

Introduction

Les Andes numériques

Emmanuel Vincenot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1191>

DOI : [10.4000/agedor.1191](https://doi.org/10.4000/agedor.1191)

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Emmanuel Vincenot, « Introduction », *L'Âge d'or* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 01 mars 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.1191>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

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

Introduction

Les Andes numériques

Emmanuel Vincenot

- 1 L'histoire du cinéma a été marquée par des innovations et des ruptures technologiques qui ont reconfiguré l'économie du secteur, ouvert de nouvelles possibilités expressives aux réalisateurs et multiplié les canaux de diffusion de leurs créations (autrefois exclusivement vus en salles, les films sont désormais accessibles presque partout et tout le temps, sur une multitude d'écrans individuels ou familiaux). La dernière révolution en date, initiée au début du XXI^e siècle, a consisté à numériser l'ensemble de la chaîne de production et de diffusion, c'est-à-dire à remplacer les traditionnelles pellicules argentiques par des fichiers informatiques. La mutation, qui pose des questions liées à l'essence même du médium (une image encodée sous forme numérique est-elle de même nature qu'une image recueillie par un film photosensible ?) s'est d'abord produite aux États-Unis et en Europe, mais elle a fini par gagner l'ensemble de la planète et, aujourd'hui, même les cinématographies des pays en voie de développement, que l'on pourrait penser *a priori* moins enclines à intégrer les dernières technologies, se sont dotées massivement d'équipements numériques, selon des modalités qui leur sont propres. Du Nigéria à l'Indonésie en passant par le Pérou, les cinéastes locaux filment désormais en numérique et leurs créations sont diffusées et consommées numériquement, que ce soit en salles de cinéma ou, plus fréquemment, sur des écrans de télévision et d'ordinateurs.
- 2 Alors que l'entrée des cinématographies dominantes (États-Unis, Europe, Japon) dans cette nouvelle ère a déjà fait l'objet de nombreuses publications¹, les effets de la numérisation sur les cinémas dits « périphériques » n'ont pas suscité le même intérêt. Il nous a donc semblé utile de nous pencher sur le phénomène, qui rejoint les préoccupations du LISAA, en examinant plus particulièrement le cas des pays andins, une région d'Amérique latine où l'activité cinématographique a longtemps eu beaucoup de difficultés à se développer, et où l'arrivée du numérique a rapidement changé la donne, qu'il s'agisse du nombre de films produits, de la nature de ces nouvelles réalisations, du développement de la diffusion des films ou des effets sociaux liés à la production et à la consommation du cinéma, local et étranger. Comme le montrent les

textes réunis dans le cadre de ce dossier, rédigés par des chercheurs travaillant des deux côtés de l'Atlantique et s'inscrivant dans des approches disciplinaires variées, le paysage cinématographique de pays tels que la Bolivie, le Pérou, l'Équateur et la Colombie a profondément évolué depuis une quinzaine d'années.

