

*Les modes de production du cinéma communautaire
dans le Grand Buenos Aires sud.
Résistances et alternatives au néolibéralisme*

Andrea Molfetta

Traduction de Itziar Gómez Carrasco et Stéphanie Louis¹

J

Des années 1960 jusqu'à la crise ayant causé l'insurrection de 2001, l'Argentine a été sous influence néolibérale, tant du point de vue politique qu'économique, et ce presque sans interruption. Cette influence s'est faite ressentir par ricochet dans le champ des médias de communication, tout d'abord avec le début du développementalisme dans les années 1960, qui a placé l'industrialisation comme enjeu central de l'évolution nationale ; ensuite avec la dictature d'Onganía et le coup d'État de 1976 ; puis avec la période de trahison des valeurs du péronisme sous la présidence de Carlos Menem (1989-1999)². Le néolibéralisme s'est donc progressivement installé, détruisant les rares acquis de l'État-providence et les conquêtes sociales des années 1940 et 1950. Cependant, avec les gouvernements Kirchner (2003-2015), un renversement a pu être observé, permettant de tourner la page du passé néolibéral qui a conduit le pays à l'effondrement³. L'État a alors assumé un rôle

¹ Ceci est une version remaniée et actualisée d'un texte paru en espagnol sous le titre “Colectivo y comunitario: voces y economía del cine como resistencia al neoliberalismo en el Gran Buenos Aires Sur” dans Andrea Molfetta (dir.), *Cine comunitario argentino*, Buenos Aires, Teseo, 2018. Dernière consultation le 16 juillet 2021. [En ligne]. URL : <https://www.teseopress.com/cinecomunitarioargentino/>

² Pourtant élu à la présidence de la république argentine sous l'étiquette du parti justicialiste fondé par Juan Perón, Carlos Menem entreprend une réforme du système péroniste qui s'apparente à une trahison, avec l'instauration d'un néolibéralisme sauvage induisant la privatisation des moyens de transports et autres services publics, réduisant les droits sociaux et décimant les syndicats.

³ En français, on peut se reporter à l'ouvrage de Charles Lancha, *L'Argentine des Kirchner (2003-2015). Une décennie gagnée*, Paris, L'Harmattan, 2017 et à la thèse d'Émilie Doz, “Néstor Kirchner (2003-2007) : rupture ou continuité du péronisme ? Les mutations du populisme en Argentine”, Université de Lyon 2, 2013.

capital de régulation sociale, agissant pour la distribution des richesses et l'extension des droits civils et sociaux. Ainsi, les gouvernements successifs, sous la présidence de Néstor Kirchner (2003-2007), puis lors des deux mandats présidentiels de son épouse Cristina Kirchner (2007-2015), ont-ils donné une impulsion aux politiques en matière de logement, de travail, d'éducation, de santé, de culture, de communication et de science. Le rôle régulateur de l'État, surtout durant les présidences de Cristina Kirchner, a pris une place prépondérante en opposition ouverte aux forces néolibérales, en donnant la priorité aux droits et au bien-être des Argentins : l'État a nationalisé la première compagnie d'hydrocarbures du pays et promulgué la loi sur les médias, parmi bien d'autres exemples. Entre 2015 et 2019, du fait de la politique menée par le président Mauricio Macri, une grande partie des acquis sociaux des années Kirchner ont été détruits, conséquence de différents phénomènes convergents, comme le manque de financements, la réorganisation politique de l'État, la désactivation des plans d'inclusion sociale, la réduction et la sous-exécution du budget dans des domaines tels que la santé et l'éducation, une dette sans équivalent à l'échelle internationale ou encore une série de réformes juridiques, comme celle du travail.

Tout au long des douze années de présidence de Néstor puis de Cristina Kirchner, l'État a assumé à la fois un rôle de limitation et de contrôle des dynamiques néolibérales locales et transnationales dans le domaine de la communication, ainsi qu'un rôle de promotion, de formation et de gestion financière du cinéma. Ce nouveau rôle étatique se trouve cristallisé par la loi des services et des moyens de communication audiovisuelle (n° 26522) de 2009, qui a remplacé la loi sur les médias qui avait été imposée par la dictature civique, ecclésiastique et militaire de 1976. Ce nouveau cadre législatif était revendiqué par une coalition pour la communication démocratique, rassemblement de petits et moyens producteurs de médias, qui s'est mobilisée pendant la décennie 2000. Néanmoins, dès décembre 2015, durant la première semaine du gouvernement Macri, une série de points cruciaux a été abrogée⁴. À

⁴ Cette abrogation a eu lieu par le biais du décret de nécessité et d'urgence n° 247 émanant du pouvoir exécutif, sans débat au congrès, publié dès la première semaine de gouvernement. Les articles les plus radicaux de la loi sur les médias sont abrogés. Macri permet alors de nouveau la concentration des médias en grands conglomérats tandis qu'il élimine la promotion de la communication communautaire. Voir "Política y comunicación. El Gobierno modificó la ley de medios y eliminó la Afscá con un DNU", *La Nación*, 31 décembre 2015, dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://www.lanacion.com.ar/1858627-con-un-dnu-el-gobierno-disuelve-la-afscá-y-cambia-la-ley-de-medios> et "Ratificaron DNU que modifica la Ley de Medios y crea el Enacom", *Ambito*, 6 avril 2016, dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://www.ambito.com/834143-ratificaron-dnu-que-modifica-ley-de-medios-y-crea-el-enacom>

l'heure de la finalisation de cet article, la présidence d'Alberto Fernández, instaurée en 2019, n'a quasiment rien changé au niveau législatif, si bien qu'il n'y a pas eu de retour en arrière en faveur de la loi. Toujours est-il que durant les années Kirchner, la « communication communautaire » par les médias a été constituée comme secteur à part entière. En Argentine, cette formule a donc pu représenter une notion officielle employée à la tête de l'État pour calibrer la politique médiatique. Le cinéma communautaire, partie prenante d'un front de résistance au néolibéralisme, se développe ainsi entre 2009 et 2015 à partir d'une redistribution du droit à la communication, ainsi que des bases matérielles de l'industrie de la communication. Sa croissance s'insère, d'une part, dans une augmentation exponentielle de l'ensemble de la production audiovisuelle argentine, venue se placer en 2014 comme quatrième pays producteur de contenus audiovisuels au niveau mondial⁵. D'autre part, d'un point de vue international, les films communautaires font partie d'un vaste mouvement régional en Amérique du Sud : celle-ci possède aujourd'hui ses propres festivals et plateformes de distribution numérique, à l'instar du festival *Ojo Al Sancocho* en Colombie ou, en Argentine, du *Festival Internacional Audiovisual de los Barrios et du Invisibles/Festival de cine de los invisibles*. Ces espaces de diffusion relient directement les activités des quartiers périphériques de plusieurs capitales latino-américaines. Cette dynamique s'est construite sur les bases idéologiques du mouvement latino-américain de vidéo populaire qui a accompagné les processus d'ouverture démocratique des années 1980 et du début des années 1990, avec un objectif identique : utiliser l'audiovisuel comme outil de changement social⁶. Après une mise en perspective législative et théorique de ces processus, notre article appréhende les modes de production de deux collectifs de cinéma communautaire de la province de Buenos Aires⁷ :

⁵ En 2014, le journal *Página12* mentionne que l'Argentine est le quatrième pays exportateur de contenus audiovisuels au classement mondial. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-31842-2014-04-08.html>. Le site du MICA – *Mercado de la Industria Cultural Argentina*, mentionne, en 2014, que la production audiovisuelle a augmenté de 164 % entre 2003 et 2014, constituant 35 % du PIB culturel du pays. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <https://mica.cultura.gob.ar/sector-audiovisual/>

⁶ Dans le livre dirigé par Alfonso Gumucio Dragon (*Cinecomunitario en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012), la contribution écrite par H. Campodónico sur l'Argentine couvre les cas les plus représentatifs de cinéma communautaire jusqu'en 2000. Néanmoins, notre recherche entreprend d'opérer une coupe plus étroite que l'échelle nationale, en se limitant aux deux plus grandes périphéries urbaines.

⁷ La province de Buenos Aires est la plus grande province du pays, et la plus peuplée ; cependant, la capitale fédérale argentine n'en fait pas directement partie, contrairement au sud de son agglomération (Grand Buenos Aires).

Cine en Movimiento et *Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires*. Ceux-ci se sont développés entre 2005 et 2015. Dans notre étude de ces deux collectifs, on se saisit du « communautaire » dans le sens spécifique que le mot prend dans le contexte audiovisuel argentin, qu'il s'agit d'appréhender de manière comparative dans ses dimensions tant économiques que poétiques.

Le cinéma communautaire argentin dans son contexte : cadres réglementaires et nouvelles subjectivités

Caractérisés par un progressisme de centre-gauche, les gouvernements kirchneristes ont transformé et élargi l'espace audiovisuel argentin dans tous les sens du terme, depuis les infrastructures techniques (terrestres et par satellite) jusqu'aux cadres juridiques, générant des milliers d'emplois dans le secteur de la culture. Ils ont défini ce dernier comme un enjeu clé pour le respect de la diversité culturelle du territoire national, induisant une démocratisation du droit à l'expression et à la communication médiatique, par le biais de son financement. Les gouvernements du Front de la Victoire, nom de la coalition de centre-gauche fondée pour soutenir la candidature de Néstor Kirchner en 2003, se sont tout particulièrement caractérisés par un large déploiement de politiques publiques d'inclusion numérique, faisant en sorte que l'État entreprenne de compenser les inégalités générées par le marché de la communication dans le pays, un marché jusqu'alors centralisé dans des conglomérats et présent uniquement là où la rentabilité était possible du fait de la densité de peuplement⁸. L'État argentin, à l'époque « K », atteint ainsi les confins du pays, stimulant une production culturelle variée et fédérale.

