

Colloque international
Appel à communication

International symposium
Call for participation

**Penser la richesse des cinémas pauvres
dans le monde au XXI^e siècle**

***Reflecting on the richness of poor cinemas
around the world in the 21st century***

1^e, 2 et 3 décembre 2026 à Paris et Grenoble, France



Tariq Teguia, *Inland*, 2008

Organisé par / organized by Claire Allouche, Émilie Lamoine, Ariane Papillon,
Paula Rodríguez Polanco et Natacha Seweryn.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et Université Grenoble-Alpes.

Dans les marges des économies industrielles et des modèles dominants de production cinématographique, les cinémas pauvres dans le monde – c'est-à-dire à très petit budget en proportion de l'échelle moyenne de production du pays concerné, et se destinant à la projection dans la salle de cinéma – engagent d'autres manières de créer et de voir des films. Cet investissement contemporain des possibles de la mise en scène à partir d'une conscience des moyens économiques donne lieu à une prolifique production indépendante des sources de financements institutionnalisés, publics et privés. Ainsi, dans les pays où il existe une forte production cinématographique, de cinéma d'auteur ou industriel, se dessine une forme d'économie parallèle du cinéma. Dans les pays de la majorité globale, les financements étant souvent fluctuants, c'est parfois cette économie-là qui devient la condition de survie d'un cinéma national. Par ailleurs, en dépit d'importants financements locaux, la dépendance de certains écosystèmes cinématographiques de pays de la majorité globale aux financements dits occidentaux pose la question de l'indépendance sur les plans politique et esthétique et donc du prolongement de dynamiques coloniales. Un cinéma pauvre peut par conséquent être un cinéma du refus de s'inscrire dans les conditions et dynamiques économiques dominantes aussi bien que mû par une nécessité, quand il ne peut se faire autrement.

Sans que soit romantisé le manque de moyens, comment cerner les contours théoriques, pratiques, économiques et esthétiques proprement contemporains de ces « cinémas pauvres » dans un horizon international ? Quels processus de création cinématographique spécifiques en assurent l'existence ? Quelles formes filmiques originales en émergent ? De quels circuits parallèles de diffusion ces films exigent-ils la création et la défense ? Quelles récurrences et différences inhérentes aux cinémas pauvres apparaissent à chaque étape de fabrication et de distribution, selon les contextes géographiques, sociaux et culturels ?

Ce colloque vise à mettre en perspective à l'échelle mondiale les enjeux esthétiques et économiques ainsi que l'analyse des processus de création et de diffusion qui étaient au cœur des journées d'études consacrées au cinéma de petite économie en France qui ont eu lieu en 2024 (Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis / Université Bordeaux-Montaigne / Festival international du film indépendant de Bordeaux). Par ce changement d'échelle, à la fois en termes de corpus filmique et de géographies de productions des savoirs, nous souhaitons mettre en évidence des problématiques transversales à l'existence et l'expansion des cinémas pauvres, en les considérant comme des espaces de création cinématographique contemporaine particulièrement inventive, tout en prenant en compte leurs ambivalences et difficultés, dans un contexte global de crise et d'atteintes à la liberté de création. Nous encourageons les communications portant sur des filmographies encore peu repérées dans le contexte français ou européen, et problématisant un ou plusieurs des axes de réflexion suivants :

Axe 1. Définition d'une notion et variations théoriques

« L'écriture cinématographique n'est pas seulement un geste artistique : elle est un mouvement de pensée, elle est aussi une action économique » déclarait Jean-Louis Comolli dans son texte « Pour un cinéma pauvre » en 2003. Le réalisateur et critique posait cette affirmation en relevant que « les cinquante ou même cent films les plus importants depuis trente ans sont des films assez pauvres, ou très pauvres. » En s'intéressant à cette production cinématographique de « peu de moyens », il questionnait « une relation juste entre le geste artistique et la dépense qu'il engage. Juste, c'est-à-dire nécessaire et suffisante. Pas plus que les petits budgets n'empêchent les grands films, les gros budgets n'évitent les films minables. » De la sorte, Comolli actualisait à l'heure du numérique les enjeux esthétiques, politiques et économiques déjà au cœur du manifeste « Pour un cinéma imparfait » (1969) du réalisateur cubain Julio García Espinosa, rédigé à l'heure du « Troisième Cinéma », ou encore de celui du moins connu groupe de cinéma breton Torr e Benn, qui écrivait en 1975 dans sa brochure « Nous avons choisi un cinéma de pauvre pour faire des films riches ».

Dans les années 2010, cette conception du « cinéma pauvre » a été reprise par des réalisateur·ices issu·es de classes populaires. Pour elles et eux, il ne s'agit pas d'une option idéale mais de l'unique manière de pouvoir faire des films, étant donné que les systèmes de financement publics s'avèrent illusoirement méritocratiques. Ainsi, le cinéaste et écrivain argentin César González, qui a réalisé une bonne part de son œuvre dans le quartier défavorisé dont il est originaire, interroge dans son ouvrage *El fetichismo de la marginalidad* (2021, p. 16) : « ne serait-ce pas le plus cohérent de filmer d'une manière pauvre là où il y a surdose de pauvreté ? » Dans son manifeste « Pour un cinéma maçon » (2020), le réalisateur brésilien périphérique Lincoln Péricles préconise quant à lui un cinéma « qui aide à construire la maison du voisin et la sienne » à partir des ressources à portée de main.

Dès lors, où commence et où finit la conception des « cinémas pauvres », selon le contexte historique, géographique et culturel où ils prennent place ? Quels traits communs peut-on esquisser pour les cinémas pauvres produits dans différents pays aujourd'hui ? Si notre critère est un budget largement inférieur à celui des cinémas commerciaux des pays concernés – même lorsqu'ils sont « d'auteur » –, quelles sont les différentes échelles budgétaires avec lesquelles ces films pauvres se font ? Est-il envisageable et souhaitable de proposer une définition générale des cinémas pauvres ? À quelles principales variables d'ajustement veiller pour en affiner et nuancer l'usage ?

