



UNIVERSITÉ DE  
BORDEAUX

UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE – BORDEAUX 3

ECOLE DOCTORALE 480 : MONTAIGNE HUMANITE

LABORATOIRE MICA (EA 4426)

## **ANNEXES**

**THESE DE DOCTORAT**  
**en Sciences de l'Information et de la Communication**

**Marie-Julie CATOIR**

**L'HYBRIDATION ESTHETIQUE ET CULTURELLE**  
**DANS LE CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN:**  
**APPROCHES INTERMEDIALE ET INTERCULTURELLE**

**Thèse dirigée par Thierry LANCIEN**  
**Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication**

Soutenue publiquement le 3 novembre 2011

**MEMBRES DE JURY :**

Mme. Raphaëlle MOINE, Professeur à l'Université Paris 3  
Mr. Pierre BEYLOT, Professeur à l'Université Bordeaux 3  
Mr. Gilles DELAUAUD, Professeur à l'Université Paris 8  
Mr. Thierry LANCIEN, Professeur à l'Université Bordeaux 3

# SOMMAIRE

<b><u>ANNEXE 1 : PRESENTATION DES FILMS DU CORPUS CENTRAL ET PERIPHERIQUE</u></b>	<b>3</b>
AMORES PERROS	6
21 GRAMS	7
BABEL	8
JAPÓN	9
BATALLA EN EL CIELO	10
LUZ SILENCIOSA	11
SANGRE	13
CHILDREN OF MEN	14
EL LABIRENTO DEL FAUNO	15
LA ZONA	16
SLEEP DEALER	17
<b><u>ANNEXE 2 : BIOGRAPHIES DES CINASTES MEXICAINS DU CORPUS CENTRAL</u></b>	<b>19</b>
ALEJANDRO GONZALEZ IÑARRITÚ	20
CARLOS REYGADAS	23
<b><u>ANNEXE 3 : ENTRETIENS REALISES</u></b>	<b>26</b>
ENTRETIEN COLLECTIF SEMI-DIRECTIF SUR DES SÉQUENCES DE FILMS DU CORPUS	27
ENTRETIENS MENES DANS LE CADRE DU PROJET « ÉCRANS »	30
SOUS LA DIRECTION DE THIERRY LANCIEN	30
ENTRETIEN AVEC VINCENT MARAVAL	40
ENTRETIEN AVEC NESTOR GARCIA-CANCLINI	54
ENTRETIEN AVEC CARLOS BONFIL	65
<b><u>ANNEXE 4 : SEQUENCES DE FILMS ANALYSEES DANS LA THESE</u></b>	<b>81</b>

# **ANNEXE 1 : PRESENTATION DES FILMS DU CORPUS CENTRAL ET PERIPHERIQUE**

**P**récisons que les informations recueillies dans les pages qui suivent sont le fruit d'une recherche documentaire considérable sur Internet, à partir des sources d'information professionnelle disponibles en ligne.

Nous n'avons pas eu accès directement aux dossiers de production des films du corpus. Nous nous sommes donc appuyés sur les sites et bases de données professionnelles en ligne, notamment la base de données internationale IMDB<sup>1</sup>, CBO Box office, site de statistiques du cinéma en France<sup>2</sup>, ainsi que sur deux sites français spécialisés sur le cinéma, Allociné et Comme au Cinéma. Apparaissent aussi dans cette présentation, la classification des films par la MPPA<sup>3</sup> ainsi que leur évaluation par le système français, la composition des équipes des films, un synopsis ainsi qu'un choix des mots-clés, parmi ceux proposés par IMDB, en relation avec les thématiques de notre thèse.

Les informations qui figurent ci-après ont souvent été utilisées dans les analyses, parce que selon nous, les contextes de production sont déterminants pour la réalisation et la diffusion des films. Cette dimension contextuelle, professionnelle, occupe une place importante dans notre approche méthodologique.

Toutes ces données nous permettent de proposer des hypothèses, de tisser des liens entre les films, les équipes techniques ou les acteurs mis en scène par différents cinéastes mexicains, mais aussi de faire ressortir leur spécificité.

Nous présentons ci-après les films des cinéastes du corpus central puis ceux des cinéastes du corpus périphérique.

---

<sup>1</sup> The Internet Movie Data Base, consultable à partir de l'adresse URL: [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

<sup>2</sup> CBO Box office, consultable à partir de l'adresse URL : <http://www.cbo-boxoffice.com>

<sup>3</sup> Classification par la Motion Picture Association of America, qui établit le système d'évaluation des

<sup>2</sup> CBO Box office, consultable à partir de l'adresse URL : <http://www.cbo-boxoffice.com>

<sup>3</sup> Classification par la Motion Picture Association of America, qui établit le système d'évaluation des films auprès du public.





## • CORPUS CENTRAL

**L**e corpus central se compose des triptyques cinématographiques des cinéastes Alejandro GONZALES-INARRITU et Carlos REYGADAS, réalisés entre 2000 et 2007.

La «trilogie de la mort», comme l'a nommé Alejandro GONZALES-INARRITU comprend les films suivants :

- **AMORES PERROS**, Alejandro GONZALES INARRITU, 2000, 154 min.
- **21 GRAMS**, Alejandro GONZALES INARRITU, 2003, 124 min.
- **BABEL**, Alejandro GONZALES INARRITU, 2006, 143 min.

Le triptyque de Carlos REYGADAS est constitué des films suivants :

- **JAPÓN**, Carlos REYGADAS, 2002, 122 min.
- **BATALLA EN EL CIELO**, Carlos REYGADAS, 2005, 98 min.
- **LUZ SILENCIOSA**, Carlos REYGADAS, 2007, 145 min.

**TITRE ORIGINAL : Amores Perros**

**REALISATEUR : Alejandro GONZÁLES IÑÁRRITU**

**SCENARISTE : Guillermo ARRIAGA**

**DUREE : 154 min**

**LANGUE : Espagnol**

**DATES DE SORTIE**

**France : 1<sup>er</sup> novembre 2000**

**Mexique : 16 juin 2000**

**GENRE : Drame, Thriller**

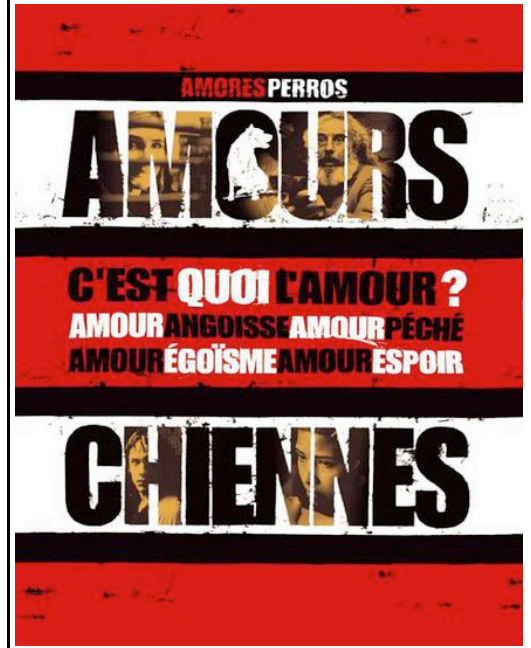
**MPPA RATE : R (violence, langage, sexe, drogue)**

**Interdit au - 12 ans en France**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (1.85 :1)**

**FORMAT SON : Dolby Digital**

**BUDGET : 2 millions de dollars**



**INTERPRETES: Acteurs professionnels**

Gael GARCÍA BERNAL (Octavio), Adriana BARRAZA (Mère d' Octavio), Goya TOLEDO (Valeria), Álvaro GUERRERO (Daniel), Emilio ECHEVARRÍA (El Chivo)

**DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE : Rodrigo PRIETO**

**MUSIQUE ORIGINALE: Gustavo SANTAOLALLA**

**MONTAGE: Fernando PEREZ UNDA, Luis CARBALLAR, Alejandro G. IÑÁRRITU**

**LIEUX DE TOURNAGE: Mexique. Mexico D.F (Colonia Condesa, Lomas de Chapultepec)**

**CO-PRODUCTION (Mexique): Altavista Films, Zeta Film (production mexicaine)**

**DISTRIBUTION: Nu Vision (Mexico), Pyramide Distribution, Studio Canal (France)**

**SYNOPSIS :**

Mexico. Un tragique accident de voiture met en relation trois personnages radicalement différents: Octavio, un adolescent qui décide de s'enfuir avec la femme de son frère; Daniel, un quadragénaire qui quitte sa femme et ses enfants pour vivre avec un top model; El Chivo, un ex-guerillero communiste devenu tueur à gages, laissant derrière lui sa fille.

**Mots clés :** Mexico D.F, accident de voiture, destins croisés, religion, chronologie non linéaire, amour, sexe, trahison, combat de chiens, kidnapping, guerillero zapatiste, relation de couple et parents-enfants, masculinité.

**TITRE ORIGINAL : 21 Grams**

**REALISATEUR : Alejandro GONZÁLES IÑÁRRITU**

**SCENARISTE : Guillermo ARRIAGA**

**DUREE : 124 min**

**LANGUE : Anglais**

**DATES DE SORTIE**

**France : 21 janvier 2004**

**Mexique : 19 novembre 2003**

**GENRE : Drame, Thriller**

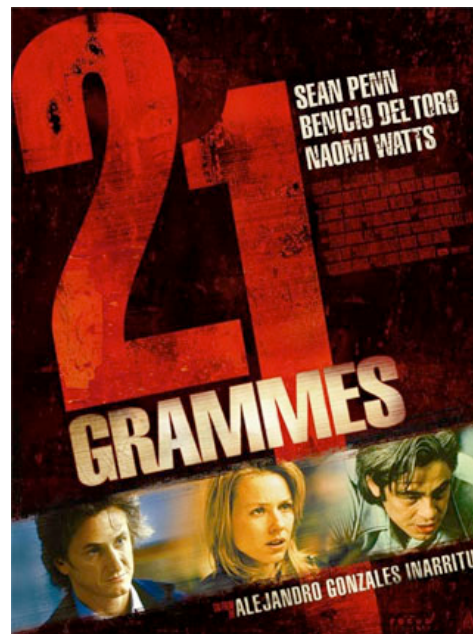
**MPPA RATE : R** (violence, langage, sexe, drogue)

**Interdit au - 12 ans en France**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (1.85 :1)**

**FORMAT SON : Dolby Digital**

**BUDGET : 20 millions de dollars**



**INTERPRETES: Acteurs professionnels**

Benicio DEL TORO (Jack), Sean PENN (Paul), Naomi WATTS (Cristina), Charlotte GAINSBURG (Mary), Eddie MARSAN (Reverend John), Danny HUSTON (Michael).

**DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE : Rodrigo PRIETO**

**MUSIQUE ORIGINALE: Gustavo SANTAOLALLA**

**MONTAGE: Stephen MIRRIONE**

**LIEUX DE TOURNAGE: Etats-Unis, Memphis (Tennessee), Albuquerque, Grants, Milan, Moriarty, Zia Pueblo (Nouveau-Mexique)**

**CO-PRODUCTION (Etats-Unis): Focus Features, Guillermo ARRIAGA, Alejandro GONZALES-INARRITU**

**DISTRIBUTION: Focus Features (Etats-Unis et Mexique), ARP Sélection (France)**

**SYNOPSIS :** On dit que nous perdons tous 21 grammes au moment précis de notre mort... Est-ce le poids de notre âme ? Est-ce le poids de la vie ? Au nouveau Mexique, Paul Rivers, mathématicien souffrant, attend une transplantation cardiaque. Cristina, *ex-junkie*, est mère de deux petites filles dans une banlieue suburbaine. Jack sort de prison et redécouvre la foi. A cause d'un accident entraînant la mort d'un père et ses enfants, ils vont s'affronter, se haïr... et s'aimer.

**Mots clés :** Amour, fanatisme, souffrance, mort, désir, culpabilité, sexe, accident de voiture, destins croisés, vengeance, évangélisme, prison, masculinité, drogue, alcoolisme, chronologie non linéaire, relation de couple et parents-enfants, crise de la paternité.

**TITRE ORIGINAL : *Babel***

**REALISATEUR : Alejandro GONZÁLES IÑÁRRITU**  
**SCENARISTE : Guillermo ARRIAGA**

**DUREE : 143 min**  
**LANGUES : Espagnol, Anglais, Arabe, Berbère, Japonais,**  
**Langue des signes japonais, Français**

**DATES DE SORTIE**  
**France : 15 novembre 2006**  
**Mexique : 26 janvier 2007**

**GENRE : Drame**

**MPPA RATE : R (violence, sexe, drogue)**  
**Tout public en France**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (1.85 :1)**  
**FORMAT SON : Dolby Digital - DTS**

**BUDGET : 25 millions de dollars**



**INTERPRETES : Acteurs professionnels et non professionnels**

Gael GARCIA BERNAL, Cate BLANCHETT, Adriana BARRANZA, Brad PITT, Rinko KIKUCHI.

**DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE : Rodrigo PRIETO**

**MUSIQUE ORIGINALE: Gustavo SANTAOLALLA**

**MONTAGE: Douglas CRISE, Stephen MIRRIONE**

**LIEUX DE TOURNAGE: MAROC (Ouarzazate, Tazarine, Casablanca) / MEXIQUE (Tijuana, Sonora) / USA (San Diego) / JAPON (Azabu-Juban, Tokyo, Shinjuku)**

**CO-PRODUCTION (Mexique, USA, France):** Paramount, Anonymous Content, Zeta Film, Central Films, Media Rights Capital.

**DISTRIBUTION:** Paramount (Mexico), Mars Distribution, Studio Canal (France)

**SYNOPSIS :**

En plein désert marocain, un coup de feu retentit. Il déclenche une série d'événements qui impliquent un couple de touristes américains, deux jeunes frères Marocains auteurs d'un crime accidentel, une nourrice voyageant illégalement avec deux enfants américains, et une adolescente japonaise sourde et muette.

**Mots clés :** arme à feu, destins croisés, relation employés de maison/employeurs, chronologie non linéaire, relations de couple, fraternelles et parents-enfants, désert marocain et mexicain, Tokyo, traditions, barrière de la langue, frontière mexicano-américaine, communication entre cultures différentes, police.

**TITRE ORIGINAL : *Japón***

**REALISATEUR : Carlos REYGADAS**  
**SCENARISTE : Carlos REYGADAS**

**DUREE : 122 min**  
**LANGUES : Espagnol**

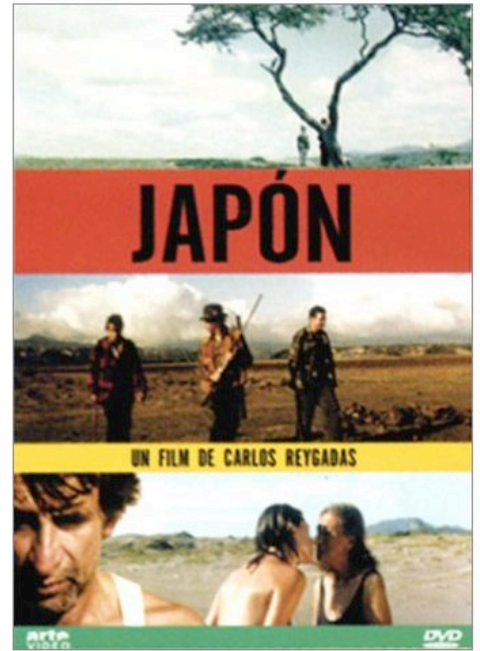
**DATES DE SORTIE**  
**France : 15 janvier 2003**  
**Mexique : 4 avril 2003**

**GENRE : Drame**

**MPPA RATE : R** (sexe, langage, nudité)  
**Tout public en France**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (2.66 :1)**  
**FORMAT SON : Dolby**

**BUDGET : 150 000 \$**



**INTERPRETES : Acteurs non professionnels**

Alejandro FERRETIS (l'homme), Magdalena FLORES (Ascen).

**DIRECTEUR PHOTOGRAPHIE:** Diego MARTINEZ VIGNATTI, Thierry TRONCHET

**MUSIQUE:** Jean Sébastien BACH, Arvo PART, Dimitri SHOSTAKOVICH

**MONTAGE:** Daniel MELGUIZO, Carlos SERRANO AZCONA, David TORRES

**LIEUX DE TOURNAGE :** MEXIQUE (Mexico D.F, Anya, Etat d'Hidalgo)

**CO-PRODUCTION (Mexique):** No Dream Cinema, Carlos REYGADAS, Jaime ROMANDIA, Carlos SERRANO AZCONA.

**DISTRIBUTION :** Bodega Films, Arte vidéo (France)

**SYNOPSIS :**

Un homme de la ville se rend au fin fond du Mexique pour se préparer à la mort. Il trouve à se loger chez une vieille métisse habitant seule un canyon désolé. Plongé dans l'immensité de la nature vertigineuse et sauvage, confronté à l'humanité infinie de sa logeuse, l'homme voit se réveiller en lui l'ivresse des sens, son désir de vie et de sexualité crue.

**Mots clés :** Nature, cheval, sexe, mort, rêve, longs plans séquences, nudité, catholicisme, salut, réalisme Flaubertien, surréalisme, relations familiales, psychanalyse, Mexico D.F, campagne, icônes.



**TITRE ORIGINAL : *Batalla en el cielo***

**REALISATEUR : Carlos REYGADAS**

**SCENARISTE : Carlos REYGADAS**

**DUREE : 98 min**

**LANGUES : Espagnol**

**DATES DE SORTIE**

**France : 26 octobre 2005**

**Mexique : 5 octobre 2005**

**GENRE : Drame**

**MPPA RATE : R (sexe, violence, nudité)**

**Interdit au – 16 ans en France**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (1.78 :1)**

**FORMAT SON : Dolby Digital – DTS**

**BUDGET : 1,6 millions d'euros (2.3 M \$)**



**INTERPRETES : Acteurs professionnels et non professionnels**

Marcos Hernández (Marcos), Anapola Mushkadiz (Ana), Bertha Ruiz (épouse de Marcos), David Bornstien (David, petit ami d'Ana)

**DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE : Diego MARTINEZ VIGNATTI**

**MUSIQUE ORIGINALE: John TAVENER**

**MONTAGE: Adoración G. ELIPE, Benjamin MIRGUET, Carlos REYGADAS, Nicolas SCHMERKIN**

**LIEUX DE TOURNAGE : MEXIQUE (Mexico D.F)**

**CO-PRODUCTION (Mexique, France, Allemagne):** Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, Tarantula, Essential Filmproduktion GmbH, Mackey Co. Universidad de Guadalajara, ZDF, Arte Cinéma, Fonds Sud.

**DISTRIBUTION: Gussi films (Mexico), Bac Films (France)**

**SYNOPSIS :**

Mexico D.F. Marcos, le chauffeur d'un général est hanté par l'issue tragique d'un enlèvement d'enfant qu'il a perpétré avec sa femme. Fragilisé, il se confesse à Anna, la fille de son patron qui jouit de sa jeunesse dorée. Elle lui conseille de se rendre à la police. Mais Marcos cherche sa rédemption au travers d'un pèlerinage vers la Basilique de la Virgen de Guadalupe.

**Mots clés :** Enlèvement, sexe, religion, amour, désir, nation mexicaine, rédemption, peinture, corps, police, sang, mort, psychanalyse, soldat mexicain, longs plans séquences, nudité, relation employés de maison/employeurs.

**TITRE ORIGINAL : *Luz silenciosa***

**REALISATEUR : Carlos REYGADAS**

**SCENARISTE : Carlos REYGADAS**

**DUREE : 145 min**

**LANGUES : Plaudietch, Espagnol, Anglais, Français**

**DATES DE SORTIE**

**France : 5 décembre 2007**

**Mexique : 12 octobre 2007**

**GENRE : Drame**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (2.35 :1)**

**FORMAT SON : Dolby Digital – DTS**

**BUDGET : 980 000 € (1.4 M \$)**



**INTERPRETES : Acteurs non professionnels**

Cornelio WALL (Johan), Miriam TOEWS (Esther), Maria PANKRATZ (Marianne), Peter WALL (père de Johan et Pasteur), Jacobo KLASSEN (Zacarias).

**DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE : Alexis ZABE.**

**INGENIEUR SON: Raul LOCATELLI**

**MONTAGE: Natalia LOPEZ**

**LIEUX DE TOURNAGE : MEXIQUE (Chihuahua)**

**CO-PRODUCTION (Mexique, France):** Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, Bac Films (Jean LABADIE), Arte France Cinéma, Motel Films.

**DISTRIBUTION:** Mantarraya Producciones (Mexico), Bac Films (France)

**SYNOPSIS :**

Johan et les siens sont des Mennonites du nord du Mexique vivant au rythme des saisons, de la nature, et des rituels de sa confession religieuse. En contradiction avec la loi de Dieu et des hommes, Johan, marié et père de famille, tombe amoureux d'une autre femme, Marianne. Partagé entre son amour pour sa femme et son désir pour Marianne, il cherche à résoudre son dilemme.

**Mots clés :** religion mennonite, amour, désir, foi, culpabilité, adultère, rédemption, mort, psychanalyse, peinture, corps, nudité, longs plans séquences, relation employés de maison/employeurs, spiritualité, nature.

## • CORPUS PERIPHERIQUE

**L**e corpus périphérique se compose de longs-métrages de fiction et d'un documentaire sortis entre 2006 et 2008 et réalisés par des cinéastes mexicains proches des cinéastes du corpus central, dans leur style, comme dans la réalité professionnelle (certains d'entre eux travaillent mutuellement sur leurs projets respectifs, comme en attestent les remerciements dans les génériques de fin de leurs films).

Leur analyse a permis de développer et de nuancer certaines hypothèses que nous pouvons émettre sur le cinéma mexicain contemporain.

### Longs-métrages de fiction:

ESCALANTE Amat, *Sangre*, 2006, 90 min.

CUARON Alfonso, *Children of man*, 2006, 109 min.

DEL TORO Guillermo, *El labirinto del fauno*, 2006, 112 min.

PLA Rodrigo, *La Zona*, 2008, 97 min.

RIVERA Alex, *Sleep dealer*, 2008, 90 min.

### Documentaire:

PEREZ TORRES Arturo, *Super Amigos*, 2007, 82 min.



**TITRE ORIGINAL : Sangre**

**REALISATEUR : Amat ESCALANTE**

**SCENARISTE : Amat ESCALANTE**

**DUREE : 90 min**

**LANGUES : Espagnol**

**DATES DE SORTIE**

**France : 1<sup>er</sup> février 2006**

**Mexique : 10 novembre 2006**

**GENRE : Drame**

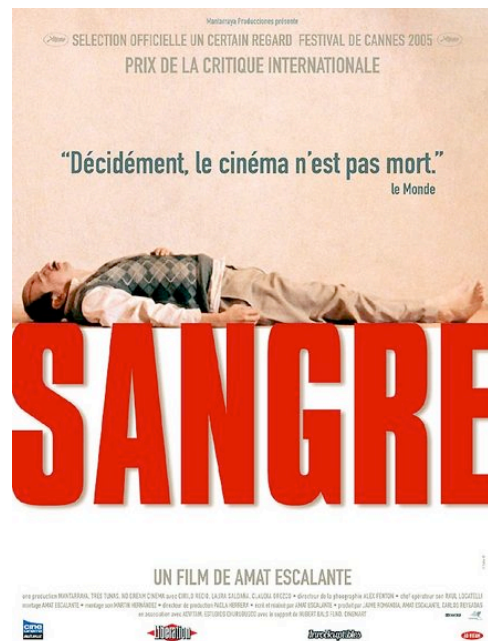
**MPPA RATE : R (violence, sexe, nudité)**

**Interdit au – 12 ans en France.**

**FORMAT IMAGE : 16 & 35 mm (2.35 :1)**

**FORMAT SON : Dolby**

**BUDGET : 370 000 euros (530 000 \$).**



**INTERPRETES : Acteurs professionnels**

Cirilio RECIO (Diego), Laura SALDANA (Blanca), Claudia OROZCO (Karina).

**DIRECTEUR PHOTOGRAPHIE:** Alex FENTON.

**MUSIQUE:**

**MONTAGE:** Amat ESCALANTE.

**LIEUX DE TOURNAGE :** Guanajuato (Mexique).

**CO-PRODUCTION (Mexique):** Mantarraya Producciones (Carlos REYGADAS), Tres Tunas, No Dream Cinema, Hubert Bals Fund, Estudios Churubusco Azteca S.A., Ad Vitam Distribution, Foprocine.

**DISTRIBUTION :** Ad Vitam (France).

**SYNOPSIS :**

Regarder des telenovelas sur le canapé ou faire l'amour sur la table de la cuisine : tel est le quotidien de Diego, fonctionnaire, et son épouse Blanca, employée dans un fast-food. Un jour débarque Karina, la fille que Diego a eue d'un premier mariage. L'homme doit alors faire face au besoin d'affection de sa fille et aux crises de jalousie de sa femme. Un événement extraordinaire le poussera à agir comme il ne l'avait encore jamais fait.

**Mots clés :** relation de couple, relation père/fille, jalousie, sexe, vie quotidienne, telenovelas, conflit, réalisme, surréalisme, mort, esthétique de la lenteur.

**TITRE ORIGINAL : Children of Men**

**REALISATEUR : Alfonso CUARON**  
**SCENARISTE : A. CUARON, T.J SEXTON, D. ARATA, M. FERGUS, H. OSTBY.**

(Adaptation du roman éponyme de P.D James)

**DUREE : 109 min**

**LANGUES : Espagnol, Anglais, Allemand, Italie, Roumain, Arabe.**

**DATES DE SORTIE**

**France : 18 octobre 2006**

**Mexique : 24 novembre 2006**

**GENRE : Drame, Aventure, SF (Anticipation)**

**MPPA RATE : R (violence, langage, drogue)**

**Tout public en France.**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (1.85 :1)**

**FORMAT SON : Dolby Digital**

**BUDGET : 76 millions de dollars**



**INTERPRETES : Acteurs professionnels**

Clive Owen (Théo), Julianne MOORE (Julian), Michael CAINE (Jasper).