Ce processus s'incarne en 2009 par la loi sur les services et les médias de communication audiovisuelle (loi n° 26522)⁹. Celle-ci – qui constitue une référence à l'échelle de l'Amérique latine et du monde comme cadre réglementaire pour le droit à la communication¹⁰ – fonctionne à deux niveaux.

⁸ La répartition du peuplement de l'Argentine, dont le territoire équivaut à un tiers de l'Union européenne, est extrêmement inégale, avec 40 % de la population concentrée dans la ville de Buenos Aires et sa périphérie.

⁹ À propos de cette loi et d'un bilan de ses six courtes années de vie, voir : Santiago Marino, Guillermo Mastrini et Martín Becerra, « El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina », *Revista Oficios Terrestres*, Año XVI, n° 25, 2010, p. 11-24. Sur le processus de gestation, le débat, la promulgation et l'application de cette loi, voir « Síntesis Clave nº 70, Los servicios de comunicación audiovisual y su trascendencia en América Latina », *Observatorio social*, dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : http://observatoriosocial.unlam.edu.ar/descargas/19_sintesis_70.pdf

¹⁰ Sur le modèle représenté par cette loi à l'échelle de l'Amérique latine, voir l'article de Denis de Moraes, “¿Por qué la Ley de Medios de Argentina es referencia fundamental para América

En premier lieu, elle établit une limite à la croissance des conglomérats de communication multimédia. L'article 89 répartit les licences du spectre radioélectrique par tiers, soit : 33 % pour l'État, 33 % pour les entreprises privées à but lucratif et 33 % pour les médias privés à but non lucratif. C'est dans ce dernier tiers que nous situons la communication communautaire. En second lieu, cette même loi n° 26522 crée l'Autorité fédérale des services de communication audiovisuelle (AFSCA). Cette agence administre un Fonds d'encouragement à la communication communautaire (FOMECA), géré par sa direction des projets spéciaux, spécialement dédié à la promotion du cinéma et de la communication communautaire. Le processus se matérialise également par la mise en œuvre d'une télévision numérique ouverte¹¹, dont la programmation est promue depuis l'Institut national du cinéma et des arts audiovisuels (INCAA). Celle-ci s'inscrit dans l'infrastructure de communication liée au plan *Argentina Conectada*, qui va du satellite jusqu'au câblage terrestre, en créant des entreprises publiques stimulant l'installation d'antennes et de signaux de radio et de télévision, mais aussi dans les programmes d'inclusion numérique comme *Conectar Igualdad, Núcleos de Acceso a la Comunicación*, et le *Programa Puntos de Cultura*¹². Ces politiques coordonnées ont conduit à une reconfiguration de la production culturelle argentine, encourageant la pluralisation de l'espace audiovisuel national.

Dans le rapport de sa première année de gestion, Martin Sabatella, directeur général de l'AFSCA, rend notamment compte des actions suivantes : création de panels territoriaux et de délégations régionales ; réalisation d'ateliers sur la communication audiovisuelle populaire ; élaboration de conseils aux coopératives de télévision par câble ; organisation de 300 réunions sur la communication communautaire ; création du Fonds de développement concurrentiel pour les médias (dans le cadre duquel, la première année, 23 subventions ont été accordées à des stations de radio communautaires et à des peuples indigènes, 60 à des projets de radio et de télévision

Latina?". Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.servindi.org/actualidad/81143>. Sa portée de modèle à l'échelle mondiale a été suggérée par Frank La Rue, alors rapporteur spécial sur la promotion et la protection du droit à la liberté d'opinion et d'expression au Bureau du Haut-Commissariat des droits de l'homme des Nations Unies. Dernière consultation le 19 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.lacapital.com.ar/politica/para-la-onu-la-ley-medios-argentina-es-una-las-mas-avanzadas-del-continente-n365375.html>

¹¹ Dans la pratique, la *Telervisión Digital Abierta* ou TDA a affronté l'ensemble du conglomérat de télévision par câble, qui était largement répandue en Argentine depuis les années 1980. La TDA est distribuée gratuitement et atteint les territoires encore non couverts par d'autres antennes de télévision.

¹² Le *Programa Puntos de Cultura* est le seul de ces programmes qui soit resté en vigueur à l'heure d'aujourd'hui (juillet 2021) ; les autres ont été interrompus par le gouvernement Macri.

communautaires) ; impulsion du festival « Toutes les voix » du cinéma et de la communication communautaires, qui se déplace dans tout le pays ; émission d'une série de règlements fiscaux et d'accords interministériels pour la mise en œuvre des nouveaux médias ; accord de 263 licences pour les services de communication audiovisuelle, 54 licences pour les services de câble et 20 pour la télévision à faible puissance ; autorisation de 160 demandes de création de médias émanant de municipalités, d'écoles, d'universités et d'églises, parmi de nombreuses autres actions visant à décentraliser la carte des médias et à stimuler les 33 % de l'espace de communication réservés par la loi au cinéma et à la communication sans but lucratif¹³.

Or, comme le soulignent Jyotsna Kapur et Keith B. Wagner dans *Neoliberalism and Global Cinema*, le néolibéralisme produit une contradiction dialectique dans laquelle les médias dominants et les grandes sociétés de production constituent des conglomérats de communication de masse alors que, grâce à l'inclusion numérique, un nombre croissant de personnes peuvent produire et diffuser leurs propres contenus audiovisuels :

Tandis que le néolibéralisme est devenu l'ordre hégémonique mondial, les contradictions du capital – c'est-à-dire sa tendance à désintégrer le monde alors qu'il l'intègre radicalement – ont éclaté à l'échelle globale dans les tensions sociales, la protestation populaire [...]. Les nouvelles technologies de la communication ont cimenté et canalisé le néolibéralisme. Aussi la production culturelle est-elle le deuxième secteur le plus important de l'économie néolibérale après le domaine militaire¹⁴.

De ce fait, pendant la période étudiée (2005-2015), la mise en œuvre de la loi sur les médias quant à la limitation des conglomérats et à la promotion de nouveaux médias communautaires conduit à un conflit politique pour le contrôle de l'opinion publique. Celui-ci porte particulièrement sur les enjeux relatifs aux lectures historiques du passé et sur le refus de la stigmatisation de la pauvreté et de la diversité culturelle du pays. La loi sur les médias a ainsi permis la diffusion d'une immense production culturelle faisant émerger de nouvelles voix, qui passent en revue l'histoire nationale dans une perspective postcoloniale et qui identifient les gouvernements dictatoriaux et néolibéraux successifs de l'Argentine aux intérêts des puissances étrangères. Par exemple, dans le cadre de la *Televisión Digital Argentina*, des séries sur les coutumes et le folklore de chaque région du pays sont produites, contribuant à la sauvegarde

¹³ Martin Sabatella, “Primer año de gestión al frente de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual” (2010). Dernière consultation le 07 juillet 2021. [En ligne]. URL : https://issuu.com/afscadigital/docs/informe-de-gestion_primer-anio_web/4

¹⁴ Jyotsna Kapur et Keith B. Wagner, *Neoliberalism and Global Cinemas. Capital, Culture, and Marxist Critique*, Londres, Routledge, 2011, p. 15.

d'un patrimoine culturel pluriel — de la même manière qu'un cycle de documentaires dédié à une appréhension décoloniale de l'histoire est initié. Soulignons que 30 % de la population argentine vit dans ce pays sous le seuil de pauvreté, dont une majorité d'autochtones et d'immigrants sud-américains. De la sorte, la lutte pour la reconnaissance de la diversité culturelle indigène est devenue une véritable bataille culturelle, en opposition aux violentes stigmatisations construites par les grands médias qui, avant cette orientation législative, œuvraient sans contrôle ni réglementation.

