

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA
Hauts-de-France

DIEGO QUEMADA DÍEZ

Rêves d'or



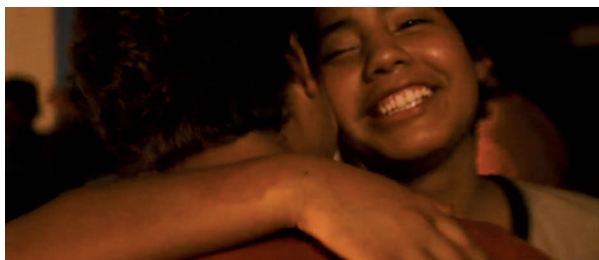
par **Sandrine Cornu**

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédactrice du livret : Sandrine Cornu

Iconographe : Carolina Lucibello et Lara Boso

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2015

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Un cinéma de rêve(s)	2
Entretien – « L'art sert à quelque chose »	3
Contexte – L'odyssée des migrants	4
Avant la séance – Des cages et des rêves	6
Découpage narratif	8
Interprétation – Quatre personnages en quête d'acteurs	9
Récit – Vers la conquête de soi	10
Genre – S'affranchir des frontières cinématographiques	12
Séquence – Chasse à l'homme aux États-Unis	14
Motifs – Train, oiseaux et flocons	16
Plans – Aux frontières	18
Technique – La caméra invisible	19
Parallèles – L'immigration latino-américaine à l'écran	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE



Pretty Pictures.

Rêves d'or (La jaula de oro)

Mexique, Espagne, 2013

Réalisation :	Diego Quemada Díez
Scénario :	Diego Quemada Díez, Lucía Carreras, Gibrán Portela
Image :	María Secco
Son :	Raúl Locatelli
Montage :	Paloma López
Musique :	Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman
Préparation des acteurs :	Fátima Toledo
Producteurs :	Luis Salinas, Inna Payán, Edher Campos
Production :	Machete Producciones, Kinemascope Films, Animal de Luz Films
Durée cinéma :	1 h 48
Format :	2.35
Distribution France :	Pretty Pictures
Sortie France :	4 décembre 2013

Prix Jean Renoir des lycéens 2015.

Prix « Un certain talent » pour l'ensemble des acteurs,
section « Un certain regard », Festival de Cannes 2013.

Interprétation

Juan :	Brandon López
Sara :	Karen Martínez Pineda
Samuel :	Carlos Chajón
Chauk :	Rodolfo Domínguez
Vitamina :	Ricardo Esquerra
Gregorio :	Héctor Tahuite
Le prêtre :	Alejandro Solalinde
Le chef du gang du train :	César Bañuelos
Jacinto :	José Concepción Macías
Le passeur :	Gilberto Barraza

SYNOPSIS

À Guatemala City, Juan, Samuel et Sara, travestie en homme, se préparent à émigrer clandestinement aux États-Unis. À la frontière mexicaine, ils rencontrent Chauk, Indien tzotzil qui tente de s'intégrer au groupe. Les quatre adolescents embarquent à bord d'un train en marche. Dans un village, ils donnent un spectacle, déjeunent et se font prendre en photo. La police les arrête et les renvoie au Guatemala. Les jeunes tentent à nouveau leur chance – excepté Samuel qui reste au pays. Leur train est arrêté par des militaires. Paniqués, ils courent pour échapper aux autorités. Un agriculteur les cache chez lui et les embauche pour couper la canne à sucre. Sara et Chauk sont de plus en plus proches mais, après une fête, Sara passe la nuit avec Juan. Les jeunes repartent. Le train est arrêté par des hommes armés qui font monter les femmes dans une camionnette. Ils kidnappent Sara dont la supercherie est découverte. Juan et Chauk tentent d'intervenir mais sont blessés. Chauk reprend conscience et soigne Juan. À Arriaga les deux garçons reçoivent l'aide d'un prêtre. Dans le train pour Mexicali, un adolescent leur propose du travail. C'est un guet-apens ; le chef du gang qui les retient, Vitamina, exige un numéro de téléphone aux États-Unis. Juan étant originaire de Guatemala zone 3 comme lui, il le libère. Après réflexion, Juan revient sur ses pas et donne tout son argent pour sauver Chauk. À Mexicali, guidés par des passeurs, les adolescents traversent la frontière mais, de l'autre côté, les « coyotes » les abandonnent. Juan et Chauk continuent à pieds à travers champs. Chauk est abattu par un sniper. Juan s'enfuit. En ville, il trouve un travail dans une entreprise de conditionnement de viande. Dans la nuit, il marche sous la neige et regarde les flocons virevolter.

RÉALISATEUR

Un cinéma de rêve(s)

Lorsqu'il réalise *La jaula de oro*, son premier long métrage qui deviendra en France *Rêves d'or*, le réalisateur espagnol naturalisé mexicain Diego Quemada Díez n'est plus un néophyte. À 44 ans, il a travaillé sur plus d'une vingtaine de films avec des cinéastes de renom et réalisé trois courts métrages très remarqués. Pour lui, comme pour Costa Gavras qu'il aime citer, « Tout film est politique ». Si son cinéma fait la part belle aux rêves, c'est pour donner voix aux exclus et aux marginaux afin de mieux dénoncer leurs conditions de vie sordides et leur exclusion. Ce travail, qui cherche à refléter la réalité sociale en Amérique latine, se veut donc profondément humaniste et militant.

Rêver l'Amérique latine

Diego Quemada Díez naît en 1969 à Burgos, en Espagne. À huit ans il part vivre à Barcelone avec sa mère, enseignante aux idées progressistes qui lui fait découvrir la poésie à travers Federico García Lorca, Miguel Hernández ou Antonio Machado ainsi que le mysticisme de Thérèse d'Avila et de Jean de La Croix. Passionné de cinéma, Diego découvre très tôt Bergman, Pasolini, Eisenstein, Fellini ou Kurosawa. Au retour de ses fréquents voyages au Guatemala et au Mexique où ses amis soutiennent le mouvement de la théologie de la libération, sa mère lui raconte les massacres perpétrés par les paramilitaires et soutenus par la CIA mais aussi la beauté des cultures indigènes ; le jeune Diego rêve alors d'aller à la rencontre de ces cultures. En l'absence d'école de cinéma en Espagne et faute d'argent pour pouvoir étudier à l'étranger, il travaille comme coursier dans une société de films commerciaux à Barcelone puis devient gestionnaire de production pour la réalisatrice Isabel Coixet. Dans l'espoir de faire un jour ses propres films, il s'installe à Madrid au début des années 90. C'est dans ces conditions qu'en 1995 il rencontre Ken Loach qui recherche un assistant caméra parlant anglais et espagnol pour son long métrage *Land and Freedom*. L'Espagnol a trouvé son maître. Il collaborera à nouveau avec le Britannique en 1997 pour *Carla's Song* et en 2000 pour *Bread and Roses* (cf. p. 20).