**DIRECTEUR PHOTOGRAPHIE:** Emmanuel LUBEZKI.

**MUSIQUE:** John TAVENER.

**MONTAGE:** Alfonso CUARON, Alex RODRIGUEZ.

**LIEUX DE TOURNAGE :** Londres, Hampshire, East Sussex, Hertfordshire (Angleterre), Montevideo (Uruguay).

**CO-PRODUCTION (USA, Grande-Bretagne, Japon):** Universal Pictures, Strike Entertainment, Hit & Run Productions, Ingenious Film Partners, Toho-Towa

**DISTRIBUTION :** Universal Pictures (USA), United International Pictures (France).

**SYNOPSIS :**

En 2027, l'humanité fait face à la probabilité de sa propre extinction. Dans un Londres ravagé par la violence des guerres entre sectes nationalistes, un agent gouvernemental désillusionné consent à aider une femme miraculeusement enceinte à se rendre dans un sanctuaire : la naissance de son enfant peut aider des scientifiques à sauver l'avenir de l'humanité.

**Mots clés :** Anticipation, stérilité de l'humanité, survie, naissance, espoir, violence urbaine, chaos, virus, cannabis, anti-héros, fascisme, réfugiés, résistance, longs plans séquences, corruption, régime militaire.

**TITRE ORIGINAL : *El labirento del fauno***

**REALISATEUR : Guillermo DEL TORO**

**SCENARISTE : Guillermo DEL TORO**

**DUREE : 112 min**

**LANGUES : Espagnol**

**DATES DE SORTIE**

France : 1<sup>er</sup> novembre 2006

Mexique : 20 octobre 2006

**GENRE : Fantasy Epouvante, Drame politique**

**MPPA RATE : R (violence, langage)**

**Interdit au – 12 ans en France.**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (1.85 :1)**

**FORMAT SON : Dolby Digital**

**BUDGET : 19 millions de dollars.**



**INTERPRETES : Acteurs professionnels**

Ivana Baquero (Ofelia), Sergi López (Captain Vidal), Maribel Verdú (Mercedes).

**DIRECTEUR PHOTOGRAPHIE:** Guillermo NAVARRO.

**MUSIQUE:** Javier NAVARRETE.

**MONTAGE:** Bernat VILAPLANA, Martin HERNANDEZ (mixage).

**LIEUX DE TOURNAGE :** Zaragoza - Aragón, Segovia - Castilla y León, Sierra de Guadarrama, Madrid (Espagne).

**CO-PRODUCTION (Mexique, USA, Espagne):** Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Estudios Picasso, OMM, Sententia Entertainment, Telecinco.

**DISTRIBUTION :** Wild Bunch (France)

**SYNOPSIS :**

Espagne, 1944. Fin de la guerre. Carmen s'installe avec sa fille Ofelia chez son nouvel époux, le très autoritaire Vidal, capitaine de l'armée franquiste. Ofelia découvre un mystérieux labyrinthe près de la grande maison familiale. Elle y rencontre Pan, le gardien des lieux, une étrange créature qui la soumet à trois épreuves pour devenir la princesse d'un royaume enchanté.

**Mots clés :** Fantasy, créatures mythologiques, labyrinthe, forêt, résistance, guerre civile espagnole, années 40, Franquisme, résistance, mondes parallèles, magie, communisme, sang, mort, religion, stratégie militaire, WWII, combat, imagination, survie.

**TITRE ORIGINAL : La zona**

**REALISATEUR : Rodrigo PLA**  
**SCENARISTE : Rodrigo PLA, Laura SANTULLO**

**DUREE : 97 min**  
**LANGUES : Espagnol, Anglais.**

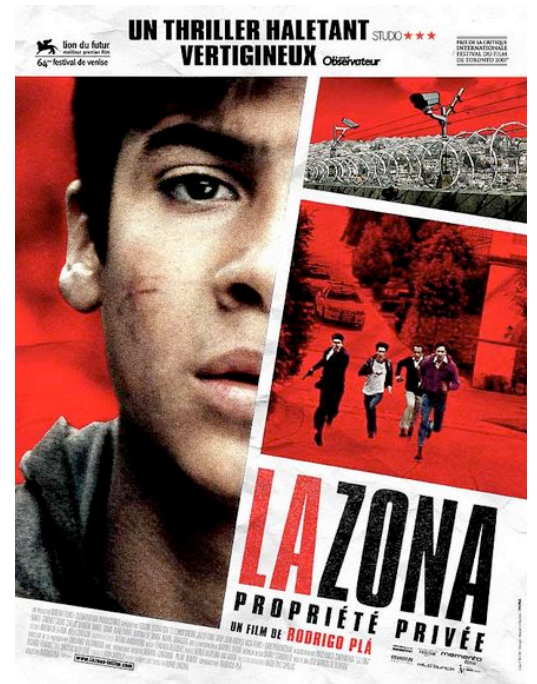
**DATES DE SORTIE**  
**France : 28 mars 2008**  
**Mexique : 14 mars 2008**

**GENRE : Drame, Thriller**

**MPPA RATE : R (violence, langage)**  
**Interdit au – 12 ans en France.**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (1.85 :1)**  
**FORMAT SON : Dolby Digital**

**BUDGET : 3 millions de dollars.**



**INTERPRETES : Acteurs professionnels**

Daniel GIMENEZ-CACHO (Daniel), Daniel TOVAR (Alejandro), Maribel VERDU (Mariana).

**DIRECTEUR PHOTOGRAPHIE:** Emiliano VILLANUEVA.

**MUSIQUE:** Fernando VELAZQUEZ.

**MONTAGE:** Bernat VILAPLANA, Ana GARCIA, Nacho RUIZ CAPILLAS.

**LIEUX DE TOURNAGE :** Toluca, Etat de Mexico (Mexique).

**CO-PRODUCTION (Mexique, Argentine, Espagne):** Morena Films, Buenaventura Producciones, Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), Estrategia Audiovisual, Jaleo Films, Vaca Films, Orio Produksioak, Juan Andreu.

**DISTRIBUTION :** Wild Bunch (France)

**SYNOPSIS :** Mexico. Trois adolescents des quartiers pauvres pénètrent dans l'enceinte de La Zona, une cité résidentielle aisée, entourée de murs et protégée par un service de sécurité privé. Ils s'introduisent dans l'une des maisons, mais le cambriolage tourne mal. Plutôt que de prévenir les autorités, les résidents décident de se faire justice eux-mêmes. Une chasse à l'homme sans pitié commence...

**Mots clés :** Mur, sécurité, adolescents, violence urbaine, contraste richesse/pauvreté, caméras de surveillance, communauté, police, corruption, voisinage, menaces, suspicion, traque, meurtre collectif à main nue.



**TITRE ORIGINAL : *Sleep dealer***

**REALISATEUR : Alex RIVERA.  
SCENARISTE : Rodrigo PLA, David RIKER.**

**DUREE : 90 min  
LANGUES : Espagnol, Anglais.**

**DATES DE SORTIE  
France : 10 décembre 2008  
Mexique : 7 octobre 2008**

**GENRE : Drame, Thriller, Science-Fiction**

**MPPA RATE : PG-13 (violence, sexe)  
Tout public en France.**

**FORMAT IMAGE : 35 mm (1.85 :1)  
FORMAT SON : Dolby Digital**

**BUDGET : 2.5 millions de dollars.**



**INTERPRETES : Acteurs professionnels**

Luis Fernando PENA (Memo), Léonor VARELA (Luz), Jacob VARGAS (Rudy Ramirez).

**DIRECTEUR PHOTOGRAPHIE:** Lisa RINZLER.

**MUSIQUE ORIGINALE:** Tomandandy.

**MONTAGE:** Alex RIVERA, Julie CARR, Madeleine GAVIN, Jeffrey M WERNER

**LIEUX DE TOURNAGE :** Mexique ; Cadereyta (Querétaro), Mexico D.F, Tijuana (Baja California). **CO-PRODUCTION (Mexique, Etats-Unis):** Likely Story, This is What prod, Anthony BREGMAN (producteur délégué), Sandra SOLARES (Production executive).

**DISTRIBUTION :** La Fabrique de Films, (France).

**SYNOPSIS :** Le Mexique comme les Américains rêveraient qu'il soit ! Dans un futur proche où les Etats-Unis ont la main mise sur les réserves d'eaux mexicaines et où la main d'oeuvre locale, reliée par ordinateur aux entreprises de constructions américaines, travaille sur des chantiers américains tout en continuant de vivre au Mexique. Dans ce monde où le virtuel domine, trois personnes entrent en connexion par hasard et vont risquer leur vie pour échapper à leur destin.

**Mots clés :** frontière nord-américaine, clandestins, immigration d'ouvriers mexicains, sécurité, adolescents, violence urbaine, contraste richesse/pauvreté, hybridation homme-machine, contrôle à distance, télé-réalité, jeux-vidéos, ordinateur, réseau web, caméras de surveillance, police, corruption, relations parents-enfants.

**TITRE ORIGINAL : Super Amigos<sup>4</sup>**

**REALISATEUR : Arturo PEREZ-TORRES**  
**SCENARISTE : Arturo PEREZ-TORRES**

**DUREE : 112 min**  
**LANGUES : Espagnol**

**DATES DE SORTIE**  
**France : janvier 2007 (FIPA Biarritz)**

**GENRE : Documentaire**

**Tout public en France.**

**FORMAT IMAGE : BetaCam Digital**  
**FORMAT SON : Dolby Digital**

**BUDGET : 1 million de dollars.**



**Avec :** Fray TORMENTA, Super GAY, Super BARRIO, Super ECOLOGISTA et Super ANIMAL.

**DIRECTEUR PHOTOGRAPHIE:** Mario GALLEGOS, Jose Luis ARANDA.

**MUSIQUE:** Roko CITROEN.

**MONTAGE:** Cameron ESLER.

**LIEUX DE TOURNAGE :** Mexico D.F (Mexique)

**CO-PRODUCTION (Canada) :** Heather HAYNES, Arturo PEREZ TORRES.

**DISTRIBUTION :** Open City Works (Canada)

**SYNOPSIS :**

Cinq activistes politiques, déguisés en super-héros masqués, se battent contre la corruption, l'homophobie, la pollution, la pauvreté à Mexico D.F et pour les droits des animaux.

**Mots clés :** Mexico DF, super-héros, activistes politiques, Lucha libre, écologie, défenses des animaux, des gays, des pauvres, religion, comics, BD, animation 3D.

<sup>4</sup> Le film n'étant pas sorti en salle en France, aucune affiche officielle n'est disponible pour ce film. Nous proposons donc une image extraite de la page principale du site : <http://www.opencityworks.com/superamigos>

## **ANNEXE 2 : BIOGRAPHIES DES CINASTES MEXICAINS DU CORPUS CENTRAL<sup>5</sup>**

---

<sup>5</sup> Ces biographies ont été écrites à partir de différentes sources issues de la presse spécialisée sur le cinéma (Les Cahiers du Cinéma, Téléràma, Studio, Cinémas d'Amérique latine), ainsi que des sites Internet de la chaîne Arte, et des sites spécialisés sur la culture (Evène) ou le cinéma (Cinéfil, Première, Allociné).

Nous les avons réactualisées régulièrement tout au long de cette thèse, à mesure que les cinéastes évoluaient dans leurs parcours professionnels.

*Alejandro Gonzalez Iñárritu*  
Né le 15 Août 1963 à Mexico D.F  
(Mexique)



**Réalisateur, Scénariste, Producteur, Monteur mexicain**  
**Surnom: « El Negro »**

**N**é en 1963 à Mexico D.F, A. GONZALES-INARRITU est très rapidement attiré par le milieu des médias et de l'audiovisuel.

A 17 ans, Alejandro GONZALEZ INARRITU embarque sur un navire de marine marchande comme homme à tout faire pour découvrir l'Europe. Il voyage aussi au Maroc, pays dont il garde un souvenir mémorable, au point de vouloir y revenir pour tourner son troisième long-métrage *Babel* (2006).

A 21 ans, il anime une émission de radio de trois heures sur l'une des plus populaires stations de radio de Mexico, WFM, dont il devient bientôt le directeur. Il étudie aussi le théâtre et le cinéma à Mexico D.F, et notamment la mise en scène théâtrale avec le polonais Ludwik MARGULES.

En 1987, il réalise pour la télévision le programme intitulé *Magia Digital*. Il compose aussi des musiques de film.

L'année 1988 marque ses débuts dans le 7<sup>ème</sup> art, à travers le métier de compositeur. Entre 1988 et 1990, il produit le thème musical de six longs métrages mexicains, dont *Garra de Tigre* (H. NAME, 1989).

En 1990, il devient le directeur artistique du grand groupe audiovisuel TELEVISA, ce qui fait de lui l'un des plus jeunes producteurs de la télévision mexicaine. Chargé de l'habillage et de la promotion des chaînes, il fait ses premières armes de réalisateur en tournant de nombreuses publicités. Une de ses campagnes, pour WFM, sera récompensée en 1997. Parallèlement, il poursuit ses études de cinéma aux Etats-Unis. Il se perfectionne dans la direction d'acteurs à Los Angeles avec Judith Weston.

En 1991, il crée la société ZETA FILMS, qui devient vite l'un des groupes de communication et de publicité les plus prestigieux au Mexique et en Amérique Latine. Cette société, orientée vers la création et la production de publicité, courts métrages et émissions de télévision, s'est ensuite tournée vers la production de films de fiction cinématographique.



En 1995, il écrit pour TELEVISA et dirige son premier moyen métrage pour la télévision, *Detrás del dinero*, avec Miguel BOSE.

Il décide alors de se lancer dans l'écriture d'un scénario : sa rencontre avec Guillermo ARRIAGA, écrivain mexicain qui sera par la suite l'un de ses fidèles collaborateurs, se révèle décisive. Après deux ans de co-écriture avec Guillermo ARRIAGA, il réalise son premier long-métrage, *Amores Perros* (2000).

Il fait ainsi une entrée remarquée dans le paysage cinématographique avec ce film couvert de prix dans les festivals internationaux (dont le Grand Prix de la Semaine de la Critique) et nommé à l'Oscar du Meilleur film étranger.

Il revient ensuite à la publicité en signant *Powder keg*, un court-métrage commandé par BMW dans le cadre d'une série à laquelle participe notamment Wong KAR-WAI, un de ses cinéastes favoris.

Très sollicité, le cinéaste mexicain réalise un nouveau court-métrage, cette fois dans le cadre du projet consacré aux attentats du World Trade Center, *11'09'01 September 11*.

Le deuxième long-métrage du réalisateur, *21 grams* (2003) est un nouveau récit choral, mais cette fois, il est produit par un studio américain, tourné en anglais et réunit une distribution internationale, composée notamment de Naomi WATTS, Sean PENN, Benicio DEL TORO, Elle FANNING et Charlotte GAINSBORG. Pour ce film, Sean PENN reçoit un prix d'interprétation à la Mostra de Venise.

En 2006, il réalise le dernier opus de sa « trilogie de la mort » *Babel*, avec Kate WINSLET, Brad PITT, présenté en compétition officielle au 59<sup>ème</sup> festival de Cannes, en 2006. Le film remporte le Prix de la Mise en Scène. Pour ce film, il retrouve aussi deux acteurs mexicains qu'il avait déjà mis en scène dans *Amores Perros* (2000), Gaël GARCIA BERNAL et Adriana BARRANZA.

Le cinéaste mexicain est entouré par une équipe de fidèles techniciens et artistes constituant sa famille de cinéma, parmi lesquels Guillermo ARRIGA (scénariste), Rodrigo PRIETO (directeur de la photographie), Brigitte BROCH (chef décoratrice) ou encore Gustavo SANTAOLALLA (composition de la musique).

Alejandro GONZALES-INARRITU est aussi producteur de long-métrages ; son nom apparaît ainsi sur les génériques des cinéastes mexicains contemporains, comme Carlos REYGADAS. Pour participer au développement du cinéma mexicain à l'intérieur et à l'extérieur du pays, il crée avec Guillermo DEL TORO et Alfonso CUARON la société de production Chachacha, financée par Universal Pictures. La société co-produit notamment *Rudo y Cursi* (C. CUARON, 2008) et le dernier long-métrage du cinéaste, *Biutiful* (2010).

En 2007, le cinéaste participe à la collection de courts-métrages réalisés pour les 60 ans du festival de Cannes, *Chacun son cinéma*, réunissant trente-quatre films de 3 minutes, provenant de vingt-cinq pays différents.

Entre 2009 et 2010, il réalise deux films publicitaires pour Orange, mais aussi pour la marque Nike, dans le cadre de la coupe du monde du football.

Son dernier long-métrage *Biutiful* (2010), avec Javier BARDEM sort en France le 20 octobre. L'acteur espagnol reçoit le Prix du Meilleur Interprète Masculin à Cannes.

---

## FILMOGRAPHIE

---

- **EN TANT QUE REALISATEUR**

- Courts métrages

1996 : El Timbre  
2001 : The Hire: Powder Keg  
2002 : 11'09"01 - September 11 (film collectif Wall Trade Center)  
2007 : Anna dans Chacun son cinéma (film collectif 60e anniversaire du Festival de Cannes)

- Longs métrages

2000 : Amours chiennes (Amores perros)  
2003 : 21 Grammes (21 Grams)  
2006 : Babel  
2010 : Biutiful

- Publicités

2009 : Orange : Airball  
2010 : Nike : Write the Future

- **EN TANT QUE PRODUCTEUR**

2002 : 21 Grammes de lui-même  
2002 : 11'09"01 - September 11 (segment Mexique)  
2004 : Nine Lives de Rodrigo GARCIA  
2006 : Babel de lui-même  
2008 : Rudo y Cursi de Carlos CUARON  
2009 : Untitled Alfonso Cuarón Project  
2010 : Mother and Child de Rodrigo GARCIA  
2010 : Biutiful de lui-même

- **EN TANT QUE SCENARISTE ET MONTEUR**

2001 : The Hire: Powder Keg

### **RECOMPENSES**

Grand Prix de la Semaine de la critique au Festival de Cannes 2000 pour **Amores Perros**.

Prix du meilleur film étranger lors des BAFTA Awards 2002 pour **Amores Perros**.

Nomination au César du meilleur film étranger en 2005 pour **21 Grams**.

Prix de la mise en scène et Prix du Jury Œcuménique au Festival de Cannes 2006 pour **Babel**.

Prix d'Interprétation Masculine (Javier BARDEM) pour **Biutiful**, Festival de Cannes 2011.

*Carlos Reygadas*

Né le 10 octobre 1971 à Mexico D.F  
(Mexique)



**Réalisateur, Scénariste, Producteur, Monteur mexicain**

**C**arlos REYGADAS découvre le cinéma à l'âge de seize ans avec les films d'Andrei TARKOVSKI, de Yasujiro OZU et de Roberto ROSSELINI.

Membre de l'équipe mexicaine de rugby, il abandonne le sport et met un temps sa passion cinématographique de côté pour se consacrer à ses études de Droit et devenir avocat, au Mexique puis à Londres, où il se spécialise dans les conflits armés.

Il travaille ensuite pour l'Organisation des Nations Unies avant de décider de changer de vie en 1997.

Lors d'un voyage d'affaires en Belgique pour le compte du Ministère mexicain des affaires étrangères, il découvre l'INSAS, une école de cinéma réputée. Il se présente au concours d'entrée mais il échoue à l'examen.

Il ne renonce pas pour autant à sa passion pour le cinéma. D'autant que lors de son passage à l'INSAS, il rencontre son futur chef opérateur Diego MARTINEZ VIGNATTI ainsi que plusieurs autres personnes qui participent à son premier long-métrage.

Entre 1997 et 2000, il dirige quatre courts métrages (*Adulte*, *Prisoners*, *Oiseaux* et *Maxhumain*) qu'il finance par ses propres moyens et participe au concours de films de Belgique avec son premier court métrage.

En 1999, Carlos REYGASAS se lance dans le projet de son premier long métrage, *Japón*. L'écriture du film dure 6 mois et le tournage 10 semaines.

Le film est tourné en 2001 avec des non-professionnels et certains techniciens sont des membres de sa famille ou des amis, qui se sont personnellement engagés sur le projet. *Japón* est présenté au Festival de Rotterdam en janvier 2002, et le réalisateur apporte quelques modifications au montage avant sa sélection cannoise.

Il reçoit la Caméra d'Or au Festival de Cannes en 2002, ainsi que le Coral Award du Havana Film Festival. Ce film ouvre au réalisateur la voie d'une carrière internationale.

En 2004, Carlos REYGADAS produit *Sangre*, le premier long métrage du jeune réalisateur mexicain Amat ESCALANTE, qu'il rencontre au Festival de Toulouse. Ce film a aussi été présenté au Festival de Film de Rotterdam et le Festival de San Sebastian.

En 2005, il réalise *Batalla en el Cielo*. Il revient ainsi sur la Croisette avec deux films en compétition. En effet, *Sangre* d'Amat ESCALANTE, dont Carlos REYGADAS est producteur, remporte le prix Un Certain Regard, et *Batalla en el Cielo*, dont Amat ESCALANTE est le premier-assistant, est nominé 4 fois au Festival de Cannes en 2005. Le film reçoit un accueil mitigé de la part de la critique.

En 2007, le cinéaste mexicain réalise *Luz silenciosa* ; il reçoit le Prix du Jury au festival de Cannes. Considéré comme « une pièce maîtresse du cinéma moderne » par Martin SCORSESE, ce dernier long-métrage est le plus abouti en termes d'esthétique.

Le cinéaste est connu pour son utilisation récurrente du Cinémascope et le fait de mettre en scène des acteurs non-professionnels.

Carlos REYGADAS est aussi producteur. En 2008, il soutient à nouveau Amat ESCALANTE en s'associant à la production de son film *Los Bastardos*.

En 2009, il co-produit aussi et participe au montage du film *El Arbol*, du cinéaste espagnol Carlos SERRANO AZCONA. Le film est présenté au Festival de Rotterdam.

En 2010, il réalise un court métrage pour la collection **Revolución**, commandée par IMCINE, dans le cadre du bicentenaire de l'Indépendance et du centenaire de la Révolution. Dix jeunes réalisateurs mexicains collaborent à ce projet, comme Fernando EIMBCKE, Amat ESCALANTE, Gaël GARCIA BERNAL, Diego LUNA, Gerardo NARANJO et Rodrigo PLA.

Lors du dernier Festival du Film de Berlin, Carlos REYGADAS présente le projet de son prochain film, *Post Tenebras Lux*. La production débute en 2010 et le film est actuellement en tournage, au Mexique, en Angleterre, en Espagne et en Belgique.

Sa sortie est annoncée pour fin 2011.

---

## FILMOGRAPHIE

---

- **EN TANT QUE REALISATEUR**

- Courts métrages

1998 : Adulte

1999 : Maxhumain

1999 : Prisoners

1999 : Oiseaux

2010 : Revolución

➤ Longs métrages

2002 : Japón

2005 : Batalla en el cielo

2007 : Luz silenciosa

2011 : Post Tenebras Lux

• **EN TANT QUE PRODUCTEUR**

2002 : Japón

2005 : Batalla en el cielo

2005 : Sangre d'Amat ASCALANTE

2007 : Luz silenciosa

2008 : Los bastardos d'Amat ESCALANTE

2009 : El Arbol de Carlos SERRANO AZCONA

• **EN TANT QUE SCENARISTE ET MONTEUR**

1999 : Maxhumain (scénariste)

2002 : Japón (scénariste)

2005 : Batalla en el cielo (scénariste et monteur)

2007 : Luz silenciosa (scénariste)

2009 : El Arbol de Carlos SERRANO AZCONA (monteur)

***RECOMPENSES***

Caméra d'Or au Festival de Cannes et Coral Award au Havana Film festival 2002, pour **Japón**. Prix Un Certain Regard au Festival de Cannes 2005 pour **Sangre**. Prix du Jury au festival de Cannes 2007, pour **Luz silenciosa**.

## **ANNEXE 3 : ENTRETIENS REALISES**

Nous présentons dans cette annexe cinq entretiens que nous avons mené dans le cadre cette recherche.

En décembre 2008, dans le cadre d'un séminaire de Master Recherche à l'Université de Bordeaux 3, nous avons mené un entretien semi-directif à partir du visionnement collectif de séquences extraites du corpus. L'objectif était de tirer parti de la diversité des cultures scientifiques des étudiants de cette promotion, afin de recueillir leur parole sur les films et d'observer comment la médiation culturelle intervient dans la relation aux films.

Entre octobre et décembre 2009, nous avons participé au programme de recherche sur les « écrans » dirigé par Thierry LANCIEN. Nous avons réalisé deux séries d'entretiens sur la relation des étudiants à l'écran de leur ordinateur et de leur téléphone portable. Les résultats de ce terrain ont mis en exergue le rôle des médiations technologique et situationnelle dans la relation au film.

En décembre 2009, nous avons pu rencontrer Vincent MARAVAL, distributeur du groupe Wild Bunch. Il nous a exposé sa vision de distributeur sur le cinéma mexicain contemporain et précisé des détails de production sur les films de notre corpus que Wild Bunch a coproduit et distribué en France et à l'étranger.

En avril 2011, lors de notre voyage de recherche à Mexico D.F, nous avons eu l'opportunité de nous entretenir avec Néstor GARCIA-CANCLINI, Professeur émérite au département d'Anthropologie de l'Universidad Autónoma de México (IZTALPALAPA) mais aussi Carlos BONFIL, écrivain mexicain et critique de cinéma pour la Jornada.

Nous présenterons donc les résultats de ces entretiens dans leur ordre chronologique.

## ENTRETIEN COLLECTIF SEMI-DIRECTIF SUR DES SÉQUENCES DE FILMS DU CORPUS

Réalisé le 4 décembre 2008

Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3

Dans le cadre d'un cours de Master 2 Recherche en Sciences de l'Information et de la Communication que nous avons donné, nous avons eu l'occasion de montrer des séquences des films du corpus à des étudiants provenant de différents contextes culturels et universitaires. La promotion était en effet composée d'étudiants français, mais aussi d'une étudiante lituanienne, chinoise, bolivienne et de deux étudiants libanais.

Cela nous a permis de tester notre hypothèse sur le rôle de la médiation culturelle dans la relation aux films.

