



Como coordinadora, junto a Pietsie Feenstra, de la edición del volumen monográfico *Le Nouveau Du Cinéma Argentin*, que será publicado por la revista *Cinémaction* (Paris: Ed. Corlet, 2015), certifico que el artículo elaborado por David Oubiña “Légitimation du renouveau dans le cinéma argentin” ha sido aceptado para su publicación en el citado volumen. La publicación se halla en estos momentos en prensa y su aparición está prevista en los próximos meses en el presente año.

En Madrid, a 29 de abril de 2015

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'ML Ortega', is positioned below the date. The signature is fluid and cursive, with a horizontal line across the middle.

Fdo. María Luisa Ortega
Profesora Titular de Comunicación Audiovisual
Universidad Autónoma de Madrid

LÉGITIMATION DU RENOUVEAU DANS LE CINÉMA ARGENTIN

David Oubiña
CONICET / UBA

Description :

Le phénomène du nouveau cinéma a été possible grâce à la conjonction d'une série de développements coïncidents : les écoles de cinéma, les magazines spécialisés et le BAFICI (Buenos Aires Festival international de cinéma indépendant). Ce nouveau cinéma a introduit plusieurs changements qui se sont établis comme des points qui n'admettent pas de retour en arrière. Il est vrai que, une fois passé l'enthousiasme éveillé par les premières réalisations, le nouveau cinéma a éprouvé une série de mutations. Dans les dernières années, plusieurs des nouveaux directeurs se sont mis à faire des films plus conventionnels et, curieusement, de plus en plus pareils à ceux du vieux cinéma qu'ils avaient autrefois critiqué : la peinture des mœurs, la démagogie, le faux professionnalisme, les rigides structures de production et l'esthétique de la télévision rôdent de nouveau l'espace cinématographique. Un film comme *Monde grue* pourrait-il surgir aujourd'hui de manière inattendue ?

I

Les débuts de la restauration démocratique en Argentine dans les années 80 ont été des moments de grand optimisme : l'abolition de la censure, l'incitation à la production et les prix dans le cadre des festivals internationaux ont suscité une sensation de renaissance cinématographique. Cependant, c'étaient toujours les mêmes directeurs, entraînés en publicité et habitués à travailler avec des stars de la télévision et des budgets élevés, ceux qui faisaient des films. La crise économique de la dernière période du gouvernement d'Alfonsín ainsi que la gestion corrompue du gouvernement de Menem avaient placé le cinéma dans un nouveau cul-de-sac.

Le changement s'est insinué au milieu des années 90. En 1995, *Histoires brèves* a eu un succès modéré qui a servi à démontrer qu'il y avait un public qui s'intéressait à un cinéma différent. Le plus surprenant c'est qu'il s'agissait d'un film composé de plusieurs courts métrages réalisés par des directeurs très jeunes qui avaient été choisis par le biais d'un concours à l'INCAA (Institut national de cinématographie et d'arts visuels).¹ La quasi-totalité de ces nouveaux directeurs venaient des écoles de cinéma, ils manquaient d'expérience professionnelle et leurs courts métrages étaient imparfaits ; néanmoins, ces

courts métrages offraient un nouveau regard, un mode de production indépendante et un lien sans autant de préjugés vis-à-vis de la réalisation de films.

La plupart des jeunes qui ont participé au concours allaient développer plus tard une carrière cinématographique. De fait, deux parmi eux ont décidé d'unir leurs efforts dans le but de co-diriger un film qui a revêtu un caractère inaugural : lorsque *Pizza, bibine, clope*² a passé au Festival de cinéma de Mar del Plata, il s'est avéré évident qu'il existait un autre cinéma argentin, différent de celui des films hégémoniques, un cinéma qui refusait le conformisme, la solennité et les lieux communs des directeurs professionnels.³ Très rapidement, l'un après l'autre, ont apparus les films qui ont consolidé l'existence d'un « Nouveau cinéma argentin » : *Monde grue*, *Silvia Prieto*, *La liberté* et *Le marécage*.⁴ Soudainement, de nouveaux personnages, de nouveaux lieux, de nouveaux conflits et de nouvelles esthétiques se déployaient à l'écran.

Ce phénomène du nouveau cinéma a été possible grâce à la conjonction d'une série de développements coïncidents : les écoles de cinéma, les magazines spécialisés et le BAFICI (Buenos Aires Festival international de cinéma indépendant).