Rêver les États-Unis

Fort de sa première expérience loachienne, le réalisateur ibérique décide, tout comme les personnages de son futur long métrage, d'aller tenter sa chance aux États-Unis. En 1996, Coixet part tourner à Portland *Des choses que je ne t'ai jamais dites*. Diego Quemada Díez, sans emploi, lui propose alors de travailler gratuitement pour elle. Après le film, il part à Los Angeles où il vit sans papiers. Après un retour à Barcelone qui suit le décès de sa mère, il décide de repartir aux États-Unis pour concrétiser son rêve. Il s'installe en Californie et finit par obtenir un visa. En 1999 il travaille pour Oliver Stone sur *L'Enfer du dimanche* puis s'inscrit à la formation proposée par l'American Film Institute. Diplômé en 2001, il obtient une bourse grâce à son film de fin d'études *A Table is a Table*. Cette adaptation d'un conte de Peter Bichsel



Diego Quemada Díez pendant le tournage de *Rêves d'or* – Ameno Cordova.

a pour héros un vieil homme seul qui, rêvant de créer un nouveau langage, décide d'intervertir le nom des objets qui l'entourent mais qui, très vite, n'est plus compris de personne. Le succès du court métrage lui permet d'intégrer l'équipe du Mexicain Gonzalez Iñárritu en tant qu'assistant chef opérateur sur *21 grammes* (2003). Il collabore ensuite avec Spike Lee sur *She Hate Me* en 2004 puis avec Fernando Meirelles sur *The Constant Gardener* en 2005.

Rêver un autre monde

En 2006, Quemada Díez se rend au Mexique après avoir lu un article sur les trafiquants de drogue dans l'État de Sinaloa. À Mazatlán il se lie d'amitié avec un chauffeur de taxi qui l'héberge et lui sert de guide pour se rendre dans les quartiers les plus dangereux contrôlés par les cartels. Il y rencontre un jeune homosexuel surnommé « La Morena » et va filmer une journée de sa vie. Le documentaire, *La Morena*, révèle les craintes et les espoirs d'un adolescent dont la prostitution est la seule option pour survivre. C'est au Kenya, après avoir recueilli cinquante témoignages d'orphelins sur le tournage du film de Mereilles, que le cinéaste a trouvé le sujet de son film suivant. *I Want to Be a Pilot*, en 2006 également, décrit la vie d'Omondi, 12 ans, dans un des plus grands bidonvilles d'Afrique de l'Est. En voix off ce dernier confie ses rêves sous forme de poème : « Je veux être un pilote pour voler très haut et très loin du ghetto ». Comme un écho du célèbre « *I have a dream* » de Martin Luther King ou des discours de Mandela, l'orphelin rêve d'un monde où les blancs ne testent pas les médicaments sur les Africains, où l'eau est propre, où les enfants vont à l'école et ne meurent pas du sida tous les jours. Le film remporte un franc succès et rafle plus de cinquante prix dans de nombreux festivals. En 2007, au moment où le cinéaste décide de s'installer à Mexico City, son film est repéré au festival d'Amiens par la Cinéfondation de Cannes, dont il obtient la bourse en 2010. Cette expérience lui permettra de produire le long métrage qu'il a en tête. Pendant le tournage au Mexique de *La Morena*, le cinéaste a logé près d'une voie ferrée. Là, il a découvert la réalité des migrants qui, entassés sur des trains, se dirigent vers les États-Unis. Les confidences de ces hommes et ces femmes, auxquels son ami Toño et lui offrent vivres et vêtements, sont pour lui des « poèmes épiques » et des « métaphores de vie ». Ils vont constituer la base d'un travail qu'il va poursuivre pendant six ans en recueillant 1200 témoignages. Il décidera finalement de synthétiser les différents récits à travers le parcours de quatre adolescents en quête d'une vie meilleure au nord. Le film est présenté au Festival de Cannes, dans la section « Un certain regard », en mai 2013. L'accueil de *Rêves d'or* est triomphal et les acteurs reçoivent pour l'occasion un prix d'interprétation collectif.

ENTRETIEN

« L'art sert à quelque chose »



Ci-dessus et ci-contre : Diego Quemada Díez sur le tournage avec l'équipe du film – Nur Rubio / Katy Ayala.

Diego Quemada Díez se définit lui-même comme un cinéaste engagé. Son combat de plus de dix ans pour faire exister le film, son travail sur la musique et les influences qu'il revendique en témoignent. Les propos qui suivent ont été recueillis via Skype le 14 avril 2015.

Production

« J'ai commencé à bâtir le projet en 2002 à Los Angeles et on me disait : "tu n'as pas d'acteurs célèbres, tu n'es pas connu, c'est une histoire de marginaux qui n'intéresse personne, alors pourquoi te donnerions-nous de l'argent pour ce film ?" En plus, le budget était de 2 millions de dollars, ce qui n'est pas vraiment celui d'un petit documentaire. On m'a proposé alors de mettre la voix off de Salma Hayek ; mais j'ai expliqué que mon objectif était de donner une voix aux migrants, pas à elle ! On m'a conseillé aussi de demander à un réalisateur avec lequel j'avais travaillé de mettre son nom mais je ne me voyais pas demander cela à Spike Lee ou à Ken Loach... C'est alors, il y a environ dix ans, que je me suis installé au Mexique où il y a encore des aides à la culture et une place pour des projets en dehors de l'industrie commerciale. Là aussi j'ai eu du mal à trouver des producteurs. Ils avaient peur de travailler avec des acteurs non professionnels qui monteraient sur un train, avec de vrais migrants – ce qui est illégal d'une certaine façon – et ils ne comprenaient pas pourquoi je tenais à filmer sur les lieux réels. Par exemple, on me demandait pourquoi je ne filmais pas les scènes du Guatemala dans des bidonvilles de Mexico. Dans les deux cas, ce sont des bidonvilles mais la réalité de Guatemala zone 3 n'a rien à voir avec celle de Mexico ! C'était la même chose pour l'entreprise de conditionnement de viande : il y a une âme dans ce lieu et les gens qui jouent sont les vrais employés. La force de la fin vient du fait que ce jeune a vécu une expérience réelle qui lui a causé un choc. Dans ce genre de projet risqué, il ne faut pas négocier l'essence du projet, sinon tout s'écroule. Au total, c'est le Festival de Cannes et en particulier la Cinéfondation de Georges Goldestern qui a été la baguette magique : c'est là que j'ai connu les jeunes producteurs mexicains courageux d'*Année bissextile* de Michael Rowe. Ensuite nous nous sommes associés avec Inna Payán, une productrice dont le père est le fondateur d'un journal de gauche progressiste. Nous avons présenté le projet au Mexique en 2011, en 2012 nous avons signé et nous avons montré le film en mai 2013 à Cannes.

Musique

Il y a peu de musique dans le film. Avec mon compositeur Leo Heiblum je voulais donner une impression de musique classique, qui permettrait d'universaliser les migrants. Nous aimions tous les deux la solitude des instruments, celle du violoncelle et celle du piano. Nous ne voulions pas de musique folklorique ou politique qui insiste sur ce que la narration, les personnages et l'histoire disent déjà. Quant à la chanson des femmes avec les jaranas, c'est au moment du montage que je l'ai entendue. Je me suis mis à pleurer

et on l'a ajoutée. Ces voix de femmes dans le film ont une force merveilleuse ; je crois que le jour où il y aura un changement sur notre planète, il viendra des femmes ou de notre part féminine car le côté masculin est responsable des actes les plus barbares. Pour le générique final, j'avais l'idée de créer des ponts ; lorsque mon compositeur a proposé « *Sing Sing Prison Blues* », un blues de Bessie Smith, j'ai trouvé ça génial. Le blues vient de l'esclavage et j'ai alors demandé à la chanteuse Mamie Minch de l'interpréter comme une mère chantant une berceuse. La musique a différents niveaux : chanson d'esclave et aussi d'espoir, chanson d'une mère accueillant avec amour son fils, mais aussi le spectateur après un voyage long et douloureux. Car il n'y a pas que le héros mais aussi le spectateur qui est dans un lieu froid, en état de choc. Une femme vient alors le couvrir de son amour maternel.

