

L'Âge d'or

L'Âge d'or

Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

9 | 2016

Innovations politiques et culturelles dans les pays andins

L'économie du cinéma populaire équatorien à l'ère numérique

Emmanuel Vincenot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1251>

DOI : [10.4000/agedor.1251](https://doi.org/10.4000/agedor.1251)

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Emmanuel Vincenot, « L'économie du cinéma populaire équatorien à l'ère numérique », *L'Âge d'or* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 01 mars 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1251> ; DOI : [10.4000/agedor.1251](https://doi.org/10.4000/agedor.1251)

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

L'économie du cinéma populaire équatorien à l'ère numérique

Emmanuel Vincenot

- ¹ En janvier 2006, quelques mois à peine avant que Rafael Correa n'accède au pouvoir en Équateur, le parlement équatorien a voté une Loi de Développement du Cinéma National (*Ley de Fomento del Cine Nacional*, n° 2006-29), qui a ensuite été approuvée par un décret du président Alfredo Palacio. Ce texte venait combler un vide car, jusqu'alors, les professionnels du secteur s'étaient organisés de manière spontanée et informelle, sans bénéficier d'aucun cadre juridique spécifique ni d'aucun soutien de l'État. Pendant la première présidence de Correa, les autorités équatoriennes ont prolongé l'impulsion initiale en confirmant la création de plusieurs institutions cinématographiques prévues par la Loi de Développement, en particulier le CNCine (*Consejo Nacional de Cinematografía*) qui, à partir de 2007, a commencé à coordonner la politique publique en matière de production cinématographique. Les résultats de cet effort inédit ont consisté en une augmentation sensible de la production de longs métrages de fiction (plus de dix titres par an désormais) et une plus grande visibilité internationale du cinéma équatorien. La présence de films équatoriens est désormais habituelle dans les festivals étrangers et plusieurs réalisations ont obtenu des succès critiques et publics, non seulement sur le marché local mais aussi à l'exportation (citons *Qué tan lejos* [Tania Hermida, 2009] ou *Pescador* [Sebastián Cordero, 2011]). Actuellement, l'État équatorien consacre 700 000 dollars par an au financement de films nationaux (que ce soit des longs métrages ou des courts métrages, documentaires ou de fiction) par le biais du Fonds de Soutien Cinématographique piloté par le CNCine. Cet effort ne permet certes qu'une présence très minoritaire des productions équatoriennes sur les 215 écrans que compte le pays, où les films hollywoodiens dominent presque sans partage, mais cela représente toutefois un net progrès par rapport à la situation qui prévalait au cours des décennies précédentes, que ce soit en termes de volume de financement ou de conditions d'accès à ces fonds (l'attribution se fait désormais à travers des commissions d'experts, et non plus par simple « copinage »).

- 2 La situation que je viens de décrire ne représente cependant que la partie émergée du cinéma équatorien. De très nombreux réalisateurs travaillent en réalité en dehors de ce cadre légal et institutionnel créé depuis 2006 et ils parviennent à écrire, produire, réaliser et distribuer leurs films en empruntant des chemins très différents de ceux du cinéma que l'on qualifiera d'« officiel ». Totalement inconnue et ignorée jusqu'à une date récente, cette production spontanée, développée en dehors du radar du CNCine, a obtenu une première reconnaissance en 2009, quand la fondation culturelle Ochoymedio, installée à Quito, a organisé le premier festival « *Ecuador Bajo Tierra* » (EBT 1), ainsi baptisé pour désigner un phénomène culturel sortant des sentiers battus, et inconnu de la culture institutionnelle dominante. Ce que révèlent alors les organisateurs de la manifestation, Mariana Andrade, Miguel Alvear et Christian León, c'est que « en Équateur, il s'était produit au cours des dix années précédentes près de quarante longs métrages qui n'étaient pas passés par le circuit des salles de cinéma et qui n'avaient pas été diffusés par la télévision »¹. En février 2013, la deuxième édition du festival a eu lieu dans les villes de Manta, Guayaquil et Quito, et elle a permis de montrer que cette production s'était non seulement maintenue mais qu'en plus, elle s'était développée, avec soixante titres supplémentaires en à peine quatre ans. Depuis, le rythme de production s'est encore accéléré, la troisième édition du festival, organisée en février 2014, ayant projeté une trentaine de nouveaux films².
- 3 Dans les pages qui suivent, alimentées par une recherche de terrain menée en février 2013, je cherche à présenter plus en détail le phénomène du cinéma EBT ou « *Bajo Tierra* », comme il est désormais désigné couramment en Équateur, en dessinant ses contours, en insistant sur ses caractéristiques les plus singulières, notamment dans le domaine de la production et de la distribution, et en essayant de cerner les défis économiques qu'il doit relever pour pouvoir assurer son développement.

Problèmes de définition

- 4 L'invention de l'expression « *Ecuador Bajo Tierra* » par les organisateurs du festival du même nom pose un certain nombre de problèmes terminologiques, qui renvoient au caractère atypique des films ainsi désignés, et à l'originalité de leur « écosystème » culturel et commercial. Mais il faut signaler que les créateurs de l'expression eux-mêmes sont conscients de ces problèmes et se sont décidés pour « *Bajo Tierra* » faute de proposition plus convaincante. Comme l'explique Christian León, professeur de communication à la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, dans le catalogue du premier festival, publié en 2009, sa découverte du phénomène EBT s'est faite de manière fortuite. Un jour, alors qu'il traverse le pays en autocar, un vendeur ambulant de DVD pirates monte à bord du véhicule et lui propose, pour un dollar, un film intitulé *Pollito 2*. León, intrigué, lui achète le film et, en le visionnant quelque temps plus tard, il constate qu'il s'agit d'une production équatorienne dont il n'avait jamais entendu parler³. À partir de là, le chercheur découvre peu à peu qu'il existe une abondante production de cinéma national réalisée dans des conditions très précaires, distribuée exclusivement en DVD, avec un grand succès auprès du public populaire. Curieusement, ma première approche de ce type de cinéma s'est également faite de manière fortuite, grâce au même film, qu'un ami m'a ramené du Pérou, où le DVD circulait également.
- 5 Très vite, Christian León et Miguel Alvear, aidés par la fondation « Ochoymedio » et sa très active directrice, Mariana Andrade, décidèrent de lancer une recherche au niveau

national pour essayer de cartographier une production qui n'était recensée par aucune institution officielle, et ils établirent une série de critères permettant de délimiter leur objet d'étude. Ils cherchèrent à réunir tous les films réalisés dans les cinq provinces du pays dans lesquelles ils avaient eu vent de l'existence de longs métrages de fiction à petit budget, en sélectionnant pour cela quatre types d'œuvres :