### Extrait 1 : *Amores Perros* (2001), le début du film

- **Remarques spontanées après le premier visionnement**

- « Ça me touche trop. Il y a trop de sang. C'est troublant, ça va vite. »
- « Il y a un jeu sur l'image. Le film commence sur le son sans image. Le montage est accéléré ; le film semble jouer sur les émotions. »
- « On est directement plongé dans l'ambiance, dans l'action, la violence. On voit du sang, ils ont un accident. »
- « Pour moi c'est un bon commencement, je n'aime pas les films classiques. J'aime les films différents. »
- « Et on se pose la question : qu'est-ce qui va se passer après ? On est en attente ; on veut savoir comment ça va se finir. »
- « Lorsque le film commence, le spectateur est plongé au cœur du film, comme si l'action avait commencé déjà de puis longtemps. » C'est le principe du début de film In MEDIA RES.
- « Moi ce qui m'a touché c'est le chien. Peut être ce n'est pas un film d'action mais un film sur les hommes, et ça nous capture tout de suite. On est tous humains même si on vient de cultures différentes et ça nous touche tous cette violence, le sang. Mais ensuite, le chien peut avoir plusieurs significations. Chez nous (chinoise), si un chien est blessé comme cela, cela veut dire qu'il va y avoir un malheur sur l'homme. Et puis dans certaines sociétés, les hommes vivent comme des chiens. Chez nous le sang du chien est très significatif ; ça représente les choses du mal pour les hommes. Mais je ne sais pas ce que ça représente dans la culture chrétienne ou musulmane. »
- « Le chien est le meilleur ami de l'homme ; il est fidèle. »
- Dans ce début, le chien est mis en avant, il semble être le personnage principal. On se demande d'où il vient, qui il est. Il a l'air important. Le sujet tourne autour de lui. »

- **La question du genre (pacte avec le spectateur)**

- « On s'attend à un film plutôt violent, film d'action ; parce qu'on voit une poursuite en voiture, un chien qui saigne, les insultes, les pistolets et toute la vitesse de ce début de film ; ils roulent vite, le montage est rapide, ils parlent vite, en criant. »
- « On comprend pas tout. La vitesse des images ne nous permet pas de comprendre ce qu'il se passe. Pour comprendre, il faut bien être attentif. »
- « En fait, on se demande ce qui va se passer après, mais on se demande aussi ce qui s'est passé avant. On se demande comment ils ont pu en arriver à cette situation. »
- Jeu sur le cliché cinématographique du film d'action / course-poursuite :
- « C'est toujours un peu le cliché cinématographique de la mafia, les poursuites de voitures ; C'est pas forcément péjoratif. La mafia se montre, on voit une course poursuite avec une grosse voiture derrière et les mecs qui flinguent les gens de devant. On voit ça dans *Scarface*, ou d'autres films d'action nord-américains. »
- « Quand les personnages disent le chien est en train de mourir mais non il est en vie et qu'ils s'en occupent, ça me fait penser aux films d'action qui commencent comme ça : un personnage est blessé dans la voiture et les autres veulent le sauver ; puis ça dégénère, comme dans *Réservoir Dogs*. Et là, c'est ce qui se passe avec le chien. »
- Jeu sur ce cliché de la course poursuite et sur le cliché de quelqu'un à sauver ; détournement de thèmes déjà abordés dans le cinéma des blockbusters mais ici, à sa manière. Ce qui est différent d'un blockbuster nord-américain : la vitesse de l'action, ça bouge beaucoup et on ne retrouve pas autant de rapidité dans d'autres films du même genre.

- **L'interculturalité à travers la représentation de la ville**

- « On est en Amérique latine, on le voit aux personnages, les vêtements, les couleurs. » (dit un chinois)
- « On se dit que c'est une grande ville, il y a de larges routes. »
- « Moi ça me fait penser aux Etats-Unis, avec les voitures jaunes. Mais après où on est ? Je ne sais pas, on est dans une grande ville en tous cas. »
- « Y'a des bâtiments qui rappellent quelque chose de latin. »
- « Les vêtements, la coupe de cheveux de punk, on a vu ça un peu partout. On sait pas si on est en Espagne, en Suède. »
- « le gros 4x4 fait penser à la mafia, des trafiquants de cocaïne peut-être. D'autant qu'ils ont des armes. »

Début de film construit sur l'écart :

- Par rapport à un récit classique : « on démarre *in média res*, en pleine action, ce qui amène le spectateur à être dans une position très active en termes de possibles narratifs, pour comprendre ce qui s'est passé avant ou après. »
- Le point de vue : « la séquence est construite à partir de multiples points de vue qui brouillent la compréhension de l'action. »
- Le genre : les étudiants qualifient le film de « film d'action », « réaliste », « glauque » et « trash ».



**Extrait 2 : *Babel* (2006), passage de la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique**

- **La représentation d'un espace-frontière / Les symboles du Mexique**
  - « Moi ce qui m'intéresse, c'est de voir cette ville selon plusieurs points de vue : l'enfant et les adultes et le réalisateur. Une seule chose, on peut la voir de différents points de vues. »
  - « L'enfant réagit au premier degré, il prend tout au sérieux. »
  - « La musique vient appuyer le point de la culture, les images reflètent les activités de cette ville et la musique joue un rôle pour refléter cette culture, elle accompagne les images. Elle nous communique la culture de cette ville. »
  - « Je vous une culture hybride et pas sud-américaine ; culture asiatique, américaine, européenne. On voit des portraits religieux, des prostituées dans la ville. »
  - « Mais c'est une culture avec des éléments différents. La vie de la rue... »
  - « C'est la même culture parce que dans une même culture, il y a hybridation : tu peux voir un homme religieux, une prostituée dans une même culture. »
  - « On veut nous montrer comment caractériser le Mexique au travers des images et la musique fait partie du pays et représente le pays comme les images. »
  - « Mais ce sont des images un peu cliché du Mexique : les petits métiers, les prostituées, la viande avec des mouches, les cireurs de chaussures... »
  - « Le Mexique est un espace-frontière entre les habitants de l'Amérique latine et les Etats-Unis qui se croisent dans ce pays. »
  - « On a une vision un peu festive de Tijuana, je ne sais pas si c'est comme ça en vrai. »
  - « On a une impression de désordre. »
  - « Ça me fait penser à *No country for old men*. »
  
- **L'intermédialité (l'effet-clip)**
  - « Les images sont montées sur la musique. C'est dynamique. »
  - « La musique est imprégnée dans ces images. »
  - « La musique est le fil conducteur ; elle rassemble les images. »
  - « Moi ça me fait penser à un documentaire : quand on voit un documentaire sur une ville, au début, on a une musique, plusieurs images sur ce qu'on va montrer de la ville, c'est un point de vue un peu réaliste. »
  - « On dirait qu'on a inséré un vidéo clip pour donner un point de vue général sur la ville et la musique a été sélectionnée parce qu'elle correspond au lieu. On dirait un clip car les images sont montées sur la musique, les changements de plans sont accélérés. »
  - Le point de vue « C'est un point de vue du véhicule, mais il y a plusieurs points de vue. C'est plutôt de l'ordre du collage. »

Remarque de Thierry LANCIEN :

« C'est un point de vue un peu documentaristant. Un documentaire pourrait commencer comme ça avec une musique fortement marquée, qui appuie l'entrée dans cet univers. [...] Le propos est interculturel et on le montre au travers des personnages, comme dans *Stromboli*. Il y a aussi un côté cliché, là aussi il joue sur les codes et les stéréotypes. [...] Le cinéma, comme le tourisme ou la circulation des biens culturels, pose de plus en plus des questions interculturelles car le cinéma est un lieu d'interculturel. »

## ENTRETIENS MENES DANS LE CADRE DU PROJET « ECRANS » SOUS LA DIRECTION DE THIERRY LANCIEN

Réalisés entre octobre et décembre 2009

Bordeaux

### I - Caractéristiques des entretiens

Thématiques :

- **Groupe 1** : l'écran des téléphones de dernière génération (Smartphones).
- **Groupe 2** : l'écran d'ordinateur ; le passage d'un écran de cinéma à un écran d'ordinateur.

Périodicité : Trois entretiens semi-directifs (focus group) ont été réalisés pour chaque groupe, espacés d'une semaine environ.

Durée : 1h par entretien

Lieu des entretiens :

Les entretiens ont eu lieu chez l'un des étudiants de chaque groupe, qui a l'habitude de recevoir les autres étudiants chez lui.

### II - Caractéristiques des groupes

Les deux groupes, de cinq personnes chacun, peuvent être considérés comme des « **groupes d'affinités** », dans la mesure où les participants se fréquentent déjà en dehors de la conduite de l'entretien : ils ont l'habitude de travailler ou de sortir ensemble.

- **Groupe 1** :

Ce groupe est constitué d'étudiants de l'ESMI (Ecole Supérieure des Métiers de l'Image) âgés de 19 à 21 ans, qui suivent une formation spécialisée en audiovisuel (BTS Audiovisuel - Option Montage).

Le groupe comprend majoritairement des garçons (deux filles et trois garçons).

- **Groupe 2** :

Ce groupe est constitué d'étudiants de l'Université Michel de Montaigne (Bordeaux 3) tous âgés de 19 ans, qui suivent une formation générale en Sciences de l'Information et la Communication (ISIC).

Le groupe comprend majoritairement des filles (deux garçons et trois filles).

### III – Résultats des entretiens

#### GROUPE 1

##### Sujet de l'entretien :

L'écran du téléphone portable de dernière génération, et plus précisément l'I-Phone et ses deux concurrents Samsung et LG (Smartphones).

##### Problématique :

Comment les étudiants se représentent-ils cet objet ? Comment en parlent-ils ?

##### Hypothèses<sup>6</sup> :

L'écran du téléphone portable est un « écran de contact » qui « inscrirait les contenus auxquels il peut donner accès dans une relation profondément marquée par les usages du téléphone. L'écran y serait tantôt un lieu fonctionnel (consultations, services, commandes), tantôt un lieu d'attention plus flottante qui aurait surtout une valeur de contact. » [...]

En ce qui concerne la réception des images sur un téléphone mobile, « il convient sans doute de parler de relation tant la primauté du contact est importante. Le fait que le mobile permette le contact interpersonnel, souvent dans une forte dimension phatique, vient ici influencer les autres contenus du mobile. »

On pourrait comparer l'écran du téléphone portable à un journal intime.

#### **1) Les représentations de cet objet / l'écran de contact**

Le téléphone portable de dernière génération est considéré comme « un mini-ordinateur » dans la mesure où « un système d'exploitation est intégré » dans cet objet. Il permet ainsi de se connecter à Internet (des applications sont d'ailleurs spécifiquement développées pour le téléphone, comme Facebook ou Google Map), de faire du traitement de texte (Word, Excel) ainsi que de se connecter à un ordinateur pour télécharger des données (images fixes, vidéos, musique, fichier texte).

Ce qui compte le plus, « c'est de pouvoir se connecter à Internet pour rester en contact avec le réseau du networking et son réseau d'amis. » Du coup, « la fonction de l'I-Phone est moins d'appeler ou d'envoyer des SMS que de se connecter à Internet et se divertir (vidéos ou jeux vidéos) ».

Il est aussi comparé à une « feuille de papier intelligente » parce qu'il permet, « grâce à un stylet, d'écrire directement sur l'écran. Le système intégré reconnaît les caractères manuscrits et les transforme en données numériques ».

L'intérêt de cet objet est « d'avoir toujours sur soi sa base de données personnelle. Il « remplace même l'agenda » puisque l'« on peut y noter ses devoirs ou ses rendez-vous ».

La représentation dominante de cet objet se base sur son aspect multi-fonction, c'est-à-dire la convergence de médias et de services accessibles grâce à lui, même si ces fonctions ne sont que potentielles et pas toujours effectives.

Les garçons semblent particulièrement intéressés par cet aspect de l'objet, qu'ils comparent même à un « couteau suisse » pour son côté tout-en-un, en petit format, « facilement transportable parce qu'il tient dans la poche ».

---

<sup>6</sup> Hypothèses formulées à partir de l'article « Multiplications des écrans, images et postures spectatorielles » écrit par Thierry Lancien et des propositions de Christian Malaurie.

Les filles sont davantage intéressées par la possibilité de communiquer et de personnaliser, « customiser » l'objet, en modifiant sa forme (protège écran, housse, « bijoux de portable »), ce qui en fait un accessoire important.

Le succès de cet objet réside d'ailleurs selon les étudiants dans la capacité d'Apple à s'adapter à tous les publics, parce que « l'I-Phone combine tellement de fonctionnalités que tout le monde s'y retrouve : les ados pour les jeux, les hommes d'affaires pour la bureautique, les vieux pour les jeux de réflexion. »

L'objet est aussi associé « à la vie nomade ; tout est fait pour celui qui se déplace. » Il permet à l'utilisateur « d'emporter partout à l'extérieur le confort qu'on a chez soi. »

Ce qui marque aussi les étudiants, c'est que ces téléphones sont les premières machines complètement tactiles.

D'un point de vue symbolique, l'objet est considéré comme « un bijou précieux », un « objet de valeur », un « objet fétiche », que « l'on a besoin de regarder, de toucher », d'une part « parce qu'il coûte cher », mais aussi parce que « les jeunes sont attirés par ce type de technologie ». Le téléphone portable est donc un accessoire à part entière qui reflète leur personnalité et qui fait partie de leur vie quotidienne. « Il donne une identité, il caractérise l'individu. » L'un d'entre eux va même jusqu'à dire qu'« être sans téléphone portable, c'est être nu. »

Enfin, cet objet est aussi « le symbole d'une certaine classe sociale, élevée, surtout l'I-phone, qui renvoie à l'image de marque d'Apple. » Les étudiants insistent d'ailleurs sur l'aspect commercial et la communication faite autour de l'objet, qui nourrit leur imaginaire. Ils retiennent par exemple une publicité dans laquelle on peut entendre « mon téléphone sait tout de moi » ou encore le « couloir Apple dans le métro à Paris », sur les murs duquel on peut voir les produits de la marque, et notamment l'I-Pod et l'I-Phone. Ils considèrent même la marque comme une sorte de « secte » : « posséder un produit de la marque Apple, c'est faire partie de la communauté. »

## **2) La relation à l'objet du point de vue des sensations**

Ce qui ressort globalement des entretiens, c'est l'aspect esthétique, sensitif et ludique de cet objet. Le design du téléphone semble important, d'autant que selon les étudiants, « on reconnaît le design Apple de l'I-Phone ».

### **- Le téléphone comme un compagnon :**

L'une des étudiantes compare cet objet à un compagnon, voire à « un petit animal qui s'agite tout seul comme une bestiole » à cause de l'écran tactile. « Quand on caresse l'écran, il se passe quelque chose mais pas forcément ce qu'on veut. Il ya des techniques pour caresser l'écran, pour l'appivoiser. »

Les autres ne sont pas d'accord. Pour eux, il s'agit seulement d'un « objet et non de quelque chose de vivant ».

Le groupe est cependant d'accord sur un point : « le téléphone donne de la contenance. Quand on est seul dans le train, on a quelque chose à faire : aller sur Internet, retrouver ses amis sur MSN ou Facebook. » Ils ajoutent aussi que « ce téléphone développe une addiction » dont ils sont conscients : « on trouve des groupes d'*addicts* à l'I-Phone sur Facebook. »

**- L'écran :**

« L'écran très grand donne l'impression d'avoir plus de visibilité. » D'autant que les étudiants lui attribuent une qualité visuelle élevée, tant du point de vue des « couleurs, que des menus avec des icônes faciles à identifier ».

Ils considèrent aussi que cet objet est « intuitif et simple d'utilisation », dans la mesure où « les logos représentant les fonctions sont faciles à reconnaître et rapides à exécuter ».

Cet écran semble aussi doté d'un côté ludique, puisqu'il permet de jouer et qu'il s'adapte aux mouvements de l'utilisateur.

**- L'écran tactile :**

Cela constitue une évolution considérable pour les étudiants. Cette fonction est associée à l'univers futuriste représenté par le cinéma : « Le cinéma nous a montré un futur dans lequel le corps est directement en contact avec la machine. » Les étudiants citent ainsi « James Bond, Minority Report, Starship Troopers, Existenz ». L'écran tactile semble ainsi s'inscrire dans les « promesses cinématographiques d'un futur où tout serait facile à utiliser, et l'I-Phone est un tournant. » « L'écran tactile, c'est un nouveau cycle, la nouvelle ère, comme un fantasme ; tout passe par les mains. »

Ils considèrent aussi que cela renforce l'interaction entre l'homme et la machine : « il n'ya plus d'interface, on est en rapport direct avec la machine ». Le téléphone portable devient ainsi « un prolongement de soi, une extension de soi par le contact tactile du doigt sur l'écran ». D'ailleurs, le qualificatif qui revient souvent est « organique » : « le téléphone tient dans le creux de la main, on est relié à lui par les écouteurs et le doigt, c'est un morceau de notre personnalité. » Ils ajoutent aussi : « quand on ajoute de la mémoire au téléphone, on se rajoute de la mémoire à nous aussi. Au lieu de mémoriser un rendez-vous, on se sert de la fonction agenda. On prend des photos pour mémoriser des moments forts. On garde les SMS en mémoire. Donc finalement ça enlève aussi de la mémoire. »

L'un des étudiants va même jusqu'à comparer l'utilisateur d'un écran tactile à un dieu, « toucher la machine pour qu'elle exécute des actions, c'est avoir l'impression qu'on la domine », ou du moins à un « chef d'orchestre » au niveau de la gestuelle. Ainsi, il déclare : « le téléphone, c'est notre petit monde à nous sur lequel on a le contrôle. On peut déplacer les dossiers comme on veut, juste par un mouvement de doigt. »

L'une de deux étudiantes retient aussi l'aspect sensuel de l'écran tactile et selon elle, cet aspect ressort dans le fait de « laisser des traces physiques, des empreintes sur cette machine ». Ces « traces de doigt » sont la preuve que « notre corps agit sur la machine ».

**- Le multi-touch :**

Cette fonction, qui permet de « toucher l'écran avec deux doigts pour faire des actions » a été présentée comme une avancée, comme « quelque chose de futuriste » par la marque Apple selon eux. Ils citent d'ailleurs un slogan d'une publicité « prenez le futur entre vos mains ».

Cette fonctionnalité confère un aspect « sensuel » à l'objet tout en permettant « encore plus d'interaction entre l'image et son doigt. » De plus, « c'est rapide, ludique et ce n'est pas figé ; on peut travailler à partir de plusieurs points dans l'image. »

**- Le fond d'écran :**

Il est « personnalisable », comme sur un écran d'ordinateur et cela constitue aussi un élément important pour les étudiants, puisqu'il permet ainsi de l'adapter à la représentation qu'ils se font d'eux-mêmes à un moment donné. L'un d'entre eux affirme d'ailleurs que « lorsque l'on change de fond d'écran, on change d'état d'esprit et de portable d'une certaine manière. »

**- Jouer sur un écran de téléphone portable :**

La possibilité de jouer sur cet objet est perçue par le groupe comme une « attraction en plus et une possibilité de se rapprocher d'un idéal de console à portée de main comme la Game Boy ». Une fois encore, l'objet est considéré comme étant à la pointe de la technologie puisqu'il constitue, selon les étudiants, un « mélange entre les deux consoles en vogue aujourd'hui : la Wi, pour la réactivité aux mouvements du joueur, et la Nintendo DS, pour la possibilité de toucher l'écran et d'interagir avec le jeu par l'intermédiaire de l'écran tactile ».

« On joue donc avec ses doigts et ses mouvements ».

**3) Lien avec le journal intime :**

Les étudiants comparent le téléphone portable à un journal intime dans la mesure où il suffit de le consulter (photos, répertoire, SMS, vidéos) pour connaître une personne. Ils affirment ainsi : « il te représente, il est en contact avec ton intimité. C'est ce que tu fais avec ton I-Phone qui te représente. »

Ils soulignent d'ailleurs le fait qu'il y a des limites à ne pas franchir, des niveaux d'intimité qui doivent rester inaccessibles : « on peut protéger l'accès au SMS par un code, parce que sur les SMS on trouve autant des conversations de travail que des déclarations d'amour. »

L'un d'entre eux n'est pas d'accord ; il considère que cet objet est « uniforme », et qu'il tend au contraire à dénier la différence, la personnalité : « on a tous les mêmes, avec les mêmes types de présentations, c'est plutôt un outil de travail. »

**4) Les images que l'on peut voir sur cet écran :**

Les différents types d'images que l'on peut voir sur cet écran semblent « illimités, notamment grâce à Internet. » En effet, les étudiants proposent plusieurs catégories d'image : « les vidéos, les photos, les applications GPS, les jeux vidéos, la télévision et Internet ». Et cet accès à Internet leur permet, selon eux, de pouvoir accéder à tous types d'images.

Les logos semblent constituer un type d'image à part, et jouer un rôle important dans la relation entre l'utilisateur et la machine. Ils sont associés à la « mémoire visuelle » : « chaque application est représentée par un beau logo, directement identifiable. » Les logos de l'I-Phone retiennent particulièrement l'attention des étudiants. « Apple invente des modes reprises ensuite par les autres concurrents. Il existe des skins I-Phone pour se donner le style graphique I-Phone sur n'importe quel téléphone. »

**5) Les images que l'on peut faire sur cet écran :**

Les étudiants affirment que l'on « peut recevoir une multitude d'images mais en fabriquer très peu sur l'I-Phone. » Sur les autres Smartphones, les images produites sont des « photos et des vidéos. »

Deux diffusions semblent possibles pour ces images ; l'une « intime », entre amis ou proches, et l'autre « professionnelle » : « Les gens deviennent producteurs d'images. Tout le monde peut être journaliste aujourd'hui. Dans le cas de grands

événements, ce ne sont plus des images de caméras amateurs mais des images de téléphones portables. » L'un des étudiants ajoute d'ailleurs qu'il « existe un festival de films réalisés sur un téléphone portable. »

## **GROUPE 2**

Sujet de l'entretien :

L'écran de l'ordinateur, le passage d'un écran de cinéma à l'écran d'ordinateur.

Problématique :

Quelles représentations et pratiques de l'image existe-t-il d'un écran à l'autre ?

Hypothèses<sup>7</sup> :

L'écran de cinéma est un « écran de représentation » alors que l'écran d'ordinateur est un « écran d'action ».

La nature des images serait affectée par les différents écrans ; par exemple, sur un écran d'ordinateur plusieurs types d'images coexistent. Le passage d'un écran de cinéma à un écran d'ordinateur affecterait aussi la réception.

Pour reprendre l'hypothèse de PAÏNI, la lecture d'un film par extrait sur un écran d'ordinateur décuplerait la dimension figurative du film et le plasticiserait. Cette lecture serait plutôt délinéarisante, permettant ainsi un nouveau rapport au récit.

Le passage d'un écran de cinéma à un écran d'ordinateur aurait pour conséquence le déplacement d'une pratique culturelle vers une pratique de communication. Du point de vue de la réception, le spectateur devant un écran de cinéma se transformerait en acteur, en usager devant un écran d'ordinateur.

Le passage du Web de première génération au Web 2.0 permettrait à l'utilisateur de n'être plus seulement un spectateur des contenus disponibles mais aussi un acteur à part entière, un co-auteur ou un co-énonciateur des contenus et de leur classification.

### **1) Statut et représentations de l'objet :**

Il faut d'abord préciser que l'ordinateur dont parlent les étudiants est un ordinateur portable, ce qui n'est pas sans incidence sur les représentations qu'ils s'en font.

L'écran d'ordinateur est toujours associé à une connexion Internet parce que « le Wifi est partout, chez nous, nos amis, à la fac, dans les cafés. Nous sommes une génération nomade, toujours connectée à Internet. » L'un d'entre eux ne voit même pas « l'intérêt, l'utilité » d'avoir un ordinateur s'il ne peut pas se connecter à Internet pour télécharger ses séries, écouter la musique en ligne, aller sur Facebook et MSN. » Selon lui, un ordinateur sans connexion, « c'est être coupé du monde. »

L'ordinateur est considéré différemment selon le type de relation que les étudiants nouent avec cet objet. Il est ainsi tour à tour « une valise » puisqu'il permet d'avoir toujours sur soi une base de données importante, ou encore « le centre de mon attention ». Précisons que l'étudiant qui déclare cela est considéré comme un « geek », soit un amateur d'ordinateur, « qui ne peut pas vivre sans et qui connaît toutes les dernières nouveautés ». L'ordinateur est aussi considéré comme un « objet

---

<sup>7</sup> Hypothèses formulées à partir de l'article « Multiplications des écrans, images et postures spectatoriennes » écrit par Thierry Lancien et des propositions de Christian Malaurie

de lien social », notamment grâce à la connexion Internet qui permet d'accéder aux « mails, MSN, Facebook, les news par flux RSS. »

L'objet semble aussi important à leurs yeux parce qu'il est personnel et personnalisable : « Par rapport à un appartement qu'on loue, le matériel qu'on emprunte, notre chambre chez nos parents, ça c'est à nous et on n'en fait ce qu'on veut. C'est pour ça qu'on le personnalise. »

Enfin, il est plutôt considéré comme un objet de loisir qu'un objet de travail : « je passe 75 % du temps à regarder des séries, allers sur Internet plutôt que de prendre la peine d'aller sur Wikipédia faire des recherches. »

## **2) Le visionnement d'un film sur un écran d'ordinateur par rapport à un écran de cinéma, l'écran d'action :**

La différence entre ces deux types de support repose sur des aspects techniques, « la taille de l'écran, le son » mais aussi et surtout sur des aspects contextuels qui encadrent la réception : « au cinéma, on est concentré sur l'image alors qu'avec un ordinateur, on peut facilement se détourner d'un film, une fenêtre de MSN s'ouvre, quelqu'un te parle... »

Le contexte de visionnement semble le critère de différence essentiel. Le cinéma est associé à un visionnement collectif, « une sortie entre amis », surtout pour les filles, alors que l'écran d'ordinateur est associé à un visionnement individuel pour une raison pratique « pour être bien installés tous autour d'un ordinateur, c'est pas facile. On préfère graver le film et le passer sur un lecteur DVD donc sur la télévision. »

Les étudiants affirment aussi : « avec un ordinateur, on a le contrôle. On peut arrêter le film pour aller chercher à manger, faire pipi. On peut prendre des captures d'écran pour faire un fond d'écran unique. On peut revenir en arrière parce qu'on n'a pas entendu ou pas bien vu. On peut choisir de lire par extrait, choisir les sous-titres donc on contrôle les images. »

Ils ajoutent que « certains films sont fait pour être vus au cinéma, comme The Constant Gardener, Harry Potter, Le Seigneur des Anneaux, Sin City, les 300, Into the wild, pour les paysages, les effets spéciaux, les gros combats, les scènes de guerre, l'effet de grandeur. [...] L'écran nous avale dans un univers, il nous domine. On est plus petit, on s'en prend plein les yeux. »

Sur l'écran d'ordinateur, « le petit reflet gêne le visionnement et le contexte n'est pas toujours favorable, surtout si l'on a oublié de recharger la batterie et que l'ordinateur s'arrête. » Les étudiants regardent donc plutôt « des séries, des comédies, c'est pas fait pour impressionner. »

Et selon eux, les réalisateurs tiennent compte de cet aspect pour réaliser leur film : « Lukas qui fait Star Wars prend en compte la diffusion en salle et invente le THX pour avoir un son particulier. » L'écran de cinéma est donc lié aux « attractions, comme le Futuroscope. »

Cette impression concerne aussi les autres types d'images.

