

A la recherche du public

María Valdez et Pablo Piedras¹

« ... Et penser, que deviendraient nos vies
si le fabricant de mensonges arrêta de parler.
Pendant que je regarde les nouvelles vagues,
je fais déjà partie de la mer »
Charly García

Cet article résume les différentes articulations entre des poétiques d'auteur et des variantes de production qui cherchent à reconquérir le public du cinéma argentin contemporain.

Le cinéma argentin et le public : une relation insaisissable

La relation du cinéma argentin avec son public à partir des années 90 a été et l'est toujours, tout au moins, traumatique. Suite à la révision du passé récent postérieur à la récupération de la démocratie en 1983, la décennie des années 90 a traversé, dans sa première partie, l'épuisement de la formule précitée et, dans la deuxième, l'avènement de ce que la critique a appelé le « Nouveau cinéma argentin » (NCA). Cette tendance cinématographique a eu deux facteurs fondamentaux pour son développement : l'apparition et l'explosion des écoles de cinéma ainsi que l'appui d'un groupe « prestigieux » de la critique spécialisée. Cependant, ce type de cinéma a dû traverser un fait inévitable : il s'agissait de films destinés plutôt au circuit des festivals qu'à attirer une audience massive qui puisse en même temps encourager un développement industriel naissant. Sous cet angle, *Après l'orage*² (Tristán Bauer, 1990) peut être perçu comme un symptôme et un résumé de la décennie. Symptôme, dans ce sens qu'il annonce la déchirure progressive dans le tissu socioéconomique du pays qui éclorera quelques années plus tard. Résumé, dans ce sens qu'il condense les thèmes et les personnages qui traverseront la décennie. Dans ce cadre et dans celui de la décennie suivante, le cinéma argentin hésite entre les récits qui favorisent de nouvelles articulations pour rendre compte de ces problèmes (Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Pablo Trapero), les genres traditionnels (Adolfo Aristarain, Eduardo Mignogna, Lucho Bender) ou les films ayant comme but le succès au box-office (Marcos Carnevale, Juan Bautista Stagnaro), et la résurgence du documentaire (Cine Ojo, Andrés Di Tella, David Blaustein). La nécessité urgente du cinéma argentin de définir une valeur esthétique devient un facteur important dans ce processus. C'est alors que se sont fait entendre les échos de la vieille politique du cinéma d'auteur des années 60 face au cinéma de genre. La responsabilité de cette stagnation dans une confrontation déjà périmée réside, peut-être, dans le fait que la plupart des nouveaux directeurs provenaient des écoles de cinéma, fondées d'ailleurs par des figures de taille de ladite « Génération des années 60 », à la tête du cinéma d'auteur en ce temps-là. L'exemple paradigmatique en est l'Université du cinéma, fondée par Manuel Antín. Contraint par l'appartenance ou la non-appartenance à des écoles de cinéma qui légitiment le réalisateur, par toute une critique avide de nouvelles propositions, par le discrédit des genres populaires et par le manque d'investissement économique, le cinéma argentin est

tombé dans un piège où, en définitive, le public restait un élément moindre à prendre en considération.

Dans une étude qui explore la performance financière, commerciale et industrielle du cinéma argentin, Emiliano Torterola³ synthétise dans une phrase la problématique du dernier quinquennat : « Des niveaux européens de production et des niveaux latino-américains d'assistance ». Cependant, si nous nous concentrons sur les dernières années, les évaluations –qui ne manquent pas de biais politiques et partisans– sont variées par rapport à la relation entre le cinéma argentin et le public : dans une chronique du journal *Miradas al sur*⁴ intitulée « La décennie gagnée du cinéma argentin », l'on aborde l'excellente performance que le cinéma local aurait eue l'année dernière en la situant dans un contexte de croissance graduelle de la popularité qui aurait commencé en 2003.

À la fin de 2013, le grand succès commercial, -surprenant, si l'on veut, par rapport au succès auquel l'on s'attendait avec *Football de table*⁵, de Juan José Campanella- a été *Cœur de lion*⁶, de Marcos Carnevale qui a atteint 1.700.000 spectateurs. C'est toute une déclaration de principes autour du retour des formules populaires aux dépens des succès à caractère esthétique ou esthétisant obtenus par le NCA. En parallèle, un réalisateur respecté du NCA qui a su adapter sa carrière aux appétences des genres, Israel Adrián Caetano, a subi l'échec lamentable de son film *Méchante*⁷ (2013) qui n'a attiré que 19.000 spectateurs.