Or, le cinéma communautaire attaque aussi le mode de production de la subjectivité propre au néolibéralisme. Individualiste, circulaire, fermée et éternellement insatisfaite par une consommation inassouvie, la subjectivité néolibérale rompt presque complètement avec les liens sociaux traditionnels de la famille, de l'amitié et de la communauté en général, générant une affectivité pauvre en empathie, que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont décrite dans *Capitalisme et schizophrénie I. L'anti-Œdipe*¹⁵ comme une production de la schizophrénie issue du capitalisme. Certains chercheurs, tels l'économiste Guy Standing ou le psychanalyste Jorge Aleman, caractérisent la subjectivité néolibérale par la figure de l'entrepreneur, puisque le sujet se divise et se pense lui-même comme une entreprise : il vit sa vie en tant qu'entrepreneur de lui-même, une entreprise de soi, concrétisant ainsi l'une des plus profondes avancées du capitalisme sur le plan micropolitique¹⁶. Le précaire est, en quelque sorte, ce sujet exposé à vivre en ne dépendant que de lui-même, dans un contexte néolibéral qui coupe un certain nombre de liens et de droits sociaux qui l'intégraient auparavant collectivement et socialement. Dans le cinéma communautaire, se met au contraire en jeu une subjectivité socialement conçue comme l'expression de groupes, qui réaffirment leurs liens avec une histoire et une géographie singulières. Elle donne autant lieu à une reterritorialisation de l'expérience de vie collective, qui trouve son origine dans les différences culturelles entre les sujets, qu'elle nourrit les énonciations que nous étudions ici. Comme l'écrit Alfonso Gumucio Dragón,

Le cinéma et l'audiovisuel communautaires constituent une expression de communication, une expression artistique et une expression politique. Dans la plupart des cas, elle naît du besoin de communiquer sans intermédiaire, de le faire dans une langue propre sans prédéterminations d'aucune sorte, et elle vise

¹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *El antiedipo*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985 (édition originale 1972), p. 29 et 247.

¹⁶ Guy Standing, *The Precariat. The New Dangerous Class*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2011 ; Jorge Aleman, *En la frontera. Sujeto y capitalismo*. Buenos Aires, Gedisa, 2014.

à remplir dans la société la fonction de représentation politique des communautés marginalisées, sous-représentées ou ignorées¹⁷.

Ainsi, les films communautaires réalisés par des collectifs de quartier et étudiants, des associations civiles, réseaux, *clusters*, microentreprises et coopératives de travail se sont-ils multipliés grâce à ce processus d'expansion de l'industrie audiovisuelle nationale en Argentine. Si bien que les cinéastes communautaires sont devenus des acteurs de poids de la résistance aux conglomérats médiatiques nationaux et internationaux, qui reposent sur les médias pour orienter l'opinion.

Contre la subjectivité néolibérale, le cinéma communautaire adopte des stratégies de production de groupe qui s'opposent au principe de la concurrence et de l'auto contrainte. Ainsi, grâce à la mise en place d'une horizontalité des pratiques, de multiples acteurs peuvent se regrouper pour élaborer leur propre message et énoncer leur histoire de vie. La solution de production et de diffusion développée par le cinéma communautaire argentin repose essentiellement sur la constitution d'associations qui œuvrent dans le but de partager et de transférer un savoir technique et artistique sur le cinéma. Ces associations sont composées de cinéastes et de communicants qui endossent le rôle d'agents culturels intermédiaires et appliquent des processus d'éducation audiovisuelle. Cinéastes et communicants travaillent à la fois pour et entre collègues professionnels, promouvant un cinéma réellement indépendant de l'État et de l'industrie cinématographique. Ils s'adressent à des groupes d'habitants (des voisins par exemple) souhaitant participer, d'abord sur un mode amateur, à des ateliers de réalisation de courts métrages. En s'organisant en associations, les cinéastes qui promeuvent le cinéma communautaire argentin abandonnent leur piédestal d'auteurs ou de spécialistes. Ils choisissent au contraire de partager et transmettre leurs connaissances, à travers des projets de films, avec d'autres acteurs du champ social (collègues et habitants des quartiers périphériques) dans un rapport d'égalité, allant même jusqu'à mettre en commun dans l'association leurs moyens de production (c'est-à-dire leur équipement), sans monnayer ce partage. Ici, les populations des périphéries ne sont plus de simples objets passifs de stigmatisation dans les discours des médias dominants : énonciateurs de leurs propres histoires, ils deviennent des sujets émancipés – du moins temporairement – en tant que producteurs, réalisateurs et protagonistes de leurs propres récits. Dans ce type de configurations, les cinéastes s'opposent à

¹⁷ Alfonso Gumucio Dragón (dir.), *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogota, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012, p. 17. Dernière consultation le 1^{er} septembre 2021. [En ligne]. URL : <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf>

la règle de la maximisation du rendement professionnel, non seulement en s'occupant peu de leur carrière personnelle, mais aussi en contribuant à la démocratisation de l'audiovisuel. Autant dire qu'ils démonétisent radicalement l'expérience audiovisuelle, puisqu'elle ne passe ni par la télévision ni par le cinéma commercial financé par l'INCAA. Ils utilisent les outils et la dynamique de l'économie sociale et solidaire (ESS)¹⁸ pour produire, réaliser et montrer leurs films. Comment pensent-ils et comment soutiennent-ils économiquement ces expériences ? Quelles solutions ont été créées pour la production de cinéma communautaire dans la périphérie de Buenos Aires ? Nous prendrons deux cas, en guise de comparaison, pour explorer le champ des expériences de cinéma communautaire en Argentine.



Répétition de *Cine en Movimiento* avec le groupe *Abuelos en Acción*.
Programme de grands courts métrages du PAMI /

¹⁸ Comme l'expliquent Rodolfo Pastore et Barbara Altschuler : « Le développement de l'ESS a surgi à la façon d'une réponse sociale face aux conséquences des transformations contemporaines du monde du travail, de l'État et des marchés, qui sont liées à la mise en œuvre des politiques néolibérales et de la mondialisation excluante de ces dernières décennies. Ces réponses sociales ont été à l'origine de multiples initiatives, organisations et réseaux associatifs comme options de travail, de revenus et d'amélioration de la qualité de vie de personnes et de groupes sociaux dans différents territoires, et ces pratiques s'inscrivent également dans le contexte plus large des débats sur les modèles contestés de développement ». Rodolfo Pastore et Barbara Altschuler, “La economía social y solidaria y los debates del desarrollo en claves de territorialidad”, *II Jornadas de la Facultad de Cs.Políticas y Sociales*, UNC Mendoza, 2015, p. 1. Dernière consultation le 16 juillet 2021. [En ligne]. URL : https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/8028/pastorealtschulermesa8.pdf.

Programme de soins de santé complets, Berazategui, 20/12/2015.

Soutenabilité et esthétique de deux modèles de production cinématographique communautaire¹⁹

Ramiro García et José Celestino Campusano, respectivement présidents des associations *Cine en Movimiento* (CEM)²⁰ et *Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires* (CAPBA)²¹, produisent du cinéma communautaire dans la banlieue sud de la ville de Buenos Aires. Bien qu'elles travaillent en périphérie, les deux associations se réunissent et ont leur siège dans la capitale, conformément aux exigences du Code civil toujours en vigueur lors de leurs fondations respectives en 2002 et 2010. Les deux associations sont toujours actives à l'heure de la finalisation de cet article, en juillet 2021.

Le CEM et le CAPBA ont parcouru des chemins différents dans le domaine du cinéma communautaire et conçoivent leur travail selon deux approches sociales distinctes, bien qu'elles se rejoignent dans une lutte commune contre le néolibéralisme et ses conséquences dans le domaine de la culture. Les deux associations participent à la confrontation de l'audiovisuel communautaire avec les représentations et les discours issus des médias de masse (dans lesquels nous incluons le cinéma commercial). Il s'agit alors de comprendre et comparer leurs objectifs, leurs motivations, leurs stratégies de production de films et leurs réalisations au cours de la période 2005-2015, afin de déterminer le sens donné au terme « communautaire » par chacune de ces structures. Cette deuxième partie de notre article entreprend donc de caractériser l'extension du champ de la culture audiovisuelle communautaire, dans le contexte étudié, à

¹⁹ Dans notre projet de recherche “El cine que nos empodera: mapeo, antropología visual y ensayos sobre el cine comunitario del Gran Buenos Aires Sur y Córdoba” soutenu par le Conseil National des Recherches Scientifiques et Techniques Argentin (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/CONICET) (2014-2016), nous avons entrepris une étude ethnographique qui nous a permis d’identifier les principaux noyaux de production des deux plus grandes villes argentines, afin d’entreprendre une démarche comparative. Les résultats de cette recherche sont publiés dans Andrea Molfetta (dir.), *Cine comunitario argentino, op. cit.* La recherche nous a permis d’établir une classification des acteurs et des pratiques prédominants, ainsi que de discerner et d’étudier les trois conceptions de la culture communautaire existantes.

²⁰ Dernière consultation le 29 septembre 2017. [En ligne]. URL : <http://www.cineenmovimiento.org/>. Le site internet de l’association “Cine en movimieto” (CEM) ne semble plus en ligne. Voir la chaîne YouTube du collectif, présentant films et coupures de presse : <https://www.youtube.com/c/CineenMovimiento2015/about>

²¹ Voir le site de l’association “Clúster audiovisual de la provincia de Buenos Aires” (CAPBA). Dernière consultation le 29 septembre 2017. [En ligne] URL : <https://capba.wordpress.com/about/> et <http://capba.weebly.com/>

partir de la description des différentes manières d'expérimenter le cinéma depuis et dans les quartiers périphériques.

1. L'association Cine en Movimiento

Sur son portail, le CEM se définit comme :

une organisation créée en 2002, dont l'objectif est de rapprocher les outils du langage audiovisuel des enfants et des jeunes, afin qu'ils puissent émettre leur propre message et devenir ainsi des sujets politiques producteurs de culture. [...]Ce projet vise à offrir aux enfants et aux jeunes un espace où ils peuvent construire un message alternatif à celui qui leur est attribué par les différents médias, qui rend compte des situations qu'ils vivent au quotidien, en mettant l'accent sur l'importance de la communication sociale et la portée qu'elle peut offrir. [...]L'objectif général est] de créer des espaces de participation culturelle communautaire dans les quartiers en utilisant les outils fournis par le langage audiovisuel, en favorisant l'exercice du droit à la communication des enfants et des jeunes des secteurs populaires²².