En effet, une étudiante affirme : « y'a des trucs qu'on peut pas regarder sur l'ordinateur, par exemple ma série *Plus Belle la Vie*, c'est mon plaisir du soir et je me réserve pour le regarder à la télé. » Certains programmes sont donc associés à un rituel quotidien qui se vit en même temps que les autres téléspectateurs.

Les garçons sont d'accord sur un seul point : le match de foot qui « se vit en direct ! »

Mais à la différence des filles, ils apprécient justement de pouvoir choisir les contenus et de ne pas dépendre de la temporalité imposée par la télévision : « Devant



la télé, y'a rien à faire. Moi, il faut que je fasse quelque chose sinon j'ai l'impression de perdre mon temps. Si je mange tout seul, il me faut un film, ou j'avance sur une série. »

### **3) La réception des images sur un écran d'ordinateur :**

Les films visionnés sur cet écran peuvent avoir été déjà vus au cinéma ou pas, pour plusieurs raisons : « au cinéma on va voir les films qui ont l'air vraiment bien ; on ne prend pas le risque d'aller voir un film avec une mauvaise critique, on le télécharge plutôt. On n'a pas les moyens d'aller voir tous les films », ce qui explique qu'ils soient visionnés dans leur intégralité ou par extrait. « Si c'est un reVISIONnement, on le regarde d'abord comme au cinéma, du début à la fin, puis on reVISIONne des passages précis pour avoir des citations, les meilleurs passages, les trucs cultes, les détails que l'on veut montrer à quelqu'un. »

Le support d'image majoritaire semble être le Div-X « surtout pour les séries qu'on télécharge », mais aussi le DVD.

### **4) Les images que l'on peut voir sur un écran d'ordinateur :**

Les étudiants pensent pouvoir trouver tous types d'images : « photos de nous, de célébrités, affiches, illustrations, animations, vidéos de famille, dessins à partir d'une palette graphique. Il n'y a aucune limite sur l'image avec tout ce qui est disponible sur Internet. »

Ils ajoutent d'ailleurs : « on peut manipuler l'image, la retravailler, la diffuser à nouveau sur Internet une fois modifiée. »

Ils sont d'accord sur ce point : « on peut tout trouver - toute image peut être diffusée, même des images gores, crades sur des sites pédophiles - et on peut tout détourner, même les contenus protégés. »

L'un des étudiants utilise aussi son écran d'ordinateur comme un livre puisqu'il lit des ouvrages à partir de Google Reader et Google Scholar. Les autres ne sont pas du tout d'accord avec cette pratique : « il ya une culture du livre, surtout en France. On est dedans depuis tout petit ; à l'école on lit des livres alors qu'aujourd'hui, les petits sont en contact plus tôt avec l'ordinateur et ont un tout autre rapport au livre. »

Les étudiants sont d'accord sur un point : l'ordinateur est un « outil de stockage de données » qui semble illimité si l'on y ajoute des « disques durs externes pour augmenter la capacité de mémoire » de l'objet. Cette possibilité est aussi pratique puisque « ça prend peu de place par rapport au support papier pour les photos ou aux DVD pour la vidéo. »

En ce qui concerne la gestion de ces différentes données, « elles coexistent dans différents dossiers » et « sont classées selon un mode personnel à chaque utilisateur. On ne peut retrouver les données que si l'on est le propriétaire de l'ordinateur. »

Ces données stockées semblent constituer une mémoire qui peut être partagée. Par exemple, en ce qui concerne les photos, les étudiants affirment : « on les revoit de temps en temps, pour la nostalgie. On regarde cinq ans après les photos du lycée ou du collège, ou quand on croise quelqu'un qu'on n'a pas vu de puis longtemps et à qui on veut montrer ces photos. »

#### **- Le fond d'écran / le spectateur-acteur :**

Il occupe une place importante dans la personnalisation de l'objet : « c'est le premier truc que tu vois quand tu allumes ton ordinateur. On le choisit par période, ça dépend de l'humeur du moment. On met des photos de nous, de nos amis. »

L'un des étudiants déclare fabriquer lui-même ses fonds d'écran : je fais un fond un peu bizarre, je fais un montage de photos avec un logiciel de retouches, je laisse la place pour les icônes. »

L'économiseur d'écran semble aussi retenir leur attention. « L'ordinateur reste souvent allumé même si on n'est pas devant. On prend du temps pour le faire, pour choisir les images ; il faut faire des essais parce que l'ordinateur, c'est une vitrine de nous. Ça compte pour nous, on voit les gens qu'on aime, mais c'est aussi par rapport au regard des autres. »

Une étudiante va même jusqu'à affirmer : « le fait de mettre des images qu'on aime nous fait oublier qu'on est devant une machine et on met nos goûts en avant. »

#### - **Communiquer par webcam :**

La communication par webcam est associée à « une mise en scène de soi : on se montre, on s'exhibe, y compris érotiquement. » une étudiante précise d'ailleurs qu'il « n'y a pas de danger parce que l'écran protège. On ne peut pas nous sauter dessus, ça reste une image. »

Les étudiants différencient d'ailleurs l'usage de la webcam sans micro « pour montrer des choses et se montrer soi » de l'usage de la webcam avec un micro, « c'est comme de la visiophonie ». Cette dernière utilisation est jugée utile, notamment « pour communiquer avec des gens éloignés. »

L'un des étudiants accorde de l'importance à la possibilité de jouer sur les images avec une webcam : « on peut faire des mimes, jouer avec la lumière comme les ombres chinoises, jouer avec le cadre comme pour les marionnettes. On fait des jeux de gestuelle pour faire peur, on joue sur le second degré. »

#### - **Jouer sur un écran d'ordinateur :**

Les étudiants sont d'accord sur un point : la diversité des jeux vidéos sur ce support, des plus divertissants au plus didactiques.

Ils affirment que les « ordinateurs deviennent de plus en plus des consoles, et les consoles des ordinateurs grâce à leur système intégré. »

La relation avec l'écran évolue en fonction des nouvelles possibilités : « on a besoin de bouger, de se pencher pour éviter les obstacles virtuels, on bouge comme notre personnage. »

Les jeux en ligne retiennent particulièrement l'attention des garçons qui ont l'habitude de réaliser des tournois de football ou de jouer à des jeux d'action. L'intérêt selon eux, est aussi de pouvoir parler aux autres joueurs, souvent leurs amis, à l'aide d'un petit micro : « on a l'impression d'être dans un *laser game*, avec le son, l'écran, le flingue. »

L'intérêt de pouvoir se connecter à Internet pour jouer réside aussi dans le fait de pouvoir trouver un adversaire à sa mesure : « la machine, on la bat toujours quand on joue beaucoup, alors que face à des joueurs différents, on n'est pas limité à l'intelligence de l'ordinateur. »

Les deux grands types de jeux vidéos sur ordinateur retenus par les étudiants sont les jeux « en FPS, *First Person Shooter*, dans le genre Doom, Warcraft, Counter Strike - l'écran affiche l'image d'une caméra en vue subjective ainsi qu'un viseur pour tuer ses ennemis -, et les RPG, *Role Player Game* – des jeux de rôles virtuels qui sont souvent transposés dans la réalité » (jeux de rôle en grandeur nature).

### **5) Le spectateur-acteur :**

**- Le spectateur co-énonciateur de contenus :**

L'un des étudiants affirme : « utiliser son ordinateur, c'est être actif, dans la manipulation – il faut cliquer – mais aussi dans la programmation, on choisit ce qu'on va regarder, écouter. »

Parce que l'objet permet de se connecter à Internet, l'un des étudiants déclare : « on a l'habitude d'être interconnecté. » L'écran d'ordinateur permet de construire « un moi numérique » notamment à travers « Facebook ou Second Life ; on raconte notre vie, on se choisit un pseudo, on le commente, ça génère des échanges entre amis. »

Le Web 2.0 semble d'ailleurs constituer une avancée importante : « on est actif, on peut écrire sur les murs des pages de Facebook. Les pages sont dynamiques, en plus de le consulter, on peut les modifier. » Et cette évolution semble participer à la constitution de réseaux sociaux : « c'est grâce au Web 2.0 que des sites comme Facebook, MySpace, Wikipédia se sont multipliés. »

**- Facebook :**

Ce service est considéré comme « un outil complet, tant au niveau professionnel que personnel, équivalent à MySpace. Des gens se sont fait connaître par Facebook, comme Michael Vendetta. »

Une limite revient souvent dans les entretiens ; celle de la confidentialité. L'un des étudiants déclare : « moi, je ne peux pas accepter ma mère sur Facebook, pour qu'elle voit mon pseudo ou mes photos de soirées. Et c'est ça la limite de Facebook, il n'y a pas de niveau d'accès pour ouvrir certaines parties de notre page à certaines personnes et contrôler l'accès. »

**- Les images que l'on peut faire sur un écran d'ordinateur :**

L'ordinateur est surtout utilisé pour stocker des images, et notamment des photos et des vidéos qui sont parfois retouchées ou retravaillées à partir de logiciels spécifiques. Ces images sont aussi diffusées sur Internet et les étudiants insistent sur la nécessité de contrôler les images qu'ils diffusent « par le fait d'accepter ou pas un ami dans Facebook et donc lui permettre d'accéder aux photos. Ces images sont intimes et à partager avec nos réseaux de connaissances seulement. »

**- Agir sur les images :**

Selon les étudiants, l'écran d'ordinateur offre des possibilités multiples d'action sur les images : « c'est vaste, cela va de créer son fond d'écran à faire des effets spéciaux sur un film. »

La plupart du temps, ils détournent les images plutôt que de les créer : « on peut détourner une image en y mettant notre visage ou en changeant la bande-son. C'est plus facile et rapide de détourner les images que de les créer. On n'a pas forcément de matériel, ça coûte cher. »

Ces images produites ou détournées sont diffusées « sur You Tube, pour tout le monde, ou seulement entre amis. »

L'intérêt de ce type de pratique réside justement dans le fait de « pouvoir agir sur les images » et dans « l'instantané » : « sur le coup, c'est un délire qui nous fait rire. »

Mais les étudiants déclarent aussi : « ça peut être un art, une nouvelle forme d'art. Les arts numériques se développent. »

## ENTRETIEN AVEC VINCENT MARAVAL DISTRIBUTEUR DE WILD BUNCH



Réalisé le 18 décembre 2009

Anglet

### 1 - LE GROUPE WILD BUNCH

#### 1.1 Histoire de la société WB

« Au départ, cette société était un département de CANAL +, que l'on pouvait définir comme un label Art & essai ou recherche.

Studio Canal faisait de gros films, plus commerciaux et WILD BUNCH développait de jeunes metteurs en scène, des choses différentes.

Puis quand CANAL + s'est aventuré avec UNIVERSAL et VIVENDI, et qu'il y a eu la fusion, moi et les autres personnes qui ont participé à la création de WILD BUNCH, nous avons décidé de partir. Nous avons donc racheté notre activité à CANAL + pour monter WILD BUNCH indépendant. C'était il y a à peu près 10 ans.

Et nous avons pu faire des choses que nous ne pouvions pas faire à STUDIO CANAL, notamment de la distribution. Aujourd'hui, nous sommes distributeur (France, Allemagne, Italie, Benelux), co-producteur. Nous avons aussi un département vidéo et de vente TV (Wild Side Films & Wild Side Vidéo) et un département de VOD (FilmoTV). »

#### 1.2 Stratégie de distribution à l'international : l'adaptation culturelle à chaque public

« A l'inverse de chez STUDIO CANAL, il n'y a aucun automatisme : en Allemagne, ils peuvent distribuer des films qui ne seront pas distribués en Italie ou en France. Moi, je peux produire un film qui ne sera pas distribué par WILD BUNCH Italie ou France. [...]

Chaque responsable d'entité WILD BUNCH (France, Italie, Allemagne) a la totale liberté de décision ; chaque responsable de département fait ce qu'il veut. Comme il a des obligations de résultat par rapport au groupe, c'est à lui de juger ce qui est bien pour son public ou pas.

Par exemple, le *Wrestler* d'ARONOFSKY, je l'ai produit mais il n'a pas été distribué par WILD BUNCH Italie, je l'ai vendu. Le distributeur me proposait une somme que je trouvais insuffisante donc je l'ai vendu. Après, ça marche ou pas, c'est dur de la prévoir. On ne prévoit jamais, c'est du cinéma, donc il n'y a pas de règles. »

### **1.3 De la distribution à la co-production ...**

« Notre métier de base, c'est la distribution. Au départ, c'était un métier de *servicing*, ça n'impliquait pas forcément d'investissement. On prenait les droits en distribution, on prenait une commission et on renvoyait l'argent au producteur.

Le problème c'est qu'aujourd'hui, les films ne peuvent pas se monter sans nous (distributeur) et on met dans avances contre des droits. Et quand l'avance commence à être forte ou qu'elle couvre un gros pourcentage du film, on devient co-producteur, parce qu'on se dit si on met beaucoup d'argent, on veut aussi un bout de la propriété du film.

La différence entre un distributeur et un producteur c'est qu'en tant que distributeur, on rend un service en n'ayant aucune propriété du film. On devient co-producteur quand on a un pourcentage du film, donc 10 ou 20 %. [...]

Aujourd'hui, c'est quasiment toujours le cas. On nous soumet des projets en nous demandant d'être co-producteur ; il faut tellement d'argent pour faire un film qu'on vient nous voir dès l'origine d'un projet. Surtout ce qui a changé c'est qu'on a développé une relation avec certains réalisateurs et qu'on devient leur producteur, sans autre co-producteur. Par exemple, j'ai pris en charge toute la production du dernier film de Gaspard NOE (*Soudain le vide*, 2006), ce qui n'est pas mon métier à la base.

Au départ, notre métier c'est la distribution mais on devient co-producteur voire producteur par défaut. [...]

Au-delà de cela, c'est aussi une affaire de relationnel. Par exemple, on a fait le film *Irreversible* de Gaspard NOE, ça s'est très bien passé et il ne veut pas que ce soit quelqu'un d'autre qui produise. Il a essayé de travailler avec un autre producteur (Fidélité productions) mais [...] c'est aussi une affaire de goût, de références artistiques. [...] Chez nous, il se dit qu'il est dans une famille de goût qu'il comprend et donc on peut discuter. »

## **2 - LE CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN**

### **2.1 Une grosse différence entre les budgets des films du corpus ...**

« *Babel*, c'est 20 millions et REYGADAS 1 million ... et beaucoup d'auto-production, sauf pour son dernier film, il travaillait avec Le Pacte (Jean LABADIE, un autre distributeur indépendant). Après *Japón*, il a travaillé avec Coproduction Office (Philippe BOBER, un producteur), société qui était basée en Allemagne à l'époque du film mais qui est maintenant française. [...]

Amat ESCALANTE est produit par REYGADAS. »

### **2.2 Les 3 Fantásticos ... et les autres**

« Ils sont appelés comme ça parce qu'ils ont monté une société ensemble, *Chachacha*... On ne sait pas trop ce qu'est cette société a fait. Ils ont joué sur l'effet d'annonce. Ils n'ont pas produit beaucoup de film, je crois, à part le film du frère d'Alfonso CUARON. Et comme c'est une société Universal et qu'Universal arrête ses investissements, on ne sait pas trop ce que cette société va devenir.

Moi, je vois Alfonso CUARON à Londres mi-janvier pour voir si nous on peut faire quelque chose avec Chachacha ou pas.

Pour moi, la différence entre les 3 Fantastiques et les autres, c'est l'accès au marché américain. DEL TORO, CUARON et INARRITU sont fascinés par le marché américain et ils veulent faire des films en anglais. Alors, ils essaient d'alterner - un en anglais, un en espagnol - mais ce sont déjà des gens qui sont dans l'industrie hollywoodienne, qui ont accès à des financements privilégiés et qui vident le marché américain.

PLA et REYGADAS sont plus jeunes, ils ont fait moins de films, et ils sont beaucoup plus ancrés dans la culture mexicaine et ils veulent parler de leur pays. Ils ne cherchent pas forcément à faire des films pour le marché américain ou le marché mondial. Pour moi, c'est ça la différence. [...]

« CUARON vit à Londres, DEL TORO, en Nouvelle Zélande pour son film mais sinon aux Etats-Unis, INARRITU, pour le moment à Madrid, mais sinon aux Etats-Unis alors que les autres vivent au Mexique. »

### **2.3 Le cinéma mexicain, nouvelle vague ou nouvelle façon de faire des films ?**

« C'est vrai qu'il n'y a pas de nouvelle vague, il y a un cinéma mexicain comme le cinéma roumain ou le cinéma israélien qui est en pleine forme, mais il y a quelque chose aussi qui est très intéressant – je l'ai vécu sur le *Labyrinthe de Pan*, en France on n'en aurait pas idée : quand DEL TORO était à Cannes, CUARON et INARRITU était dans la salle pour le soutenir. Il y a une espèce d'émulation entre eux et de bienveillance. Il n'y a pas de jalousie, ils s'aident mutuellement. Et même si ce n'est pas une nouvelle vague, cela transparait dans leur boulot parce que l'on sent qu'il y a une dynamique. Dans le cinéma français, chacun se jalouse, se regarde (surtout au niveau des financements des chaînes TV), il n'y a pas d'entraide. Là, j'ai senti le côté « bande » et pas seulement les trois entre eux mais aussi avec d'autres réalisateurs mexicains comme REYGADAS, VARGAS, ça se croise. »

### **2.4 Situation de la production cinématographique mexicaine : Chachacha**

« *Chachacha*, c'était un truc rigolo entre eux : ils étaient déjà solidaires entre eux avant cette société, ils s'aidaient à monter leur film. Chachacha, ça a été une idée à un moment, parce que les trois films des réalisateurs sortaient à peu près en même temps en octobre et novembre 2006. C'était une idée marketing pour eux : pourquoi ne pas se faire financer nos frais de bureaux, de structures par un studio américain (Universal) en regroupant nos forces. Parce que si l'un d'entre eux demande à Universal de financer ses frais de bureaux en échange de la distribution du film, cela ne va peut-être pas les intéresser. Alors que s'ils ont les films des trois réalisateurs ... Par exemple, nous avons un contrat avec ARONOFSKY, tant que les réalisateur produit des films fréquemment, on paie les frais de bureau, parce que s'il faut payer ses frais de fonctionnement pour un film tous les trois ans, c'est très lourd. Alors que quand on mutualise, c'est mieux. Donc c'était ça l'idée de Chachacha ...

Guillermo a été contacté pour faire *Le Hobbit*, il est parti pour 8 ans d'après moi en Nouvelle-Zélande pour faire une trilogie, son prochain projet en espagnol ne pourra pas se développer avant 2015 donc pas de film avec *Chachacha*. INARRITU vient de faire *Biutiful* à Madrid, qui n'est pas une production de *Chachacha* mais de

*Focus*. Et CUARON fait une pause avec le cinéma pour réorganiser sa vie : c'est pour cela qu'il est parti à Londres. »

## **2.5 Entre Hollywood et l'Europe (économie de production)**

« Rodrigo PLA avait fait un film qui avait été nommé à l'Oscar et La Zona a été développé par un studio américain. Au départ, le film devait être financé par les Américains. Puis nous avons appris qu'ils laissaient tomber et nous sommes allés rencontrer Rodrigo PLA avec Morena Films, un producteur espagnol, avec qui on a fait Che de SODERBERGH pour reprendre le projet que nous avons tourné au Mexique, comme il le voulait.

Donc la frontière n'est pas si étanche que ça, Rodrigo aurait pu faire son premier film avec les Américains. Cela dépend des opportunités qu'ils ont pour financer leur film. [...]

Les films de CUARON, INARRITU, DEL TORO ne se ressemblent pas. Ils ont surtout accès au marché hégémonique et ils peuvent accomplir leur rêve de réaliser des projets plus ambitieux.

Guillermo a une imagination sans fin. Il est cher : lui, il pense que *Le Labyrinthe de Pan* est un film à petit budget, mais pour nous, c'était un des plus gros films à porter. Donc il ne peut pas faire des films à moins de 50 millions d'euros. Donc il est bien-sûr en négociation avec Hollywood mais il est obligé de faire des films dans le système, il ne peut pas faire autrement. Même si, quand il fait *Hell Boy*, sa pâte est visible, il se coule dans le moule hollywoodien, il arrive à se mettre dedans.

*Le Labyrinthe de pan* lui a offert une plus grande liberté. Tout d'un coup il a montré qu'il savait faire un film cher en dehors d'Hollywood, ce qui fait qu'Hollywood qui avait refusé de faire ce film s'est dit : « on n'a pas gagné notre rapport de force avec DEL TORO puisque finalement il le fait sans nous ». Du coup, s'ils veulent le récupérer, ils savent qu'il va falloir faire des compromis.

Le cinéma de CUARON ressemble plus au cinéma d'Hollywood. Mais, comme Guillermo, il veut bien faire des va-et-vient. Il ne veut pas être prisonnier des budgets. Il sait que quand il va faire un film cher, il va le faire à Hollywood. Mais il veut pouvoir faire des petits films en espagnol.

INARRITU, c'est très compliqué à analyser aujourd'hui, parce qu'il était sur une pente ascendante depuis son premier film, c'est allé très vite. Le film *Beautiful* qu'il est en train de terminer là est d'après moi un film à problèmes. Il devait être fini depuis un an, ils galèrent au niveau de la production. Le tournage est terminé mais INARRITU s'est fâché avec BARDEM, le film est très noir et sombre et pas très commercial. Je pense qu'il y a des problèmes de qualité ; ils ne sont pas d'accord entre producteur et réalisateur.

Donc INARRITU c'est compliqué parce qu'il était dans une ascension qui je pense va s'arrêter là. Ce qui est intéressant, c'est comment lui va se repositionner.

C'est la carrière typique du wonder boy : les choses se sont passées plus vite qu'il n'a pu les penser lui-même. Il s'est dit, de toute façon tout ce que je touche devient de l'or donc on verra bien comment ça va évoluer. [...] *Babel* pour moi, c'est le film où il veut la palme d'or. *Amores Perros*, la révélation, *21 Grams*, l'examen de passage réussi à Hollywood, et *Babel* est un peu monumental mais cela vient du fait qu'il voulait la palme d'or. Son obsession, comme chez des cinéastes comme Orson WELLS, c'est de faire un film commercial qui gagne la palme d'or et des oscars ... Mais *Babel* n'a pas bien marché dans le monde, et les problèmes avec ARRIAGA

sont venus de là je pense. [...] Mais ce qui est intéressant, c'est comment ces cinéastes gèrent ces accidents. »

Les 3 Fantastiques ...

« Ils savent que s'ils veulent faire leur gros projet, ils doivent travailler à Hollywood ; après, ils ne veulent pas être systématiquement à Hollywood. INARRITU, on ne sait pas encore mais ce qui est intéressant, c'est que les autres veulent pouvoir alterner un petit film en espagnol et un gros film américain.

En plus, par rapport à un réalisateur français, ils ont conscience de l'économie. Ayant grandi au Mexique, ils savent que c'est dur de faire des films. Ils ont conscience que si le film est cher, ils doivent le faire d'une certaine manière avec Hollywood. Ils sont leurs propres producteurs ; ils connaissent leur budget par cœur. Un réalisateur français connaît rarement le budget de son film ; eux ils savent parce qu'au Mexique, il n'y a pas de structure comme en France, donc ils ont dû se produire eux-mêmes. Donc ils sont à Hollywood quand ils font de gros films, parce qu'ils savent que c'est là que cela se fait.

Mais après ils peuvent faire des choses différentes : l'échine du diable ou le labyrinthe de pan, Guillermo savait qu'il pouvait le faire de telle manière, que les studios ne viendraient pas. Parce que dans le labyrinthe de pan, une petite fille se fait flinguer à la fin, donc à Hollywood ça ne passe pas et surtout c'est sur la guerre civile espagnole, ce qui ne les intéresse absolument pas. Pour l'échine du diable, il voulait un niveau de cruauté qui ne passe pas à Hollywood. Mais le problème c'est que ce que DEL TORO considère comme moins cher, c'est déjà trop cher pour le cinéma indépendant. Le labyrinthe de pan, c'est un film qui perd de l'argent : le film a coûté pas loin de 20 millions d'euros et il ne les a pas rapportés. [...] Le film a perdu en termes d'économie mais par rapport aux obligations de production des chaînes espagnoles, le film a eu une belle carrière. »

## **2.6 : La fin d'une équipe : ARRIAGA-INARRITU**

« ARRIAGA a sorti son premier film en 2009, *Loin de la terre brûlée*, distribué par Wild Bunch. Le film n'a pas marché du tout ; il a fait 120 000 entrées je crois et nous avons acheté les droits France (pas de co-production), nous avons perdu plus d'un million de dollars.

Cela me rappelle la relation KUSTURICA-BREGOVIC, quand le compositeur lui faisait ses musiques et le réalisateur lui a dit « tu vas voir je n'ai pas besoin de toi. »

Et la relation ARRIAGA-INARRITU, c'est pareil ; je crois que ni l'un ni l'autre ne va sortir gagnant de ça. Il y avait une vraie relation. Après je comprends qu'INARRITU se sente limité par la structure des scripts d'ARRIAGA, les histoires qui se croisent et peut-être a-t-il voulu prouver qu'il savait faire autre chose, et à lui-même aussi.

INARRITU et DEL TORO ont un talent pour nous faire rentrer dans l'histoire, nous projeter là-dedans, ils jouent avec nos émotions. Ce sont des metteurs en scène, ils envisagent... Le problème des scénaristes qui passent à la réalisation c'est que le metteur en scène il a une vue globale, c'est comme un chef de chantier alors qu'un scénariste c'est quelqu'un qui fait partie de la chaîne. »



## 2.7 : le cas REYGADAS ; film art & essai

« Aujourd'hui, pour financer du cinéma art et essai, il n'y a que la France. Pour financer un cinéma qui n'est pas hollywoodien, il n'y a quasiment que la France. Il y a encore quelques boîtes américaines, mais de moins en moins qui font ça. Les seuls pour qui cela représente encore quelque chose de faire un film qui va à Cannes, c'est la France, le reste du monde s'en fout.

