

REVISTA CIDOB D'AFERS
INTERNACIONALS 66-67.

Représentations et interculturalité

Cinématographies périphériques dans le système global de
distribution: tensions structurelles

Josep Cerdán Los Arcos

Cinématographies périphériques dans le système global de distribution: tensions structurelles

Josetxo Cerdán Los Arcos*

RÉSUMÉ

L'article propose une approximation aux discours critiques générés lors des processus de distribution des films, en axant son analyse sur les cinémas minoritaires, périphériques et de qualité. S'il est vrai que les processus, au moyen desquels les films dénommés commerciaux, parviennent aux salles de cinéma, ne sont que trop connus, très peu de travaux, par contre, approfondissent les conditions de distribution des cinémas minoritaires, (comme si leur processus de distribution pouvait avoir lieu d'une manière *naturalisée*, étant donné leur bonté). Rien de moins vrai. La circulation de ces films est issue de représentations très concrètes, qui émanent de centres spécifiques, et finissent par configurer le terrain des us et des abus pour la consommation de ces films.

Mots clé: cinéma, études culturelles, distribution, consommation culturelle

Celui qui écrit ces lignes se voit dans l'obligation d'engager ce texte avec l'affirmation qu'il se considère, professionnellement, un historien de l'audiovisuel. L'Histoire de l'Audiovisuel n'est pas une discipline et encore moins une science, le binôme définit plutôt un champ de travail, un objet d'étude, que les chercheurs essayent d'approcher, en affinant une série d'outils, de méthodologies, élaborées à partir de disciplines diverses: l'historiographie, la sociologie, l'anthropologie, les théories du langage et, pourquoi pas, la philoso-

*Professeur titulaire de Communication audiovisuelle. Universitat Autònoma de Barcelona
Josetxo.Cerdan@uab.es

phie. Ainsi, lorsque la Fondation CIDOB proposa à un ensemble de chercheurs aux différents profils de participer au séminaire: *Us et abus: le pouvoir des représentations*, une série de questions sur des aspects considérés centraux dans le domaine de l'audiovisuel, mais sur lesquels il existe à peine des lignes de recherche sérieuses, jaillirent rapidement. Le plus frappant était peut être que pour poser en termes d'us et d'abus la question des représentations, les analyses traditionnelles, sous l'optique de la production ou du public et des consommations, n'étaient pas suffisantes. Alors que la question des *us* a été étudiée avec des résultats excellents sous les deux optiques précédentes (production et distribution), la question des *abus* ne pouvait être abordée facilement, au moins avec un minimum de complexité, sous aucune d'elles. Une révision des processus distributifs de ces représentations s'imposait pour pouvoir comprendre certaines questions essentielles sur les formes de circulation des produits audiovisuels et, plus concrètement, dans ce cas, filmiques. C'était la forme la plus évidente d'aborder le terrain où se déroulent avec plus de clarté les questions concernant les us et les abus dans le domaine filmique. À partir de cette première réflexion, nous proposons ici de rechercher, même si ce n'est que comme une première approximation, comment dans ce réseau décentralisé de distribution globale contemporaine (et peut être aussi de production, bien que possiblement de manière moins fixe), il existe des récits hégémoniques dont les narratives dominant leurs circuits ou, au moins, certains de leurs nœuds les plus visibles. Les systèmes distributifs (qui englobent, comme nous verrons, plus d'aspects que les distributeurs cinématographiques) sont, en effet, ceux qui posent finalement les termes du service des représentations, c'est-à-dire, ceux qui configurent le véritable terrain de jeu dans lequel se déroulent les us, mais aussi les abus de celles-ci.

Un dernier avertissement: tout au long du texte nous avons choisi de travailler avec des cas et des exemples, décrits par d'autres auteurs, ou connus de première main. Ainsi, en mettant l'accent sur des expériences, le travail établit des bases plus solides que s'il le faisait à partir d'expériences dysfonctionnelles de laboratoire ou de théoriques structures finalistes. Nous n'avons pas prétendu généraliser, ni illustrer au moyen de tous ces cas mais, "défier les conceptualisations pré-construites sur la globalisation et l'interculturalité" (García Canclini, 1999: 58) pour montrer quelques-unes de ces contradictions concernant les us et abus des représentations où souvent la société contemporaine s'installe trop facilement.

