

Auteur

Claudine La Pallec Marand

Date

Novembre 2019

Descriptif

Ce document propose une synthèse de la formation organisée par l'Acap - Pôle régional image dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France » autour de l'analyse des films « Rêves d'or », « Midnight Special » et « Breakfast Club ».

Rêves d'or (Diego Quemada Díez, Mexique/Espagne, 2013)

« Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent. (...) Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel : le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible. Le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les " malaises sociaux " ne sont pas " préoccupants " en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an. »

Georges PEREC, « Approche de quoi ? », *Cause commune*, n°5, février 1973. Texte repris dans le recueil de texte *L'infra-ordinaire*, Le Seuil, 1989, p9.

« Mon premier sentiment, en parlant avec les émigrés, relevait d'un grand paradoxe. D'un côté, cela m'évoquait un grand poème épique, de l'autre, je songeais à un documentaire brut. »¹ Diego Quemada Díez, 2013.

Introduction

Gestionnaire de production au départ, l'aisance en anglais et en espagnol de Diego Quemada Díez lui permettent de croiser la route du cinéaste britannique Ken Loach avec qui il collabore, notamment comme assistant caméra, sur *Land and Freedom* (1995), *Carla's Song* (1997) et *Bread and Roses* (2000), trois films en lien direct avec la culture espagnole et latino-américaine.

Diego Quemada Díez est né en Espagne en 1969 mais il a immigré pour travailler sur le continent américain, d'abord aux Etats-Unis avant de s'installer au Mexique. Dans la décennie 2000, il poursuit donc son expérience d'assistant aux Etats-Unis puis auprès du brésilien Fernando Mereilles, réalisateur de *La Cité de Dieu* (2002) et pour Alejandro Gonzalez Iñárritu, réalisateur de *Babel* (2006). Seul ou dans le sillage de ces deux réalisateurs célèbres pour leur représentation de la violence économique, sociale et policière au Brésil, au Mexique ou au Kenya, l'apprenti cinéaste naturalisé mexicain réalise ses courts métrages sociaux avec son

¹ Diego Quemada Díez/ Dominique Martinez, « Entretien Avec Diego Quemada-Díez : D'un côté, un grand poème épique, de l'autre un documentaire » (Propos recueillis à Cannes le 24 mai 2013 et traduit de l'espagnol), *Positif*, n°634, décembre 2013, p38.

propre style : deux documentaires, l'un au Mexique et l'autre au Kenya, sur un jeune et un enfant de 12 ans vivant dans des bidonvilles. Ce sont déjà des portraits poétiques.

Il est repéré par le festival d'Amiens qui lui accorde l'aide au scénario et par la Cinéfondation de Cannes. L'obtention d'une bourse en 2010 lui permettra de produire le premier long métrage d'une filmographie aussi patiente, exigeante et engagée qu'esthétiquement cohérente où la violence des situations doit être personnifiées par des portraits et associés à des échappées poétiques, formules verbales ou images chocs.

Rêves d'or est un premier film « *semi-documentaire*². » Son sujet ? La diaspora centraméricaine adolescente³ vers les Etats-Unis mise en exergue par un discours télévisé de Barak Obama du 9 juillet 2014 : « *Notre message est sans équivoque : n'envoyez pas vos enfants seuls, dans des trains ou par des passeurs. N'envoyez pas vos enfants à la frontière : s'ils réussissent à arriver ici, ils seront renvoyés. Mais surtout, ils risquent de ne pas arriver.* » Là où le président Barak Obama (2009-2017) parlait de « *crise humanitaire* », Trump⁴ (2017-2020) tweete sur la « *crise de la sécurité de nos frontières* ».

Le film a été écrit à partir de 600 témoignages de migrants (femmes, hommes, enfants crédités au générique) condensés en quatre personnages d'adolescents. Il partage avec Ken Loach le souci du repérage des lieux, l'importance pour les témoignages d'une situation géopolitique contemporaine et un modèle de tournage, rare au cinéma : « (...) *il filme en continuité, raconte l'histoire dans l'ordre chronologique, ce qui pousse les acteurs à « vivre » une expérience.* ⁵ »

² « *J'ai filmé en super16 comme dans les premiers films de Ken Loach. C'est un format léger qui favorise le style semi-documentaire.* » (Diego Quemada Diez, *Positif*, Idem, pp35-36)

³ 90 000 mineurs non accompagnés entre 2009 et 2013. Le nombre total de migrants, toutes origines, sexes et âges confondus, a diminué de 2006 à 2016 mais les enfants seuls d'Amérique centrale ont augmenté. [Source *US Border Patrol*, cité par le site du *Monde*, article 18 janvier 2019, Arnaud Leparmentier]