Donc, comme ils n'ont pas l'argent pas l'argent chez eux, ils se tournent vers la France parce qu'ils se disent que c'est le pays qui comprendra que je veuille faire un produit de consommation comme en fait le cinéma hollywoodien.

S'il trouvait l'argent au Mexique, aux Etats-Unis, au Brésil, il le prendrait. Mais REYGADAS sait très bien qu'il ne trouvera pas d'argent aux Etats-Unis. Sa manière de filmer – la lenteur – fait qu'il perdra son temps à aller à Hollywood.

Et puis, il y a quand même une grande différence entre Hollywood et la France, c'est *le Final Cut*. Et pour certains réalisateurs, jamais ils ne feront le film s'ils n'ont pas le Final Cut. Et REYGADAS ne supporterait pas de ne pas l'avoir, ce qui est une vraie bêtise, parce que je pense que le Final Cut, c'est ce qui a fait le plus de mal au cinéma européen. C'est-à-dire qu'à force, des gens comme KUSTURICA, KAURISMAKI, MORETTI même ALMODOVAR, finissent par s'enfermer dans leur système du fait que de toutes façons ils ont le Final Cut, alors que s'ils parlaient avec leur producteur ... Le producteur est un peu comme un entraîneur de football : il est là pour les aider à s'améliorer, pour les pousser à faire des choses différentes, et je pense que REYGADAS a le risque de s'enfermer dans son propre système, faire son cinéma qui se regarde et il aurait besoin de quelqu'un qui l'amène ... Il a des histoires différentes, c'est pas le problème des histoires, mais la lenteur revient dans ses films. A un moment, peut-il faire un film rapide ?

Le directeur du festival de Cannes me dit toujours que la plupart des cinéastes français font des films intellos chiants parce qu'ils ne savent pas être Billy WILDER. Si c'était facile, ça se saurait et ils le feraient. Mais le problème, c'est que c'est compliqué de pouvoir faire un film d'auteur et une comédie, d'avoir la classe, le style, et d'attirer le public.

Donc le danger d'un mec comme REYGADAS, c'est que personne ne le prenne par la main pour l'amener à faire quelque chose d'autre, que personne ne puisse lui dire qu'il a un talent visuel incroyable, des histoires, des acteurs mais qu'il doit aussi essayer d'améliorer son cinéma en lui donnant des pistes.

Sinon, ces cinéastes s'enferment dans leur système. Par exemple KUSTURICA, avec qui nous travaillons beaucoup, quand il doute, il fait une scène avec des cochons, des oies, de la musique, parce qu'il sait que ça va passer, que c'est sa carte de visite, mais il ne se met pas en danger. Il a toujours son filet de sécurité, et chaque fois qu'il est au bord du précipice, il préfère la sécurité que prendre des risques. Et REYGADAS, il est dans ce danger là.

PLA est plus intéressant parce qu'il a une forme de cinéma qui est presque commerciale dans le cinéma mexicain. Et il y a un autre réalisateur qui propose un 1<sup>er</sup> film, en postproduction en ce moment, *Dias de Gracia*, et lui aussi est intéressant parce qu'il peut faire du commercial. Un réalisateur comme PLA, c'est ce qu'il manque aujourd'hui au cinéma asiatique, à part le cinéma coréen, c'est-à-dire des gens qui racontent leurs propres histoires, de chez eux, mais qui le font dans une forme accessible pour les gens. Les films non hollywoodiens qui marchent sont souvent des films locaux. Il ne faut pas faire des histoires qui plaisent aux Américains. Quand les

Américains vont voir un film mexicain, ils ont aussi envie de voir le Mexique, c'est souvent l'exotisme qui vend. Mais après, c'est la manière dont on les fait et REYGADAS doit être le plus exotique de tous parce qu'il est ancré dans la culture mexicaine. Mais il le fait d'une manière qui aujourd'hui commence à se mordre la queue. Pour moi il est enfermé dans quelque chose, il faut en sortir mais c'est aussi confortable d'aller à Cannes chaque année, d'avoir 20 critiques qui disent c'est formidable donc il ne veut peut-être pas faire quelque chose qu'il ne sait pas faire. »

Ils ont tous envie de toucher le plus large public. Je ne connais pas un réalisateur qui va me dire « le public je m'en fous ». Ils sont tous contents du succès de leur film, que leur salle soit pleine. Le problème, c'est qu'ils ont tous leur manière de raconter leurs histoires, et il y en a qui ne savent pas les raconter autrement et à un moment, c'est toujours une question de sécurité. C'est toujours plus compliqué de tenter de faire quelque chose qu'on ne sait pas faire, même dans la vie de tous les jours. Et pour moi, le rôle d'un producteur, c'est dire à son réalisateur : « on va essayer, je vais te sécuriser au maximum pour que t'essaye de faire quelque chose que tu ne sais pas faire ou quelque chose de nouveau.

Et c'est vrai que le système de production des films de REYGADAS est compliqué. Et il le dit lui-même : il préfère faire des films pas chers parce que cela lui donne cette liberté là, plutôt que d'avoir plus de moyens et de pression et devoir faire des choses qu'il ne sait pas faire, donc prendre des risques. »

## **2.8 : les influences des cinéastes mexicains contemporains**

« La culture espagnole a une influence au Mexique. C'est la même langue, ils ont baigné là-dedans. DEL TORO est fasciné par l'histoire de la guerre civile espagnole, et pourtant ce n'est pas son histoire à lui. Mais ce qui lui plaît, c'est le concept de résistance : comment les gens à cette période ont ou n'ont pas résisté. Et c'est transculturel parce que je pense que ce sont deux cultures très proches. Aujourd'hui, j'ai quand même le sentiment que plus ça va et moins les Mexicains sont influencés par l'Espagne.

Mais, ce qui revient souvent dans le cinéma mexicain d'aujourd'hui, c'est le thème de la frontière, donc ils ont un problème avec les Américains, clairement. Ils ont une relation amour/haine, attraction/répulsion qui est très forte. Ils n'arrêtent pas de dire qu'à Hollywood il n'ya que des enfoirés mais ils rêvent d'y être. Ils admirent l'organisation américaine tout en disant qu'ils sont Mexicains donc pas comme eux. Et on le sent dans pas mal de films mexicains.

Après, je pense que l'influence la plus forte sur le cinéma mexicain, c'est BUNUEL, parce qu'il a été ce pont entre l'Espagne et le Mexique et c'est vrai qu'il y a un côté fascination du morbide, de la mort, des fêtes religieuses et c'est quelque chose qui vient de BUNUEL. Quand EISENSTEIN est allé faire *Qué viva Mexico*, il a filmé ça, donc c'est quelque chose de profondément mexicain mais c'est BUNUEL qui l'a le mieux incarné.

C'est vrai que dans leurs films, il y a un vrai rapport à la mort, qui est culturel, et que nous ne pouvons pas sentir. La religion, la mort, le rapport au sacré. [...]

Le style de REYGADAS est très proche de TARKOVSKI (pour la lenteur, le style) et BRESSON (pour le côté dépouillé) mais pour moi, quand il cite ces références, c'est comme lorsque KUSTURICA dit qu'il est influencé par FELLINI. Je pense qu'il y a une 20aine de maîtres qui ont donné des styles au cinéma, et qui sont

incontournables et qui reviendront toujours. REYGADAS peut dire qu'il est inspiré par BRESSON, mais je connais 50 cinéastes de nationalités différentes qui vont dire qu'ils s'inspirent de ce réalisateur. Et ce sont toujours les mêmes qui reviennent : BRESSON, DREYER, FELLINI parce qu'ils ont créé des styles incontournables.

Pour moi, quand REYGADAS cite BRESSON, c'est une posture d'auteur qui veut dire « je suis un auteur comme eux donc protégez-moi comme eux. » Mais dès qu'il y a un beau film lent, les gens citent TARKOVSKI mais le rapport que REYGADAS a au sacré par exemple, c'est quelque chose qui était très peu présent chez TARKOVSKI. »

## **2.9 : Hollywood et le néo-Hollywood**

« Les contraintes imposées par les studios hollywoodiens sont encore plus forte aujourd'hui que par le passé. Aujourd'hui, le politiquement correct ou l'autocensure des studios est beaucoup plus forte pour tout ce qui touche aux enfants, au sexe. Dès que les studios n'aiment pas une scène, ils la coupent. *Le Labyrinthe de Pan* par exemple, ce qui n'est jamais passé, c'est qu'à la fin Sergi LOPEZ tue la petite fille. Et aujourd'hui, ils se sont mis encore plus de barrières. J'ai revu *Casanova* de FELLINI récemment (co-production américaine et italienne) et je me disais qu'aujourd'hui personne ne financerait ce film. Personne n'oserait faire ce film, ce qu'il y a sur le sexe... Et nous avons fait le film de Gaspard NOE (*Soudain le vide*) en nous disant que ça nous permettrait peut-être de pénétrer le marché américain mais au bout de 3 pages de script, on savait qu'ils allaient nous les jeter à la figure. Et là, un distributeur est intéressé par le film mais nous a demandé s'il pouvait couper certaines scènes sur la drogue et le sexe. Mais alors il ne reste que 10 min du film... C'est un film qui parle de la consommation de drogue et des trips qu'elle provoque. Et ça existe, mais ils ne veulent pas le montrer. Pour eux, c'est une incitation à prendre de la drogue parce qu'il n'y a pas de discours moralisateur.

Ce qui est très bizarre et inquiétant pour moi, c'est que les américains ne s'autocensurent que sur certains points alors qu'ils vont eux-mêmes très loin dans la violence, c'est incroyable. Et là où c'est de l'autocensure et pas de la censure officielle, c'est que les séries ou les comédies *teenage* américaines abordent des sujets que les Français n'oseraient pas faire... Donc c'est possible, puisqu'ils le passent à la télévision chez eux. Mais dans le cinéma, ça ne passe pas. C'est aussi la manière dont le système hollywoodien est fait : le script est présenté devant 12 personnes autour d'une table. Tout le monde va donner son avis, donc ils vont trancher. Et au final, on arrive à quelque chose de tiède (le compromis) puisqu'il faut mettre tout le monde d'accord. C'est pour cela que DEL TORO préfère travailler avec des Français ou des Espagnols s'il a le choix.

*La Zona* c'était génial parce que c'est Universal qui l'a développé puis quand ils ont vu le script ils ont dit non. Donc nous avons fait le film, et Universal est venu ensuite nous racheter les droits de remake alors que c'est eux qui avaient développé le script.

Donc Hollywood est compliqué parce que si on leur montre que ça marche, ils prennent. Si par contre c'est original, ils n'y toucheront pas. Il y a par exemple beaucoup plus de remake français parce qu'ils préfèrent voir si ça marche ailleurs pour le faire chez eux. »

## **2.10 : TARENTINO/INARRITU**

« La différence entre INARRITU et TARENTINO, c'est surtout que le cinéma mexicain est beaucoup plus sérieux, alors que TARENTINO s'est fait attaqué pour son dernier film parce qu'il ne peut pas refaire l'histoire et notamment de l'holocauste mais lui, il dit « pourquoi pas faire une comédie sur l'holocauste ? »

TARENTINO a ce côté mauvais élève, frondeur, toujours à rigoler, il ne prend rien au sérieux. Alors que le cinéma mexicain est assez sérieux et une fois de plus, c'est leur rapport à la mort qui fait ça.

C'est vrai que le cinéma mexicain est assez violent et sexuel, même si DEL TORO par exemple a assez de mal à faire des scènes sexuelles, il le dit lui-même. Il est très pudique de ce côté-là. Mais les Mexicains ont un rapport au sacré, à la mort et au sexe qui les travaille quand même. Donc c'est quelque chose qu'ils affrontent alors que TARENTINO en rigole. Je pense que le cinéma mexicain est beaucoup plus sérieux dans l'approche des thèmes qu'il veut traiter. »

## **2.11 : LA TRANSGRESSION PAR LA RELIGION**

« La transgression de la religion est quelque chose d'ultime pour eux. Il y a un tel respect du religieux, du sacré que s'ils veulent être transgressifs, ils s'attaquent à ça. Les Américains, quand ils veulent être transgressifs, ils vont dans la violence. Les Français, les européens ou les asiatiques peuvent le faire par le sexe. Les Mexicains le font par la religion.

Nous par exemple, les films que nous avons fait qui ont le mieux marché au Mexique, c'était par exemple *The Magdalene Sisters* (2003, Peter MULLAN) : 900 000 entrées (le double d'en France alors que c'est un marché plus petit). Ou encore *Dorothy Mills* (2007, Agnès MERLET), il a fait un échec partout mais il a marché au Mexique parce qu'on *deale* avec la religion. C'est quand même quelque chose qui est central chez eux culturellement. Ce ne sont pas que ces cinéastes, c'est la société mexicaine qui est comme ça. *L'Orphelinat* (2007, BAYONA) a très bien marché au Mexique. Le distributeur l'a vendu un peu comme un film transgressif sur la religion, c'était pour arriver à toucher le public.

## **2.12 : Cinéma des sensations, rapport entre cinéma mexicain et cinéma postmoderne ?**

« Je trouve justement que ce qui est intéressant chez DEL TORO ou CUARON, PLA, c'est justement de prendre à contrepied ce cinéma postmoderne. C'est aussi ce que l'on voit dans le cinéma roumain ou iranien. Pour moi, ils ont encore le sens de vouloir raconter des histoires. Le cinéma postmoderne, qui est en gros TARENTINO aujourd'hui, c'est le fait de dire : « je suis plus intelligent que vous, donc je ne vais pas vous raconter l'histoire dans la manière dont vous pensez que je vais vous la raconter. Il veut toujours être en avance sur le spectateur et ses attentes pour le surprendre. Et c'est très bien, parce que c'est stimulant intellectuellement, mais à un moment où on a abandonné le cinéma classique, à part le cinéma de John FORD ou d'EASTWOOD, il y a encore quelques auteurs qui font des films comme ça. Mais raconter une histoire au 1<sup>er</sup> degré, sans humour, ou côté décalé pour montrer qu'on est malin ... Dans *La Zona*, ce qui est efficace, c'est de prendre le temps de raconter l'histoire au 1<sup>er</sup> degré et ne pas essayer d'être en avance sur le spectateur mais juste d'être le plus efficace. *Amores Perros* a un côté postmoderne

parce que je pense qu'INARRITU a ce côté petit malin mais qu'il perdra s'il s'améliore, si ce n'est pas juste un épiphénomène. S'il arrive à se débarrasser de ça, il deviendra un grand cinéaste. DEL TORO, c'est un conteur d'histoire, qui ne passe que par le conte. Il n'a pas envie d'être plus malin que le spectateur. Donc forcément ça passe par les sensations, parce que la meilleure manière de toucher les gens au 1<sup>er</sup> degré, c'est leur faire partager des émotions.

TARENTINO, c'est un cinéma intellectuel, pas un cinéma de sensations. Il n'essaie pas de nous toucher émotionnellement, il essaie de nous stimuler intellectuellement. TARENTINO, c'est que du recyclage brillant, mais c'est du recyclage.

Donc c'est pour cela que, pour moi, le nouveau cinéma mexicain, roumain, israélien dans lequel il y a un mouvement - c'était le cinéma iranien il y a 15, 20 ans – il revient à la noblesse de raconter une histoire. C'est ce que je trouve assez stimulant dans le cinéma mexicain. Et justement, le risque d'INARRITU, c'est d'utiliser son talent pour faire comme TARENTINO. Je comprends que l'on rapproche ces deux cinéastes, INARRITU n'est pas comme TARENTINO mais il a ce talent et de temps en temps il veut en mettre plein la vue, sur la mise en scène par exemple. Et c'est ce qu'ARRIAGA a raté : il a voulu rester linéaire et raconter une histoire parce qu'il n'a pas le brio d'INARRITU. Donc le film ne décolle pas. Il n'est pas dans la sensation, dans l'émotion, le partage, il est dans une mécanique.

Et c'est ce qui va être intéressant avec INARRITU maintenant qu'il n'a plus ARRIAGA. Je pense qu'ils sont vraiment des conteurs d'histoires, ce que le cinéma français a aussi perdu. »

### **2.13 : Les innovations technologiques ; une question de génération ?**

« Cette innovation n'est pas spécifique aux réalisateurs mexicains mais concerne quasiment tous les jeunes réalisateurs d'aujourd'hui. Les cinéastes classiques que l'on connaît ont grandi avec la Nouvelle Vague, FELLINI, BERGMAN, ROSSELINI donc il y a un côté aristocrate et élitiste dans le cinéma d'auteur qui se réclame de, parce que c'est ça qui est non et non pas. A l'époque, on trouvait génial HAWKS, HITCHCOCK etc ... mais quand on était éduqué dans la culture ce ne sont pas ces films-là qui étaient des références. Or, toute la nouvelle génération, en France en tous cas c'est la génération BESSON, KASSOVITZ, ce sont des gens qui ont réussi à se débarrasser de ça et qui ont grandi avec les vidéoclubs. Et en louant des K7 et en se faisant des après-midi entre potes, ils ont découvert SPIELBERG ; tout d'un coup ce n'était plus honteux d'aimer SPIELBERG. Lui-même quand il a fait *La couleur pourpre* et *l'Empire du soleil*, c'est qu'il en avait marre d'être pris pour un mec qui fait des films d'Entertainment pour multiplex. Donc, tout d'un coup, ces jeunes réalisateurs ont grandi avec un cinéma qui devenait joueur avec la technique. Ça n'a jamais intéressé BERGMAN ou ANTONIONI d'inventer des plans, de se faire des challenge de mise en scène, de caméra qui vole ou passe sous un pont. Par exemple, Guillermo, sur le tournage du *Labyrinthe de Pan*, c'était un gamin ; il était tout excité de me montrer qu'il savait faire quelque chose de compliqué. A l'époque pour la culture européenne, faire des plans compliqués, c'était réservé à SPIELBERG. C'était pour les gamins qui voulaient s'amusaient avec la caméra. La technique pendant longtemps, ne faisait pas partie de la formation du cursus aristocratique ou élitiste du cinéma.

Les cinéastes comme CUARON ou DEL TORO ont grandi avec le cinéma de genre, un cinéma plus frondeur, plus joueur et pas du tout le cinéma d'auteur

traditionnel. Pour eux, faire un plan compliqué, ça a une noblesse. Pour Gaspard NOE, il est Argentin, c'est pareil, c'est côté joueur du mec qui a grandi avec un magnétoscope et la vidéo. Ils se sont formés avec une autre culture. [...]

Ces cinéastes ont un rapport particulier avec l'Amérique. Cela passe plus dans leurs discours que dans leurs films. Ils ont quelque chose à régler avec les Américains ; sur la manière dont les Américains les traitent comme de la main d'œuvre pas chère qu'ils aimeraient bien renvoyer ... Récemment, il ya eu le film *Un Dia sin mexicanos*, de Sergio ARAU (2004, co-production USA-Mex-Esp) dans lequel tous les Mexicains disparaissent de la Californie. Dans un autre film aussi, les Américains viennent au Mexique parce qu'ils n'y a plus de travail chez eux ... Donc les Mexicains ont un rapport compliqué avec l'Amérique. DEL TORO, CUARON l'ont un peu résolu : ils n'ont plus de problème avec l'Amérique. Mais un réalisateur comme Rodrigo PLA, *La Zona*, c'est aussi une histoire de frontière : le pays riche qui a tout et eux qui veulent aussi rentrer dans ce pays. Donc même s'il le fait au Mexique, il y a encore ce rapport à la frontière, et aux deux mondes côte à côte. C'est quelque chose de très fort chez eux et qui ne l'était certainement pas dans le cinéma mexicain des années 50.

### **La prise en compte des supports de visionnement dès la création ...**

« DEL TORO est fasciné par le DVD. Quand il pense son film, il pense aux bonus DVD d'entrée. Quand il avait fait son bouquin de dessin pour Le Labyrinthe de Pan, je lui avais dit qu'on devrait le mettre sur le DVD et il était comme un fou. Quand on lui a dit qu'on allait envoyer le DVD dans des boîtiers en métal, il adore ça. Il y a un côté fétichiste, on le voit dans ses films, il adore ça. Les autres je ne pense pas. Peut-être INARRITU. Mais après pour REYGADAS, penser que son film sera vu coûte que coûte sur Internet, piraté, c'est presque un confort, parce que s'il n'y a pas ça, ces films ne seront pas vus. Le monde entier sait que *Japon* et *Batalla en el cielo* étaient à cannes mais il y a des villes où on n'a pas accès à ces films. Donc aujourd'hui, le fait d'aller sur Internet télécharger un film, c'est quand même un moyen de pouvoir toucher tout le monde. Donc du coup, peut-être que REYGADAS se dit qu'il peut être plus radical parce qu'il ne sera pas limité aux salles parisiennes du quartier latin. Mais après, je ne pense pas qu'ils prennent en compte cet aspect dans l'esthétique. »

### **2.14 : Dimension interculturelle et distribution internationale**

« Il y a REYGADAS et les autres ... REYGADAS pense qu'il voyagera de par sa posture d'auteur, en étant toujours plus un auteur, en faisant des films spécifiques qu'il est le seul à faire comme ça. Mais je pense que c'est pour lui un moyen d'aller dans les festivals internationaux du monde entier, et du coup d'avoir une visibilité. On ne peut pas dire qu'il soit vraiment distribué parce qu'il est distribué en France mais pas en Italie, ou très peu. Et il le sait quand il fait le film, il sait qu'il aura très peu de monde, qu'il sera très peu vu, seulement dans les festivals du monde entier et que cela permettra au film de faire un peu plus de bruit qu'un film qui essaie de toucher le public mais qui n'a pas ce cachet là. Les festivals sont souvent le moyen d'accéder aux spectateurs cinéphiles, internationaux, pour voir des films d'autres pays. Donc ça c'est la méthode REYGADAS.

La méthode de DEL TORO, CUARON etc... c'est de se mouler dans un certain format américain mais dans un rapport constant entre les obligations et ce qu'ils veulent faire.

Et DEL TORO c'est quelque chose qui le stimule, qu'il ne vit absolument pas comme une contrainte mais comme un challenge. Ça le fait marrer. Dans *Hell Boy 1*, par exemple, il a réussi à faire passer beaucoup de scènes. Et il est content car il se dit qu'il a gagné puisqu'ils ont gardé les scènes, ils ne lui ont pas imposé de couper. Quand il parle de *Mimic*, il dit qu'il le vit comme un traumatisme, - d'ailleurs il en parle tellement - mais je pense qu'il est aussi heureux d'avoir eu ce rapport conflictuel, parce que c'est aussi comme ça qu'on fait avancer son cinéma. C'est pour cela que pour moi, DEL TORO c'est le meilleur : de *Chronos* au *Labyrinthe de Pan*, il y a une vraie évolution. Son cinéma s'enrichit dans les thématiques. Les films deviennent meilleurs, plus accessibles. Et c'est justement en se confrontant à la distribution, à la manière de plaire tout en gardant ses obsessions qu'il fait qu'il progresse.

Pour INARRITU, le danger de *Babel*, c'est que cela devienne **mécanique**. Ça devient une recette dans laquelle il s'est enfermé sans savoir faire autre chose. Et c'est dans ce rapport là qu'il traitait la distribution de ses films : en servant aux distributeurs ce qu'ils attendent de lui mais toujours en mieux, sauf qu'au bout d'un moment, ça se voit. C'est ce qui s'est passé avec *Babel* ; il a été reconnu dans les festivals, il a marché parce qu'il y avait Brad PITT etc... mais il n'a pas marché au niveau où il avait imaginé. INARRITU aurait voulu gagné l'Oscar, parce qu'à un moment je pense qu'il a perdu de l'innocence et acquis de la technique et ça c'était pour être plus distribué, pour avoir Brad PITT.

CUARON est beaucoup plus difficile à cerner. Je pense que ça lui plaît qu'on lui reconnaisse une certaine efficacité technique, et je ne pense pas qu'il veuille être auteur, qu'on dise, « ça c'est du CUARON ». C'est pour cela qu'il préfère qu'on lui amène des scénarios : il n'a pas forcément d'histoires à raconter, il veut juste prouver qu'il est un bon metteur en scène. Donc il a quand même un rapport au commercial qui est son étalon. Il veut que ses films marchent, qu'ils soient distribués. Et pour ça, il investit l'efficacité ; il veut convaincre qu'il peut être bon dans tous les styles. S'il pouvait ne pas avoir de style et être bon partout, faire un film d'horreur, un drame, un mélo, il le ferait. Dans *Y tu mama también*, il gomme tout ce qu'il peut y avoir de personnel. Dès que cela devient un peu trop intimiste, - et c'est là qu'il est bon -, il fait avancer le récit, il préfère enrober la chose pour que ça nous plaise, que ce soit beau, les plages sont magnifiques... mais dès que cela devient compliqué, la scène à 3 par exemple, il la met le plus tard possible, et on sent bien que c'est la transgression ultime, placée à la fin film parce que c'est là où il doit mener le spectateur, mais entre temps il nous aura bien baladé. Et ça c'est l'efficacité d'un metteur en scène comme SPIELBERG. Il ne veut pas être reconnu pour son style mais pour sa capacité à embarquer le spectateur. CUARON veut être distribué et que ça marche. *Y tu mama también* a marché partout sauf en France. Il y a eu un problème de distribution de la FOX qui détenait quasiment tous les droits dans le monde, et Fox France a reçu ce film mexicain en espagnol, sans savoir quoi en faire. Ils l'ont un peu balancé. Ils l'avaient traduit *Et ta mère aussi*, ce qui n'est quand même pas le titre le plus génial de l'année. Je pense qu'ils ne savaient pas faire.