Il s'agit d'une association composée de communicants et de cinéastes qui, grâce à des subventions de l'Autorité fédérale des services de communication audiovisuelle et d'autres organismes publics argentins (à l'instar du secrétariat national de la Jeunesse et du ministère du développement et de la protection sociale), dispense des formations de courte durée (environ un mois), théoriques et pratiques, d'alphanétisation audiovisuelle à divers groupes dans les quartiers et institutions communautaires. La périphérie de Buenos Aires constitue son principal terrain d'action mais le CEM est également actif dans d'autres régions du pays et ailleurs en Amérique latine, constituant ainsi l'une des associations de cinéma communautaire les plus solides et les plus importantes du continent. Dans le cadre de la loi sur les médias et, à l'époque où le centre-gauche était au pouvoir, le CEM a mis ses propres équipements à disposition pour l'enseignement et la production, du tournage au montage puis pour la projection. Ses membres ont ainsi joué le rôle d'intermédiaires culturels entre l'État, ses politiques de communication et les organisations de base, le *Cine en Movimiento* devenant un auxiliaire et un exécutant des politiques publiques de cinéma et de communication communautaire mises en place durant ces années.

Douze professionnels environ – parmi lesquels nous pouvons citer Ramiro García, Nahuel García, Soledad Benavente, Martin Elsseaser – se répartissent dans différents projets simultanés. Leur mission implique de mener à la fois un travail d'amortisseur social et de stimulation initiale en vue de déclencher des

²² Dernière consultation le 29 septembre 2017. [En ligne]. URL : <http://www.cineenmovimiento.org/proyecto.html> Ce lien étant devenu obsolète, on se reporterà utilement à la chaîne YouTube déjà mentionnée.

processus créatifs. Ils amènent ainsi les habitants à former de nouvelles petites sociétés de production et des médias communautaires de quartier. C'est pourquoi la quasi-totalité de leur production cinématographique est constituée de courts métrages de facture simple, caractéristiques des cinéastes débutants. Comme nous l'avons souligné dans l'ouvrage *Cine comunitario argentino*²³, ces derniers travaillent en coordonnant un groupe créatif, dans lequel sont débattus les sujets à filmer en priorité, les histoires et les anecdotes qui constitueront le scénario. Ils assistent toujours techniquement ces groupes dans la préparation des différentes étapes du scénario, de la production, de la réalisation, du montage et de la diffusion²⁴. Les thèmes, les lieux de tournage et les acteurs non professionnels sont ici les principaux marqueurs communautaires qui nous permettent de penser cette expérience en termes de processus de reterritorialisation : mettre en scène les témoignages, les lieux, les dialectes et les acteurs locaux est une façon de réifier cette conscientisation artistique et expressive, dont la portée est émancipatrice.

Le langage cinématographique des courts métrages produits par le CEM est classique et se caractérise par sa simplicité. Les ressources expressives, tant dans le champ du documentaire que dans celui de la fiction, n'impliquent presque aucune expérimentation formelle. L'objectif principal est de déclencher un processus expressif de groupe. Or, pour que cela ait un impact social significatif, la priorité stratégique est que les courts métrages achevés, qui ont été impulsés et réalisés par les groupes sociaux dans et avec lesquels s'accomplit le travail, soient de bonne facture, y compris technique. Ne pas permettre que ces projets de films conduisent à ces frustrations, s'efforcer de les faire aboutir est essentiel à l'enracinement de l'outil audiovisuel dans ces communautés.

Ces courts métrages sont tout d'abord projetés dans les quartiers où ils ont été réalisés, ainsi que dans des festivals de cinéma communautaire, puis sont visionnables via leur chaîne *YouTube*²⁵. C'est par exemple le cas du court-métrage *El pibe* [Le gamin] produit en 2014 avec des jeunes en contexte carcéral, et qui a totalisé plus d'un 1 700 000 de vues²⁶ ou encore de *Todo por ella* [Tout pour elle], réalisé en 2013 avec des anciens combattants de la guerre

²³ Andrea Molfetta (dir.), *Cine comunitario argentino*, op. cit.

²⁴ Notre projet de recherche précité a comporté 68 entretiens ethnographiques, de nombreuses observations participantes et quatre ateliers de cartographie collective. Pour plus de détails sur le projet et ses méthodes, on se reportera au chapitre 2 de *Cine comunitario argentino*.

²⁵ Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/user/Ramirocine>

²⁶ Ibid.

des Malouines²⁷. À cet égard, le CEM développe également d'autres projets au sein de la culture communautaire : il organise des conférences et des festivals de films, à l'échelle nationale ou à celle de l'Amérique latine ; il promeut la formation de nouveaux groupes qui ont la même orientation, telle l'association *Kilombo audiovisual comunitario*, composée d'étudiants et de diplômés du cours d'audiovisuel de l'université de Lanús ; il dispense des conseils pour la constitution de coopératives et de petites sociétés de production audiovisuelle. De plus, dans le cadre de la Licence en communication sociale de l'université de Buenos Aires, le CEM dispense depuis 2014 une série de cours de perfectionnement pour les organisations communautaires. Ces cours permettent de développer les capacités organisationnelles comme expressives des membres des communautés, faisant de l'université un territoire perméable où les nouveaux mouvements sociaux trouvent un espace de réflexion, d'organisation et de mise en œuvre de nouveaux projets. Enfin, en 2013, le CEM a construit, avec le soutien de l'État argentin et des organisations communautaires de Florencio Varela – ville de la province de Buenos Aires, faisant partie du Grand Buenos Aires – un centre de production audiovisuelle dans l'édifice de La Casona de Varela (appartenant à une Église chrétienne de Río de la Plata et luttant contre l'exclusion sociale des jeunes) avec l'objectif principal d'accueillir un groupe important de jeunes intéressés par la professionnalisation de leur pratique audiovisuelle.

Dans le sillage de ces pratiques, Ramiro García pense l'inclusion sociale en termes déclaratifs, car il définit la communauté en fonction du travail que son organisation effectue pour promouvoir l'émergence de nouvelles voix. Il parle de pluralisation et de diversité grâce à l'alphabétisation audiovisuelle et à l'apprentissage technique et artistique, qui fonctionnent selon lui comme un stimulus pour l'émergence de nouvelles petites structures de production de radio, de cinéma ou de télévision communautaires. En cela, et grâce aux transferts de connaissances techniques et artistiques qu'il effectue, le CEM s'inscrit clairement dans le sillage des pratiques latino-américaines de vidéo populaire des années 1970 et 1980. Dans le cas où les organisations de quartier collaboratrices du CEM souhaiteraient, à l'avenir, générer une production autonome et auto-soutenable, la connaissance technique et esthétique de base déjà acquise leur en donnerait les moyens. Néanmoins, la formation dans le cadre du CEM ne leur permet pas pour autant de disposer de leur propre équipement et de ressources économiques, ni d'une formation sur les procédures permettant de les obtenir auprès de l'État. Le CEM assure plutôt un rôle d'assistanat au sein du cinéma communautaire. Il développe une

²⁷ Dernière consultation le 16 juillet 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=B1Z-cvaE7-Y>

interaction verticale dans l'horizontalité de la base, en faisant interagir l'Etat, l'organisation associative et les quartiers. Ses animateurs n'interfèrent pas dans le choix des histoires à raconter, même s'ils donnent des conseils sur les formes à donner à la narration, permettant la production de récits locaux, avec leurs propres paysages, histoires et points de vue. Cependant, aucun des cinéastes militants de ces groupes n'est l'auteur des films, ils sont plutôt de simples cinéastes assistants, guidant le projet de groupe, coordonnant les ateliers, prêts à poursuivre le projet de l'association aux côtés de différentes et nouvelles organisations de quartier à qui ils offrent l'expérience, presque toujours pour la première fois, de devenir énonciatrices de leurs histoires. De cette première étape d'alphabétisation jusqu'à la construction de médias communautaires autonomes, il y a une distance énorme qui a rarement été atteinte. Il s'agit pourtant du but ultime de la démarche, ce qui nous conduit à nous demander si la voie empruntée a été la bonne et si la politique publique mise en place a été judicieuse dans sa mise en œuvre et ses résultats.



Répétition de *Cine en Movimiento* avec le groupe *Abuelos en Acción*.

Programme de grands courts métrages du PAMI /

Programme de soins de santé complets, Berazategui, 20/12/2015.