II

Dès 1991, en suivant l'exemple de l'Université du cinéma (FUC), l'ouverture de nombreuses écoles de réalisation a introduit un changement radical dans la production cinématographique qui, souvent, n'a pas été appréciée dans toute sa dimension. Les nouveaux directeurs connaissent l'histoire et la théorie du cinéma : ils ne se sont pas entraînés dans un métier industriel mais ils ont étudié une discipline esthétique. Cela suppose une perspective différente pour pouvoir comprendre tous les aspects de cette pratique. Depuis les années 60, il n'existait pas en Argentine une génération de cinéastes-cinéphiles, c'est-à-dire, des gens qui pourraient être évalués non seulement à partir d'un savoir technique mais aussi à partir d'une encyclopédie de références stylistiques et d'auteurs admirés.

Face à une industrie épuisée et à l'avènement de nouvelles technologies, la rénovation du cinéma argentin a passé par la formation académique. De même qu'autrefois les cinéastes apprenaient le métier en faisant d'interminables tâches secondaires en publicité, et sporadiquement, dans quelques longs métrages, de même y a-t-il actuellement de nombreuses institutions où l'on peut suivre des études : outre l'Université du cinéma, le cursus d'Image et Son et l'ENERC (École nationale d'expérimentation et réalisation cinématographique), l'on peut aussi citer le CIEVYC (Centre de recherche et d'expérimentation en vidéo et cinéma) ou l'IDAC (Institut d'art cinématographique dans la ville d'Avellaneda), parmi d'autres. « Cette transformation –a écrit Sergio Wolf- a été si puissante qu'elle a incité maints critiques et essayistes à tenter de découvrir où résidait la nouveauté, ce qui a favorisé toute sorte de lectures, depuis les plus démesurées jusqu'aux plus absurdes ; mais dans la plupart des cas, cette transformation a servi à déplacer l'axe de réflexion, elle a imposé que les analyses soient discutées en termes cinématographiques,

comme c'est toujours le cas pour les films modernes. Il va sans dire, d'ailleurs, que cette poignée de films a installé l'idée de la modernité dans le cinéma argentin ». ⁵ En effet, ce mouvement de rechange a été accompagné de nouveaux magazines, de nouvelles critiques et en conséquence, de nouvelles formes de concevoir le cinéma.

Dès le début des années 90 et en coïncidence avec la mise en place des écoles de réalisation cinématographique, une grande variété de publications spécialisées qui ont développé une forte activité critique ont vu le jour, dont : *Film*, *Faire du cinéma*, *Sans coupures*, *Autredomaine*, *Kilomètre 111* et notamment, *L'amant* – qui paraît toujours depuis 1991 ; ces magazines ont joué un rôle important dans la rééducation du regard critique. ⁶ Très tôt (de manière quasiment prophétique), en 1994, *Film* a publié un sondage adressé à des jeunes directeurs argentins alors que certains d'entre eux n'avaient pas encore dirigé de long métrage : Martín Rejtman, Alejandro Chomski, Julia Solomonoff, Fernando Spiner, Esteban Sapir et Cristian Pauls, parmi d'autres. La recherche, curieusement intitulée « Une génération d'orphelins » trouvait son origine dans l'insatisfaction provoquée par les films dominants et dans le besoin de découvrir des indices de changement au-dessous de cette surface. Peu de temps après, *L'amant* a montré dans l'une de ses couvertures les différences qui opposaient le vieux cinéma au cinéma jeune : « Cinéma argentin. Le mauvais / Le nouveau » où « Le mauvais » était représenté par « *Ne meurs pas sans me dire où tu vas* » ⁷ (Eliseo Subiela, 1995) et « Le nouveau » par « *Histoires brèves* ». ⁸ À partir de là, une alliance s'est établie entre les jeunes réalisateurs et une nouvelle critique qui a trouvé chez eux un cinéma argentin qu'elle pouvait défendre.

