



« Cinécodéc » : Nouvelles notes pour des cinélogies décoloniales

IBAÑEZ-DRILLIERES Louise

Cultural Express, n°13, 2026, L'Amérique latine face aux défis environnementaux : les arts visuels comme paradigme de la résistance aux politiques néolibérales

Pour citer cet article :

Louise Ibañez-Drillières, « “Cinécodéc” : Nouvelles notes pour des cinélogies décoloniales », *Cultural Express* [en ligne], n°13, 2026, « L'Amérique latine face aux défis environnementaux : les arts visuels comme paradigme de la résistance aux politiques néolibérales », Olivier Folz, Roxanne Mamet (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://cultx-revue.com/article/cinecodec-nouvelles-notes-pour-des-cinologies-decoloniales>

« Cinécodéc »

Nouvelles notes pour des cinéologies décoloniales

« Hay una tribu, conocida como los “cineastas etnográficos”, quienes piensan que son invisibles. » Ce mot d'esprit du linguiste, écrivain et traducteur états-unien Eliot Weinberger a été choisi par le chercheur en esthétique mexicain Joaquín Barriandos comme épigraphe de son article de référence « La colonialidad del ver¹ ». Cette boutade met au jour, grâce au renversement de perspective et à l'humour, la principale condition de possibilité du cinéma colonial, qu'il soit ou non porteur de prétentions ethnographiques. Un cinéma décolonial serait ainsi, *a contrario*, un cinéma qui prend à bras-le-corps le mythe du regard insitué pour exhiber la place de l'œil et le sujet du regard.

La théorie décoloniale englobe une nébuleuse de pensées critiques de l'épistémè occidentale émanant historiquement du contexte latino-américain, et notamment du groupe Modernité/Colonialité/Décolonialité (M/C/D), actif à partir de la dernière décennie du XX^e siècle autour, entre autres, du sociologue péruvien Aníbal Quijano, du sémioticien argentin-états-unien Walter Dignolo et du philosophe argentin-mexicain Enrique Dussel². Les pensées décoloniales s'attachent à mettre en lumière le caractère culturellement et historiquement situé des savoirs et des systèmes de valeurs occidentaux. Mettant en cause la pseudo-généralité du sujet épistémique et politique occidental et, partant, sa légitimité à représenter l'ensemble de l'espèce Homo sapiens, cette démarche critique récuse de fait l'humanisme universaliste. Dans le même temps, elle dénonce l'idéologie du progrès techno-scientifique et l'entreprise de la modernité en tant qu'entreprise d'exploitation d'une partie de l'espèce humaine et de l'ensemble du biotope par et au profit d'une portion réduite d'humains. Les pensées décoloniales procèdent parallèlement à l'analyse des réalités socio-culturelles extra-occidentales contemporaines au prisme du concept-pivot de « colonialité » (Quijano³), qui désigne les modes de survivance du colonialisme dans des sociétés ayant acquis, parfois de longue date, leur indépendance politique.

La colonialité revêt trois aspects principaux : la colonialité du pouvoir (racismes et extractivismes structurels), la colonialité du savoir (occidentocentrisme épistémique) et la colonialité de l'être (hégémonie culturelle de l'Occident en termes de modes de vie). Le geste critique décolonial de réinscription explicite de l'épistémè occidentale dans une histoire socio-culturelle située et d'analyse des différents modes de la colonialité ne va pas sans un geste créatif, celui d'une élaboration d'épistémologies contre-hégémoniques capables de faire compter des savoirs extra-occidentaux au sein d'une « écologie des savoirs⁴ » et des pratiques – la métaphore écologique n'est pas anodine. En d'autres termes, les pensées décoloniales travaillent à faire valoir des manières de voir et de sentir le monde historiquement minorisées par le capitalisme et le colonialisme, ainsi qu'à articuler ces différentes perspectives comme autant de formes de vie valables, dont aucune ne saurait prétendre avoir le fin mot sur la réalité.

Si les concepts matriciels proposés par le groupe M/C/D sont ceux de colonialité du pouvoir, du savoir et de l'être, les interventions du théoricien de l'art colombien Pedro Pablo Gómez⁵ et de Walter Dignolo sur l'« aisthesis décoloniale⁶ », ou celles de Joaquín Barriandos sur ce qu'il nomme la « colonialité du voir⁷ », se sont par la suite attelées à penser les formes particulières de colonialité à l'œuvre non plus seulement dans les pratiques de conception, mais également dans les pratiques de perception – notamment visuelle. C'est dans le cadre de cette extension de la démarche décoloniale du champ épistémologique au champ esthétique que l'on peut réfléchir à la question posée par les chercheur·euses Ignacio Albornoz Fariña, Claire Allouche et Raquel Schefer : « Où commence une forme filmique décoloniale⁸ ? »

Au moment même où le champ universitaire français enregistre la gravité de l'interpellation que les pensées décoloniales adressent aux différents domaines de la culture et de la pensée (et au cinéma en particulier), le déploiement accéléré des approches écopoétiques manifeste l'ampleur des répercussions de l'écologie politique sur la pratique des arts et des savoirs⁹ (et plus particulièrement sur celle de l'industrie et de la création cinématographique). Le néologisme « cinéologie » a été proposé par le chercheur en études filmiques français Gabriel Bortzmeyer en 2015¹⁰, et désigne ce que la préoccupation éthique et politique d'un mieux-vivre humain dans le monde fait aux productions cinématographiques, tant sur le plan matériel des modes de fabrication et de diffusion des films que sur celui, esthétique, de la poétique filmique en tant que telle. Par extension, la « cinéologie » fait également référence au champ de recherche qui s'intéresse aux termes spécifiques, à la fois concrets et formels, dans lesquels se formulent les enjeux écologiques au cinéma. La discipline esthétique cinéologique tente de nommer les enjeux proprement cinématographiques engagés par ce changement de paradigme.

