-scénariste deviennent aussi producteurs. Elle s'entoure de personnes de confiance pour l'accompagner en substitut de producteur. Elle est notamment conseillée par Enid Pinky Campos, une directrice de production et productrice exécutive péruvienne. Mélina complète son financement avec l'aide d'un crowdfunding et du vendeur inter Luxbox à Paris, représenté par Fiorella Moretti, qui lui donne un MG suffisant pour compléter son enveloppe. Au Pérou elle est bloquée car les chaînes télé ne donnent rien, elles demandent les films gratuitement, ce qui est extrêmement handicapant. Elle tente un rapprochement avec le Chili qui tombe rapidement à l'eau. Selon elle, s'il y avait eu un accord France-Pérou, ça se serait passé différemment.

Finalement sa recherche de producteurs ne s'est pas orienté vers un soutien humain ou créatif mais un soutien financier. En fait, tout le projet était prêt avant qu'elle ne commence à chercher des producteurs. Elle avait les chefs de poste, le casting et le scénario. Les partenaires sont donc entrés sur un projet bien entamé.

Je comprends qu'avant le manque de résultat, il y a eu de sa part un manque de recherches.

Elle me parle en effet d'un choix restreint, d'un manque de repère. D'après elle, les cinéastes auteurs péruviens ont toujours été autodidactes et débrouillards. Il n'y a jamais eu de culture de la relation producteur-auteur. Elle pense que le manque d'argent pour le cinéma d'auteur ne permet pas aux producteurs de vivre des projets et donc les réalisateurs sont contraints de s'investir seuls. Je me dis qu'une réelle question de pédagogie s'impose pour initier les réalisateurs comme Mélina à appréhender ce rapport, cette rencontre qui ne peut que tirer les films vers le haut.

Elle mentionne tout de même une poignée de producteurs qui peut-être travaillent de cette manière : Enid Pinky Campos, Andres Malatesta (qui a produit les films d'Alberto Durant), Carolina Denegri et Jorge Constantino.

Au-delà de la question financière, j'ai l'impression que ce sentiment de solitude s'explique aussi par le manque de formation publique d'audiovisuel. Il existe au Pérou surtout des formations de communication où il y a deux-trois cours de cinéma ou alors se sont des universités privées extrêmement chères et sans grande exigence. Il n'y a donc pas de vivier de producteurs ou de réalisateurs ni même d'écoles qui garantissent la qualité d'un enseignement. Les producteurs et réalisateurs se forment comme communicants et se destinent principalement à faire de films publicitaires et institutionnels, activité qui leur permet de se maintenir à flot, avant de lancer ponctuellement un ou deux projets de films.

On peut considérer que les producteurs indépendants et les auteurs surgissent de manière sauvage.

J'interroge Dante Chanduvi, un jeune producteur travaillant dans une de ces boîtes de publicité. En parallèle de ce travail, il a créé il y a quelques années, le collectif El Perro Virringo, avec lequel il organise des ateliers d'initiation au cinéma pour les jeunes. Il a donc produit et réalisé plusieurs courts-métrages dans une petite économie.

Pour Dante, qui vient de Piura, une région de la côte du Pérou, il y a d'autres obstacles : le soupçon de corruption de DAFO et la polarisation du cinéma à Lima.

Il a l'impression d'assister à une forte disparité entre l'attention accordée aux cinéastes de Lima et les cinéastes des régions. Melina qui vient de Lima n'est pas d'accord et me répond qu'il existe aussi des aides pour les cinéastes des régions.

Départageons ce conflit de perception en citant le journaliste Bruno Rivas Frías dans son article « Cinéma d’auteur péruvien au temps de la globalisation : entre transgression et marginalisation » :

« Depuis que le modèle néo-libéral s’est implanté dans le pays, l’économie s’est maintenue de manière stable et nous avons rencontré une croissance reconnue par les entités internationales qui ont érigé le Pérou à un rang de pays en voie de développement comparable à certains « tigres asiatiques »³. Cette croissance a provoqué un discours hégémonique indiquant que le système néolibéral a provoqué une révolution sociale qui a permis d’ouvrir les portes des marchés internationaux aux citoyens et que, pour cette raison, le pays doit se maintenir sans nouvelles réformes. Pourtant on a aussi vu surgir un discours alternatif qui visibilise les importantes brèches des inégalités existantes au Pérou et indique que les bénéfices du progrès ne sont clairement pas réparti de manière équitable ». ⁴

On peut faire remarquer d’ailleurs que les films que nous avons cités plus tôt sont principalement réalisés et produits par des cinéastes et des sociétés originaires de Lima: Claudia Llosa, Tondero Films, Francisco Lombardi, Alberto Durant, Daniel et Diego Vega, La Soga Producciones, Joanna Lombardi, etc.

Reste donc encore la lumière à faire sur les cinéastes des régions, des Andes et de l’Amazonie.

³ Des pays qui sont devenus des puissances économiques en très peu de temps : La Corée du Sud, Hong Kong, Taiwan et Singapour.

⁴ RIVAS FRÍAS Bruno, *Cine de autor peruano en tiempos de globalización: entre la transgresión y la marginación*, Revista De Comunicación, 19.05.2020, en ligne, <https://doi.org/10.26441/RC19.2-2020-A12>, consulté le 10.05.2022

3. LES ENJEUX DES PRODUCTEURS PERUVIENS FACE AU PUBLIC ET A L'INTERNATIONAL

Je comprends que si la plupart des cinéastes péruviens s'auto-produisent, il existe tout de même certains producteurs indépendants qui se font peu à peu une place au Pérou et ailleurs. Notamment d'ailleurs, des productrices, ce qui est assez encourageant.

Je commence par interroger Jorge Constantino, un producteur de Tondero Producciones réputé pour accompagner tant des films d'auteurs que des films commerciaux. Cette ambivalence me surprend. Il me raconte qu'il a en fait ouvert une seconde société pour faire des films d'auteurs car ils ne s'inscrivaient pas du tout dans la ligne éditoriale de Tondero. Je vais chercher à comprendre son fonctionnement.

Il se surprend de ma prise de contact car selon lui il n'existe pas vraiment de relation entre le Pérou et l'Europe, à part avec l'Espagne. Il affirme ce besoin de rencontrer l'Europe pour des producteurs comme lui pour s'enrichir des pays où le cinéma est une industrie. Les différences sont pour lui abyssales en terme d'organisation, de production, en qualification des postes, en expertise technique, en communication.

Il me dit tout de suite qu'il trouve les européens très froids, très directs, pas du tout chaleureux et que cela participe à rendre les rencontres difficiles.

La deuxième différence pour lui est que les producteurs européens veulent toucher de l'argent sur les films tandis que les producteurs péruviens ne comptent pas le temps dédié au projet et ne se rémunèrent presque pas, et souvent plus pas que presque : « les producteurs européens ne le font plus forcément pour l'amour de l'art mais parce que c'est leur travail et donc ils espèrent une contribution financière qui leur permette d'en vivre ».

En effet au Pérou, les films ne rapportent pas. Carolina Denegri, une productrice péruvienne de cinéma indépendant (*Chicama*, *El Limpiador*, *El Soñador*) me dit que comme il n'y a pas de loi qui encadre et protège la distribution et l'exploitation des films, tout se fait de manière informelle. Il n'y a donc souvent pas de contrat. En théorie, un film peut rapporter 1\$ par entrée mais comme tout est fait à la sauvage, les producteurs ne voient parfois pas leur argent avant des dizaines d'années.

DAFO ne donne que 200 000\$ pour les projets, un financement très loin de ce qu'un producteur européen peut percevoir et donc cela rend les réalités très différentes.

Il l'illustre en me parlant d'un film qu'il est actuellement en train de coproduire avec un producteur espagnol. Lui a réussi à avoir DAFO et le producteur andalou a postulé aux fonds de la télé espagnole, l'ICA, la région de Madrid, etc. Le projet est majoritairement péruvien mais l'argent que les espagnols obtiendront ira plutôt dans leurs rétributions salariales que dans le film. Il sent que la plupart du temps les efforts doivent venir d'eux, ils ont par exemple déjà modifié le scénario pour faire une partie du tournage en Espagne : « C'est dur de renoncer à des exigences artistiques à cause de notre désavantage financier alors qu'on est à l'initiative du projet ».

Caroline Denegri réagit aussi à cela en me disant qu'elle a peur qu'avec des coproductions laborieuses à mettre en place, les films ne perdent peu à peu leur essence. Certains films sont trop fragiles et ne supportent pas une trop ample dilatation du temps et des partenaires.

Je me demande alors comment ils font dans le cas d'une production péruvienne où il n'y a pas de coproducteur, les films d'auteurs sont-ils possibles seulement avec DAFO ?

Très sûr de lui, il répond que oui car 200 000\$ peuvent suffire à financer un film tourné à Cuzco avec des acteurs non professionnels andins, des enfants pauvres et peu de matériel. Ce modèle est donc viable en exploitant des équipes et des populations défavorisées. Ça n'a pas l'air de le gêner plus que ça et je comprends que le pays est encore en retard sur des questions éthiques et de droit du travail. Ne pas avoir de loi du cinéma, c'est ne pas avoir de convention collective, de régime salariale particulier, de chronologie des médias.

J'essaye de savoir si pour ces petits projets, il n'a jamais envisagé d'autres moyens de financement comme l'investissement privé pour rendre les plans de financement plus décents. Cette question en appelle aussi à savoir s'il estime qu'il existe au Pérou des éléments attrayants pour des potentiels financeurs privés. À l'évidence, à part les mêmes 3 acteurs/réalisateurs de la scène commerciale, qui sont les seuls à rapporter des entrées, les financeurs privés ne trouvent pas leur compte dans les films d'auteur.

Il manque donc des éléments attirants pour les films indépendants, comme des acteurs et actrices péruviens du cinéma d'auteur. Le public péruvien parle en général « du film de tel ou telle acteur.rice », non pas avec. Le réalisateur n'est jamais mentionné.