1. des productions réalisées par des autodidactes, c'est-à-dire des personnes n'ayant pas fait d'études supérieures dans le domaine du cinéma ou de la télévision ;
 2. des productions réalisées par des personnes dont l'activité professionnelle ne se limite pas à la production de films de fiction ;
 3. des longs métrages de fiction dont les budgets sont très sensiblement inférieurs à ceux tournés par des professionnels ;
 4. des films qui n'aient jamais été diffusés par la télévision nationale ou dans des salles de cinéma commerciales⁴.
- 6 Cette première recherche permit de réunir une quarantaine de longs métrages de fiction totalement inconnus du milieu institutionnel alors même qu'ils étaient amplement distribués en DVD. Très vite, des problèmes de définition se posèrent pour désigner cette production destinée au public le plus populaire. En effet, même si les réalisateurs sont des autodidactes et doivent se débrouiller avec des budgets dérisoires (parfois moins de 2 000 dollars), leur travail ne peut être défini comme amateur dans la mesure où leurs longs métrages génèrent quelques maigres revenus et sont en compétition avec des productions professionnelles sur le marché du DVD. Par ailleurs, certains ont fait du cinéma leur activité principale. Néanmoins, ce ne sont pas des professionnels au sens habituel du terme, puisqu'ils ne sont pas reconnus par le milieu cinématographique « *mainstream* », n'appartiennent à aucune structure institutionnelle et n'exercent leur activité cinématographique qu'à temps partiel. Le fait que leurs films soient produits en dehors de l'establishment pourrait justifier qu'on les définisse comme des réalisateurs de « cinéma de série B » mais cette catégorie est étroitement liée à un moment particulier de l'histoire du cinéma américain (dans les années 1940 et 1950) et suppose, malgré tout, un certain degré d'intégration au système dominant (dans le cas des États-Unis, le monde des studios)⁵. L'étiquette « cinéma Z » pourrait mieux convenir dans la mesure où cette catégorie est généralement associée l'idée de manque de moyens et de professionnalisme, d'interprétation approximative et de décalage important entre les ambitions initiales et le résultat final, caractéristiques que l'on retrouve dans de nombreuses productions équatoriennes étudiées, mais ce type de cinéma manifeste généralement un goût prononcé pour le sexe, la violence, l'horreur et l'hémoglobine, autant d'ingrédients qui ne sont pas nécessairement présents dans les films « EBT », qui s'inscrivent souvent dans le genre mélodramatique. Pour les mêmes raisons, il est difficile de situer ces productions dans la catégorie du « cinéma d'exploitation ». D'après Eric Schaefer, le phénomène de l'« *exploitation cinema* » apparaît à un moment précis de l'histoire du cinéma américain (dans la première moitié du XX^e siècle) et se caractérise par la présence de trois éléments essentiels : des thèmes interdits dans le cinéma de rang A, des coûts de production très faibles et une distribution indépendante⁶. Les deux dernières caractéristiques se retrouvent bien dans le cinéma EBT, mais pas le premier et, surtout, il n'existe pas, chez les réalisateurs équatoriens, la volonté de se situer en marge de la production institutionnelle dominante : au contraire, ils cherchent le plus souvent à intégrer le monde du cinéma officiel et à accéder aux fonds du CNCine. Ceci interdit également de

qualifier leur cinéma de *trash* ou d'*underground* (ces deux courants font partie d'une contre-culture revendiquée comme telle).

- 7 On pourrait finalement tenter de définir le cinéma EBT en fonction de son aspiration à émuler le cinéma dominant, en particulier au moyen d'un langage cinématographique stéréotypé et des formules génériques éculées, et forger des néologismes tels que « Ecuawood » ou « Choliwood » (« *cholo* » signifie « populaire » en Équateur) pour faire le parallèle avec ce qui existe en Inde (Bollywood) ou en Afrique (Nollywood). Mais la réalité économique du cinéma EBT interdit ce rapprochement : même s'il s'agit d'un type de cinéma consommé massivement par les classes populaires, il n'existe pas, pour l'instant, en Équateur, de structure de type industriel, comme cela peut être le cas dans certains pays du Sud qui ont choisi d'imiter le modèle américain. Le milieu du cinéma EBT reste artisanal, désargenté, peu ou pas organisé, et sa production, très modeste (nous sommes loin des centaines, voire milliers, de titres tournés chaque année au Nigeria ou aux Philippines). Pour toutes ces raisons, l'étiquette EBT, « *Ecuador Bajo Tierra* », malgré ses limites, reste la plus à même de désigner le phénomène, et elle a commencé à s'imposer dans le monde culturel, politique et universitaire équatorien.

Naissance et développement du genre

- 8 Après ces brefs prolégomènes terminologiques, il convient de tracer le cadre géographique et historique dans lequel le cinéma EBT s'est développé jusqu'à présent.
- 9 Même si l'histoire détaillée de ce phénomène reste à écrire, il est possible de situer les débuts de l'émergence du cinéma en vidéo au milieu des années 1980, avec la figure pionnière de Carlos Pérez Agustí⁷. Ce professeur de littérature d'origine espagnole est en effet le premier à proposer, à l'université de Cuenca, un atelier de création cinématographique ouvert aux étudiants et aux enseignants. Après avoir commencé à travailler en 16mm, Carlos Pérez Agustí fit acheter des caméras VHS, puis Hi8 et U-Matic, avec lesquelles les membres de l'atelier entreprirent, dans une grande précarité technique et artistique, l'adaptation de textes littéraires équatoriens : *Arcilla indócil*, roman de Arturo Montesinos, *La última erranza*, nouvelle de Joaquín Gallegos Lara et *Cabeza de Gallo*, de César Dávila Andrade. Par la suite, Pérez Agustí se lança dans deux autres projets, *Tahual* et *El éxodo de Yangana*, deux longs métrages produits avec un peu plus de moyens, en dehors du cadre universitaire. Au total, ce franc-tireur aura réalisé cinq longs métrages entre 1983 et 1994, dont aucun ne fut diffusé en dehors de Cuenca. Cette initiative restait dans le cadre relativement balisé du cinéma amateur traditionnel : il s'agissait de productions réalisées dans le cadre d'une association universitaire, pendant le temps de loisir de ses membres, et ces films n'ambitionnaient ni de pénétrer le marché cinématographique ni de générer de l'activité économique. Ils étaient simplement l'expression concrète et créative de la passion cinéphilique, et la réalisation d'un long métrage avait, pour Carlos Pérez, des vertus essentiellement pédagogiques : cela lui permettait certes d'assouvir un rêve personnel, mais également de diffuser la culture cinématographique et, pourquoi pas, de susciter des vocations. Toutes ses productions universitaires furent projetées gratuitement dans des institutions éducatives ou des espaces communautaires, situées pour l'essentiel à Cuenca. Par la suite, *Tahual*, financé avec le concours d'un petit producteur indépendant et tournée en Hi8, parvint à être programmé dans une salle de théâtre de la ville pendant un mois. Les maigres rentrées