La question « comment écologiser la perception par les formes filmiques ? » surgit ainsi avec autant d'urgence que celle qui consiste à demander « comment décoloniser l'imaginaire au cinéma ? » Et pour cause : si l'interpellation de l'écologie politique et celle des pensées décoloniales secouent le cinéma avec une force comparable, c'est parce qu'elles le somment toutes deux de regarder en face ses complicités structurelles avec un même projet de modernité/colonialité fondé sur l'exploitation des ressources humaines et « naturelles », dont la conséquence est aujourd'hui la mise en péril des écosystèmes. En quoi une écologisation de la perception cinématographique, parce qu'elle s'attaque à une matrice épistémique fondée sur la prédation comme rapport premier au monde, est-elle inséparable d'une décolonisation du point de vue, du regard et des instances perceptives traditionnelles du cinéma ?

Sur la base de l'identification de l'articulation intrinsèque entre l'extractivisme imposé aux sujets et aux écosystèmes colonisés, et la colonialité épistémico-esthétique, cet article vise à pointer la place cruciale que les questions cinéologiques doivent occuper dans le cadre d'une approche décoloniale des formes filmiques et dans l'analyse des corpus cinématographiques des Suds. L'enjeu est ici d'interroger l'intrication essentielle entre écologie et décolonialité au sein des pratiques poétiques et de réceptions filmiques latino-américaines contemporaines, afin d'en déduire les différentes implications. Il s'agit de présenter un champ d'études en cours de formation, que je propose d'appeler les « cinéologies décoloniales », et de tracer un premier cadre théorique pour celles-ci en explicitant les questions de cinéma qu'elles posent. Les films contemporains qui en relèvent engagent à analyser un corpus filmique existant, vigoureux et en expansion, que les études cinématographiques françaises commencent à peine à identifier et à considérer comme légitime¹¹, et qui requiert une réflexion critique d'ordre méthodologique sur les outils d'analyse cinématographique aptes à l'appréhender avec justesse.

Pour ce faire, je dresserai un premier panorama des thématiques entrecroisées relevant tout à la fois de l'écologie et de la décolonialité dans les cinémas d'Amérique latine d'aujourd'hui. J'évoquerai ensuite les principales manifestations filmiques de ce que l'on peut appeler un « extractivisme colonial de la perception » en tentant d'explicitier les coordonnées du paradigme épistémique qui les sous-tend, avant d'esquisser quelques pistes quant aux formes filmiques qui participent à mettre à mal la matrice épistémologique coloniale-écocidaire par le cinéma.

La place de l'écologie au sein de la matrice décoloniale

Le présupposé qui sous-tend non seulement ce texte, mais aussi les films participant au corpus des « cinéologies décoloniales », consiste à reconnaître que le cinéma en tant que médium s'est rendu coupable d'une complicité historique aussi bien avec l'entreprise coloniale,

dont il a été le mode d'archivage, de documentation et d'exotisation privilégié¹², qu'avec le projet écocide du capitalisme occidental, au sein duquel il apparaît de loin comme le plus industriel et le plus polluant des arts¹³. Outre ce facteur historique et matériel, qu'est-ce qui place fondamentalement la prédation écocidaire au centre de la matrice coloniale – et donc l'écologie au cœur du projet décolonial ?

Comme le signalent Philippe Colin et Lissell Quiroz dans la dernière partie de leur ouvrage d'introduction aux pensées décoloniales latino-américaines, consacrée aux « élargissements théoriques et militants » de celles-ci :

La fécondité de [la] jonction théorique [entre l'écologie politique et la théorie décoloniale] n'a rien d'étonnant : lorsque la question de l'écologie est envisagée depuis l'Amérique latine, l'espace inaugural de l'accumulation primitive occidentale, les liens entre la domination coloniale, l'hétéronomie structurelle de la région, l'exploitation des humains et la dévastation écologique apparaissent sous un jour particulièrement cru¹⁴.

L'écologie décoloniale – telle qu'elle est développée dans les travaux du chercheur français en philosophie et sciences politiques Malcom Ferdinand, notamment¹⁵ – s'attache en effet à souligner que l'extractivisme du projet colonial et celui du projet capitaliste ne font qu'un, et que leurs conséquences destructrices sur les populations humaines, non-humaines et sur les écosystèmes sont indissociables. Tirer les implications de cette prémisse permet d'envisager une justice climatique pensée à l'aune de la réparation des peuples et des territoires ex-colonisés, mais aussi de concevoir des rapports humains non prédateurs aux milieux de vie, indexés sur des formes de vie alternatives ayant historiquement été minorisées, voire exterminées.

En ce qui concerne le cinéma, il s'avère donc indispensable d'établir le lien entre le questionnement adressé à ce dernier par les études décoloniales (en quoi le cinéma peut-il participer à une décolonisation des imaginaires ?) et par les pensées de l'écologie (en quoi les formes filmiques peuvent-elles contribuer à une écologisation de la perception ?). Parce que le colonialisme constitue une entreprise d'extractivisme conjoint des corps et des territoires colonisés, appréhendés comme des ressources à exploiter pour en tirer profit, l'enjeu qui rassemble ces deux questions est celui des possibilités de sortie d'un paradigme prédateur, aussi bien dans le domaine épistémologique que dans celui de la perception sensorielle et de l'imaginaire. Autrement dit, penser le cinéma dans une perspective décoloniale et analyser les esthétiques filmiques décoloniales existantes engage nécessairement à s'interroger sur la manière dont ces démarches cinématographiques envisagent le territoire et sa représentation, mais aussi dont elles représentent les relations entre individus humains et non-humains, et dont elles appréhendent filmiquement la complexité des milieux de vie, leur mise en danger, la colonialité qui les façonne encore et les rapports alternatifs qui peuvent être établis en leur sein. Quelle peut donc être la place du cinéma dans la profonde renégociation des coordonnées de la pensée et de la perception engagée par les pensées décoloniales et par leurs implications en termes d'écologisation épistémique et esthétique ?