Une thèse française publiée en 2014 intitulée ***Migrations clandestines D'Amérique centrale vers les États-Unis***. [ARAGON Argán, Presses Sorbonne nouvelle, collection « monde hispanophone »] oppose le flux de population à la politique de lutte contre l'immigration et explique l'aggravation des conditions de voyage dont témoignent singulièrement les multiples passages d'une même personne « *Ce flux d'enfants était prévisible, il n'a fait que croître au cours de la dernière décennie. Ces enfants partent, les uns pour retrouver leur famille, les autres pour aider la leur à suivre, d'autres parce qu'absolument rien ne les retient chez eux dans des pays de pauvreté et de déstructuration familiale, d'autres encore, parce que les gangs urbains qui contrôlent les quartiers marginaux des villes et bourgades d'Amérique centrale les ont obligés à fuir. En somme, les uns migrent parce que la frontière est fermée et que la personne qui leur aurait jadis fait faire le voyage ne peut plus le faire, les autres parce que la vie dans leur lieu de naissance est devenue impossible. Mais tous partent pour une seule et même cause : parce qu'au bout d'un siècle où la société et l'économie états-uniennes ont fini par faire de la main-d'œuvre clandestine provenant de leur frontière sud le levier de la prospérité et du confort des ménages, au bout de quatre décennies qui ont fait passer le nombre de clandestins de 2,5 millions en 1980 à 12 millions en 2010, et où le nombre de Centraméricains atteint désormais 3 millions, au bout de quatre générations de migrants, quasiment tous les enfants du Guatemala, du Honduras et du Salvador ont un parent, un oncle, un grand-père, un cousin aux États-Unis, qu'ils pensent pouvoir rejoindre. Ces départs sont la réponse à la frontière fermée et sont un effet retour de l'Histoire. Ils prennent la forme d'une poussée démographique aimantée vers El Norte devenu la charpente absolue de l'imaginaire et de la réalité de centaines de milliers d'enfants d'Amérique centrale.* »

⁴ La politique de « *tolérance zéro* » de Trump a deux outils : 1/ un nouveau mur estimé à 25 milliards qu'il veut faire payer au Mexique, promesse phare de campagne 2016. Le Congrès refuse la facture en l'état étant donné le contrôle *high tech* déjà existant de la frontière instaurée par le décret de *Secure Fence Act* de Bush junior en 2006. 2/la criminalisation de l'immigration illégale où il s'agit non plus d'extrader (recours civil) mais de ficher numériquement et ce, en séparant systématiquement les enfants (scandale dans la presse 2018-2019).

⁵ Diego Quemada Diez, *Positif*, Idem, 2013, p35.

Le trajet des quatre personnages donne un visage et une silhouette à une traversée devenue un chemin collectif⁶ de migration clandestine aux Etats-Unis via le passage obligé du Mexique. Elles et ils proviennent généralement de trois autres pays d'Amérique centrale touchés par la crise de la vente du café côté en Bourse, la violence des cartels des narcotrafiquants et des gangs, la corruption endémique et la sécheresse (Etat d'urgence environnemental déclaré en 2018 dans « *le couloir sec d'Amérique Central* ») : le Honduras, le Salvador et le Guatemala.

La difficulté à financer le film s'explique autant par le sujet économique et social que par son choix de tournage avec des acteurs inconnus et sur les nombreuses étapes mêmes de l'exode. Diego Quemada Díez a refusé de tout tourner au Mexique, écartant un « faux » tournage qui aurait nécessité de travestir le bidonville ou les forêts du Guatemala comme l'abattoir des Etats-Unis. Le voyage (qu'il a lui-même effectué à trois reprises) est l'essence du tournage et du récit. Il prend la forme d'une expérience d'immersion à partir du jour du départ. Le titre français, ***Rêves d'or*** inquiète moins que le titre espagnol : ***La Cage dorée***.

Outre la géographie centraméricaine et les repères historiques de l'ingérence étasunienne⁷ dans la politique du sous-continent, prolongement de la violence des colonisations successives dans cette partie du monde, il convient de sensibiliser les jeunes spectateurs au désir paradoxal du cinéaste suivant sa définition⁸ de l'art, entre réalisme documentaire et sens moral de l'écriture fictionnelle, soit :

- la confiance dans la vision des détails (les décors et les gestes) d'un film tourné dans l'ordre chronologique empruntant un véritable train migratoire

Versus

- la construction du trajet (durée des trajets et épisodes de violences) et la place de la beauté (des paysages ou des actions humaines)
- les transformations et les destins des personnages
- et plus précisément le personnage de Chauk, non-hispanophone, qui parle Tzotzil, la langue Maya amérindienne/pré-colombienne (avant l'arrivée de Christophe Colomb, ndr)

⁶ A l'automne 2018 (rendez-vous du 13 octobre 2018 sur les réseaux sociaux), une méthode inédite d'émigration en masse est née : une caravane de milliers de migrants centraméricains issus du Honduras, du Salvador et du Guatemala ont pris la route ensemble, à pied, vers la frontière américaine. La seconde date de novembre 2018, la 3^e de janvier 2019 et la 4^e d'avril 2019...