Le star system est donc un socle à construire pour envisager de nouvelles propositions. S'il est difficile d'imaginer une transversalité entre les acteurs de *televolas* ou du cinéma populaire comme Carlos Alcantara, Salvador del Solar, Alberto Isola, Stephanie Cayo, etc et le cinéma d'auteur. Il serait intéressant d'encourager le partage d'un savoir-faire avec les directeurs et agences de casting que nous avons par exemple en France. Là-bas, les directeur.rice.s de casting se comptent sur les doigts d'une main : Jorge Luis Tito Villafuerte, Luz Tamayo et les formations d'acteurs aussi. Les seules agences de casting sont spécialisées dans la publicité et les acteurs populaires sont représentés par les propres boîtes de production :

Carlos Alcantara, acteur et réalisateur de *Asu Mare* est produit et représenté par Miguel Valladares, le fondateur de Tondero.

Une actrice péruvienne d'origine indigène se détache du lot: Magaly Solier (*La teta asustada*, *Made in USA*, *Mon père*, *Lina from Lima*). Elle est un véritable espoir pour le cinéma péruvien car elle est un exemple d'émancipation à échelle nationale et internationale. Elle est issue d'un milieu extrêmement violent et défavorisé du Pérou et est parvenue à proposer, à travers ses rôles, une image de la femme indigène forte et révolutionnaire en opposition au modèle archétypale de la femme sans ressources et sans échappatoires issue d'une communauté extrêmement discriminée dans le pays.

Pour un producteur l'enjeu est donc de se confronter à ces contraintes pour proposer des nouvelles idées d'hybridation pour intéresser le public et donc les investisseurs vers un autre type de cinéma. C'est un travail qu'a entamé Carolina Denegri, productrice des films d'Adrian Saba, un jeune cinéaste péruvien. Elle prend énormément en charge le casting avec la volonté de faire émerger de nouveaux acteurs.

Il faut à présent mentionner les changements de manières de consommer des publics suite à la pandémie et la montée en puissance des plateformes.

Je demande à Jorge Constantino sa position. Il est complètement séduit par l'idée de ce support comme opportunité pour le cinéma d'auteur péruvien. Il mentionne *Canción sin nombre*, le film de Melina, qui a été acheté par Netflix, ce qu'il voit comme un tremplin. J'ai abordé la question avec Melina qui me parle d'un non choix. Elle raconte que le film avait un avenir prometteur en salle grâce aux distributeurs qui ont commencé à l'approcher dès que le film a démontré sa qualité dans les festivals. Elle était parti sans distributeur péruvien mais avec un vendeur français, Lux Box, dont elle remercie le travail. Le film est vendu au Japon et en Suisse où il est très bien accueilli.

Cette effervescence a pris fin avec la crise sanitaire du Covid-19. La carrière du film a été mise en arrêt et donc vendu au plus offrant. Je sens la déception de Melina : un film en noir et blanc, au format 4/3, en quechua, n'était pas fait pour Netflix. De plus il n'a été acheté que pour le territoire péruvien. Le peu d'abonnés et le dispositif exigeant du film ont donc retenu le film de son potentiel. Pour Melina Léon, Netflix était véritablement un ultimatum. Je lui demande tout de même si elle serait prête à vendre un projet en développement à Netflix, elle avoue que oui selon le prix.

Melina et Jorge ont chacun leurs ambivalences. Le travail de Jorge Constantino comme producteur d'auteur est finalement assez similaire à celui de producteur de cinéma commercial. Il est très excité par la rentabilité et parle de « formules » dans les deux cas. Pour lui la formule pour un succès commercial national c'est le casting (Carlos Alcantara, Salvador del Solar, Stéphanie Cayo), des vannes régionales, un financement grâce aux banques et Inka Cola et une distribution dans les circuits. Le cinéma d'auteur c'est des enfants des Andes, des lamas, DAFO, un tournage à bas coût et l'appétit de l'exotique dans les festivals étrangers.

Il est donc clair pour lui que le cinéma d'auteur n'a pas sa place dans les salles au Pérou. En plus, il m'explique le fonctionnement particulier des distributeurs au Pérou. Ils ne font jamais de préachat, ils donnent des accords de principe en fonction du casting et interviennent ensuite au cours du montage pour poser leurs exigences. Ils ne prennent donc pas de risque avec des petits films.

Les délais de fabrication sont extrêmement courts et tout fonctionne comme dans la publicité. Finalement, il me dit que Tondero distribue ses propres films, que la seule télévision qui achète des films est America Television mais encore une fois, seulement s'ils sont garantis d'audience.

Ces exemples nous montre à quel point nous sommes effectivement loin d'une industrie cinématographique. Pour faire exister une industrie il faut un socle humain et matériel qui affirme une empreinte économique-culturelle. Monica Delgado, une critique de cinéma péruvienne très réputée, s'empare de ce sujet et affirme l'impression que tout stagne depuis une vingtaine d'année. Que le pays vit dans une bulle et que les résultats au box-office des films commerciaux sont loin d'être un indicateur qui reflète l'exercice d'une industrie. Pour elle, ce n'est qu'un balbutiement :

« Nous sommes dans une fièvre du placement de produit. Sans aucune loi de cinéma pour régir le système, l'état des choses ressemble à n'importe quel autre business anodin. Comment peut-on imaginer une industrie s'il n'y a ni cinémathèque, ni archives financées par l'état, ni école de cinéma ou d'audiovisuel, ni syndicats, ni régulations pour les distributeurs, sans un fond qui ne discrimine pas le cinéma de région, expérimental ou ashaninkas ? ».

Elle nuance tout de même son propos en parlant des contradictions que le système comporte à commencer par le fait qu'aucune autre forme d'expression culturelle ne reçoit un budget et un soutien annuel aussi important, de la part du Ministère de la culture, que le cinéma. Elle regrette que cela ne donne pas lieu à plus d'initiatives au niveau des politiques culturelles : « Voilà le paradoxe, il y a plus de cinéma mais sans vrai loi ni politiques claires de promotion et de soutien à la diversité, il n'y aura pas de croissance ».

Par ailleurs, une autre situation qui la choque est l'inexistence de la critique. Ce sont les mêmes étiquettes qui sont utilisées depuis plus de vingt ans pour définir le cinéma :

« Je n'imagine personne aujourd'hui en train de faire des critiques vidéos ou sortant de nouvelles revues de cinéma que ce soit sur papier ou sur internet. Les blogs abondent de cinéphiles qui pensent qu'il suffit de voir un film de temps en temps pour écrire sur le cinéma mais cela n'a rien à voir avec une presse. Je trouve cela alarmant que rien ne sorte des universités. J'ai l'impression que même s'il y a une certaine démocratisation dans l'accès aux films, je ne vois pas de gens écrire ou investiguer dessus. Il n'y a pas de professionnalisation en tant que telle. Nous sommes à une époque qui ressemble aux prémices de la critique au Pérou, quand

les fils des directeurs des journaux, des écrivains et des poètes en faisaient un objet analytique de temps à autres. »⁵

Cette synthèse de Monica Delgado me permet d'interroger Jorge Constantino sur ses perspectives par rapport au cinéma d'auteur péruvien. Tout comme Mélina, il exprime l'importance des apports européens en terme de savoir-faire, de financement et de diffusion. C'est indéniable qu'il y a beaucoup à apprendre pour eux. Si l'expérience de Melina avec l'Espagne n'a pas été simple, Jorge semble dire que la langue commune est tout de même un des plus grands avantages. Nous voyons en effet qu'Ibermedia réunit seulement des pays de langue latine commune entre l'Amérique du sud et l'Europe (bien que l'Italie ait été rajouté il y a peu): l'espagnol et le portugais. La France est donc exclue. Pourtant les producteurs et le système français attirent énormément la curiosité des auteurs et des producteurs péruviens par sa culture et ses valeurs.

Tant Melina León, Alejandro Izquierdo (un ex-distributeur Vénézuélien), Dante Chanduvi et Jorge Constantino m'encouragent dans ma volonté de vouloir connecter la France et le Pérou.

⁵ DELGADO Monica, *Entretiens de Lima en escena*, 07.03.2015, <https://www.educacionperu.org/monica-delgado-para-que-haya-industria-de-cine-en-el-peru-debe-existir-nueva-ley/>, consulté le 5.05.2022

II. LA POTENTIALITÉ DES COPRODUCTIONS ENTRE LE PÉROU ET LE RESTE DU MONDE

1. LES PRODUCTEURS EUROPEENS ET LE CINEMA SUD-AMERICAIN : LES DIFFERENTS MODELES POSSIBLES

En réponse aux problématiques énoncées par Jorge Constantino et Mélina Léon : les contraintes culturelles, le manque d'ouverture, le manque de savoir-faire, les besoins d'échanges, etc. Je choisis de rencontrer Edgard Tenenbaum, un producteur franco-argentin basé à Paris avec sa société Tu vas voir. Il produit depuis 2002 du cinéma sud-américain. Il a l'expérience de la production à double culture qui m'intéresse. Il me raconte d'abord comment il s'est positionné dans le marché français en tant que producteur franco-latino-américain.

Après avoir grandi une partie de sa jeunesse en Argentine, avoir émigré en Israël puis s'être tourné vers des études de Sciences Politiques à Paris, Edgard Tenenbaum remarque qu'il y a en France une grande curiosité pour le cinéma sud-américain, d'abord pour le documentaire puis peu à peu vers la fiction. Cette observation coïncide avec un moment de sa vie où il ressent le besoin de se reconnecter avec ses origines par le biais professionnel. Je me reconnais dans ce récit et son parcours et ses motivations m'inspirent beaucoup. J'essaierai donc de trouver dans son expérience, des échos avec le contexte contemporain pour analyser les possibilités de transposition.

Avec la forte envie de produire des cinéastes argentins, il se met donc à leur recherche dans un contexte post-dictature où le cinéma argentin battait de l'aile. Plutôt que de trouver des auteurs dans son pays d'origine, c'est sur des cinéastes péruviens qu'il tombe et qui le séduisent assez pour qu'il se lance dans la production de leurs projets. Cette rencontre convenait particulièrement à ces auteurs qui essayaient de faire des films dans un contexte où il n'y avait aucune régulation du cinéma, aucune formation, aucun soutien alors qu'en France ils étaient attendus avec un certain intérêt. Pour preuve, l'existence du fond sud qui permettait de valoriser en particulier des films d'Amérique du sud. Cette aide est devenue l'aide au cinéma du monde, et au fil des années s'est mis à intégrer davantage de pays et par conséquent à diminuer les montants de ses aides. Ce rapport au cinéma latino-américain a aujourd'hui changé et ces films ne seraient sûrement pas aussi rentables qu'ils le furent à cette époque.