Figures de l'écodécolonialité dans le cinéma latino-américain contemporain

Si la démarche de décolonisation du cinéma ne se cantonne pas à l'Amérique latine, puisqu'elle émane aussi bien des esthétiques filmiques des autres Suds que des productions subalternisées au sein même du système cinématographique occidental, la position spécifique du continent américain et la formulation précoce des théories décoloniales depuis celui-ci influencent néanmoins ce processus esthétique critique. Dans la production cinématographique latino-américaine d'aujourd'hui, la question du bien vivre et du mieux vivre de l'humain au sein d'écosystèmes-habitats viables et vivables – en d'autres termes, décolonisés – fait en effet

partie des questionnements politiques, formels et dramatiques structurants. La question des conditions de la survie et de la vie bonne s'y pose presque systématiquement dans les termes d'un affranchissement des modes de vie et des institutions du capitalisme extractiviste néocolonial. Comment pourrait-il en être autrement dans une région où l'irruption de l'occidentalité a, dès les premiers instants, coïncidé avec un asservissement conjoint des individus natifs et de leurs milieux de vie – cet événement faisant de l'Amérique dite latine le laboratoire par excellence de la modernité/colonialité occidentale ?

Une multiplicité de tropes à la fois écologiques et décoloniaux constitue la trame profonde et omniprésente, parfois discrète et parfois plus identifiable, de la production contemporaine latino-américaine. La représentation du territoire est un enjeu central : parfois présenté comme un milieu de vie préservé et comme une poche de résistance au capitalisme colonial, il apparaît dans d'autres cas comme un habitat mis en péril par des logiques de spoliation, de contamination ou d'asservissement.

Le thème des expropriations, de la Conquête à aujourd'hui, et de leurs conséquences sur les individus dépossédés et sur les écosystèmes entrelace les dimensions politique et écologique. Représenter la conflictualité territoriale peut amener à documenter des conflits en cours ou très récents (par exemple, lorsque la cinéaste argentine Lucrecia Martel investigate l'assassinat du leader indigène chuschagasta Javier Chocobar par le biais de la forme documentaire¹⁶), ou à produire une mémoire filmique d'actes de violence territoriale plus anciens (je pense à l'évocation du génocide des Ayoreo à travers les réminiscences sensorielles d'une enfant dans *Eami* de la réalisatrice paraguayenne Paz Encina¹⁷). Pour un cinéma du réel engagé dans les questions du présent, le thème de la terre peut déboucher sur celui des possibilités de réparation territoriale, notamment abordé par deux documentaires de Daniele Incalcaterra : filmés à la première personne, *El Impenetrable* (2012¹⁸) et *Chaco* (2017¹⁹) documentent les pérégrinations du cinéaste italien ayant hérité de son père un terrain au Paraguay, qui décide de restituer sa parcelle boisée, menacée de déforestation par les industries agricoles OGM et par l'élevage intensif de bovins, à la communauté guaranie dont c'était le territoire.

La figuration filmique de la mise en danger des milieux-habitats ne va pas sans l'auscultation implicite de la colonialité qui continue de les façonner, et mobilise des enjeux matériels et culturels tels que la question de la survie dans un territoire colonisé ou post-colonisé (contamination des ressources vitales, exténuation des sols, appauvrissement de la biodiversité). Une certaine mouvance du *novíssimo cinema brasileiro* assume la représentation des stratégies de résistance déployées par les groupes minorisés contre l'appropriation néocoloniale des ressources dites naturelles et humaines. Dans le long-métrage de fiction *Bacurau* (2019²⁰), Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles construisent l'espace-temps futuro-dystopique d'un bourg au milieu du désert, où la population déploie une batterie de tactiques destinées à ignorer la campagne électorale du maire, fondée sur un chantage à l'embargo sur l'eau. Les réalisateurs négocient ainsi un genre hybride entremêlant codes du western et de la science-fiction, qui s'apparenterait à une forme de futurisme écodécolonial. Plus récemment, dans une esthétique cyberpunk rappelant *Bacurau*, *Mato seco em chamas* de Joana Pimenta et Adirley Queirós (2022²¹) met en scène l'organisation d'un groupe de femmes qui commencent à régner sur le quartier populaire de Ceilândia, dans le Distrito Federal, en détournant le pétrole d'un oléoduc souterrain pour le revendre à un prix accessible aux habitants.

À l'expropriation territoriale correspond une expropriation culturelle, et la fiction cinématographique peut déployer une mise en scène inventive pour rendre sensible l'acculturation et ses effets sur les corps natifs et sur leur manière d'habiter leur environnement. Dans *A Febre* de la réalisatrice brésilienne Maya Da-Rin (2019²²), la fièvre qui accable un ouvrier d'origine indigène tucano déraciné incarne la métaphore de son malaise culturel croissant et l'état dépressif dans lequel le plonge l'environnement industriel et urbain du port

de Manaus, où il est agent de sécurité. La maladie joue à la fois comme un symptôme et comme un déclencheur du retour au « pays » natal. Pour sa part, la filmographie du Mexicain Carlos Reygadas travaille en profondeur la question de l'incommunication entre sociétés autochtones et *criollas* au sein d'un même espace national *mestizo*, due à la coexistence de deux attitudes métaphysiques profondément incompatibles : un ethos d'inscription du soi dans le monde et un ethos d'imposition du soi sur le monde.