Très vite, cette alliance allait se voir légitimée grâce au cadre offert par le Festival de cinéma de Buenos Aires. Les huit ans qui vont de l'ouverture de l'Université du cinéma et de la parution du premier numéro de *L'amant* à la fondation du BAFICI, marquent le temps de formation des nouveaux cinéastes avant qu'ils n'aient commencé à réaliser leurs premiers longs métrages. De même qu'à l'époque les écoles avaient donné une réponse à beaucoup de jeunes qui s'intéressaient à faire du cinéma, depuis 1999 le BAFICI, a offert un espace pour qu'ils puissent montrer leurs films. Depuis lors, le BAFICI a été la scène privilégiée pour les nouveaux films. Ils y ont trouvé un public et ils y ont pu entamer une projection au niveau international. BAFICI et nouveau cinéma s'impliquent mutuellement. Au fil du temps, le festival a eu plusieurs directeurs (Andrés Di Tella, Quintín, Fernando Peña, Sergio Wolf) mais sa programmation a toujours conservé son profil indépendant et artisanal, cette espèce d'autarchie esthétique qui en est devenue la marque distinctive. L'ambiance enthousiaste, spontanée et vertigineuse du festival a été, dès le début, celle qui a le mieux accueilli le cinéma des jeunes réalisateurs des années 90. Si la syntonie entre le BAFICI et le nouveau cinéma s'est établie immédiatement, ce fut pour maintes raisons : les films y ont trouvé un environnement critique adéquat, ils y ont été accueillis par un public attentif et ils s'y sont mêlés avec des films voisins d'ailleurs. Le festival a ainsi servi à positionner les cinéastes dans le circuit international ; en échange, les films ont donné à cette rencontre une identité définie. Le nouveau cinéma a eu besoin du BAFICI et le BAFICI a existé grâce au nouveau cinéma. Peut-être, aucun autre festival ne ressemble t-il autant à ses films que celui-ci.

Dans les années qui ont suivi, les nouveaux films ont occupé des espaces, ont gagné et perdu des spectateurs, ont voyagé pour participer à des festivals et ont obtenu des prix, ils ont suscité de l'enthousiasme ou de la déception, ils ont participé à des polémiques. Il y a

eu de bons films et d'autres qui n'ont pas été aussi bons, mais il est clair que –soit pour célébrer, soit pour critiquer- ils méritaient que l'on en parle.

III

Il est vrai que, une fois passé l'enthousiasme éveillé par les premières réalisations, le nouveau cinéma a éprouvé une série de mutations. Après la crise de 2001, la politique de l'INCAA –dominé toujours par le syndicat de techniciens (SICA) et par l'association des directeurs « professionnels » (DAC)- est devenue plus dure et plus hostile à l'égard des films indépendants. Les secteurs les plus réactionnaires de l'industrie sont revenus à la charge contre ces films artisanaux qui avaient revitalisé le cinéma argentin dans la décennie précédente. Dans une chronique écrite pour une publication de DAC, Héctor Olivera, réalisateur chevronné, se plaignait du fait que l'aide officielle était trop flexible pour ce qu'il appelle –par un certain mépris- le « cinéma artisan » alors que pour le producteur de cinéma industriel, le respect des dispositions en vigueur « lui vaut un investissement de centaines de milliers de pesos seulement dans les rubriques concernant les acteurs, les techniciens, les musiciens et les extras. Il va de soi que les réalisateurs du cinéma artisan n'ont pas respecté, ni ne respectent, ni ne vont respecter les contrats de travail en vigueur ».⁹

Pour Olivera, il s'agit, incontestablement, de préserver le *statu quo* : l'INCAA ne devrait pas fonctionner comme un organisme de l'État qui offre son soutien à un bien culturel, mais plutôt comme il a fonctionné traditionnellement, c'est-à-dire, en tant qu'organisme gérant les fonds pour l'industrie du cinéma. Au début, cet espace que les ministères de l'état avaient négligé a été couvert par d'autres organisations qui ont compris que les films (certains films) ne devraient pas être mesurés en fonction de l'investissement et les revenus que le marché impose : plusieurs nouveaux films des années 90, probablement la plupart d'eux, ont reçu des subventions de différentes fondations, de festivals et d'institutions internationales. Il est évident que les objectifs d'un organisme indépendant sont différents de ceux que poursuit un producteur ou une institution de l'état : car, alors que les producteurs ont besoin d'un résultat minimalement rentable et que les organismes de l'état cherchent des œuvres exprimant une certaine idiosyncrasie (quoi qu'il soit ce que l'on définit par ce terme si ambigu), une fondation indépendante peut offrir son soutien plus librement à des projets engagés envers l'expérimentation. Ceci a été ainsi, au moins au début, avant que ces soutiens ne finissent par établir un circuit, une routine, une espèce d'industrie parallèle et, par conséquent, une tendance à l'homogénéisation.