Analysons l'appétence d'aujourd'hui de la France pour cette cinématographie qui se reflète notamment dans les dispositifs mis en place pour le faire exister :

On doit évidemment commencer par citer les festivals qui participent énormément à promouvoir la culture sud-américaine et l'encouragent par des bourses. En France, nous pouvons trouver le Festival Cinélatino à Toulouse, le Festival du cinéma péruvien à Paris, le Festival cinéma de Femmes d'Amérique du sud, le Panorama du cinéma colombien, etc. En somme une petite dizaine de tremplins possibles.

Je suis allée au festival du cinéma péruvien cette année qui s'est déroulé au Cinéma le Lincoln, sur les Champs Élysées. J'ai assisté à la projection de deux longs-métrages dont l'un réalisé par un auteur suisse (*The Saint of the impossible*) et à la projection des courts-métrages. J'ai été assez déçue de la qualité des films, je n'ai pas été surprise ni par les sujets, ni par les propositions formelles que j'ai trouvés sans grande originalité.

J'ai remarqué qu'au générique les réalisateurs étaient souvent les producteurs et les monteurs ce qui se ressentait fortement par la volonté d'exhaustivité, les rythmes déséquilibrés films, les fragilités de jeu. C'est un certain manque de recul et d'exigence que j'ai observé. Je ne peux pas dire si cela vient de la programmation ou du marché mais j'ai réalisé l'énorme quantité de travail à faire.

La directrice et programmatrice de ce festival Jovita Maeder, est aussi une distributrice de cinéma latino-américain en France (Bobine Films). Observons par exemple de plus près les chiffres rapportés par les films qu'elle distribue pour identifier leur potentialité auprès du public français :

- *Matar a Jesus* de Laura Mora Ortega, un film colombien sorti en 2017 avec 11 copies, a fait **2301 entrées à la première semaine d'exploitation.**
- *El soñador*, film franco-péruvien de Adrian Saba est sorti en mars 2017 avec une copie, a fait **150 entrées à la première semaine d'exploitation.**
- *Nudo Mixteco*, un film mexicain de Angeles Cruz, sorti en décembre 2021 avec une copie, a fait **69 entrées à la première semaine d'exploitation.**
- *Juliana*, un film péruvien de Fernando Espinoza et Alejandro Legaspi datant de 1989 (Grupo Chaski) et ressorti en juin 2021 avec une copie et a fait **182 entrées à la première semaine d'exploitation.**
- *Un monde pour Julius*, un film péruvien de Rossana Diaz Costa, une adaptation du best-seller du célèbre romancier Alfredo Bryce Echenique sortie en 2022 avec une copie a fait **423 entrées à la première semaine d'exploitation.**

Si l'ambition de Bobine Films est importante, les résultats ne sont pas vraiment probants. Mais d'un autre côté, Pyramide Films se démarque aussi comme étant un distributeur particulièrement engagé envers le cinéma latino-américain et présente des chiffres plus encourageants. Récemment ils ont sorti :

- *Los Silencios*, un film péruvien-colombien de Beariz Seigner sorti en 2018, avec copies a fait **11762 entrées à la première semaine d'exploitation**.
- *Nuestras Madres*, un film belgo-franco-guatémaltèque de Cesar Diaz, pas d'information sur le nombre d'entrées, caméra d'or à Cannes en 2019 sortie en 2020.
- *La Jauria*, un film colombien de Andres Ramirez Pullido sortira en 2023 mais a déjà obtenu le grand prix à la Semaine de la Critique de Cannes 2022.
- Ils sortiront fin 2022 le dernier film de Patricio Guzman.

Un autre distributeur de cinéma latino-américain très important à nommer est ARP

Distribution:

- *La Llorona*, film guatémaltèque de Jayro Bustamante, sortie en 2020 avec 14 copies a fait **25688 entrées à la première semaine d'exploitation**.
- *Mano de Obra*, film mexicain de David Zonana, sortie en 2020 avec 8 copies a fait **4372 entrées à la première semaine d'exploitation**.

Il y a donc un réel écart entre les films sortis par Pyramide ou ARP et Bobine films. Les films distribués par ARP et Pyramide sont davantage des coproductions tandis que Bobine va chercher des films plus petits, faits avec un seul producteur, ce qui doit expliquer en partie cet écart.

Les chiffres démontrent tout de même qu'il demeure un intérêt et une disponibilité des films sud-américains. Les postures des distributeurs comme Pyramide ou ARP sont très encourageantes. Il faut bien entendu tenir compte de l'impact de la crise sanitaire sur les films énumérés et aussi pour les prochaines années à venir.

Les autres indicateurs d'attrait pour ce cinéma peuvent être la popularité de certains auteurs qui permettent d'ouvrir la curiosité sur les pays et les continents qu'ils représentent. Nous pouvons parler de Patricio Guzman, de Pablo Larraín, Alejandro Gonzales Iñaritu, Juan Jose Campanella ou Pablo Trapero. Ces auteurs existent très fort dans le circuit des festivals mais aussi énormément sur les plateformes.

Évidemment ces auteurs sont très identifiés : Patricio Guzman est parvenu, par ces films et son parcours à intéresser les français et les espagnols à l'histoire du Chili, à le fidéliser et ne cesse de se renouveler.

Pablo Larrain a commencé par des films très politiques et reflet de la société chilienne comme *Fuga*, *Tony Manero* et *No* avant de déployer rapidement son univers vers des films avec des sujets ou des personnages plus internationaux (*Jackie*, *Spencer*, *Neruda*).

Concernant les cinéastes argentins Pablo Trapero, Luis Ortega, Damien Szifron, ils ont été propulsé en Europe par Pedro Almodovar, avec la boîte de production El Deseo qu'il partage avec son frère en Espagne. Nous pouvons considérer Pedro Almodovar comme un promoteur essentiel pour le cinéma Argentin et pour certains films mexicains. Il serait intéressant de le voir s'intéresser à d'autres pays sud-américains dans les prochaines années.

Parmi les cinéastes des fictions citées, on retrouve des coïncidences : les têtes d'affiche Ricardo Darín et Gael Garcia Bernal. Le succès de certains de ces films est intrinsèquement lié aux « stars » qui jouent dedans.

Quand nous en parlons avec Edgard Tenenbaum, il me confirme: l'Amérique Latine n'a aujourd'hui aucun star system mis à part ces deux acteurs moteurs de l'exportation des films. C'est un grand handicap. Nous nous retrouvons donc dans une configuration limitée où Gabriel Garcia Bernal se retrouve à incarner des rôles de chilien, d'espagnol, de colombien, de cubain ou de mexicain.

La question du renouvellement et de l'impulsion du casting en Amérique du sud est déterminante pour l'avenir de son cinéma.

Pour revenir aux producteurs, nous pouvons en citer d'autres qui sans avoir forcément une double culture se sont fortement intéressés au cinéma sud-américain et ont réussi à déployer certains projets depuis l'Europe.

Deux modèles de coproduction se dessinent. Pour initier un projet, il est nécessaire de définir lequel est le plus approprié.

Le premier: celui d'être un producteur minoritaire qui reçoit les projets développés dans l'autre pays. Ces producteurs estiment qu'il y aura de l'autre côté une meilleure connaissance du marché et que le producteur majoritaire saura davantage où mettre le

film. Son investissement dans le projet va être en accord avec la part de financements qu'il pourra amener. Il doit donc s'aligner à l'idée que son opinion sur l'ensemble des décisions artistiques prises sur le projet sera aussi moindre. Il s'agit donc d'avoir grandement confiance en la capacité du producteur majoritaire à rendre la promesse du film proposée. Il faut être énormément attaché au projet pour être prêt à y investir énormément de temps et d'énergie sans être le capitaine du bateau et avec une courte mobilité.

Parmi les producteurs français qui pratiquent ce modèle de coproduction et qui ont notamment participé à mettre en lumière des cinéastes et des films d'Amérique du sud nous pouvons citer par exemple Les Films du Volcan (George Renant) et Ciné Sud Promotion (Thierry Lenouvel).

Le deuxième modèle existant est celui d'être producteur majoritaire, c'est celui qu'a choisi Edgard Tenenbaum pour la plupart de ses projets. Il a donc beaucoup plus de marche de manœuvre pour le financement. Avec ce modèle, il faut être extrêmement précautionneux avec la question de l'européanisation du film car la coproduction va forcément impliquer un apport humain ou technique européen dans un film certainement très ancré dans une culture sud-américaine. Il faut à ce moment-là être sûr de pouvoir garantir l'authenticité du film et surtout le respect de la culture principale du film.

Edgard Tenenbaum est en ce moment en train d'élaborer un film « hybride » co-réalisé par une réalisatrice belge et une réalisatrice péruvienne donc avec des financements belges, péruviens et français. La part majoritaire est belge alors que le film se déroule complètement au Pérou près d'Iquitos, une région amazonienne reculée, pourtant le film est d'initiative belge et en langue française. De ce côté, le film est donc avantagé auprès des guichets qui priorisent et valorisent énormément la langue française. En effet, il arrive souvent que les auteurs et les producteurs de films étrangers soient encouragés à réécrire pour qu'il y ait une partie de l'action en Français. Cela fait écho à la contrainte rencontrée par Jorge Constantino qui a du tourner en Espagne une partie de l'un de ses projets en raison des financements européens.

Voilà un des dilemmes les plus représentatifs du risque de ne pouvoir parfois préserver l'authenticité du film et de sa culture. Il s'agit ensuite de peser le pour et le contre de chaque décision. Parfois le besoin de soutien est si grand que cette limite peut être

franchie. Probablement plus fréquemment quand les différents coproducteurs appartiennent à des cultures très différentes où les valeurs et les priorités ne sont pas partagées.

En solution de ces incompréhensions, la double culture peut être extrêmement précieuse et l'apport d'un producteur comme Edgard Tenenbaum unique.