En assurant respectivement la critique épistémologique de l'eurocentrisme et de l'anthropocentrisme, l'écologie décoloniale et l'écologie politique induisent un décentrement de l'humain occidental, qui engage à penser ensemble la mise en danger de la biodiversité et la réduction de la diversité des différentes cultures humaines en contexte colonial et post-colonial. Dans *A Febre*, cette assimilation est opérée au cours de la séquence onirique où le protagoniste Justino devient soudain l'animal mystérieux traqué par la battue de quartier : le renversement pointe non seulement l'animalisation des individus d'origine indigène au sein d'une société brésilienne raciste, mais aussi l'équivalence de traitement réservé aux différentes populations autochtones, qu'elles soient humaines ou non-humaines, pareillement exotisées, diabolisées et éliminées par la culture blanche-métisse urbaine occidentalisée.

Le thème du conflit territorial condense ainsi différentes strates de colonialité : celle exercée par des groupes humains sur d'autres par le biais du contrôle de la terre et des ressources vitales, mais aussi par les humains sur les non-humains, notamment via l'urbanisation. On pense par exemple à la faune autochtone déboussolée qui peuple la nuit (littéralement) américaine de l'essai vidéo de la réalisatrice brésilienne Ana Vaz, *É Noite na América* (2022²³), où chouettes et chats sauvages sont victimes d'une forme de colonialisme humain qui les exproprie de leur habitat naturel par le biais du béton de Brasília. L'emploi de pellicules périmées est un geste de recyclage de matériaux chargé d'effets sémantiques et esthétiques, puisque ces pellicules passées mettent concrètement le médium cinéma face à sa propre périssabilité, rappelant celle des espèces natives menacées d'extinction dont les images ici entrevues ne sont elles-mêmes pas immortelles. Ce matérialisme expérimental oblige par ailleurs la cinéaste à développer une attention créative aux distorsions de la perception auxquelles donne lieu cette mortalité de la matière filmique (chromatisme foncé, faible luminosité, flou). La perception cinématographique se trouve ainsi à la fois intensément affectée par le sujet qu'elle documente et profondément informée par la matière recyclée qui donne son support au film.

La présentation de ces différents tropes à l'écran et la mise en œuvre de telles démarches réflexives à même les formes filmiques, par lesquelles le cinéma s'interroge sur la manière dont il se fabrique, peuvent être considérées comme relevant des cinécologies décoloniales dans la mesure où elles mettent en œuvre l'idée que décoloniser les pratiques par l'esthétique en Amérique latine exige et suppose d'élaborer ou de réélaborer un rapport privilégié à la notion d'« écosystème » et à la complexité contradictoire. Quels sont plus précisément les gestes cinématographiques (formels, narratifs, épistémiques) de résistance et d'émancipation de la matrice décoloniale écocide ?

Gestes d'émancipation « cinécologiques » et « cinédécoloniaux »

Si la dimension thématique n'est pas rien pour penser des formes filmiques dissidentes sur le plan écologique et décolonial, elle ne suffit pourtant pas à établir le caractère résistant ou émancipatoire des formes filmiques envisagées. Prenons par exemple un film « à thématique écologique » qui réinvestirait les codes de représentation du cinéma hollywoodien en reconduisant le partage dualiste ontologique entre humain et non-humain, et en alimentant l'imaginaire objectivant de la « nature » comme ressource exploitable par l'investissement massif du format paysager classique²⁴. Un tel film, malgré son sujet, ne serait porteur d'aucune charge émancipatoire dans la mesure où, loin d'élaborer ce que la théoricienne féministe afro-

américaine bell hooks nomme un « regard oppositionnel²⁵ » ou ce que le chercheur en études visuelles états-unien Nicholas Mirzoeff désigne par la notion de régime de « contre-visualité²⁶ », il renforcerait au contraire de manière perverse l'imaginaire dominant. L'enjeu profond des formes filmiques « cinécodécoloniales » réside en fait dans l'articulation essentielle entre dissidence thématique, formelle et pratique.

Sur le plan épistémologique, le premier geste dans l'élaboration de regards oppositionnels depuis le cinéma consiste à retourner la caméra pour inverser la logique représentationnelle. États-unienne installée en Équateur, la chercheuse en pédagogie décoloniale Catherine Walsh rappelle une anecdote : le jour où deux photographes se sont présentés aux communautés zapatistes de la Selva Lacandona au Chiapas, le Sous-commandant Marcos s'est saisi de leur appareil photo et l'a retourné sur eux²⁷. Ce geste met en évidence les enjeux de pouvoir épistémologique mobilisés par l'usage des technologies visuelles comme la photographie ou le cinéma, et manifeste le renversement de perspective indispensable pour décoloniser le regard et la production d'images.