Influences

Je partage l'idée que l'art sert à quelque chose. Il peut être un instrument contre l'oppression, le fascisme, l'hypocrisie. Les questions politiques m'intéressent car elles interrogent nos organisations collectives. J'essayais d'imaginer en faisant le film quel serait le modèle d'organisation qui serait le plus juste dans cette situation de quasi-esclavage où des êtres humains sont exploités et où il y a une telle hypocrisie face à la réalité. J'aime beaucoup l'essai *Mécanisme du cinéma* dans lequel José Val del Omar, poète et réalisateur de Grenade, parle de la responsabilité du concepteur de spectacles, de la manière dont il dépose son rêve en l'autre, dans ce lieu sombre où la réalité qu'on lui montre est très délimitée. Il parle de la grande manipulation qu'implique l'art cinématographique ; il doit y avoir un motif poétique derrière. Il évoque l'interpénétration entre les êtres humains et la nécessité de créer des ponts, ce qui était mon but dans ce film. Je voulais que quelqu'un qui déteste les migrants puisse se dire : si j'étais à sa place, je ferais la même chose. Je souhaitais travailler l'empathie et l'humanisation face à la technologie cybernétique, à la froideur, à la robotisation.

Ken Loach, lui aussi, m'a beaucoup influencé avec *Land and Freedom*. Il a l'idée que le cinéma peut donner la parole à ceux qui habituellement ne l'ont pas, alors que les autres moyens de communication sont au service de ceux qui ont l'argent, le pouvoir. Augusto Boal avec son *Théâtre de l'opprimé* parle aussi de reconquérir la parole, l'image, le son. J'aime aussi beaucoup Costa Gavras, Pasolini. Également Michael Haneke dont le cinéma devient un miroir où on peut voir les parties les plus sombres de notre réalité pour réfléchir collectivement. Il nous fait nous demander si nous ne sommes pas nous-mêmes co-créateurs de la violence. Il y a enfin Tomás Gutiérrez Alea, qui, dans son essai *Dialectique du spectateur*, parle de deux types de cinéma : celui qui cherche à maintenir l'état des choses, qui vise le statu quo ; l'autre qui veut transformer le spectateur à partir de l'expérience cinématographique qu'il a vécue. »

CONTEXTE

L'odyssée des migrants

S'il est possible d'apprécier *Rêves d'or* sans connaissances géopolitiques précises, il importe, pour mieux comprendre les motivations et les réactions des personnages du film, de préciser dans quel contexte se déroule l'odyssée de Juan, Chauk et Sara qui, à l'instar de dizaines de milliers d'adolescents, quittent le Guatemala – ou d'autres pays d'Amérique centrale – et sacrifient leur vie en tentant de gagner les États-Unis via le Mexique. Quelques éléments portés à la connaissance des élèves permettront ainsi de préciser les enjeux de la tragédie que le cinéaste souhaite dénoncer.

Quitter le Guatemala

Le Guatemala a obtenu son indépendance en 1821. Dès lors de nombreux dictateurs s'y sont succédé, favorisant les immigrants européens et les intérêts nord-américains au détriment des populations locales spoliées de leurs exploitations, comme les Mayas. Dès 1901 la United Fruit Company s'implante et contrôle l'essentiel des terres et de l'économie du pays. 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 (1960-1996) qui va laisser le Guatemala exsangue. Il est aujourd'hui l'un des pays les plus pauvres et surtout les plus dangereux au monde. Les jeunes, sans perspectives d'avenir, ont peu d'alternatives. Beaucoup sombrent dans la délinquance en rejoignant les gangs, dans l'idée d'infliger la violence plutôt que la subir. Ces « *maras* », dont les plus violents sont la Mara Salvatrucha et Barrio 18, terrorisent en effet la population en pratiquant au quotidien racket, trafics, viols et assassinats... La seconde option est l'émigration aux États-Unis dans l'espoir d'une vie meilleure qui permettrait d'envoyer des devises à la famille. Commence alors pour les migrants un voyage long et périlleux de 3000 à 4000 km.

Traverser le Mexique

Parmi ces migrants, 140 000 mineurs passent chaque année par le Mexique pour se rendre clandestinement aux États-Unis. Ils ont entre douze et seize ans et sont principalement originaires du

Guatemala, mais aussi du Honduras et du Salvador. Face à ce phénomène, le gouvernement mexicain d'Enrique Peña Nieto a pris la décision de l'interpellation et de la reconduite à la frontière. Paradoxalement, le Mexique dont une grande partie de la population émigre aux États-Unis, est devenu un territoire tampon, un filtre pour les États-Unis. Nombreux sont d'ailleurs ceux qui déclarent que la véritable frontière avec les États-Unis se situe au Chiapas, l'État le plus militarisé du Mexique. S'ils arrivent à déjouer la surveillance des autorités, les sans-papiers embarquent alors à bord de la « *Bestia* », le train de marchandises remontant jusqu'à la frontière étasunienne. Mais ce voyage est souvent mortel. Certains, happés par la vitesse du train lorsqu'ils courent pour y monter, se font écraser ou mutiler. D'autres tombent du toit notamment lorsqu'ils s'endorment ou lorsque la police migratoire les pourchasse. Le Mexique a voté à ce sujet une loi interdisant à la police, dans certains États proches de la frontière guatémaltèque, d'arrêter les migrants sur le train en marche.

Ce périple est un véritable chemin de croix pour les illégaux qui se retrouvent également aux prises avec les organisations criminelles telles que *Los zetas*, bras armé du cartel du Golfe ou *Los negros*, bras armé du cartel de Sinaloa, et sont là aussi victimes de vols, rackets, enlèvements contre rançon, viols... Des jeunes filles sont fréquemment séquestrées, vendues à des réseaux de prostitution et exploitées sexuellement dans les zones touristiques comme Cancún et Acapulco. Les villes frontalières du nord comme Tijuana et Ciudad Juárez sont aussi tristement célèbres pour le féminicide qui y sévit depuis les années 1990. Face aux exactions des bandes criminelles, quelques personnes se mobilisent pour apporter de l'aide aux illégaux. *Las patronas* (les patronnes), groupe d'une quinzaine de femmes de la région de Veracruz, préparent jour après jour des repas et des bouteilles d'eau qu'elles lancent aux migrants sur le train. Les refuges tel que celui des *Hermanos del camino* (frères du chemin) du père Alejandro Solalinde, qui joue son propre rôle dans le film, permettent également aux migrants de se restaurer et de recevoir des soins prodigués par Médecins sans frontières. Ils peuvent également bénéficier d'une assistance juridique pour porter plainte contre les violences auxquelles ils ont été exposés même si les autorités, souvent corrompues, ne donnent pas suite. Ceux qui aident les migrants

sont toutefois peu nombreux ; ils subissent des pressions des autorités et sont fréquemment menacés par les gangs.

Arriver aux États-Unis ?