2. Le Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires

Le CAPBA est une association de professionnels du cinéma indépendant qui s'appuie sur les cultures des communautés de quartier pour faire émerger un cinéma dont l'esthétique réaliste interroge les représentations de la périphérie, de ses habitants, de ses paysages et de leurs histoires telles que

générées par le cinéma argentin *mainstream*. Alors que le CEM est une organisation non gouvernementale composée de cinéastes qui enseignent le cinéma dans les quartiers, le cluster peut être compris comme un groupe de cinéastes indépendants et sans emploi qui ont trouvé dans le collectif un moyen de multiplier les possibilités de tournage dans leurs propres quartiers. En 2013, ce cluster se définit comme « un espace d'union et de développement qui intègre les entreprises du secteur, couvrant toute la chaîne de valorisation de l'audiovisuel et créant un noyau compact de synergies, d'innovation et d'expansion des entreprises²⁸. » Deux ans plus tard, sous une présidence différente, une autre définition apparaît, moins centrée sur une vision entrepreneuriale du cinéma, mais privilégiant le fait de générer un mouvement de travailleurs indépendants du cinéma cherchant, dans le champ associatif, une solution économique au problème du travail et des ressources nécessaires à la réalisation de films. Autrement dit, en deux ans, le discours du CAPBA mute d'une première vision, entrepreneuriale, à une seconde, centrée sur les travailleurs en quête d'emploi, où l'industrie n'entre plus en jeu. L'association se positionne résolument comme une organisation qui rassemble des professionnels afin de leur permettre d'entrer sur le marché audiovisuel :

Le Cluster audiovisuel de la province de Buenos Aires est une association à but non lucratif qui vise à rassembler et à renforcer chacun des secteurs qui contribuent au développement du domaine audiovisuel, à promouvoir la coopération et la formation continue²⁹.

Plus précisément, l'objectif principal du CAPBA – qui se revendique entre autres de l'autogestion et du coopérativisme – est de réunir des réalisateurs, des producteurs, des ingénieurs du son, des acteurs, des représentants de la presse, des musiciens, des opérateurs, et de les mettre en synergie dans des projets de formation permanente et de création de films que ses membres se proposent de réaliser, en partageant des connaissances artistiques, techniques et organisationnelles afin de professionnaliser le travail audiovisuel. Par ailleurs, le CAPBA est aussi un espace où les projets créatifs peuvent être partagés, en recrutant des travailleurs souhaitant y participer. À cet égard, le programme au nom éloquent *Talentos Integrados* [Talents intégrés] associe les différents membres du CAPBA pour réaliser des longs métrages.

Les initiatives mises en place sont listées sur leur site web : le développement de projets, la création de groupes de travail, la création d'un

²⁸ Site web du CAPBA hébergé par Wordpress dont les publications datent d'août à octobre 2013. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne] URL : <https://capba.wordpress.com/about/>

²⁹ Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne] URL : <http://capba.weebly.com/quieacutenes-somos.html>

réseau de contacts nationaux et internationaux, l'initiation de forums d'échange de connaissances. Au sein de ces derniers, les expériences et les tendances de l'audiovisuel sont analysées selon de multiples perspectives ; on y trouve également la diffusion permanente des activités de l'association, ainsi que la section « talents intégrés » présentée en 2015 comme « l'une [des] lignes d'action les plus fortes », dans le cadre de laquelle plus de vingt longs métrages ont été produits pour cette seule année³⁰. Les membres se réunissent une fois par mois, discutent des résultats obtenus et des nouveaux projets du groupe et organisent par ailleurs des réunions bimensuelles sur des questions spécifiques. La mécanique de production envisage la gestion de fonds compétitifs, la contribution d'entités intermédiaires, l'autogestion et le coopérativisme. La création et le soutien de réseaux, ainsi que la création d'espaces tels que des festivals, des formations et des congrès, sont considérés comme vitaux, à condition que ceux-ci envisagent l'urgence de rendre visibles les nouvelles tendances et les nouveaux cinéastes.



Réunion mensuelle du Cluster Audiovisuel de la Province de Buenos Aires
au ministère du Travail, à l'occasion de la présentation du Programme de Crédit *Capital Semilla*,
pour l'acquisition de biens d'équipement pour les petits producteurs audiovisuels.
Buenos Aires, 17 juillet 2017.

³⁰ Données tirées de l'annuaire du CAPBA. Voir Mauro Altschuler, José Celestino Campusano, Verónica Velasquez, “Clúster audiovisual de la provincia de Buenos Aires”, dans *La Economía popular ante la crisis. Por la defensa de derechos y hacia una economía social y ambientalmente sostenible*. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : http://observatorioess.org.ar/wp-content/uploads/2020/11/Eje-8.-Cultura-comunitaria-y-arte-con-enfoque-de-Economia-Social-y-Solidaria-1-convertido_2.pdf

Contrairement au CEM, qui travaille avec des ressources provenant de différentes politiques et programmes de l'État, le CAPBA entreprend de générer pour ses membres des opportunités dans le domaine de la production de *teasers* et de longs métrages. Il convient de mentionner à cet égard que le système de subventions mis en place par l'INCAA à l'époque exige, en vue de soutenir les longs métrages, un investissement préalable minimum dans les *teasers*, dans les dossiers des producteurs et dans le développement des projets, nécessitant à la fois des connaissances technico-professionnelles, non offertes par cette institution, et un apport en argent. Ces derniers sont fournis par le CAPBA, faisant ainsi le lien entre les moyens financiers et la main d'œuvre, et permettant au *cluster* de produire, sans autre capital initial que les ressources humaines, des films commercialisables. Ses membres se trouvent alors encadrés en tant que travailleurs de la culture, dans un secteur à but lucratif. De la sorte, la structure est amenée à produire des longs métrages documentaires et de fiction de genres variés, allant du mélodrame à l'horreur, en passant par le film policier et la science-fiction. Ils témoignent d'une maîtrise technique et leur qualité professionnelle leur permet de circuler en festivals et d'être exploités en salles, dans le pays et à l'étranger³¹. Par ailleurs, si le CAPBA dispense une formation professionnelle à l'instar du CEM, il promeut aussi la création d'autres *clusters* au niveau national, au sein de la *Federación argentina de realizadores audiovisuales* (FARA, Fédération argentine de réalisateurs audiovisuels), structure dans laquelle tous les *clusters* du pays convergent et se réunissent annuellement. En guise d'impulsion à la formation à la FARA, José Celestino Campusano, le premier président de CAPBA, lance un ambitieux projet de film dénommé "méga production multiprovinciale", auquel ont participé des techniciens stratégiquement choisis selon leur province d'origine, et dont le principal aboutissement a été le tournage du long métrage *El Sacrificio de Nehuén Puyelli* [Le sacrifice de Nehuén Puyelli], de J. C. Campusano, (2016)³².

José Celestino Campusano se définit comme un « cinéaste communautaire ». Originaire de Quilmes, dans la banlieue sud de Buenos Aires, il a mis en images, pendant la période étudiée³³, des récits portant sur les conditions

³¹ Tous les films produits par le CAPBA sortent en salle, mais à titre d'exemple, mentionnons *El Perro Molina* [Le chien Molina], de José Celestino Campusano (2014), et *Ahí viene* [Le voici], de Federico Jacobi (2017).

³² Voir la bande-annonce du film (sans sous-titres). Dernière consultation le 10 juillet 2021. [En ligne]. URL : <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/4013>

³³ Après 2015, Campusano s'éloigne de la banlieue sud de Buenos Aires pour partir filmer à l'intérieur du pays, en Patagonie, puis il tourne au Mexique, en Bolivie et aux États-Unis, en promouvant toujours sa façon coopérative de concevoir la production audiovisuelle, et en stimulant la formation d'organisations similaires au CAPBA sur tout le continent américain.

d'existence des habitants de son quartier, vivant sans aucune protection de l'État. Appréhender la trajectoire de Campusano en regard de celle de García, qui a porté le CEM, permet de mettre en perspective le CAPBA vis-à-vis de ce dernier. L'origine sociale des deux hommes est profondément différente, ce qui peut expliquer une grande partie de la différence de sens qu'ils assignent à leur militantisme par le cinéma communautaire – quand bien même cet engagement se situe, dans les deux cas, à la croisée d'intérêts professionnels et collectifs également définis par la profession exercée. Campusano est issu d'une famille ouvrière de la banlieue sud, alors que García est le fils d'une famille de Buenos Aires possédant une société cinématographique (une entreprise traditionnelle du secteur de la distribution, produisant des affiches argentines pour des films étrangers). Tous deux ont eu accès à l'enseignement supérieur. Cependant, si Campusano a étudié à l'école municipale de cinéma d'Avellaneda – sans toutefois la terminer –, García est diplômé en communication sociale de l'université de Buenos Aires. Or, ceci détermine de façon cruciale la façon dont chacun d'eux pense le cinéma communautaire. Le porteur du CAPBA y voit une solution économiquement soutenable pour l'émergence de nouvelles esthétiques et la promotion d'auteurs de la périphérie, menant à un cinéma légitime d'un point de vue artistique ; à l'inverse de García, qui l'inscrit comme partie prenante d'un processus de communication populaire, éloigné de l'industrie cinématographique.