Qui filme ? Qui est filmé ? Devant la caméra, il s'agit de représenter davantage et autrement les sujets traditionnellement oblitérés ou subalternisés au sein du système-cinéma hégémonique. C'est la question du droit de cité à l'écran et des modalités de représentation non seulement des sujets humains colonisés (et re-colonisés une nouvelle fois au cinéma par la fétichisation, l'exotisation et l'érotisation), mais aussi des territoires exploités dans un cadre néocolonial (et transformés en ressources visuelles lorsqu'ils sont objectifiés sous forme de paysages sublimés, par exemple), ou encore des sujets non-humains affectés par l'extractivisme (et reconduits dans leur statut de non-sujets par un cinéma sourd aux enjeux antispécistes et à la critique de l'anthropocentrisme). Pour contrecarrer ces logiques de prédation audiovisuelles, le cinéma peut d'une part assumer de combler les images manquantes en se transformant en médium archivistique, en vecteur de mémoire des cultures colonisées et des images/sons de leurs milieux de vie. Dans le court-métrage *Apiyemiyekî?* (2020²⁸), Ana Vaz met son montage expérimental au service des images, produites par la communauté elle-même, du génocide des Waimiri-Atroari dans les années 1970. Le film endosse alors une responsabilité archivistique et mémorielle, qui consiste à garder trace des images créées par les colonisé-es à un point de basculement de leur histoire et à la veille de leur disparition. Dans un autre ordre d'idées, interrogée par Claire Allouche au sujet de sa méthode de travail avec les acteur-ices non-professionnel-les indigènes pour *Zama* (2017²⁹), Lucrecia Martel souligne à quel point il importe qu'ils et elles puissent incarner des personnages fictionnels et qu'elle ne leur fasse pas l'affront de leur demander, une fois de plus, de se représenter soi-même³⁰. Ce que l'on pourrait qualifier de « droit à la fiction » pour les sujets colonisés participe ainsi à enrayer les mécanismes d'essentialisation cinématographique.

Mais le droit de cité à l'écran ne va pas sans un droit de regard sur ce qu'il se passe derrière la caméra : l'« écodécolonisation » du cinéma exige de mettre fin à l'escamotage hégémonique du sujet de regard cinématographique³¹. Le remède au mythe du regard insitué évoqué au début de ce texte est l'exhibition de la place de l'œil, c'est-à-dire la mise en lumière de la personne qui tient traditionnellement la caméra (ou l'appareil photo), afin de la réinscrire dans une position socialement, racialement, historiquement et géopolitiquement située, donc d'établir qu'elle est porteuse de biais cognitifs qui informent de fait les images et les films qu'elle produit. Le mécanisme d'exhibition démystifiante acquiert une valeur critique particulière dans le cadre de cinémas apparentés, même de façon distancée, à la démarche ethnographique : à la fin de *La Libertad* de l'Argentin Lisandro Alonso (2001³²), Misael, le jeune bûcheron dont on suit le quotidien au fil du long-métrage, regardait initialement la caméra dans les yeux et partait d'un grand éclat de rire. Cette visibilisation soudaine de l'artifice du dispositif aurait relativisé de manière radicale les prétentions ethnographiques du film – s'il n'avait pas été conseillé à Alonso de couper cette fin pour présenter le film à Cannes³³.

Tout aussi radical que le geste de mettre en lumière le sujet qui se tient derrière la caméra (y compris lorsque cela implique de se pointer soi-même) est l'investissement de la position d'auctorialité par les sujets subalternisés. On pense notamment aux initiatives de création cinématographique amérindienne, comme le projet *Vídeo nas Aldeias*, créé en 1986 au Brésil, qui prennent à bras-le-corps une question fondamentale : à quelles conditions matérielles les « subalternes » peuvent-ils filmer³⁴ ? Dans ses travaux sur la notion de périphérie, Claire Allouche défend le caractère crucial de la praxis cinématographique, et donc d'une analyse des circuits de production et de diffusion alternatifs, en se demandant quels types de réseaux rendent possible un cinéma décolonial, construit depuis une position marginale induite par le système occidentalocentré de l'industrie mondiale³⁵.

Cette interrogation sur la praxis est indissociable de son versant formel : quels dispositifs filmiques permettent de réaliser un film de manière non seulement collective, mais aussi collégiale et communautaire ? Le film *A transformação de Canuto* (2023³⁶), réalisé au sein d'une communauté Mbyá-Guarani de la frontière argentine-brésilienne, répond à cette question en déployant un tissage narratif complexe pour appréhender le mythe de Canuto, homme devenu jaguar, mais également la manière dont cette histoire et ses implications ont été et continuent d'être appréhendées par le collectif. Co-réalisé par le cinéaste mbyá-guarani Ariel Kuaray Ortega et par le réalisateur brésilien Ernesto de Carvalho, ce long-métrage a également la particularité d'articuler deux visions du monde, indigène et blanche, respectivement post-colonisées et en partie métissées, à travers la création de formes narratives et filmiques inédites : les sauts et entremêlements temporels, la mise en abyme de la réalisation du film comme réécriture du mythe, la mise en scène réflexive du dialogue communautaire qui renégocie conjointement le mythe et la réalisation cinématographique.

Néanmoins, s'il est indispensable de penser les enjeux de la présence et de la visibilité des sujets minorisés devant comme derrière la caméra pour mettre fin à leur oblitération, à leur fétichisation et à leur maintien loin des instances créatives du cinéma, il est important de comprendre que ce mouvement d'intégration ne saurait suffire en tant que tel. Pedro Pablo Gómez met en garde contre la fausse équivalence entre inclusion des sujets colonisés au sein des œuvres et des processus de création esthétique, et décolonisation effective de l'esthétique³⁷. Là où la première, par une logique de « *multicolourwashing* » par l'art, peut s'enorgueillir à moindre frais d'un progressisme tardif tout en exigeant des sujets récemment « intégrés » qu'ils se soumettent aux exigences de l'esthétique occidentale, la seconde correspond à un bouleversement profond et irréversible des catégories esthétiques hégémoniques. Ce bouleversement ne tient pas seulement à la représentation thématique des sujets subalternisés, ni même à leur auctorialité nouvelle (qui peut toujours correspondre, comme le signale Gómez, à un « blanchiment », à une conformation aux règles préexistantes de l'industrie du cinéma) – car aucune de ces deux conditions ne suffit à garantir le caractère irrécupérable des formes esthétiques par la colonialité³⁸. Dans le domaine audiovisuel, seules des formes filmiques dissidentes, c'est-à-dire conscientes de la distance qu'elles instaurent avec les formes de la colonialité cinématographique et, de ce fait, avec les présupposés épistémiques qui les sous-tendent, peuvent donc engager des manières de sentir rompant véritablement avec l'esthétique coloniale.

