

# Contextualisation et caractérisation du film *La jaula de oro* (*Rêves d'or*) dans la cinématographie latino-américaine contemporaine

Magali Kabous, Université Lumière-Lyon 2, magali.kabous@univ-lyon2.fr

## INTRODUCTION Plan SLIDES 2 et 3

Mon intervention va consister en une **situation du film** *La Jaula de oro* / *Rêves d'or* dans le panorama socio-politique et cinématographique latino-américain. Un certain nombre des films que je vais citer ou visionner ont bénéficié d'une **sortie en salles** en France (plus ou moins confidentielle). Vous pourrez donc tirer les différentes ficelles pour approfondir tel aspect ou tel autre et pour ainsi découvrir l'immense diversité des cinémas d'Amérique latine. Tous les titres et noms d'auteur des films sont sur le **powerpoint** qui sera mis à votre disposition. J'espère aussi que vous trouverez quelques pistes de cours pour vos élèves (super-héros et *luchadores*, inégalités, luttes de pouvoir, questions de frontières et de territoires, parodie des mélodrames, cinéma et lutte révolutionnaire, humour et narcotrafic, imaginaire latino-américain, etc.) L'idée, en vous citant autant de films, va être, sans jamais perdre de vue *Rêves d'or*, de vous donner envie de **piocher** dans cette cinématographie et d'en avoir une **vue d'ensemble**, bien que non exhaustive.

Comme vous pourrez le constater, le PPT confronte souvent plusieurs **affiches** d'un même film. L'affiche constituant la vitrine commerciale, la carte de visite du film en quelque sorte, il est très intéressant de confronter celles destinées aux festivals, au marché européen, au marché latino-américain, au marché états-unien, afin de voir comment elles activent divers leviers selon le public-cible visé.

## BIBLIOGRAPHIE

AMIOT Julie, *Amours, danses et chansons : le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950)*, Berne, Peter Lang, 2015, ainsi que divers articles du même auteur.

DEL VALLE DÁVILA Ignacio, *Cámaras en Trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2014

GARCIA Paola et PETRICH Perla, « La migración latinoamericana actual en el cine mexicano y argentino », *Les Cahiers ALHIM*, 2012, disponible en ligne

JANER Marjorie, *Le cinéma mexicain contemporain. Un cinéma à la frontière*, Presses Universitaires de Perpignan, 2017

PARANAGUA Paulo Antonio,

- *Le cinéma mexicain*, Paris, Éditions du centre Pompidou, 1992
- *Tradición y modernidad en el cine de América latina*, Madrid, Fondo de cultura económica de España, 2003

Plusieurs numéros de la Revue *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, PUM

SCHROEDER, Paul, *Latin American Cinema, a Comparative History*, University of California Press, 2016

## I. TRÈS BRÈVE HISTOIRE DU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN

### a. Quelques généralités sur le cinéma sous-continental

SLIDES 4 et 5. Deux citations pour débiter. La première attire notre attention sur un « continent cinématographique » méconnu. Elle est tirée du numéro 0 de la revue du festival latino-américain de Toulouse qui va fêter ses trente ans en mars prochain. Elle exprimait l'intention de leur manifestation culturelle :

*Films de notre temps, films dont nous avons besoin parce que les thèmes de réflexion qu'ils abordent sont aussi les nôtres, qui parlent d'amour et d'intolérance, de métissages refusés et acceptés. L'espoir (insensé ?) qui est le nôtre est que ce cinquième centenaire serve aussi un peu à la découverte de ce continent ignoré : le cinéma latino-américain.*

Édito. *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, ARCALT, 1992, p. 3

Les **festivals** de Berlin, de Venise, de Cannes, etc., priment souvent des films latino-américains (vagues argentine et chilienne par exemple) :

- En **France**: “Rencontres Cinémas d'Amérique latine de Toulouse” aujourd'hui nommé “Cinelatino”, les festivals de Biarritz, de Marseille ou les “Reflets du cinéma ibérique et latino-américain” de Villeurbanne ou les “Regards” de Valence. Bordeaux et Nantes ont aussi leur manifestation, ainsi que Clermont-Ferrand avec la « Semaine du cinéma hispanique ».
- En **Amérique latine** : certains festivals sont consacrés aussi au cinéma du sous-continent. À la Havane, “festival del Nuevo Cine latinoamericano”, le BaFiCi de Buenos Aires ou Mar del Plata.

La seconde citation de Galeano est plus radicale, mais reflète bien les obstacles auxquels ce cinéma doit faire face.

i. **Jalons historiques : d'un cinéma colonisé à un cinéma politisé**

**Un cinéma colonisé qui copie les schémas hollywoodiens.**

Le cinéma a été diffusé simultanément en divers endroits du globe. L'Amérique latine n'était alors pas en reste. Le cinéma y a été très rapidement **exporté** par les Français et les États-Uniens. **Edison** organise des projections privées, individuelles, dès 1894. Le Français **Gabriel Veyre** pour sa part apporte le cinéma à la population mexicaine dès 1896, date à laquelle il le présente au président **Porfirio Díaz**. Il va ensuite à Cuba où la première projection a lieu en janvier 1897. Puis Panama, Colombie, Venezuela, etc. Le phénomène reste confidentiel et la diffusion inégale selon les pays. À l'apparition du sonore, les différences seront encore plus criantes. Cette révolution technologique obligera d'ailleurs à **hispaniser** la production. On ne peut alors pas vendre les films anglophones aussi simplement, ce qui représente une opportunité pour les producteurs locaux.

Ce que l'on peut véritablement appeler **un cinéma latino-américain** est apparu de façon plus sporadique. En clair, l'Amérique latine était d'abord un marché pour des films faits ailleurs puis un décor pour des films exotiques, des films tournés en Amérique latine, par d'autres. Ce cinéma n'était pas (et le terme est important) très authentique, il n'exprimait pas le vécu américain dans sa diversité.

Le **lancement des studios latino-américains** se fait dans les années 30 et les pays qui sortent leur épingle du jeu sont les trois du « **groupe productif**<sup>1</sup> » **SLIDE 6** : l'Argentine, le Brésil et le Mexique (qui reçoit l'aide d'une major US, RKO). Derrière eux vient le « **groupe intermédiaire ou intermittent** », Cuba, Venezuela, Pérou Colombie. Les autres forment le « **groupe végétatif** ». Aujourd'hui, les 3 pays du 1<sup>er</sup> groupe sont toujours très présents, mais d'autres pays ont émergé (Chili, et, dans une moindre mesure, l'Uruguay). Ceux qui parviennent à créer des studios et rationaliser leur production commencent à faire leurs propres films. Les autres continuent d'exporter d'Europe et des États-Unis, ou alors des trois pays du groupe le plus puissant. Les guerres mondiales engendrent une baisse logique de la production européenne et une augmentation de la production états-unienne. Le modèle des « majors » va être le **modèle** retenu, imité, avec ses caractéristiques principales :

---

<sup>1</sup> Terminologie empruntée à Paulo Antonio Paranagua

- Système d'organisation verticale
- *Star system* avec utilisation commerciale de l'image des acteurs.
- Prédominance du cinéma de genre : répétition de schémas rationalisés qui fonctionnent.