Contribuant à montrer la périphérie de la capitale argentine de l'intérieur, Campusano décrit de façon brute – ce n'est d'ailleurs pas un hasard si sa société de production s'appelle *Cinebruto* – comment la population voit presque tous ses droits violés, alors que la présence des institutions publiques est généralement sinistre, menaçante, contribuant à associer la pauvreté au crime social. Campusano filme des histoires que sa communauté d'origine lui fournit, en identifiant les problèmes qui inquiètent et préoccupent ses voisins. Lorsqu'il s'éloigne de son quartier pour appréhender des espaces de tournage qu'il ne maîtrise pas, il fait appel à des personnalités issues de la communauté concernée pour lui présenter les questions les plus urgentes et préparer, avec leur assistance et en groupe, le scénario. Campusano considère que le cinéma est, et sera toujours, un art collectif³⁴. Tous les travailleurs reçoivent une rémunération équivalente, y compris au stade de la production. Campusano compte pour la production sur la collaboration de l'équipe du CAPBA et sur

³⁴ On se reporterà utilement ici au chapitre de Alejandro Olivera, “La productora Cinebruto, las películas de José Campusano y la experiencia del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires” dans *Cine comunitario argentino, op. cit.* Dernière consultation le 16 juillet 2021. [En ligne]. URL : <https://www.eseopress.com/cinecomunitarioargentino/chapter/la-productora-cinebruto-las-peliculas-de-jose-campusano-y-la-experiencia-del-cluster-audiovisual-de-la-provincia-de-buenos-aires/>

celle des habitants ; le tournage repose sur des acteurs non-professionnels, à savoir ces mêmes voisins dont il filme les récits. Son cinéma s'ancre dans un réalisme brut, avec une certaine imperfection technique dans le maniement de la caméra et des acteurs non professionnels, ce qui donne à *Fantasma de la Ruta*, par exemple, qu'il réalise en 2013, un côté abrupt dans sa forme associé par beaucoup au néo-réalisme italien dont on connaît par ailleurs l'influence considérable sur le cinéma latino-américain dans son ensemble. Tourné dans le Grand Buenos Aires et joué par des résidents locaux, ce film de 211 minutes raconte un cas typique d'enlèvement de femmes au sein d'un réseau dédié à la traite d'êtres humains, dont l'intrication criminelle complexe inclut des représentants du gouvernement et de la police fédérale. L'histoire est coréalisée par le surnommé Viking, ami du réalisateur et personnalité phare des précédents longs métrages. Quand bien même la protagoniste kidnappée retrouve sa liberté, le film montre clairement qu'il s'agit là d'une exception et que le réseau de trafiquants continue de fonctionner sans aucune entrave de la part de l'État, qui se trouve en incapacité à veiller au bien commun.

Initialement réalisé sous un format sériel pour la télévision numérique ouverte, *Fantasma de la Ruta* devient aussi un film pour le cinéma. Campusano décide en effet de produire un long métrage dans le but de parvenir à une exploitation commerciale dans les salles. C'est ainsi que *Fantasma de la Ruta* remporte les prix de la meilleure réalisation aux deux principaux festivals de cinéma du pays, celui de Mar del Plata et le BAFICI. Ayant été financé par l'INCAA, il est projeté dans des salles appartenant nécessairement à celui-ci³⁵. Le réalisateur accompagne pratiquement chacune des projections, notamment celles qui se déroulent dans des quartiers semblables au sien, afin de veiller à ce que le débat ne se centre pas uniquement sur le film et d'amener la discussion sur les questions sociales traitées. Ainsi, le cinéma de Campusano est-il indissociablement social et communautaire, tant par ses thèmes que par ses modalités de production, de présentation et de diffusion. À propos de son œuvre et du sens qu'elle confère à la notion de communauté, ce dernier a déclaré à l'occasion de son obtention du Grand prix du Festival international de Mar del Plata :

[...] ce que nous faisons dans la province de Buenos Aires, c'est essayer d'organiser son potentiel. [...] C'est la troisième zone la plus peuplée d'Amérique latine. Jusqu'à très récemment, le cinéma de banlieue n'avait aucune présence, aucune identité, et aujourd'hui il a une identité unique et extrêmement forte. Ce que nous faisons, c'est le mettre au premier plan, avec toute notre fierté, parce

³⁵ *Fantasma de la Ruta* est visionnable sur la plateforme CINE.AR, où sont déposés tous les films produits ou coproduits avec des fonds publics, un an après leur sortie commerciale. Dernière consultation le 29 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://www.cine.ar/>

que nous croyons fondamentalement au lieu où nous vivons, à la complexité de ce lieu et à la relation de la province de Buenos Aires avec tous nos frères des autres provinces³⁶.

Il n'y a pas de contradiction entre le militantisme communautaire et l'auteurisme chez Campusano, tant du point de vue esthétique que de celui des modes de production coopératifs. Si les films sont produits avec les ressources de l'État, il ne faut pas y voir un assistanat qui entrerait en contradiction avec l'autosuffisance de ces groupes, et en l'occurrence, de ces jeunes. Il existe en effet un processus de transfert de biens technologiques et de connaissances qui s'établit dans un espace socialement partagé : une maison de la Culture de quartier.

3. CEM/CAPBA : cerner la tension inhérente au cinéma communautaire

Les trajectoires spatiales entreprises par les deux structures sont susceptibles de mettre en perspective la ligne de fracture entre elles. Si la première, celle du CEM, va de la capitale fédérale vers la périphérie, la seconde fait le chemin inverse, de la périphérie à la capitale. En effet, le CEM a développé un nombre très important d'ateliers et d'activités socioculturelles dans toute l'agglomération de Buenos Aires. À l'inverse, le CAPBA, qui trouve son origine dans une partie excentrée de l'agglomération de Buenos Aires (la ville de Quilmes), organise ses réunions mensuelles dans la capitale, qui plus est à la Chambre de commerce de la province de Buenos Aires, située sur l'Avenida de Mayo et 9 de Julio, c'est-à-dire au cœur de Buenos Aires. Ces déplacements significatifs rendent palpables les diverses stratégies par lesquelles les acteurs du cinéma communautaire se positionnent face aux avancées du néolibéralisme en termes de production culturelle. Au carrefour des deux routes, du centre vers la périphérie et de la périphérie vers le centre, et précisément parce qu'il s'agit de déplacements et de voyages qui touchent les deux territoires, un processus d'enrichissement réciproque a lieu dans les deux collectifs.

Par ailleurs, la valeur accordée au travail cristallise aussi la tension inhérente au cinéma communautaire. Les finalités de García et de Campusano divergent, se positionnant, ou non, autour de la valeur attribuée à celui-ci. Un problème plus vaste apparaît cependant. En effet, la loi 26522 réserve 33 % de l'espace audiovisuel argentin aux « personnes ayant une existence théorique sans but lucratif », de sorte que l'inclusion sociale par le droit à la communication

³⁶ “José Celestino Campusano: el cine es un tejido vivo, como una piel”, *La Tinta*, 20 février 2017. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://latinta.com.ar/2017/02/jose-celestino-campusano-el-cine-es-un-tejido-vivo-como-una-piel/>

empêche, dans un certain sens, que cette participation communautaire devienne une source de travail rémunéré. Cette question révèle une contradiction implicite dans le texte de la loi et finit par définir différents profils de participation populaire au sein du cinéma et de la communication communautaires. Pourquoi le secteur communautaire ne peut-il pas être lucratif en plus de remplir sa mission sociale ? Pourquoi cantonner ses acteurs en dehors de l'économie formelle en ne les reconnaissant pas comme des travailleurs ? La première question trouve une réponse, dans la mesure où les deux autres secteurs de la communication envisagés par la loi (l'État et le secteur privé à but lucratif) ouvrent un espace de travail possible à ces cinéastes et communicants communautaires. Par ailleurs, comme l'indique Ivana Bentes³⁷, le CEM et le CAPBA rassemblent les travailleurs précaires de l'économie informelle par le biais de la culture. Les habitants des quartiers qui accèdent pour la première fois à la production audiovisuelle communautaire, après l'intervention de l'État par le biais d'associations comme le CEM, parviennent à peine à se projeter dans la construction de leurs propres médias ou sociétés de production. De plus, l'acquisition de licences dans les autres parts réservées par la loi est inaccessible pour ces populations et l'État n'offre pas de lignes de crédit pour les soutenir, une difficulté parmi d'autres dans l'avancement du processus impulsé par la loi. En ce sens, nous pouvons affirmer qu'il y a un immense saut presque dans le vide pour passer du cinéma communautaire à la communication communautaire, encore en suspens et aujourd'hui frustré par la tendance à la concentration des médias observée depuis décembre 2015. Ce passage frustré du cinéma à la communication montre que la résistance des récits communautaires au néolibéralisme a été historiquement testée et vaincue dans le cas du CEM, mais pas dans le cas du CAPBA, et ceci parce qu'il pose le problème de la soutenabilité des médias face au marché, même si le CEM continue de développer des processus micropolitiques dans certaines communautés.

Communautaire et collectif : subjectivités, réversions et réseaux

Kapur et Wagner nous rappellent que la critique marxiste appréhende les textes culturels comme des productions aidant à mettre en lumière des aspects du capitalisme – dans notre cas, du néolibéralisme –, que les traités économiques n'expliquent pas³⁸. À travers eux, nous pouvons percevoir ce qui,

³⁷ Ivana Bentes, “Redes colaborativas y precariado productivo”, *Revista Periferia*, nº 1, vol. 1, 2009.