Cet exemple extrême, laisse croire que le rapport entre le box-office et le phénomène du NCA est rarement possible et parfois résolument nul. Il faudrait penser, en tout cas, à d'autres facteurs qui poussent un spectateur argentin à voir du cinéma argentin. En premier lieu, il y a les récits qui font se rencontrer les genres filmiques traditionnels avec des acteurs reconnaissables par le grand public, venant non seulement du milieu du cinéma mais aussi de la télévision. Dans cette ligne s'inscrivent, avec leurs variantes expressives respectives, les œuvres des réalisateurs tels que Daniel Burman, Juan José Campanella, Juan Taratuto, Hernán Goldfrid et Sebastián Borensztein, parmi d'autres. En deuxième lieu, la croissante centralisation de la distribution de films argentins par des conglomérats internationaux, tels que Disney, qui garantissent la diffusion dans plusieurs milieux, l'investissement pour les copies ou la publicité et l'accès à d'autres marchés. Un troisième aspect est celui des axes thématiques qui, au fil des années, se conforment aux conjonctures micropolitiques et aux conditions socioéconomiques. Si dans le courant des années 90, le cinéma a développé le thème de la crise, la prise de conscience politique, voire la dénonciation, *dans cette perspective*, ce filon est délaissé pendant les dix dernières années du gouvernement Kirchner. Dans le contexte cinématographique, la crise change de forme et se montre autrement.

À la recherche du public perdu : schémas de production et poétiques d'auteur

La première moitié des années 2000 s'est caractérisée par de nombreuses critiques adressées aux réalisateurs argentins qui, sachant qu'ils ne couraient aucun risque économique du fait de la récupération des soutiens provenant de l'INCAA, ne s'efforçaient pas suffisamment pour établir un système de distribution et de présentation assurant des premières retentissantes. Au-delà de cette négligence, les nouveaux cinéastes étaient aussi contestés pour leur manque d'intérêt à présenter un cinéma qui attire le grand public. Ainsi les productions étaient-elles, en général, divisées en deux secteurs distincts : il y avait celles liées au *mainstream*, ayant de hauts niveaux d'audience (par exemple, *Papa est un idole*⁸ de Juan José Jusid, 2000) et celles

encouragées par les artisans du NCA. L'on constatait très peu de cas de films pouvant combiner l'acceptation de la critique spécialisée et un succès du box-office. Les exceptions à cette tendance sont venues de deux réalisateurs ayant une vaste expérience dans le cinéma publicitaire qui réalisaient leurs premiers longs métrages : *Les neufs reines* (Fabián Bielinsky, 2000)⁹ et *Meilleurs Vœux (Merry Christmas)* (Lucho Bender, 2000)¹⁰.

Cette polarisation s'est en partie transformée dans les dernières années. Le panorama du cinéma argentin contemporain permet de poser quatre modalités proposant des alchimies particulières dans leurs manières d'associer des systèmes de production aux poétiques d'auteur, et ce, dans le but partagé d'attirer un public de plus en plus large. Il convient de souligner que, comme ce sera le cas de certains films, ces modalités s'entremêlent et s'associent.

1) *Le cinéma de genre dissimulé dans le tissu du réalisme social*

Ce postulat répond, d'une part, à un virage de la crise politique ou sociale vers sa dramatisation à caractère générique ; tel est le cas des « fictionnalisations » de « dénonciation » sociale de Pablo Trapero à travers son projet *Matanza Cine*. Si la première étape de Trapero constituait un récit social de l'état du pays, ses dernières productions se nourrissent de ce qu'il y a de plus traditionnel dans le drame canonique, déguisé en un réalisme sale à caractère social – *Mitard* (2008)¹¹, *Rapace* (2010)¹², *Éléphant blanc* (2012)¹³. Nous prenons le cinéma de Trapero comme un référent obligé du détour qu'a dû faire le NCA afin d'attirer un plus grand public. Nous entendons par réalisme sale, une enclave générique classique (le drame romantique, pour en citer un cas) masqué dans une mise en scène à faible caractère social. À cela s'ajoute, par exemple, (mais pas nécessairement dans tous les cas) une logique de montage discontinu qui imprime au récit audiovisuel, même faiblement, un certain type d' « effet documentarisant ».¹⁴