Retenir que ce cinéma se fait d'abord par imitation. Les genres principaux sont : historique, comédies, mélodrames, films d'aventures et western, films musicaux. Néanmoins, les moyens financiers des Latino-américains restent inférieurs, la concurrence est d'emblée faussée.

Les années 50 marquent un moment de crise par épuisement des modèles et par concurrence féroce de la télévision. Dans les années 60, les cinéastes latino-américains, probablement en partie sous l'impulsion de leurs contextes socio-politiques, se tournent à nouveau vers l'Europe et ses nouveaux cinémas : la nouvelle vague, le Néoréalisme italien, le *free cinema* anglais. Le cinéma lucratif ou divertissant ne comble plus les cinéastes ; leurs aspirations évoluent :

- recherche d'un langage artistique plus développé, d'originalité, de renouvellement
- recherche d'authenticité, d'un cinéma qui représente mieux la réalité, les réalités vécues. Volonté de décolonisation
- recherche d'implication politique.

### Le « *Nuevo cine latinoamericano* » : Un cinéma politisé qui cherche sa propre voie

Ce mouvement né au début des années **60** va surtout concerner le Brésil, l'Argentine, Cuba, le Chili et la Bolivie. Le qualificatif va lui être appliqué lors du festival de Viña del Mar (Chili) en 1967. On considère approximativement que le mouvement n'en est plus un aux alentours de **1980**. Ce cinéma NCL va conjuguer **langage artistique / réflexion intellectuelle / action politique**. Son mot-clé est la **subversion**. Tout change : les thématiques, la manière de filmer, les structures de production, les structures de distribution, le rôle du cinéaste.

Une sorte **d'Internationale continentale du cinéma** dans laquelle la caméra est une arme. La prise de risque et l'engagement de la part des cinéastes étaient colossaux. Ils travaillaient dans la clandestinité, s'exilaient, se cachaient. Le mouvement se caractérise par différentes phases approximativement divisées comme suit : **SLIDE 7**

- **1956-1966** : montrer, diagnostiquer
- **1966-1969** : propositions, outils
- **1969-1974** : radicalisation, mode de communication avec les militants.

Un autre terme qu'emploient par exemple les Argentins Getino y Solanas pour qualifier leur interprétation du mouvement est le « **tiers-cinéma** »<sup>2</sup>. Ce cinéma veut agiter les consciences, indigner, contre-informer, dresser le portrait de la lutte.

Deux exemples emblématiques :

- *L'Heure des brasiers* SLIDE 8 puis SÉQUENCES « L'abattoir, partie 1 » et « Le cadavre du Che, fin de la partie 1 ». Voir aussi les extraits du texte manifeste « *Hacia un tercer cine* » : SLIDES 9 et 10
- *Now, Cuba*, SLIDE 11 puis FILM entier. Il dure moins de 6 minutes et dénonce le racisme subi par les Noirs aux États-Unis.

Ce qui m'intéresse dans ces deux films est leur dimension de manifeste. En particulier en ce qui concerne la **conception de la violence**. Elle est présentée sous sa dimension révolutionnaire et nécessaire. Quand il s'agit de résister contre l'opresseur et de viser la libération du collectif et de l'individu, la violence est présentée comme compréhensible et acceptable. Elle est bel et bien ancrée dans l'histoire du cinéma latino-américain.

Le **Mexique passe à côté** du NCL—sauf rares exceptions—. La polarisation est de plus en plus grande, et lors de l'effondrement post-âge d'or, c'est vers Hollywood qu'il se tourne.

### Esthétique documentaire. Cinéma ancré dans le réel, même dans le cas de la fiction.

Cette porosité entre les deux branches du cinéma –fiction et documentaire– en ce qui concerne le cinéma latino-américain est une constante, un élément de son langage propre. Cela s'établit à partir des années 60-70 puis se renforce encore par la suite. Ce **réalisme** est présent dans de nombreux films que nous étudions. Souvent, une phrase est mise en **exergue** pour signifier que l'histoire est tirée de faits réels. Dans le cas de *Rêves d'Or*, c'est le générique de fin qui donne la clé : SLIDES 12-13 Mélange d'acteurs professionnels, d'acteurs non-professionnels, de personnes existant réellement sur la route des migrants et de figurants qui sont vraiment des migrants. (2 listes par ailleurs, celle des plus de 600 migrants réels puis celle des cinéastes remerciés pour l'aide ou l'inspiration). D'autres exergues, dans le générique de fin d'*El Viaje de Teo* SLIDE 14

---

<sup>2</sup> Le Premier cinéma, un contre-modèle, était le modèle hollywoodien vu comme un cinéma d'aliénation, un «vieux cinéma», consacré à l'évasion. Le Deuxième cinéma était le cinéma d'auteur, vu comme relativement bourgeois. Le Tiers cinéma se décline en ciné-acte, ciné libération, ciné de la base, ni élitiste, ni consommateur. Cuba renouvellera d'ailleurs ce vœu à travers le « **cine pobre** » (manifeste proche de « Dogma » rédigé en 2003 par le cinéaste Humberto Solás, preuve de la longue durée de ce désir d'expression authentique et imparfait).

## ii. Conclusion : variété des réalités, hétérogénéité des propositions

Retenir que les réalités géographiques et politiques de cette vingtaine de pays sont très différentes. Leurs cinémas couvrent un **large spectre** qui va du cinéma de genre, du cinéma *mainstream* grand public aux propositions les plus osées et les plus originales... Les cinéastes latino-américains **savent à présent tout faire**. Néanmoins, idée persistante d'un cinéma qui dépeint une réalité sociale parfois désespérante et comportant une forte charge politique.

### b. Grandes étapes du cinéma mexicain

#### i. « (...) tan lejos de Dios, tan cerca de los EEUU. » : schémas hollywoodiens, films de genre et mélodrame.

Le cinéma mexicain se pense et se crée en fonction du modèle hégémonique du voisin. Géographiquement, le Mexique fait partie de l'Amérique du Nord et partage une longue frontière avec lui, **frontière physique** qui implique inmanquablement une **porosité culturelle**, parfois mutuelle, mais pas forcément équilibrée. Nous allons voir comment le cinéma mexicain a acquis son autonomie et imposé sa spécificité, pour le meilleur et pour le pire.

En ce qui concerne l'industrie du cinéma, le Mexique **recrée le fonctionnement des majors**, son star system **SLIDES 15-16**, etc. Dans cette démarche mimétique vont malgré tout venir se greffer quelques grands éléments identitaires. Le Mexique va se faire une **spécialité du mélodrame**. Son âge d'or -du mélodrame et par conséquent du cinéma- se situera aux alentours des années 30-50 (1935-1958). Il va tellement bien fonctionner qu'il va avoir un effet pervers, celui de cadénasser le secteur. Les Mexicains vont répéter ce qui fonctionne sans innover.

Le premier film sonore est un mélodrame, *Santa* **SLIDES 17-20** Le jeu de l'actrice, le titre, les postures expiatoires, le personnage voué à sa perte, l'amour non partagé, tous les ingrédients du mélodrame sont là. Le grand succès de l'époque sera ensuite *Allá en el rancho grande*, qui est l'archétype du mélodrame *ranchero*. **SLIDE 21** On ajoute au film précédent l'ingrédient musical et le milieu rural

Le mélodrame est un **concept mouvant**. Le schéma classique est de partir d'une situation initiale où le monde est équilibré. Une épreuve survient pour le personnage principal qui est souvent dégradé par rapport aux normes sociales. À la fin du film, l'équilibre social doit être

rétabli, soit en réintégrant le personnage à la société, soit en le supprimant. Il y a donc une tension à résoudre, le tout avec l'objectif de moraliser le public.