En termes formels, cette rupture peut principalement passer par une remise en cause du primat du visuel sur les autres sens : on pense à *Memoria* (2021³⁹) du réalisateur thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, réalisé en Colombie, qui est un film engagé dans une narrativité sonore et spatiale plutôt que visuelle et temporelle, faisant sens par le son. D'autres catégories élémentaires du médium audiovisuel, telles que l'accélération des rythmes du film par rapport aux rythmes vécus⁴⁰, la chronologie comme conception cinématographique privilégiée de la dimension temporelle⁴¹, ou encore, sur le plan de la réception, l'instauration d'un rapport

illustratif entre réel et film et d'une relation consommatoire du public à celui-ci, peuvent de même être soumises à une réévaluation critique.

La rupture esthétique écodécoloniale passe également par la proposition d'alternatives aux modes de narration rationnels et centralisés du cinéma colonial ainsi qu'à l'organisation privilégiée de l'action autour d'un ou de plusieurs sujets individuels. C'est par exemple le cas dans *Eurêka* d'Alonso (2023⁴²), où le protagonisme, à la fois humain et non-humain, colonisé et colon, circule d'un individu à un autre par le biais de la métamorphose chamanique transpéciste, et où le cinéma agit comme un flux de conscience partagé qui circule des deux côtés (et plus) de la colonialité. Le film assume l'hybridité formelle entraînée par cette fluidité du sujet cinématographique en articulant différents genres cinématographiques (western, cinéma social, film quasi-documentaire, cinéma onirique) – c'est-à-dire, au fond, en faisant dialoguer différentes manières de voir le monde et le cinéma. Le défi devient alors de développer des formes filmiques aptes à embrasser la complexité des milieux de vie et de leurs habitants en articulant les multiples perspectives à même le film dans une forme d'écosystème perspectiviste⁴³.

À un autre niveau, l'enjeu est aussi d'imaginer des formes filmiques capables de figurer les épistémologies non-occidentales. C'est par exemple ce que s'engagerait à penser une réflexion sur les enjeux décoloniaux du statut filmique de l'immatériel. Fondée sur l'analyse des représentations de l'intangible au sein des cinémas d'Amérique latine et, plus largement, des Suds, elle mettrait en valeur la manière dont ces productions renégocient le partage occidental entre réalité physique et métaphysique en figurant les esprits, les fantômes, les souvenirs, les projections dans le futur et d'autres étants impalpables – embrassant ainsi le paradoxe d'une figuration audiovisuelle de l'invisible⁴⁴.

Conclusion

Inverser la perspective pour cadrer le photographe blanc qui se tenait derrière l'appareil de capture visuelle afin de montrer qui crée les images des colonisé·es, faire en sorte que les sujets post-colonisés et leurs milieux de vie occupent l'écran, qu'ils et elles se saisissent de la caméra, filment autre chose et surtout autrement : voilà le répertoire de gestes fondamentaux des cinécologies décoloniales.

Ayant rappelé que la colonialité s'exerçait tout à la fois sur les corps des sujets et sur les écosystèmes colonisés, cet article en a déduit la place centrale que mérite d'occuper l'analyse des « cinécologies » au sein d'une démarche critique consacrée aux formes filmiques décoloniales. Sous la forme d'un panorama en construction des cinémas écodécoloniaux contemporains d'Amérique latine, le but était d'ébaucher les principaux enjeux épistémologiques et formels qui travaillent ce corpus filmique. Pour cela, j'ai tenté d'identifier les principaux gestes de dissidence audiovisuelle qui participent à mettre en œuvre une esthétique écologique décoloniale. Outre l'élaboration d'« images manquantes », l'invention d'alternatives filmiques à une esthétique coloniale écocide consiste notamment à se distancer des catégories traditionnelles du cinéma occidental, que cela touche aux thématiques représentées et à l'organisation dramatique ou, plus profondément encore, à la manière dont sont appréhendées des dimensions aussi fondamentales que le temps, l'espace et l'importance des différents sens dans l'appréhension du réel et du film.

Pour autant, cette distanciation critique ne signifie pas la délégitimation complète des formes filmiques ayant prévalu auparavant, mais la réfutation radicale de leur prétention à la validité universelle. Les esthétiques écologiques décoloniales relèvent ainsi d'une conception pluraliste des manières de sentir et de représenter le monde. Parce qu'elles prennent la forme d'un engagement esthétique à articuler ces différentes épistémologies de manière critique, comme c'est par exemple le cas dans le cadre très particulier d'une collaboration entre cinéastes

blanc·hes et indigènes, ou lorsque les enjeux de transculturalité structurent l'œuvre, Pedro Pablo Gómez conclut à leur propos :

[...] l'option esthétique décoloniale ne consiste pas en une esthétique, mais en plusieurs esthétiques, dans une perspective où l'esthétique occidentale a sa place, non pas comme unique et hégémonique mais plutôt comment un espace permettant de conserver les particularités et, en même temps, d'ouvrir les dialogues inter- et transesthétiques articulés à des projets visant à surmonter la colonialité globale⁴⁵.