EXPERIENCES ET CAS EXEMPLAIRES, DES VISIONS SUR LA DISTRIBUTION

Anthony Giddens commence *Runaway World* (version originale en anglais, 1999) en expliquant le cas suivant:

“Une de mes amies étudie la vie rurale en Afrique centrale. Il y a quelques années, elle se rendit pour la première fois à une zone lointaine où elle allait effectuer son travail de champ. Elle fut invitée, le jour de son arrivée, à une maison locale pour passer la soirée. Elle espérait se renseigner sur les passe-temps traditionnels de cette communauté isolée. Cependant, elle se trouva assistant à un passage de *Basic Instinct*, Paul Verhoven, 1992 sur vidéo. Le film, en ce moment, n’était même pas arrivé aux cinémas de Londres” (Giddens, 2000; 19)

Tout le monde connaît des anecdotes semblables, nous les écoutons ou les lisons habituellement il y a déjà de nombreuses années et elles ne surprennent plus personne. L’indigène de la jungle amazonienne portant un t-shirt de Mickey Mouse, que nous rappelait Roman Gubern (1993); ou les Ray-ban sur le visage d’un yakuto de Sibérie citées par Serge Gruzinski (2000) sont deux exemples encore parmi tant d’autres utilisés ces dernières décades. Cependant, nous avons décidé de reprendre dans ce travail ces anecdotes car elles se rapportent à deux questions sur lesquelles basculeront la forme et le fond des pages suivantes. D’un côté, et même si ce n’est pas l’argument central de ce texte, l’addition de tous ces cas exemplaires signale comment les narratives et les rhétoriques de la connaissance contemporaine s’établissent dans une bonne mesure, à partir des propres expériences, en laissant de côté de compliquées structures méthodologiques et épistémologiques, dont l’intention est presque toujours profondément téléologique. En définitive, il s’agit d’accepter, une fois pour toutes, que la connaissance se forme progressivement dans les mêmes processus de recherche qu’elle génère, parfois de manière métaphorique, parfois par contact entre les domaines ou les disciplines. En quelque sorte, cette manière d’avancer de la connaissance fut déjà annoncée il y a des années par Clifford Geertz (1994), mais elle est pratiquée de nos jours, par des auteurs très différents, tels que Marc Augé¹, par exemple. De toutes façons, comme nous avons déjà dit, bien que cette question sur les formes de production de la connaissance ne soit pas capitale pour les énoncés de cet article, il est vrai qu’elle agit comme une maille de protection, comme une réflexion de fond, à partir de laquelle nous avons voulu développer toute la structure du travail. Par conséquent, attirer l’attention à ce sujet valait la peine. La deuxième question importante, en nous axant maintenant sur les questions posées par les narratives insérées dans ces anecdotes, est que la plupart d’entre elles sont utilisées pour présenter une des faces de la mondialisation: la plus visible d’après laquelle les grandes corporations transnationales, échappant au contrôle des États-nation, utilisent le monde comme un échiquier (comme un jeu de Risk plutôt) pour déplacer leurs armées commerciales sans autre opposition que celle des autres armées semblables. Les auteurs semblent souvent vouloir nous dire: voici la globalisation, voici ses conséquences perturbatrices. Nous trouvons ainsi, dans une première phase, une structure de pouvoir/dépendance très forte, d’après laquelle les processus contemporains de mondialisation enfreindraient de rigides relations unidirectionnelles.

Heureusement, ceux qui limitent l'interprétation de ces phénomènes à une analyse rigide, à une optique ayant presque des réminiscences de la psychologie conductiste du XX^{ème} siècle passé, avec sa structure de stimulus-réponse comme paradigme principal, sont à chaque fois moins nombreux. La plupart des auteurs, au moins ceux qui sont apparus et ceux qui apparaîtront au long de ces lignes, dépassent cette première impression de la globalisation et abondent davantage dans sa nature, ses effets et, surtout, ses contradictions, essentielles pour comprendre quelques-unes des dynamiques de la contemporanéité. En définitive, dire que la globalisation agit comme *Matrix*², qui a attrapé la société contemporaine dans son réseau et qui lui impose, de sa position de pouvoir, des représentations fixes et unidirectionnelles sans que la majorité en soit consciente (uniquement la main noire placée derrière ces processus unidirectionnels et les quelques illuminés qui les dénoncent sauraient ce qui se passe en réalité), est une position excessivement réductionniste et à chaque fois moins habituelle.

Reprenons maintenant momentanément la ligne des anecdotes personnelles, mais auparavant, il est nécessaire d'éclaircir quelques questions concernant l'exhibition cinématographique dans les salles. Nous devons connaître, en effet, quelques idées générales au sujet de l'évolution de l'infrastructure de l'exhibition dans les dernières décennies, pour continuer à avancer. Dans la plupart des pays périphériques, parmi lesquels l'Argentine, pays où se déroule l'exemple décrit ci-bas, la distribution cinématographique et surtout l'exhibition dans les salles collectives ont souffert un bouleversement impressionnant dans les dernières décades. Alors que dans les pays tels que l'Espagne, la crise des salles des années soixante-dix et quatre-vingt fut liquidée à la décade suivante grâce à la prolifération de nouveaux espaces d'exhibition comme les Megaplex et les Multiplex, jaillis principalement dans les banlieues des villes par la prolifération des centres commerciaux, comme des espaces nouveaux de loisir familial, dans des pays plus périphériques ou foudroyés par des crises politico-économiques successives, tels que l'Argentine, par exemple, cette récupération des espaces publics d'exhibition cinématographique n'a pas eu lieu. Par conséquent, la consommation de films s'est maintenue bien plus limitée à la consommation domestique (télévision, vidéo et, plus récemment, bien qu'avec une pénétration encore faible, le DVD). Ces conditions de manque de salles d'exhibition entraînent également la limitation conséquente du nombre de titres mis en circulation, c'est-à-dire, que le nombre de longs métrages gérés par les entreprises de distribution pour les salles diminue également. Cela aboutit, certes, à un resserrement de l'offre, limitée de plus en plus clairement aux grands *blockbusters*, poussés par les plus importants centres de production. Il s'agit de marchés cinématographiques d'exhibition en salle qui, par conséquent, ne sont à peine capables de créer des audiences spécifiques, des niches de marché, permettant la circulation de produits éloignés du *mainstream*³. Cette question étant clarifiée, nous pouvons passer désormais au cas proposé au début de ce paragraphe. Un bon ami de Cordoba (Argentine) et résidant actuellement à Barcelone, appelons le M., se déplaça à Noël de