Les communications pourront ainsi s'inscrire dans ces axes :

- Quels jalons théoriques et textes critiques nous permettent d'historiciser cette idée pour mieux en saisir la portée contemporaine ? En quoi les pensées de cinéastes en ce sens viennent-elles rebattre les cartes de cette notion ?

- Quelles variations sur l'expression de « cinémas pauvres » existent dans différentes langues, selon le contexte culturel des cinéastes ? Quelles transformations apportent-elles vis-à-vis des textes de García Espinosa et Comolli ?
- Quand on parle de « cinémas pauvres », ne faut-il pas également élucider de quelles classes sociales sont issus-es les réalisateur·ices concerné·es, ainsi que leurs équipes ? Dans quelle mesure réaliser des « films pauvres » peut être paradoxalement un luxe accessible uniquement à une classe bourgeoise notamment en raison du travail bénévole qu'il implique souvent ? Observe-t-on, à l'inverse, dans ces cinémas une plus grande représentation de cinéastes issu·es de minorités (de genre ou raciales), relégué·es aux marges économiques par difficulté d'accès aux financements majoritaires ? Dès lors, comment définir les cinémas pauvres dans ce qu'ils engagent de proprement matériel ?

Axe 2. Esthétique des cinémas pauvres

Cet axe aborde les enjeux esthétiques propres aux cinémas pauvres, nés de leurs conditions d'émergence, méthodes de fabrication et technologies utilisées. Sans faire l'impasse sur ce que le manque de moyens empêche, il nous intéressera de penser comment certains traits décriés associés au cinéma à très petit budget (pauvreté de l'image, discontinuité de la narration et de la forme, marques de fabrication apparentes, « amateurisme » du jeu des acteur·ices – entre autres caractéristiques) participent de leur singularité esthétique. Ainsi, Tariq Teguia, pour son film *Inland* (Algérie, 2008), en s'emparant des limites de saisie de sa caméra vidéo HD semi-professionnelle produisant du flou et de la surexposition – une « caméra comme elle peut », comme la qualifie Pierre-Damien Huyghe (2012, p.42) –, trouve dans ce *défait* un moyen de représenter les lieux de disparition que sont les passages de frontières au Sahara (Lamoine, 2026).

Nous nous intéresserons également à la façon dont certains tournages se déroulant en dehors des circuits professionnels ou validés par les institutions, parfois sans autorisation, qu'ils soient espacés dans le temps et disponibles à l'imprévu ou au contraire procédant d'un geste rapide, restant en phase avec l'urgence à montrer ou exprimer, parviennent à « faire voir ce qui n'était pas vu », ainsi que Jacques Rancière le relève à propos des artistes se proposant « de changer les repères de ce qui est visible et énonçable » (2008, p.72). On peut penser à *Saudade* de Katsuya Tomita (Japon, 2011), réalisé au sein du collectif Kuzoku, autoproduit et tourné pendant un an dans la ville de Kôfu chaque jour de congé du réalisateur par ailleurs chauffeur routier, et dont la forme éclatée épouse un tissu urbain en crise et les rencontres hasardeuses des personnages ouvrier de chantier, chanteur de hip-hop ou issu de l'immigration brésilienne.

Pour d'autres cinéastes, c'est aussi cette liberté de création revendiquée et détachée d'une nécessité de rentabilité qui leur permet d'expérimenter des partis-pris esthétiques radicaux, associés par exemple au choix du support, à la durée du métrage, au croisement des dispositifs fictionnels et documentaires : ainsi de *La Flor* de Mariano Llinás (Argentine, 2018), film de plus de 13h dont le tournage, au sein du collectif El Pampero Cine, aura duré dix ans.

Les études proposées pourront porter sur un film en particulier, l'œuvre d'un-e cinéaste ou une cinématographie nationale, à une époque donnée ou appartenant à un mouvement, un collectif, ou encore s'attacher à des traits esthétiques communs à plusieurs territoires. Les pistes suivantes pourront ainsi être explorées :

- Richesse esthétique des films pauvres : comment les conditions économiques, selon les spécificités nationales ou régionales, contribuent à l'invention et la singularité de formes et dispositifs cinématographiques créés par la pauvreté des moyens ? Dans cette perspective, de quelle façon les cinémas pauvres, dans leur usage des technologies ou dans la matérialité de leur support, s'inscrivent-ils dans « une esthétique précaire » (Gaboury, 2021, p. 266) ?
- Politique de l'esthétique : de quelles façons certains modes de tournage alternatifs, inventés en réaction à des conditions précaires ou pour se défaire du poids des financements qui obligent, parviennent à figurer ou représenter des espaces, des temporalités, des personnages, des populations, des sensibilités, qui n'avaient pas été ainsi saisis dans des films produits dans de meilleures conditions matérielles ?
- Les films palimpsestes (Daney, 1970, et Lindeperg, 2004) : comment les empêchements ou ratés liés au manque de moyens parfois subis (l'accès à des budgets plus importants étant barré par des censures politiques, des biais institutionnels ou des logiques commerciales) ont une incidence sur la forme des films, en fermant certains possibles tout en gardant les traces de ce qu'ils auraient pu être ? Dans quelle mesure la persistance des traces de conditions de fabrication laissées apparentes dans le film serait une caractéristique des cinémas pauvres ?