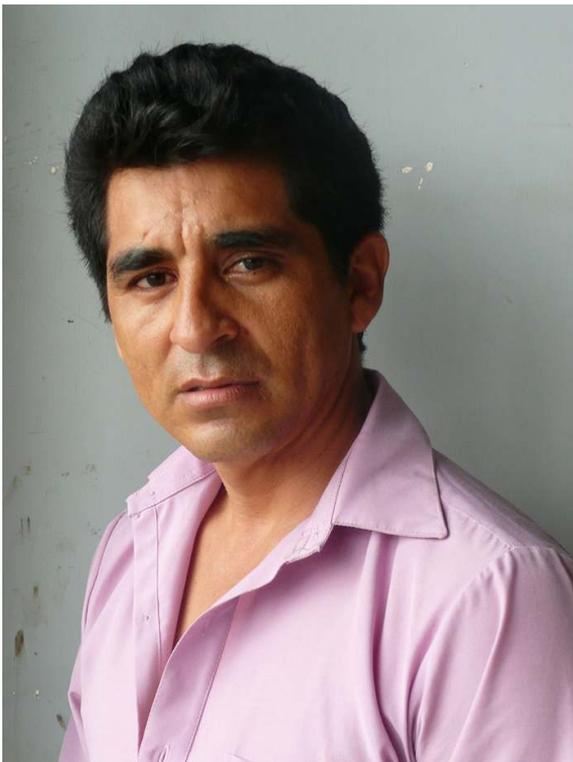
d'argent permirent ensuite de distribuer de minuscules cachets aux acteurs et aux techniciens, tous non-professionnels.

- 10 Carlos Pérez resta cependant un cas isolé et son travail ne trouva pas d'écho particulier auprès de la génération suivante de réalisateurs autodidactes qui émergea à partir du milieu des années 1990. Au tournant du nouveau millénaire, plusieurs régions d'Équateur virent apparaître des apprentis cinéastes qui, dans une économie toute aussi précaire que celle de Carlos Pérez, décidèrent à leur tour de réaliser des longs métrages en vidéo, sans très bien savoir au départ comment s'y prendre, ni comment distribuer ensuite leurs images. À la différence de Carlos Pérez, ces nouveaux réalisateurs n'avaient aucune formation universitaire et n'appartenaient à aucune institution cinéphilique traditionnelle. Il s'agissait d'électrons libres, d'hommes et de femmes issus des couches les plus populaires de la société, étrangers pour la plupart à la « *ciudad letrada* » chère à Angel Rama⁸.
- 11 Les premières figures à émerger furent celles de Nixon Chalacama et de Fernando Cedeño, tous deux installés dans la ville de Chone, au nord du pays, sur la côte pacifique. Pour réaliser son premier long métrage, en 1994, Nixon Chalacama emprunta une caméra VHS et réunit quelques amis. Son film s'intitulait *En busca del tesoro perdido*, et ne coûta pas plus de quelques centaines de dollars. Les prises de vues, tournées en fin de semaine, étaient montées bout à bout, sur une seule et unique cassette, et la musique d'accompagnement était jouée en direct, sur un petit orgue électronique placé à proximité du micro intégré de la caméra⁹. Ce premier titre, ainsi que le second, *Potencia blanca*, réalisé en 1996, n'eurent qu'une diffusion locale, dans des salles de Chone, mais, à partir de la troisième réalisation, *El destructor invisible* (1996), les films de Nixon Chalacama commencèrent à circuler au niveau national en DVD. Nixon Chalacama fit ses premiers pas derrière la caméra en compagnie d'un ami rencontré dans l'un des clubs d'arts martiaux de la ville, Fernando Cedeño, à qui il proposa de se lancer dans l'aventure après avoir filmé quelques combats. De l'admiration commune pour les films de Bruce Lee, de Jean-Claude Van Damme et de Jackie Chan naquit le projet, qu'eux-mêmes qualifient d'insensé, de réaliser leur propre film d'action. S'ensuivit une collaboration qui dura jusqu'en 2003. À partir de cette date, les chemins des deux cinéastes se séparèrent et chacun se lança dans ses propres productions.

Fernando Cedeño



Nixon Chalacama



- 12 C'est aux premières réalisations de Chalacama et Cedeño que l'on doit réellement l'émergence du phénomène EBT et la définition de ses principales caractéristiques : alors

qu'il y a une ambition formelle et la conscience d'une hiérarchie culturelle dans les productions de Carlos Pérez, ainsi que le recours aux réseaux traditionnels du cinéma amateur, les films réalisés à Chone sont pensés et réalisés en dehors du cadre de la culture lettrée institutionnelle. Ils naissent d'un désir d'imitation de modèles empruntés au cinéma populaire étranger (américain et asiatique) et sont le fait d'autodidactes complets : ni Chalacama ni Cedeño n'avaient la moindre idée de la façon dont on fait un film avant de débiter leur activité. Leurs limitations techniques sont criantes (une seule caméra à la technologie dépassée, pas de table de montage, pas d'éclairage, pas de micros, etc.), les budgets sont squelettiques (quelques milliers de dollars au grand maximum, dont une grande partie sert à assurer la restauration d'acteurs et de techniciens improvisés) et la distribution se limite à la région où vivent les réalisateurs. Après quelques projections ponctuelles dans des salles de cinéma et des lieux publics, les films se mettent à circuler en DVD, certains vendus de la main à la main par les réalisateurs, les autres diffusés par les pirates.