Et puis les films latinos, c'est souvent compliqué en France. C'est un des pays où ils marchent le moins. »

### Les pays dans lesquels les films mexicains ont le plus de succès :

« Ils marchent aux Etats-Unis, parce que ce qui fait aussi que ces cinéastes marchent et aient accès à des moyens aujourd'hui, c'est quand même que la population mexicaine aux Etats-Unis est forte ; il y a plus de 35% d'Hispaniques aux Etats-Unis, donc il y a un marché. Par exemple, nous avons vendu *La Zona* à un distributeur américain spécialisé dans les films mexicains et c'est le même distributeur qui a fait *L'Orphelinat*, *Le Labyrinthe de Pan*, *Y tu mama también* parce qu'il connaît spécifiquement le public latino. Il sait où aller : dans quelles salles, dans quelles villes ... Donc les Etats-Unis sont leur 1<sup>er</sup> marché.

Après ils marchent aussi dans toute l'Amérique latine et en Espagne, pour une raison de langue. Ils marchent de temps en temps en Italie, pour ce côté latin dans lesquels ils se reconnaissent et moi ailleurs. L'Asie, la France et l'Europe du Nord ont plus de résistance par rapport à ces films-là. CUARON par exemple, c'est quelqu'un qui n'est pas reconnu comme un auteur en France. Il est reconnu comme un réalisateur efficace, ce qu'il est d'ailleurs, mais en Italie ou aux Etats-Unis, c'est un auteur. Et DEL TORO il marche partout parce qu'il est dans Hollywood. Quand il fait *Hell Boy*, c'est une BD distribuée partout donc il marche partout, quand il fait des films américains. Mais *Le labyrinthe de Pan*, par exemple, n'a pas marché en Italie, ce qui était très étrange pour nous. Mais en Italie, ils n'ont pas la culture de ce genre là. *Le Labyrinthe de Pan*, *Y tu mama también*, ça marche en Angleterre.

### Et au Mexique...

C'est comme KITANO au Japon. REYGADAS fait des films d'auteur, des films d'art et essai, ce sont des films exigeants, donc il n'y a qu'une petite partie de cinéphiles qui vont voir REYGADAS même au Mexique. Par exemple, nous produisons Ken LOACH, et le territoire où ses films marchent le moins, c'est l'Angleterre, parce que pour eux c'est du cinéma fait pour des gens élitistes. C'est pareil pour REYGADAS au Mexique : même s'il raconte des histoires du Mexique, la forme de ces films est tellement exigeante qu'il perd une grande partie du grand public.

Ce qui est intéressant dans *Batalla en el cielo*, c'est que l'actrice a fait le film pour faire chier son père qui est ministre ou militaire donc elle a fait le film pour transgresser et REYGADAS a écrit le rôle pour elle, il a adapté l'histoire en fonction de ça. »

### La réaction du public mexicain face aux scènes de sexe entre Marcos et Ana

« Les Mexicains n'ont pas de problème avec le sexe. Dans les films grands publics mexicains, c'est-à-dire les films comme *Como agua para chocolate*, *El padre amaro*, il y a beaucoup de sexe, bien plus que dans les films français. Chez eux ça fait partie des codes des films commerciaux, il faut une ou deux scènes de sexe parce que ça fait partie de ce que les gens veulent voir.

Après, comme toute population multi-ethnique, ce sont des problèmes de race, de religion, de classe sociale. Pendant très longtemps, il y avait une aristocratie ou une espèce de seigneurie et le Mexicain de la rue n'allait pas dans les mêmes endroits que les aristocrates. C'est le contraire de l'Angleterre, le pub anglais, ça n'existera jamais au Mexique. Il y a des quartiers. Mon cousin est prof de maths au lycée français à



Mexico D.F, et dans cette ville chaque quartier a sa spécificité, de race, de classe sociale, encore plus qu'aux Etats-Unis... c'est ce que raconte *La Zona*. »

### **2.15 : Films du corpus co-produits ou distribués par Wild Bunch**

Production : *l'Echine du diable* (DEL TORO)

Distribution : *Le labyrinthe de pan* (DEL TORO)

Production et distribution : *La Zona* (PLA)

« DEL TORO a peut être situé son film au départ au Mexique mais ce film est la continuité de ce qu'il traitait déjà dans *l'Echine du diable*, à savoir la guerre civile espagnole, un sujet qui le passionne. Et c'est parce qu'il pensait qu'il a raté un truc dans *l'Echine du diable* qu'il a voulu perfectionner dans *Le labyrinthe de pan*. Une fois de plus, comme souvent dans ces films, c'est une histoire de résistance : comment développer son monde contre un monde dominant et la guerre espagnole le fascine à cause de ça. Le conservatisme absolu de Franco qui essaie de régir ce que les gens ont dans la tête c'est exact. DEL TORO c'est un réalisateur qui s'échappait dans ses rêves quand il était gamin. Il dessinait, il était très fantaisiste et il ne supporte pas qu'on veuille réguler ce monde là, son jardin secret. Et pour lui Franco c'était ça. Et il ne comprend pas que l'on ne résiste pas à ça ; résistance pas dans le sens de la résistance française contre les nazis, résistance de l'esprit. Et le thème n'est pas relié à l'Espagne parce que c'est un thème universel : la résistance contre un modèle unique. Donc il a pu l'écrire au Mexique mais en tous cas, pour moi, le projet a toujours été situé en Espagne parce que c'est un thème qu'il n'avait pas réussi à rendre populaire.

Mais dans sa vie aujourd'hui, c'est quelque chose qu'il ne vit plus. Pour lui, le monstre, parce qu'il est montré du doigt, qu'il est à part, est toujours le héros de ces films. Dans *Hell Boy*, c'est lui le héros. Il est sympathique, et pourtant c'est lui qui est difforme et c'est très proche de la culture Marvel, de Batman ... Plus que sa situation aux Etats-Unis, c'est plutôt par rapport à son physique. Il a toujours été gros, on a certainement du se moquer de lui à l'école. Et je pense qu'il a pris en affection ces gens qui sont montrés du doigt et exclus. Et encore une fois, le fait que tout le monde ne résiste pas à cette uniformité, c'est très fort dans ses thématiques.

Donc je pense que ce thème de la résistance est plus lié à lui, à son histoire personnelle, la manière dont il a grandi, qu'au fait qu'il soit étranger aux Etats-Unis. »

**ENTRETIEN AVEC NESTOR GARCIA-CANCLINI  
PROFESSEUR EMERITE UAM (IZTALPALAPA)**



**Réalisé le 25 avril 2011**

**Mexico D.F**

**1. *¿Cuáles son los acontecimientos fuertes de su trayecto universitario y profesional que forman parte del desarrollo de su pensamiento?***

“Estudié filosofía, primero en Argentina, en la Universidad de La Plata. Hice la licenciatura y luego el Doctorado. También hice el Doctorado en filosofía en la Universidad de Paris La Sorbonne, bajo la dirección de Paul Ricoeur. Después regresaba a Argentina en 1976 y me exilié en México. Y en 1978 regresé a Paris para defender la tesis.

Una diferencia importante en mi trayectoria es el periodo en que viví en Argentina en 1976, porque me dediqué a filosofía principalmente. Siempre trabajé filosofía en relación con las ciencias sociales, arte y literatura. Tenía muchas relaciones con artistas y escritores en Argentina. Y en la tesis de Doctorado, trabajé a propósito de la obra de Merleau-Ponty, la relación entre filosofía y ciencias sociales.

Luego, cuando vine a México, en parte por los acontecimientos relacionados con la represión de Argentina, comencé aquí a trabajar la antropología. Había enseñado antropología filosófica pero aquí comencé un trabajo empírico. Comencé a trabajar primero sobre artesanías, fiestas populares y sus transformaciones al enfrentarse al capitalismo, sobre todo en México. Hice mucho trabajo de campo en Michoacán, un estado del centro del país.

Luego trabajé sobre la frontera norte de México. Y después formé un programa de investigación sobre las culturas urbanas en México. Hice muchas publicaciones y libros colectivos sobre la ciudad.

En los últimos años, trabajé sobre los temas de globalización, en *La globalización imaginada* (Paidós, 1999). Hay dos capítulos sobre cine en *Diferentes, desiguales y desconectados* (Gedisa, 2004). He hecho una publicación colectiva sobre el público de cine, en México (*Los nuevos espectadores: Cine, televisión y video en México*, IMCINE, 1994; *Lectores, espectadores e internautas*, Gedisa, 2007).

Hay una conferencia que podría enviarte, sobre la situación actual del cine latinoamericano; la presenté el año pasado en Harvard. Discuto la idea de si existe un cine iberoamericano. Fue una reunión sobre este tema, entonces se hizo una discusión epistemológica.

Y he trabajado bastante la estética y sociología del arte, y sociología del cine, pero no mucho sobre artistas o sobre obras. Y el último libro mío, el más reciente se llama *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia* (Katz, 2010). Es un libro sobre arte contemporáneo y estética, y principalmente sobre artes visuales. Tiene una parte teórica con las ideas más recientes sobre arte y estética. He trabajado especialmente sobre dos autores franceses que me importan mucho: una es socióloga del arte, Nathalie HEINICH. Trabajé la diferencia que ella hace entre la pregunta ¿qué es el arte? o ¿cuándo hay arte? Usé también esta distinción para la conferencia de Harvard; la pregunta no sería ¿qué es cine iberoamericano? sino ¿cuándo hay cine iberoamericano? Y el otro autor francés que me parece significativo es Jacques RANCIÈRE. Sobre todo como filósofo de la estética.

También, tengo una página web: [www.nestorgarciacanclini.net](http://www.nestorgarciacanclini.net)”

## 2. *¿Se considera usted como un antropólogo? ¿Un antropólogo de la comunicación? ¿Un investigador en estudios culturales?*

“Las tres. Porque desde que comencé a trabajar, hacía filosofía pero no trabajando sólo sobre ideas y libros sino en relación con los objetos empíricos de las ciencias sociales, del arte, de la literatura. Entonces, para mí siempre el trabajo filosófico fue un trabajo teórico en relación con materiales, surgidos de la investigación en el campo. Esta tendencia se acentúa en México, donde comencé a estudiar antropología, hice investigación empírica en mi campo. Todo lo que hice en filosofía me permitía trabajar sobre los conceptos, sobre su articulación. Estoy en la intersección de varios campos y *Culturas Híbridas* sería quizás mi libro emblemático de este modo interdisciplinario de pensamiento.”

**MJC:** Por eso me interesa mucho. Es lo que estoy intentado defender en mi tesis. Su trabajo me inspira, me hace pensar... por esta manera de pensar las cosas de manera compleja, con diferentes puntos de vista. Pero hago la diferencia entre pluridisciplinario y interdisciplinario, porque se cruzan los saberes<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Ver conferencia coordinada por Edgar MORIN : [http://mexapc.accedo.pro/nc/fr/documents/recherche-dun-document/doc/relief-les-connaissances-transversalite-interdisciplinarite.html?tx\\_mexapc\\_pi1%5Baction%5D=docDetail&cHash=4367512368221f2b901903b7c8ed27c8](http://mexapc.accedo.pro/nc/fr/documents/recherche-dun-document/doc/relief-les-connaissances-transversalite-interdisciplinarite.html?tx_mexapc_pi1%5Baction%5D=docDetail&cHash=4367512368221f2b901903b7c8ed27c8)

**3. ¿Cuál es la diferencia entre *Latin American Studies* y *Estudios Culturales*?  
¿Solamente una diferencia de lugar o de puntos de vista sobre el campo de los latinos?**

“Hay una gran bibliografía sobre este tema. Escribí un capítulo en *Diferentes, desiguales y desconectados* (2004) que trata de este tema. Las diferencias son varias: una es la procedencia de los practicantes. La mayoría de los que hacen Cultural Studies en Estados Unidos proceden de la literatura. Han tratado hacer un trabajo más interdisciplinario pero sobre todo con los textos. Es una diferencia; son trabajos casi exclusivamente textuales. En cambio, los Latinoamericanos que hacemos estudios culturales, procedemos de muchas disciplinas: algunos de la literatura, otro de las ciencias sociales, otro de la filosofía o de la sociología y de la antropología. Y en general no trabajamos solo con textos sino también con procesos socio-históricos. Hay un interés fuerte por el trabajo empírico y ver la relación entre lo textual y lo extra-textual.

Pero esto no es rígido; hay unos pocos investigadores estadounidenses en estudios culturales que también hacen trabajos empíricos. Georges YUDICE, Toby MILLER por ejemplo son ubicados en el campo de cultural studies pero tienen una perspectiva también empírica. Trabajan sobre los procesos sociales concretos. Y también en América latina, hay autores que privilegian lo textual.”

**4. ¿Por su conocimiento de las teorías latinas, europeas, norte-americanas, también de India (BHABBA) se considera como un pensador mestizo?**

“Sí. Digamos... Yo hablaba en algunos textos de que soy inmigrante, por lo menos en dos sentidos. He cambiado de vivir de Argentina a México. Y por otro lado inmigrante trans-disciplinario, porque me muevo entre varias disciplinas. Creo que en cierto modo también podré decir, una expresión que tú usas, intermedial, porque estudio varios medios: lenguajes escritos, visuales, orales, y también en la producción del pensamiento. Para mí, el pensamiento no es sólo un trabajo conceptual sino también un trabajo con las imágenes, con la visualidad, con las representaciones. De hecho, en los últimos años, curé una exposición de arte en Buenos Aires sobre el tema de extranjerías. Pero en esta exposición toman la expresión “extranjerías” no solo en el sentido geográfico, territorial, sino en el sentido metafórico: ¿como uno puede sentirse extranjero en la propia ciudad o desfamiliararse de lo inmediato?”

- 5. ¿Según usted, podemos acercarnos al concepto de " cultura internacional-popular " (ORTIZ) al concepto de " Esprit du temps " (MORIN) (= cultura común conocida por todos; no siempre compartida por todos, pero que cada persona "conectada" puede reconocer)?**

“No he leído este libro de Edgar MORIN, pero por lo que tú describes, sí. Yo he tomado esta expresión de Renato ORTIZ, que ha desarrollado este tema en dos libros.”

- 6. ¿Tiene usted un acercamiento con el concepto de criollización desarrollado por Edouard GLISSANT? Porque en sus últimos años, extendía esta expresión a todas las formas culturales incluyendo mediáticas...**

“Sí. Pero prefiero no hablar de criollización porque me parece que la noción de criollización fue construida para ciertos procesos culturales. Es aplicable a procesos coloniales, con una colonización sobre estructuras de plantaciones, especialmente en Caribe ¿no?”

- 7. Y si he bien entendido, hibridación es más apropiada para hablar de las mezclas con las nuevas tecnologías...**

“Y me parece que en los últimos años, el uso de la noción de hibridación se extendió mucho en esta dirección. Hablamos de autos híbridos, hibridación en los productos alimenticios... Cuando yo escribí *Culturas híbridas*, algunos habían criticado que no se pudo usar la noción de hibridación que venía de la biología, para procesos socioculturales. En la actualidad, hay una diseminación por muchísimos tipos de procesos y objetos para nombrar la hibridación. Se reconoce hoy que la hibridación se ha convertido en una característica de muchísimos procesos contemporáneos.”

**MJC:** Sí. Y si me acuerdo bien, para justificar esta migración del concepto, cita usted por ejemplo MARX, que hablaba de reproducción social o BOURDIEU que hablaba de capital socio-cultural...

“Hay una autora holandesa que se llama Mieke BAL; ella tiene un libro que se llama *Conceptos viajeros en las humanidades* (Cendeac, 2009), donde trabaja un poco la noción de hibridación, especialmente en los dos primeros capítulos. La idea que me gusta especialmente es que habla de cómo los conceptos viajan. Los conceptos no pueden ser referidos por una sola disciplina. Viajan a través de las disciplinas, las épocas, los problemas de investigación, y van transformándose. Entonces, es necesario seguir esa movilidad de los conceptos para entender los procesos de nuestra sociedad.”

**MJC:** Sí. Y también es lo que defiende Edgar MORIN en muchos de sus libros... es necesario para el enriquecimiento del pensamiento. Y fue mucho criticado en Francia por esta postura. Y explica que para intentar entender un proceso, debemos pensarlo con un pensamiento complejo.

**8. ¿Según usted, podemos decir que existe una tensión entre *mexicanidad* y universalidad en las películas como en otros objetos culturales mexicanos contemporáneos (artes, literatura)?**

“Sí. Primero hay que tomar en cuenta que la idea de mexicanidad es una construcción colonial y postcolonial que agrupa muchas culturas. No existe una forma absoluta, no existe como uniformidad. Y también esa idea de mexicanidad va transformándose: no era la misma en el siglo XIX o XX ni en la actualidad. Si uno sigue la historia de las artes y de la literatura de México, ve que hubo periodos en que los artistas querían ser mexicanos, y trataban de filmar o de construir en su obra representaciones de esa posible mexicanidad.

Yo diría que desde hace unos 20 o 25 años, los más importantes artistas y escritores de México no intentan mostrarse como mexicanos sino como artistas que pueden posicionarse con mucha libertad en todos los lugares mundiales. Esto, como posición personal, es como un modo de ubicarse en los mercados económicos y simbólicos. Pero es cierto, y eso también lo he trabajado un poco en mi libro más reciente, *La sociedad sin relato* (2010): hay unos artistas que aunque no quieren ser identificados como mexicanos, son mirados desde fuera como mexicanos y les piden que representen la mexicanidad.

Yo tomé un caso que es el de Gabriel OROZCO, que es un artista plástico o de arte visual que tiene una producción mundial; sus últimas exposiciones fueron realizadas en el MOMA en Nueva York, en el Pompidou en Paris, y en el museo Reina Sofía en Madrid. Es un artista realmente global. Sin embargo, analicé algunas entrevistas que le hicieron a él, donde le pedían confesarse mexicano, mostrar el pasaporte... y la resistencia de él a ser identificado mexicano. Hay algunos elementos de la obra de Gabriel OROZCO que pueden relacionarse con la mexicanidad, o con una iconografía mexicana, pero eso empobrece su obra. Su obra trasciende este tema.

Y en general diría, también para los cineastas o escritores, la mayoría de los contemporáneos no hablan desde un lugar de enunciación mexicano, sino que también filman otros países extranjeros como GONZALES-IÑARRITU, y no pretenden ser representantes de la mexicanidad. Entonces para mí, la oposición entre universalidad y mexicanidad es poco pertinente; no digo totalmente impertinente porque existen interacciones y esta exigencia del mercado internacional de que los artistas del llamado tercer mundo hablan desde un lugar. A un artista alemán o inglés, no le dicen que tienen que ser inglés o alemán, los aceptan como artistas mundializados. Pero me parece que es la tendencia internacional, esa manera de descolocarse de los orígenes y hablar desde muchos lugares de enunciación.”

**MJC:** Es un tema muy importante en mi trabajo porque lo que me interesa es entender ¿qué pasa cuando la financiación de una película es internacional (por ejemplo en el caso de GONZALES-INARRITU)? ¿De dónde habla? ¿Para quién hace su cine? También hay una investigadora que se llama Amanda RUEDA que habla de la problemática del lugar de enunciación en el contexto de un cine con financiaciones internacionales: los que financian también son un poco los enunciadores, imponen cosas. Por ejemplo, para mí *21 Grams* (GONZALES-INARRITU, 2003) es un examen para el cineasta, para que muestre que puede trabajar en Estados-Unidos con actores norte-americanos como Sean PENN o Naomi WATTS. Pero lo que me interesa es mostrar cómo este cineasta va a negociar con los códigos de este cine hollywoodense, como REYGADAS va a negociar con los códigos del cine de autor europeo.

**9. ¿En qué en el cine mexicano contemporáneo se manifiestan según usted los procesos de hibridación y en qué nivel? ¿Qué elementos de culturas distintas se mezclan?**

“En algunas películas como *Babel* (GONZALES-IÑARRITU, 2006), el título está hablando de una interculturalidad y las diferentes secciones de la película se localizan en diferentes continentes. En otros casos es una interculturalidad más encubierta. Yo diría por ejemplo que *21 Gramos* (GONZALES-IÑARRITU, 2003), que para mí es la peli menos interesante, me parece que es el resultado de un pacto de aceptación internacional. Y en parte yo diría que *Babel* también. Las partes diferentes son hechas más por artificios narrativos que por la lógica intrínseca de los procesos narrativos. Hay una superposición que puede ser muy hábil pero no pienso que sea una fortaleza estética. No hay garantía de calidad estética o consistencia narrativa por el hecho de ser más nacionalista o más universal.

Me acuerdo de otro ejemplo, Wim WENDERS: su película sobre Berlín me parece extraordinaria (*Der Himmel über Berlin*, 1987); es una película sobre Berlín, pero trabaja sobre cinco figuras internacionales y no se puede decir que es una película berlinesa, sería empobrecerla.”

**MJC:** Y entonces para usted, ¿hay una gran diferencia entre *Amores Perros* (GONZALES-IÑARRITU, 2006) y las otras películas que hizo después?

“Sí. Pero tampoco diría que *Amores perros* es un película entera mexicana... el primer episodio sí, tiene una localización muy fuerte pero me parece que es una película que ya intenta proyectarse al internacional. Está pensado para un espectador internacional.”

**MJC:** Pero también tengo un problema con esta expresión “espectador internacional”, porque en realidad ¿quién es este “espectador internacional”?

“O podemos decir para espectadores internacionalizados.”

**MJC:** Sí, y me parece también que en *Amores Perros* ya hay una negociación con los códigos del cine de Hollywood y podemos hacer una comparación entre el principio de *Amores Perros* y el principio de *Reservoir Dogs* (TARANTINO, 1992). Pero la diferencia es que en *Amores Perros*, no es un hombre quien está herido sino un perro, y es una anunciación de lo que va a pasar... Pero a GONZALES-IÑARRITU, no le gusta que le comparemos con TARANTINO, y estoy de acuerdo, porque dice que la violencia que muestra TARANTINO es una violencia estética aunque la violencia que muestra él es más realista. Muestra los cuerpos heridos, abiertos...

**MJC: Y en las películas de REYGADAS, ¿en qué se ve la hibridación según usted?**

“Depende de las películas. En la primera, *Japón* (2001) el conjunto de sucesos puede ubicarse en México o en el campo de otros países indígenas. Es un extrañamiento sobre todo para el personaje principal y la mujer: pertenecen a culturas distintas. *Batalla en el cielo* (2003) es distinta porque hay una hibridación interclasista pero no solo hibridación, hay conflicto. Pero también hay como una “desmexicanización”, un tratamiento irónico de elementos simbólicos muy fuertes de México: el ejército, la bandera, las fiestas, las celebraciones patrias, la Virgen de Guadalupe. Hay muchos elementos emblemáticos de la mexicanidad que están desconstruidos. Y *Luz silenciosa* (2007) es otro fenómeno porque sucede en México pero concentrado en una comunidad extraña. Yo no diría que es una película mexicana ni que pretende ser mexicana. Es una película hecha con gran libertad respecto a la trayectoria del realizador.”

**MJC:** Y para mí, es la culminación de la intermedialidad...

“¿Por qué?”

**MJC:** ... con la pintura. En sus dos primeras películas, sólo cita obras de pintura, que aparecen en momentos cruciales de la historia. Pero en *Luz silenciosa*, filma como si fuera un pintor, como Vermeer, y la comunidad se presta bien a esta representación realista, pero también un poco como un impresionista.

“Sí; Yo no he pensado mucho sobre REYGADAS, pero tengo la impresión de que él tiene muchas relaciones con ciertos pintores y cineastas que han trabajado la luz y la representación como una perspectiva histórica. Estoy pensando en RESNAIS,



RENOIR, BRESSON. Tiene muchas relaciones con BRESSON: el ritmo narrativo, el modo de usar el silencio, un cierto laconismo expresivo, un sentido casi religioso de la imagen.”

**10. Usted considera la hibridación como un proceso de *reconversión*; ¿Podemos también considerarlo como una forma de *digestión*, como lo propone el movimiento de la antropofagia cultural en Brasil?**

“Sí. Pero no es lo mismo, porque en la posición antropofágica a la manera brasileña, es la idea de devorar al extraño. La hibridación es más hacer una fusión, una combinación que no implica necesariamente que uno sea tragado por el otro. La antropofagia es un manifiesto anticolonial. Es una de las formas posibles de hibridación.”

**11. ¿Cómo definir el local y el global?**

“Hay una manera muy breve de resolverlo: lo *glocal*, que ya ha sido muy usado, y muy mal usado. Podemos decir que el mundo contemporáneo, por tantas interdependencias, no hay local absoluto, no hay local independiente o totalmente autónomo. Está atravesado por gobiernos extranjeros. Y el global absoluto tampoco existe. Para mí no existe la cultura global, existen procesos de globalización, o una “cultura internacional popular” como le propone Renato ORTIZ. Es una parte de la internacionalización de la cultura. Pero no hay una cultura global que todos compartamos. Compartimos algunos elementos y objetos.”

**12. A propósito de hispanidad (definida por la lengua, la importancia de la religión católica, el barroco); ¿Según usted, es un mito entretenido por las políticas culturales actuales de España para intentar guardar vínculos simbólicos entre México -España?**

“No necesariamente. En primer lugar, históricamente, la idea de hispanidad es una idea de derecha. Es una idea católica de la España imperial que tuvo su eco y que todavía tiene su eco en algunos países latinoamericanos en las elites criollas que tratan de diferenciarse con los indígenas: afirman en contraposición a la indígena una cultura hispánica.

Ahora, en el pensamiento más contemporáneo, si hablo de la expansión de las empresas comunicacionales, editoriales, bancos españolas, en América latina... la idea de hispanidad va asociada más con la lengua que con la religión, a una posible unificación de todo lo hispano-americano por la lengua. Y hay programas muy concretos, por ejemplo el Instituto Cervantes se concibe como una expansión de lo hispánico en Estados-Unidos, en Brasil: los que enseñan el español son los del Instituto Cervantes. Entonces hay un proceso, no sé si se puede decir neocolonial,

pero un proceso de expansión contemporáneo para mí, que va asociando a la lengua y a la expansión de aquellos recursos comunicacionales, como el cine, la radio, la televisión, la prensa, la compra de editoriales latinoamericanas por empresas españolas... pero no es un neocolonialismo, no es de nuevo imponer como en el siglo XVII...”

**MJC: ¿Usted piensa que no podemos hablar de post-colonización ahora, para hablar de las relaciones entre España y México?**

“Se puede hablar... allí esta una discusión sobre la aplicación de la teoría postcolonial. Yo no digo que no sea pertinente para identificar algunos aspectos... pero la mayor parte de fenómenos contemporáneos en América latina, para mí, no se explican con la teoría postcolonial. Si yo voy al centro histórico de la ciudad de México, que es el centro postcolonial más importante de América, y yo trato de entender ¿Qué está sucediendo en el siglo XXI en el centro histórico?, encuentro muchos conflictos sociales, económicos, en el uso del suelo, la presencia comercial, internacional, turística etc... Muy poco se lo puede explicar como postcolonial, es otro tipo de conflicto propio de la relación entre ciudades históricas y ciudades que se han contemporizando.”