Dès la fin du 19^e siècle, des accords bilatéraux ont autorisé les paysans mexicains, les « *braceros* », à travailler temporairement dans les exploitations californiennes. La suppression de ces accords, en 1965, fait débiter l'immigration clandestine, inaugurant la période des « *mojados* » (les dos mouillés). Les filières de passeurs deviennent peu à peu très organisées : elles font payer le passage de la frontière et profitent de la traversée pour transporter de la drogue aux États-Unis. En 1992, 1 million de clandestins y sont arrêtés et incarcérés avant leur renvoi au Mexique. Bill Clinton met alors en place l'opération *Hold the line* à El Paso et *Gatekeeper* à San Diego. Ces mesures n'endiguent pas le phénomène mais poussent les migrants à prendre à chaque fois plus de risques en traversant le désert de Sonora vers l'Arizona, le Nouveau-Mexique ou la Californie. En 1994 la signature de l'ALENA – Accord de Libre Échange Nord-Américain – met en place le système des « *maquiladoras* » : ces usines américaines sont implantées au Mexique pour y fixer les ouvriers et faire chuter l'émigration. En 2001 elles perdent de la vitesse, concurrencées par la Chine. L'immigration clandestine augmente à nouveau.

La rupture décisive avec les principes d'accueil longtemps mis en avant par le modèle de société américain fera suite aux attentats terroristes du 11 septembre 2001. Les États-Unis de George W. Bush se replient alors sur eux-mêmes : le *Homeland Security Act* (2002) est suivi du *Secure Fence Act* (2006) qui s'oppose à l'immigration galopante ; la décision de construire un mur de 1100 km correspond ainsi à la volonté de rendre étanche la frontière américano-mexicaine. Pour ce faire, l'arsenal répulsif des États-Unis face aux migrants est impressionnant. En plus de forces de police officielles de l'U.S. *Border Patrol*, des milices citoyennes majoritairement d'extrême droite comme les *Minute Men*, *American Border Patrol* ou *Free Nebraska*, surveillent une frontière longue de plus de 3200 km et n'hésitent pas à tirer sur les clandestins. Outre les moyens humains, le recours à des dispositifs de vidéo surveillance et autres instruments électroniques ont également trouvé leur place dans l'arsenal de contrôle.

AVANT LA SÉANCE

Des cages et des rêves

L'affiche est généralement le premier élément visuel que découvre un spectateur à l'occasion de la promotion d'un film. Selon la sensibilité de chacun, son impact visuel pourra provoquer un intérêt plus ou moins prononcé pour l'œuvre en question et donner envie d'une découverte en salle. Destinée à attirer le regard et à questionner, sa conception graphique – photos, dessins, caractères utilisés... – ne laisse donc rien au hasard. *Rêves d'or* ne fait pas exception. La diversité des affiches conçues pour le film à l'occasion de sa sortie dans différents pays permet ainsi, avant la séance, d'amorcer en classe une réflexion sur les attentes suscitées par les divers éléments présentés et de réfléchir, après projection, aux stratégies publicitaires mises en place.

Titres

La comparaison des affiches appelle une première remarque sur le décalage des titres. L'original mexicain, *La jaula de oro* peut être traduit par l'expression française « la cage dorée ». C'est donc très logiquement que les affiches hispanophones (2, 3 et 4) vont faire référence à l'emprisonnement. Les questions que posent le titre sont d'emblée nombreuses. Que représente cette cage ? À quels animaux est-elle destinée ? Il sera possible de souligner, outre la valeur métaphorique de l'expression, qu'elle constitue une antithèse puisqu'elle souligne un contraste fort. Le titre français et anglais, quant à lui – puisque *The Golden Dream* (5) traduit le passage au singulier de *Rêves d'or* (1, cf. p.1) – joue beaucoup moins sur l'opposition. Pourtant, au delà des aspects positifs et poétiques que suggère une expression qui désigne la richesse et la répétition de songes agréables, c'est bien la nature chimérique de l'espoir qui est elle aussi suggérée. On expliquera à la classe que la traduction littérale n'a pas été retenue car *La Cage dorée* était en 2013 le titre d'un film franco-portugais de Ruben Alves. Le distributeur a alors choisi une phrase prononcée par Juan qui, lorsque la police lui demande d'où il vient, répond :

« *de sueños de oro* » (de rêves d'or). On reviendra naturellement sur l'interprétation du titre original après la projection du film et il sera même intéressant d'imaginer d'autres titres français possibles.

Images

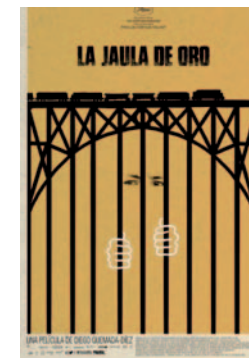
Le choix de l'image est primordial pour susciter l'intérêt du spectateur dans la mesure où elle l'oriente sur des pistes qui peuvent être très diverses. Il peut donc être intéressant d'analyser différentes affiches. À partir d'une description détaillée des personnages, des lieux, de la composition, de la lumière, et des couleurs, on pourra se questionner sur le message de l'émetteur. Quelles émotions provoque l'image ? À quel genre de film pouvons-nous nous attendre ? L'affiche française et sa déclinaison britannique utilisent un photogramme du film : deux adolescents marchent seuls dans des champs. L'image semble ainsi nous inviter au voyage et à l'errance. Parmi les questions qui se posent alors figurent celle de leur identité et des relations que Chauk et Juan entretiennent. Mais c'est surtout leur isolement qui interpelle : que font-ils seuls dans ces champs à perte de vue sous un soleil de plomb et sans aucun bagage ? Quel rapport avec le titre *Rêves d'or* ou *La jaula de oro* ? Si l'idée du voyage vers une vie meilleure est présente, notamment à travers la luminosité et les couleurs de la photographie, le contre-jour et la surexposition constituent autant de limitations aux espoirs de personnages qui semblent littéralement venir buter sur l'avant-plan. L'affiche espagnole, qui correspond à un autre photogramme du film, représente pour sa part un adolescent marchant seul, dans une petite ville, sur une voie ferrée. Si la thématique est la même que celle du poster français, la solitude est davantage mise en relief par la présence d'autres personnes à l'arrière-plan. Le personnage central n'est-il pas désigné comme le héros ? Que fait-il seul marchant sur une voie ferrée ? Si l'affiche nous donne peu de clés pour accéder à une compréhension immédiate, elle semble évoquer un voyage sans fin et paradoxal.



2



3



4

Les deux affiches mexicaines apparaissent comme des créations graphiques dont la composition se veut signifiante. On remarque d'abord (3) les deux adolescents dont on ne voit, en gros plan, que la moitié du visage. Ne sont-ils pas les rescapés d'un trio dont l'ombre s'inscrit au-dessus du titre ? Le drapeau des États-Unis qui les recouvre par transparence évoque sans aucun doute l'idée d'un trajet à accomplir mais c'est surtout la superposition des éléments qui fait sens. À gauche, les étoiles qui recouvrent Juan renvoient au « rêve américain » du personnage et, étonnamment, au titre français. À droite et par opposition, les rayures qui semblent emprisonner Chauk sont une allusion littérale au titre espagnol. La cage dorée pourrait donc être celle d'un rêve qui se transforme en un cauchemar étasunien. Sans utiliser la photographie, la dernière affiche, sur fond jaune, joue aussi de la superposition et de l'opposition (4). Sous le train symbolisant le voyage, un regard et des mains candides agrippées aux barreaux évoquent l'enfermement. Les poutrelles métalliques du pont se confondent aux barreaux et le pont se fait prison : la création, très épurée, joue sur l'opposition du noir et du blanc tout en apparaissant comme une illustration directe du titre.