Il me parle de l'exemple d'*Ixcanul*, un film guatémaltèque de Jayro Bustamante qu'il a produit, sorti en 2015. Le film raconte l'histoire d'une jeune femme qui vit sur le flanc d'un volcan au Guatemala avec sa famille qui l'a promise au contremaître de la plantation où elle travaille. Elle préfère cependant vivre une histoire avec un autre garçon du village. Alors qu'elle pense quitter le village avec lui pour vivre aux États-Unis, elle tombe enceinte. Sa famille va essayer de l'entourer et de la préserver des regards hostiles de leur entourage.

Ce film est en dialecte maya, tourné entièrement dans la région avec des acteurs nationaux. Pourtant, juridiquement, le film est français. En raison des financements français obtenus, ils ont envoyé une partie de l'équipe française au Guatemala pour le tournage et ont fait la post-production en France. Il précise que pour que ça fonctionne, il faut envoyer une équipe qui parle la langue locale, au moins l'espagnol et qui puisse comprendre et respecter l'autre culture et son territoire. Il faut à tout prix éviter toute forme d'imposture « néocoloniale », tout choc culturel. Tout doit être organique.

Ce modèle de production peut-être avantageux car il va permettre d'avoir accès au, non négligeable, soutien automatique français. Il mentionne donc aussi la question de l'agrément. Il faut le label français pour que le distributeur puisse aussi avoir du soutien pour sortir le film. Un film majoritairement produit en France sans agrément, va coûter beaucoup plus cher et les distributeurs ne seront pas prêts à prendre ce risque. Il est très important de penser ce que va être le film avec et sans agrément. Il faut s'asseoir à une table et réfléchir au pointage possible avant de s'engager.

Surtout qu'au-delà de cette contrainte, il faut avoir en tête qu'un film en langue non européenne renonce à l'apport des SOFICAS et d'aides comme Eurimages ou Canal +, par exemple.

Le montage de ces films hybrides est un vrai casse-tête, d'autant plus si comme au Guatemala ou au Pérou, il n'y a aucun accord de coproduction. On ne peut, en clair, pas vraiment parler de coproduction car le film n'a pas la double nationalité.

En effet, sans ces accords, le coproducteur minoritaire ne pourra pas amener plus de 10% ou 20% du budget. Pour faire une coproduction il faut au moins 20%, si ce n'est 30%. C'est un vrai handicap.

Il faut donc être assez solide pour, malgré tout, parvenir à monter les films sans accords lorsqu'on est majoritaire. Dans le cas d'*Ixcanul*, le réalisateur, qui vit à Paris, est depuis plusieurs années dans une importante démarche de dynamisation du cinéma au Guatemala. Il a monté sa boîte de production là-bas avec laquelle il coproduit les films qu'il fait avec des coproducteurs français. Son dernier film *La llorona* a été coproduit entre sa société et Les Films du Volcan.

Edgard Tenenbaum se désole de l'inexistence de ces accords de coproduction qui lui rende la tâche plus ardue. Il sent que lorsqu'on lui envoie un projet, les possibilités sont de plus en plus restreintes. Il doit donc bien réfléchir avant de s'engager même quand il est très séduit par un projet. Les accès aux guichets sont plus difficiles, les aides du cinéma du monde sont moins importantes, les chaînes sont plus contraignantes, les bourses des festivals diminuées, Ibermedia n'inclue pas la France.

Les modèles sur lesquels il s'est appuyé pendant longtemps sont aujourd'hui moins avantageux, il faut les renouveler.

L'attractivité du producteur français pour ces films reste pourtant indéniable.

Le savoir-faire en terme de développement, les régulations de financement et les positionnements des producteurs dans les circuits nous rendent très forts. Bien plus même que l'Espagne où il y a par exemple très peu de distributeurs indépendants. L'avantage d'un pays comme l'Espagne est par contre les festivals comme Biarritz, ou San Sébastian où, en effet, la langue partagée permet à des films latino-américains d'exister.

Dans cette attractivité, il faut garder en tête que la priorité est que les auteurs se sentent compris. Ce n'est pas aux producteurs de s'imposer. La capacité d'adaptation des producteurs français est une qualité à préserver.

2. LES LIMITES DES COPRODUCTIONS ENTRE L'EUROPE ET L'AMERIQUE DU SUD : CRITIQUE DE L'EXOTISME ET DU NEOCOLONIALISME

Parmi mes recherches sur les différents modèles de coproductions entre l'Amérique du sud et l'Europe, je tombe sur une série d'articles critiques vis à vis des postures des producteurs européens. Ces critiques viennent compléter ma réflexion sur le choc culturel. Je pense qu'il est important d'aborder cette question anthropologique pour éviter de tomber dans ses écueils et encore une fois être précautionneux sur les représentations et la manière d'accompagner les films d'une culture différente de la sienne.

Les critiques en question parlent d'une impression d'exotisme, d'altération intrinsèque au financement des films et d'une forme d'intervention européenne et néocoloniale dans la production culturelle de pays moins développés.

Les films concernés par ces critiques sont ceux ayant bénéficiés de bourses et de financements européens comme le fond Hubert Balls de Rotterdam, le WorldCinema Fund of Berlin, Ibermedia, les télévisions espagnoles, le programme Media, etc. et ayant, grâce à ces financements, atteint les marchés internationaux.

Deborah Shaw, dans son livre *Transnational screens : Expending the borders of Transnational Cinema*⁶ cite plusieurs critiques qui évoquent la déformation des productions culturelles des pays non européens ajoutant que les nations européennes qui octroient les fonds ont tendance à s'approprier ces films et que les financeurs privilégient une esthétique mondialisée du cinéma d'auteur. Elle cite par exemple Randall Halle qui parle des coproductions qui mènent à une forme d'orientalisme :

« Les publics d'Europe et des États-Unis reçoivent les histoires comme ils les veulent, accompagnées de représentations d'étrangers lointains qui soulignent les différences culturelles, on donne aux festivals et aux publics du cinéma d'auteur une série de « textes culturels qui disent la vérité de l'Autre à la place de cet Autre » en nous donnant à voir une prééminence d'images de pauvreté, de crime, de violence et de sous-développement.

Le cinéma du monde risque toujours d'aboutir à une forme d'auto-ethnographie, de promouvoir une sorte d'auto-exotisation par laquelle l'ethnique, le local ou le régional, sous couvert d'auto-expression, s'exposent au regard d'un Autre

⁶ SHAW Deborah, *Expending the borders of Transnational Cinema*.

bienveillant, avec toutes les conséquences que cela implique. Le cinéma du monde suppose invariablement un regard de l'extérieur, reproduisant ainsi le vieux dilemme anthropologique de l'observateur participant qui reflète ce que « l'indigène » pense que l'Autre, l'observateur, veut voir ».

À partir de cette critique, Deborah Shaw s'attaque à l'analyse de *Fausta* de Claudia Llosa et soulève certains points qui peuvent corroborer ces critiques. Elle signale notamment la relation archétypale entre la maîtresse de maison bourgeoise et la domestique indigène ingénue et crédule qui regarde des dessins animés. Elle analyse des moments de mise en scène qui démontrent un détachement du personnage de Fausta à ses traditions dans une forme d'émancipation plus que dans un processus de résilience. Elle a aussi l'impression que le genre réaliste-magique du film rend une vision fantasmée et esthétisée des minorités indigènes et de leur souffrance destinées à satisfaire un public cinéphile de festivals. Elle dit :

« Le processus d'altérisation en jeu a été discuté et le film fut reçu comme représentatif de la culture péruvienne dans le monde, sans que mention soit réellement faite de la dimension multinationale de sa production et de ses sources de financement, comme le montrent sa sélection pour représenter le pays aux Oscars en 2009.»

En mentionnant les Oscars, Deborah Shaw nous amène à mettre en exergue les lieux de représentations donnés au film et sa réputation en contraste avec l'opinion des spectateurs péruviens pour définir la vraie cible de ce film.

Le film remporte l'Ours d'Or à Berlin en 2009, est nommé aux Goyas, au Festival du Nouveau Cinéma de Montréal et aux Arieles mexicains la même année avant d'être présentés à Istanbul, au CPHPIX au Danemark, Karlovy Vary en République Tchèque, à Busan, au London Film Festival et à Palm Springs.

Une fois aux Oscars, le film a évidemment attiré l'attention des spectateurs péruviens qui se sont précipités dans les salles pour le voir. Dante Chanduvi, mon ami producteur au Pérou me raconte que le public avait beaucoup d'attentes car ce film les représentait dans le monde entier, ils ont cru au potentiel de leur cinéma mais au sortir de la salle c'est la déception. Ils ne se sont pas reconnus dans le film, le trouvant lent et pédant. Cette déception les détourne à nouveau des salles en attendant d'avoir la garantie de voir un film avec lequel ils s'identifieraient. Le genre qui au Pérou a le mieux réussi à les

satisfaire est la comédie. À son époque *Fausta* est peut être un film qui a participé à distancier le public péruvien de sa salle.

Prendre en compte ces critiques amène à réfléchir au choix de produire un cinéma destiné aux publics des salles nationales ou aux festivals internationaux. Cette question me taraude énormément car j'ai envie de faire des films péruviens non seulement pour visibiliser ma deuxième culture auprès de l'Europe mais aussi pour que mes proches et les péruviens puissent se connecter à un cinéma qui leur ressemblent.

J'ai envie de faire des films où l'engagement des deux cultures soit équilibré.

Je pose la question à Carolina Denegri et elle me répond :

« Nous n'avons pas encore eu l'opportunité de pouvoir s'identifier à notre cinéma, de se reconnaître en lui. Nous avons une idée de ce que nous sommes mais c'est une idée exportée. Les contenus que nous regardons nous montrent un espace péruvien maquillé pour ressembler à ce que nous imaginons de nous-mêmes. Il y a des maisons dans les films péruviens qui n'existent pas, qui ressemblent à des maisons de « gringos » qu'on a pu voir dans *Friends* ou dans des films américains. C'est le danger du soutien de l'Europe. Ibermedia oblige à recruter des équipes techniques de chaque pays coproducteurs donc on se retrouve à inventer un personnage, on force les choses, on se décale de nous-mêmes, encore.