- 13 Au milieu des années 2000, cet écosystème singulier, apparu à Chone, finit par essaimer dans le reste du pays, ce qui se manifeste par une augmentation très nette de la production de longs métrages autodidactes, dans l'ignorance totale des institutions culturelles officielles. Alors qu'une dizaine de titres EBT avaient été tournés entre 1983 et 2003, ce ne sont pas moins de 35 longs métrages de fiction à petit budget qui, entre 2004 et 2009, sont produits en Équateur, le phénomène restant cependant exclusivement provincial. Tandis que Quito concentre le cinéma traditionnel en 35 mm, le cinéma spontané en vidéo se développe dans les provinces de Manabí, de Guayas ou encore d'Esmeraldas. Après leur séparation, Nixon Chalacama et Fernando Cedeño continuent de tourner des films d'action et d'aventure (Cedeño réalise d'ailleurs en 2004 le film EBT le plus vu à ce jour en Équateur, *Sicarios manabitas*), mais de nouveaux réalisateurs et structures de productions précaires font leur apparition à Guayaquil : le plus prolifique est Nelson Palacios, qui se spécialise dans le mélodrame (neuf films sur la période), suivi de Bárbara Morán, auteur dramatique qui, entre 2007 et 2009, adapte trois des vingt pièces de théâtre qu'elle avait alors à son actif (*Lágrimas de una madre*, *Sueño de morir*, *Cuando los hijos se van*). Comme Nelson Palacios, son registre de prédilection est le mélodrame, mais elle y insère systématiquement un message religieux édifiant. D'autres réalisateurs qui émergent à cette époque se spécialisent dans le cinéma évangélique, ce que le public du cinéma EBT appelle du cinéma « *de reflexión* ». C'est le cas notamment de David Mero, auteur de *Libertad en Cristo* (2007) et *Luz sobre las tinieblas* (2008), deux longs métrages diffusés en priorité dans les églises des missions évangélistes protestantes¹⁰.
- 14 2009 est une nouvelle année charnière car c'est à cette date que se tient en Équateur le premier festival consacré au cinéma EBT. Les organisateurs parviennent à réunir l'essentiel de la production réalisée jusqu'alors (tout en ayant conscience de laisser échapper quelques films ayant peu circulé) et donnent une visibilité institutionnelle ainsi qu'une légitimité culturelle inédites à une production qui était restée totalement ignorée des élites quiténiennes. L'événement contribue à faire prendre conscience aux réalisateurs, qui travaillaient de manière isolée, chacun dans sa région, voire chacun dans sa ville, qu'ils font partie d'un mouvement général et national, et leur laisse entrevoir une possible évolution de leurs conditions de production. Les plus ambitieux d'entre eux souhaitent en effet pourvoir bénéficier des mêmes aides publiques que celles dont bénéficient les productions classiques et un rapprochement créatif s'opère même entre Miguel Alvear, cinéaste et co-organisateur du festival, et certains réalisateurs, comme

Nelson Palacios et Fernando Cedeño. L'idée est alors d'établir des ponts entre le cinéma traditionnel et le cinéma EBT, en collaborant par exemple sur des projets de scénario. Il s'agit en quelque sorte de permettre que les cinéastes autodidactes se forment au contact de professionnels chevronnés, sans perdre pour autant la spontanéité qui fait leur identité. Afin de ne pas laisser retomber l'impulsion ainsi donnée, les organisateurs du premier festival EBT décident par ailleurs de programmer une seconde édition de la manifestation, qui se tient finalement en février et mars 2013 (le festival est itinérant et se pose successivement à Manta, Guayaquil et Quito). En cinq ans à peine, la production est devenue tellement abondante qu'il faut cette fois-ci organiser une sélection pour ne projeter que les films jugés les plus intéressants¹⁵. Des quatre coins du pays, une soixantaine de longs métrages EBT sont envoyés au comité de sélection (mais il semble que la production effective sur la période ait été encore plus importante), ce qui permet de découvrir de nouveaux cinéastes jusqu'alors inconnus. Guayaquil s'affirme comme le principal foyer de production, grâce par exemple aux films de Luis Delgado, mais de nouvelles régions voient à leur tour émerger des réalisateurs. Le festival permet ainsi de découvrir la production variée d'Elías Cabrera, qui tourne et diffuse ses films dans la province d'Esmeraldas, frontalière de la Colombie.

Un système de production unique au monde

- 15 L'une des caractéristiques les plus singulières du cinéma EBT réside dans son mode de production, très éloigné des standards professionnels (celui des films de Sebastián Cordero ou Tania Hermida par exemple). Il est même possible d'affirmer que les cinéastes équatoriens ont inventé un système de production unique au monde, qui se caractérise à la fois par un degré important d'amateurisme et par une volonté de professionnalisme qui se heurte à de sévères limitations économiques.
- 16 L'amateurisme des cinéastes EBT se note tout d'abord sur le plan technique : pour le tournage, ils utilisent des caméras vidéo numériques grand public, généralement achetées d'occasion, et, pour le montage, ils se servent de PC hors d'âge, équipés de logiciels complètement dépassés. Lors des tournages, l'équipe technique est réduite au strict minimum et chacun assure plusieurs tâches : il est fréquent que les acteurs soient aussi techniciens, et manipulent la caméra. Les relations sont très souvent amicales et familiales, les films étant réalisés collectivement par des groupes soudés. Les réalisateurs sont tous des autodidactes complets, et seule une poignée d'entre eux a réussi à suivre une maigre formation (c'est le cas par exemple pour Elías Cabrera, qui m'a expliqué s'être inscrit dans un cours à distance dispensé par une université argentine). La réalisation occupe une grande partie de leur temps, mais ne constitue généralement pas leur principale source de revenus. Fernando Cedeño, par exemple, est négociant en bois ; Fernando Palacios est vendeur ambulant ; Luis Delgado se présente comme ingénieur, chanteur et auteur-compositeur ; l'une des rares femmes cinéastes, Bárbara Morán, gagne sa vie en temps qu'infirmière, mais est également dramaturge. Hormis les réalisateurs, les autres personnes impliquées dans la production de films EBT connaissent une situation similaire : Carlos Silva, le compositeur de la musique des films de Fernando Cedeño, vend des systèmes d'alarmes. De manière générale, tous les acteurs et techniciens sont non-professionnels, et il est habituel pour eux d'exercer de multiples activités en parallèle, une obligation qui s'explique par leurs très faibles revenus : Nixon Chalacama, par exemple, a pendant longtemps réalisé ses films tout en étant professeur de karaté et

moniteur d'auto-école. Ce « *pluriempleo* » le reflet de l'origine sociale très populaire des personnes impliquées dans la production de cinéma EBT, dont la vie professionnelle est caractérisée par la précarité et l'instabilité. Leurs difficultés financières sont celles de tous les Équatoriens appartenant aux couches défavorisées de la société.