« Terrific ! »

La comparaison de différentes affiches peut permettre d'analyser les stratégies marketing mises en œuvre par les distributeurs internationaux pour provoquer l'intérêt des spectateurs. Celles-ci reposent en particulier sur une volonté de démarquer le film de la production courante des *blockbusters*. On remarquera le logo du Festival de Cannes, qui souligne la participation du film à l'un des plus grands événements culturels mondiaux ainsi que la récompense obtenue. Les étoiles attribuées par la critique britannique et française émanant de journaux « de qualité » (*The Guardian*, *The Times*, *The Independent*, *Irish Times*, *Télérama*, *Le Monde*) vont dans le même sens. On reviendra aussi sur l'importance (5) de la citation d'un réalisateur



5

de renommée mondiale, en l'occurrence Ken Loach. Elle permet, à partir d'une traduction qui pourrait être réalisée en cours d'anglais, de souligner la filiation de Diego Quemada Díez avec le réalisateur britannique (cf. p. 2) et de dégager les enjeux politiques du film : « *A beautiful film, full of human warmth, compassion and truth. The struggle of the innocent is caught with precision. And it is clear that the real enemy is beyond their reach or comprehension, but nonetheless very present in the film. Terrific !* »

Après la séance

Ayant émis des hypothèses avant la projection, les élèves pourront vérifier si elles ont été infirmées ou confirmées. La métaphore du titre original pourra être explicitée : les États-Unis sont bien ce miroir aux alouettes qui attire chaque jour son lot d'oiseaux migrateurs » qui se retrouvent pris au piège. D'autres éléments pourront, en ce sens, être proposés à la classe. Ainsi un proverbe espagnol, « *Aunque la jaula sea de oro no deja de ser prisión* », que l'on pourrait traduire par : « Bien que la cage soit dorée, elle ne cesse d'être une prison ». Il fonctionne alors comme une morale ou une mise en garde à tous ceux qui seraient tentés par l'Eldorado américain. La cage dorée s'opposerait donc à la statue de la Liberté, symbole des États-Unis devant lequel Sara et Samuel ont posé. Par ailleurs, si le film ne dit pas ce qu'il adviendra de Juan, il le suggère néanmoins car *La jaula de oro* est inspiré d'une chanson populaire mexicaine – un « *corrido* » – éponyme écrite en 1983 par Enrique Franco et interprétée par le célèbre groupe mexicain Los tigres del Norte (cf. encadré). Cette chanson raconte les difficultés d'un clan-destin mexicain installé aux États-Unis : nostalgie du pays, déracinement, perte des traditions et de la langue, peur à chaque instant d'être interpellé par les autorités...

Aquí estoy establecido
en los Estados Unidos
muchos años tengo ya
que me crucé de mojado
papeles no he arreglado
sigo siendo un ilegal
tengo a mi esposa y mis hijos
que me los traje muy chicos
y se han olvidado ya
de mi México querido
del que yo nunca me olvido
y no puedo regresar.

De qué me sirve el dinero
si estoy como prisionero
dentro de esta gran nación
cuando me acuerdo hasta lloro
y aunque la jaula sea de oro
no deja de ser prisión.

Mis hijos no hablan conmigo
otro idioma han aprendido
y olvidaron el español
piensan como americanos
niegan que son mexicanos
aunque tengan mi color.

De mi trabajo a mi casa
yo no se lo que me pasa
aunque soy hombre de hogar
casi no salgo a la calle
pues tengo miedo que me hallen
y me puedan deportar.

De que me sirve el dinero
si estoy como prisionero
dentro de esta gran nación
cuando me acuerdo hasta lloro
y aunque la jaula sea de oro
no deja de ser prisión.

Je suis installé ici
aux États-Unis
il y a longtemps déjà
que j'ai traversé le fleuve
je n'ai pas régularisé mes papiers
je suis toujours un illégal
ma femme et mes enfants
que j'ai ramenés tout petits
ont déjà oublié
mon Mexique adoré
que moi je n'oublie jamais
et où je ne peux retourner.

À quoi me sert l'argent
si je vis comme un prisonnier
dans cette grande nation
quand je m'en souviens j'en pleure
et bien que la cage soit dorée
elle ne cesse d'être une prison.

Mes enfants ne parlent pas avec moi
ils ont appris une autre langue
et ont oublié l'espagnol
ils pensent comme des Américains
nient qu'ils sont mexicains
même s'ils ont ma couleur.

De mon travail à la maison
je ne sais pas ce qui m'arrive
même si je suis un homme casanier
je ne sors presque pas
car j'ai peur qu'on me trouve
et qu'on puisse me déporter.

À quoi me sert l'argent
si je vis comme un prisonnier
dans cette grande nation
quand je m'en souviens j'en pleure
et bien que la cage soit dorée
elle ne cesse d'être une prison.

Le rêve américain : du mythe à la réalité

L'un des objectifs affichés du cinéaste est de démythifier le rêve américain pour dissuader les jeunes latino-américains de faire le voyage vers les États-Unis. La présentation du film sera l'occasion d'évoquer le bien-fondé de l'« *american dream* » à partir de recherches proposées aux élèves. On mettra ainsi en avant le succès emblématique d'actrices comme Jennifer López (d'origine portoricaine) ou Eva Longoria (d'origine mexicaine). Plusieurs trajets politiques complèteront le tableau : Guillermo Vidal, maire de Denver, et Marco Rubio, sénateur de Floride, sont nés de parents cubains ; Robert García, maire de Long Beach est né péruvien ; Julián Castro, d'origine mexicaine, est Secrétaire au logement à la Maison Blanche. On montrera toutefois que ces réussites ne sont pas représentatives : il faut souvent attendre une ou deux générations pour que le rêve devienne réalité et la réussite ne concerne qu'une minorité. Ainsi, seuls 6 % des représentants et 3 % des sénateurs sont issus de cette communauté qui constituait 17 % de la population américaine en 2012 et représente la première minorité ethnique des États-Unis. D'autres chiffres seront commentés. Selon le recensement de 2010, 35 % des enfants hispaniques vivent sous le seuil de pauvreté, 41 % des moins de vingt ans ne possèdent aucun diplôme secondaire et 19% de la population hispanique a un diplôme universitaire – contre 41% pour la moyenne nationale. Le rêve américain est réservé à une poignée d'individus appartenant à l'élite dans leur pays d'origine ou connaissant une trajectoire exceptionnelle.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le découpage ne correspond pas au chapitrage du DVD M6 Vidéo.

1. De Guatemala City au Mexique (00:00:00 – 00:09:42)

Juan déambule dans les rues d'un bidonville de Guatemala City. Dans des toilettes, Sara coupe ses cheveux, cache sa poitrine, met un tee-shirt ample et une casquette pour ressembler à un garçon et prend la pilule. Juan prépare quelques affaires, cache de l'argent dans son pantalon et va rejoindre Samuel qui trie les ordures dans une décharge. Les trois adolescents partent clandestinement pour les États-Unis. À la frontière mexicaine, près de la voie ferrée qui se dirige vers le nord, ils essaient de prendre un train en marche mais échouent.