C'est aussi le problème de la centralisation à Lima. Lima ne fait que regarder vers l'extérieur alors que les régions regardent vers l'intérieur et font des films comme *Mancocapac* qui est magnifique et qui est tourné à Puno. Il ne faut pas s'autoriser à se complaire et à laisser les européens se complairent d'une image qu'ils ont de nous. Ces écueils existent dans le cinéma indépendant et dans le cinéma commercial, les gens ont besoin de se mesurer aux étrangers. En Région, ils n'ont pas besoin. Je fais un film qu'on tourne à Trujillo bientôt, on était obligés de se passer d'Ibermedia. La chose la plus étrangère du projet c'est nous qui venons de Lima, c'est déjà beaucoup. »

Je me demande donc si les coproductions entre pays d'Amérique du sud ne seraient pas un autre modèle à explorer. Carolina trouve aussi que pour certains films ce peut être une meilleure idée.

Edgar Tenenbaum et Alejandro Izquierdo ont l'impression qu'on voit bien plus de films sud-américains, chiliens ou péruviens en France qu'en Argentine ou au Venezuela. Selon eux, les pays d'Amérique du sud ne se montrent pas leurs films. Il y a bien plus de coproducteurs et de distributeurs européens que de producteurs latino-américains pour ces films.

Ixcanul, par exemple, s'est mieux vendu en Suisse qu'au Mexique.

Je fantasmais pourtant une certaine idée de solidarité entre les pays sud-américains. Je vais donc m'efforcer d'analyser les dynamiques possibles, pour comprendre leur viabilité.

3. LE PEROU AU SEIN DU PANORAMA DES CINEMATOGRAPHIES SUD-AMERICAINES: POINTS COMMUNS, DIVERGENCES ET ALLIANCES EMERGENTES

Il faut se demander quelles sont les raisons pour que les auteurs et les producteurs rencontrés ressentent le besoin de partir si loin pour fabriquer leurs films. L'Europe est toujours mentionnée en raison de sa puissance d'exportation, de ses festivals, de ses fonds et de sa culture. Pourtant, il est important de mentionner l'importance de certaines cinématographies sud-américaines et de replacer le Pérou dans cette région du monde afin d'observer les possibilités qui peuvent aussi s'offrir.

Depuis plusieurs années, ont surgit dans le paysage latino-américain plusieurs politiques culturelles tournées vers le cinéma dans l'idée de construire des accords et des espaces d'articulation supranacionaux. Il y a par exemple le projet de la RECAM au niveau du MERCOSUR⁷ et le programme Ibermedia. Ces initiatives ont participé à mettre en avant l'Argentine, le Brésil et le Mexique mais aussi d'autres pays plus petits comme l'Uruguay, le Paraguay, le Venezuela, le Chili, la Colombie et le Panama. C'est notamment le Brésil et l'Argentine qui mènent le lead de cet espace supranational. Grâce à ces fonds et les initiatives publiques de ces pays, on a pu observer une véritable croissance du cinéma latino-américain. Celle-ci s'est très vite heurtée à des circuits de diffusion limités tant nationalement que continentalement mais aussi, comme nous l'avons déjà observé plus tôt, aux pouvoirs oppressants d'Hollywood et de l'Espagne sur leurs territoires.

Aujourd'hui, il y a un rapport de force entre les apports du Brésil, de l'Argentine et du Mexique à Ibermedia et ceux de l'Espagne qui traduit une nécessité de l'Amérique du Sud de devenir le protagoniste du financement de la cinématographie de son continent. Au-delà des lois et subventions publiques, les plus petits pays ont aussi mis en œuvre des initiatives privées pour valoriser leur cinéma tels que des crédits octroyés aux entreprises pour leurs investissements (les cash rebates) ou des déductions fiscales.

⁷ Le réseau des salles digitales du Mercosur est un circuit de diffusion culturelle qui intègre aujourd'hui une trentaine de salles. Son objectif est de contribuer à la circulation du contenu audiovisuel propre au MERCOSUR en soutenant l'imaginaire collectif de la région. Comme le programme MEDIA en Europe, il peut valoriser les initiatives régionales, promouvoir l'accessibilité aux films et soutenir les entreprises, associations ou personnes engagées dans le déploiement de l'audiovisuel du MERCOSUR.

Citons quelques exemples d'initiatives des autres pays sud-américains:

- **L'Uruguay:** Avec un fond de 4 millions de dollars par an, le pays offre un remboursement entre 10,6% et 25% des dépenses sur le territoire. Pour attirer les investissements internationaux, le pays a investi 25 millions de dollars dans la Zone Franche Audiovisuelle du Maldonado (aussi appelés les studios de la Pointe de l'Est) qui regroupera des plateaux de tournage et des studios de post-production. La situation géographique du pays est idéale pour les grands marchés voisins, le Brésil et l'Argentine mais aussi pour des productions internationales.

- **La République Dominicaine:** en 2010, fut approuvé la loi de promotion à l'activité cinématographique: les créateurs dominicains ont accès à un crédit fiscal transférable à 100% pour les films nationaux et un crédit à 25% pour les cinéastes étrangers dont le coût des films est supérieur à 500 000\$. Les effets furent presque immédiats. L'industrie dominicaine fabriqua 169 films entre 2011 et 2020, ils furent diffusés sur le territoire.

- **Le Panama:** L'université du Panama et l'université de Istmo comptent des formations audiovisuelles très riches. En 2011 est créé un festival de Cinéma qui est aujourd'hui considéré comme une vitrine pour le cinéma centroaméricain. Au-delà des initiatives de soutien national, des initiatives internationales se sont créées en parallèle, permettant de faire avancer la production des films sur le territoire de manière exponentielle.

- **Le Mexique:** Les crédits existent depuis plusieurs années. On a donc vu l'industrie se déployer très rapidement. Ont émergé au même moment, des animateurs d'effets spéciaux et des studios de post-production de grande qualité.

- **L'Argentine:** on peut considérer que ce pays détient aujourd'hui des nouveaux hubs de technologie. Le marché de la culture y est très important, les argentins consomment énormément de musique, de livres, de cinéma et les séries. À cela s'ajoute l'avantage d'avoir des universités publiques de cinéma et des circuits de distribution et d'installations audiovisuelles plus amples permettant aussi une meilleure exportation.

- **La Colombie:** Le fond cinéma colombien offre un cash rebate de 40% de la valeur des dépenses en services audiovisuels pour les œuvres cinématographiques, séries et clips musicaux. Ils ont aussi mis en place un certificat d'investissement audiovisuel qui

permet d'accéder à une réduction fiscale jusqu'à 35% de la valeur totale des services nationaux. Pour être éligibles, les dépenses en Colombie doivent être faites auprès d'entreprises colombiennes ou de personnes physiques de nationalité colombienne et domiciliées dans le pays. Ils ont aussi développé des fonds de soutien régionaux comme le FilMedellin qui rend jusqu'à 10% des dépenses totales en services contractés à Medellin.

- **Le Chili:** le pays détient un fond de soutien qui stimule le remboursement de 30% des dépenses qualifiées pour les films et séries jusqu'à 3 millions de dollars. Le pays semble avoir de bonnes équipes techniques et des centres de formation qualitatifs permettant de faire évoluer l'industrie cinématographique. Le gouvernement chilien a fait beaucoup d'effort avec le CORFO qui cherche à attirer les productions étrangères à travers un programme d'initiatives appelé le IFI Audiovisuel qui, entre 2017 et 2019, a investi plusieurs millions de pesos chiliens dans des films et des séries.

Le Pérou, la Bolivie et l'Équateur sont considérés comme des pays émergents qui, sans lois et avec des fonds bien plus jeunes et moins importants, doivent encore se faire une place à côté de leurs voisins. Observer ces différentes tendances c'est identifier les potentiels partenaires possibles pour les aider dans leur demande. Des collaborations peuvent s'envisager dans une complémentarité vertueuse.

D'ailleurs, si on regarde de plus près la liste des projets soutenus par Ibermedia ces dernières années, on remarque beaucoup de coproductions entre le Pérou et la Colombie mais aussi entre le Chili et l'Argentine.

Nous pouvons aussi prendre pour exemple les réalisatrices et productrices Marite Ugas et Mariana Rondon, elles sont respectivement vénézuélienne et péruvienne. Après s'être rencontrées à l'école de Cuba, elles ont décidé de monter leur structure de production Sudaca Films. Leur modèle consiste à produire et réaliser à tour de rôle. Leur société a un siège à Lima et un siège à Caracas. Une fois sur deux elles tournent soit au Pérou soit au Venezuela. Elles font des films sociaux aux formes audacieuses. Certains se sont déjà fait une place dans des festivals internationaux et parviennent aux salles nationales.

Alejandro Izquiero, qui a été un de leur distributeur avec Cine Unidos, me raconte l'expérience de leur film *Pelo Malo*, une exception satisfaisante, qui a rencontré un plus grand succès au Venezuela qu'en France malgré le travail énorme du distributeur français.

J'ai l'impression que le fait de réunir la force et le potentiel de chacun de leurs pays leur a permis de vivre de leur films et de trouver leur place à échelle latino-américaine. Elles financent leurs films avec des bourses de festivals, des fonds privés, de quelques subventions d'Etat et d'Ibermedia qu'elles peuvent avoir comme elles regroupent deux pays membres.

Il me faut souligner l'importance des financements privés dans les plans de financement de leurs films. En effet, ces réalisatrices-productrices n'ont pas attendu que de nouvelles subventions publiques ou la création de fonds régionaux émergent pour se tourner vers des nouvelles formes de financement. C'est une solution à prendre en considération dans les pays comme le Pérou, le Venezuela ou l'Équateur, qui doivent parvenir à susciter de l'intérêt de la part d'entreprises nationales pour leur cinéma. Il existe des sociétés de fonds d'investissements à risque, structurées à peu près comme des SOFICAS, comme Screen Capital au Chili ou Mexico VCS Capital au Mexique.

Il y a donc des possibilités viables de coproductions entre pays d'Amérique du sud même si elles suggèrent des contournements et des idées nouvelles. En tout cas, le partage mérite d'être encouragé pour que les atouts des uns puissent donner aux autres l'opportunité de les surprendre.

En 2014, la Chambre Argentine de l'industrie cinématographique a proposé une rencontre entre plusieurs producteurs de l'industrie du cinéma sud-américaine pendant plusieurs jours pour générer un espace de discussion et de partage sur les différentes activités des pays, les façons de financer et de distribuer les œuvres à travers des ateliers. Cette rencontre a favorisé des échanges d'initiatives et des projets à échelle nationale et intercontinentale et pourrait être renouvelée.