**Les grandes caractéristiques sur le fond et la forme sont :** l'avalanche de drames, le conservatisme et la morale religieuse, les histoires d'amour, la tradition, les personnages de mères, les personnages stéréotypés et très marqués, les femmes condamnées à être victimes ou fatales, l'identification aisée des bons et des mauvais, le jeu exagéré, la recherche de l'identification du spectateur, la transparence de la narration, l'utilisation très codifiée du langage cinématographique.

7

### **Les déclinaisons du genre :**

- Le mélodrame musical (redondant car étymologiquement, il doit l'être) avec une fonction commerciale assignée à la musique.
- Le mélodrame familial
- La version à la campagne avec idéalisation de la vie rurale.
- La version urbaine et le mélodrame de cabaret / maison close. Sorte de défouloir moral. Ambiguïté de ce qui est interdit mais néanmoins montré.
- Puis au fil des années, hybridation des différents genres.

Deux grandes spécialistes du genre, la française Julie Amiot et la cubaine Silvia Oroz parlent respectivement pour qualifier ces films de « Catéchisme moderne » et de « *consultorio sentimental* ».

⇒ Le mélodrame a marqué de son empreinte l'imaginaire collectif et la pratique cinématographique.

### **Quelques séquences modéliques**

**SLIDE 22 SÉQUENCE** *María Candelaria* pour le mélodrame indianiste

**TRAILER** *Aventurera* pour le mélodrame de cabaret, ou de « rumbera »

**SLIDES 23-24** pour d'autres classiques

Le mélodrame est aujourd'hui sinon réhabilité, au moins considéré comme un véritable objet d'étude **SLIDE 25**. Sous des formes bien différentes (moins moralisantes, plus épurées en terme de jeu), des traces subsistent dans les films actuels.

## ii. Une spécificité locale : les films de *luchadores*

Dans cette dynamique globale **d'imitation des États-Unis**, il faut signaler que plusieurs **genres locaux** vont réussir à émerger. Les super-héros ne sont pas en reste. La *lucha libre* est très populaire au Mexique, un sport national, avec ses héros, ses héroïnes et ses mythes. Outre l'aspect physique, la tenue vestimentaire est très importante (masques, rappel de traditions précolombiennes, accessoires, etc.) Les *luchadores* se divisent entre héros positifs et méchants. Le plus célèbre était Santo, *el enmascarado de plata*, l'homme au masque d'argent, qui commence à être célèbre dans les années 50 et devient l'incarnation de la justice. Entre les années 60 et 70, il est le héros d'une soixantaine de films aux titres évocateurs. **SLIDE 26** Comme pour le mélodrame, le genre finit par se reproduire à l'infini. **Schéma** sans surprise : Éloge des bons, combat contre toutes sortes d'ennemis réels ou fantastiques, convocation d'un **imaginaire** populaire. Au final, c'est de la science-fiction de série B. MAIS incontestablement, ce cinéma-là est mexicain, il parle d'une certaine vision de l'identité et devient un genre à part entière. Invraisemblable mais parsemé de références locales avec le ring comme métaphore du monde. **SÉQUENCE** Trailer de *Santo contra la invasión marciana*

## iii. L'empreinte Buñuel (1900 Aragon -1984 Mexico DF)

Impossible de ne pas mentionner, même brièvement, le cinéaste espagnol dont l'étape mexicaine a été décisive tant pour lui que pour la cinématographie mexicaine.

**SLIDES 27-29** Il arrive au Mexique en 1946 après 10 ans à Los Angeles et avant cela, il avait réalisé trois films en Espagne :

- 1928 : *Un chien andalou*
- 1930 : *L'âge d'or*
- 1932 *Terre sans pain*

Déjà, dans *Los olvidados*, (*Pitié pour eux* en français), plusieurs thématiques nous interpellent : les jeunes, enfants et adolescents, au centre du récit, la manipulation des uns par les autres, la violence, le milieu urbain... Luis Buñuel a assimilé les codes des formes filmiques en vogue au Mexique. Il ne cautionnait pas le mélodrame et jouait avec. *Los olvidados* devait au début être un plagiat ironique du mélodrame mais finalement, il s'approche plus du documentaire. Il rompt les codes. Mais le film a plus convaincu le public hors du Mexique que dans le pays (comme presque tous ses films). *Los olvidados* a beaucoup choqué à cause du personnage de mère, anti-héroïne absolue qu'il met en scène : elle ne se



sacrifie pas, elle montre du désamour envers l'un de ses enfants, elle couche avec un adolescent, etc. Mais il faut surtout retenir –et c'est en cela que le film nous intéresse- qu'il est le premier à montrer sans filtre, dans toute sa cruauté, la réalité des faubourgs pauvres de la capitale, la délinquance et à développer un discours socio-politique : en l'occurrence, il pointe du doigt la société, responsable selon lui de la situation. Très dur et pessimiste, la justice et la rédemption semblent impossibles.

#### iv. Dépassement des films de genre. Périodisation 1950-2000

Je ne serai pas exhaustive ici, je donne simplement quelques idées très générales pour faire la jonction et arriver à l'époque de notre film. Le cinéma est à la fois commercial et identitaire. Il sert à raconter ce qu'est le Mexique. Dès l'apparition de l'outil, le président Porfirio Díaz comprend tout le bénéfice qu'il peut tirer du nouveau mode de représentation. Idem pour Pancho Villa qui prend soin de faire consigner la révolution (1910-1920) qu'il dirige. Un cinéma qui accompagne la Révolution, les révolutions, et, au bout du spectre, dénonce la corruption du PRI. Le séjour de Sergueï Eisenstein dans le cadre du Parti Communiste sera décisif dans l'esthétique postérieure. Celui de Buñuel, précédemment cité, également.

**Des années 50 à la fin des années 80**, après l'âge d'or si explosif, le Mexique connaît un gros moment de creux, même si c'est plus complexe que cela... Il est en décalage avec le reste de l'Amérique latine, cela est dû à l'évolution de son industrie surtout. Au gré de l'histoire, les États-Uniens sont arrivés à une mainmise totale sur le système de distribution. De fait, aujourd'hui, la production US occupe 90% des écrans mexicains. Les quotas sont ridicules et ne protègent donc pas les films locaux<sup>3</sup>. Le cinéma indépendant doit déployer des trésors pour exister, et il y parvient. L'une des stratégies est de gagner des prix prestigieux en Europe, ce qui tout de même, finit par ouvrir des portes. Donc même si plus de films mexicains sont produits, ils ne sont pas projetés suffisamment, ou pas dans de bonnes conditions (horaires, peu de jours à l'affiche, etc.)

**Dans les années 60 et 70**, le Mexique parvient à renouveler ses thématiques mais pas forcément son langage. Exception faite de quelques réalisateurs comme Ripstein.