**MJC: ¿Y en el caso de las imágenes?**

“Hay conflictos que tienen un sentido postcolonial pero esos procesos circulan en una constelación de imágenes que no son postcoloniales, con otras formas de relación entre centros y periferias, muchos centros y muchas periferias.

**MJC: ¿El barroco parece un argumento poscolonial central en la construcción de la hispanidad? ¿Qué opine usted?**

“Pero a ver de qué época hablamos. Si hablamos del siglo XVIII, esa lectura es muy pertinente. Pero si hablamos de escritores barrocos del siglo XX, es un barroco nutrido por muchas fuertes, y donde la influencia francesa es mucho más importante que la española.”

**MJC:** Pero también, para mí, podemos decir que Reygadas es un cineasta barroco, porque tiene muchas referencias diferentes en su cine: el sacrificio de las culturas aztecas, el caballo, símbolo de pulsión de vida y muerte en el psicoanálisis junguiano, referencias a la pintura europea...

“Sí, pero el barroco implica cierta compasión, pletórica de expansión. Y yo lo que veo en gran parte de la obra de Reygadas es un ascetismo, un vacío. Y a la vez,

me parece que hay otros elementos de Reygadas por los que no puedo nombrarlo como barroco.”

**MJC:** Y en este sentido GONZALES-IÑARRITU es mas barroco, porque hay muchas cosas en sus películas: mucha música, muchos planos cortos...

“Me parece muy lejos de la palabra “barroco”. No me parece pertinente en este sentido... No lo conozco a él, pero me da la impresión que su formación esta mucho más hecha por el propio cine, por historia de cine...”

**MJC:** Y también de radio, es por eso que hablo de intermedialidad: el concepto fue desarrollado por el CRI<sup>9</sup> y sobre todo por Jürgen MÜLLER... lo que me interesa es ver como IÑARRITU se apropia sus saberes de la radio (y sobre todo del trabajo sobre la música, el sonido) para utilizarlo en el cine y producir un nuevo discurso. Es lo que llamo intermedialidad. Entonces, en el trabajo de IÑARRITU es con la radio, en él de REYGADAS, con la pintura, en él de PEREZ-TORRES con las historietas y el cine de animación...

**13. Investigadores como usted, JMB o Waldo ANSALDI demostraron cómo la identidad del latino es una *identidad en palimpsesto*, caracterizada por una heterogeneidad temporal (lo antiguo, lo moderno, lo postmoderno). Y según usted, ¿cuáles son las consecuencias de esta concepción del tiempo, en el montaje de las películas mexicanas, en la manera de considerar la relación con el tiempo?**

“Hace poco oía una conferencia de Claudio LOMNITZ, un antropólogo de origen mexicano pero que enseña en Columbia University, en Estados Unidos. Usa la noción de cronotopo de BAKHTIN para entender la superposición de capas históricas y la articulación de periodos históricos distintos en México. Me parecía una vía interesante para trabajar la articulación de periodos distintos: el cronotopo como articulación de temporalidades y clave de la cultura mexicana.

Me parece una buena hipótesis pensar que las estéticas hoy tienen bastante de mezcla de temporalidades y estéticas distintas, que algunas pueden venir de la tradición propia de México y otras de los medios internacionales, estéticas que circulan internacionalmente. Pero, una pregunta que me viene a propósito de tus cineastas es ¿Cómo toman las decisiones para filmar y para elegir una estética u otra? Porque estoy pensando en el fenómeno REYGADAS en el cine de la generación siguiente a REYGADAS. Hay muchos jóvenes mexicanos que filman a la manera de REYGADAS ahora: un cine lento, con poco dialogo, muy elíptico... hay una gran admiración por la plástica de su cine y también con este sentido muy austero de la

---

<sup>9</sup> Centre de Recherche sur l'intermedialité (Montréal) :  
<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>

imagen. ¿Entonces por qué eso tiene tanto éxito? Esta pregunta puede ser interesante: ¿por qué un conjunto de artistas jóvenes toman ciertas posiciones? Mi hipótesis sería que estos artistas jóvenes quieren diferenciarse de lo que históricamente ha sido considerado el cine mexicano; todo el cine de la época de oro. Entonces quieren hacer un cine que no sea gritón, ni espectacular, con un cierto sentido de misterio...”

**MJC:** Sí. Y también REYGADAS tiene una manera especial de filmar un diálogo: no va a hacer un campo/contra-campo sino que va a rodear alrededor de los personajes... como si lo que importa también es el contexto, la naturaleza que rodea a los personajes.

“Puede ser. Pero también tenemos que observar a los cineastas más jóvenes... como Nicolás PEREDA. Ahora están pasando en la Cineteca Nacional la película más reciente de él, *Verano de Goliath*. Es un realizador joven de 28 años, que vive en Toronto. Y tiene ya 5 películas. Sería uno de los realizadores que veo en la línea de REYGADAS, podría ser interesante. Sus fondos los consigue en diferentes lugares, especialmente en Canadá; Y pienso que sería una línea, una idea a trabajar: ver como los jóvenes están posicionándose en relación con los referentes...”

**ENTRETIEN AVEC CARLOS BONFIL**  
**ÉCRIVAIN MEXICAIN ET CRITIQUE DE CINEMA**



**Réalisé le 27 avril 2011**

**Mexico D.F**

**1. MJC :** Lo que me interesa mucho en tu trabajo, y será mi primera pregunta, es tu perspectiva crítica sobre el cine mexicano, porque lo que me daba ganas de empezar una tesis sobre el cine mexicano estaba una perspectiva crítica sobre los periodistas sobre todo franceses que dicen que hay una nueva ola...

**CB:** Me parece bien que empezamos con eso. Para mí, te puedo decir que desde mi punto de vista crítico, esto es una de las grandes falacias, es un mito. No estamos viviendo una nueva época por una sencilla razón: lo que caracterizaba a la época de oro del cine mexicano que era de 1935 a 1955 más o menos, era tener un público popular. Eran películas que se hacían por ser vistas y eran vistas. Lo que tenemos ahora son problemas de distribución y de exhibición tan fuertes que es una paradoja, es casi una ironía, pensar que en una época de oro del cine mexicano, la gente no ve las películas mexicanas. Cuando la gente incluso tiene desconfianza en el cine mexicano.

Ahora vamos a explorar de donde viene esa desconfianza en el cine mexicano. México vive como muchos otros países una presencia en las carteleras comerciales de cine hollywoodense, que ocupa prácticamente 80% de la cartelera comercial, otros 10% lo ocuparían producciones de otros países y lo que queda para México es verdaderamente un mínimo, 10% digamos. Y además una película mexicana no tiene garantía de quedar una, dos, tres o cuatro semanas, porque tiene que estar continuamente en competencia con el producto hollywoodense que dispone de más salas, un aparato publicitario más fuerte, y sobre todo de una formación del público que ha aprendido a través de la televisión a conocer este cine y que está esperando continuamente la llegada del próximo blockbuster: el nuevo Harry Potter, el nuevo producto de Pixar ... Hay siete transnacionales que controlan la distribución en México y son hollywoodenses, los que llaman las *Majors*, Warner Bros, Columbia...

Entonces, frente a todo este panorama, ¿Qué queda para el cine mexicano? Queda una cinematografía que tiene que adaptarse al gusto dominante. Este gusto dominante es eminentemente comercial. Entonces los que hacen cine mexicano comercial, que pudiera tener algo de éxito, lo hacen imitando las formulas del cine

hollywoodense, aclimatándolas a la realidad mexicana. Hacen comedias románticas, que no tienen a Meg Ryan o Tom Hanks, pero tienen el equivalente nacional y son tan inofensivas como aquellos. O hacen thrillers, un cine de género, que trata de emular al cine hollywoodense en lo que el cine hollywoodense sabe hacer muy bien.

## **2. ¿Tiene un ejemplo de películas mexicanas que intentan competir con el cine hollywoodense?**

Hay películas thrillers como *Matando cabos* (A. LOZANO, 2004) o por ejemplo *La otra familia* (G. LOZA 2011) que acaba de salir en México, justamente al mismo tiempo que una peli hollywoodense que es *The kids are all right* (L. CHOLODENKO, 2010), donde también se habla de un matrimonio, de una unión de dos mujeres que tienen dos niños. Aquí se hace algo parecido con una pareja supuestamente gay, entonces copian un poco, pero la manera en que se hace aquí en México es muy burda porque es moralista, el niño estaba rezando antes de ir a la cama. Entonces está siendo educado por una pareja homosexual pero con valores cristianos. Entonces hay como un límite a esa emulación del cine hollywoodense. Se trata de estar bien con el público masivo, el público televisivo, si lo podemos llamar como eso, con temas inofensivos.

A este tipo de películas, las apoyan abiertamente el gobierno federal, siempre cuando corresponden a este carácter imitativo, derivativo del cine hollywoodense inofensivo. Hay que recordar que en el sexenio de Vicente FOX, entre el 2003 y el 2004, se dijo abiertamente y de manera oficial que el cine mexicano no era rentable. Era una de muchas industrias que tenían que privatizarse o volverse más rentable. Se propuso en un momento dado suprimir los estudios Churubusco, el IMCINE y la escuela de cine, el CCC. Fue una batalla muy fuerte que llegó a la cama de diputados, y que por fortuna, los diputados decidieron que había que frenar todo eso. Pero ya estaba dentro del proyecto neoliberal: transformar el cine mexicano en lo que realmente es en este momento, un producto de maquila, es decir uno de esos productos manufacturados para ser vendidos para exportación a públicos latinos en Los Ángeles, Chicago o Nueva York, o para el público mexicano a quien le gusta ver televisión, que no quiere algo más que entretenimiento comercial.

Entonces, ¿cuál es el cine que hace la reputación del cine mexicano? Pues es el cine de autor, que tiene su reconocimiento en los festivales, como el festival de Cannes, de Berlín, pero que no necesariamente es visto por el público mexicano. Tenemos un dicho: “candil de la calle, obscuridad de la casa”, ¿entiendes? O sea alumbramos desde afuera pero en el interior, es oscuro. Entonces esto es una situación paradójica.

**MJC:** Sí. Y por ejemplo, yo soy francesa y hago una tesis de doctorado sobre el cine mexicano contemporáneo pero cuando fui a la UNAM vi que no hay una sola tesis de doctorado sobre el cine mexicano contemporáneo, de licenciatura sí, pero no de doctorado...

¿No? Y sin embargo, el cine mexicano contemporáneo de calidad existe. Solamente que existe para ser exportado a festivales y es invisible en México. Y no es por razones políticas, no es un cine que molesta al poder. Es un cine que se produce con muy pocos recursos y que se parece en una gran medida al cine que produce Chile, Argentina, Uruguay actualmente y Brasil: un cine minimalista. Las películas que han triunfado en la crítica, y que han tenido incluso un impacto en un público de clase media son *Temporada de patos* (F.EIMBCKE, 2004), *Lake Tahoe* (F.EIMBCKE, 2008), *Luz silenciosa* (C.REYGADAS, 2007) o *Japón* (C.REYGADAS, 2002)... y pues todas tenían una cámara de oro en el festival de Cannes, todas vienen con algún premio, algún reconocimiento. La gente está muy orgullosa que en rara vez, permanece en la pantalla comercial más de dos o tres semanas. Entonces ese cine finalmente es marginal pero que todo mundo reconoce como la mejor expresión del cine mexicano.

Al lado de esto hay otro fenómeno. Y en realidad, el cine que es más reconocido, o más identificado como una nueva ola del cine mexicano, no es el de REYGADAS ni de EIMBCKE o de NARANJO que hizo *Drama/Mex* (2006) o el de ESCALANTE que hizo *Los bastardos* (2009) que es una peli estupenda, no es el cine que hace la reputación. La hará en Europa tal vez, la hará en el festival de Toulouse, de Cannes, o en Rotterdam. Pero el cine que se ha perfilado como la manifestación de un renacimiento del cine mexicano es el de “los tres amigos”: es un cine globalizado, no es un cine mexicano. Es un cine que no refleja ninguna realidad nacional. Tiene la nacionalidad mexicana únicamente por ser dirigido por un cineasta mexicano. Pero sus temáticas son totalmente foráneas, son extranjeras. Porque en este caso tenemos que considerar que *Harry Potter 3*, dirigido por Alfonso CUARON, es una película mexicana, y sería absurdo. *Children of Man*, también dirigido por CUARON sería mexicana o que *Hell Boy 1 y 2* de Guillermo DEL TORO serían mexicanas, o incluso *El labirinto del Fauno*, que refleja una realidad española de la guerra civil, con actores españoles, sería mexicana, según esta lógica. Entonces, una película de INARRITU como *Babel* (2006) o *21 Gramos* (2003), serían mexicanas... A la gente le perturba mucho imaginarse un cine suyo, explorado, vivido, producido, manejado por extranjeros. Entonces es una falacia: estos realizadores han tenido que inmigrar por no tener en México las posibilidades de un desarrollo similar. No pudieron hacer películas de esta naturaleza aquí en México porque no había condiciones, ni apoyo estatal suficiente para poder darle bien a su talento que tienen. Son directores muy talentosos, yo soy el primero a reconocerlo, pero decidieron hacer un cine no identificado plenamente con la realidad nacional, y por lo mismo abordan sin ningún problema estas temáticas foráneas. Por ejemplo *Great Expectations* (A.CUARON,

1998), qué refleja sino un producto hollywoodense y así seguimos con todos estos tipos de malentendido. Yo muchas veces, cuando la gente insista y me dice “pero son realizadores mexicanos” yo le digo: entonces *Los olvidados* (L.BUNUEL, 1950) es española. La mejor película mexicana que es *Los olvidados* no sería mexicana sino que sería española. Entonces lo mismo que funciona para BUNUEL funciona para INARRITU. Una película no es simplemente el director y su nacionalidad, son los actores, es la temática, es el guionista, el fotógrafo... y muchos de nuestros talentosos viven en el extranjero, trabajan en extranjero y no tienen intención inmediata de regresar a trabajar a México porque ellos mismos lo señalan : no hay condiciones favorables para desarrollarse en México.

Entonces los que siguen trabajando en México, trabajan de manera muy independiente. Si desean un apoyo de ley de 226, es posible a condición de que produzcan todo de manera correcta sin hacer un dispendio enorme de capital, con temáticas que finalmente no van a causar ningún problema para el estado, no hay un cuestionamiento de las cosas básicas del país que son: la iglesia, el ejército, el poder presidencial, o cuando lo hay, se hace de manera cómica, como comedia bufa, que es el caso de *El Infierno* (L.ESTRADA, 2010) o *La ley de Herodes* (L.ESTRADA, 1999), y eso lo puede asimilar muy bien el sistema. Entonces, el sistema neoliberal está dispuesto a apoyar el cine mexicano en una dosis pequeña a condición de que no se distribuya. Porque si el estado mexicano quisiera apoyar al cine mexicano para desarrollar una industria, ¿qué haría? Haría un marco legal que protegiera al cine mexicano, que limitara la invasión de cine hollywoodense. Y esto no es imposible porque lo hacen otras cinematografías latinoamericanas: Argentina, Brasil, Ecuador, Uruguay. Hay leyes que protegen a la producción local poniéndole a límites a la invasión productos extranjeros, apoyando abiertamente la difusión en salas de las películas que se producen. Es lo que falta aquí en México.

### **MJC: Entonces, ¿es falta de una voluntad política?**

Es total falta de voluntad política y tiene que ver mucho con el proyecto neoliberal de hacer un cine rentable, un cine de entretenimiento, y no un cine cultural. Cuando se reconozca que el cine es antes todo cultura, y es algo que es de la responsabilidad del estado, defender su cultura, será avanzado. Pero, ¿Por qué esta secuestrado el cine mexicano? Porque desde que se firmo hace 16 años el TLC, no hubo la excepción cultural, y entonces la cultura queda dentro del mercado, como una mercancía más. Canadá hizo lo contrario: protegió su industria y dijo “es algo cultural que tiene que ser fuera de las negociaciones del libro comercio”. Y después, el cine canadiense prospero: ha tenido un desarrollo muy favorable, precisamente porque protegió su industria. El cine mexicano y el campo mexicano de la cultura han tenido que soportar las consecuencias del TLC que fue desfavorable para el campo de la cultura, porque no se lo reconoció una calidad. Tendría que haber una excepción cultural y no la hay.



## MJC: Y ¿piensas que eso puede cambiar en 2012?

Podría, pero nadie es muy optimista... Yo creo que tenemos neoliberalismo para un rato. El problema es que no es siquiera seguro que un nuevo gobierno lo haría de otra forma. Hay un problema de base que es el desanimo de muchos estudiantes de cine que no quieren quedarse como marginales. Pero es un problema nada más en México, es en todos los lados. El embate, el empuje del Internet y de las redes sociales es así tan fuerte que afectaba la industria editorial. Ahora la industria editorial tiene que ver con la competencia de los e-books y toda la lectura por Internet... el cine es algo parecido, el cine tiene que adaptarse a estos cambios. Y me oficio mismo de *critique* de cine se ve amenazado por los blogs que son la competencia. Entonces, llega un momento en que yo voy a tener menos espacios para poder escribir y analizar una película, porque todo el mundo va a hacer comentando y no van a tener lectores sino navegantes. Cuando tu navegas en las redes en la Internet estas buscando nada más informaciones precisas que te digan “vale la pena ver esta película, sí o no”, son recomendaciones.

Pero eso es todo un tema. Si eso sucede con la crítica de cine, y con la industria editorial, imagina que sucede con el cine. Que se hagan películas según el modelo francés, italiano, un cine de autor. Pero, el público será muy reducido, un cine de elites. ¿Cuántas personas han visto una película tan maravillosa como *Luz silenciosa* (CREYGADAS, 2007)? Muy pocas. Cuando ven una película como la de Fernando EIMBCKE, *Temporada de patos* (2004), es porque toca una fibra más popular. La comedia logra captar a un público. Pero inmediato después vienen otras películas, con humor grueso, más obvio, sin tanta elaboración, sin tantos momentos muertos, con una narrativa muy ágil, así como las montañas rusas y la gente prefiere esas películas. Piensa que es muy interesante la de Fernando EIMBCKE pero se divierte mucho más con estas que se parecen tanto a hollywoodenses. Entonces hay mucho que hacer: seguir habiendo un cine de autor pero el problema es que está circunscrito a espacios muy pequeños.

¿Cuál sería la solución? Lo que creo que se está perfilando como una alternativa, es la creación de festivales, cada vez hay más, la creación de cine-clubs, y cuando se hace un cine-club se hace un festival pequeño. Yo acabo de regresar de un festival de cine europeo en Guanajuato: había mucha gente, local, que iba y veía películas que no vería de otra manera. Funciono como cine-club, son cine-clubs itinerantes. Ya la noción misma de cine-club es un poco anacrónica. Es un grupo de feligreses reunidos en una sala desvencijada, con muros “délabrés” como dicen ustedes. Pero ya no hay cine-clubs como eso; hay salas modernas que albergan a festivales itinerantes: hay un festival en Guadalajara, en Morelia, en Tijuana, en Monterrey, en Acapulco... y todo se va atomizando, la programación alternativa. Estos festivales tienen como característica que no exhiben cine comercial, exhiben únicamente cine alternativo de México, Iberoamérica, de Europa y hacia eventualmente África: una cartelera alternativa, una competencia a la otra cartelera. El

camino es largo por supuesto porque aquellos tienen todos los medios, Hollywood y una penetración impresionante. Pero, en la medida que se vaya multiplicando y diversificando la oferta cultural, se va a crear una exigencia nueva en el público. Y no seamos ilusos, el público es un público de clase media. El público popular ha quedado destarado del cine, primero por los precios. Tú ve el salario mínimo y ve lo que cuesta una entrada en un cine en México: 70 pesos. Y piensa en una familia que no asiste nada más a ver una película, asiste a pagar estacionamiento, dulcería, cine y eso se vuelve algo del orden de 600 a 700 pesos si vas con dos hijos y tu marido.

Entonces, la opción de ver en una pantalla de plasma o LCD la misma película con calidad de clone, es de perfecta digital, y reuní entorno en lo que estás comiendo, preparando, está creciendo: cada vez hay más gente viendo películas en su casa, y cada vez hay más televisiones. Este tipo de cine va desplazando a la programación comercial de la televisión: las telenovelas, los programas de concursos... toda esa basura mediática va sido desplazada paulatinamente. Por supuesto que va a tener siempre un poder superior pero no todo el poder.

Y por eso hay un crecimiento exponencial de piratería en video. La gente ve muchos más videos piratas de lo que ve en cine. Y sobre eso hay datos. Hay un libro que acaba de salir, un anuario del cine mexicano, consíguelo en el IMCINE, que muestra cifras, todas las cifras del cine mexicano pero también las cifras de las piraterías y cuanto ha crecido. Entonces, ese público popular que no puede ir al cine, ve cine en su casa, y de todo tipo de cine, porque las piratas venden de todo.

3. Este movimiento de películas piratas me interesa mucho, aunque soy francesa y que tenemos en Francia la ley de los derechos de autores, que es muy importante. Pero, lo que me interesa en este movimiento, es que las películas circulan y son vistas...

Claro. Son vistas por mucha gente. Pero además, para que tus escrúpulos sobre la piratería desaparecen: eso nada más se aplica para el cine comercial esos escrúpulos. Porque para el cine cultural, el cine alternativo, eso no se aplica. Los que están afectando por los derechos son básicamente las *Majors* hollywoodenses. Entonces yo no voy a volver un apóstol de la defensa de los derechos de autor para proteger los intereses que ya son descomunales de estas compañías, que de cualquier manera tienen un público cautivo; ese público de clase media. No sufren tanto en ese sentido. Ese público de clase media va al cine en un ritual de consumo, va al cine como parte de su visita a un centro comercial. No es un azar que los cines se encuentran ubicados en centros comerciales, que tengan la presentación de Cineplex, de multi-salas, y que sean el tránsito entre shopping y la diversión del momento. Eso no va a desaparecer porque la gente quiera ir a ver una película de acción en una pantalla inmensa, comiendo palomitas, y consultando el celular. Y hablando, y diciendo “es guapísimo tal actor y tienes que venir a verlo”. Ese ritual de consumo no se ve afectado porque este público cautivo tiene un poder adquisitivo fuerte. Es un

público para quien ir al cine es también un entretenimiento todavía accesible y que forma parte de su cultura del ocio. Y en el caso de las clases populares, ya no tienen los cines que tenían antes; desaparecieron, se volvieron templos evangelistas, casi todos. Ya no tienen un sentido comunitario. Entonces, lo abandonan. Visite los Cinemex, Cinepolis, y observe que gente va: no vas a ver un público popular. Vas a ver un público de clase media, que quiere películas diseñadas por clase media y que refleja los problemas y dramas de la clase media.

#### **4. Y el cine de REYGADAS por ejemplo, ¿Dónde está difundido?**

Todas estas cadenas Cinemex y Cinepolis que a su vez apoyan a festivales necesitan una especie de barniz cultural. Es decir: “somos mercaderes pero tenemos un corazón del lado de la cultura. Entonces, de nuestras 20 salas, vamos a reservar 2 salas para cine de arte. Estas 2 salas estarán en sillas vacías pero nos permiten presentarnos no solamente como mercadores sino también como promotores del cine de arte. Tenemos de todo es la diversidad.” Pero entonces una película de REYGADAS llega a estas pantallas y tendrá digamos 2 difusiones: a las 5 de la tarde y a las 8 de la noche. Mientras que otra película en otra sala tendrá 6 difusiones desde las 6 de la tarde hasta las 10 de la noche. Será una forma de embudo: que solitas tengan una vida breve, vistan un poco el exhibidor, le permitan decir: “estamos promoviendo un cine de arte”, y le den todo la libertad de seguir haciendo sus negocios. No pierden dinero: es lo que ellos llamarían “perdidas absorbidas”. No se va en estas 2 salas pero esta compensa el éxito que hay en otras salas.

Entonces estas películas de REYGADAS o EIMBCKE se van a ir en el mercado video, en la piratería también y sean vistas de esta forma. Y cuando hablamos de renovación del cine mexicano, estamos hablando de una vitrina para el extranjero. Tenemos cineastas tan talentosos que compiten con los cineastas hollywoodenses. INARRITU es mejor que muchos otros cineastas hollywoodenses, o del TORO que muchos cineastas que hacen horror. O lo mismo se podría decir de Alfonso CUARON. Tenemos ya esa imagen pero es una imagen de exportación. Y por el otro lado, tenemos los festivales en los cuales estamos al lado de los cineastas argentinos, chilenos, uruguayos, que presenten unas películas minimalistas que todo el mundo aplaude y que da una especie de barniz extra al país.

#### **5. Leyendo tus artículos, he entendido que hay otro problema : para que las películas mexicanas sean reconocidas aquí, deben primero tener premios a fuera.**

Por supuesto. Hubo excepciones sin embargo. Y una excepción fue de tipo político, una conjetura que fue con el cambio de régimen del PRI al PAN en el 2000. En 1999 se hizo la película *La ley de Herodes* y se presentó en un festival en Acapulco, un festival Franco-Mexicano, que realizaba Unifrance y que estaba Toscan

Plantier como promotor. Y fue una noche memorable porque la gente que había autorizado el guión de *La ley de Herodes* no había visto realmente la copia final. Y en la copia final, era mucho más fuerte la película de lo que aparecía en el guión. Y cuando se dieron cuenta que estaba el PRI así grande, como corrupción y que era muy directa toda la denuncia de la corrupción, quisieron censurarla, prohibirla. Entonces la retiraron en ese momento de la programación del festival Franco-Mexicano. Francia en este momento protestó: todos los franceses que estaban allí incluso la española Victoria Abril se levantaron y cantaron la Marseillaise. Dijeron que había que luchar por los derechos del hombre. Y bueno se hizo tal este escándalo que la película finalmente fue autorizada. Calló el director de IMCINE, y bueno fue un tremendo; pero cuando la proyectaron en las salas, en la Cineteca y otro, hicieron una labor de sabotaje; empezaron a proyectarla mal para que se vea como de mala calidad, oscura. Pagaban a los proyectacionistas - esto era el PRI en todo su esplendor - para que hubieran interrupciones, que le gente dijera “que mal filmada esta *La ley de Herodes*” Se calló ese teatro, esa sala porque fue denunciado por la prensa y después tuvo una corrida normal y fue un éxito de taquilla. Pero, ya era “El canto del Cisne”, el fin de una época: el PRI estaba perdiendo y había un cambio.