Alors que le NCA se nourrissait même de la force d'acteurs peu connus ou non conventionnels, aujourd'hui, ses réalisateurs ont dû s'adapter à d'autres paramètres pour que le public puisse s'identifier à leurs histoires (voire qu'il ose entrer dans les salles où passent leurs films). Depuis *Né et élevé* (2006)¹⁵, l'actrice fétiche de Pablo Trapero est sa femme, Martina Gusmán, dont la carrière a été lancée grâce aux prix qu'elle a reçus pour son rôle dans *Mitard* et qui a même fait partie du jury du Festival de Cannes en 2011. Gusmán est l'exemple de l'actrice qui est absorbée par les stratégies propres au *starsystem*, même si ses personnages aussi bien que sa marque comme actrice sont plus proches d'un modèle indépendant. Transformer en figure reconnaissable Martina Guzmán de par son interprétation du texte des films de Trapero - car le statut de star ne suffit pas encore, selon Richard Dyer-¹⁶ fait partie d'une tentative de « populariser » une écriture filmique. Par la suite, son passage au théâtre et à la télévision constitue peut-être l'évidence la plus flagrante de la conciliation entre l'actrice, son appropriation du texte et la nécessité de reconnaissance médiatique.

2) *Réalisateurs ou producteurs associés à des compagnies internationales*

Voici le cas de Vanessa Ragone, responsable de Haddock Films SRL, associée habituellement à Tornasol Films España, de Gerardo Herrero. Ragone, productrice de *Les morts* (Lisandro Alonso, 2004)¹⁷, un film emblématique de la deuxième partie du NCA, se lance dans la production de films à facture industrielle, avec des réalisateurs reconnus du pays et de l'étranger (Marcelo Piñeyro, Juan José Campanella) et des

acteurs de taille pour l'imaginaire social argentin. Ce dernier point est important quant à la réponse du public, car la productrice réussit à amalgamer des noms de figures réputées (Leonardo Sbaraglia, Miguel Angel Solá, Soledad Villamil, Ernesto Alterio, Viggo Mortensen) à d'autres à caractère franchement populaire (Guillermo Francella, Pablo Echarri, Ricardo Darín). Coproduit par Telefé et Tornasol et ayant remporté un Oscar, *Dans ses yeux* (Juan José Campanella, 2009),¹⁸ est le film qui a consacré Haddock de manière déterminante. Le film hybride le polar, le drame et l'idylle, dans le cadre d'une trame qui se déroule durant une période de grande agitation dans l'histoire argentine, soit en 1975, à l'aube du terrorisme d'Etat perpétré par la Triple A et au moment où les positionnements politiques atteignent leur point le plus haut de radicalisation. Formé dans le modèle industriel états-unien, Campanella est un réalisateur solide qui maîtrise bien la mise en scène.

Par ailleurs, il a su faire appel à des thèmes et à des intérêts spécifiquement argentins sans négliger leur universalité. Ses personnages, généralement des hommes, construisent un modèle unique et reconnaissable dans chaque film : le succès médiocre de l'homme médiocre, bafoué par les hauts et les bas de la réalité sociopolitique du pays. Son homme médiocre, soit inséré dans les tensions de la grande histoire nationale –*Le même amour, la même pluie* (1999)¹⁹, *Dans ses yeux*- soit dans la petite histoire du quartier –*Le fils de la mariée* (2001),²⁰ *Lune d'Avellaneda* (2004)²¹- a le visage et les manières de Ricardo Darín, l'acteur qui arrive en tête du box-office au niveau local (et aussi dans d'autres pays). Chez Campanella se forge le plus traditionnel de l'artisanat filmique, celui ayant donné forme à un système industriel continu.