Un certain nombre de films plus que médiocres vont être tournés dans **les années 70-80-90**. Il y aura *las películas de ficheras* (déclinaison des films de cabaret et de « *rumberas* », musicaux, mais plus érotiques. **SLIDE 30** Moment où après l'âge d'or on abandonne la

<sup>3</sup> Problème aussi du statut concédé aux œuvres artistiques lors de la signature de l'ALENA le 1<sup>er</sup> janvier 1994.

qualité au profit d'un gain immédiat. Apparaîtront également les *sexicomedias* ou *comedias eróticas*, série B, prétexte à du nu, des allusions sexuelles, etc.

Dans les **années 90**, les cinéastes commencent à faire de nouvelles propositions (pas qu'au Mexique d'ailleurs). Paul Schroeder, un chercheur spécialisé ciné latino, le résume ainsi dans une partie qu'il intitule « le marketing de la nostalgie » **SLIDE 31** :

*The key novelty of these films is the way they combine the local (through the use of realism in the tradition of customs and manners to represent social landscapes) and the global (through the use of commercial genres such as the road movie, melodrama, and comedy), into glocal commodities (...). In terms of content, these glocal commodities oscillate between representing Latin America critically, for local audiences familiar with references, the films frequently make to local histories, and touristically, for global audiences who need not understand these references in order to enjoy stories that are often marketed as universal.*

Les années 2000 marquent le boom du cinéma indépendant avec entre autres l'arrivée du réalisateur Carlos Reygadas (*Japón, Post Tenebras Lux, Luz silenciosa...*), Francisco Vargas, Amat Escalante, etc.

⇒ Au-delà des thématiques que nous abordons aujourd'hui, bien d'autres types de films sont tournés au Mexique. En résumé il se caractérise par son contenu et son esthétique entre globalisation et régionalisme, entre esthétique réaliste et cinéma d'art.

#### **v. *Nuevo cine mexicano*, grandes figures et exportation**

Les cinéastes cités ici ont choisi de filmer en anglais principalement, des films dont les histoires sont déconnectées de la réalité de leur pays d'origine. La mexicanité est gommée. **SLIDE 32**

- Alfonso Cuarón : *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2005), *Gravity* en 2013
- Guillermo del Toro : *Hellboy. The Shape of wáter.*
- Alejandro González Iñárritu : *Babel, Beautiful, 21 grams, Birdman, The Revenant*
- Michel Franco : *Después de Lucía, Chronic*, avec Tim Roth...

De nombreux acteurs s'exportent également (Gael García Bernal). Il en va de même pour les bons techniciens mexicains dont l'objectif de carrière le plus glorieux est de partir travailler aux États-Unis.

### c. La violence dans le cinéma latino-américain

#### Questionnements :

- Comment ces films-là s'emparent-ils de la violence ambiante (approche classique, originale, en décalage, réaliste, magnifiée, sacralisée, condamnée, etc.) ?
- À quels publics les réalisateurs s'adressent-ils ? Quel point de vue adoptent-ils ?
- Que disent les films sur la violence et sur la société au sein de laquelle elle est exercée ? Nous parle-t-on du Mexique ou bien de formes plus universelles ?

11

#### i. Typologie

**SLIDE 33** « Il y a violence quand, dans une **situation** d'interaction, **un ou plusieurs** acteurs agissent de manière **directe** ou **indirecte**, en une fois ou progressivement, en portant **atteinte à un ou plusieurs** autres à des degrés variables soit dans leur **intégrité physique**, soit dans leur intégrité **morale**, soit dans leurs **possessions**, soit dans leurs **participations symboliques et culturelles** » (Y. Michaud, *Violence et politique*, nous soulignons).

Je ne prétends pas dans cette partie m'improviser sociologue mais plutôt énumérer différents types de violence qui ont jalonné ou jalonnent l'histoire de l'Amérique latine et dont le cinéma s'est fait l'écho. Je ne m'arrêterai que sur quelques-unes :

- Les violences **rituelles**, les violences de la société **précolombienne**. Les populations autochtones de l'actuel Mexique, les Mayas et les Aztèques ont élaboré un système de rituels complexes. Les Aztèques notamment pratiquaient le sacrifice humain, pris dans une conception du monde pessimiste et fataliste. Des films s'en font l'écho. Le film de Mel Gibson, *Apocalypto* (2006, 138') étant un exemple de vision réductrice de cette culture Maya Yucatèque multiforme.
- Les violences liées aux **guerres et aux frontières** Nous les étudierons amplement concernant la frontière.
- Les violences étatiques et résistantes liées aux **dictatures** : Argentine et Chili surtout
- La violence **sociale** qui pousse à des agissements extrêmes est relatée dans de nombreux films : *Relatos salvajes (Les Nouveaux sauvages)*, les films d'Amat Escalante pour ne citer que deux exemples récents dans deux genres radicalement différents. **SLIDE 34**
- Violence **intime**, intra-familiale, de genre, etc.

- **Violences liées au monde de la drogue :**

Il s'agit de films dont l'action fait référence à la production, au trafic ou à la consommation de drogues et autres activités illicites des narcotrafiquants.

**ATTENTION** Il faut obligatoirement **dissocier** deux types de films autour de la drogue. Il existe des films qui abordent la **thématique narco**, de façon artistique et travaillée, fictions ou documentaires, avec une certaine distance. Mais il existe aussi un genre plutôt télévisuel très particulier que l'on nomme « "narcocine" ou "cine de narcos" ou "narcopelículas" ou "cine de bandas" (voire « películas frontaleras ») – depuis le milieu des années 70.

Pour qualifier ce second courant, il convient d'abord de souligner le côté **pléthorique** de sa production. De plus, les réalisateurs, producteurs et acteurs sont très souvent en contact avec les trafiquants qui finissent par participer de près ou de loin à ces réalisations. Les scénarios et les budgets sont en moyenne assez indigents. La base du scénario est souvent un « *narcocorrido* » ou bien un fait divers tiré de la presse. Cette industrie de piètre qualité fait preuve d'une grande réactivité lorsqu'il s'agit de mettre immédiatement en récit la réalité dans laquelle ils sont immergés. Ces longs métrages ne sortent pas au cinéma mais directement en DVD, d'où l'autre appellation : *videohome*. Ce cinéma est principalement vu au nord de la frontière, très exporté. Les Mexicains exilés sont le véritable marché de ces films. Les immigrés et les couches populaires consomment ces films. Le genre se reproduit sans jamais se renouveler, nul besoin. L'image du narcotrafiquant véhiculée est celle d'un rebelle puissant et très attirant<sup>4</sup>. Pour mieux comprendre la nature de ces films dans lesquels on n'interroge pas cette culture mais on la reproduit avec fascination, il suffit parfois de lire leurs **titres** : **SLIDE 36** Le scénario mêle éléments de western, de films d'action, le tout adapté au monde du trafic mexicain : agents secrets et infiltrations de tous types, *bad cops*, guerres pour le contrôle du territoire, règlements de comptes, histoires d'amour, de famille, de trahison et de vengeance.

Deux exemples **SLIDE 37** :

- **SÉQUENCE** Trailer *Se equivocó el pistolero*
- Les étrangers se penchent aussi sur le phénomène et nous livrent un regard exogène : **SÉQUENCE** Trailer *Get the gringo*

---

<sup>4</sup> Le film *El Infierno* de Luis Estrada, que nous aborderons ultérieurement, reprend les codes de ces films, mais sur un mode parodique.