¹ Joaquín Barriandos, « La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico », *Antagonismos*, vol. 2, n° 2, 2020, « Homenaje a Aníbal Quijano », Segundo Montoya Huamaní (dir.), p. 15-44, et particulièrement p. 16. Une première version de ce texte avait été publiée en 2011 par la revue *Nómadas* de l'Université Nationale de Colombie.

² Pour une récente introduction aux pensées décoloniales, consulter la remarquable synthèse de Philippe Colin et Lissell Quiroz, *Pensées décoloniales. Une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*, Paris, La Découverte, 2023.

³ Aníbal Quijano, « Colonialidad y modernidad/racionalidad », *Perú indígena*, vol. 13, n° 29, 1992, p. 11-20.

⁴ Boaventura de Sousa Santos, « Épistémologies du Sud », *Études rurales*, Magali Watteaux (trad.), n° 187, 2011, « Le sens du rural aujourd'hui », Gérard Chouquer (dir.), p. 21-50.

⁵ Pedro Pablo Gómez, Angélica González Vásquez et Gabriel Ferreira Zacarias, « "Esthétique décoloniale" : Entretien avec Pedro Pablo Gómez », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 23, 2016, « Globalismes », Jérôme Glicenstein (dir.), p. 102-110.

⁶ Pedro Pablo Gómez et Walter Mignolo, *Estéticas y opción decolonial*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012 ; Walter Mignolo, « Aesthesis decolonial », *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 4, n° 4, 2010, « Arte y decolonialidad », Pedro Pablo Gómez (dir.), p. 10-25 ; Walter Mignolo, « Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después », *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 14, n° 25, 2019, sans titre, Pedro Pablo Gómez (dir.), p. 14-33.

⁷ Joaquín Barriandos, « La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico », *op. cit.*

⁸ Ignacio Albornoz Fariña, Claire Allouche et Raquel Schefer, « Appel à contribution : Approches postcoloniales et décoloniales du cinéma », *Images secondes*, n° 6 (à paraître en 2025), 05/07/2021, <https://calenda.org/893294>.

⁹ L'écopœtique (aussi appelée « écocritique » ou « esthétique environnementale ») est née dans les départements d'études littéraires au cours de la seconde moitié des années 1990. Si elle a d'abord pris son essor dans l'académie anglo-saxonne et européenne, elle est désormais en partie le fait de chercheur·euses extra-occidentaux·ales.

¹⁰ Élise Domenach et Gabriel Bortzmeyer, « Cinécologie, épisode 1 - Le cinéma de Fukushima », *Débordements*, 29/01/2015, <http://www.debordements.fr/Elise-Domenach> ; Jean-Baptiste Fressoz et Gabriel Bortzmeyer, « Cinécologie, épisode 2 - Écran carbone », *Débordements*, 22/03/2015, <http://www.debordements.fr/Jean-Baptiste-Fressoz> ; Hervé Aubron et Gabriel Bortzmeyer, « Cinécologie, épisode 3 - De la merde », *Débordements*, 10/09/2015, <http://debordements.fr/Herve-Aubron/>.

¹¹ Notamment grâce aux travaux pionniers de Claire Allouche sur la « cinédécolonialité » ou à ceux, déjà cités, de Gabriel Bortzmeyer sur la « cinécologie ».

¹² Voir par exemple Saïd Tamba, « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire », *L'Homme & la Société*, n° 154, 2004, « Le cinéma populaire et ses idéologies », Nicole Beaurrain, Christiane Passevant et Larry Portis (dir.), p. 93-108.

¹³ Nadia Bozak, *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2011.

¹⁴ Philippe Colin et Lissell Quiroz, *Pensées décoloniales*, *op. cit.*, p. 208-209.

¹⁵ Malcom Ferdinand, *Une Écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Média Diffusion, 2019.

¹⁶ Je parle du projet de film qui l'a occupée pendant plus de dix ans, comme le rappelait Claire Allouche dans un entretien mené avec Martel en août 2023 pour les *Cahiers du cinéma* ; Claire Allouche et Lucrecia Martel, « Sur le bout de la langue », *Cahiers du Cinéma*, 24/08/2023, <https://www.cahiersducinema.com/actualites/sur-le-bout-de-la-langue-2/>.

¹⁷ Paz Encina, *Eami*, © ARTE, Barraca Producciones, Black Forest Films, 2022.

¹⁸ Daniele Incalcaterra, *El impenetrable*, © Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), La Région Île-de-France, Les Films d'Ici, 2014.

¹⁹ Daniele Incalcaterra, *Chaco*, © Elefant Films, Incalcaterra Productions, Start, 2017.

²⁰ Juliano Dornelles et Kleber Mendonça Filho, *Bacurau*, © CinemaScópio Produções, SBS Films, Globo Filmes, 2019.