- 17 En dépit de pratiques qui sont celles du cinéma amateur (les films sont généralement tournés sur le temps laissé libre par les autres activités, avec des budgets absolument dérisoires), les réalisateurs revendiquent leur professionnalisme, et leur ambition la plus chère est de vivre du cinéma. Il est frappant de constater que tous ont créé leur propre société de production, qui possède une raison sociale et paye l'impôt sur les sociétés. Fernando Cedeño est ainsi le fondateur et le directeur de Sacha Producciones ; Luis Delgado dirige Ruta Sur Producciones ; Fernando Palacios, quant à lui, a créé Producciones Capricho.
- 18 Il faut souligner que ces micro-compagnies ainsi fondées sont toutes des entreprises liées au secteur audiovisuel au sens large, puisqu'elles servent aussi bien à financer des longs-métrages de fiction, que des vidéoclips musicaux ou des films de mariage, le but étant de multiplier les sources de revenus.
- 19 Pour les réalisateurs, le financement des longs métrages est une tâche ardue et ils se heurtent à de grandes difficultés pour réunir leurs budgets. Ils n'ont aucun accès aux subventions publiques ou aux aides du CNCine, et leur modèle économique repose exclusivement sur de l'argent privé. Ils n'ont cependant aucun contact avec les sociétés de production cinématographique de Quito, aucun accès aux chaînes de télévision et les prêts bancaires leur sont totalement inaccessibles. Face à ces handicaps apparemment insurmontables, les réalisateurs ont dû inventer de nouveaux modes de production.
- 20 Bien entendu, ils commencent tous par investir de l'argent personnel, comme le font habituellement les artistes autoproduits. Mais ils ont également recours à du parrainage publicitaire, les commerçants de la région et les entreprises locales acceptant de verser un peu d'argent pour que leur boutique ou leur usine serve de décor à l'action. Surtout, de nombreux réalisateurs ont mis en place un système étonnant, qui consiste à faire payer les acteurs pour décrocher un rôle. Plus la personne (qui n'a souvent aucune formation artistique) est prête à payer une somme importante (quelques centaines de dollars au maximum), plus son rôle sera développé ou plus son personnage vivra longtemps dans le scénario.
- 21 Dans cette logique inversée par rapport à celle du cinéma traditionnel, le but des acteurs est de réaliser un rêve personnel ou bien d'essayer de devenir célèbre, pour ensuite obtenir des rôles rémunérés à la télévision ou au cinéma. Pour recruter les candidats, le réalisateur apparaît souvent après le générique de fin pour donner ses coordonnées et lancer un appel aux personnes intéressées. Trouver des acteurs est non seulement indispensable pour donner vie aux personnages du scénario, mais est également vital pour assurer le financement du film : ce sont eux en effet qui apportent l'essentiel du budget. Ce système particulier oblige donc les réalisateurs à diffuser leurs films le plus largement possible car le financement du film suivant dépend de la capacité du film précédent à drainer des candidats-acteurs. Certains réalisateurs, comme Fernando Palacios, ont besoin de tourner en permanence car ce sont les tournages qui leur permettent d'avoir de quoi se loger, s'habiller et se nourrir. Tant que Fernando Palacios trouve des acteurs prêts à financer ses films, il est assuré de survivre. C'est ainsi qu'il s'est forgé la devise suivante : « *Filmo, luego existo* »¹², qui est à prendre au sens le plus littéral qui soit.

22 Ce système ultra-précaire est en grande partie le fruit de la globalisation et de l'ordre économique néo-libéral qui s'est imposé depuis les années 1990 : d'un côté, les crises économiques successives qui ont frappé l'Équateur ont plongé dans la misère des masses de travailleurs qui ont dû chercher par tous les moyens de quoi survivre. Pour certains, le cinéma est apparu comme une planche de salut et une activité potentiellement rentable au moment où l'effondrement du prix des caméras et des lecteurs, rendu possible par les progrès technologiques et la délocalisation en Chine des usines de production, démocratisait l'accès à la vidéo. Le phénomène a d'abord concerné les machines VHS, puis le Hi8 et la DV avant de s'appliquer, aujourd'hui au matériel HD. La numérisation totale de la chaîne de production et de distribution des produits cinématographiques n'a fait que renforcer cette tendance à la chute des coûts d'entrée. C'est ainsi qu'il est aujourd'hui possible à des personnes dotées d'un capital extrêmement faible d'acheter ou de louer une caméra et un PC faisant office de table de montage pour quelques centaines de dollars à peine. Le cinéma numérique, fruit de la haute technologie des pays capitalistes avancés, est paradoxalement, parfaitement adapté aux sociétés et aux économies des pays périphériques sous-développés.

Distribution et piratage

- 23 Malgré les limitations économiques que j'ai évoquées précédemment, et malgré la pauvreté dans laquelle vivent de très nombreux réalisateurs de films EBT, la difficulté pour eux n'est pas tant de financer leurs longs métrages que de leur assurer un débouché commercial. Là encore, les réalisateurs ont dû inventer des solutions inédites pour franchir les obstacles économiques qui se dressaient sur leur chemin.
- 24 Dans le cinéma traditionnel, la société de production, détentrice des droits d'exploitation de l'œuvre cinématographique, cherche à trouver un distributeur, qui ensuite assurera la diffusion du film auprès des exploitants.
- 25 En ce qui concerne le cinéma EBT, la logique est radicalement différente, et c'est sans doute à ce niveau que se situe la principale différence de modèle économique par rapport au cinéma traditionnel. Les cinéastes EBT ne cherchent pas, en effet, à être distribués dans le réseau de salles habituel, et cela pour différentes raisons. Tout d'abord, leur produit n'est pas adapté à ce marché, ce que soit sur le plan technique (ils ne sont capables que de livrer des DVD, et non des copies 35mm ou des fichiers 4K) ou esthétique (les conditions dégradées dans lesquelles ont lieu les tournages aboutissent à un résultat artistique très déficient selon les critères dominants en vigueur). Par ailleurs, les réalisateurs, qui ne sont pas intégrés au milieu professionnel du cinéma traditionnel, n'ont tout simplement pas une connaissance suffisante des circuits de distribution, et ne possèdent aucun contact dans le milieu. Dernier point, et non des moindres : quoique produites par des sociétés légalement reconnues, les œuvres cinématographiques réalisées dans le cadre du système EBT ne sont généralement pas déposées et n'ont donc pas d'existence légale.
- 26 Pour que leurs films soient distribués, les cinéastes ont donc mis en place deux modes de diffusion alternatifs. Le premier consiste à contacter directement des exploitants de salles de cinéma ou de spectacle (généralement, les moins performants sur le marché) ou bien à organiser eux-mêmes des projections dans les lieux publics (places de villages, écoles) ou bien communautaires (églises, clubs, associations de quartiers). Ce mode de distribution

est généralement pratiqué au moment du lancement du film, les exploitants reversant une partie de la recette au réalisateur, ou bien ce dernier conservant l'intégralité de la recette s'il organise lui-même les projections. Les limites de ce système sont, en premier lieu, sa forte dimension régionale (les projections ont lieu uniquement dans la province où vit et travaille le réalisateur, car c'est là que ce dernier connaît le mieux le public, les lieux de projections et qu'il est susceptible d'activer des réseaux de connaissances) et, d'autre part, la faiblesse des recettes potentielles : en ne sortant pas de sa province, le film ne peut s'adresser qu'à un nombre de spectateurs étriqué, et le prix des billets, très bas (1 ou 2 dollars maximum), limite les bénéfices potentiels.