Au-delà du rire, de l'exagération, de la caricature : SLIDE 38 Bernardo LOYOLA, Aberlado MARTIN, Vice Magazine, "Narcotic films for illegal fans", 2009 :

*"The reality is that videohomes are a far truer reflection of the tastes of Mexico than the kind of stuff that makes Frenchmen pee champagne into their tux pants at Cannes."*

Il y a un certain glamour malsain dans cet univers de la narcoculture. Les trafiquants opèrent une fictionnalisation de leur vie souvent brève. SLIDE 39.

13

Enfin, rappelons que le trafic et la culture inhérente sont des thématiques que l'on retrouve dans les séries US et colombiennes. Les séries étant un baromètre élaboré de l'actualité, cela n'est pas anecdotique : *Weeds, Breaking bad, Narcos, Pablo Escobar, el patrón del mal*, etc.

## ii. Quelques esthétiques qui en découlent.

Le cinéma des années 60 a prôné le réalisme avant tout. Dans la perspective du diagnostic. Mais ensuite, des extrêmes sont apparus avec des dénominations ad hoc.

- Pornomiseria SLIDE 40. Le terme désigne le fait de vendre l'image de la misère, de la mettre en scène de façon obscène. Cinéma misérabiliste qui mêle bons sentiments et intentions mercantilistes.
- Realismo sucio (texte de Cristián León, tiré de *Cinemas d'Amérique latine*, 2007). C'est une autre tendance, ce ne sont pas des synonymes. SLIDE 41
- Humour, exagération pour une dénonciation cynique : exemple *El Infierno* SLIDE 42

Ce film, comme l'ensemble des films de Luis Estrada, dénonce l'actualité mexicaine. Les autres films (*La loi d'Hérode, La dictature parfaite*) traitent de la corruption, la collusion entre l'État et les médias, etc.. Le personnage d'*El Infierno, El Benny*, a passé vingt ans aux États-Unis, dont de nombreuses années en prison. Il est fondamentalement bon et retrouve son village aux prises avec le narcotrafic. Tout a changé, son frère, devenu trafiquant, en est mort et il se retrouve responsable de sa très belle-sœur veuve et de son neveu. Le seul moyen de survivre va être de se lancer dans le narcotrafic et de s'habituer à la violence. SÉQUENCE initiation. Au départ, Benny se plaint auprès de sa nouvelle femme, de la dureté de ce qu'il a vu après avoir assisté à sa première exécution. Or, celle-ci, sans aucune gêne, lui rétorque que dans la vie, on s'habitue à tout, sauf à avoir faim. Commence alors une séquence musicale

dans laquelle nous voyons la transformation pas à pas mais assez radicale de Benny (il s'approprie les attributs et les codes vestimentaires et de comportement des *narcos*). Les différentes activités et basses besognes sont montrées : extorsion, disparition des corps, mise en scène des cadavres, etc. Cette tendance à l'humour peut aussi être une manière de retrouver un public.

- **L'évitement** de la violence frontale. Certains choisissent de mettre la violence hors champ, mais ce n'est pas le cas de la majorité des films que je mentionne aujourd'hui. Depuis le *Nuevo cine latinoamericano* dont l'objectif recherchait était la prise de conscience, les cinéastes sont plutôt explicites mais il y a forcément des contre-exemples.

**Diego Quemada Díaz** lui-même prend le parti de **laisser hors champ** certaines conclusions (qu'arrive-t-il à Sara, qu'arrive-t-il à tous ceux qui restent enfermés dans la maisonnette au moment où Chauk et Juan sont libérés...)

## II. Les thématiques sociales et politiques du film et leurs échos cinématographiques en Amérique latine SLIDE 43

SLIDES 44-46 Affiches de *La Jaula de Oro* qui révèlent les différentes disparitions qui se succèdent. Il est intéressant de voir sur quels personnages se centre chacune. Les leviers activés sont différents, l'intention du réalisateur peut y être d'ailleurs légèrement manipulée.

Le titre du film renvoie à la culture populaire mexicaine des *corridos*. SLIDE 47 + CLIP *Youtube* de la chanson. Le titre ne porte finalement pas sur la traversée mais sur l'amertume du migrant une fois arrivé qui questionne le projet-même de départ du Mexique. Le titre français vient du moment où Juan ment sur le fait d'être guatémaltèque. Il dit aux policiers qu'il vient d'un village au nom inventé : « Sueños de oro ».

Le film *La jaula de oro*, est foisonnant et aborde des thèmes centraux et périphériques qui trouvent de nombreux échos dans la cinématographie latino-américaine historique et contemporaine. J'aimerais, sans pour autant lui enlever ce qui fait sa spécificité et son originalité, inscrire le film dans les courants auxquels il se rattache. Pour plus de clarté dans ce panorama du cinéma et des réalités latino-américaines, j'ai choisi une liste de **mots-clé** et une série d'extraits de films, la plupart pouvant être trouvés de façon parfaitement légale si vous souhaitez les visionner de façon intégrale. La liste –tant de mots-clé que de films- est non-exhaustive. J'aborderai au fur et à mesure le traitement cinématographique et esthétique.

**a. Un film-jumeau *Sin nombre*, Cari Fukunaga, 2009 ,91' SLIDE 48**

Les histoires sont assez similaires, il s'agit de suivre une traversée. Néanmoins, un élément majeur s'impose, un nouveau niveau de menace, celle des *Maras*, les gangs d'Amérique centrale (Honduras, Guatemala, Salvador) qui ont reproduit en l'adaptant et ont exporté le modèle des gangs états-uniens (Los Angeles). Les plus connues sont la *Mara Salvatrucha* (MS ou MS13) et la *Mara 18* (M18). On utilise aussi le terme « *la clica* ». Entre eux, les *mareros* s'appellent principalement « *homies* » ou « *carnal* »<sup>5</sup>.

*Rêves d'or* fait écho en bien des aspects à *Sin nombre*. Nous pouvons d'ores et déjà signaler la jeunesse des protagonistes. L'un des personnages, Smiley, est un enfant qui se fait embrigader par le groupe de son quartier. Ce point de vue n'est pas seulement destiné à provoquer l'empathie du spectateur, il reflète la jeunesse de ces sociétés centraméricaines et l'aspect désespérant du phénomène qui impressionne et attire les plus jeunes.

⇒ Parmi « les films de la frontière », ces films de la traversée que sont *Rêves d'Or* et *Sin nombre* en tête, sont destinés à provoquer l'émotion et à favoriser l'identification du spectateur avec divers personnages. Le spectateur prend naturellement le parti de l'immigrant.

Deux héritages du cinéma mexicain précédemment présenté se retrouvent dans ces films :

- **L'héritage du mélodrame**

Ils ne reprennent pas tant son aspect moralisateur que son travail de convocation de la sensibilité et son identification exacerbée. L'héritage est tout à fait visible dans des films mexicains contemporains comme *Beautiful* (et toute la filmographie d'Iñárritu).