⁷ Dès 1901 la *United Fruit Company* s'implante et contrôle l'essentiel des terres et de l'économie du Guatemala. Lorsqu'en juin 1954 le président Jacobo Arbenz Guzmán décide une taxe sur les exportations ainsi qu'une réforme agraire visant à récupérer les terres laissées en friche par la *Company*, le président Eisenhower et la CIA le renversent. La junte militaire du général Carlos Castillo Armas dirige alors le pays. Cet événement provoque une guérilla sanglante (1961-1996) qui a notamment conduit au génocide des populations Maya du Guatemala. L'œuvre du photo-journaliste Miquel Deweever-Plana documente le pillage de l'Amérique Latine, les cultures Maya et le génocide à leur encontre. Lecteur de ***Veines ouvertes de l'Amérique Latine*** (Eduardo Galeano, 1971), il a rencontré, enquêté et photographié depuis lors, d'abord pendant 20 ans au Mexique et au Guatemala, les populations mayas. En 2013, en exposant ce travail en Guyane, il prend conscience de la situation des Amérindiens français d'Amazonie, rencontres de ses portfolios de 2015 : ***D'une rive à l'autre***.

⁸ « Dans un livre, Robert L. Stevenson, auteur de ***L'Île au trésor***, défend l'œuvre d'art comme un équilibre entre le naturalisme et l'idéalisme. *Le naturalisme c'est tous ces détails du film. L'idéalisme c'est ce qu'on veut exprimer et aussi ce que l'on veut projeter.* » Diego Quemada Díez, Festival Cinélatino 2018.

https://www.canal.uv.fr/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/questions_a_diego_quemada_diez_autour_de_son_film_reves_d_or.41321 (Festival Cinélatino 2018, Cinémathèque de Toulouse, 20 mars 2018).

du Chiapas⁹, province du sud du Mexique. Le cinéaste n'a pas voulu traduire ses paroles. Il pose ainsi une attention à sa présence parfois muette, à ses gestes, à son rêve bien particulier et aux réactions qu'il suscite de la part des autres personnages.

Partir : la ligne droite d'un collectif

Le départ est une évidence et une marche en aveugle. Une jeune fille se coupe les cheveux courts, se bande la poitrine pour la dissimuler et prend un contraceptif dans un cabanon dévolu aux toilettes publiques. Il s'agit d'effacer les traits physiques de sa féminité. Un jeune homme vu précédemment en traveling avant, croisant deux militaires puis deux enfants jouant à la guerre, signes d'une violence latente inscrite jusque dans les jeux d'enfants, prend un sac à dos et coud une poche pour cacher de l'argent dans son *jean*. Ainsi, la détermination de ces personnages, d'abord muets, s'enrichit de leurs gestes et des décors filmés à travers un cadre documentaire qui révèlent la promiscuité et surtout la saturation sonore (bruits et cris des enfants permanents) d'un bidonville jouxtant une poubelle à ciel ouvert. Avant même que le récit ne donne le nom d'un quartier (le bidonville de *Guatemala Zone 3*, le quartier le plus défavorisé de *Guatemala City*), d'une ville ou même d'un pays, le dénuement des lieux présage que leurs départs sans adieux soient un périple sans retour. La fiction ne précise pas d'emblée la nationalité des figurants, seul Vitamina, le migrant qui vit de la misère des autres migrants anticipe la politique anti-migratoire suivant l'adage qu'il faut diviser pour mieux régner.

La caméra portée à l'épaule (sans rails) permet de suivre des trajets individuels autant qu'elle peut être ensuite transportée à l'intérieur d'un bus ou fixée au toit d'un train - comme celui de *La Bestia*¹⁰ - *la Bête*, un train de marchandises sur un axe Sud-Nord célèbre au Mexique pour être emprunté par les migrants. Maniable, la caméra portée colle au plus près du long périple piétonnier qui commence. Qu'il s'agisse d'être assis sur le toit d'un train, accroché aux poignées des wagons de marchandises ou à pied sur des rails déserts, la fragilité du corps humain est soulignée par le fait que la caméra s'accorde au rythme de la marche et à hauteur de la vision humaine. Cette sensation est liée au placement de la caméra vis-à-vis des acteurs. Il n'y a pas de plans depuis le ciel par exemple. « *On filmait avec des focales qui créent l'illusion que le spectateur est témoin et participe. On n'utilisait ni grue, ni travelling, ni zoom. L'idée était de poser la caméra où pourrait se situer un être humain et de tourner les scènes de leur début à leur fin, vues d'un côté puis de l'autre en cas de champ/contrechamp.*¹¹ »

Tout au long du film, il s'agit toutefois de filmer la foule de gens qui ont fait ce périple au-delà des acteurs du film : les affichettes des disparus au Guatemala, les lignes des jeunes gens

⁹ Le Chiapas est une région montagneuse et verdoyante, riche d'eau et de café mais pourtant la plus pauvre du pays, foyer de résistance agraire et communautaire Zapatiste au gouvernement central mexicain.

¹⁰ <https://www.arte.tv/fr/videos/083369-000-A/mexique-la-bestia/> (Reportage de 25 mn diffusé sur Arte et visible jusqu'en novembre 2021).

¹¹ Diego Quemada Diez, *Positif*, Idem, 2013, p35.

raccompagnés au Guatemala et surtout le nombre de migrants sur les toits des trains au vu et au su de tout le monde.

Des personnes et des paysages documentaires

Diego Quemada Díez a réalisé avant son premier long métrage plusieurs documentaires qui le rendent sensible à la captation du réel et l'ont convaincu de mettre en place un dispositif semi-documentaire.