³⁸ Jyotsna Kapur et Keith B. Wagner, *Neoliberalism and Global Cinemas. Capital, Culture, and Marxist Critique*, op. cit.

dans la société, ne fonctionne plus, ainsi que ce qui résiste. La domination écrasante dans la production médiatique des récits à la première personne, via les blogs et YouTube, basés sur les conditions matérielles de réalisation (l'ordinateur personnel, les petites caméras mobiles), se concentre ainsi sur la sphère de l'autobiographie et conforte la vocation politique de l'acte de raconter, où la micropolitique définit le cinéma comme « esthétique de l'existence³⁹ », à l'heure de l'ouverture démocratique de la région⁴⁰. L'individualisme, qui dans le néolibéralisme limite la citoyenneté du sujet à sa condition de consommateur, constitue le mode par excellence de production de la subjectivité néolibérale. Cette fusion entre le citoyen et le consommateur proposée par la société de consommation néolibérale fait que ces récits soutiennent un style de vie et un mode d'existence qui reproduit chez les autres, à leur tour, cette même forme de subjectivité atomisée. C'est dans le processus de subjectivation que nous faisons de ces modes de vie un style qui leur est propre, avec une éthique et une esthétique qui se voient consolidées – dans le cas d'une société néolibérale – en termes d'identité personnelle⁴¹.

Il existe cependant des expériences comme celles qui sont comparées ici, dans lesquelles un autre type de subjectivité est proposé ; il ne s'agit pas de subjectivité individuelle mais collective. De même, des processus de subjectivation cherchent à consolider un type d'identité de groupe, entendue socialement, renforçant la diversité des subjectivités sociales et la pluralité des cultures. Ainsi, pensons-nous que c'est le caractère collectif du cinéma communautaire qui offre, tant du point de vue économique (modes de production) que du point de vue poétique, une confrontation et une résistance directes aux conséquences culturelles du néolibéralisme dans la région. Le caractère politique des groupes comparés dans ce texte, constitués en associations, indique l'autoperception de ces groupes en tant qu'entités socialement déterminées par le travail créatif. Nous y observons par conséquent la finalité du processus cinématographique comme moyen

³⁹ Michel Foucault, *Ditos e escritos. Ética, sexualidade, política*, Manoel Barros da Motta (dir.), Rio de Janeiro, Forense Universitaria, 2004 (édition originale 1994), p. 288.

⁴⁰ Concernant la problématique du « soi » dans le documentaire performatif au cinéma et à la télévision, voir notre communication au XIII Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 6 au 10 octobre 2009. Résumé et bibliographie en ligne. Dernière consultation le 20 juillet 2021. [En ligne]. URL : https://associado.socine.org.br/anais/2009/8349/andrea_molfetta/o_eu_no_cinema_e_da_tv_enunciacao_documento_numa_perspectiva_trans_mediatica

⁴¹ José A. Tasat, “Políticas culturales de los gobiernos locales en el conurbano bonaerense”, 2014. Dernière consultation le 5 avril 2021. [En ligne] URL : <http://www.unref.edu.ar/documentos/indicadores2008/Politicas%20culturales%20de%20los%20gobiernos%20locales%20en%20el%20conurbano%20bonaerense%20Jose%20Alejandro%20Tasat.pdf>

d'instrumentaliser les ambitions et d'atteindre les objectifs nécessaires pour servir la communauté. Pour le CEM, la culture est un domaine où il est possible d'expérimenter de nouvelles politiques, mais aussi de réfléchir à la politique culturelle comme l'un des leviers stratégiques de l'inclusion sociale. Dans leurs films, les cinéastes accompagnés par les ateliers du CEM assument généralement un discours politique qui répond aux besoins urgents du contexte dans lequel ils vivent. C'est ainsi que les anciens combattants des Malouines racontent leur passé récent en s'affranchissant du traumatisme de l'expérience de cette guerre du début des années 1980 ; de même, les jeunes de la ville de Florencio Varela s'interrogent sur leur avenir en testant la fondation de centres de production cinématographique. Selon les termes de Jorge Alemán dans *En la frontera. Sujeto y capitalismo*⁴², la subjectivité néolibérale, fermée et réprimée dans une logique circulaire de possibilité (« tout peut s'acheter ») est combattue au sein de ces processus de cinéma communautaire, par le biais de subjectivités de groupe qui affrontent dans l'acte créatif du cinéma, leurs propres impossibilités, que ces processus transforment. Mobilisant dans son ouvrage la psychanalyse, la philosophie et la science politique, Alemán évoque la nécessité de ce processus de désidentification des groupes par rapport à l'image que les médias reproduisent d'eux, une désidentification qui apparaît comme « une condition de l'expérience du sujet pour aller dans la direction transformatrice de la politique⁴³ ». Dans le discours capitaliste néolibéral, « le sujet est privé de la possibilité de se vivre à partir du symbolique⁴⁴ », et le cinéma communautaire renverse cet état de fait.

Par ailleurs, Ivana Bentes attire notre attention sur le fait que ces formes alternatives ne génèrent plus d'histoires sur la pauvreté dans le sens où les médias de masse instaurent une *fabrique de la pauvreté*⁴⁵. Ses récits sont inversés et transformés par le cinéma communautaire en une fabrique de nouvelles formes poétiques, qui destituent les intermédiaires de la culture pour se transformer en sujets de la communication et en producteurs d'un discours sur eux-mêmes. En ce sens, la manœuvre communicationnelle néolibérale, qui stigmatise ces territoires pour affaiblir leurs subjectivités sociales et ainsi les contrôler, en fabriquant de l'extérieur des images de « porno-misère⁴⁶ » (ou « cosmétique de

⁴² Jorge Alemán, *En la frontera. Sujeto y capitalismo*, Buenos Aires, Gedisa, 2014.

⁴³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Ivana Bentes, « Redes colaborativas y precariadoproduktivo », art. cit., p. 54.

⁴⁶ Notion initiée par les cinéastes Luis Ospina et Carlos Mayolo dans les années 1970, pour faire référence à la nécessité de générer de nouvelles formes poétiques pour le traitement des problèmes sociaux, sans spectacularisation victimaire des « pauvres ». Nous renvoyons à leur manifeste. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>

la faim⁴⁷ »), est combattue et radicalement remise en cause par la production de cinéma communautaire dans les périphéries urbaines, qui transforme ces territoires de pauvreté théoriques en territoires de richesse culturelle et en laboratoire de nouvelles politiques culturelles. Reprenant la question de l'économie et de la politique de la culture proposée par ces pratiques de cinéma communautaire dans notre contexte, les productions culturelles de la pauvreté font l'expérience d'un nouveau modèle qui ne dépend ni de l'État ni de l'industrie. Ce dernier, selon le schéma proposé par Bentes⁴⁸, repose sur l'établissement de nouvelles alliances et s'inscrit dans un système réticulaire, en se liant avec d'autres collectifs du pays et de la région. Ces réseaux rompent également avec l'idéologie populaire-nationaliste d'au moins deux façons. D'une part, dans ces productions où l'État national est un acteur indispensable, le « national et populaire » n'existe plus. D'autre part, dans une culture en réseaux, il y a une rupture avec l'identité nationale, dans le sens où les histoires narrées montrent les conditions de pauvreté dans le monde, ce que Bentes désigne comme les ghettos mondiaux du Sud⁴⁹.

Ces différents cas confirment la construction et la réaffirmation, sur la base de l'expérience cinématographique communautaire, de groupes qui continuent jusqu'en 2021 à être actifs en tant que producteurs culturels, produisant leurs propres films, spectacles, groupes musicaux et autres activités. Lorsque ces associations se retirent des territoires où elles ont mis en place leurs premières actions, les groupes communautaires continuent à y fabriquer des films, dans une expérience que Bentes identifie comme une radicalisation démocratique de la production sociale.

Le CEM et le CAPBA mettent en œuvre une dynamique de réseaux P2P (pair-à-pair) que Michael Bauwens caractérise comme suit :

⁴⁷ Ivana Bentes, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, *Alceu: revista de comunicação, cultura e política*, PUC-Rio de Janeiro, vol. 8, nº 15, 2007, p. 242-255. L'expression proposée par Ivana Bentes est utilisée pour mettre en opposition les spectacularisations et folklorisations de la pauvreté présentes dans le nouveau cinéma brésilien et « l'esthétique de la faim » pensée par Glauber Rocha dans son manifeste sur les interactions entre cinéma et réalité socioculturelle.

⁴⁸ Ivana Bentes, “Redes colaborativas y precariado productivo”, art. cit., p. 54.

⁴⁹ Ivana Bentes, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, art. cit., p. 254. Joanna Page, dans son livre *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham, Duke University Press, 2009), identifie également, pour ce qui est du nouveau cinéma argentin, une désintégration de la nation en termes de changement linguistique ; celui-ci apparaît comme une corrélation et une réponse sociale, dans une étude où la notion de chronotope de Mikhaïl Bakhtine est utilisée pour diagnostiquer, dans les structures du langage, les visions spatio-temporelles du monde dans l'optique de ses énonciateurs.

La valeur d'usage est produite par la libre coopération entre les acteurs ; ceux-ci ont accès au capital distributif ; cette communauté est auto-administrée (elle n'a pas de hiérarchie d'entreprise ni d'État) ; un troisième modèle d'autorité émerge, puisque les décisions sont prises entre tous ; ces réseaux mettent à la disposition de l'extérieur ce qui est produit en leur sein, dans un sens d'universalisation du capital généré⁵⁰.