l'année 2003 à sa ville d'origine afin de visiter sa famille. Cordoba (Argentine) est une ville d'un million et demi d'habitants environ, et qui étant données les circonstances exposées auparavant, n'a qu'une vingtaine de salles de cinéma, dont la plupart sont regroupées en trois multicinémas. Il n'est pas nécessaire d'insister que la programmation, des salles de ces trois espaces au moins, était basée presque exclusivement sur les grands titres produits par et pour Hollywood. Cependant lorsque M. arriva à la ville, à l'occasion de son voyage de Noël, il fut très surpris de constater qu'un documentaire français *Etre et Avoir*, de Nicholas Philibert, 2002, était programmé dans plusieurs salles de Cordoba. La raison de cette surprise fut triple: d'abord par l'arrivée du film à sa ville; ensuite car, outre sa projection dans la salle *d'art et d'essai* de la ville, le film était également projeté dans un des multicinémas, et finalement car tout cela se passait en même temps que le film faisait sa sortie à Barcelone et dans toute l'Espagne, pays dans lequel avait été générée une enviable sensibilité à l'égard du documentaire ce qui permettait de lui porter une attention préférentielle. Par conséquent, et heureusement, nous pouvons déduire de la confrontation de l'expérience de M. et de celle de l'amie de Giddens, citée auparavant, que non seulement *Instinct Basic* peut profiter des réseaux globaux, mais que ces réseaux offrent également une opportunité à ceux qui agissent placés dans les marges, comme Philibert. Par conséquent, cet exemple placerait la question dans une seconde phase, où, la disposition des produits dans l'ensemble des réseaux globaux serait plus complexe que celle des exemples précédents. Désormais, il ne s'agit plus d'une relation unidirectionnelle, mais d'un ensemble de flux pouvant circuler dans des directions différentes.

Roman Gubern, l'a déjà dit à quelque occasion. Le processus de mondialisation des marchés cinématographiques permet, non seulement que l'indigène de l'Amazonie porte le T-shirt de Mickey Mouse, mais aussi, par le même processus, que les "films de Theo Angelopoulos ou de Jim Jarmush fassent leur sortie à Paris, Buenos Aires, Tokyo et Copenhague grâce aux élites cinéphiles du marché global et cette globalité permet l'amortissement de leur coût (Gubern, 2000: 77). C'est ce que l'auteur appelle la culture interstitielle. En ce qui concerne le cinéma, une pièce s'avère essentielle dans ce puzzle: les festivals internationaux de cinéma, et notamment les festivals classifiés comme classe A (Cannes, Berlin, Venise et San Sébastien), espaces à partir desquels ces films peuvent être lancés à la distribution globale (nous devons ensuite revenir sur ce sujet). Evidemment, la trajectoire de Theo Angelopoulos ou de Jim Jarmush, est semblable à celle de tant d'autres réalisateurs minoritaires, parmi lesquels certains proviennent de pays aux cinématographies puissantes comme par exemple Spike Lee ou Michael Winterbottom, alors que d'autres viennent de cinématographies périphériques comme Angelopoulos, mais aussi Aki Kaurismäki, Wong Kar Wai ou Michael Haneke. Dans ce dernier cas, nous devons envisager que ce sont sans doute les seules voies dont disposent ces cinématographies pour sortir de leurs espaces nationaux. Giddens affirme à nouveau: "c'est une erreur de penser que la globalisation ne concerne pas seulement les grands systèmes tels que l'ordre écono-

mique mondial. La globalisation ne se rapporte pas uniquement à ce qui est “là-bas dehors”, lointain et éloigné de l’individu. C’est également un phénomène d’“ici dedans”. (Giddens, 2000: 24-25). Et du point de vue élaboré ici nous pourrions ajouter, la globalisation ne touche pas seulement les narrations reconnues en tant que partie active des grandes corporations, du nouvel empire, mais aussi les marginales, minoritaires, périphériques.