Axe 3. Fabriques du cinéma :

études génétiques, conditions et organisations du travail

Les communications qui s'inscrivent dans cet axe s'intéresseront à la manière dont les films sont fabriqués, c'est-à-dire au travail créatif et technique nécessaire à la réalisation et la production des films. Y a-t-il une organisation du travail spécifique aux films produits en économie réduite ? Cette spécificité tient-elle, par exemple, à la taille des équipes ? Les travailleur-euses sont-ils davantage susceptibles d'occuper plusieurs postes, d'avoir plus de tâches et de responsabilités que dans les tournages à gros budget ? Les dynamiques relationnelles et de pouvoir sur les tournages sont-elles rebattues, lissées, amplifiées,

similaires ? En quoi la place du ou de la cinéaste est-elle éventuellement différente ou questionnée ? La fonction d' « auteur de cinéma » comme instrument d'une dépossession des collaborateur·ices (Pacouret, 2025) est-elle remise en question par certaines pratiques collectives et si oui, lesquelles ?

Nous nous intéresserons également aux aspects de la solidarité dans les processus de création. Comment des économies précaires s'enrichissent-elles à travers des liens affectifs au sein de communautés collaboratives ? En quoi la création de collectifs et de coopératives permet d'autres manières de travailler, à rebours des structures dominantes et industrielles ou en résistance aux systèmes hégémoniques, en s'appuyant notamment sur des idéaux d'horizontalité et de transmission des savoirs ? Nous invitons les communicant·es à proposer des méthodes de recherche innovantes pour documenter, comprendre et penser les films « du point de vue du faire » (Zvonkine, 2019).

Dans ce colloque, pourront ainsi être discutés (liste non exhaustive) :

- Collectifs et organisations des cinémas pauvres : comment les collectifs (tels que *Antes muerto cine* en Argentine), les associations, les coopératives (comme *Coocine* en Colombie) et les laboratoires argentiques partagés (comme *LEC* au Mexique ou *L'Abominable* en France) structurent-ils les pratiques des cinémas pauvres ? Quels principes d'horizontalité, de solidarité, d'affects et d'amitiés traversent ces modes d'organisation ? Selon quels idéaux politiques ont-ils été fondés et à quelles limitations pratiques se heurtent-ils désormais ?
- Travail, économie et conditions de production : comment penser le bénévolat dans les cinémas pauvres ? Relève-t-il d'une forme d'exploitation ou constitue-t-il une alternative aux logiques rentabilistes dominantes ? Comment se distribue le temps de travail hors tournage (préparation, post-production) et quelles en sont les implications sociales et économiques ? Quelles stratégies et quels modèles économiques les travailleur·euses des cinémas pauvres élaborent-ils ? Comment se redéfinit le métier de producteur·ice dans les marges de l'industrie ? Quels modes de financement (fonds propres, financement participatif, soutiens individuels à la création, etc.) rendent possibles ces films ?
- Méthodologies et études de cas : Comment analyser les documents de production (budgets, rémunérations, composition des équipes, feuilles de service) pour comprendre ces pratiques ? Quelle place accorder aux entretiens avec les membres des équipes ? En quoi les observations participantes ou non sur les tournages peuvent-elles renouveler l'approche de ces objets ?
- Pratiques, territoires et circulations : quel rôle joue la participation de non-professionnel·les, notamment issu·es des lieux de tournage, dans ces productions ? Comment penser les productions amateurs ou « de basse altitude » (Zéau, Turqueti,

2022) ainsi que le cinéma « local » (Zéau, 2025) dans le champ des cinémas pauvres ? Quelles relations, tensions et circulations s'établissent entre ces pratiques et les circuits dits professionnels ?

- Réseaux, exils et rapports sociaux : comment les cinémas en exil et les cinémas des diasporas participent-ils à la (re)constitution de réseaux transnationaux ? Comment les rapports sociaux de genre, de classe et de race structurent-ils les conditions de production et les formes des cinémas pauvres ? Quelles approches qualitatives et quantitatives permettent d'en proposer une sociologie ?

Axe 4. Programmation, valorisation, diffusion, publics, archivage du présent

Ce dernier axe interroge les modalités par lesquelles les cinémas pauvres accèdent à la visibilité et à la reconnaissance en aval des processus de fabrication, dans une industrie largement structurée par la visibilité des prix et les enjeux de reconnaissance institutionnelle (Delaporte, 2022). Il s'agit d'analyser le rôle central des dispositifs de programmation (festivals, cinémathèques, lieux alternatifs, plateformes, réseaux militants ou communautaires) dans la création de valeur symbolique pour ces films et de comprendre comment se structurent via ces différentes instances les rencontres avec le public.

Certaines initiatives proposent déjà des cadres d'accueil explicites pour ces pratiques, à l'image du festival Cine Pobre à Mexico, consacré aux films autofinancés, ou de la compétition Contrebande du Festival International du Film Indépendant de Bordeaux, dédiée aux œuvres réalisées « en dehors des schémas classiques de financement ». Plus largement, si des festivals internationaux intègrent ponctuellement des films réalisés avec peu de moyens, les sections explicitement consacrées à ces façons de faire restent rares. Dès lors, plusieurs questions se posent : comment ces œuvres sont-elles sélectionnées, contextualisées, accompagnées et mises en récit à l'aune de leur mode de production ? Quels publics rencontrent-elles, et selon quelles médiations symboliques, géographiques et sociales ? Quels espaces de diffusion spécifiquement dédiés aux cinémas pauvres existent à l'échelle mondiale et comment œuvrent-ils à la mise en lumière de ces cinématographies ?

Penser la diffusion des films réalisés avec des moyens limités implique également d'interroger les conditions concrètes de leur circulation. Historiquement, la présence des cinéastes est une condition à l'organisation de projections-rencontres ; or, que devient cette logique lorsque les coûts de déplacement ou les coûts de sous-titrage des films et de traduction sont à prendre en compte ? Cette tension invite à repenser les formes de diffusion, de circulation et de rencontre, ainsi que les modèles économiques et symboliques qui les sous-tendent.