2. Rencontre avec Chauk (00:09:43 – 00:17:24)
Les trois amis font halte au bord d'une rivière et discutent de leurs rêves. Juan va surveiller l'arrivée du train. Il croise un Indien et le regarde de travers. Chauk descend se rafraîchir à la rivière où Sara et Samuel se reposent ; il repart. Le trio prend un train en marche. Ils y retrouvent Chauk qui leur propose de partager son repas. Sara accepte. L'Indien se présente. Sara lui dit qu'elle s'appelle Osvaldo et lui présente Samuel et Juan. La nuit tombe. Chauk rêve de neige. Au petit matin, les quatre adolescents descendent du train.

3. Rêves (00:17:25 – 00:22:50)

Sara et Samuel improvisent un spectacle de rue pour gagner de l'argent. Les trois amis déjeunent lorsque Chauk les rejoint. Sara lui offre à manger sous le regard méprisant de Juan. Malgré la barrière linguistique qui les sépare, Sara et Chauk essayent de communiquer. Sur la place du village, les adolescents se font prendre en photo. Samuel et Sara posent devant la Statue de la Liberté ; Chauk, en Indien, devant des montagnes enneigées. Juan se fait photographe en cow-boy. Les jeunes admirent leur photo. Lorsque Chauk veut

voir la sienne, Juan la lui arrache des mains et le repousse.

4. Retour à la case départ (00:22:51 – 00:25:51)
Les trois amis dorment sur un trottoir. Chauk, poursuivi par la police, tente de les avertir. Constatant l'absence de papiers, les policiers plaquent les quatre adolescents contre le mur puis volent les bottes de Juan et Chauk. L'Indien prend le revolver d'un policier. Il est maîtrisé et menotté. Les adolescents sont reconduits à la frontière guatémaltèque.

5. Un nouveau départ (00:25:52 – 00:33:54)
À peine arrivé au Guatemala, Juan planifie un nouveau départ mais Samuel préfère rester au pays. Juan et Sara repartent, suivis de Chauk. Juan se jette sur lui. Sara menace de partir seule. Les adolescents arrêtent de se battre et la suivent. Assis sur les rails, les garçons se défient du regard. Les jeunes passent la nuit dans un wagon abandonné. Chauk lève les yeux au ciel. Il fait nuit et les flocons de neige virevoltent. Au réveil, il aperçoit Sara et Juan couchés l'un à côté de l'autre. Ils reprennent leur chemin à pieds en suivant les rails. En ville, Juan vole une paire de bottes et rejoint ses camarades sur la voie ferrée.

6. Une poule (00:33:55 – 00:40:17)
Dans un poulailler, Juan essaye d'attraper une poule pour le dîner. Face à sa maladresse, Sara et Chauk rient. Il finit par en attraper une mais ne parvient pas à la tuer. La poule s'échappe et les deux adolescents la poursuivent. Chauk finit par la rattraper et la tue. Les trois adolescents dînent au feu de bois. Au petit matin, Chauk et Sara échangent des mots, des regards et se rapprochent. Sara lui révèle sa véritable identité. Juan, en retrait, les observe.

7. L'assaut du train par les forces de l'ordre (00:40:18 – 00:47:06)

Du toit du train, Chauk voit des hommes courir. Le train est arrêté par les autorités et tout le

monde fuit. Un homme cache Sara, Juan et Chauk chez lui. Le lendemain, les jeunes travaillent dans sa plantation de canne à sucre. Chauk et Sara sont de plus en plus complices.

8. La fête (00:47:07 – 00:52:48)

Lors d'une soirée arrosée, Sara invite Chauk et Juan à danser. Sara embrasse Juan et quitte la fête avec lui. Le lendemain matin, elle cherche Chauk et le retrouve, endormi, dans un arbre. Lorsqu'il descend, Chauk lui fait des reproches et la repousse.

9. L'enlèvement de Sara (00:52:49 – 00:59:36)
Sur le toit du train, Sara cherche à rétablir le contact avec Chauk. Des femmes leur lancent des fruits. Le train est arrêté par des hommes armés qui font monter les femmes dans une camionnette. Un des gangsters découvre que Sara, sous son aspect masculin, est en fait une femme et la fait monter de force dans un 4X4. Juan et Chauk tentent de l'aider mais se font blesser. Chauk reprend conscience et porte Juan jusqu'à la forêt pour le soigner. Dans un wagon abandonné, Chauk vient s'asseoir à côté de Juan, brisé.

10. Nouveaux espoirs (00:59:37 – 01:11:13)
Juan et Chauk reprennent leur voyage en train. Chauk rêve de neige. À Arriaga, un prêtre leur offre nourriture et hébergement en attendant le train suivant. Chauk croit apercevoir Sara. À l'aube, Juan et Chauk repartent. Dans un train, ils rencontrent un adolescent qui leur propose de travailler pour son cousin afin de se faire un peu d'argent pour payer un passeur.

11. Vitamina (01:11:14 – 01:18:47)

Juan et Chauk suivent le jeune et se retrouvent séquestrés par un gang. Le chef, Vitamina, paye le jeune rabatteur, rackette les migrants et leur demande un contact aux États-Unis pour obtenir une rançon. Lorsqu'il apprend que Juan est issu comme lui de Guatemala zone 3, il le libère. Juan négocie le départ de Chauk mais le chef de gang

refuse. Après réflexion, Juan décide de faire demi-tour. Il donne tout son argent à Vitamina afin qu'il libère Chauk mais le gangster place les deux garçons face à face, demandant à Juan de choisir celui qui aura la vie sauve. Juan désigne Chauk. Vitamina place son revolver sur la tempe de Juan et tire... à blanc. Il salue le courage de Juan et les laisse partir.

12. La frontière (01:18:48 – 01:25:20)

Le train traverse le désert et approche de la frontière. En ville, devant une vitrine, les deux garçons admirent un train électrique sous la neige. Ils découvrent aussi l'immense palissade qui sépare le Mexique des États-Unis ainsi que les patrouilles de police. Juan cherche des contacts pour traverser la frontière.

13. Passer la ligne (01:25:21 – 01:29:20)

Un passeur donne un sac à dos à tous les clandestins et les fait entrer dans des canalisations. À quatre pattes, dans l'obscurité, ils attendent le changement de patrouilles de la Migra. La nuit tombée, ils sortent et traversent la rivière en évitant de se faire repérer. Juan et Chauk expriment leurs sentiments en voix off.

14. Aux États-Unis (01:29:21 – 01:33:28)

Au petit matin, les clandestins voient le bout du tunnel. Sur le sol américain une voiture les attend mais quand Chauk et Juan veulent monter, le passeur récupère leur sac à dos et les repousse. Dans les champs, les deux adolescents marchent sous un soleil de plomb. Un coup de feu retentit. Chauk est abattu par un sniper. Juan fuit.

15. Une vie américaine (01:33:29 – 01:39:26)
Derrière un grillage, Juan observe une usine. Vêtu d'une blouse et d'une charlotte, il ramasse les déchets dans une usine de conditionnement de viande. Une nuit, Juan se promène sous la neige et regarde les flocons qui virevoltent.