Par conséquent, le fait que les films des réalisateurs minoritaires (d’origine occidentale parfois, et parfois non) puissent être vus du Japon à l’Afrique du Sud, pour citer deux points extrêmes de la planète, est fruit de cette globalisation. Le réalisateur finlandais Aki Kaurismäki a su voir relativement tôt, en 1989, année de la chute du mur de Berlin, ces possibilités de circulation des cultures marginales par le réseau distributif global. Un film qui fut très atypique, *Leningrad Cowboys Goes to America*, était construit comme une fable excellente à ce sujet. Dans cette fable, un groupe de *rock’n’roll* (accoutrés exagérément en années cinquante: habits serrés, petites cravates et toupets impossibles⁴) voyageait de sa Finlande natale aux États-unis à la recherche de renommée et de fortune. Ce n’est pas par hasard que les membres du groupe ignoraient que leur voyage se dirigeait vers le lieu de naissance de la musique qu’ils interprétaient et de l’esthétique qu’ils pratiquaient). La *road movie* proposait le voyage du groupe sur toute l’étendue du pays, du nord au sud et de l’est à l’ouest, en s’arrêtant tout particulièrement dans les lieux qu’ils considéraient des sanctuaires du *rock’n’roll*: Memphis, le delta du Mississippi, etc. Ce voyage, pourtant, une sorte de retour ignorant aux sources originelles, était un échec total, puisque dans ces lieux personne ne se souciait de l’essence prétendue du *rock’n’roll*. Finalement les Leningrad Cowboys abandonnaient le pays par le sud et trouvaient dans les vagues, pauvres et frontalières terres mexicaines un lieu où leur musique semblait proche et où ils pouvaient la partager avec un public complice. En définitive, le film proposait un voyage paradoxal de jumelage de la Finlande au Mexique, grâce à la musique fournie par l’empire, qui était pourtant incapable de reconnaître et d’apprécier cette forme de communication une fois rentabilisée. Le film de Kaurismäki nous parle donc, bien malgré lui, des avantages que ce processus implique, de la manière dont les représentations imposées par les centres de pouvoir finissent par être avantageuses pour les contacts entre la périphérie.

PROCESSUS DE FORMULATION DISCURSIVE DANS LA DISTRIBUTION

Pourtant, comme détectait *Leningrad Cowboys Goes to America*, le fonctionnement des formes discursives des processus de distribution nous placent face à d’autres complexités. Au-delà de l’utilisation évidente de ces réseaux mondialisés de distribution que

peuvent faire les films minoritaires, cela vaut la peine de s'arrêter un moment sur les narratives que les propres réseaux distributifs déploient autour d'eux. En somme, à quels modèles narratifs doivent s'associer ces films pour pouvoir entrer dans les circuits plus ou moins unifiés de cinéma minoritaire, marginal et, pourrions-nous dire désormais sans cachotteries, de qualité? N'oublions pas que nous faisons référence à un groupe de films très hétérogènes, répondant en principe à des modèles culturels lointains, très différents et par conséquent difficiles à qualifier d'après un patron commun. La question pourrait donc être également exprimée ainsi: au-delà de la différence évidente de mise en forme de ces textes, des films, des réalisateurs pouvant être regroupés sous cette étiquette de qualité, quels sont les éléments qui leur confèrent de l'unité face à leurs publics potentiels? Et surtout, comment ces éléments conditionnent-ils leurs consommations potentielles?

La meilleure manière de répondre à ces questions est d'analyser un cas concret, d'observer quels sont les discours qui légitiment l'œuvre de ces metteurs en scène venus d'une cinématographie périphérique aux circuits des cinémas de qualité. Dans ce sens un des cas les plus paradigmatiques des deux dernières décades a été celui du cinéaste iranien Abbas Kiarostami. Reconnu mondialement comme un des plus importants metteurs en scène de ces derniers temps, il fut *découvert* par occident (et par conséquent confié aux processus de distribution globale) principalement à partir de la présentation de ses films à quelques festivals français (et après leur sortie dans le pays voisin) pendant la seconde moitié de la décade des années quatre-vingt. Son cas est exemplaire car il a transcendé sa figure comme cinéaste, permettant de lancer à ces circuits globaux le cinéma iranien, et nous pourrions même dire qu'à un certain point, le cinéma du Moyen Orient en général⁵.

Une brève prospection permet de recueillir rapidement les idées principales mises en circulation sur le cinéma d'Abbas Kiarostami issues des positions les plus privilégiées, c'est-à-dire des positions occupées par d'autres cinéastes prestigieux et par des théoriciens de l'académie anglo-saxonne (sans doute la plus influente dans ce domaine pendant les derniers vingt ans). Il est essentiel de comprendre que ces positions seront clé pour interpréter, non seulement l'introduction de la cinématographie de Kiarostami dans les circuits de distribution cités, mais aussi pour que le public ait accès à ses films, pour qu'il sache comment les lire et les interpréter. Dans ces espaces préférentiels seront établis les discours permettant aux spectateurs mondiaux d'engager des dialogues avec ces films. Ce n'est pas par hasard que toutes les voix qui apparaissent par la suite semblent s'être mises d'accord lors de l'établissement d'un discours très concret sur Kiarostami et son cinéma. Ainsi, Jean-Luc Godard déclarait: "J'aime beaucoup Abbas Kiarostami, dont j'ai vu *Et la vie continue* (...). De toutes façons je voudrais souligner que Griffith me plaît encore autant que Kiarostami" (*Studio*, N° 96, mars 1995). David Bordwell, pour sa part, un des plus importants théoriciens cinématographiques des décades des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, a écrit sur *Film Comment*: "à mon avis le cinéas-