- 27 Pour tenter d'augmenter les revenus générés par les films, les réalisateurs ont souvent recours à un autre mode de diffusion, à savoir la vente de DVD. Le cinéaste fait copier ou bien copie lui-même, sur son ordinateur personnel, de manière totalement artisanale, des milliers de DVD, et imprime également des jaquettes. Le coût unitaire de l'ensemble DVD + pochette plastique + jaquette avoisine les 50 cents. Sachant que les DVD peuvent être revendus entre 1 et 2 dollars (au grand maximum), le bénéfice potentiel ne dépasse pas 1 ou 1,5 dollars par disque écoulé. Le réalisateur lui-même se charge de la distribution et met en vente les DVD à la sortie des projections publiques qu'il organise, ou bien se lance dans du porte-à-porte, ou bien pratique la vente à la sauvette, dans la rue. Les trois méthodes de vente sont le plus souvent pratiquées simultanément. C'est un système qui se passe complètement d'intermédiaire et qui, comme dans l'artisanat, met en contact direct le producteur et le consommateur. La dimension locale est essentielle puisque la notoriété régionale du cinéaste et sa proximité physique avec le public peuvent l'aider à mieux écouler sa production. Ce qui est frappant également, c'est la dimension itinérante de ce mode de diffusion : les réalisateurs sillonnent leur ville et leur région, vont de quartier en quartier, de village en village, ce qui nous renvoie aux origines foraines du cinéma primitif.
- 28 Il faut noter par ailleurs que certains acteurs-réalisateurs qui ont réussi à acquérir une petite gloire locale vendent des produits dérivés la fin de chaque séance qu'ils organisent. Nixon Chalacama, par exemple, fait payer à ses fans 5 dollars pour une photo dédicacée.
- 29 Ce mode de distribution archaïque permettrait d'écouler plusieurs milliers, voire dizaines de milliers d'exemplaires, des chiffres avancés par les réalisateurs que j'ai interrogés, mais qui sont invérifiables. À 50 cents ou 1 dollar de bénéfice par DVD, les revenus ne dépassent pas quelques milliers de dollars, frais de déplacement et d'hébergement déduits (Nixon Chalacama, encore lui, se déplace systématiquement à bord d'une petite voiture qu'il décore avec des affiches de son dernier film).

Nixon Chalacama et sa voiture promotionnelle



Manta, Équateur, janvier 2103

- 30 À côté de ce système folklorique, le principal canal de distribution, jusqu'à une date récente, a été la piraterie. Il convient pour commencer de présenter cette activité de manière générale, en dehors de ses rapports avec le cinéma équatorien, qu'il soit traditionnel ou EBT. En Équateur, le secteur de la piraterie audiovisuelle est très développé : à travers tout le pays, on dénombre 12 000 boutiques dans lesquelles sont vendus des DVD et des CD pirates, pour lesquels aucun droit d'exploitation n'est versé aux auteurs. Le prix de vente généralement pratiqué ne dépasse pas 1 dollar. D'après les statistiques que j'ai pu obtenir auprès de professionnels du secteur, 335 millions de DVD vierges sont importés chaque année en Équateur, ce qui est considérable lorsque l'on sait que le pays ne compte que 12 millions d'habitants. Les pirates sont non seulement omniprésents et leur activité, tolérée par l'État, mais ils sont en outre organisés en associations professionnelles. Les trois principales sont ASECOPAC, ASAVIP et Ecuadisc. L'épicentre de la piraterie n'est pas Quito mais Guayaquil, ville portuaire qui compte un quartier commerçant appelé La Bahía, intégralement consacré à la vente de produits de contrefaçon de toutes sortes. Jusqu'à une date récente, tous les films étaient piratés, qu'il s'agisse de films équatoriens ou étrangers. Mais, depuis quelques années, les autorités ont passé un accord avec les pirates pour endiguer partiellement le phénomène : l'État ferme les yeux sur le piratage des films étrangers, mais interdit strictement le piratage des films équatoriens¹³. Les films équatoriens doivent désormais être vendus sous la forme de DVD originaux, pressés et distribués par des entreprises légales. Le prix de vente de ces produits originaux est beaucoup plus élevé que celui des DVD pirates : 4 ou 5 dollars l'unité, ce qui s'explique par le fait que le pressage est professionnel (et donc de meilleure qualité) et que ces produits culturels sont soumis à des taxes.

Une allée de La Bahía, le temple du piratage, à Guayaquil



Janvier 2013

- 31 Pour le cinéma traditionnel, la mesure est très bénéfique : elle a permis en effet l'apparition d'éditeurs de DVD légaux, qui reversent des droits d'auteur et d'exploitation aux ayants droit. C'est le cas par exemple de la société Express Max. Détail savoureux : pour se faire bien voir des autorités, les associations de pirates se sont lancées à leur tour dans l'édition de DVD légaux de films équatoriens, tout en continuant par ailleurs à pirater les films étrangers. Les ventes restent cependant modestes, et dépassent rarement quelques milliers d'exemplaires. D'après des chiffres fournis par la société Express Max, le plus grand succès en date serait celui du DVD de *Pescador* [Sebastián Cordero, 2011], écoulé à près de 25 000 unités.
- 32 Pour le monde du cinéma EBT, en revanche, l'interdiction du piratage des films nationaux a des conséquences beaucoup plus ambivalentes et contrastées.
- 33 D'un côté, la mesure a supprimé une concurrence déloyale, qui menaçait la vente des DVD par les réalisateurs eux-mêmes. De nombreux réalisateurs se plaignaient jusqu'alors de l'exploitation illégale de leurs œuvres et certains d'entre eux avaient pris l'initiative de déposer leurs films à l'IEPI (équivalent local de l'INPI), sans succès cependant. Par ailleurs, les réalisateurs qui évoluent dans l'univers EBT peuvent aujourd'hui espérer se faire distribuer par des éditeurs légaux, et notamment par les sociétés contrôlées par les pirates (qui se définissent eux-mêmes comme des « commerçants autonomes »). Rapprocher les réalisateurs des éditeurs de DVD était d'ailleurs l'une des objectifs des « *Rondas de negocios* », manifestations organisées depuis 2013 par le ministère de la culture dans le cadre des festivals « *Ecuador Bajo Tierra* », afin que des contrats soient signés entre les deux parties. La nouvelle politique en matière de protection des œuvres équatoriennes a également permis que des éditeurs se lancent directement dans la production de films

EBT. C'est le cas par exemple de la société de Jimmy Valiente, qui a financé en 2013 un long métrage d'action intitulé *Perdidos en el Puca*. Tout cela permet d'envisager, à terme, l'institutionnalisation d'une production qui, jusqu'à présent, est restée aux marges du système économique et laisse croire à la possibilité de la mise en place d'un cercle vertueux où la vente de DVD légaux générerait des revenus croissants réinjectés dans la production cinématographique, ce qui ferait peu à peu sortir le cinéma EBT de sa sous-capitalisation chronique et donnerait naissance à un secteur audiovisuel rentable.