Paul Schroeder sur *Amours chiennes*, cela résume assez bien la morale du genre : **SLIDE 52**

*The three stories are all melodramatic, with that genre's attendant emphasis on emotion through narrative trajectories that punish those who threaten conventional social relations and reward those who reaffirm the status quo ante after having temporarily strayed from it.*

- **L'héritage du NCL et des films diagnostic.** Le cinéma comme contre-vérité

Ces fictions ne sont pas la réalité, mais elles sont ce que Paola García et Perla Petrich appellent des « simulations vraisemblables ». Elles remplissent un vrai rôle social, informatif.

---

<sup>5</sup> Sur ce phénomène, outre les nombreux reportages, je vous renvoie au documentaire de Christian Poveda qui est mort lors d'un tournage au Salvador l'année de la sortie du film *La vida loca*, 2009. **SLIDE 50** Voir aussi le travail photographique de Miquel Dewever Plana compilé dans le livre *L'autre guerre* et son web documentaire *Alma une enfant de la violence* dont un livre a aussi été tiré. **SLIDE 51**

Ces films, à l'instar du NCL, véhiculent l'idée selon laquelle ils doivent pallier une absence de représentation ou bien une interprétation insuffisante ou biaisée.

⇒ Mission sociale à la Ken Loach. Pas un hasard dans le cas de *La Jaula de oro*.

**L'engagement social** dans le cinéma latino-américain est très fréquent. Exemple de Gael García Bernal et Diego Luna.

## **b. Le territoire, l'espace et son occupation : frontières et déplacements**

### **Définitions de la frontière** SLIDES 53-54

En préambule, un point frappant : le Mexique ayant des frontières terriennes au nord et au sud, on ne précise pourtant pas « **la frontière Nord** ». Il suffit de dire « la frontière » pour que déjà notre attention soit automatiquement centrée sur celle avec les États-Unis... De même, dans l'expression « *vamos pa'l norte* », il n'y a aucun doute sur la destination finale, non pas le nord du Mexique, mais bien les États-Unis. Or, l'autre frontière, avec le Guatemala par exemple est présente dans le film : SLIDES 55-56

Dès le départ, cette frontière évoque un **déséquilibre**. D'un côté, les opportunités, de l'autre, la pénurie. Le flux est mû par le désir de réussite, la promesse d'une vie meilleure. Ce déséquilibre se fait déjà ressentir dans *Rêves d'Or* entre le Guatemala et le Mexique. Au départ, deux des trois personnages disent se sentir bien au sud du Mexique (par rapport à la très dangereuse *Zona 3* de Guatemala city d'où ils sont originaires) où ils viennent d'arriver mais Juan souhaite aller encore plus au nord, chez l'Oncle Sam, où il déclare que ce sera encore mieux.

Il est intéressant de remarquer que cette frontière prend **diverses formes** : espace vide hostile, *no man's land*, matérialisée sous différentes formes :

- point,
- ligne,
- fossé ou tranchée (ex. « *el Bordo* », canalisation du río Tijuana, plus de 20 km où finalement les migrants s'installent en attendant de (re)tenter la traversée.). On retrouve cet endroit dans de nombreux films<sup>6</sup>.
- mais surtout, fascination pour cette ligne infinie qu'est le mur de clôture, lieu éminemment politique.

---

<sup>6</sup> *Americano* de Mathieu Demy avec Salma Hayek. SLIDES 57-59 De nombreux marqueurs cités sont présents.



Ce sont les évolutions historiques, politiques, les guerres, les traités, qui décident de marquer sur le territoire une ligne de séparation. Ensuite, des métaphores se créent : ventre, enfer, cicatrice, plaie, etc. Dans *Rêves d'or*, durant la **représentation de théâtre de rue** qu'improvisent Sara et Samuel, ils s'affrontent aussi autour d'une frontière. Ils représentent un conflit entre deux territoires sur lequel chacun va empiéter. Ils finissent par tomber, chacun de son côté, les deux têtes sur la ligne. **SLIDE 60**

La notion **d'épaisseur** est très importante. Ici, l'épaisseur et la non-porosité peuvent être très variables, physiquement et symboliquement.

La frontière est identifiable par un ensemble de **marqueurs** : les policiers mexicains ou états-uniens, les patrouilles, le mur / voire le double-mur (+ clôture), le désert, les postes frontières, les coyotes, les personnes en mouvement ou à l'arrêt qui attendent leur moment, les barbelés... Les ennemis peuvent être nombreux et divers : la nature, le groupe de migrants, les *narcos*, les *maras*, les US (garde-frontières, justiciers, etc.), la *migra* (police migratoire), les policiers corrompus, les coyotes malhonnêtes, les gardes-frontière civils. Ces ingrédients sont ensuite déclinés en tous types d'histoires : d'amour, d'amitié, policières, etc.

*El viaje de Teo* ( 2007) met en scène un enfant d'Oaxaca au sud. Son père, qu'il n'a jamais connu, vient le chercher pour le faire passer aux États-Unis, mais assez vite, durant la traversée, le père et le fils sont séparés. Grâce à l'aide de nouveaux amis, Teo va finir par trouver le cadavre de son père dans le désert et mieux comprendre ses motivations. Il échouera néanmoins à passer de l'autre côté. Ici aussi : murs omniprésents, désert, traversée nocturne, soleil écrasant. On reconnaît la silhouette du migrant : sac à dos léger, corps couverts, bombonne d'eau. **SLIDE 61**

## **REPRÉSENTATIONS DES FRONTIÈRES AU CINÉMA**

Cette notion de frontière, de clandestinité, traverse le cinéma latino-américain, pas seulement concernant la frontière mexicaine. Les déclinaisons sont nombreuses et nous allons les explorer. La frontière a longtemps été abandonnée par le cinéma mexicain comme thème en soi. Elle revient comme sujet d'étude historique et sociologique après les années 80 puis comme sujet cinématographique plutôt après 1990.

La migration comporte différentes phases qui entraînent ensuite des choix narratifs opérés par chaque réalisateur et que nous pourrions matérialiser sur une flèche **SLIDE 62**. Pour chaque

film, il serait intéressant de voir les cases qu'il recouvre ou non. Parfois, entre 2, 3 et 4, il y aura des va et vient. Certains films couvrent toute la flèche, d'autres ne s'intéressent qu'à l'une des phases. Ex de phase 5 : *A better life*, sur un Mexicain déjà parvenu à devenir jardinier à Los Angeles, mais qui cherche à offrir une vie meilleure à son fils **SLIDE 63**

- **La frontière mexico-états-uniennes principalement montrée comme frontière gangrenée.**

**La barrière / mur** existant aujourd'hui est le fruit du *Secure Fence Act* voté en 2006 sous George W. Bush. Ses barrières et check points couvrent un peu plus de 1000 km des 3200 km que compte la frontière d'un bout à l'autre, de Tijuana au Golfe du Mexique à l'Ouest. Elle est discontinue et s'étend principalement de Tijuana à El Paso, côté est donc. Donald Trump veut la compléter et la renforcer. Signaler un usage de la réalité à des fins électorales et dans le plus pur opportunisme : cf. **SÉQUENCE** *Tous zombie* (Arte France) épisode 1/13.