La question qui demeure est celle des distributeurs et des circuits d'exploitation.

Au Pérou, l'un des rares articles existants pour la distribution soumet les films péruviens aux mêmes conditions que les films étrangers, c'est à dire à un marché libre très contraignant. Comme nous l'avons déjà évoqué, il n'y a aucun cadre légal. Le travail des producteurs indépendants et donc souvent dédoublés. Carolina Denegri me raconte son travail de fonds auprès des universités, de quelques circuits indépendants, des écoles pour montrer le film *El Soñador* de Adrian Saba. En fonction des régions cela varie aussi beaucoup. À Cuzco les gens sont allés voir le film dans des petites salles mais toujours

en dernière minute. À Lima, le film n'a pas été pris dans les circuits et a fait peu d'entrées. C'est un exemple d'un cinéma indépendant qui peut être vu en région. Il y a des petits cinémas indépendants qui émergent et qui coûtent peu pour rendre le cinéma accessible mais les conditions de projection sont très mauvaises : « DAFO nous demande de s'efforcer à rendre des DCP et des fichiers en 5.1 pour que les films soient vu dans des conditions médiocres sans aucune installation ». Les initiatives pour la création de salles alternatives sont cependant encourageantes et elle me cite déjà leur présence à Puno ou à Cuzco : « c'est super. Sinon le cinéma est élitiste, c'est aussi pour ça que personne n'y va. Un péruvien moyen ne peut pas payer 50 soles (12 euros) trois fois par semaine, il ne va donc pas prendre le risque de voir un film indépendant dans lequel il n'a pas confiance. ».

Pour ce qui est de la visibilité des films latino-américains non nationaux, on remarque peu d'intérêt en effet pour les autres pays dans les salles, du moins en ce qui concerne le cinéma d'auteur. C'est peut-être en Argentine et en Colombie que l'on peut observer des nombres d'entrées plus importants pour les autres films sud-américains.

Au Pérou, entre 2005 et 2007, il y eut 34 films latino-américains dans les salles (17,34% des sorties) qui eurent 617 001 spectateurs (4% du total). Sans avoir trouvé d'indice fiable plus récent mais tenant compte de la crise sanitaire, des dernières sortie et des avis des interlocuteurs que j'ai pu rencontrer, je peux avancer que la tendance ne s'est pas améliorée.

Malgré l'accord RECAM pour la création initié par le MERCOSUR, l'échange entre pays d'une même région du monde reste encore limité et il est rare qu'un film, même ayant rencontré du succès dans son pays, ne suscite un intérêt significatif parmi les marchés continentaux. Cela dit, les quelques exceptions sont des coproductions ou des films ayant obtenu des reconnaissances sur les marchés européens.

À nouveau donc nous pouvons confirmer l'intérêt pour les pays du continent Sud-Américain de se tourner vers les coproductions pour faire circuler les films.

Cette volonté de créer des liens entre les pays a été affirmé il y a quelques années par la création de la plateforme Retina Latina. La plateforme diffuse des films latino-américains gratuitement sur tout le continent. Elle peut se comparer à Mubi et donc se considérer comme un véritable moteur pour le cinéma latino-américain dans les années à venir. En

effet si les marchés et les salles ne parviennent pas tout à fait à rencontrer le cinéma des différents pays ni à attirer leur spectateurs, peut-être que des plateformes comme celle-ci peuvent y parvenir.

Il faut en effet écouter et ressentir les habitudes des pays et s'adapter aux comportements culturels. Si la culture de la salle française est extrêmement valorisée et admirée à travers le monde, il faut accepter qu'elle ne soit pas assez ancrée dans des pays comme le Pérou, l'Équateur ou la Bolivie. Des plateformes comme Netflix, Movistar + ou Claro Video ont en effet permis de décaler les spectateurs du piratage et des marchés noirs vers une offre avec du contenu plus auteurial que celui des salles. Aujourd'hui, ces plateformes commencent à s'intéresser à du contenu national original, nous pouvons citer deux films péruviens avec une diffusion mondiale. L'appréciation est relative car les deux films sont aux antipodes:

- Le premier, *Hasta que nos volvamos a ver*, est réalisé par Bruno Ascenzo, un réalisateur populaire du cinéma et de la télévision péruvienne. Le film est produit par Tondero et comporte la marque des schémas dont m'avait parlé Jorge Constantino: Une histoire d'amour entre une péruvienne et un espagnol à Cuzco, un Cuzco aseptisé avec un fond vaguement politique sur l'urbanisation de la cité Inca et un scénario très mal écrit.
- Le second, *La hora final* est un thriller réalisé par Eduardo Mendoza de Echave sur la traque d'un ancien dirigeant du Sentier Lumineux, très réussi.

Suite à ce bilan, nous pouvons dire que les films péruviens et plus généralement latino-américains trouvent d'avantage leur place sur les plateformes nationales et continentales que dans leurs salles et paradoxalement dans les salles européennes, asiatiques ou américaines plutôt que sur les plateformes. Il faut donc prendre en considération tant les plateformes d'un continent comme les exploitants des salles d'un autre.

III. LES MODÈLES DE STRUCTURES POSSIBLES : CHOISIR SON POSITIONNEMENT

1. AVOIR DEUX SOCIÉTÉS : LES EXEMPLES DE DAVY CHOU ET DE SAÏD HAMICH : UNE TRANSFERABILITÉ POSSIBLE AU PÉROU ?

Pour produire et distribuer des films sur deux continents de manière viable, il faut parvenir à penser de deux manières différentes à chaque fois et avoir en tête les contraintes culturelles, financières et humaines de chaque pays et de son public.

Je me demande donc si pour cela il est nécessaire d'avoir deux sociétés, un pied dans chaque culture.

Je décide donc d'explorer les modèles de structure de deux producteurs-réalisateurs à double culture qui ont fait le choix d'ouvrir des structures dans chacun de leurs pays. Bien qu'ils ne s'agissent pas de producteurs sud-américains, je trouve cela intéressant de comparer et d'analyser les possibilités de transférabilité de leur modèle bilatéral par rapport à mon projet.

Il y a d'abord Saïd Hamich avec ses sociétés Barney Production à Paris et Mont Fleuri Production à Casablanca, et Davy Chou avec sa société Vicky Films à Paris et Anti-Archive à Phnom Penh.

L'avantage qu'a trouvé Saïd Hamich quand il s'est intéressé à l'industrie cinématographique au Maroc, est qu'il y avait beaucoup de techniciens et beaucoup de tournages étrangers car, seulement à 3h d'avion, le pays était déjà une terre d'accueil confortable pour des productions étrangères. Il y avait donc beaucoup de fabrication mais pas de producteurs-auteurs. Les auteurs issus de la diaspora étaient accompagnés par des producteurs étrangers ou alors les films étaient faits à travers des co-productions.

Après ses études à La Fémis, il voulait produire le nouveau court métrage de Kamal Lazraq, mais comme il ne trouve personne pour l'aider sur place, il décide de monter une seconde boîte pour coproduire avec lui-même. Il me dit qu'avec le recul, il n'aurait peut-être pas fait le même choix car aujourd'hui, s'occuper des deux sociétés est un travail énorme surtout qu'il réalise en parallèle. Son audace a cependant payé au moment T. Il s'est inséré sur un marché qui était très en demande. Il ressentait cette demande aussi du

côté de la France, les producteurs cherchaient des interlocuteurs au Maghreb qui comprennent les enjeux du cinéma d'auteur et leur facilitent les tournages. Saïd Hamich se plaçait donc à un endroit parfait pour faire un pont entre ses deux pays.

Très vite, il se met à faire de la production exécutive pour des producteurs français, à commencer par *Ni le Ciel ni la Terre* de Clément Cogitore produit par Kazak Productions et Tarantula Belgique.

Au niveau des financements, avoir les deux sociétés lui permettait d'avoir le fond marocain et le fond français, des petits fonds de coprod ou des subventions comme celle d'Eurimages. Il me rappelle cependant la difficulté de produire un film en langue étrangère, c'est en effet renoncer au préachat de chaînes comme Canal qui investit dans les films à partir de quotas, renoncer aussi à l'avance sur recette.

C'est ainsi qu'il produit plusieurs courts-métrages au Maroc puis *Retour à Bollène*, aussi le premier film dont il est réalisateur, *Volubilis* de Faouzi Bensaidi et *Zanka Contact* de Ismaël El Iraki. Pour faire ces films qui sont assez fragiles, Saïd Hamich tire avantage de ses possibilités pour avoir accès au fond national marocain (qui peut monter jusqu'à 500 000 euros), au cinéma du monde et cela lui permet d'avoir des parts de coproductions plus conséquentes.

Ses deux structures ne sont pas liées capitalistiquement. Elles peuvent donc évoluer indépendamment mais la gestion des deux sociétés est très compliquée.

Pour ce qui est de la distribution des films, il me parle de deux ou trois distributeurs seulement au Maroc et me dit que les films d'auteurs ne sont pas non plus beaucoup vus. Leur marché est donc plutôt les salles d'art et d'essais. Il rencontre une problématique similaire à celle que j'ai évoqué pour le Pérou, l'intérêt du public local est surtout suscité par les comédies ou les feuilletons télé. Ce n'est pas ce qui l'intéresse. Pour lui, ce qui est important est de faire émerger des auteurs du territoire hors du territoire pour un public ici et avec la production exécutive d'accompagner d'autres producteurs dans la fabrication en valorisant le territoire marocain.

Au Pérou, l'idée de faire de la production exécutive est exclue étant donné que le territoire n'est pas attirant pour des tournages européens en raison des coûts et de la distance. De plus, nous l'avons mentionné, le Maroc n'est qu'à 3h de vol de la France. Pour aller au

Pérou, il faut compter au moins 8h de vol et 7h de décalage horaire. Cela rend déjà la fluidité des échanges plus complexes.

Davy Chou, au contraire, avait plutôt l'ambition de développer un cinéma local au Cambodge. Le cinéma cambodgien est à ce moment-là très fragile car il commence à peine sa résilience suite au génocide cambodgien. Il ressent le besoin de participer à cette reconstruction et la première chose qu'il entreprend est de contacter des écoles de communication ou de journalisme pour proposer aux jeunes des ateliers de cinéma. À l'issue de son initiative le film collectif *Twin Diamonds* voit le jour. Il réalise ensuite son premier long-métrage documentaire, *Le sommeil d'or*, où il essaye de recomposer l'histoire du cinéma cambodgien dans ses heures de gloire avant sa disparition avec les Khmers rouges.