La *mancomunidad*, ou nouveau régime de propriété commune, est mise en pratique dans le cinéma communautaire argentin, puisque l'on constate la présence d'une propriété distributive entre pairs. Les biens techniques, qu'ils soient matériels ou symboliques, n'appartiennent pas à une seule personne ou entité, mais sont distribués entre pairs. Ainsi, les modèles en réseau, ou P2P, pratiqués par le cinéma communautaire de la périphérie du Grand Buenos Aires, favorisent-ils l'émergence d'une coopération qui rompt catégoriquement avec le renfermement individualisant de la subjectivité néolibérale, faisant du territoire du cinéma communautaire, en termes poétiques et économiques, un front rétif contre la crise de la « tutelle » de l'État. Les réseaux encouragent la résistance au marché, et les réseaux de réseaux lui donnent un plus grand poids politique et économique sur le territoire. C'est pourquoi il est si nécessaire que les différents groupes du cinéma communautaire se reconnaissent et s'associent. Sur le territoire argentin, ils sont encore relativement isolés, comme le montre le manque de participation du secteur du cinéma et de la communication communautaire aux MePESS – *Mesas de Productores de la Economía Social y Solidaria*, ces regroupements de producteurs de l'économie sociale et solidaire dont l'histoire est si importante depuis la crise de 2001. Et c'est précisément à ce moment-là que la consolidation des réseaux qui permettent la popularisation et le partage des ressources humaines, artistiques et techniques, en tant que résistance à la dynamique néolibérale proposée pour la culture, joue un rôle vital.

Notes conclusives

De 2016 à aujourd'hui, c'est-à-dire de l'avènement du gouvernement néolibéral d'extrême droite de Macri au début de la présidence de Fernández, les deux organisations étudiées ont franchi de nouvelles étapes. *Cine en Movimiento* est l'association dont l'activité a été la plus touchée par le retrait brutal de l'État de tout ce qui avait été construit en termes de politiques sociales et culturelles. Le CEM s'est alors positionné en retrait, ne pouvant plus

⁵⁰ Vasilis Kostakis and Michel Bauwens, *Network Society and Future Scenarios for a Collaborative Economy*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, p. 15.

compter sur les financements du ministère du développement social qui l'avait toujours épaulé, ni sur d'autres soutiens municipaux ou d'ONG. De nombreux cinéastes, animateurs d'ateliers et communicants qui étaient partie prenante du CEM étant également enseignants, plusieurs d'entre eux ont participé à la création d'un collège technique spécialisé dans la communication audiovisuelle. Cet établissement – le *Colegio universitario de la universidad de San Martín* (CUSAM) – dépend directement de l'université de San Martín (UNSAM). Par là même, la circonscription de San Martín, au cœur du Grand Buenos Aires, dispose désormais d'une nouvelle institution éducative publique et gratuite, dans laquelle toute l'expérience acquise par les membres du CEM dans leur travail avec les jeunes adultes et les adolescents a été matérialisée et systématisée. Plus récemment, depuis 2019, alors que l'ère Fernández venait de s'ouvrir, *Cine en Movimiento* a été l'un des principaux promoteurs de La Matancera. Ce multimédium a été rejoint par près de 25 petites organisations non gouvernementales de communication populaire de La Matanza, à savoir des radios, des revues, une télévision universitaire, des fanzines, imprimeries ainsi que par le CUSAM. Autant dire que *Cine en Movimiento* représente donc aujourd'hui un groupement exprimant la société civile organisée et militante, tout en participant à la conception et à l'exécution des politiques publiques culturelles.

Le *Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires* avait, dès avant 2015, organisé son développement dans une plus grande autonomie vis-à-vis de l'Etat argentin. Celui-ci était donc moins déterminant en vue de l'établissement de la durabilité du cluster, qui reposait plus fondamentalement sur le coopérativisme de base, exprimé par une formule éloquente de Campusano, dont la pensée sur la production est porteuse d'une démonétisation des processus de tournage : « Se filma o se filma », autrement dit : on filme avec ou sans argent. De toute évidence, la mise en commun de connaissances et de ressources techniques et artistiques opérée par le CAPBA a créé la possibilité de tourner en l'absence de soutien public. Ainsi les années de Macrismo ont-elles représenté pour la CAPBA une nouvelle mise à l'épreuve de ses rouages coopératifs : l'association a néanmoins développé des projets en association avec d'autres clusters (à l'instar de celui de Mar del Plata) tout en soutenant ses deux festivals, *Cine Con Riesgo* créé en 2014 à Florencio Varela et le FIRA/*Festival Internacional de Realización Audiovisual* (Festival international de la réalisation audiovisuelle, dont la première édition a eu lieu en 2018). *Cine Con Riesgo* diffuse des films qui ont couru le risque de ne pas exister, et qui ont donc été tournés avec des financements très peu élevés, alors que le FIRA constitue le premier festival de films en cours, dans le cadre duquel des équipes de tournage se réunissent dans une ville pour produire leurs films et collaborer entre groupes. Cela stimule la décentralisation de la production hors de Buenos

Aires. Aussi, par-delà les actions précitées, le cluster continue d'œuvrer pour ne pas en rester aux films sur le papier, et réunir les forces de travail, généralement sous-employées, dans la réalisation solidaire et alternative des films de chacun. Bien que le rythme de production se soit ralenti, il continue à être soutenu dans le temps, donnant naissance à l'une des cinématographies les plus originales du pays.

J

Bibliographie

- ALEMAN Jorge, *En la frontera. Sujeto y capitalismo*, Buenos Aires, Gedisa, 2014.
- BENTES Ivana, “Redes colaborativas y precariado productivo”, *Periferia*, n° 1, vol. 1, 2009, p. 53-61.
- BENTES Ivana, *Midia multidao: estéticas da comunicacao e biopolíticas*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2015.
- BENTES Ivana, “Sertões e favelas no cinema contemporâneo brasileiro: estética e cosmética da fome”, *ALCEU*, n° 15, vol. 8, juillet-décembre 2017, p. 242-255. Disponible en ligne. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf
- DRAGON Alfonso Gumucio (dir), *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogota, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf>
- COURLY Nick, *Why Voice Matters. Culture and Politics After Neoliberalism*, Los Angeles, Sage, 2010.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *El antiedipo*, Barcelone, Ediciones Paidós Ibérica, 1985 (édition originale : 1972).
- FOUCAULT Michel, *Ditos e escritos. Ética, sexualidade, política*, Manoel Barros da Motta (dir.), Rio de Janeiro, Forense Universitaria, 2004 (édition originale : 1994)
- KAPUR Jyotsnay, WAGNER Keith. B. (dir.), *Neoliberalism and Global Cinemas. Capital, Culture, and Marxist Critique*, Londres, Routledge, 2011.
- BAUWENS Michel, KOSTAKIS Vasilis, *Network Society and Future Scenarios for a Collaborative Economy*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.

- MARINO Santiago, MASTRINI Guillermo, BECERRA Martín, (2010) “El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina”, *Revista Oficios Terrestres*, n° 25, 2010, p. 11-24.
- MOLFETTA Andrea, “O cinema comunitario do Grande Buenos Aires: o caso os avos de Berazategui”, in SOBRINHO, Gilberto Alexandre (dir.), *Cinema em Redes. Tecnologia, estética e política na era digital*, Campinas, Papirus, 2016.
- MOLFETTA Andrea (dir.), *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*, Buenos Aires, Teseo Press, 2017.
- MOLFETTA Andrea, “Un nuevo Tercer Cine se practica en el Conurbano Sur de Buenos Aires”, *Culturas*, n° 16, 2017, p. 49-71.
- MOLFETTA Andrea, “Una antropología del cine comunitario en Argentina”, Rosario/UNR: *Cuadernos de Antropología*, 2017, vol. XXII, p. 39-59.
- PAGE Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham et Londres, Duke University Press, 2009.
- ALTSCHULER Barbara, PASTORE Rodolfo, “Economía Social Y Solidaria En Clave De Desarrollo Socio-Territorial En Argentina. Conceptos, Políticas Públicas Y Experiencias Desde La Universida”, *Eutopía. Revista De Desarrollo Económico Territorial*, n.º 7 (novembre), p. 109-128.
<https://doi.org/10.17141/eutopia.7.2015.1689>.
- SABATELLA Martin,(2010) “Primer año de gestión al frente de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual”.
https://issuu.com/afscadigital/docs/informe-de-gestion_primer-anio_web/1
- SACROISKY Ariana et URTURI Andrea. (2014), “Crédito y comunidad. Debates, esquemas y experiencias en el campo de las finanzas solidarias”. Document de travail n° 56 du CEFIAR(Centro de Economía y Finanzas para el Desarrollo de la Argentina), Buenos Aires, 2014.
https://base.socioeco.org/docs/dt_56_1_.pdf
- STANDING Guy, *El precariado. Una nueva clase social*, Barcelone, Pasado y Presente, 2013 (1ère édition : Londres, Bloomsbury, 2011).
- TASAT José A. “Políticas culturales de los gobiernos locales en el conurbano bonaerense”, *Cuadernos de Políticas Culturales. Indicadores Culturales*, 2008 ; www.unref.edu.ar/documentos/indicadores2008/Politicas%20culturales%20de%20los%20gobiernos%20locales%20en%20el%20conurbano%20bonaerense%20Jose%20Alejandro%20Tasat.pdf