Nous verrons que cette clôture est montrée de façon obsessionnelle dans de nombreux films, à commencer par *La Jaula*. Plans typiques et impression d'une grande muraille : **SLIDES 64-65**

Dans *Sicario* **SLIDE 66**, le réalisateur l'explore à grand renfort de drones. Dans la séquence où l'agent du FBI joué par Emily Blunt réalise son premier passage initiatique, Benicio del Toro et Josh Brolin, à la tête d'un chapelet de voitures noires nord-américaines et de la police mexicaine réalisent un passage des États-Unis vers El Paso et Tijuana et retour. Cette boucle, au cours de laquelle la tension va crescendo, permet de voir l'organisation d'un côté et de l'autre de la frontière et évoque parfaitement bien la menace latente. **SÉQUENCE** : sensation de longueur, d'un lieu infranchissable, évidence de différences de classe et de vie d'un côté ou de l'autre, taille des embouteillages d'un côté ou de l'autre.

**Ciudad Juárez**, ses *maquiladoras*, les assassinats, la corruption, sont aussi le sujet de nombreux films. Sur la question des viols et assassinats de femmes par exemple : *Les oubliées de Juárez*, **SLIDE 67**. Le personnage principal joué par Jennifer Lopez est envoyé à la ville frontalière pour raconter l'histoire que personne ne raconte. Le silence autour de la réalité de la frontière est précisément ce contre quoi le cinéma semble lutter. Il existe aussi un webdoc : [www.lacitedesmortes.net](http://www.lacitedesmortes.net) **SLIDE 68**

- **La frontière lieu de mort**

- **La chasse à l'homme** de *Desierto* d'Alfonso Cuarón. SLIDE 69-72

Ce film vise l'épure du récit. C'est une sorte de huis clos paradoxal dans l'immensité vide du désert de Sonora. Nous suivons un groupe de candidats mexicains à l'émigration. Ils vont être traqués par un Etats-Unien nationaliste, un de ces *minute men* autoproclamés garde-frontière, Sam, et son chien Tracker dressé à tuer. Le film est une chasse à l'homme dans la plus pure tradition. Il ne doit en rester qu'un, le duel final opposant le tueur et Gael García Bernal, prénommé –et ça n'est pas un hasard- Moises. L'aspect implacable de la chasse à l'homme va être reflété par une mise en scène tendue, autour d'un décor où les objets sont rares et significatifs.

**SÉQUENCE 1** Présentation des personnages (7'-12') Exposition. Lignes d'horizon, espaces dégagés, calme, sons très perceptibles (pas dans le sable, etc.). À travers les dialogues, on se rend compte des accointances entre les passeurs et les *narcos* et de tout ce qui se trame dans le dos des voyageurs migrants. Caméra à l'épaule, silence et échos.

**SÉQUENCE 2** En temps réel, nous assistons au premier massacre, perpétré à distance et froidement par Sam, le temps de fumer sa cigarette. À la fin de cette tuerie massive, commence une heure de chasse à l'homme. L'insignifiance d'une vie humaine est ici exposée.

C'est un peu le même **jeu de massacre**, en moins expéditif que l'on retrouve dans *Rêves d'or*. Les **ruptures et disparitions** sont de types différents et surviennent à **intervalles réguliers**, comme un métronome implacable :

- Abandon de Samuel : 00:28:00
- Enlèvement de Sara dont on suppose qu'il sera violée / vendue / tuée 00:56:00. À 01:05:00, ils ne sont encore qu'à Arriaga au Chiapas.
- Assassinat aussi bref qu'inattendu de Chauk 01:32:00 (par un *minute man*)

Ces disparitions successives laissent entrevoir la maigre trace laissée par ces migrants anonymes<sup>7</sup>.

- **La frontière, là où la vie ne vaut rien, *Miss Bala***

SLIDE 73 **SÉQUENCE** Lors d'une séquence où l'héroïne Laura tente une traversée en voiture, les corps, simple décor, tombent. La frontière, ce lieu où le voisin est matérialisé, ce

---

<sup>7</sup> Quelques exceptions et moments de grâce toutefois entre deux crises, tensions, condamnations : le personnage d'Alejandro Solalinde, le prêtre qui aide les migrants dans la vie réelle.

lieu où l'illégalité se tisse, provoque de la fragilité. Cette séquence est la plus frénétique dans un film au rythme globalement plus lent et implacable. La double barrière des véhicules n'y peut rien. L'individualité est niée. Dans un camion, après la tuerie, un travelling circulaire (360°) part de Lino et Laura pour revenir sur eux. Entre-temps, nous balayons les visages d'hommes muets, immobiles de nouveau. Les *narcos*, dans ces moments-là, ne sont plus des surhommes mais sont soumis comme les autres à la violence.

- **Le sens de passage**

▪ **Les deux sens**

*Babel* SLIDES 74-78 SÉQUENCE du passage dans le sens États-Unis – Mexique. Ext. Jour, soleil. Cette séquence est marquée par une certaine légèreté, par l'humour des dialogues, la présence de musique (les seuls signes de vitalité se situent dans les séquences mexicaines) :

“- *Is this Mexico? (...)*

- *Mam says Mexico is really dangerous.*

- *Sí, ¡porque está lleno de Mexicanos!*” (dit avec délice le personnage taquin).

Visuellement, on nous propose quelques marqueurs de mexicanité : le drapeau avant toute chose, les rues qui fourmillent d'activité, les croix le long de la clôture -nous sommes à Tijuana-, les squelettes, l'anarchie... Une remarque de Gael García Bernal, « *Did you see how easy it is to go to paradise ?* », attire notre attention sur l'inexistence de contrôle dans ce sens-là. Dans le sens Mexico-US, les choses se compliquent. Là où tout n'était que mouvement continu à l'aller, ici, en pleine nuit, vont se succéder ralentissement, pause, arrêt, hostilité, malentendus, pressions... Santiago le neveu, pris de panique lors du contrôle, accélère et rompt le barrage pour échapper à la police. Une course-poursuite s'engage et Santiago abandonne Amelia et les deux enfants dans le désert pour semer la police en promettant de revenir les chercher. Au réveil, Debbie est inanimée, Mike effrayé et Amelia désespérée. Elle marche dans le désert : toujours cette notion d'immensité, de frontière à perte de vue. Ça n'est plus une ligne, c'est un *no man's land*, un piège à ciel ouvert. La dramaturgie des plans écrasés de soleil est accentuée par la robe rouge d'une Amélia sacrificielle. Cette robe qu'elle mettait avec joie pour le mariage de son fils est à présent déchirée, salie, tache rouge au milieu du désert qui témoigne de sa douleur. Lors de l'audition d'Amelia par la police, on se rend compte que le problème n'est pas tant que la vie ne vaille rien, mais qu'elle n'a pas la même valeur selon qu'il s'agit d'un enfant mexicain ou d'un enfant états-unien.