Le casting de son premier long métrage participe de cette volonté de docu-fiction en choisissant deux acteurs et une actrice, tous trois non professionnels et vivant dans le bidonville et prêts à suivre ce trajet périlleux. Ils ont été également choisis pour leur investissement artistique personnel : Karen Martínez Pineda (Sara) est une actrice guatémaltèque de théâtre de rue ; Brandon López (Juan) est un artiste guatémaltèque de hip hop ; Rodolfo Domínguez (Chauk) est un musicien indien Tzotzil de la Région du Chiapas au Mexique qui ne parle pas espagnol.

Les personnages croisent *Las patronas* (les patronnes), groupe d'une quinzaine de femmes de la région mexicaine de Veracruz, qui préparent jour après jour des repas et des bouteilles d'eau qu'elles lancent aux migrants perchés sur le toit du train. Ils croisent aussi un prêtre catholique mexicain, le père Alejandro Solalinde Guerra, défenseur des droits des migrants, auteur d'un livre de témoignage ***Les Narcotrafiquants veulent ma peau. Au Mexique, un prêtre contre les trafiquants d'hommes*** (2018, Editions des Béatitudes, traduction de l'italien, édition originale 2017) et fondateur en 2007 des *Hermanos del camino* (frères en route), un lieu de secours qui permet aux migrants de se restaurer et de recevoir des soins prodigués par *Médecins sans frontières*.

De manière plus discrète encore, comme des sortes d'à côté, plusieurs situations semblent être indépendantes de la caméra : le discours évangéliste devant des mineurs, dans les rues du Mexique ; les allers retours exténuant de porteurs de marchandises sur leurs dos à la frontière Guatemala-Mexique ; un lavoir des femmes.

Enfin, le film documente bien évidemment la variété saisissante de paysages contrastés, de la forêt équatoriale luxuriante au désert aride et les différentes frontières¹² traversées jusqu'au

¹² La thèse d'Aragon (2014) présente l'évolution de « l'institution sociale » de la migration des Etats centraméricains, par ailleurs espace libre de circulation du sous-continent, où les frontières, jamais hermétiques, ne font que renforcer les inégalités sociales économiques et de genre. « Dans la première partie de la traversée, **le gouvernement mexicain s'est assumé comme la frontière externe des États-Unis, en tampon contre les flux migratoires et contre le trafic de drogue. Cette décision politique a eu pour effet de former des couloirs de passage en créant des marges dans la frontière, que se sont appropriées les cartels de la drogue, où les autorités corrompues exploitent leur position de force et où la délinquance commune profite de l'impunité régissant ces espaces hors la loi.** Dans la seconde partie du voyage, la frontière s'est transformée en une zone de surveillance high-tech qui oblige les migrants à passer par des endroits toujours plus risqués et à dépendre d'autant plus des passeurs travaillant pour les cartels. Un changement majeur est également survenu : les polices des migrations disposent à présent des empreintes digitales biométriques et de la reconnaissance faciale des habitants d'Amérique centrale inscrits dans les registres d'état civil nationaux [2013], et peuvent ainsi identifier très facilement la plupart des clandestins à la frontière comme à l'intérieur du territoire. Désormais, et pour les générations à venir, celui qui veut échapper à la frontière globale mise en place par les États-Unis doit naître et vivre clandestin dans son pays d'origine. » (p226).

Mexique tout entier devenu une énorme zone tampon dressée en amont du rempart *high-tech* des États-Unis.

La mise en scène des étapes du voyage. Les décors traversés d'une humanité...

Outre les frontières officielles, le film construit ses propres étapes dans lesquelles la dramaturgie renforce l'effet de réel, qui est lui-même renforcé par cette dramaturgie.

Visuellement, il y a un avant et un après le refuge d'Arriaga, filmé au bout d'une heure de film, mais pourtant si peu éloigné du début de l'exode. Le montage semble illustrer ici la folie de ne pas rester dans un refuge, au Chiapas, dernière étape de la solidarité collective dans le film. Le passage naturel de la forêt tropicale aux régions plus sèches et désertiques du Mexique succède à la première disparition importante dans le récit, le kidnapping de Sara, par les narcotrafiquants qui occupent le Chiapas. En fait, la durée des événements symboliques que sont le deuil individuel, figure de cinéma en miroir du deuil impossible d'une mort de masse, et la transformation morale d'un jeune homme sont mis en scène comme des expériences physiques, spatiales et temporelles. Bien que justifiée par le récit (lever à l'aurore des deux jeunes garçons survivants à Sara, l'entrée du tunnel ferroviaire et la nuit), l'obscurité totale (le fondu au noir au cinéma) représente surtout la couleur littérale d'un deuil poétique exemplifié par les mots d'un poème, la beauté des images nocturnes et quelques notes de musique : « *On est tous frères (...) Ne pleurez pas celui qui meurt. Et nous quitte pour toujours. Veillez sur ceux qui restent. Aidez-les si vous pouvez.* » chante une voix dont on ne peut situer tout de suite l'origine, comme pour mieux parler pour les anonymes. A partir de là, quittant Arriaga, l'enlaidissement du décor à proximité de la voie ferrée, désormais jonchée de détritiques, rejoint le sentiment d'un trajet rouillé, usé, sale et infernal. Les jambes ballantes portées par le train pèsent désormais d'un autre poids que celui de la liberté du départ. Le plan où les migrants se ruent pour rentrer à l'intérieur du même wagon prolonge l'horreur de la situation.