3) Maisons de production liées à des cinéastes nés du NCA

Il s'agit d'entreprises assurant une production continue durant les dernières années et qui tentent d'attirer le public par l'utilisation de genres entrecroisés par des stylèmes ou par des propositions thématiques, forgées à partir de la logique du NCA, mais adaptées au changement d'époques. L'entreprise fondée par Daniel Burman et Diego Dubcovsky en 1997, connue au niveau populaire comme BD Cine, est la quintessence de la maison de production cinématographique à caractère contemporain, née pour le cinéma et à partir de lui. Dans le but de se maintenir dans le domaine de la production, ces entreprises ont développé au fil de ces dernières années une politique claire de travail : si Burman veut maintenir une continuité de tournage dans un cadre qui ne dépasse pas les deux ans entre deux films, BD Cine doit soutenir d'autres projets cinématographiques qui vont des coproductions nationales à des coproductions internationales. L'une des forces des deux producteurs est d'avoir récupéré la comédie en tant que genre proche du spectateur. Une autre est de parier sur l'inclusion d'acteurs populaires dans leurs films. BD Cine redéfinit la structure du système industriel dans le cinéma depuis leur propre marque d'origine (les noms du réalisateur et du producteur sont respectivement les insignes de la firme) jusqu'à la récupération du genre en tant que valeur durable et accessible au spectateur. Au sein de BD Cine ont réalisé leurs premiers films Anahí Berneri (*Une année sans amour*, 2005)²², Hernán Golfrid (*Musique en attente*, 2009)²³ ou Juan Minujín (*Vacher*, 2011)²⁴. En outre, Burman lui-même est un exemple d'un processus de reconnaissance de la part du public qui va, essentiellement, de *En attendant le messie* (2000)²⁵ jusqu'à *Le mystère du bonheur* (2014)²⁶. La trilogie des *Ariels* – *En attendant le messie*, *Le fils d'Elias* (2003)²⁷ et *Les lois de la famille* (2005)²⁸- a contribué à la formation imaginaire d'un « univers Burman » servant de référence à l'audience. Avec ce substrat solide, le réalisateur aborde *Les enfants sont partis* (2008)²⁹, une écriture filmique intelligente sur

l'écriture elle-même, et il met en pièces les relations fraternelles dans *Frère et Sœur* (2010)³⁰. Les « Ariels », interprétés par Daniel Hendler, seconde l'habitude du spectateur : à travers eux, le public a assimilé les topos et les obsessions du réalisateur entrelacés dans la simple littéralité du genre. C'est en cela que réside son efficacité et l'attachement du public. Nous parlons, simplement, de la constitution de *l'habitude* du spectateur de cinéma national. Le public a construit un exercice reconnaissable d'observation à travers un réalisateur qui, au fil des années, recompose le genre, adapte ses récits à la logique du *starsystem* local et cherche, dans ce sens, à satisfaire l'appétit de ce que l'on en attend comme spectateurs.

Dans ce modèle nous trouvons également la stratégie de la maison de production Rizoma, créée en 2001, selon sa propre définition, comme « conséquence de l'apparition de la nouvelle génération de cinéastes en Argentine ».³¹ À la tête de Rizoma il y a Hernán Musaluppi et Natacha Cervi. Ils ont mis en place une politique de soutien aux premiers films qui sont aussi essentiellement liés au genre, et, en plus, avec un fort ancrage dans la production ou la coproduction de cinéma uruguayen. Il y a une donnée intéressante concernant Rizoma : elle a produit les deux premiers films d'un directeur provenant de la télévision et de la publicité, Juan Taratuto –*Ce n'est pas toi, c'est moi* (2004)³² et *Qui dit que c'est facile ?* (2006)³³ – qui ont été deux succès du box-office pour un réalisateur qui était, en ce temps-là, inconnu dans l'industrie cinématographique. Le succès de ces films auprès du grand public est le résultat d'un renvoi à l'univers de la comédie télévisée, qui s'appuie notamment sur la figure de l'acteur Diego Peretti. Les deux comédies proposent une révision des relations de couple même si elles soutiennent à outrance ce qu'il y a de plus ancestral dans le modèle hétéronormatif. Sur la base de dialogues légers et de clins d'œil d'humour qui soulagent leurs conflits, leurs films font appel à la tradition et à l'ordre déguisés en propos libertaire. Dans ce sens, il est logique que son film suivant, *Un fiancé pour ma femme* (2008)³⁴, s'inscrive déjà dans la production d'un conglomérat multimédia comme Patagonik Film Group. Organisé autour du trio d'acteurs formé par Adrián Suar (le « Tenso » Polski), Valeria Bertucelli (la « Tana » Ferro) et Gabriel Goity (le « Cuervo » Flores), ce film fait appel à des stéréotypes hautement efficaces et réactionnaires, qui, après avoir commis des actions probablement contrevenantes, finissent par confirmer le plus conservateur de l'ordre familial bourgeois. Fait par la même maison de production et avec Suar comme protagoniste, *Deux plus deux* (Diego Kaplan, 2012)³⁵ fait appel à un schéma dramatique-narratif semblable.