## ▪ **La frontière à l'envers**

Cas aussi très fréquent des « déportés » d'Amérique centrale qui passent et sont tout de suite attrapés et renvoyés mais aussi le cas de ceux qui ont vécu illégalement aux États-Unis durant des années, voire des dizaines d'années et qui sont renvoyés dans un pays qu'ils connaissent peu et dans lequel ils n'ont plus de réseau social. Le film *Soy Nero* parle de cette réalité **SLIDES 79-80**. Sur les affiches, on retrouve la notion de déplacement permanent qui véhicule cette idée que les migrants ou sans-papiers, où qu'ils soient, peinent à acquérir une stabilité, une sédentarité. Les *green card soldiers* sont des illégaux qui servent les États-Unis pour obtenir un permis de séjour et la nationalité mais peuvent être déportés dans leur pays. **SÉQUENCE** d'ouverture du film. Le mur est ici présenté différemment, comme lieu de fraternisation où la coexistence est possible. Les centre-américains jouent au volley avec les soldats états-uniens, chacun d'un côté du mur. Nous assistons ensuite à la traversée de Nero. Un feu d'artifice inespéré attirant l'attention des gardes-frontières lui permet de traverser. Ce feu est comme une métaphore de la réussite, mais sa joie est finalement éphémère. Sans transition, le plan suivant apparaît par le biais d'un montage cut : sous une lumière crue, l'immigré, tributaire des autres, fait du stop.

### - **Les murs et les frontières internes**

Ce dont parlent les films mexicains (colombiens, etc.) actuels, c'est aussi des **frontières sociales**. On le voit dans tous les films d'Iñárritu : dans *Babel*, le Japon et les États-Unis forment clairement un groupe qui contraste avec l'autre binôme de pays formé par le Maroc et le Mexique. De même, dans *Amours chiennes*, les histoires se croisent mais les personnages appartiennent à des couches sociales très marquées et identifiables (la top model, l'ex guérillero, la sphère de la délinquance avec combats de chien, les hommes d'affaire, etc.) Précisément, les personnes issues de la haute société mexicaine ou bien les États-Uniens ne sont pas soumis aux frontières qu'ils traversent facilement.

Dans *La Zona* de Rodrigo Plá **SLIDES 81-82**, nous voyons d'autres frontières : celles que referment autour d'eux les membres des classes sociales aisées dans les « *urbanizaciones cerradas* ». Le film raconte l'histoire d'un de ces quartiers ultra-privilegiés, protégés par des murs et des caméras de surveillance. Lors d'une tempête, trois jeunes gens des quartiers défavorisés parviennent à escalader le mur et à entrer chez une habitante pour la cambrioler. Pris sur le fait, ils tuent la vieille dame puis deux d'entre eux sont tués par les membres armés de la « *gated community* » qui font régner leur propre loi, au mépris des autorités nationales.

Le troisième est caché dans le « condo », la traque commence. Le film manie les notions de ségrégation, de société non inclusive, de police et de justice parallèles. La frontière est matérialisée par un mur, et les habitants de l'intérieur deviennent aveugles aux bidonvilles qui pourtant ont une vue plongeante sur leurs villas, leurs allées, et leur terrain de golf.

⇒ Prise de conscience que même dans un espace en apparence non borné, on peut être cantonné à un quartier, on peut se heurter à des frontières non modélisées.

Signalons également que même une fois arrivé aux États-Unis, dans *Rêves d'or*, Juan continue d'être confronté au motif du mur. **SLIDE 83**

## CONCLUSION

De nombreuses autres thématiques pourraient être encore étudiées. Voici, en guise de conclusion, quelques pistes.

### - Le déplacement.

De nombreux reportages ont été tournés sur le train. Pour reprendre la terminologie du récit, le train est à la fois l'adjuvant, celui qui aide à passer, le moyen de transport utile et l'opposant, le lieu des dangers sur lequel on accepte de monter en connaissance de cause. Il est, suivant son nom, celui qui dévore. En voici un<sup>8</sup> qui porte sur « *las patronas* », des femmes qui aident les migrants en leur jetant de la nourriture et des boissons : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/en-portada/portada-paso-bestia/3770001/>.

Le **road movie** latino est une véritable tendance, les grands espaces argentins (Patagonie) et brésilien étant propices à ce genre. Cf. par exemple la trilogie de Carlos Sorín : *Historias mínimas*, *Bombón el perro*, *El camino de San Diego*. Citons un road movie qui a connu un très grand succès au Mexique : *Y tu mamá también*, d'Alfonso Cuarón.

### - Le rêve américain contrarié

L'*American dream* est souvent cité –en anglais– par les personnages hispanophones. En écho à la fin de *Rêves d'or*, on trouve dans d'autres films, parfois d'ailleurs dans l'épilogue aussi, un aperçu de la nouvelle vie du protagoniste aux États-Unis, et il est très rare que, dans un film fait dans la veine réaliste, l'issue soit très glamour ou au moins protège l'exilé des regrets. Dans le récent long métrage cubain *Últimos días en la Habana*, le personnage au début du film est exploité dans un local de restauration rapide havanais et la séquence finale du film nous le montre, sans plus de commentaires, exploité dans un M<sup>c</sup>Donald's aux États-Unis. **SLIDE 84**

<sup>8</sup> Pour information, il a été proposé aux candidats durant les épreuves d'admission du CAPES 2017.

- La thématique des **enfants et adolescents à l'écran**

C'est *Rêves d'or* qui a été choisi pour illustrer la couverture du numéro de *Cinémas d'Amérique latine* portant sur la jeunesse. **SLIDE 85** Le regard de l'enfant ou de l'adolescent sur le monde environnant est un parti-pris cinématographique très fréquent. L'enfant permet de faire vibrer la corde sensible, quant à l'adolescence, période de transition, de changement physique et psychologique avec ses codes et ses rites, elle offre au cinéma un merveilleux matériau de base. L'enfant, comme l'adolescent s'interrogent sur leur place dans le monde, dans leur groupe, leur famille. Ils posent un regard naïf ou révolté sur les réalités. Ils permettent de décentrer la réflexion. Les émois adolescents dans des contextes difficiles sont aussi un sous-genre classique du cinéma. (Triangle Chauk / Juan / Sara). Moment aussi d'humanisation du migrant qui n'est pas réduit seulement à son désir de départ.

- Les **questions identitaires**

Cette problématique se décline : indianité, langues autochtones, identité continentale, questions d'auto-perception, intolérance, alignement entre classes sociales et couleur de peau. On retrouve certaines de ces questions par exemple dans le film chilien *Mon ami Machuca* où la rupture ethnique est totalement alignée sur la rupture sociale. Les langues précolombiennes sont peu représentées alors qu'elles sont beaucoup parlées sur le continent. Intéressant choix de **non sous-titrage** pour *Rêves d'or*. Chauk vient du Chiapas et parle une langue dérivée du **maya**, le **tzotzil**. *Ixcanul*, de Jayro Bustamante (Guatemala, 2015) est tourné en langue maya.

- Le **racisme** à l'arrivé

Un étrange film a été tourné par un cinéaste et artiste mexicain, Sergio Arau, *Un día sin mexicanos*. Il se passe en Californie où, mystérieusement, tous les Latinos (que les protagonistes états-uniens, ne faisant pas la différence, appellent « Mexicains » même s'ils viennent du Honduras ou du Guatemala) disparaissent à cause d'une brume rose qui s'abat sur la région. Or, un tiers de la population californienne venant de l'autre côté de la frontière, le pays se paralyse faute de jardiniers, de nounous, de restaurateurs, d'éboueurs, d'ingénieurs, d'ouvriers agricoles. On assiste à la déliquescence de la société et le mystère reste entier. Les garde-frontières, mis au chômage forcé, sont désespérés. La majorité du pays se rend compte de ce qu'il doit à sa population latino. Cf. **SÉQUENCE** Trailer. Ce cas est finalement transposable à de nombreuses situations d'immigration.