Cet axe se propose également d'examiner les formes contemporaines d'archivage du présent en interrogeant les traces laissées par des cinémas précaires, parfois éphémères et souvent fragiles tant sur le plan matériel qu'institutionnel. Cette réflexion peut être éclairée par l'appel formulé par Lincoln Péricles en faveur d'une « cinémathèque des *quebradas* » ces dernières années, qui souligne la nécessité d'une préservation autonome des images produites dans les quartiers populaires, ainsi que par le projet de la Cinémathèque idéale des banlieues du monde, à l'initiative d'Alice Diop, en collaboration avec le Centre Pompidou et les Ateliers Médicis. À travers l'étude conjointe des pratiques de diffusion, de réception et de conservation, il s'agit de comprendre comment ces cinémas participent à l'écriture invisible¹ d'une histoire du cinéma, via différentes méthodes de diffusion, tout en révélant les angles morts, les hiérarchies et les tensions qui traversent les politiques de mémoire cinématographique à l'échelle locale et internationale.

Ci-dessous, une liste non exhaustive des sujets que nous aimerions voir abordés :

- Quels sont les dispositifs de programmation des cinémas pauvres et quels critères de sélection, quelles lignes éditoriales, quels cadres institutionnels et alternatifs sont mis en place pour tenter de « voir autrement » (Rastegar, 2016) ? Quel rôle jouent les festivals internationaux dans la promotion de certains cinémas pauvres, et comment les programmeur·ices participent-ils à la production de valeur symbolique et à la visibilité de ces films ? Comment mettre en place une « programmation éthique » (Colta, 2019) dans des contextes précaires ? Enfin, comment penser la mise en œuvre concrète de « festivals de cinéma décolonisés » qui déplaceraient les hiérarchies existantes et redistribueraient les rapports de pouvoir (Dovey, Sendra, 2023) ?
- Quelles complémentarités, hiérarchies et concurrences s'établissent entre festivals, cinémathèques, lieux alternatifs et plateformes dans les circuits de diffusion ? Comment les circulations transnationales des cinémas pauvres reconfigurent-elles les hiérarchies de visibilité à l'échelle internationale, entre réseaux de solidarité et rapports de pouvoir géopolitiques ? Dans quelle mesure ces circulations contribuent-elles à produire, dans les contextes nationaux de réception, des « territoires imaginaires » des cinématographies étrangères (Rueda, 2018) ? Comment les cinémas en exil et les cinémas des diasporas participent-ils à la (re)constitution de réseaux transnationaux ?
- Quelles formes de reconnaissance et de légitimation – prix, labels, résidences, accompagnements – influencent les trajectoires des films ? À l'inverse, quelles formes prennent les pratiques de diffusion alternative et d'auto-diffusion (projections militantes, communautaires, itinérantes ou hors des cadres commerciaux) et quelles relations ces films entretiennent-ils avec leurs publics ?
- Quelles politiques de conservation et quels enjeux de mémoire caractérisent l'archivage du présent pour les films des cinémas pauvres ?

¹ Cette notion d'« écriture invisible » est développée dans la thèse de Natacha Seweryn, intitulée « La programmation des festivals de films, écriture invisible d'une histoire du cinéma en France (1939-2024) », dont la soutenance est prévue en 2026.

Comité d'organisation :

- **Claire Allouche** (maîtresse de conférences en études cinématographiques, Université Grenoble-Alpes).
- **Émilie Lamoine** (maîtresse de conférences en études cinématographiques, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).
- **Ariane Papillon** (docteure en études cinématographiques de l'Université Paris 8, A.T.E.R. à l'ENS de Lyon).
- **Paula Rodríguez Polanco** (doctorante en études cinématographiques, A.T.E.R. à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis).
- **Natacha Seweryn** (doctorante en études cinématographiques, A.T.E.R. à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis).

Modalités de participation :

Les titres et propositions de communication en français ou en anglais (maximum 500 mots), accompagnés d'une courte biographie, suivis d'une bibliographie, sont à envoyer d'ici **le 10 avril 2026** à l'adresse mail suivante : [**cinema.pauvre@gmail.com**](mailto:cinema.pauvre@gmail.com).

Les réponses seront données mi-mai 2026.

Nous encourageons autant les contributions académiques que celles issues de la pratique professionnelle.

Dates et lieux du colloque :

Le colloque aura lieu les **1^{er}, 2 et 3 décembre 2026 à Paris** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en partenariat avec la Cinémathèque idéale des banlieues du monde) et **Grenoble** – sous réserve – (Université Grenoble-Alpes).

Comité scientifique :

- **Claire Allouche** (Université Grenoble Alpes, France)
- **Mathieu Capel** (Université de Tokyo, Japon)
- **Farah-Clémentine Dramani-Issifou** (Université Aix-Marseille, France / Harvard, Chair of the Harvard McMillan-Stewart Fellowship in Distinguished Filmmaking, USA)
- **Marcelo Ikeda** (Universidade Federal do Ceará, Brésil)
- **Sonia Kerfa** (Université Grenoble Alpes, France)
- **Emilie Lamoine** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France)
- **Libertad Gills** (University of Leeds, Royaume-Uni)
- **Victor Morozov** (Trinity College Dublin, Irlande, Université Nationale d'Art Théâtral et Cinématographique de Bucarest, Roumanie)

- **Ariane Papillon** (Université Paris 8 et École Normale Supérieure de Lyon, France)
- **Paula Rodríguez Polanco** (Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, France)
- **Raquel Schefer** (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, France)
- **Max Schleser** (Swinburne University of Technology, Melbourne, Australie)
- **Natacha Seweryn** (Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, France)
- **Raphaël Szöllösy** (Université de Strasbourg, France)
- **Ikbal Zalila** (Université de la Manouba, Tunisie)
- **Eugénie Zvonkine** (Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, France)

Pour plus d'informations :

- <https://www.estca.univ-paris8.fr/le-cinema-de-la-petite-economie-faire-et-montrer-des-films-de-peu-de-moyens-en-france-aujourd'hui-2/>
- <https://www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/actualites/culture/annee-2024-2025/journees-d-etude-le-cinema-des-economies-alternatives-diffusion-montrer-penser.html>
- <https://www.inshs.cnrs.fr/fr/evenement/pepr-icare-journee-dacceleration-production-legere-et-sobriete-economique-propositions>