4) *Le nouveau visage des conglomérats multimédia*

Le pacte le plus fort entre le cinéma argentin et le public est relié actuellement au conglomérat multimédia de Telefónica Studios.

Le producteur, journaliste et scénariste Axel Kuschevatzky est, incontestablement, le visage qui synthétise la stratégie médiatique et des entreprises la plus efficace pour réussir des films produisant un impact au box-office et en même temps se soutenant à partir des genres. Kuschevatzky, à la tête du secteur cinéma de Telefé, entreprise de télévision argentine faisant partie depuis l'an 2000 du Groupe Telefónica, devient en septembre 2013 le directeur de Telefónica Studios, une maison de production globale à contenus audiovisuels, avec un fort accent sur l'intervention dans la coproduction de films et de séries TV. Cette entreprise aspire à dominer le marché national et à obtenir un impact quantitatif dans le marché international par le biais de la réalisation d'une moyenne d'une douzaine de films par an, qui s'adressent au grand public. La consigne

est claire : cinéma de genre et de la meilleure facture possible, en accord avec les principes économiques de production en Argentine. En outre, le projet envisage aussi la distribution et la communication de ses produits, et ce, assuré par ses propres mécanismes de presse et de diffusion ainsi que par ceux des associés coproducteurs.

L'expansion de ce qui a été Telefé Cine peut s'expliquer comme un prix aux succès de box-office obtenus par des films tels que *Dans ses yeux*, *Le Chinois* (Sebastián Borensztein, 2011)³⁶ et qui, en 2013, réunit les titres qui ont retenu le plus l'attention du public vernaculaire : *Hypothèse* (Hernán Goldfrid), *Wakolda* (Lucía Puenzo), *Cinéma de Table*, *Cœur de lion* et *Septième* (Patxi Amezcua)³⁷. Il est sous-entendu que la compagnie doit former un système de stars à la manière de ce qui fut l'ancien système industriel argentin, mais cette fois-ci avec des participations internationales. Cette tactique réunit des acteurs et des réalisateurs argentins et des personnalités internationales telles que Viggo Mortensen, Gael García Bernal, Pedro Almodóvar, Alejandro González-Iñárritu, John Cusack, dans un éventail de projets bigarré.

Le film de Borensztein précité est un exemple qui illustre la capacité de l'entreprise pour exploiter l'hyperbolisation des thématiques du sort, de la destinée et des coïncidences (trop abusives) qui, seulement quelques années auparavant (*Le sort en est jeté*, 2005)³⁸, avaient attiré une maigre audience dans les salles, dans le premier film du réalisateur. *Le Chinois* actualise partiellement le texte vedette de l'homme médiocre (cette fois-ci, ayant un passé traumatique), joué par Ricardo Darín, et l'assaisonne d'un regard sur l'altérité (le chinois du conte), qui derrière une patine de solidarité et d'acceptation de la différence, révèle des caractères stigmatisants qui renforcent les préjugés socioculturels les plus basiques.

L'aveuglant éclat des stars

L'utilisation récurrente d'acteurs et d'actrices populaires est le dénominateur commun où convergent les quatre variantes de production que nous avons caractérisées et avec lequel l'on associe essentiellement, la rencontre avec le public que des réalisateurs venant de traditions, de générations et de milieux de formation distincts, ont réussi. D'après Edgar Morin, les stars sont des marchandises et en tant que telles, elles assurent le fonctionnement du capitalisme financier, commercial et industriel.³⁹ Le cinéma argentin manque aujourd'hui d'un système industriel durable et continu, toutefois, la survie du système de stars s'est réanimée. La télévision a été et l'est encore le grand fournisseur : la plupart des stars qui attirent le public dans les salles de cinéma viennent de ce monde, ou elles s'y sont légitimées à un moment donné.