te de la décade ne peut être qu'Abbas Kiarostami, qui, -avec ses collègues iraniens et les meilleurs cinéastes asiatiques du moment- semble réinventer continuellement l'histoire du cinéma, des primitifs *tableaux* à la réflexivité actuelle, en passant par le néoréalisme" (vol. 36, num. 1, janvier-février 2000). Et Laura Muvley, figure fondatrice dans la théorie féministe cinématographique, affirmerait: "En tant que spécialiste de théorie filmique, le film de Kiarostami (elle fait référence à *Au travers des oliviers, Zir E Darakhtan E Zeyton*, 1994) m'a semblé beaucoup plus proche des avant-gardes que le cinéma d'auteur" (*Sight and Sound*, Vol. 8, num 6, juin 1998)⁶.

Comme nous pouvons constater, les références sont constantes et claires (bien que contradictoires, dans la logique du discours de l'Histoire du Cinéma): les débuts du cinéma (Griffith ou les *tableaux*), l'avant-garde, le néoréalisme..., toutes dans une ligne parcourant ce que l'on reconnaît comme Histoire du Cinéma, réinventée d'après Bordwell par Kiarostami, et qui n'est autre que l'histoire des cinémas occidentaux, notamment, et par ordre alphabétique: l'allemand, le français, l'italien et le nord-américain. C'est-à-dire celle qui conduit, sans solution de continuité, du cinéma primitif des Lumières et d'Edison à l'apogée italienne des années dix, à l'expressionnisme allemand et aux avant-gardes européennes des années vingt, au naturalisme français et au cinéma classique de Hollywood aux décades successives, au néoréalisme postérieur à la Seconde Guerre mondiale et aux cinémas modernes européens (puis, nord-américains)⁷ des années soixante et finalement, à la renaissance d'un Hollywood mondialisé. Le nom de Kiarostami s'inscrit dans cette narration de l'Histoire du cinéma pour rapprocher le spectateur connaisseur de cette tradition, reliée à celle-ci de manière esthétique et émotionnelle (n'importe où se place géographiquement le regard du spectateur occidentalisé), pour établir des ponts où la reconnaissance puisse filer sans problèmes.

Cependant si l'analyse s'arrêtait à ces exemples, nous pourrions courir le risque de penser qu'il s'agit d'un discours minoritaire, pour des initiés et des spécialistes, mais cela n'est pas ainsi. En observant les opinions des critiques espagnols, sur le premier film de Kiarostami distribué commercialement dans notre pays, *Au travers des oliviers*, nous pouvons voir que le monde référentiel, la narration servant à présenter le film, ne sont pas très éloignés des signalés précédemment. Ainsi, par exemple, Angel Fernandez Santos écrivait sur *El País*: « En voyant certaines scènes de *Au travers des oliviers*, nous comprenons que le génial octogénaire Kurosawa conserve, comme Renoir pendant ses dernières années, la fraîcheur et la clairvoyance du regard d'un enfant. C'est ce regard incorruptible et non contaminé qui rend unique le cinéma de Kiarostami, comme celui de Renoir". Ou plus explicitement Alberto Bermejo a laissé écrit sur *El Mundo*, "les exposés de Kiarostami rappellent une sorte de regard presque enseveli dans l'oubli par le cinéma de nos jours, proche sans doute du néoréalisme et très en particulier de Rossellini, pour se placer dans un terrain stimulant qui concilie les conventions du documentaire et celles de la fiction"; et Carlos F. Heredero sur *Diario 16* "héritier unique et