Le principe du *road* ou du *railroad movie* n'est pas seulement dans le changement de décor mais dans les transformations humaines dans lesquelles Chauk joue un rôle pivot. Dans sa relation avec Sara, se joue la curiosité pour la connaissance de l'autre tandis que sa relation avec Juan sauve Juan, au sens où il devient meilleur au contact de Chauk. Juan naît un autre homme de l'impuissance de protéger celle qu'il aime et de la dette contractée envers un autre. Sa résurrection physique (il était resté ventre à terre) prend ensuite le temps d'être éthique durant le reste du film. Si Juan devient un être moral, c'est grâce à sa traversée du Chiapas, région mexicaine du peuple Totzil, à la fois très court trajet géographique et lente naissance à plus d'humanité. Le montage joue ainsi le rôle d'un révélateur.

Juste après l'enlèvement de Sara, les sons silencieux en pleine nature et la proximité des corps disaient déjà ce que Juan ne comprend pas encore : le mot « *frère*. » C'est le premier mot espagnol que Chauk échange avec Juan. Le plan unissant deux arbres, deux garçons, saisis ensemble, dans un cadre naturel en avait fixé auparavant l'image. La force de l'humanisme se

joue aussi ici de la nécessité de la fraternisation au sein même des immigrés. L'indien est saisi en pleine contemplation du soleil à travers le feuillage. Rend-il grâce au soleil, prie-t-il, remercie-t-il pour la résurrection de Juan ou est-il tout simplement dans un quotidien qui intègre une transcendance ? La séquence suggère que Juan semble transformé par la vision cosmogonique de l'Indien, ce qui se confirmera dans la séquence finale, quand c'est Juan qui portera son regard vers le ciel et la neige qui tombe, comme si Chauk vivait désormais en lui. Les notes de piano entendues après la « résurrection » de Juan reviennent. Elles soulignent, toujours à retardement, le drame vécu.

La rencontre Chauk-Sara a précédé la rencontre Chauk-Juan. Pour communiquer avec Sara, Chauk prend l'initiative de nommer les différents éléments de sa figure, ce qui va permettre à Sara de retrouver son vrai visage, dans une séquence inverse avec le sacrifice de son identité du début du film. « *Je m'appelle Sara* » insiste-t-elle. A ce moment-là, Chauk lève aussi les yeux au ciel, le cadre s'élargit quand il opère une sorte de salutation au soleil. Il prononce le mot "taiv". Ce mot, qui semble associé au soleil, signifie en fait "neige". A ce moment-là, le spectateur peut interpréter à tort le rêve de neige de Chauk pour un rêve d'or (« *Sueños de Oro* », du nom de la ville mexicaine inventée par Juan devant les policiers).

... pour un chemin de pertes humaines

Les scénarios sacrifient rarement leurs personnages. Or, dans ***Rêves d'or*** : trois disparitions soudaines illustrent un danger plus prégnant que ceux de la nature, voire au sein du groupe lui-même : la chasse aux migrants. Elle suscite une vaste zone de non-droit. La fermeture de la frontière crée des nouveaux ennemis : policiers mexicains, narcotrafiquants proxénètes et esclavagistes, migra (police migratoire mexicaine), *maras* (gangs), coyotes (passeurs) malhonnêtes, garde-frontières et miliciens étasuniens.

Lors de leur second passage de la frontière guatémaltèque, le 4^e adolescent recule pour annoncer à ses deux amis qu'il reste au Guatemala. La phrase est simple et n'a pas besoin de plus d'explication. Le montage les a confrontés à la première violence du film : la criminalisation des migrants et le sentiment d'impunité vis-à-vis des migrants, y compris les migrants mineurs isolés, ici par des policiers, plus tard par la police militaire ou le *sniper*. Lorsque les amis s'étreignent pour se dire adieu, Chauk se tient en arrière fond. Après les gestes inespérés des célèbres *Patronas*, l'arrêt du train filmé à distance (ce qui en prouve ici sa valeur fictionnelle) stoppe net pour une fois les migrants et découvre des hommes armés, sans uniformes, qui rackettent et sélectionnent les femmes. Les attouchements par un des narcotrafiquants rendent le but de la sélection évidente. Dans tous les confits, les femmes ne sont pas des Hommes comme les autres. Profitant de la même aubaine, le sentiment d'impunité que procure l'illégalité des migrants sans statut de protection, permet aussi à d'anciens clandestins de se spécialiser dans la violence vis-à-vis de leurs pairs. Un signe du cinéaste aurait pu nous avertir de la trahison à venir : le jeune homme qui promet le passage porte déjà les couleurs des Etats-Unis : la casquette et le *t shirt*

yankee. Il sera le premier maillon de la chaîne pour les soumettre à un racket d'une autre sorte : la rançon à la famille présente sur le territoire des Etats-Unis.

In fine, le film refuse le *happy end* pour nos deux survivants arrivés sur le territoire des Etats-Unis. Chauk s'écroule au bruit d'un son mat. Un visage, lunettes noires fumées et béret vert révèle la précision (et la jubilation ?) du chasseur d'hommes. L'écho et la puissance du son rappellent l'arme redoutable et l'impression de chasse à courre avec l'idée de préméditation, de sélection et de performance militaire.