Bibliographie :

- ALLOUCHE Claire, JAUDON Raphaël et HOREAU Thomas, « Se laisser contaminer par les autres. Entretien avec El Pampero Cine », *Double Jeu* n°21, 2024, pp. 107-117. En ligne : <https://journals.openedition.org/doublejeu/4295>
- BONAMY Robert, *Cinéma réfractaires*, Cherbourg-en-Cotentin, De l'incidence, 2025.
- BRAKHAGE, Stan, « In Defense of Amateur » in BRAKHAGE, Stan, *Essential Brakhage. Selected writings by Stan Brakhage*, New York, McPherson & Company, 1971.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Pour un cinéma pauvre », *Cahiers du cinéma*, n° 583, octobre 2003, pp. 78-80.
- COLTA, Alexandra-Maria, « Creative and Emotional Labour: Programming Human Rights Film Festivals as Practice-led Ethnography », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 17, 2019, pp. 128–145.
- DANEY, Serge, « Sur "Salador" (cinéma et publicité) » [1970], *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1996.
- DELAPORTE, Chloé, *La Culture de la récompense*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2022.
- DOVEY, Lindiwe et SENDRA, Estrella, « Toward Decolonized Film Festival Worlds », in DE VALCK, Marijke et DAMIENS, Antoine (dir.), *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After. Framing Film Festivals*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023.

- FETVEIT Arild, « Death, beauty, and iconoclastic nostalgia: Precarious aesthetics and Lana Del Rey », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, v. 4, No 2, pp.187–207, 2015.
- GABOURY, Jacob, « De la pauvreté de l'image riche », in CASETTI Francesco et SOMAINI Antonio (dir.), *La haute et la basse définition des images. Photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Milan, Mimésis, 2021, pp. 265-284.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, *Por un cine imperfecto*, Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970
- GILLS, Libertad, « Por un cine cachinero: reappropriation as a survival strategy in contemporary experimental cinema from Guayaquil », *Illuminance*, n° 3, 2025. URL : <https://iluminace.cz/pdfs/ilu/2025/03/02.pdf>
- GONZÁLEZ, César, *El fetichismo de la marginalidad*, Lomas de Zamora, Editorial Sudestada, 2021.
- HUYGHE, Pierre-Damien, *Le Cinéma avant après*, Cherbourg-en-Cotentin, De l'incidence éditeur, 2012.
- IKEDA, Marcelo, « Le “novíssimo cinema brasileiro”. Signes d'un renouveau », *Cinemas d'Amérique latine*, n° 20, 2012. URL : <http://journals.openedition.org/cinelatino/616>
- IKEDA, Marcelo et LIMA, Dellani (dir.), *Cinema de garagem. Panorama da produção brasileira independente do novo século*, Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2012.
- KITSOPANIDOU, Kira, MRABET, Emna et SORIN, Cécile (dir.), *Le film guérilla : au-delà de l'indépendance*, *Théorème* n° 37, Presses Sorbonne Nouvelle, 2024.
- KNOWLES, Kim, *Experimental film and photochemical practices*, Londres, Palgrave Macmillan, 2020.
- LAMOINE, Emilie, « De la disparition spectrale des migrants de et dans l'image. Inland de Tariq Tegui (2008), *Chant pour la ville enfouie* de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval (2022), *Ailleurs, partout* de Vivianne Perelmutter et Isabelle Ingold (2020) », in CALVET, Yann et JAUDON, Raphaël (dir.), *Spectres filmiques de notre temps*, Caen, Presses Universitaires de Caen (à paraître en 2026).
- LAYERLE, Sébastien, « Une mémoire populaire des luttes : modalités d'appropriation militante du Super 8 selon le groupe de réalisation breton Torr e Benn, 1972-1975 », dans Benoît Turquety et Valérie Vignaux (dir.), *L'Amateur en cinéma : un autre paradigme ?*, Paris, AFRHC, 2016, pp. 149-165.
- LEVENTOPOULOS, Mélisande, PÓR, Katalin et RENOUARD, Caroline (dir.), « Regroupements, nébuleuses et associations de cinéastes. Concevoir les films en collectifs », *Création Collective au Cinéma*, 27 janvier 2022 [en ligne]. URL : <https://creationcollectiveaucinema.com/trashed/>

- LINDEPERG Sylvie, « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 2-3, 2004.
- LOBATO, Ramon, *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Film Distribution*, Londres, British Film Institute, 2012.
- MIGLIORIN, Cezar, « Por um cinema pós-industrial. Notas para um debate », *Cinética*, Février 2011. En ligne : <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>
- MOLFETTA, Andrea, « Colectivo y comunitario. Voces y economías del cine como resistencia al neoliberalismo en el Gran Buenos Aires Sur (2005-2015) », in Andrea MOLFETTA, *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*, Buenos Aires, Teseo, 2017.
- PACOURET, Jérôme, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Art, pouvoirs et division du travail*, Paris, CNRS éditions, 2025.
- PÉRICLES, Lincoln, « Pour un cinéma maçon », in « Trois manifestes », *Cinémathèque idéale des banlieues du monde*, février 2025 [en ligne]. Traduction du portugais par Claire Allouche. URL : <https://cinematheque-ideale-des-banlieues-du-monde.com/pages/lincoln-pericles-manifestes>
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RASTEGAR, Roya, « Seeing differently » in DE VALCK, Marijke, BRENDAN Kredell et LOIST, Skadi (dir.). *Film Festivals, History, Theory, Method, Practice*, Londres, Routledge, 2016.
- ROCHA, Glauber, « An Esthetic of Hunger », in JOHNSON Randal et STAM Robert (dir.), *Brazilian Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 68-71.
- RUEDA, Amanda, *L'Amérique latine en France. Festivals des cinémas et territoires imaginaires*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2018.
- SCHLESER, Max, *Smartphone Filmmaking: Theory & Practice*, New York, Bloomsbury Academic, 2021.
- STEYERL, Hito, « In Defense of the Poor Image », *e-flux journal*, n° 10, novembre 2009 [en ligne]. URL : <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- ZVONKINE, Eugénie, « Regarder les films du point de vue du faire », in SOJCHER Frédéric et LE PÉRON Serge (dir.), *Cinéma à l'université : le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, pp. 105-113.