Le réalisateur Luis Delgado en discussion avec Juan C. Pachacama, directeur d'Ecuadisc



Ronda de Negocios, Manta, Équateur, janvier 2013

- 34 Néanmoins, la situation actuelle ne présente pas que des avantages pour les acteurs du cinéma EBT. Pour l'instant, en effet, rares sont les réalisateurs qui ont réussi à vendre les droits d'exploitation de leurs films aux éditeurs de DVD qui ont participé aux « Rondas de negocios » de 2013 et 2014. Cette frilosité des éditeurs s'explique par le fait qu'ils préfèrent se limiter à distribuer des films équatoriens traditionnels car ils estiment qu'à 4 ou 5 dollars le DVD, il n'y a pas de marché pour les films EBT. Le public aisé prêt à déboursé une telle somme pour un DVD exige en retour une certaine qualité technique et artistique, et rejette les produits bas de gamme réalisés dans le cadre du cinéma EBT. L'exemple que les éditeurs légaux citent pour justifier leur position est le suivant : le plus grand succès du cinéma EBT, le film d'action *Sicarios manabitas*, aurait été écoulé par les pirates à 1 million d'exemplaires, vendus 1 dollar pièce. L'édition légale, proposée quant à elle au prix de 3 dollars, n'a trouvé que 2 500 clients.
- 35 L'autre élément qui assombrit l'horizon des cinéastes EBT est que la production par les éditeurs de DVD reste embryonnaire et ne change rien, jusqu'à présent, aux paramètres économiques du secteur : les budgets sont toujours aussi squelettiques, les éditeurs ne disposant pas encore de capitaux suffisants ou bien cherchant à jouer, comme les

réalisateurs, la carte du « bon coup » : leur espoir est de gagner gros en misant peu sur le bon film. Cette logique a pourtant montré ses limites en maintenant dans la pauvreté la quasi-totalité des réalisateurs EBT. Cette attitude pose la question de la maturité des éditeurs de DVD équatoriens en tant qu'acteurs économiques. Le fait que la plupart d'entre eux, tout aussi autodidactes que les réalisateurs, manquent de compétences en gestion et en marketing constitue bien entendu un frein au développement de leur activité.

- 36 Autre problème, paradoxal cette fois-ci : l'interdiction du piratage des films équatoriens, qui est globalement bien respectée, fait qu'il devient très difficile de trouver des films EBT pirates à 1 dollar. On pourrait penser que cet assèchement de l'offre illégale aide les réalisateurs à distribuer eux-mêmes leurs films selon les modalités que nous avons vues précédemment. Or, la diffusion par des moyens propres ne permet pas d'atteindre un public aussi vaste que celui des pirates, ce qui pose un grave problème aux réalisateurs : la fin du piratage entraînant un effondrement de la notoriété des réalisateurs et de la diffusion de leurs œuvres, plus personne ne les contacte pour participer à leur prochain film (à quoi bon participer à un film qui n'aura pas de spectateurs ?), ce qui, à terme, menace de tarir la production car, comme nous l'avons vu, le financement des films repose en grande partie sur la vente des rôles aux candidats-acteurs. Cette situation explique pourquoi Nelson Palacios, qui travaillait régulièrement lorsque les pirates diffusaient ses films à des centaines de milliers d'exemplaires, a presque cessé de tourner.

Un moment crucial

- 37 Pourtant, la production de films EBT n'a pas cessé en Équateur, une situation qui s'explique sans doute par la poursuite de la démocratisation des caméras et des équipements informatiques, dont les prix ne cessent de diminuer, ainsi que par l'attraction irrésistible qu'exerce le monde du spectacle sur les apprentis cinéastes, qui y voient un moyen d'échapper aux déterminismes sociaux. Cet engouement coïncide d'ailleurs avec une volonté, de la part de l'État équatorien, de défendre le cinéma national, quel qu'il soit. Les productions EBT ont ainsi commencé à gagner une timide reconnaissance institutionnelle et l'objectif affiché par les autorités est de faire sortir le cinéma EBT de l'économie informelle en lui permettant d'accéder à l'économie légale, ce qui ne pourrait que renforcer le secteur audiovisuel équatorien dans son ensemble.
- 38 Il existe cependant un certain nombre de freins à l'institutionnalisation du cinéma EBT. Tout d'abord, ce milieu culturel est toujours méprisé ou, au mieux, ignoré par les professionnels du cinéma traditionnel, ce clivage recoupant celui, plus ancien, qui oppose Quito et la province. Par ailleurs, l'intérêt des éditeurs de DVD pour les films EBT n'est qu'une façade. Sortir quelques films nationaux en DVD permet juste à ces éditeurs de maintenir de bonnes relations avec l'État, le véritable objectif des entreprises affiliées aux associations de pirates étant de continuer à pratiquer leur négoce le plus rentable, à savoir le piratage de films étrangers vendus à 1 dollar. Dans ces conditions, il est peu probable que ASAVIP ou Ecuadisc investissent massivement dans la production ou la distribution de films EBT. Un autre problème vient de la faible solvabilité du public des films EBT : ces spectateurs appartenant aux couches les plus populaires de la société sont en mesure d'acheter des DVD pirates à 1 dollar, mais pas des DVD originaux à 3 ou 4 dollars. Or, comme nous l'avons vu, le coût de fabrication d'un DVD original est de 1,5 dollar, ce qui rend impossible l'alignement des prix de vente sur ceux pratiqués par les

vendeurs pirates. Tant que le pouvoir d'achat des classes populaires n'augmentera pas substantiellement, le prix de 1 dollar restera donc un plafond et empêchera le développement de l'édition légale.