Luego había una gran producción que fue también emblemática: *Amores Perros* (INARRITU, 2000), una película de 3 horas, con 3 historias, con un tono que sigue prevaleciendo en nuestros días; de desesperanza, de fracaso, de crítica de la masculinidad, en fin de muchos temas que no se van tratando de esa manera antes. INARRITU ofreció una película muy madura y muy distinta de lo que se había visto en el cine mexicano. Eran 3 visiones de un solo hombre, visto por 3 actores diferentes en 3 etapas diferentes de su vida: a los 20 años, los 40 años y los 60 años, mostrando en cada una de las historias, una historia de fracaso existencial. Y eso en un país tan chovinista y tan dado a la auto-celebración; era una novedad. Entonces fue una de las películas importantes después de *La ley de Herodes*.

Entonces venía por un lado el cine comercial de *La ley de Herodes*, por otro lado el cine de autor de *Amores Perros* y lo que siguió después es que INARRITU decidió hacer cine fuera de México y los demás si querían hacer cine, lo hicieron como pudieron. Luis ESTRADA hizo *El infierno* (2010), que es una película sobre narco-trafico. No tiene la fuerza que tuvo en su momento *La ley de Herodes* (2004) pero sigue haciendo una película muy popular, porque pone el dedo en los problemas del momento. Entonces estamos en esas contradicciones. Y hay mucho desánimo. Los jóvenes cineastas saben que si no tienen un éxito internacional con su primera película, es probable que no hagan otra película porque no habría muchas oportunidades de exhibirla y si se exhibe estará una semana en cartelera a fuera. Y se va erosionando el ánimo de los realizadores.

Y lo que se ha dicho mucho también, es que el problema del cine mexicano es la falta de buenos guionistas. Y hay pocos buenos guionistas porque no hay muchos maestros de guión, porque los que existen estuvieron trabajando en épocas muy desafortunadas del cine mexicano. Entonces lo que están enseñando a los nuevos alumnos

son lecciones muy viejas, muy anacrónicas de cómo hacer una película. Entonces el buen cineasta se vuelve un cineasta autodidacta porque ya no puede confiar en las enseñanzas de maestros que fueron cineastas con poco éxito, que tuvieron que reciclarse a la docencia, a la enseñanza, y entonces es un círculo vicioso. REYGADAS ha tenido la suerte primero de que se auto-educó, fue un autodidacta y que es de una familia de altos recursos. Produjo sus primeras películas, consiguió ayuda por parte de Francia, por un productor muy interesante que es Jean LABADIE, que no solamente lo apoya a él sino a muchos otros cineastas orientales y latino-americanos. Consiguió también recursos del festival de Rotterdam. Son personas que se mueven en los festivales, en los mercados de esos festivales y que de esa manera logran hacer sus películas e imponerlas aquí durante un tiempo nada más.

Ahora Gerardo NARANJO va a presentar una película en el festival de Cannes, *Miss Bala* (2011), que es una comedia sobre el narco-trafico. Te puedo asegurar que va a tener éxito porque es una temática novedosa, que es una manera de filmar... entonces va a encontrar la combinación ideal para vender cine mexicano que no parece mexicano. Pero que tenga una temática mexicana. Entonces es interesante, habrá que seguir la trayectoria de estos jóvenes cineastas y ver que lo que están haciendo por momentos heroicos, oportunistas, siempre es muy arriesgado, en un sentido u otro.

6. **MJC:** Más que de hablar de dominancia, prefiero hablar de hegemonía en el sentido de Antonio GRAMSCI, porque hablar de hegemonía permite hablar de resistencia también. Y lo que me interesa en los cineastas que estudio – es decir las tres películas de INARRITU y de REYGADAS – es mostrar como frente a la falta de recursos, hay dos alternativas: jugar el juego de Hollywood o del cine de autor europeo...

Exactamente. Son “braceros de lujo”<sup>10</sup>.

**MJC:** Sí. Pero negocian también para mí con los códigos de Hollywood.

Perfecto, pero en el camino, pierden la identidad del cine mexicano. Esta muy bien para que hagan sus obras pero estamos hablando de una búsqueda de una identidad del cine nacional, que están perdiendo. Entonces lo que estás haciendo al decir eso, es la apología de un cine globalizado, un cine sin fronteras. Vamos, muy bien, a mí me parece excelente. Sin embargo es el acto de defunción del cine mexicano.

---

<sup>10</sup> CF. <http://mexacriticos.blogspot.com/2009/05/los-braceros-de-lujo-2009.html> et Google “Braceros de lujo” + article Bonfil.

**MJC:** Sí, entiendo. Pero ¿podemos hoy hablar de cine nacional hoy?

Tú quieres decir que ¿si todavía existe un cine nacional?

**MJC:** Sí, de identidad fuerte como el cine de oro, o como en la literatura de Octavio PAZ, pero fue en los años 30 y 50...

Creo que si vemos las producciones actuales del cine francés, la gente sigue identificado en el extranjero como un cine eminentemente francés. Si tú ves una película de Bruno DUMONT, es una película francesa. Si tú ves una película de Claude CHABROL, es una película francesa. Y todos estos viejos cineastas hasta los jóvenes están haciendo películas con una identidad muy marcada porque pueden hacerlo, porque hay un gobierno, hay un centro nacional del cine que les permite defender esta especificidad cultural.

Que en un momento dado ellos quieran negociar con televisores alemanas, perfecto, pero no pierden su identidad. O sea ROHMER no se vuelve globalizado. O incluso Olivier ASSAYAS sigue haciendo películas eminentemente francesas. Los capitales pueden ser globales, pero en su estrato cultural es eminentemente nacional. El momento en que se pierda, todo se puede hacer directamente para Internet, no querrá decir nada, no habrá una especificidad. Si Nanni MORETTI está haciendo una película sobre el Papá actualmente (*Habemus Papam*, 2011), que será presentada en el festival de Cannes, es porque es una temática sobre los Italianos y el Papá y Berlusconi, no es otra cosa. Aunque viniera capital hollywoodense, aunque viniera capital de Hong-Kong. La temática está siendo Italia, Berlusconi y el Papá. Como acá está siendo la biografía de Sarkozy (*La Conquête*, X. DURRINGER, 2011)... O *Potiche* (F. OZON, 2010) es una película francesa. Todas esas películas buenas o malas, como quieras, tienen un *Label* nacional.

Las películas que tienen un *Label* nacional en México son *La ley de Herodes*, *Amores Perros*, *El Infierno*, *Y tu mamá también*, pero ya. Las que no tienen un *Label* nacional son globalizadas pero a nadie le importa eso. Es decir, Guillermo DEL TORO si de repente te dicen que, “sabes que en realidad es español, sus papás son españoles, es rubio y hace cine en el extranjero”, pues ok, no importa, es un cineasta. Y que REYGADAS haya estudiando en Bruxelles y tenga una trayectoria europea y un aspecto más europeo y todo, ¿a quién le importa? A nadie, porque su cine trasciende la noción de nacionalidad. A él ya no le interesa ser portavoz de la nacionalidad.

**MJC:** Es lo que cambia hoy...

Es lo que cambia. Porque el cine de autor no tiene que representar a un país. Pero llega a representarlo. Es decir, TRUFFAUD no necesitaba decir que era francés ni GODARD que era suizo. Finalmente su cine iba más allá de todo eso.

El cine de autor mexicano es valioso por su calidad artística, no por su origen, no porque sea mexicana.

**MJC:** Finalmente, es un problema de punto de vista...

Sí, pero el problema entonces es, cuando hablamos de cine mexicano, tiene algún sentido a seguir hablando entonces de cine mexicano... o hablar de cine de autor hecho por Mexicanos, yo diría que es mejor hablar de cine de autor hecho por Mexicanos, finalmente es una creación artística... pero que eventualmente terminan ofreciendo una realidad social.

Y las 3 películas de REYGADAS reflejan México, las tres. No es el caso de INARRITU.

**MJC:** Hay una gran diferencia entre *Amores Perros* y las películas después...

Totalmente. Porque hace cuenta que después de *Amores Perros*, aprendió con su guionista Guillermo ARRIAGA la lección e hizo escuela. Y hay mucha gente en el extranjero que filma *à la manière de* INARRITU.

**MJC:** Y también, *à la manière de* REYGADAS. Me parece que hay jóvenes cineastas que quieren hacer como él...

Pero REYGADAS filma a la manera del japonés Yasujiro OZU.

**MJC:** o de BRESSON, y él cita también TARKOVSKI y ROSSELINI...

Entonces hay una interconexión entre diferentes culturas. Pero lo que prevalece es la final de la cuenta, es el hecho cultural. Y un gobierno inteligente, un gobierno realmente interesado en la cultura y su cine, defendería una especificidad cultural, por encima de la demagogia nacionalista. Ese gobierno no defiende ni a la demagogia nacionalista ni a la opción cultural. No defiende nada. Defiende a la tequilla nada más.

**7. MJC:** Y lo que me interesa también, es como tú lo dices, el cine contemporáneo mexicano se puede considerar como una hibridación cultural, es decir, una manera de digerir muchas referencias para hacerlas suyas y producir su propio discurso cinematográfico...

Eso lo han hecho todos los cines, y todos los realizadores. Lo que pasa es que han conquistado públicos locales. Este cine de autor mexicano todavía tiene trabajo para conquistar un público; es un cine en busca de un público, no lo tiene. REYGADAS no le tiene aquí en México.



**MJC:** Sí, cuando hablo de REYGADAS aquí, la gente me dice “No, no lo conozco”.

No lo conocen. O si lo conocen, te dicen “se me aburrió, y no quiero ir a volver verlo”. Pueden conocer nada mas a Fernando EIMBCKE y su película Temporadas de patos...

**8. MJC:** Sí. Y ¿qué opines sobre la herencia de la historia del cine mexicano en el cine mexicano contemporáneo? Por ejemplo, vinculas entre RIPSTEIN y REYGADAS, herencia del melodrama en el cine de INARRITU, y de lo fantástico en el cine de Guillermo DEL TORO...

Claro, un diálogo interno... No sé si te llevaría de RIPSTEIN a REYGADAS porque en realidad se han confrontado mucho. Yo siento que durante un buen tiempo, RIPSTEIN era considerado el mejor cineasta en Europa, hasta que llegó REYGADAS. Los temas que abordaba RIPSTEIN eran básicamente el melodrama, con una influencia de BUNUEL, con un corte paródico muy fuerte. Se fue desgastando, perdiendo fuerza, poniéndose repetitivo. RIPSTEIN es un cineasta que tampoco ve la gente en México, ya ahora. Lo vieron antes, en los noventas. Pero el cine que hace ahora ya se refugió en el digital y que lo ha desplazado a nivel internacional por el cine de REYGADAS.

REYGADAS fue el que destronó a RIPSTEIN. Es un hecho, antes leías en *Positif* siempre sobre RIPSTEIN y después de un tiempo ya únicamente oyes a los nuevos cineastas que son muy jóvenes y cuyo cine está en franca ruptura con las facilidades del melodrama. Son desdramatizados: en donde había que ser melodramático, ahora hay una suerte de desdramatización total minimalista. Y entonces es caso imposible ver que le debe REYGADAS a RIPSTEIN; hay una ruptura. Yo siento que es otro lenguaje.

Y en el caso de DEL TORO es más radical todavía puesto que no había en México una tradición de cine fantástico fuerte. Generalmente era un cine muy popular, del Santo, de vampiros... pero muy popular, muy mal hecho, eran los Ed Wood del cine mexicano. Y eran disfrutables como se puede disfrutar una película de Ed Wood, en parte por esnobismo y en parte únicamente por reírse de lo mal hecho. Es el cine de Juan OROL, que estaba lleno de sinsentidos todo el tiempo: había charros que aparecían en Chicago, peleándose con gánsteres, cosas así, era kitsch. Entonces eso es el cine fantástico de México, no hubo una gran tradición de cine fantástico. Era derivado de la serie B o Z del cine estadounidense y era por el público popular. Cuando desaparece en las salas de cine, porque se creía los complejos de cine, tu dirías ¿no hay manera de reactivarlo? Pero no porque a la gente le interesa el verdadero cine fantástico, lo que considera que es el verdadero cine fantástico: el que ha asimilado los recursos tecnológicos, el que tiene capital para hacer la guerra de las galaxias, películas impresionantes desde este punto de vista... o para hacer películas de terror.



Entonces que sucede cuando un director trata de revivir el género fantástico, lo hace a través de *Cronos* (DEL TORO, 1993), que es una película modesta, interesante. Pero cuando ves lo que ha producido después, era en realidad un primer ensayo, era algo muy elemental para lo que venía después. Después, el país le queda chico a Guillermo DEL TORO, hace cine hollywoodense inspirado más en los Comics, las historietas tradicionales. Pero ya no tiene nada que ver con el cine mexicano, no se renovó el cine mexicano porque no había una semilla. Se puede hacer como un aparte, como una broma privada: “que bien, viene del Santo”. Pero, no se sostendría por un público masivo en Estados-Unidos. Es empezar de nuevo asimilando las armas hollywoodenses y manejándolas muy bien<sup>11</sup>. Entonces DEL TORO me parece notable como cineasta hollywoodense, pero no mexicano, yo no veo en qué. Ni está tomando una tradición importante de cine fantástico mexicano porque no la hay, que haya hecho escuelas, que haya sido algo más que una *mexican curious*.

**MJC: Sí, lo entiendo, pero, en las temáticas, ¿no podemos un vínculo?** Por ejemplo, lo que me interesa en estas películas populares es cuando el Santo se pelea contra una figura hollywoodense. Es decir que todavía había una resistencia, y después es lo que hace DEL TORO, por ejemplo si vemos a *Hellboy*. *Hellboy* es una creatura muy especial, muy diferente de las creaturas del cine hollywoodense...

O tal vez en ese sentido sí habría una filiación. Pero yo siento que la filiación es todavía más fuerte con el propio cine hollywoodense de los años 30 y 40, más que con el cine mexicano. Su cultura, de DEL TORO, es eminentemente norte-americana. El mismo lo dice. Puede tener esos toques de mexicanidad, pero sus pasiones son los Comics, entonces yo diría que la filiación sería mas en una muy buena asimilación de la herencia de la cultura popular norte-americana. Me parece bien, muy válido, ¿por qué no?

**9. MJC: Y según ti, ¿podemos decir que el cine mexicano siempre ha sido híbrido? Es decir ¿en una relación de negociación con la hegemonía de los Estados-Unidos?**

No. La época de oro fue una época totalmente nacionalista, específica, pero había razones históricas que permitían eso: el involucramiento de Estados-Unidos en la segunda guerra mundial dejó el campo libre al cine mexicano para expandirse y no tener que estar actuando en competencia con Estados-Unidos. Y no solamente eso, abrir sus mercados al resto de los países latino-americanos. Cuando tú vas a Argentina por ejemplo, hablas de Cantinflas y todo mundo lo conoce. Entonces no había tanto una competencia, sino un buen aprovechamiento de una conjuntura favorable: la

---

<sup>11</sup> CF. Article de DEL TORO « Retomar el cine de género ».

conjuntara que permitía que mientras Estados-Unidos estuviera en guerra, el cine mexicano iba a florecer por múltiples razones. Y tenía un star-system propio.

Y cuando vinieron los años 50 y la guerra fría, todo eso se desmoronó. El star-system mexicano desapareció, y el cine mexicano tuvo que adaptarse, en su vertiente comercial, a lo más banal que puedes imaginar. Fue la peor época del cine mexicano en los 50. Y el cine de arte tuvo como modelo principal la nueva ola del cine francés. En el llamado concurso del cine experimental, una convocatoria para que todos los cineastas jóvenes hicieran películas, todas parecen salidas de las películas francesas; o sea la temática, los personajes, todo era como el cine francés.

Y después bueno ya vino ETCHEVERRIA con un cine más nacionalista. Pero más que una hibridación, era una demagogia, un populismo muy fuerte, a ser gestas históricas sobre Emiliano ZAPATA, que tenía que ver con la política del régimen en ese momento que era muy demagógica y muy nacionalista.

Ya después en los años 90 y adelante, vino el tratado del TLC, y el cine mexicano sigue buscando una vía propia sin encontrarla. Pero yo creo que es muy claro que a no tener una ley cinematográfica fuerte que defienda a la distribución, la exhibición del cine mexicano, no se va a avanzar en ningún lado. Si se va a quedar en algo tentativo híbrido, de cine de exiliados, exilio voluntario, habrá que pugnar porque el cine de autor, y es lo con que quisiera concluir, el cine de autor mexicano pueda tener en el espacio de los festivales internacionales y locales, el circuito de distribución que les ha negado de otra forma. Un circuito de distribución a través de toda la republica y de diversos países europeos y latino-americanos, que le permiten tener una existencia y una motivación para seguir produciendo películas. Una cinematografía como la uruguaya es notable, con 10 a 20 largo-metrajés al año, y con temáticas muy libres, muy interesantes. ¿Por qué? Porque hay un apoyo, un apoyo político de defensa de la cultura y de la especificidad cultural. O sea no podemos darnos tanto el lujo de la globalización en este momento. Si no haces una industria fuerte, nacional, de cine, los pocos productos que quedan serán absorbidos por un magma global, en donde se va a perder todo. Sobrevivieran los males altos, como en la ley de la selva.

**10. MJC:** Según ti, ¿hay un vínculo o una herencia con el cine de EISENSTEIN?, es decir hacer cine pero más con un montaje discursivo que un montaje narrativo... y que se podría ver tan en el cine de REYGADAS como de INARRITU, deconstruir las historias y hacer un discurso cinematográfico...

Totalmente de acuerdo. Sí, existe esta voluntad de hacer una deconstrucción narrativa en el cine de autor en México. Y es lo que a la gente le desorienta, es por eso que hay un rechazo del público masivo. Y yo te diría que uno de los mejores ejemplos actuales no son estos cineastas sino sobre todo Gerardo NARANJO, con películas

como *Drama/mex* (2004) o *Voy a explotar* (2009). Hay una voluntad muy abierta de hacer lo que estás sugiriendo, una deconstrucción.

Por otra parte hay el cine minimalista, que está teniendo una implantación fuerte. A los jóvenes no les molesta el cine minimalista. Yo asiste a una retrospectiva que había sobre la nueva ola francesa, y estaban pasando *Hiroshima mon amour* (A. RESNAIS, 1959) y yo me dije que la sala va a estar vacía... estaba llena de jóvenes que se quedaban todo el tiempo como si estuvieran viendo una película de REYGADAS. Dialogo entre épocas, dialogo entre discursos filmicos, aprendizaje a través de INARRITU y otros directores de lo que para un público mexicano de nuestra época es totalmente desconcertante, incluso en Francia. Pero ahora ya no, ahora se puede hacer ese cine porque había Wong KAR-WAI, porque hay los cineastas orientales que han manejado este tipo de lenguaje, sin ningún problema de aceptación por parte de los cinéfilos jóvenes. Yo creo que hay una nueva educación que permite que esas estructuras de deconstrucción tengan algo porvenir aquí en México, por lo menos en públicos cinéfilos.

### **11. MJC: Es decir que ¿hay una abierta o vínculos con el cine europeo?**

Sí, sí, sí, por supuesto, porque hay festivales, y vemos mucho cine europeo, pero en circuitos alternativos, no en la cartelera. O lo que llega a la cartelera son cosas más comerciales.

### **MJC: ¿y un vínculo entre el cine mexicano contemporáneo y el joven cine español?**

Muy fuerte, no lo veo. A mí me gusta mucho el cine español, por ejemplo de AMENABAR pero pienso que tal vez el vínculo sería más del lado de lo fantástico, particularmente de INARRITU, que sería casi maestro de aquellos. Yo no soy fan de INARRITU pero considero que una película como *Amores Perros* está muy por encima de mucho de lo que el cine español ha podido hacer actualmente. O sea en estructura, en planteamiento radical de la temática del desencanto... es algo que le cine español muestra de manera muy fragmentada. Ya cuando INARRITU hace *21 Gramos* o *Babel*, siento que pierde ese *élan* tan fuerte que tuvo con *Amores Perros*. Pero siento que no lo tuvo jamás el cine español de AMENABAR, lo tuvo un poco en el género *Tesis* (A. AMENABAR, 1996), que fue una película muy importante. Ya después, fue estar haciendo guiones para el gran público, con temáticas que podrían aparecer muy novedosas o interesantes, como *Mar adentro* (A. AMENABAR, 2003), o *Agora* (A. AMENABAR, 2009). Pero ya se quitó el país y hizo películas en Hollywood, y allí a encontrarse con INARRITU. Finalmente se van a encontrar en Hollywood.

**MJC:** Sí. Es el punto común entre el cine mexicano contemporáneo y el joven cine español: negociar con Hollywood...

La pregunta es si es para mejorar o perder la identidad. Yo pienso que es para perder la identidad, y es para mejorar, internacionalizándose, y abordando con corrección y buena factura, películas que otros cineastas en Estados-Unidos puede hacer de igual manera. Cuando tenían la posibilidad de hacer un cine realmente importante, emigran.

**MJC:** y este problema va a seguir si no hay una voluntad política de proteger su cine...

Y no la hay; un gobierno que trató de suprimir una escuela de cine, un estudio de cine y su instituto nacional de cine, ¿qué puedes esperar? Y el gobierno de FOX no es diferente del de CALDERON. Y el gobierno que seguirá no será tampoco muy diferente de eso. Entonces es una política neoliberal enemiga de la cultura, le incomoda la cultura. La considera ociosa, no rentable... Entonces soy muy séptico. Y a mí me gustaría que estos talentos retomen un poco las temáticas que estaban abordando al inicio de sus carreras. Volver a Cronos, a Amores Perros, y a Y tu mamá también... ¡Tal vez es utopía!

## **ANNEXE 4 : SEQUENCES DE FILMS** **ANALYSEES DANS LA THESE**

Pour visionner les séquences vidéo, une **connexion Internet** est nécessaire.

Les séquences vidéo sont consultables sur la page web que nous avons créée pour les mettre en ligne, à l'adresse URL suivante : <http://cinemex.e-monsite.com>

Les vidéos ne sont pas répertoriées dans la base de données de You tube qui nous sert d'hébergeur. Elles ne sont donc accessibles qu'à partir de cette page web contenant les liens hypertextes pour accéder aux vidéos extraites des films du corpus.

Chaque séquence est associée à des mots-clés et des chapitres de la thèse, comme cela apparaît dans les tableaux ci-dessous, ainsi que dans la description des vidéos sur You Tube.

## CORPUS CENTRAL

### • Alejandro GONZALES-INARRITU

FILM	SEQUENCE	Durée	Mots-clés	Chapitre
<b>Amores Perros</b> (2000)	Ouverture	3 min	Genres cinématographiques / Modes de lecture Montage alterné / Multiplication points de vue Négociation avec le cinéma hollywoodien	3 6 10
	Octavio et Ramiro 1 Octavio et Ramiro 2	3 min 4 min	Intermédialité / Effet-clip / montage alterné Violence / frère / trahison / Abel et Caïn Rupture de la diégèse	5 8
<b>21 Grams</b> (2003)	Ouverture	3'44 min	Fanatisme religieux / évangélisme Montage alterné	9
	Dispute entre Jack et sa femme	1'39 min	Montage discursif / sutures visuelles Plan-séquence	6
<b>Babel</b> (2006)	Ouverture	3'50 min	Genres cinématographiques / Modes de lecture	3
	Chielo au night-club	4'20 min	Montage alterné et parallèle Rythme / rupture bande-son	6
	Tijuana	2'11 min	Frontière américano-mexicaine / rencontre interculturelle / effet-clip	12

### • Carlos REYGADAS

FILM	SEQUENCE	Durée	Mots-clés	Chapitre
<b>Japón</b> (2003)	Ouverture	2'37 min	Genres cinématographiques / Modes de lecture	3
<b>Batalla en el cielo</b> (2005)	Marcos et la figure du cheval	1'40 min	Montage discursif / peinture / fragment Psychanalyse / tableau / symbole du cheval	6
	Marcos et les pèlerins	5 min	Montage discursif / panoramique circulaire Plan-séquence / mixage sonore / musique classique	6
	Marcos, sa femme et le Christ ensanglanté	5'43 min	Sexe / religion catholique / christ / peinture Intermédialité / montage discursif	9
<b>Luz silenciosa</b>	Ouverture	10 min	Genres cinématographiques / Modes de lecture Intermédialité / peinture	3 5
	La ressuscitation d'Esther	5 min	Rituel mortuaire Mennonite / miracle Lumière	9
	Le bain familial	2'40 min	Négociation avec le cinéma hollywoodien Rupture de la diégèse / spiritualité et nature	10

## CORPUS PÉRIPHÉRIQUE

### • FILMS DE FICTION

FILM Réalisateur	SEQUENCE	Durée	Mots-clés	Chapitre
<i>Children of Man</i> (A. CUARON, 2006)	Ouverture	2'35 min	Plan-séquence / violence / dystopie	8
	L'attaque dans la forêt	4'50 min	Plan-séquence / panoramique à 360° Innovation technologique	8
	L'Arche des Arts	4'20 min	Hybridation culturelle / art classique et NTIC Intermédialité / Pink Floyd	12 5
<i>Sleep dealer</i> (A. RIVERA, 2008)	Première connexion de Memo à sa machine	3'45 min	Intermédialité / relation homme-machine Vidéo-surveillance / jeux vidéo	5

### • DOCUMENTAIRE

FILM Réalisateur	SEQUENCE	Durée	Mots-clés	Chapitre
<i>Super Amigos</i> (A. PEREZ-TORRES, 2006)	Ouverture	3 min	Genres cinématographiques et modes de lecture Mémoire intermédiaire / Comics / BD / TV	3 5
	Le masque et la transformation en super-héros	1'40 min	Intermédialité / cinéma d'animation Spiritualité / religion et catch	5
	Le rituel d'initiation	1'56 min	Hybridation culturelle / transmission de la lutte Spiritualité	12