-
- ²¹ Joana Pimenta et Adirley Queirós, *Mato Seco em Chamas*, © Cinco da Norte, Terratrema, 2022.
- ²² Maya Da-Rin, *A Febre*, © Tamanduá Vermelho, Enquadramento Produções, Still Moving, 2019.
- ²³ Ana Vaz, *É Noite na América*, © In Between Art Film, Pivô, Spectre Production, 2022.
- ²⁴ Sur cette question de la nécessaire relativisation de la place du thématique pour envisager les cinéologies et ses implications, je me permets de renvoyer à l'introduction de ma thèse : Louise Ibáñez-Drillières, *Cinemas de la patience. Une écologie de la perception cinématographique* (Reygadas, Alonso, Serra), Thèse de doctorat en Études hispaniques et hispano-américaines, Université Paul-Valéry – Montpellier 3, 2023.
- ²⁵ Pour l'application du concept de *bell hooks* aux productions audiovisuelles américaines indépendantes contemporaines, voir le numéro XXXVIII-1 de la revue *Sociocriticism* et sa présentation : Michèle Soriano *et al.* « Présentation : Regards oppositionnels et espaces d'agentivité dans les cinémas indépendants », *Sociocriticism*, n° XXXVIII-1, 15/04/2024, <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3733>.
- ²⁶ Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011.
- ²⁷ Catherine Walsh, « ¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América Andina », p. 11-25, in Catherine Walsh (dir.), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2003, p. 15.
- ²⁸ Ana Vaz, *Apiyemiyekî?*, © Spectre Productions, 2020.
- ²⁹ Lucrecia Martel, *Zama*, © Bananeira Filmes, Canana Films, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), 2017.
- ³⁰ Claire Allouche et Lucrecia Martel, « Sur le bout de la langue », *op. cit.*
- ³¹ Pour une transposition du concept de « savoirs situés » de Donna Haraway du domaine épistémologique à celui du cinéma grâce à la notion de « regards situés », je me permets de renvoyer à Louise Ibáñez-Drillières, « VIII. Cinémas pour le Chthulucène ! Caméra-cyborg et regards situés (Carlos Reygadas et Donna Haraway) », p. 181-206 in Carlos Tello (dir.), *Du postmodernisme au posthumanisme. Littérature et cinéma, Europe - États-Unis - Amérique latine*, Paris, Hermann, « L'évolution des machines », 2021.
- ³² Lisandro Alonso, *La Libertad*, © 4L, R/M Films, 2001.
- ³³ Anecdote signalée dans l'avant-propos de Nicolas Azalbert à l'ouvrage d'Adrien-Gabriel Bouché, *Lisandro Alonso. Habiter la nature, rêver le cinéma*, Laval, Warm, « Cinéma » n° 6, 2020.
- ³⁴ Sur les enjeux de la création audiovisuelle indigène, voir Freya Schiwy, « La otra mirada: Video indígena y descolonización », p. 101-34, in Catherine Walsh (dir.), *Indisciplinar las Ciencias Sociales Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino*, Quito, Ediciones Abya Yala, 2002 ; Freya Schiwy, « Descolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena », p. 303-313, in Catherine Walsh (dir.), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, 2003.
- ³⁵ Voir notamment sa thèse de doctorat : Claire Allouche, *De part en part, de nouveaux lieux de filmer : périphérisation des cinémas de fiction argentins et brésiliens contemporains (2008-2019)*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, 2024 ; et Claire Allouche, « Où commence la périphérie ? Horizon commun des cinématographies argentine et brésilienne contemporaines », *RITA. Revue Interdisciplinaire de Travaux sur les Amériques*, 23/09/2021, <http://www.revue-rita.com/articles/ou-commence-la-peripherie-horizon-commun-des-cinematographies-argentine-et-bresilienne-contemporaines-claire-allouche.html>.
- ³⁶ Ernesto de Carvalho et Ariel Kuaray Ortega, *A transformação de Canuto*, © Enquadramento Produções, 2023.
- ³⁷ Voir Pedro Pablo Gómez, Angélica González Vásquez et Gabriel Ferreira Zacarias, « “Esthétique décoloniale” : Entretien avec Pedro Pablo Gómez », *op. cit.*, p. 104-105.
- ³⁸ « En concordance avec les options précédemment décrites, je dirais que ce mode opératoire coïncide avec une esthétique ré-occidentalisée mais non avec l'option décoloniale », *Id.*, p. 105.
- ³⁹ Apichatpong Weerasethakul, *Memoria*, © Kick the Machine, Burning, Illuminations Films, 2021.
- ⁴⁰ Voir Louise Ibáñez-Drillières, *Cinemas de la patience*, *op. cit.*
- ⁴¹ Le long-métrage *Post Tenebras Lux* (2012) du réalisateur mexicain Carlos Reygadas s'organise selon une temporalité « à boucles » et suivant des logiques d'intellection sensorielles davantage que rationnelles. Il constitue à ce titre un exemple créatif de récusation de la chronologie comme seul mode d'exposition temporel cinématographique. Voir Louise Ibáñez-Drillières, *Cinésthésie. Le Cinéma des sens de Carlos Reygadas*, Milan, Mimésis, « Cinéma » n° 4, 2020.
- ⁴² Lisandro Alonso, *Eurêka*, © 4L, Arte France Cinéma, Bord Cadre Films, 2023.
- ⁴³ J'ai envisagé cette question du perspectivisme au cinéma dans Louise Ibáñez-Drillières, « VI. “Là où toute chose est humaine, l'humain est tout autre chose.” Cinémas chamaniques de l'autre humanisme », p. 113-133, in Carlos Tello (dir.), *Antihumanisme(s). Formes, réflexions et représentations de trois critiques de l'humanisme*, Paris, Hermann, « L'évolution des machines », 2023.
- ⁴⁴ Le dernier chapitre de ma thèse s'appuie sur les propositions du philosophe décolonial Mohamed Amer Meziane pour réfléchir à cette question ; Louise Ibáñez-Drillières, *Cinemas de la patience*, *op. cit.*

⁴⁵ Pedro Pablo Gómez, Angélica González Vásquez et Gabriel Ferreira Zacarias, « “Esthétique décoloniale” : Entretien avec Pedro Pablo Gómez », *op. cit.*, p. 105.