Reflecting on the richness of poor cinemas around the world in the 21st century

December 1st, 2 et 3, 2026 - Paris and Grenoble, France

On the margins of industrial economies and dominant models of film production, poor cinemas around the world are engaging in other ways of creating and viewing films. Poor cinemas refers with very small budgets relative to the average scale of production in the country concerned, and intended for screening in cinemas. This contemporary investment in the possibilities of filmmaking based on an awareness of economic means has given rise to a prolific independent production industry that is autonomous of institutionalised public and private funding sources. Thus, in countries with a strong film industry, whether auteur or industrial, a parallel film economy is emerging. In countries of the Global majority, where funding is often fluctuating, this economy often becomes the condition for the survival of a national cinema. Furthermore, despite significant local funding, the dependence of certain film ecosystems in countries of the Global majority on so-called Western funding raises the question of political and aesthetic independence and, therefore, the continuation of colonial dynamics. Poor cinema can therefore be a cinema that refuses to conform to the dominant economic conditions and dynamics, as well as being driven by necessity when there is no other option.

Without romanticising the lack of resources, how can we define the theoretical, practical, political, economic and aesthetic contours of these 'poor cinemas' in a contemporary international context? What specific filmmaking processes ensure its existence? What original film forms emerge from it? What parallel distribution channels do these films require to be created and defended? What recurrences and differences inherent in poor cinema appear at each stage of production and distribution, depending on geographical, social and cultural contexts?

This symposium aims to put into global perspective the aesthetic and economic issues as well as the analysis of the creative and distribution processes that were at the heart of the study days devoted to low-budget cinema in France, which took place in 2024 (University of Paris 8 Vincennes - Saint-Denis / University of Bordeaux-Montaigne / Bordeaux International Independent Film Festival). Through this change of scale, both in terms of the film corpus and the geographies of knowledge production, we wish to highlight issues that cut across the existence and expansion of poor cinema, considering it as a particularly inventive space for contemporary filmmaking, while taking into account its ambivalences and difficulties in a global context of crisis and attacks on creative freedom.

We encourage papers on filmographies that are still little known in the European context, and which address one or more of the following areas of reflection:

Axis 1. Definition of a concept and theoretical variations.

‘Cinematic writing is not just an artistic gesture: it is a movement of thought, it is also an economic action,’ declared Jean-Louis Comolli in his 2003 essay ‘Pour un cinéma pauvre’ (In Defence of Poor Cinema). The director and critic made this assertion, noting that ‘the fifty or even hundred most important films of the last thirty years are fairly poor, or very poor films.’ By focusing on this ‘limited resources’ film production, he questioned “the right relationship between the artistic gesture and the expense it entails. Fair, that is to say, necessary and sufficient. Just as small budgets do not prevent great films from being made, big budgets do not prevent poor films from being made.’ In this way, Comolli brought up to date, in the digital age, the aesthetic, political and economic issues already at the heart of the manifesto “Por un cine imperfecto” (1969) by Cuban director Julio García Espinosa, written at the time of the ‘Third Cinema’, or that of the lesser-known Breton film group *Torr e Benn*, who wrote in their 1975 brochure, ‘We have chosen a poor cinema to make rich films’.

In the 2010s, this concept of ‘poor cinema’ was taken up by filmmakers from working-class backgrounds. For them, it is not an ideal option but the only way to make films, given that public funding systems are illusory meritocracies. Thus, Argentine filmmaker and writer César González, who has made much of his work in the underprivileged neighbourhood where he grew up, asks in his book *El fetichismo de la marginalidad* (2021, p. 16): “Wouldn't it be more consistent to film in a poor way where there is an overdose of poverty?” In his manifesto ‘For a Masonic Cinema’ (2020), Brazilian director Lincoln Péricles advocates for a cinema “that helps build the neighbour's house and one's own” using the resources at hand.

So where does the concept of ‘poor cinema’ begin and end, depending on the historical, geographical and cultural context in which it takes place? What common features can be identified in poor cinema produced in different countries? If our criterion is a budget significantly lower than that of commercial cinema—even ‘auteur’ cinema—in the countries concerned, what are the different budget scales with which these poor films are made? Is it doable and desirable to propose a general definition of poor cinema? What are the main variables to consider in order to refine and nuance its use?

Presentations may thus fall within the following areas:

- What theoretical markers and critical texts allow us to historicise this idea in order to better understand its contemporary significance? How do the thoughts of filmmakers in this regard reshuffle the cards of this notion?
- What variations on the expression ‘poor cinema’ exist in different languages, depending on the cultural context of the filmmakers? How do these variations transform the texts of García Espinosa and Comolli?
- When we talk about ‘poor cinema’, should we not also clarify the social classes from which the directors concerned and their teams come? To what extent can making ‘poor

films' be paradoxically a luxury accessible only to the bourgeoisie, particularly because of the voluntary work it often involves? Conversely, do we see greater representation in these cinemas of filmmakers from minorities (gender or racial), relegated to the economic margins due to difficulty in accessing mainstream funding? If so, how can we define poor cinema in terms of what it actually involves in material terms?

Axis 2. Aesthetic of poor cinemas.