Ricardo Darín, Julieta Díaz, Guillermo Francella, Diego Peretti, Valeria Bertucelli, Natalia Oreiro et tant d'autres, sont les noms propres des stars du cinéma argentin contemporain qui incarnent un univers de personnages qui, même dans leur multiplicité, s'éloignent peu de fois d'un type social défini : des sujets de la classe moyenne pas satisfaits d'un aspect quelconque de leur quotidienneté (en général, leur vie amoureuse). S'il est question de la faveur du public, il paraît qu'il n'y a pas de place pour des types sociaux qui s'éloignent de ce paradigme, où finalement convergent des réalisateurs ayant des poétiques et des styles divergents. Dans la conclusion de son livre sur les stars, Richard Dyer⁴⁰, signalait un point où convergeaient tous les aspects analytiques mais où, le concept de public était absolument absent. Au-delà des progrès constatés dans ces trois dernières décennies en ce qui concerne les études du rôle et le comportement des publics, ce que Dyer précisait c'est que le cinéma en tant que

spectacle grand public devait son efficacité à la construction et à la performance de la star. Aujourd'hui, au moment où une autre nouvelle vague s'est déjà intégrée à la mer, le caractère central des grandes figures de la scène se réaffirme comme la carte la plus forte pour mobiliser les publics.

¹ Traduction: Adriana Ramponi

² *Después de la tormenta.*

³ Emiliano Torterola, "El Nuevo Cine Argentino en la encrucijada actual. Desequilibrios y desafíos en la industria cinematográfica nacional", en Ignacio Amatriain, *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, CICCUS, 2010, p.192.

⁴ Guillermo E. Pintos, "Década ganada del cine argentino", *Miradas al sur*, Supplément Culture n°. 280, exemplaire du 29 septembre 2013.

⁵ *Metegol.*

⁶ *Corazón de león.*

⁷ *Mala.*

⁸ *Papá es un ídolo.*

⁹ *Nueve reinas.*

¹⁰ *Felicidades.*

¹¹ *Leonera.*

¹² *Carancho.*

¹³ *Elefante blanco.*

¹⁴ Roger Odin, "Film documentaire, lecture documentaristante", dans J. C. Lyant ed., *Cinémas et réalités*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1984.

¹⁵ *Nacido y criado.*

¹⁶ Voir Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas*, Barcelona, Paidós, 2001.

¹⁷ *Los muertos.*

¹⁸ *El secreto de sus ojos.*

¹⁹ *El mismo amor, la misma lluvia.*

²⁰ *El hijo de la novia.*

²¹ *Luna de Avellaneda.*

²² *Un año sin amor*

²³ *Música en espera.*

²⁴ *Vaquero.*

²⁵ *Esperando al mesías.*

²⁶ *El misterio de la felicidad.*

²⁷ *El abrazo partido.*

²⁸ *Derecho de familia.*

²⁹ *El nido vacío.*

³⁰ *Hermanos.*

³¹ Voir <http://www.rizomafilms.com.ar>.

³² *No sos vos, soy yo.*

³³ *¿Quién dice que es fácil?*

³⁴ *Un novio para mi mujer.*

³⁵ *Dos más dos.*

³⁶ *Un cuento chino.*

³⁷ *Séptimo.*

³⁸ *La suerte está echada.*

³⁹ Edgar Morin, *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969, p. 159-167.

⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 201.

Auteurs:

Lic. María Valdez. Professeur de cinéma argentin et latino-américain et d'analyse filmique (UNQ / UBA / IUNA). Actuellement, Directrice du cursus d'Arts et

Technologies de l'Université nationale de Quilmes (UNQ). Elle a publié des articles sur sa spécialité. Elle travaille sa thèse de doctorat à l'UNED sur le cinéma de Daniel Burman.

Dr. Pablo Piedras. Chercheur du CONICET et professeur de la Chaire d'histoire du cinéma latino-américain et argentin (Faculté de philosophie et lettres, Université de Buenos Aires). Il est co-directeur du Centre de recherche et nouvelles études sur le cinéma (CIyNE) et il est directeur de la Revue *Cine Documental*.