Dans un texte collectif de *Cahiers du cinéma*, Stéphane Delorme met en question la pratique du *pitch* (bastion du cinéaste indépendant à la recherche d'un producteur) comme étant l'une des grandes malédictions du cinéma contemporain. « Le *pitch*, simplificateur par nature, ne sert qu'à enfermer un projet dans une formule éclatante conçue pour séduire rapidement un acheteur potentiel. Que dans l'industrie les commerçants paresseux exigent dans une phrase qu'un projet soit *pitchable*, ne nous étonne point ; mais que le cinéma

d'auteur atteigne des niveaux pareils, cela est profondément démoralisant. À Cannes ou à Rotterdam, le financement du cinéma d'auteur est le résultat de rencontres éclairs entre des hommes d'affaires, des producteurs et des réalisateurs : le *pitch-dating* est au cinéma ce que le *speed-dating* est à l'amour ». ¹⁰ Plusieurs films se sont progressivement accommodés à cette image exotique de l'Amérique Latine qu'espèrent voir les fondations européennes, les festivals internationaux et les engagements de coproduction. Au BAFICI, *Histoires extraordinaires* a été largement célébré par les argentins, mais son fort ancrage local a dérangé beaucoup de critiques étrangers qui se sont vus obligés à lire les sous-titres qui traduisent l'omniprésent récit en off. Lors de cette même édition du festival, le film *Comment être mort / Comme étant mort* a été accusé d'étaler effrontément l'influence de la *nouvelle vague*, comme si cela indiquait un manque d'authenticité. D'ailleurs, il y a quelques années, Santiago Palavecino a été impitoyablement mis en question lors d'un festival européen du fait que son film *Encore un tour*, « n'était pas suffisamment argentin » (sic). ¹¹ Il va de soi que ce qui dérangeait c'était que le film ne tombait pas dans le pittoresque et dans la couleur locale que l'on attendait d'un film argentin ; c'est-à-dire, ce qui s'avérait perturbateur c'était qu'il ne s'accommodait pas à une certaine image du latino-américain qu'un regard eurocentrique impose d'abord sur l'Amérique Latine et qu'il cherche ensuite à trouver dans ses films.

Dans quelle mesure certaines sources de soutien peuvent finalement agir comme une forme voilée de censure vu qu'elles ont le pouvoir de décider quel cinéma est possible et quel cinéma ne convient pas de faire? Lucrecia Martel révèle qu'au moment où le scénario de son film *Le marécage* obtenait un prix au Festival de Sundance, on lui a conseillé de modifier le plan original en prenant seulement un ou deux personnages principaux et en organisant tout le récit autour d'eux. ¹² Les membres du jury de Sundance ne se sont pas aperçus que le côté intéressant du film était, précisément, qu'il s'avérait farouche et méthodique à la fois : ce mode erratique du film, (fait de récits assourdis qui n'atteignent qu'une basse intensité narrative) c'est ce qui lui confère sa puissance dramatique. Au même moment, le film *Monde grue* n'était même pas considéré par le Sundance. Il est donc question de savoir si les critiques, les festivals et les fonds internationaux n'ont pas réservé une place à un certain cinéma indépendant et en conséquence il n'y a que celui qui s'adapte à ces standards qui réussit finalement sa visibilité. Peter Wollen caractérise les *films de festivals* comme un nouveau genre : « spécialement réalisés, selon leurs propres règles et traditions, pour gagner des prix ». Immédiatement identifiables par les jurys, les critiques et les spectateurs, ces *films de festivals* « se sont intégrés à l'institution du cinéma ». Pour Wollen, le *film de festival* est indissociable de l'idée d'une *nouvelle vague*, et comme le concept de nouvelle vague a commencé à se fusionner à celui de cinéma national, « il ne représente plus une révolution mais une tradition ». ¹³

Plusieurs des nouveaux directeurs se sont mis à faire des films plus conventionnels et, curieusement, de plus en plus pareils à ceux du vieux cinéma qu'ils avaient autrefois critiqué : la peinture des mœurs, la démagogie, le faux professionnalisme, les rigides structures de production et l'esthétique de la télévision rôdent de nouveau l'espace cinématographique. Un film comme *Monde grue* pourrait-il surgir aujourd'hui de manière inattendue ?