This axis addresses the aesthetic issues specific to poor cinemas, arising from the conditions of its emergence, production methods and technologies used. Without ignoring the limitations imposed by a lack of resources, we will consider how certain characteristics associated with very low-budget cinema (poor image quality, discontinuity of narrative and form, visible signs of production, 'amateurish' acting, among other features) contribute to their aesthetic uniqueness. Thus, Tariq Teguia, in his film *Inland* (Algeria, 2008), by embracing the limitations of his semi-professional HD video camera, which produces blurring and overexposure – a 'camera as it can', as Pierre-Damien Huyghe (2012, p.42) – finds in this 'flaw' a means of representing the places of disappearance that are the border crossings in the Sahara (Lamoine, 2026).

We will also look at how certain film shoots taking place outside professional or institutional channels, sometimes without authorisation, whether spaced out over time and available at short notice or, on the contrary, carried out in a rapid gesture, in keeping with the urgency to show or express, manage to 'make visible what was not seen', as Jacques Rancière points out in relation to artists who set out 'to change the benchmarks of what is visible and expressible' (2008, p.72). One example that comes to mind is *Saudade* by Katsuya Tomita (Japan, 2011), produced by the Kuzoku collective, self-produced and shot over the course of a year in the city of Kôfu on the director's days off from his job as a truck driver. Its fragmented form mirrors the urban fabric in crisis and the chance encounters between characters who are construction workers, hip-hop singers or Brazilian immigrants.

For other filmmakers, it is also this freedom of creation, detached from the need for profitability, that allows them to experiment with radical aesthetic choices, associated for example with the choice of medium, the length of the film, and the crossover between fiction and documentary: such as *La Flor* by Mariano Llinás (Argentina, 2018), a film lasting over 13 hours, which was shot over a period of ten years by the El Pampero Cine collective.

Proposed studies may focus on a particular film, the work of a filmmaker or a national cinematography, at a given time or belonging to a movement or collective, or they may focus on aesthetic features common to several territories.

The following approaches can be explored:

- The aesthetic richness of poor cinemas: how do economic conditions, depending on national or regional specificities, contribute to the invention and uniqueness of cinematic forms and devices created by limited means? From this perspective, how do poor cinemas, in their use of technology or in the materiality of their medium, fit into 'a precarious aesthetic' (Gaboury, 2021, p. 266)?
- Palimpsest films (Daney, 1970, and Lindeperg, 2004): how do the obstacles or failures sometimes experienced due to a lack of resources (access to larger budgets being blocked by political censorship, institutional bias or commercial logic) affect the form of films, closing off certain possibilities while retaining traces of what they could have been? To what extent is the persistence of traces of production conditions left visible in the film characteristic of poor cinema?

Axis 3. Film production: genetic studies, working conditions and organization.

Papers in this axis will focus on how films are made, i.e. the creative and technical work involved in directing and producing films. Is there a specific way of organising work for films produced on a limited economy? Is this specificity due, for example, to the size of the crew? Are workers more likely to hold multiple positions and have more tasks and responsibilities than in big-budget film shoots? Are the relational and power dynamics on film sets rehearsed, smoothed over, amplified, or similar? In what ways might the role of the filmmaker be different or called into question? Is the function of the '*auteur film*' as an instrument of dispossession of collaborators (Pacouret, 2025) challenged by certain collective practices, and if so, which ones?

We will also look at aspects of solidarity in the creative process. How do precarious economies enrich themselves through emotional ties within collaborative communities? How does the creation of collectives and cooperatives enable other ways of working, contrary to dominant and industrial structures or in resistance to hegemonic systems, based in particular on ideals of horizontality and knowledge transmission? We encourage communicators to propose innovative research methods to document, understand and think about films 'from the perspective of the act of making' (Zvonkine, 2019).

This symposium will provide an opportunity to discuss (non-exhaustive list):

- Collectives and organisations of poor cinema: how do collectives (such as Antes muerto cine in Argentina), associations, cooperatives (such as Coocine in Colombia) and shared film laboratories (such as LEC in Mexico or L'Abominable in France) structure the practices of poor cinema? What principles of horizontality, solidarity, affection and friendship underpin these modes of organisation? What political ideals were they founded on and what practical limitations do they now face?

- Work, economics and production conditions: is volunteering, which structures the production of poor cinemas, a form of exploitation or an alternative to the dominant profit-driven logic? How is working time outside of filming (development, post-production) distributed and what are the social and economic implications? What strategies and economic models are poor cinema workers developing? How is the role of producer being redefined on the margins of the industry? What modes of financing (equity, crowdfunding, individual support for creation, etc.) make these films possible?
- Methodologies and case studies: How can production documents (budgets, remuneration, team composition, service sheets) be analysed to understand these practices? What role should interviews with crew members play? How can participant and non-participant observations on film sets renew the approach to these subjects?
- Practices, territories and circulation: what role does the participation of non-professionals, particularly those from the filming locations, play in these productions? How can we think about amateur or 'low-altitude' productions (Zéau, Turquety, 2022) and 'local' cinema (Zéau, 2025) in the field of poor cinemas? What relationships, tensions and circulations exist between these practices and so-called professional circuits?
- Networks, exile and social relations: how do cinema in exile and diaspora cinema contribute to the (re)constitution of transnational networks? How do social relations of gender, class and race structure the conditions of production and forms of poor cinemas? What qualitative and quantitative approaches can be used to develop a sociology of this phenomenon?

Axis 4. Programming, promotion, distribution, audiences, archiving of the present.