Pour faire ses courts-métrages et ce film, ils montent sa société Vicky Films avec deux associés, simplement parce qu'il sentait que sans cette structure, il n'avait aucune légitimité comme réalisateur. Le film voyage énormément en festival et en parallèle, il continue d'encourager les jeunes cinéastes et les jeunes techniciens cambodgiens à faire des films. Très vite, il crée sa seconde société Anti-Archive qui lui permet alors de faire les choses dans de meilleures conditions.

Il arrive donc à un moment où les gens reprennent goût et intérêt pour leur culture, leurs infrastructures, leurs créations. Il sent aussi une certaine ouverture aux investissements internationaux dont il peut profiter, le taux de croissance est assez haut. Il ne pouvait pas vraiment s'appuyer sur les pouvoirs cambodgiens même s'il a essayé de faire de la pédagogie afin de faire de la culture une priorité. En attendant, il est allé chercher des financements ailleurs et avec l'indépendance qu'il avait acquise, il s'est servi de sa culture européenne comme une force.

Il sent au fur et à mesure, comme Saïd Hamich, que ses différentes structures lui demandent 200% de son temps et qu'il a besoin de reconcentrer son énergie. Il produit le film de son associé Jacky Goldberg et a envie de réaliser à nouveau mais cette fois, il ne veut pas s'auto-produire. Il rencontre Charlotte Vincent qui produira ses prochains films et il continue, en parallèle, son activité au Cambodge où son associé Kavich Neang, dont il a aussi produit des films, est installé et équilibre le travail.

Les points communs entre ces deux producteurs sont non seulement leur double culture mais aussi le fait qu'ils soient réalisateurs. Cela ne m'étonne pas car je sens qu'avoir une double culture c'est pouvoir accompagner des histoires d'un côté et de l'autre mais aussi porter en soi des histoires croisées et uniques qu'on a envie de partager.

Je demande à Edgard Tenenbaum si toutefois il a déjà envisagé d'avoir une société en Argentine en parallèle de sa société française. Il me répond qu'aucunement. Il aurait eu l'impression d'occuper la place de quelqu'un d'autre et il n'aimait pas l'idée de coproduire avec lui-même, il se serait senti seul. Selon lui, c'est pour cette raison, parce qu'il ne s'est pas introduit sur leur territoire, que les producteurs argentins l'apprécient beaucoup. Comme il est resté en dehors, il leur a plutôt donné envie de venir le chercher. Avant tout, il ne pourrait pas faire un film d'un autre pays si ça n'intéresse pas le pays.

En résumé de ces différents entretiens, je retiens la difficulté, surtout en raison de la distance mais aussi de la légitimité à s'installer dans un autre pays, que l'option d'avoir une société au Pérou n'est sûrement pas la meilleure.

Je commence à peine à comprendre les tenants et les aboutissants politiques et culturelles de mon pays, d'autres connaissent les enjeux du territoire mieux que moi. Je pense pouvoir trouver une autre manière d'insuffler une nouvelle énergie et de stimuler la création en collaborant avec des producteurs qui sont là-bas. Les échanges que j'ai eu avec Carolina Denegri, Melina León, Jorge Constantino, Dante Chanduvi se sont fait de manière très naturelle me laissant penser que ma place est dans des échanges et des partages avec eux. Les retours d'expérience de Saïd Hamich et de Davy Chou m'ont confirmé la difficulté d'être sur deux fronts à la fois et aussi qu'il faut sentir que le pays est prêt à nous accueillir. Saïd Hamich l'a fait parce qu'il y était attendu, Davy Chou l'a fait pour dynamiser une forme de pédagogie de la créativité, au moment où il fallait.

Avec ma double nationalité, je suis déjà un lien moteur entre mes deux pays.

Le fait qu'il n'y ait pas d'accord de coproduction direct est un obstacle énorme mais en attendant qu'il voit le jour, des solutions envisageables et des films sont possibles en réunissant les atouts du continent sud-américain, la puissance de l'industrie européenne et les talents péruviens.

Il faut pouvoir tirer les avantages de chaque pays tout en se structurant dans un seul des deux. Ce choix m'amène à vouloir imaginer la façon dont je produirais un premier film franco-péruvien.

2. POSITIONNEMENT D'UNE PRODUCTRICE FRANCO-PERUVIENNE : LE PREMIER FILM

Lors du démarrage d'une société, il faut, en même temps que de réfléchir à sa structuration, penser à la première œuvre qui inscrira notre positionnement comme producteur. Arriver sur un marché national ou international c'est arriver avec une proposition. C'est d'ailleurs ce qu'ont fait Edgard Tenenbaum, Saïd Hamich et Davy Chou.

Le film viendra en quelque sorte nous définir et impliquera les premières relations de production que nous aurons à consolider ensuite.

La première idée qui me vient est l'adaptation. En effet, s'il manque encore au Pérou des scénaristes et des réalisateurs leaders, nous avons des auteurs littéraires extrêmement reconnus nationalement et internationalement. Nous pouvons citer Rosa Montero, Cesar Vallejo, Mario Vargas Llosa, Alonso Cueto, Alfredo Bryce Echenyque ou encore Ricardo Palma. Nous avons d'ailleurs bien vu que les quelques adaptations qui ont été faites de certaines de leurs œuvres comptent parmi les succès du cinéma péruvien :

- *La ciudad y los perros* de Francisco Lombardi – adapté du roman éponyme de Mario Vargas Llosa
- *Pantaleone y las visitadoras* de Francisco Lombardi – aussi adapté d'un roman éponyme de Mario Vargas Llosa
- *Ciudad de M* de Felipe Degregori – adapté du roman *Al final de la calle* de Oscar Mallca
- *El bien esquivo* de Augusto Tamallo – adapté du roman *El carbunclo del diablo* de Ricardo Palma
- *Magallanes* de Salvador del Solar – adapté du recueil de nouvelles *Pasajeras* de Alonso Cueto

Dès l'introduction, j'ai mentionné *Las travesuras de la niña mala*, le roman de Mario Vargas Llosa qui relate une histoire d'amour aventureuse entre Paris et Lima et qui m'inspire tout particulièrement.

Il y a dans ce sujet et dans cette rencontre des cultures, un potentiel d'ouverture énorme à un film qui pourrait être développé et fabriqué entre la France et le Pérou.

Mario Vargas Llosa, déjà adapté plusieurs fois, est un auteur péruvien, naturalisé espagnol et résidant aujourd'hui à Paris. Sa trajectoire de vie, dont le roman est empreint, relie les différents continents et propose un récit d'amour et de voyage universel. Cette universalité rencontre l'originalité de son écriture romanesque et nous fait traverser des grands événements de la seconde moitié du XXème siècle en France, au Pérou mais aussi en Angleterre, en Espagne et au Japon. J'ai l'impression que l'adaptation de ce roman au cinéma peut éveiller la curiosité de tous les pays concernés.

Pour le scénariser j'imagine un auteur péruvien et un.e co-auteur.rice française. Pour le réaliser, un réalisateur comme Adrian Saba ou Eduardo Mendoza, tous deux sensibles aux thématiques de la mémoire, de l'exil et pouvant mettre en scène le fantasme et l'errance. Si le réalisateur connaîtra bien Lima, il devra découvrir Paris.

Pour les deux rôles principaux, celui de Ricardo, je pense à Tommy Parraga, acteur de *Canción sin nombre*, hybride, populaire à la télévision péruvienne et de certains film d'auteurs, et pour interpréter la niña mala, la femme du monde imposteur qu'il fantasme, une actrice caméléon, engagée et déjà identifiée, Magaly Solier. Autour de ces acteurs ayant déjà une renommée, j'ai l'impression qu'il faut se tourner vers le casting sauvage pour trouver les enfants et tous les seconds rôles tant en France qu'au Pérou. Des directrices de casting comme Julie Allione en France et, au Pérou, Carolina Denegri. Pour ce qui est de l'équipe, il faudra être très prudents avec l'équilibre entre les techniciens de chaque pays pour que dans chaque pays de tournage, il y ait une majorité de techniciens locaux.

Ce film se déroulera principalement en France, au Pérou mais aussi à Londres, à Tokyo et à Madrid. Le financer représente donc un véritable travail de collaboration internationale et implique une hybridité à tous les niveaux. Il faut pouvoir être polyvalent et tirer le meilleur parti de ce que propose chaque pays.

J'imagine un budget entre 5 et 6 millions. Il est primordial de prendre en compte l'achat des droits d'adaptation du livre.

Il faut s'entourer de collaborateurs solides, je pense à Carolina Denegri en co-production pour la partie péruvienne, avec sa société Animalita, El Deseo en Espagne, BF Distribution au Pérou, Pyramide à la distribution France et aux ventes internationales. La dimension internationale du film nous amène à considérer des fonds privés, de l'equity

en Angleterre et au Japon éventuellement et des bourses de festivals dans les différents pays de tournage (San Sebastian). Ibermedia est envisageable avec l'Espagne et le Pérou, DAFO, le CNC, ARTE, Movistar + aussi.

Le fait que ce soit l'un des rares livres fortement reconnu de l'écrivain qui n'ait pas été adapté est sans doute significative de sa difficulté. Étant un livre presque autobiographique, j'imagine aussi l'appréhension de Vargas Llosa à l'idée d'une adaptation. Cette acquisition de droits, les enjeux de reconstitution historique, la traversée de trois continents rendent ce projet assez ambitieux, ce qui m'encourage davantage à vouloir m'y aventurer.

CONCLUSION

Le Pérou et la France sont deux pays radicalement différents. Ce sont deux pays aux cultures et aux patrimoines extrêmement riches mais de prime abord, rien ne les relie si ce n'est des sentiments d'admiration et de curiosité.

Je pense que ces sentiments sont insatiables. Les grandes mythologies, les traditions, la langue, la chaleur des gens, la beauté des paysages péruviens seront toujours fantasmés. L'élégance, la poésie, l'exigence et le savoir-faire français seront toujours enviés.