privilegié (le film) du puissant souffle rossellinien de ce cinéaste capable de rendre à la fiction cinématographique le statut d'innocence et de pureté qui semblait perdu sous le marasme du maniérisme post-moderne⁸. À nouveau de l'érudition cinématographique permettant les reconnaissances: Kurosawa, Renoir, Rossellini, etc. Ainsi, personne ne semble se soucier de la filiation, plus proche, de l'Oeuvre de Kiarostami, non seulement du cinéma iranien dont il est issu, mais aussi de la culture et de l'art du Moyen Orient en général. Rien de plus éloigné de l'intention de cet article que de réclamer des essentialismes culturels plus ou moins millénaires (« l'archaïque est fréquemment, pour ne pas dire, toujours, un piège ») [Grucinski, 2000: 25-26]), ou de vouloir réduire la culture à une conception purement territoriale (à un moment comme l'actuel où les frontières sont de plus en plus incertaines) mais, quel est le sens de s'approprier de l'œuvre de Kiarostami à partir des narratives eurocentriques de l'Histoire du Cinéma? Quelles sont les représentations que ces processus distributifs mettent en circulation? Est-ce que tout cela se rapporte à ce que nous pourrions attendre des processus d'interculturalité? Une réponse négative est à craindre; tout au plus la question peut être lue comme une nouvelle formulation d'un certain *orientalisme*, en faisant appel à la terminologie de Said. Bref, ce rapprochement des discours sur le cinéma de Kiarostami nous place au pôle opposé de la proposition structurée par Aki Kaurismaki dans son *Leningrad Cowboys Goes to America*. Dans cette fable, le réseau global imposé par le pouvoir était utilisé par les marginaux pour se rencontrer et pouvoir tenir cette réunion. Il est vrai également, que dans ce cas, la rencontre avait lieu grâce à l'énorme réseau tissé par la globalisation, mais la question est de savoir comment se codifie cette rencontre, avec quels éléments identificateurs? Sur quelles clés identificatrices est-elle produite? Bien que, comme Stuart Hall avait dit, il y a déjà plusieurs décades, les lectures peuvent être de toutes sortes (de résistance même), cela n'est pas moins vrai que les clés de l'interprétation que le distributeur des produits établit, délimitent les cadres où ces possibles lectures se développent. Pour poursuivre avec l'exemple, dans le cas de Kiarostami, la lecture de résistance devra être réalisée nécessairement par rapport à cette Histoire du Cinéma. Le système global de distribution cinématographique, au moins dans le cas du cinéma minoritaire planétaire, repose sur trois bases: les entreprises de distribution (les grandes entreprises reliées à des groupes du territoire mondial, mais aussi les locales qui tirent habituellement profit des niches de marché propres des films minoritaires), les festivals de cinéma (déjà cités) et les critiques et les théoriciens minoritaires au sens large du cinéma (comme cela a été évident dans l'exemple de Kiarostami).

LE RESEAU DISTRIBUTIF GLOBAL: AVANTAGES ET INCONVENIENTS

Et le cinéma n'est pas un cas isolé. Le cas de la musique est peut-être plus intéressant, car il s'agit d'un véhicule culturel permettant une satisfaction bien plus immédiate et, par conséquent, placée au premier rang en ce qui concerne les représentations et la rencontre interculturelle. Évidemment, parmi toutes les musiques contemporaines, la musique connue sous le nom de *world music* est celle qui représente le mieux ces processus auxquels nous faisons référence. Il y a déjà longtemps, Simon Frith remarquait : « La *world music* est faite sous des conditions locales, en utilisant des ressources locales, mais avec une compréhension de "l'ouïe" internationale, avec une entente de l'univers du son sous-jacent, où doit être exprimée la "différence" si elle veut être écoutée. Et le *rock* est devenu le soutien pour cette ouïe, pour cet univers. Le *rock* décrit moins un style musical (ou un contenu) qu'une valeur auditive, qu'une valeur constituée d'abord par l'intermédiaire global de biens musicaux particuliers" (Frith, 1999: 19). C'est-à-dire, et en récupérant l'exemple du film de Kaurismäki, Leningrad Cowboys serait un groupe qui fait du *rock'n'roll* (dans le sens musical), mais qui ne ferait pas du *rock* (en tant que valeur auditive), au moins pour la société nord-américaine. Le *rock* est la douane obligatoire de la *world music* comme ce système global de distribution, auquel nous faisons référence auparavant, l'est des cinémas minoritaires et périphériques, qui souvent, n'ont pas par hasard, la même origine géographique que la *world music*.

Nous voulons ainsi conclure qu'appartenir aux réseaux globaux mondiaux *décentralisés* a un coût. Les processus d'intégration dans les narratives centrales (qui existent encore aujourd'hui), l'assomption de récits et de formes de communication issus des centres historiques du pouvoir finissent, en définitive par conditionner les formes de réception des films et des musiques. Par conséquent, dans cette intermédiation se configure finalement dans une bonne mesure, ce qui est accepté, dans la vie quotidienne, comme des formes de diversité culturelle. En outre, les logiques d'action de ces processus culturels ne peuvent s'arrêter, au point de déborder le cycle de distribution d'où elles sont issues pour s'engager non seulement dans l'exhibition, mais aussi dans la production. Un dernier exemple permettra d'illustrer cette situation.