- 39 Aujourd'hui, les réalisateurs de films EBT se trouvent donc face à une alternative : soit ils restent enfermés dans le modèle de l'économie semi-informelle qui a cours actuellement, ce qui suppose pour eux de continuer à tourner avec des budgets rachitiques et de vendre eux-mêmes leurs DVD à un public peu solvable, en réalisant *in fine* des bénéfices infimes ; soit ils tentent de s'en sortir par le haut, en adaptant leurs films aux goûts du public solvable de la classe moyenne supérieure, ce qui implique de soigner la facture de leurs longs métrages, de travailler leurs scénarios et de se professionnaliser davantage. Une telle évolution est possible à condition que les budgets augmentent (ce qui renvoie au problème du déficit criant de capital qui affecte le secteur EBT) et que des liens se nouent avec le milieu du cinéma professionnel. C'est la démarche entreprise par Fernando Cedeño dans son film *El ángel de los sicarios* (2015), co-réalisé avec Carlos Quinto Cedeño, un acteur qui a une formation théâtrale traditionnelle et qui possède une solide expérience dans le domaine de la dramaturgie et de la mise en scène. Le bon accueil réservé par le public à cette œuvre ambitieuse a constitué un signe encourageant mais, au-delà de ce cas isolé, il semble malheureusement que les simples forces du marché peinent à faire sortir le cinéma EBT de l'économie informelle.
- 40 Dans ces conditions, il est raisonnable de penser que c'est l'État équatorien qui détient la clé du problème. Tel est en tout cas l'avis de nombreux acteurs du secteur audiovisuel que j'ai interrogés. Selon eux, le ministère de la Culture pourrait, par exemple, créer des ateliers de formation de réalisateurs et de scénaristes, afin que les films EBT affichent une facture plus professionnelle et soient ainsi susceptibles de séduire une clientèle plus urbaine, plus éduquée et plus solvable, une dynamique qui tirerait le marché vers le haut. Une autre piste, non exclusive de la première, consisterait à laisser les acteurs du cinéma EBT accéder aux subventions du CNCine, ce qui, pour les cinéastes et producteurs sélectionnés, permettrait de sortir de l'impasse de la sous-capitalisation. Bien entendu, le risque esthétique serait d'affadir et d'homogénéiser un cinéma qui, à l'heure actuelle et au-delà de ses maladresses formelles, se caractérise par sa fraîcheur, son inventivité et sa connaissance intime des goûts du public populaire, mais c'est sans doute le prix à payer pour que sorte du sous-développement un secteur d'activité particulièrement entreprenant. De ce point de vue-là, les défis et les enjeux du cinéma EBT équatorien ne sont pas très différents de ceux des autres cinématographies populaires numériques des autres pays andins.

ANNEXES

Personnes interrogées en Équateur en janvier 2013 :

Miguel Alvear, artiste et réalisateur, co-organisateur du festival *Ecuador Bajo Tierra*

Mariana Andrade, directrice du centre culturel « Ochoymedio » et co-organisatrice du festival *Ecuador Bajo Tierra*

Elías Cabrera, acteur et réalisateur/producteur

Fernando Cedeño, acteur et réalisateur/producteur

Nixon Chalacama, acteur et réalisateur/producteur

Luis Delgado, acteur et réalisateur/producteur

Francisco Franco, éditeur de DVD (Express Max)

Ricardo Guachamín, éditeur de DVD et commerçant (ASAVIP)

Johnny « Portadas », imprimeur/designer de jaquettes de DVD pirates

Carlos Quinto Cedeño, acteur et réalisateur

Christian León, professeur de communication à la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.

Juan Carlos Pachacama, éditeur de DVD et commerçant (Ecuadisc)

Antonio Pomaquiza, éditeur de DVD et commerçant (ASAVIP)

Carlos Silva, compositeur

Jimmy Valiente, producteur et commerçant

Elías Zambrano, acteur et réalisateur

NOTES

1. Entretien avec Mariana Andrade, janvier 2013.
2. Alors que s'achève la rédaction de cet article, une quatrième édition du festival est prévue pour décembre 2016.
3. ALVEAR Miguel, LEÓN Christian, *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*, Quito, Ed. Ochoymedio, 2009, p. 11.
4. ALVEAR Miguel, LEÓN Christian, *op. cit.*, p. 12.
5. Cf. TESSON Charles, *Photogénie de la série B*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1997.
6. SCHAEFER Eric, *Bold! Daring! Shocking! True!: a History of Exploitation Films, 1919-1959*, Durham/Londres, Duke University Press, 1999, p. 4-6.
7. ALVEAR Miguel, LEÓN Christian, *op. cit.*, p. 42-47.
8. RAMA Ángel, *La ciudad letrada*, Madrid, Ed. Fineo, 2008.
9. ALVEAR Miguel, LEÓN Christian, *op. cit.*, p. 33.
10. ALVEAR Miguel, LEÓN Christian, *op. cit.*, p. 71.
11. Entretien avec Miguel Alvear, janvier 2013.
12. ALVEAR Miguel, LEÓN Christian, *op. cit.*, p. 54.
13. En 2015, le parlement équatorien a renforcé la défense de la propriété intellectuelle en votant, le 12 août, une loi allant dans ce sens. Une telle démarche permet à l'Équateur de se mettre en conformité avec les exigences de l'OMC, dont le pays est membre depuis 1996.

RÉSUMÉS

Au cours de la dernière décennie, le cinéma équatorien a connu un essor important, dû en grande partie à la démocratisation des caméras numériques, mais l'essentiel de ce développement s'est produit dans le cadre d'un système économique informel, apparu en marge du cinéma officiel et baptisé « cinéma EBT » (« Ecuador Bajo Tierra »). Après avoir proposé dans un premier temps une définition de cette catégorie générique, l'article cherche à cerner les contours du phénomène « EBT », en insistant sur ses caractéristiques les plus singulières, notamment en termes de production et de distribution, et en analysant les défis économiques que doivent relever les acteurs du secteur afin d'assurer son développement.

A lo largo de la última década, el cine ecuatoriano ha conocido un notable auge, en gran parte gracias a la amplia difusión de las cámaras digitales, pero la mayor parte de este crecimiento se ha producido dentro de un sistema económico informal, nacido al margen del cine oficial y designado como "cine EBT" ("Ecuador Bajo Tierra"). Después de proponer una definición de esta categoría genérica, el artículo presenta en detalles el fenómeno del cine EBT, insistiendo sobre sus características más singulares, en particular a nivel de la producción y la distribución, y analizando los retos económicos que deben afrontar los promotores de esta corriente para afianzar su desarrollo.

INDEX

Mots-clés : cinéma, numérique, Équateur, économie, production, distribution, genre

Palabras claves : cine, digital, Ecuador, economía, producción, distribución, género

AUTEUR

EMMANUEL VINCENOT

Université Paris-Est Marne-la-Vallée, EMHIS-LISAA