Toutefois, le nouveau cinéma a introduit plusieurs changements qui se sont établis comme des points qui n'admettent pas de retour en arrière : avoir promu une nouvelle cinéphilie n'est pas le moindre de ces progrès. Certainement, quelques critiques qui ont accompagné les ruptures du cinéma jeune, se sont montrés déçus par la suite ; mais, dans les dernières années, de nombreuses études qui essaient de systématiser l'expérience du nouveau cinéma ont vu le jour : tout d'abord ce fut le livre *Le nouveau cinéma argentin* (compilé par Horacio Bernades, Diego Lerer et Sergio Wolf), d'autres, tels que *D'autres mondes* (Gonzalo Aguilar), *Outre les cinémas* (compilé par María Jose Moore et Paula Wolkowicz), *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Joanna Page), *Nouveau cinéma argentin* (Agustín Campero) ou *New Argentine Cinema* (Jens Andermann), parmi d'autres, l'ont suivi.¹⁴

Les cinéastes qui tiennent à maintenir une attitude alternative, responsables des films les plus stimulants des dernières années, ont subi différents sorts : *L'étudiant* (Santiago Mitre, 2011), *Histoires extraordinaires* (Mariano Llinás, 2008), *Süden* (Gastón Solnicki, 2008) ou *Viola* (Matías Piñeiro, 2013) ont réussi un certain consensus, en revanche, *Castro* (Alejo Moguillanski, 2009), *Un monde mystérieux* (Rodrigo Moreno, 2011), *Loisir* (Juan Villegas et Alejandro Lingenti, 2010), *L'arbre* (Gustavo Fontán, 2006) ou *Les paranoïaques* (Gabriel Medina, 2008) ont passé plus ou moins inaperçus et des directeurs largement reconnus, tels que Lisandro Alonso, Lucrecia Martel et Martín Rejtman, ont trouvé des difficultés pour mener à bien leurs projets.¹⁵

En tout état de cause, le BAFICI reste un point de rencontre entre les films, les critiques et les spectateurs, de même que les écoles de cinéma continuent de former des cinéastes. Qui écrira sur leurs films ?

Bibliographie :

Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006

Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009

Ignacio Amatriain (coord.), *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005) Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, Ciccus ediciones, 2009

Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, Londres, I. B. Tauris, 2012.

Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (editores), *El nuevo cine argentino. Temas autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Fipresci / Tatanka, 2002

Emilio Bernini, “Noventa-sesenta. Dos generaciones de cine argentino”, dans *Punto de vista* No 87, 2007.

Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls, “Estética del cine, nuevos realismos, representación (Debate sobre el nuevo cine argentino)”, dans *Punto de vista* n° 67, août 2000

Agustín Campero, *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009

María José Moore y Paula Wolkowicz (eds.), *Cines al margen. Nuevos modelos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería ediciones, 2007

Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Duke University Press, 2009

Marcelo Panozzo (comp.), *Cine argentino 99 / 08*, Buenos Aires, BAFICI, 2008

Sergio Wolf (comp.), *Qué pasa con el Nuevo Cine Argentino*, Buenos Aires, BAFICI, 2006

CV :

David Oubiña. Doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido *visiting scholar* en la University of London y *visiting professor* en la University of Bergen, en New York University y en la University of Berkeley. En la actualidad dicta clases en la Universidad del cine y en New York University in Buenos Aires. Es investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Integra el consejo de dirección de *Las ranas (artes, ensayo y traducción)* y el comité editorial de *Cuadernos del caimán (España)*. Fue becario de la Fulbright Commission, el British Council, la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes. En 2006 recibió la beca Guggenheim. Sus últimos libros son: *Filmología. Ensayos con el cine* (2000, Primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes); *El cine de Hugo Santiago* (2002); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003); *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel* (2007), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011).

¹ *Historias breves* (VV.AA., 1995). Les courts métrages faisant partie du film sont : « *Où et comment Oliveira a perdu Achala* » (*Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, Andrés Tambornino et Ulises Rosell), « *Yeux de feu* » (*Ojos de fuego*, Jorge Gaggero), « *Roi mort* » (*Rey muerto*, Lucrecia Martel), « *Guarisove, les oubliés* » (*Guarisove, los olvidados*, Bruno Stagnaro), « *En descendant la côte* » (*Cuesta abajo*, Israel Adrián Caetano), « *L'absence* » (*La ausencia*, Pablo Ramos), « *Rouleaux de viande farcis* » (*Niños envueltos*, Daniel Burman), « *Nuits attiques* » (*Noches áticas*, Sandra Gugliotta) et « *La simple raison* » (*La simple razón*, Tristán Gicovate). Le projet a eu d'autres éditions dans les années qui ont suivi : *Histoires brèves 2* (*Historias breves 2*, 1997), *Histoires brèves 3* (*Historias breves 3*, 1999), *Histoires brèves 4* (*Historias breves 4*, 2004).