This last axis questions the ways in which poor cinemas gain visibility and recognition downstream of the production process, in an industry largely structured by the visibility of awards and the challenges of institutional recognition (Delaporte, 2022). The aim is to analyse the central role of programming mechanisms (festivals, film libraries, alternative venues, platforms, activist or community networks) in creating symbolic value for these films and to understand how encounters with the public are structured through these different instances. Some initiatives already offer explicit frameworks for these practices, such as the Cine Pobre festival in Mexico City, dedicated to self-financed films, or the Contrebande competition at the Bordeaux International Independent Film Festival, dedicated to works made 'outside the traditional financing schemes'. More broadly, while international festivals occasionally include films made with limited resources, sections explicitly dedicated to these methods remain rare. This raises several questions: how are these works selected, contextualised, supported and

narrated in light of their mode of production? What audiences do they reach, and through what symbolic, geographical and social mediations? What distribution channels specifically dedicated to poor cinemas exist on a global scale, and how do they work to highlight these film industries?

Thinking about the distribution of films made with limited resources also involves questioning the concrete conditions of their circulation. Historically, the presence of filmmakers has been a prerequisite for organising screenings and discussions; but what happens to this logic when travel fees or the costs of subtitling and translating films have to be taken into account? This tension invites us to rethink the forms of distribution, circulation and encounter, as well as the economic and symbolic models that underpin them.

This axis also proposes to examine contemporary forms of archiving the present by questioning the traces left by precarious, sometimes ephemeral and often fragile cinemas, both materially and institutionally. This reflection can be illuminated by Lincoln Péricles' call for a "film library of the *quebradas*" in recent years, which highlights the need for autonomous preservation of images produced in working-class neighbourhoods, as well as by the project of the Cinémathèque idéale des banlieues du monde (Ideal film library of the suburbs of the world), initiated by Alice Diop in collaboration with the Centre Pompidou and the Ateliers Médicis. Through the joint study of distribution, reception and conservation practices, the aim is to understand how these cinemas contribute to the invisible writing of film history, via different distribution methods, while revealing the blind spots, hierarchies and tensions that run through film memory policies at the local and international levels.

Below is a non-exhaustive list of topics we would like to see addressed:

- What are the programming mechanisms of poor cinemas: what selection criteria, editorial lines, institutional and alternative frameworks are put in place to try to 'see differently' (Rastegar, 2016)? What role do international festivals play in promoting certain poor cinemas, and how do programmers contribute to the production of symbolic value and the visibility of these films? How can 'ethical programming' (Colta, 2019) be implemented in precarious contexts? Finally, how can we conceive of the concrete implementation of 'decolonized film festivals worlds' that would shift existing hierarchies and redistribute power relations (Dovey, Sendra, 2023)?
- What complementarities, hierarchies and rivalries are established between festivals, film libraries, alternative venues and platforms in distribution circuits? How do the transnational circulations of poor cinemas reconfigure the hierarchies of visibility on an international scale, between solidarity networks and geopolitical power relations? To what extent do these circulations contribute to the production, in national contexts of reception, of 'imaginary territories' of foreign cinematographies (Rueda, 2018)? How

do cinema in exile and diaspora cinema contribute to the (re)constitution of transnational networks?

- What forms of recognition and legitimation—awards, labels, residencies, support— influence the trajectories of films? Conversely, what forms do alternative and self-distribution practices take (activist, community, travelling or non-commercial screenings) and what relationships do these films have with their audiences?
- What conservation policies and memory issues characterise the archiving of the present for films from poor cinemas?

Organisation committee:

- **Claire Allouche** (lecturer in film studies, Université Grenoble-Alpes).
- **Émilie Lamoine** (lecturer in film studies, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).
- **Ariane Papillon** (PhD in film studies, A.T.E.R. at ENS Lyon).
- **Paula Rodríguez Polanco** (PhD candidate in film studies, A.T.E.R. at Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis).
- **Natacha Seweryn** (PhD candidate in film studies, A.T.E.R. at Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis).

Terms and conditions of participation:

Titles and proposals for presentations in English or French (max. 500 words), accompanied by a short biography, followed by a bibliography, should be sent before **10 April 2026** to the email address **cinema.pauvre@gmail.com**

The answers will be given in mid-May 2026.

We encourage contributions from both academia and professional practice.

Provisional dates and places:

- **1 and 2 December 2026 in Paris** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, in partnership with the Cinémathèque idéale des banlieues du monde).
- **3 December 2026 in Grenoble** – with reservations – (Université Grenoble-Alpes).

Scientific committee:

- **Claire Allouche** (University Grenoble Alpes, France)
- **Mathieu Capel** (Tokyo University, Japan)
- **Farah-Clémentine Dramani-Issifou** (University Aix-Marseille, France / Harvard, Chair of the Harvard McMillan-Stewart Fellowship in Distinguished Filmmaking, USA)
- **Marcelo Ikeda** (Universidade Federal do Ceará, Brasil)
- **Sonia Kerfa** (University Grenoble Alpes, France)

- **Emilie Lamoine** (University Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France)
- **Libertad Gills** (University of Leeds, United-Kingdom)
- **Victor Morozov** (Trinity College Dublin, Ireland, Caragiale National University of Theatre and Film of Bucharest, Romania)
- **Ariane Papillon** (University Paris 8 and École Normale Supérieure de Lyon, France)
- **Paula Rodríguez Polanco** (University Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, France)
- **Raquel Schefer** (University Paris 3 Sorbonne Nouvelle, France)
- **Max Schleser** (Swinburne University of Technology, Melbourne, Australia)
- **Natacha Seweryn** (University Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, France)
- **Raphaël Szöllösy** (University of Strasbourg, France)
- **Ikbal Zalila** (University Manouba, Tunisia)
- **Eugénie Zvonkine** (University Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, France)

For more information:

- <https://www.estca.univ-paris8.fr/le-cinema-de-la-petite-economie-faire-et-montrer-des-films-de-peu-de-moyens-en-france-aujourd'hui-2/>
- <https://www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/actualites/culture/annee-2024-2025/journees-d-etude-le-cinema-des-economies-alternatives-diffusion-montrer-penser.html>
- <https://www.inshs.cnrs.fr/fr/evenement/pepr-iccare-journee-dacceleration-production-legere-et-sobriete-economique-propositions>

Bibliography:

See French version, p.10-12.