16. Générique final (01:39:27-01:43:34)

INTERPRÉTATION

Quatre personnages en quête d'acteurs



Atelier animé par Fátima Toledo – Kinemascope Films.

Que partagent les personnages principaux de *Rêves d'or* ? Au delà de leur jeune âge, leur détermination à quitter le Guatemala pour gagner clandestinement les États-Unis et la violence qu'ils affrontent durant les épreuves qu'ils traversent permettent de les caractériser. Ce sont pourtant les itinéraires dissemblables de quatre personnalités bien différentes que propose le cinéaste. Sans prétendre à une représentativité statistique, cette diversité – d'origines, de genres, de caractères et de comportements – enrichit le scénario en sensibilisant le spectateur à la tragédie des enfants migrants.

Quatre rôles

Samuel est un « *guajero* » : il trie les déchets dans la décharge publique de Guatemala City pour y trouver de la nourriture et gagner quelques quetzals. S'il est décidé à partir, il sera le premier à disparaître de l'aventure : lorsque le petit groupe sera arrêté par la police et renvoyé dans son pays d'origine, Samuel, résigné, décidera d'y rester. Sa décision peut sans doute être comprise, au regard de la fin du film, comme une forme de sagesse.

Sara est la seule fille du groupe. Son identité est niée au début du film : elle devient Osvaldo dès sa première apparition, pour avoir une chance d'arriver sans encombre aux États-Unis. Lucide, elle prend la pilule pour éviter de tomber enceinte en cas de viol pendant le voyage. Petite amie de Juan, elle est généreuse et tolérante. Lorsqu'elle rencontre Chauk, Sara accepte sans hésiter ce qu'il lui offre, tente de communiquer malgré la barrière linguistique et l'intègre petit à petit au groupe. La complicité grandissant, elle va jusqu'à lui révéler sa véritable identité. Pourtant, lors d'une fête, c'est avec Juan que Sara choisit de passer la nuit, au grand dam de Chauk. Le lendemain, elle est kidnappée par un gang de proxénètes. Le film ne dira plus rien d'elle.

Le nom du personnage de **Chauk** a été inspiré au cinéaste par un

ami maya, Chak, grâce auquel il a découvert la culture du peuple tzotzil pour lequel il éprouve un profond respect. Contrairement aux trois autres, dont on découvre les conditions de vie et les raisons du départ, Chauk reste mystérieux. Il apparaît comme par enchantement ; on ne saura jamais ce qui le motive. Ce personnage est d'autant plus énigmatique qu'il parle uniquement en langue tzotzil ; le mystère est amplifié par l'absence de sous-titrage de ses propos. Altruiste, Chauk représente la vie communautaire et la sagesse. Connecté à la terre, il témoigne d'une vision spirituelle et poétique de la vie. Tandis que les autres rêvent d'or, Chauk rêve de neige.

Le personnage de **Juan** ouvre et clôt le film. Dès son apparition dans le bidonville de Guatemala zone 3 il apparaît déterminé. Suivi de Sara et de Samuel, son ami, il s'impose comme le chef de bande et mène le groupe à la baguette. De fait, rien ne pourra l'arrêter. Fanfaron et de mauvaise foi, il rend ses amis responsables d'avoir échoué dans leur première tentative de prendre le train en marche. Individualiste et matérialiste, Juan refuse de partager son repas avec Chauk ou de lui payer une photo. Raciste, il n'hésite pas à dénigrer ou rosser l'Indien. Difficile alors pour le spectateur d'éprouver de l'empathie pour ce personnage. Pourtant, la disparition de Sara et la générosité de Chauk vont lui ouvrir les yeux. L'adolescent, meurtri, baisse peu à peu la garde et montre un nouveau visage : celui d'un garçon reconnaissant, courageux et loyal.

Quatre artistes

Influencé par le cinéma néoréaliste italien et dans un souci d'authenticité, le cinéaste choisit des adolescents issus des quartiers défavorisés de Guatemala City et des montagnes du Chiapas. Mais il tient aussi à ce qu'ils soient artistes pour qu'ils appréhendent cette expérience comme une extension de leur art. Deux castings sont organisés. Le premier, au Guatemala, avec l'aide d'un réalisateur

ami, Julio Hernández Cordón qui le met en contact avec une compagnie théâtrale engagée, *La caja Lúdica*. Il y découvre la jeune Karen Martínez, actrice de spectacles de rue. Pendant plus de six mois le cinéaste va auditionner près de 3000 adolescents guatémaltèques. Il les fait danser, improviser et leur demande s'ils souhaitent voyager aux États-Unis. Il retient finalement un tagueur, Carlos Chajón, pour le rôle de Samuel. Juan sera interprété par le charismatique Brandon López, danseur de hip-hop, dont la capacité d'improvisation et la puissance du regard l'épatent. Pour trouver l'interprète de Chauk, le cinéaste s'installe au sud du Mexique où il organise un deuxième casting de trois mois dans les communautés indigènes du Chiapas. Il va choisir Rodolfo Domínguez, Indien tzotzil très empreint de sa culture indienne, musicien et ne parlant pas espagnol.

La direction d'acteurs

Avant le tournage, les adolescents suivront pendant plus d'un mois une préparation avec Fátima Toledo, coach pour acteurs (*Central do Brasil*, *La Cité de Dieu...*). Le réalisateur ne voulait pas en effet qu'ils se comportent comme des victimes ; il s'agissait de travailler l'estime de soi des acteurs afin de leur donner confiance. Sur le tournage, le cinéaste a ensuite reproduit la technique apprise de son mentor Ken Loach pour qui le metteur en scène n'est là que pour provoquer la situation et guider. Le scénario n'est pas donné à lire à ses acteurs. Les scènes sont expliquées jour après jour pour qu'elles soient vécues plutôt qu'interprétées. Dans cette optique le réalisateur laisse à ses acteurs une part importante d'improvisation. Ainsi Rodolfo Domínguez, ayant subi des vexations de la part de la police, va-t-il spontanément prendre l'arme du policier lors de la scène d'arrestation. C'est sans doute cette direction silencieuse et ce jeu viscéral qui ont valu le prix cannois « Un certain talent » aux trois jeunes artistes.



RÉCIT

Vers la conquête de soi

Contrairement au schéma narratif classique qui veut que la situation initiale serve à éclairer le spectateur, l'incipit de *Rêves d'or* le déstabilise et pique sa curiosité. Un jeune homme marche à vive allure dans un bidonville, prépare quelques affaires et s'en va. Une jeune fille entre dans des toilettes, se coupe les cheveux, cache sa poitrine, prend une pilule contraceptive et repart. L'adolescent rejoint un ami travaillant dans une décharge et s'en va avec lui. Aucun dialogue. Aucune information sur les personnages si ce n'est ce que nous voyons à l'écran : trois jeunes vivant dans une pauvreté extrême. Cette absence d'indications spatio-temporelles interroge d'emblée le spectateur. Quels cheminements annoncent ces préparatifs ? Au delà de la perspective d'un voyage éprouvant se profile une interprétation formulée par le cinéaste lui-même : « Peut-être le temps est-il venu de partir à la conquête de soi-même »¹.