J'ai la chance de connaître et d'appartenir aux deux et le malheur de ne pas pouvoir me dédoubler.

Dans ce mémoire j'ai donc essayé de tout relier. En allant à la rencontre d'un cinéma que je connaissais mal, j'ai compris ses nécessités. Le Pérou souffre encore d'une conscience collective meurtrie par les traumatismes récents, les inégalités sociales, l'instabilité politique. Cette situation a placé la culture au dernier plan et les initiatives pour faire émerger une véritable industrie cinématographique sont devenues rares. L'existence des producteurs mais aussi des distributeurs dépend beaucoup de l'existence d'une industrie. Les histoires ne dépendent de rien. Il y a donc énormément de talents qui ne demandent qu'à se faire entendre. Beaucoup de films indépendants sont autoproduits, le problème c'est qu'il ne sont pas vus et que très peu de producteurs sont prêts à prendre des risques pour les accompagner. Comme productrice franco-péruvienne c'est avec ceux qui osent que j'aimerais collaborer pour chercher avec eux des nouvelles idées pour financer les films, pour trouver des partenaires et pour les diffuser, d'abord à échelle nationale, puis à échelle internationale. Étant donné le peu de soutien public existant, il est question de se tourner vers des financements privés et des circuits comme les plateformes qui, jusqu'alors, sont le seul support d'art et d'essai au Pérou.

Cela fait longtemps que le public a perdu toute relation avec le cinéma d'auteur, il ne lui a pas été proposé depuis longtemps une offre de films de qualité avec laquelle il puisse s'identifier. Il faut proposer aux péruviens un espace de cinéma pour lui. Aujourd'hui, les péruviens travaillent pour survivre donc ils n'ont pas le temps pour aller chercher de la culture. Les plateformes peuvent permettre de démocratiser cette opportunité.

L'identité péruvienne et de son cinéma sont encore work in progress. Pour contribuer à son développement, j'ai l'impression qu'il faut amener de la pédagogie, éduquer les jeunes à l'image, organiser des ateliers comme le fait Dante Chanduvi et l'a fait Davy Chou au Cambodge. J'ai compris que pour faire émerger un cinéma péruvien il faut commencer par le définir. Pour cela, le cinéma indépendant doit être diffusé dans les écoles pour que les jeunes puissent élaborer une construction mentale de notre identité et la transpose plus tard à l'écran. Il faut remplir les écrans de ce que nous sommes.

Je pense que c'est à cet endroit que je peux être utile comme productrice et distributrice. En étant sur place et en allant chercher les auteurs du cinéma régional pour les encourager à diffuser leurs films dans les écoles et les universités régionales, dans les Andes, en Amazonie et en les accompagnant dans leurs projets.

La diversité des approches des auteurs, producteurs et distributeurs que j'ai pu entendre pendant la rédaction de ce travail de recherche, m'ont permis d'affirmer qu'il est aussi possible de produire un cinéma péruvien depuis la France. Si la transposition du modèle français de production sur le modèle péruvien est, à l'heure actuelle, impossible et l'idée de devoir partager mon temps entre deux sociétés ne m'a pas séduite. J'ai l'impression de pouvoir contribuer à l'essor de cette cinématographie à échelle locale par des initiatives pour les jeunes et pour les cinéastes régionaux et à échelle internationale en accompagnant des auteurs et des producteurs péruviens qui le souhaitent dans leurs relations avec l'Europe.

En réaffirmant son identité, le cinéma péruvien pourra s'imposer comme un cinéma émergent qui intéressera les péruviens, probablement dans des circuits différents comme les plateformes, les sud-américains dans les salles des pays collaborateurs et les européens dans des festivals toujours curieux et enthousiastes.

Il y a aussi de l'espoir parce qu'il y a des femmes réalisatrices et productrices qui émergent et leads les projets. Melina León est en train de fonder la première association de femmes cinéastes péruviennes : Nuna Cine. Nous voyons aussi apparaître des plateformes de stimulation du cinéma sud-américain comme Retina Latina, des blogs d'actualité cinématographiques, des formations de théâtre comme celle de Tommy Párraga, etc.

Melina me glisse qu'il y a aussi de l'espoir car la rumeur court au sujet de la négociation d'un accord de coproduction entre la France et le Pérou.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

RUIZ Pablo, *No tengo plata para mi película: Cómo producir cine en el Perú*, 2013

SHAW Deborah, *Altérisation et cinéphilie bourgeoise dans La teta asustada de Claudia Llosa, Fonds de financement européens et cinéma latino-américain*, Diogène, 2014, p.125-141

Sites internet

AGUILA Marisol, *Cine peruano y el trauma colectivo, El Agente*, 20.11.2020, en ligne <http://elagentecine.cl/columnas/cine-peruano-y-el-trauma-colectivo/>, consulté le 20.05.2022

Alianza DOC: CO: coproducciones entre países de América Latina y Francia, *Retina Latina*, 16.04.2021, en ligne, <https://www.retinalatina.org/alianza-docco-coproducciones-entre-paises-de-america-latina-y-francia/>, consulté le 29.04.2022

AMIOT Julie, *Le fonds sud Cinéma et le Nouveau Cinéma Argentin, Étude de cas et problématiques générales de la coproduction Europe/Amérique latine*, 2018, en ligne, <https://journals.openedition.org/cinelatino/4132?lang=es>, consulté le 15.03.2022

CABALLERO Rufo, *Producción, coproducción e intercambios de cine entre España, América Latina y el Caribe, Avances de Investigación, Fundacion Carolina*, en ligne, https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/07/Avance_Investigacion_5.pdf, consulté le 02.05.2022

CACERES SZTORC Agata Cristina, *Memoria y violencia: visiones cinematográficas en el postconflicto peruano. Revista Cambios y Permanencias*, 2018, en ligne, <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/9174>, consulté le 25.04.2022

Cine del Peru, Wikiwand, en ligne, https://hmong.es/wiki/Cinema_of_Peru, consulté le 14.05.2022

Cine en Perú, Cinema 23, en ligne, <https://cinema23.com/blog/trayecto23/historia-del-cine-peruano-de-finales-de-siglo-xx-y-siglo-xxi/>, consulté le 03.03.2022

Cinéma Péruvien, Americas, en ligne, <http://www.americas-fr.com/cinema/cinema-peruvien.html>, consulté le 25.04.2022

Cinéma Péruvien, Arts et culture au Pérou, Perú Exception, en ligne, <https://www.peru-excepcion.com/tout-savoir-perou/culture-perou/cinema-peruvien/>, consulté le 25/04/2022

DE IZCUE Nora, BUQUET Gustavo, SCHIWY Freya, MILLER Toby, *Producción, coproducción, distribución y exhibición del cine latinoamericano en America Latina y otras regiones*, <https://docplayer.es/13537053-Produccion-coproduccion-distribucion-y-exhibicion-del-cine-latinoamericano-en-america-latina-y-otras-regiones.html>, consulté le 02.05.2022

DELGADO Monica, *Entretiens de Lima en escena*, 07.03.2015, <https://www.educacionperu.org/monica-delgado-para-que-haya-industria-de-cine-en-el-peru-debe-existir-nueva-ley/>, consulté le 5.05.2022

Detrás de cámaras: creatividad e inversión para América Latina y El Caribe, Banco Interamericano de Desarrollo, en ligne, <https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/Detras-de-camaras-creatividad-e-inversion-para-America-Latina-y-el-Caribe-aprendizajes-de-una-conversacion-con-voces-claves-del-sector-audiovisual.pdf>, consulté le 20.05.2022

GARCÍA CALVO Cynthia, *La onda de las coproducciones internacionales y los incentivos en América Latina*, 18.01.2021, en ligne, <https://www.latamcinema.com/especiales/la-onda-de-las-coproducciones-internacionales-y-los-incentivos-en-america-latina/>, consulté le 7.04.2022

GRARD Chrisitine, *Expressions artistiques, mémoire d'une histoire traumatique et interpellation politique*, *Babel* 2019, 15.01.2020, en ligne, <http://journals.openedition.org/babel/7699>, consulté le 25.04.2022

Le cinéma péruvien, *Culture et Cinéma*, 06.11.2018, en ligne <https://www.c-et-c.mon-paysdegex.fr/spip.php?article1296#:~:text=A%20partir%20de%201908%20les,des%20courts%2Dm%C3%A9trages%20de%20fiction>, consulté le 17.05.2022

MOGUILLANSKY Marina, *Coproducciones latinoamericanas: avances hacia la construcción de un espacio cinematográfico regional*, *Research gate*, 02.2020, en ligne, https://www.researchgate.net/publication/349971068_Coproducciones_latinoamericanas_avances_hacia_la_construccion_de_un_espacio_cinematografico_regional_Latin_American_coproductions_progress_towards_the_construction_of_a_regional_cinematographic_space, consulté le 18.04.2022

Películas recuperadas, preservadas o restauradas, *Archivo Peruano*, en ligne, <http://www.archivoperuano.com/restaura.htm>, consulté le 13.04.2022

RAMOS Luis, *Taquilla de cine peruano: 2020, el año que no fue*, *Cinencuentro*, 05.04.2021, en ligne, <https://www.cinencuentro.com/2021/04/05/taquilla-cine-peruano-2020-el-anho-que-no-fue/>, Consulté le 20.04.2022

RIVAS FRÍAS Bruno, *Cine de autor peruano en tiempos de globalización: entre la transgresión y la marginación*, *Revista De Comunicación*, 19/05/2020, en ligne, <https://doi.org/10.26441/RC19.2-2020-A12>, consulté le 10/05/2022

VILLAÇA Mariana, *Investigación sobre el cine latinoamericano*, *Memorial da America Latina*, 01.01.2012, en ligne, <https://memorial.org.br/cine-latinoamericano/>, consulté le 15.04.2022

REMERCIEMENTS

Pour leur temps, leur générosité et leur enthousiasme :

*Alejandro Izquierdo, Dante Chanduvi, Melina Léon, Edgard Tenembaum,
Jorge Constantino, Saïd Hamich, Carolina Denegri et Adrian Saba.*

Et pour leur soutien, leur accompagnement et leurs idées:

*Barbara Turquier, Veronica Delgado Rivadeneira, Yannis Do Couto,
Antoine Devulder, Maria Hermelin Velez et Maria Barandiaran.*