La grande surprise des Oscars 2003 fut la nomination du film brésilien *La cité de Dieu* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002) sur quatre catégories pas du tout méprisables et très stratégiques: meilleure mise en scène, meilleure photographie, meilleur montage et meilleur scénario adapté. Évidemment, rien n'est fortuit, et le fait que Miramax fut l'entreprise qui importa et distribua le film aux Etats-Unis n'est pas dénué d'importance: son responsable maximum, Bob Weinstein, est le dernier Roi Midas de Hollywood. Cependant si, comme on dit habituellement, la nomination constitue déjà un prix (ayant permis, par exemple, la reprise du film en Espagne) il convient de souligner en ce moment

qu'il n'existe aucun doute sur ce que l'Académie de Hollywood voulait récompenser en nominant le film sur ces quatre catégories: sa facture, sa formalisation, en empruntant le terme à Frith, sa *valeur cinématographique globale*. Un film qui dans sa façon de se faire, dans son empaquetage narratif (scénario et mise en scène) et visuel (photographie, montage et mise en scène) n'a rien à envier aux productions réalisées au centre. Un centre qui, certes, s'avère à chaque fois plus dispersé, plus décentralisé, comme a mis en évidence avec le triomphe final du *Seigneur des anneaux. Le retour du Roi* (*The Lord of the Rings. Return of the King*, Peter Jackson, 2003) la cérémonie de remise de prix de Hollywood de cette année. *La cité de Dieu* répond parfaitement à ce que les narratives centrales, établies à partir de ce système global de distribution, espèrent de ce genre de films: une différence acceptable, un certain exotisme, mais au sein d'un patron de normalité. Les nominations pour les Oscars sanctionnent ce saut qualitatif des narratives du système global de distribution aux systèmes locaux de production.

En fait, *La cité de Dieu* répond à ce que qu'on nomme, dans ces dernières années, un cinéma de facture internationale, qu'il soit réalisé aux États-Unis, en Allemagne, ou au Brésil. Ce qui ne signifie pas que les films insérés dans cette nouvelle catégorisation soient condamnables par leur nature cosmopolite⁹, au contraire, leur propre existence est une valeur intéressante. En fait, parmi ce groupe de films, différenciés et dépassant le modèle des coproductions des années soixante, nous pouvons trouver d'autres titres latino-américains ayant une forte valeur ajoutée par cette même condition. C'est le cas d'*Amours chiennes* (Alejandro González Iñárritu, 2000), dans lequel, comme a bien souligné Marvin D'Lugo: 'While the characters and plotline (...) are rooted in the topicality of contemporary Mexican urban culture, González Iñárritu's cinematic strategies are decidedly not. He conspicuously borrows from a variety of international cinematic sources, which, far from detracting from the film's power, lend force to its theme of the contradictions of Latin American modernity' (D'Lugo, 2003: 227). Nous ne pouvons pas parler de cette rencontre dans *La cité de Dieu*, où la possible spécificité brésilienne est presque complètement écrasée par la spectacularisation et ne jaillit qu'occasionnellement pour souligner la condition misérable du *favelisme* sous une stratégie très semblable à celle qu'utilisent les discours, si souvent dénoncés de la porno-misère. Peut-être pouvons nous comprendre la différence essentielle entre ces deux films exemplaires à partir de ce que le sociologue Ackbar Abbas a défini comme *culture of disappearance*¹⁰. 'Abbas confère plusieurs sens au terme *disappearance*. La notion nous renvoie d'abord à une réalité mobile, évanescence et fuyante qui vit avec l'angoisse de la rétrocession: *disappearance* évoque "ce qui en même temps est et n'est plus", le temps de ce qui est "déjà disparu", un espace qui se montre toujours de travers" (Gruzinski, 2000: 330). C'est dans cet espace que se situe le film de González Iñárritu alors que celui de Meirelles ne peut pas le faire, puisqu'il se pose comme un jeu de lieux communs présentés toujours comme des dualités bien/mal faisant appel, en définitive et comme nous avons déjà vu, à l'addition de la porno-misère et d'une facture filmique au style de Hollywood.

Pour terminer et comme coda finale il ne resterait plus qu'à reconnaître que dans la rédaction de ce texte s'est peut-être glissée une certaine humeur pessimiste qui peut sembler montrer un panorama trop apocalyptique. Cet éventuel pessimisme ne devrait pas emporter les dernières réflexions. Face à *La cité de Dieu* nous pouvons toujours placer *Amours chiennes*. Certes, les discours occidentaux, eurocentriques, sont encore essentiels pour comprendre la distribution et la consommation de tous ces films minoritaires, élaborés à nouveau selon les nécessités de leur propre discours; mais il est vrai également, par exemple, que grâce à la programmation constante des *dessins animés* japonais sur TV3 et Canal 33, les deux chaînes autonomiques de Catalogne, il existe à chaque fois un plus grand intérêt envers la langue et la culture nipponne dans ce territoire, ce qui était complètement impensable il y a peine vingt ans (avant l'apparition de la télévision autonome). Pour en finir, la situation est instable et les discours hégémoniques ont encore une grande force, mais nous ne devrions pas perdre de vue que nous nous trouvons dans un processus de changement jailli à la fois comme une menace et comme une opportunité. Être conscients de ces dynamiques d'autorité dans le discours du réseau global de distribution, même dans ces emplacements qui semblent naître avec un esprit alternatif, ne devrait pas être vu comme un geste de pessimisme ou de conservatisme, mais de conscience nécessaire.