La séquence finale de l'abattoir est à la fois l'aboutissement du voyage et la négation de celui-ci. Cette fin « cannibale » entre en tension avec la beauté des paysages traversés, que ce soient les ponts suspendus sur les rivières ou les paysages des plans embarqués sur le train, filmés tantôt au petit jour et tantôt à la tombée de la nuit, dans l'écrin de la végétation tropicale de l'Amérique centrale. Si le cinéaste n'a pas « renoncé » à la beauté des paysages et au lyrisme cinématographique, c'est pour mieux dramatiser la fin du voyage.

Les conditions de travail de Juan, soit l'aboutissement de son voyage, contrastent avec tout ce que Juan a traversé, tout ce à quoi Juan a dû renoncer au bout de la route vers la « cage dorée ». La séquence finale rompt définitivement avec les sons et les lieux précédents. La prison d'arrivée contraste bien évidemment avec les séquences extérieures du voyage. Les séquences introductives des personnages dans les baraquements des bidonvilles et celle de la séquence de torture, bruisaient même d'une violence infligée dans des bâtiments précaires. Le silence de la cage finale est différent, hermétique. La lumière froide et bleutée dénote une lumière artificielle sans plus aucune chaleur humaine. L'abattoir est *a priori* un lieu d'abondance, contrairement au trajet marqué par la pénurie d'eau et de nourriture ; c'est surtout le lieu d'une mise à mort, d'une viande morte, d'une matière mortifère qui colle partout et que Juan a dû mal à mouvoir et à nettoyer. L'abattoir devient la métaphore du pays « d'accueil » : certes un lieu de profusion, de richesses, mais aussi le lieu du matérialisme mortifère et de l'aliénation de la chaîne du travail, composée d'immigrés pour la plupart. La boucle est bouclée avec la décharge monumentale à ciel ouvert de la première séquence où Juan venait chercher son ami. Ces jeunes n'ont accès qu'à des déchets de vie plus aisée. Juan n'a de contact avec personne, loin du collectif, pas toujours simple mais souvent lumineux et surprenant, stimulé par le voyage. Juan porte un uniforme trop grand pour lui, comme son rêve de conquête et de liberté. Ce final désenchanté révèle au spectateur, au moment où Juan le vit, l'escroquerie du rêve américain, tous ces risques pris pour être un esclave, mais de l'autre côté de la frontière.

Le réalisateur explique lui-même la lente affirmation de son final dans les abattoirs : « *Il y a eu beaucoup de rafles dans les abattoirs quand j'étais aux Etats-Unis au moment des entretiens (...)* Une idée me hantait aussi : le conditionnement de la viande, le conditionnement des gens. **Un film passe par des étapes de croquis et tu vas laisser une image finale avec le film monté.** Avant le montage final, j'avais en tête le train qui mène les migrants comme une chaîne de montage à

l'usine mais le montage final a révélé une autre image : le train conditionne les migrants comme les animaux sont traités dans les abattoirs : sur un tapis roulant prêts à être exécuter. Mis en place de manière inconsciente, le montage a révélé que le train et le conditionnement de la viande sont similaires.¹³»

Les Etats-Unis : un pays sans visage ?

Dans *Rêves d'or*, comme dans la vie, les Etats-Unis sont autant une frontière à filmer qu'un mythe incarné dans le langage (*El Norte* plutôt que les *States*), mais surtout un décor artificiel. Les Etats-Unis sont d'abord un rêve, une carte postale, plus précisément une simple toile tendue sur la place d'un marché mexicain pour venir s'y faire photographier. Le drapeau étasunien devient à ce moment-là une quête explicite. Samuel et Sara posent devant un gratte-ciel et la Statue de la Liberté : un décor urbain contemporain et le symbole de l'histoire de l'immigration des Etats-Unis. Ils tentent de planter un tout petit drapeau du Guatemala en haut d'un gratte-ciel. La disproportion des drapeaux mine ce geste de conquérant posé sur des symboles de modernité et de prospérité. Qu'est-ce qui fondent la valeur et la richesse d'un pays ? Chauk pose lui en indien des Etats-Unis. Il convoque une autre mythologie, celle du *Far West* et du massacre humain lié à la colonisation. Cette mise en scène souligne la hiérarchie à l'intérieur des adolescents. Est-ce que la logique de domination qui sous-tend la fondation des Etats-Unis a gagné ? La réponse de Juan à Chauk semble porter cette idée avec le rêve du *cow-boy* armé et à cheval. La migration Mexique-Etats-Unis révèle en la rejouant la violence inhérente à la fondation de la nation américaine, fondée sur la domination de l'autre.