² *Pizza, birra, Faso* (Bruno Stagnaro et Adrián Caetano, 1996).

³ Il convient de faire allusion ici à *Rasé* (*Rapado*, Martín Rejtman, 1992) et à *Finement haché* (*Picado fino*, Esteban Sapir, 1994), deux films fondamentaux qui ont toujours eu, cependant, un emplacement excentrique dans les caractérisations du nouveau cinéma du fait qu'ils sont antérieurs au boom de *Pizza, bibine, clope*. Notamment, *Rasé* n'a pu voir le jour qu'en 1996 et *Finement haché* a passé inaperçu lorsqu'il a été montré en 1998. La modalité dont le nouveau cinéma s'est mis en relation avec ces films a été différente dans chaque cas. Alors que le minimalisme de Rejtman allait constituer une influence incontournable pour plusieurs des jeunes cinéastes, le film de Sapir s'aventurait dans une voie expérimentale qui –de par sa propre intransigeance– restait exclu de l'horizon esthétique du nouveau cinéma, dominé déjà par le succès de *Pizza, bibine, clope*.

⁴ *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1998), *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001).

⁵ Sergio Wolf, "El documental: los nuevos caminos de la ficción (2005-2008)", dans Marcelo Panozzo (comp.), *Cine argentino 99 / 08*, Buenos Aires, BAFICI, 2008, pp. 23-24. Voir aussi Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls, "Estética del cine, nuevos realismos, representación (Debate sobre el nuevo cine argentino)", dans *Punto de vista* n° 67, août 2000.

⁶ *Film, Haciendo cine, Sin cortes, Otrocampo, Kilómetro 111, El amante*.

⁷ *No te mueras sin decirme adónde vas* (Eliseo Subiela, 1995).

⁸ Voir, d'une part, Sergio Wolf, "Una generación de huérfanos. Encuesta a jóvenes directores argentinos", *Film* n° 8, juin / juillet 1994 et *Film* n° 9, août / septembre 1994 et, d'autre part, les chroniques et les entrevues de Quintín, Alejandro Ricagno et Horacio Bernades aux directeurs de *Historias breves* « *Histoires brèves* » dans *El amante* n° 40, juin 1995.

⁹ Héctor Olivera, "Nota de Héctor Olivera", *Opiniones y debate*, Supplément de InfoDAC, juin 2003, p. 2.

¹⁰ VV.AA., "Les 10 tares du cinéma d'auteur", *Cahiers du cinéma* n° 684, décembre 2012, p. 10.

¹¹ *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008), *Cómo estar muerto / Como estar muerto* (Manuel Ferrari, 2008), *Otra vuelta* (Santiago Palavecino, 2004).

¹² Juan Aguzzi, "El deseo es algo que fluye; evitarlo es una actitud muy clase media (entrevista Lucrecia Martel)", *El eclipse* n° 4, juin 2010.

¹³ Peter Wollen, "An Alphabet of Cinema", dans *Paris Hollywood: Writings on Film*, Londres, Verso, 2002, pp. 9-10.

¹⁴ Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (editores), *El nuevo cine argentino. Temas autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Fipresci / Tatanka, 2002; Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006; María José Moore y Paula Wolkowicz (eds.), *Cines al margen. Nuevos modelos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería ediciones, 2007; Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Duke University Press, 2009; Agustín Campero, *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009; Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, Londres, I. B. Tauris, 2012.

¹⁵ *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011), *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008), *Süden* (Gastón Solnicki, 2008), *Viola* (Matías Piñeiro, 2013), *Castro* (Alejo Mogueillanski, 2009), *Un mundo misterioso* (Rodrigo Moreno, 2011), *Ocio* (Juan Villegas et Alejandro Lingenti, 2010), *El árbol* (Gustavo Fontán, 2006), *Los paranoicos* (Gabriel Medina, 2008).