- 3 Sur le plan législatif et institutionnel, les États ont mis en place un cadre nouveau, qui, même s'il peine parfois à entrer en application, a fini par doter l'ensemble de la région de structures visant à dynamiser et à professionnaliser la filière cinématographique, pour lui permettre de se développer localement tout en lui ouvrant les portes des collaborations internationales, notamment dans le cadre du programme Ibermedia. Cette volonté d'encadrement et de structuration s'est manifestée à un moment où le nombre de films produits (longs métrages de fiction mais aussi documentaires) augmentait sensiblement, et où le foisonnement de la production devenait difficile à suivre. La numérisation, en abaissant drastiquement les coûts de production et de distribution (n'importe qui peut maintenant tourner un long métrage pour quelques milliers de dollars et l'écouler ensuite en DVD), a en effet entraîné une explosion de la production locale, qui se monte désormais à plusieurs dizaines de longs métrages par pays et par an, une quantité jamais observée jusqu'alors sous ces latitudes. L'essentiel de cette hausse n'est pas venu du cinéma « traditionnel », c'est-à-dire réalisé selon les canons esthétiques et les normes professionnelles du cinéma d'auteur international, destiné en premier lieu aux festivals, mais s'est produit, au contraire, aux marges du système, dans une économie informelle peu soucieuse de qualité artistique et de reconnaissance symbolique. Le développement du cinéma numérique dans les Andes est avant tout l'affaire de cinéastes autodidactes, tournant à un rythme soutenu et dans des conditions économiques très précaires des produits audiovisuels destinés à un public populaire. Leurs films sont diffusés en dehors des salles de cinéma (trop chères pour la majorité de la population et réservées aux productions hollywoodiennes) et le grand public les découvre essentiellement en DVD, parallèlement aux films étrangers, piratés massivement. Par ailleurs, alors que le cinéma « officiel », qui nous arrive en Europe, est généralement produit dans les capitales culturelles de la région (La Paz, Lima, Quito, Bogotá), ce cinéma populaire numérique est un phénomène avant tout provincial, pratiqué loin des regards institutionnels. En quelques années à peine, des régions jusqu'alors totalement étrangères à la production cinématographique ont ainsi vu émerger des vedettes locales, réalisateurs ou acteurs connus de dizaines voire de centaines de milliers de spectateurs dans un périmètre régional bien défini (Héctor Marrero dans la province de Cajamarca au Pérou ; Nixon Chalacama et Fernando Cedeño dans la province de Manabí, en Équateur ; Víctor González à Villapaz, dans le Valle del Cauca, en Colombie, etc.).
- 4 La nature informelle de ce cinéma rend son étude peu aisée, l'accès aux sources étant matériellement compliquée et souvent aléatoire, mais l'analyse des corpus originaux réunis dans le cadre de ce dossier permet néanmoins de faire apparaître des caractéristiques récurrentes. Alors que le cinéma traditionnel utilise la souplesse du format numérique pour se livrer à des expérimentations expressives (cf. par exemple *Zona sur* [Juan Carlos Valdivia, 2009]), les réalisateurs du secteur informel, totalement soumis à la loi du marché, préfèrent adhérer à des formules génériques bien installées, afin de satisfaire un goût populaire indifférent aux interrogations esthétiques. C'est ainsi que les pays de la région ont vu se développer non seulement le cinéma mélodramatique, en phase avec la sensibilité entretenue par les *radionovelas* et les *telenovelas*, mais aussi un cinéma d'animation en images de synthèse, prenant modèle

sur les productions Disney ou Pixar, ainsi qu'un cinéma d'action et d'horreur, avide de sang et de violence spectaculaire. Cette production, pauvre formellement, pourrait sembler n'être qu'une source de divertissement bon marché pour des spectateurs avides d'émotions et de sensations superficielles, dont le goût cinématographique s'est formé au contact du cinéma hollywoodien ou asiatique, découvert en version pirate, mais, en réalité, elle puise dans un fond culturel très riche et très ancien, comme celui des légendes préhispaniques, peuplées de monstres fantastiques, et sait également aborder, sous un angle décalé, des questions socio-politiques actuelles, comme, par exemple, celle de la guerre civile qui a déchiré de Pérou entre 1980 et 2000. Articulé à des projets communautaires indigènes, le cinéma populaire numérique permet également de promouvoir des pratiques culturelles inclusives, ferments d'émancipation collective, en faisant dialoguer les techniques modernes avec les gestes traditionnels, notamment ceux hérités de l'art du tissage.

- 5 À la fois résolument ancré dans son contexte régional et ouvert aux influences internationales de l'époque, le cinéma produit dans les pays andins à l'ère numérique apparaît finalement comme le témoin et l'acteur privilégié d'un monde sud-américain en mutation accélérée, qui participe, d'une manière qui lui est propre, à la mondialisation technique, économique et culturelle à l'œuvre depuis la fin du XX^e siècle.

NOTES

1. Parmi les publications françaises, citons en particulier : Joëlle Farchy, *Et pourtant ils tournent... Économie du cinéma à l'ère numérique*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011 ; Michaël Bourgatte, Vincent Thabourey (coord.), *Le cinéma à l'heure du numérique. Pratiques & publics*, Paris, Éditions MKF, 2012 ; Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Éditions Vrin, 2012 ; André Gaudreault, Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

AUTEUR

EMMANUEL VINCENOT

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