« Le western a participé à la justification de l'idéologie religieuse du « destin manifeste » des blancs à la Conquête de leur prétendu territoire. L'idée était donc de réutiliser le genre en le détournant, en lui donnant un autre visage. C'est surtout le moyen de dire que ce n'est pas l'occidental qui va changer l'indigène mais l'indigène qui peut changer l'homme occidental. ¹⁴»
Cette affirmation du réalisateur couvre un axe fort de mise en scène. Non seulement, chacun des immigrés tentera d'incruster son visage dans ce mythe de bonheur et de liberté mais, à l'autre bout du récit, le cinéaste va faire disparaître tout visage étasunien au profit des machines et des autoroutes de béton (le plan large sur les échangeurs routiers), les *quad* des policiers de la frontière ou les machines à la chaîne du travail. Le grillage de l'usine où trône le drapeau étasunien renferme définitivement Juan.

Chauk, le rêve blanc et le destin des Indiens d'Amérique

D'emblée Chauk est un personnage à part. Tenu à distance par la langue, il entretient un lien particulier avec la nature, en témoignent ses nombreuses interactions avec l'eau et le feu. Il

¹³ Diego Quemada Diez, *Festival Cinélatino* 2018.

¹⁴ *Ibidem*.

apparaît soudainement dans le film, sans être attendu, quelqu'un d'inimaginable. Surtout, il donne sans contrepartie.

Ses premières actions peuvent sembler insolites : il écarte la confrontation (alors qu'il se révolte avec les policiers mexicains), rentre dans la rivière pour prendre de l'eau et invite les autres adolescents à partager sa coupelle de bienvenue au moment de leur rencontre « muette » au départ du voyage lors de l'escalade du train.

La séquence de partage du repas industriel (chips et soda) souligne le risque d'incompréhension toujours présent. Juan interprète ses gestes comme un désir de possession de la jeune fille (Peut-on vivre avec les autres sans le désir de les posséder ?), dont il ne connaît pas encore l'identité sexuée, quand le réalisateur explique en entretien : « *Pour dire bonjour, par exemple, ils disent : « Comment va ton cœur ?*¹⁵ »

Chauk possède la particularité d'être associé au seul plan résolument fictif du film - qui donne du poids à son rêve, soutenu par le pouvoir du cinéma. Lorsque Chauk et Juan arrivent à la frontière étasunienne : un train, filmé en plan serré, circule sous la neige et traverse un pont. Le montage révèle après coup la supercherie : un jouet derrière une vitrine. La caméra a fait en sorte de rendre possible le décor de montagnes enneigées dans lequel se projette Chauk et qu'entre-aperçoit Juan.

A la toute fin du film, bien après la mort prévisible de Chauk et l'ellipse de la recherche du travail aux Etats-Unis, Juan lève les yeux au ciel, dans l'attitude contemplative plusieurs fois attribuée à Chauk. Les notes au piano, comme un linceul et comme seule consolation, illustrent les petits flocons de neige que Chauk rêvait de voir. La discrétion des notes de musique classique est un choix austère à distance des compositions folkloriques ou des paroles plus galvanisantes des chants populaires politiques sud-américains ; elle sublime la solitude des instruments. Le générique final enchaîne avec « *Sing Sing Prison Blues* », un *blues* - genre musical né de l'esclavage - de Bessie Smith. Juan croit voir Chauk ou, comme le figure le film, il le porte en lui. Cette interprétation d'une rencontre devenue chair en partage pourrait être attesté par la proximité des torsos nus des jeunes gens et l'association nouvelle des pieds ballotés par le train et des visages des deux adolescents dans le plan de neige qui succède à la disparition de Sara.

Quemada-Diez commente ainsi la fin de son film : « *Je voulais que mon personnage accepte l'idée que, d'une certaine façon, il est l'esclave d'un système globalisé injuste, où l'être humain est exploité, aliéné (...) En même temps, il y a quelque chose dans la vie de l'ordre du mystère, de l'indescriptible, quelque chose qui explique qu'en prenant un peu de distance par rapport à cette cage, on réalise qu'on est comme un point, comme une étoile dans l'univers. (...) Quand mon personnage, à la fin, regarde vers le ciel et voit la neige tomber, tous les êtres qu'il a perdus sont là. Son existence est exsangue, mais il a beaucoup grandi. Au fond, il y a un mystère dans cet univers où nous vivons. Il y a (mais cela dépend de nous) une place pour l'espoir, pour notre*

¹⁵ Diego Quemada Diez, Positif, Idem, 2013, p37.

propre créativité. (...) J'avais besoin qu'il sorte et qu'il regarde vers le haut ! D'une certaine façon, qu'il ait un moment de conscience. J'aimais cette idée que, un soir en sortant de l'usine, sans chercher plus loin, il tombe sur cet instant de magie.¹⁶»