Notes

1. Augé travaille ainsi au moins dès la moitié des années quatre-vingt lors de l'apparition de son *Un ethnologue dans le métro*
2. Le film *Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1998) proposait un monde hypothétique où les machines avaient acquis le pouvoir et contrôlaient les humains: elles volaient leur énergie pour s'alimenter en les maintenant en état d'hibernation, tout en contrôlant leur pensée grâce à *matrix*, un programme informatique qui leur faisait croire qu'ils vivaient une vie réelle. En fin de compte, il s'agit, d'une autre, mais pas de la dernière, des variations à partir de la fiction sur le thème de la société du *simulacre*, mise en orbite, il y a déjà quelques années, par Jean Baudrillard
3. Il est vrai cependant que ce manque d'espaces dans l'exhibition commerciale est pallié dans une certaine mesure par la tâche importante développée, au moins dans le cas argentin, par les festivals, les ciné-clubs ou même les associations professionnelles, qui ne montent pas seulement des cycles et des présentations, mais qui parfois s'impliquent même dans la distribution sous des formats de vidéo domestique de matériels de très différente nature (classiques, cinéma d'auteur, cinémas nationaux, documentaire...)

4. En réalité les Leningrad Cowboys exploitaient une image *excessive* de *rockeurs*, esthétique qui faisait appel aux origines mais les pervertissait par son excès, de telle sorte que le groupe se plaçait dans le terrain des relectures postmodernes et distantes qui apparaissent actuellement sous de nombreuses formes expressives de la culture populaire (du mélodrame dans ses registres de feuilleton, au cinéma d'action). Ce ne fut ni la première ni la dernière collaboration entre Kaurismaki et le groupe Leningrad Cowboys. L'aspect des membres du groupe fut toujours le même.
5. Les zones géopolitiques en conflit deviennent presque immédiatement des zones d'exportation de cinéastes, filtrés par les principaux festivals cinématographiques occidentaux, ce qui ne manque pas d'être paradigmatique et devrait peut-être faire l'objet d'une recherche. Cette affirmation, qui peut sembler frappante, est sans appel dans le cas du Proche Orient, mais rappelons que pendant la décade des années quatre-vingt-dix, les cinéastes des Balkans ont vécu quelque chose de semblable: Kusturika, Paskaljevic ou Mancheski, et sont pourtant maintenant, au moins les deux derniers, tombés presque dans l'oubli. Sans aller plus loin, il en est de même, ces dernières années, avec les cinéastes argentins, en Espagne au moins, où une politique de coproduction donnée et quelque succès de guichet (*principalement Le fils de la fiancée*, Juan José Campanella, 2001) permettent une présence de cinéma argentin qui n'avait pas eu lieu depuis des décades. Ce qui n'est pas le cas d'autres cinématographies latino-américaines, en franche expansion après des années de décadence, telles que la mexicaine (bien que la cinématographie mexicaine ait vécu un évident retour en arrière même dans le numéro de titres produits pendant cette dernière année). La réponse est sûrement plus complexe que ce que nous pouvons pressentir sans réaliser un travail spécifique à cet égard, mais nous pouvons certes signaler des facteurs divers tels qu'un sentiment de culpabilité de l'Occident, qui utilise les manifestations culturelles pour expier ses incapacités politiques, ou le pillage culturel auquel toute situation d'urgence invite.
6. Les trois citations sont prises d'Alberto Elena (2002: 290-291), qui avertit déjà dans son introduction: "Face à l'abus fréquent des références occidentales lors de l'analyse de l'œuvre de Kiarostami, stratégie en général aussi auto-complaisante qu'inopérante, l'exposé de ce livre passe plutôt par la reconstruction du contexte et la filiation locale de son oeuvre".(Elena, 2002: 11).
7. Les films de quelques zones géopolitiques ou de pays périphériques: Amérique latine, Inde, Japon... entreraient, dans une deuxième vague, ici pour la première fois.
8. Dans ce cas, les trois citations ont été extraites de la brochure distribuée dans les Cinémas Verdi de Barcelone, à l'occasion de la sortie du film.
9. Le terme cosmopolite devrait être récupéré car il impliquait un positionnement positif très précis par rapport à l'hybridation et à la rencontre interculturelle. À tel point que dans les années entre-deux-guerres du XX^{ème} siècle (années vingt et trente) il fut utilisé comme une insulte par les nationalismes les plus radicaux.
10. Je reprends la référence de Grucinski (2000): Ackbar Abbas (1997), *Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Références bibliographiques

- AUGÉ, Marc. *El viajero subterráneo: un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa, 1987
- D'LUGO, Marvin. "Amores perros". En: ELENA, Alberto y DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.) *The cinema of Latin America*. London & New York: Wallflower Press, 2003.
- FRITH, Simon. "La constitución de la música rock como industria transnacional". En: PUIG, Luis y TALENS, Genaro (eds.) *Las culturas de rock*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada*. Barcelona: Píados, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Píados, 1994.
- GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus, 2000.
- GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- GUBERN, Román. *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: España Calpe, 1993.
- GUBERN, Román. *El eros electrónico*. Barcelona: Taurus, 2000.
- HELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra, 2002.