Si Chauk revient dans le dernier plan du film, pour ne pas totalement désespérer le spectateur, son destin est bien de mourir ou plus explicitement d'être assassiné. Dans la réalité, le souvenir du casting, qui est tout sauf une anecdote de tournage, témoigne de l'élimination d'une culture : la déculturation¹⁷. « (...) Au départ, je ne savais pas de quelle ethnie serait le personnage indigène. Tzotzil, Tzeltal, Tojolobal, Mam, Quiché ou Maya du Yucatan ? (...) Il [l'un des leaders de la communauté Tzotzil] nous a mis en contact avec toutes les maisons de la culture situées dans les montagnes, à deux ou trois heures de San Cristobal de las Casas. (...) ce fut une quête éreintante. La plupart du temps, en arrivant dans les villages, on découvrait des gosses avec des portables et des coupes tartinées de gel, parlant espagnol, vêtus comme des rappeurs, se refusant à parler leur langue maternelle. Horrifié, je me disais que je ne trouverais jamais cet enfant, qu'il n'existait plus. Après le soulèvement zapatiste, le gouvernement mexicain a préféré se concentrer sur les réseaux routiers et les écoles plutôt que de miser sur la lutte armée : il a choisi de transformer ces populations de l'intérieur. Moi, je cherchais un paysan. Mais les approcher était compliqué : très méfiants vis-à-vis des étrangers, ils partaient en courant dès qu'ils me voyaient arriver. (...) En arrivant dans la deuxième municipalité la plus pauvre de l'Etat du Chiapas, voilà qu'on découvre un gamin pieds nus, celui-là même qui était le premier aux portes du casting, qui ne parlait pas du tout l'espagnol et qui me dit, par l'intermédiaire de l'interprète, qu'il voulait quitter son village et être le protagoniste de mon film. »

En 2018, il explique que l'acteur Rodolfo Dominguez - Chauk - est venu aux castings avec le T shirt de Sylvester Stallone qu'il porte dans le film. Plus tragique, il lui a demandé, dans sa langue, de faire un film où il serait le héros avec plein d'explosions et de bombes comme dans un film avec Stallone ou Arnold Schwarzenegger. « Je dois ajouter que pendant les entretiens j'ai vu un migrant aux santiags impeccables. Il n'avait rien, il vivait dans la rue mais il avait toujours des chaussures impeccables. Pourquoi ne pas donner ses chaussures au protagoniste ? Tous ces détails réels sont des trésors.¹⁸»

¹⁶ Diego Quemada Diez, *Positif*, *Idem*, 2013, p38.

¹⁷ Houria Bouteldja reprend Domenico Losurdo qui explique, au sujet de la modernité politique bourgeoise : « L'histoire de l'Occident se trouve face à un paradoxe. La nette ligne de démarcation, entre Blancs d'une part, Noirs et Peaux-Rouges de l'autre, favorise le développement de rapports d'égalité à l'intérieur de la communauté blanche » Elle résume plus loin l'argument en une formule détonante : « Ils nous disent 1789. Répondons 1492 ! » La Déclaration de 1789, en effet, s'inspire de la Déclaration d'indépendance américaine de 1776, laquelle a eu pour base matérielle le massacre des Indigènes amérindiens et la traite des Noirs.
[Houria BOUTELDJA, *Les Blancs, les Juifs et nous. Vers une politique de l'amour révolutionnaire*, La Fabrique Editions, 2016, p116.]

¹⁸ Diego Quemada Diez, *Festival Cinélatino* 2018.

Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France / Edition 2019-2020
Ressources - Analyse filmique - « Rêves d'or »

Bibliographie restreinte (deux entretiens majeurs)

FESTIVAL CINELATINO 2018, Entretien Avec Diego Quemada-Díez, Cinémathèque de Toulouse, 20 mars 2018.

https://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/questions_a_diego_quemada_diez_autour_de_son_film_reves_d_or.41321

https://www.youtube.com/watch?v=_SdromKVlf8

MARTINEZ Dominique. « Entretien Avec Diego Quemada-Díez : D'un côté, un grand poème épique, de l'Autre un documentaire », *Positif*, n°634, décembre 2013, pp 35-38.

Son de la Caña , Son del Centro

Hermano, si te has perdido
cruzando por la frontera
cruzando por la frontera
hermano, si te has perdido
cruzando por la frontera.

Siembra el valor con tus pasos
pa' cruzar cuando yo quiera
pa' cruzar cuando yo quiera
siembra el valor con tus pasos
pa' cruzar cuando yo quiera.

Caña dulce, caña brava
yo moriré en tierra extraña
esta tierra ahora es de todos
con los muchos que han caído
cruzando por la montaña.

Caña dulce, caña brava
Caña que el ingenio muele
Que yo soy como la caña
Que yo soy como la caña
Que me cortan y no duele.

Estoy perdiendo la fe
Y encontrarla es necesario
Y encontrarla es necesario
Estoy perdiendo la fe
Y encontrarla es necesario.

La tierra que cultivé
Nunca fui su propietario
Nunca fui su propietario
La tierra que trabajé
Nunca fui su propietario.

Caña dulce, caña brava
Caña de azúcar morena
Que yo soy como la caña
Que yo soy como la caña
Que va llorando su pena.

Caña dulce, caña brava

Caña lero lero lá
Que yo soy como la caña
Que yo soy como la caña
Que va cruzando la vida.

Mi padre fue cultivando
La tierra a cada minuto
La tierra a cada minuto
Mi padre fue cultivando
La tierra a cada minuto.

Y la tierra le fue dando
Cariño, calor y fruto
Cariño, calor y fruto
Y la tierra le fue dando
Cariño, calor y fruto.

Caña dulce, caña brava
Caña de azúcar prendida
Que yo soy como la caña
Que yo soy como la caña
Al pie de una serranía.

Caña dulce, caña brava
Caña lero lero lero
Que yo soy como la caña
Que yo soy como la caña
que va endulzando la vida.