Le voyage

Le film emprunte très vite la voie du récit de voyage, évoluant au rythme du périple mené par les trois jeunes entre le Guatemala et les États-Unis. Le récit est construit autour des déplacements et des haltes des personnages ainsi que de leurs rencontres. Son rythme, fait de pauses et d'accélération, épouse naturellement celui de leur progression. Frappe ainsi l'alternance entre tensions et décompressions. Le spectateur est malmené, tout comme les personnages qui ne sont jamais à l'abri d'une mauvaise surprise. Il en va ainsi de la fête qui suit la récolte de la canne à sucre. La joie

et l'insouciance de Sara, Juan et Chauk nous feraient presque oublier les difficultés du trajet mais le réalisateur, qui ne nous laisse que peu de répit, nous les rappelle très vite : dès le lendemain, Sara est enlevée par un gang de proxénètes. La violence survient donc toujours quand on s'y attend le moins. Lorsque Juan et Chauk passent la frontière, la tension est palpable et le spectateur imagine qu'il va se passer quelque chose. Ils réussissent pourtant à atteindre le territoire américain. Malgré l'abandon des passeurs, le public, soulagé, baisse la garde et se laisse porter par les plans des adolescents marchant dans un paysage sublime. Le réalisateur assène alors le coup de grâce qu'est l'assassinat de Chauk avec une violence soudaine d'autant plus forte qu'elle repose sur un effet de surprise total.

L'altérité

Au delà du trajet de migrants, le film repose pourtant avant tout sur le cheminement intime des personnages. L'un des enjeux majeurs du récit sera donc pour l'un d'eux au moins l'apprentissage de l'altérité. Lors de leur arrivée sur le territoire mexicain, les trois Guatémaltèques font une « rencontre du troisième type » : celle de l'Indien tzotzil Chauk, sorti de nulle part et ne parlant pas un mot d'espagnol. Cette confrontation va générer des réactions très différentes qui montrent que la reconnaissance de l'autre dans sa différence, qu'elle soit physique ou culturelle, n'a rien d'une évidence. Le premier regard échangé entre Juan et Chauk qui se croisent sur les rails est marqué par l'hostilité du



premier qui découvre le physique indien du second. Sara, en revanche, va à la rencontre de Chauk dès le début du voyage en train, tente de communiquer avec lui et souhaite l'intégrer au groupe. Cette bienveillance permet de souligner l'importance de la thématique amoureuse dans la conduite initiale du récit. Sara est la petite amie de Juan. Mais l'arrivée de l'Indien met à l'épreuve ce couple naissant et l'antagonisme des deux garçons ne cessera de se manifester, renforcé par l'ambiguïté des sentiments de Sara envers l'un et l'autre. Au delà de la rivalité amoureuse, Juan adopte en fait l'attitude de mépris et de rejet de la grande majorité des métis (les « *ladinos* ») face aux Indiens. Son racisme se manifeste à plusieurs reprises, notamment après le spectacle de rue donné dans un village mexicain ou à l'occasion de l'arrestation de Chauk par la police. Le vol de la poule sera pour Juan l'occasion de se moquer de « ce con d'Indien [qui] pense qu'il va la tuer en lui parlant ». C'est l'enlèvement de Sara qui apparaît comme l'épisode essentiel de sa découverte de la fraternité. Contrairement à ce qu'on aurait pu penser, la disparition de la jeune fille va rapprocher les deux garçons qui ont été blessés en tentant d'intervenir. Chauk n'a pas hésité à porter Juan et à le soigner jusqu'à sa guérison. Lorsque nous les retrouvons dans un wagon aussi dévasté qu'eux, Juan accepte que l'Indien s'assiede sur la même banquette que lui. Il ne lui fait aucun reproche mais pour la première fois lui révèle ses états d'âme. Les deux personnages iront jusqu'au bout ensemble et, devenus indissociables, seront filmés le plus souvent côte à côte.

Juan demandera à Vitamina qui les séquestre de le laisser partir avec Chauk. Libéré seul, il reviendra chez le gangster pour payer la rançon puis acceptera de sacrifier sa vie pour celle de l'Indien. L'assassinat final de Chauk apparaîtra en ce sens comme une véritable tragédie pour Juan. Celui qui tombe sous les balles du sniper et qu'il devra abandonner en plein désert pour sauver sa propre vie était devenu son alter ego.

La disparition

Dans le contexte violent décrit par le film, la disparition successive des personnages apparaît comme un élément essentiel de structuration du récit. Les quatre temps qui le constituent correspondent ainsi au parti pris audacieux de l'amoindrissement progressif d'un groupe de quatre adolescents qui vont disparaître l'un après l'autre, puisque Juan se retrouvera seul à la fin du film. Si le procédé scénaristique instaure une sorte de suspense et bouleverse le spectateur amené à se demander qui arrivera au bout du voyage, l'objectif du cinéaste n'est pas tant de tenir le public en haleine que de rendre sensible et dénoncer une tragique réalité : la plupart des migrants qui tentent de franchir cette frontière n'arrivent pas aux États-Unis. Il s'agit aussi de donner un visage à ces anonymes qui meurent dans l'indifférence et ne sont que des portraits placardés sur les murs (00:05:53) ou des chiffres publiés par les médias. Le fait de vivre le voyage avec les migrants crée une empathie envers eux et le spectateur est choqué quand un des personnages auxquels il s'est attaché disparaît. Après le moment de constitution du groupe la première perte est celle de Samuel, qui après leur premier échec, décide, résigné, de ne plus repartir. Cette défection d'un ami, que les trois autres ne reverront jamais, peut être considérée de toute évidence comme le deuil de leur enfance. La deuxième perte est celle du premier amour. Au lendemain de la fête, le train est arrêté par un gang de proxénètes qui découvrent la véritable identité de Sara et l'enlèvent. Non seulement les deux adolescents perdent celle qu'ils aiment mais ils savent qu'elle finira comme prostituée et n'ont aucun moyen de pouvoir l'aider : « Je ne sais même pas de quel côté ils l'ont emmenée », dit Juan. Cette perte correspond en outre à

un deuil impossible, ce qui explique l'illusion de sa réapparition à l'auberge du père Solalinde (01:05:30). La dernière disparition est celle de Chauk, abattu en plein vol sur le territoire américain. La version de « *Sing Sing Prison Blues* » entendue dans le générique final (cf. p. 3) cite d'ailleurs la célèbre marche funèbre de Chopin et conclut le film en laissant entendre que ce voyage est un cortège funéraire. Le bilan est lourd : à la mort physique s'ajoutent la perte de l'enfance, de l'amitié, de l'amour, de l'innocence et de l'insouciance. L'épilogue souligne quant à lui le grand écart entre le rêve du « tout ira bien » exprimé en voix off et la réalité à laquelle Juan se retrouve confronté : un travail clandestin dans une société de conditionnement de viande. Cette odyssée n'a qu'un rescapé. S'il a atteint son but, son regard ne brille pas, il est résigné et triste. Il comprend que les États-Unis ont été pour lui un leurre. Que restait-il du rêve américain si ce n'est la violence, l'humiliation, la mort et l'exploitation ? Le cinéaste aurait pu rester sur cette note grave soulignée par le violoncelle. Cependant il ajoute une autre séquence : Juan observant la neige, de nuit. Le personnage a bien changé. S'il n'a pas réalisé son rêve d'or, il a au moins pu réaliser celui de son ami. Les flocons qu'il regarde virevolter sont un hommage à Chauk. Le film finit ainsi sur une note de légèreté, renforcée par la présence du piano.

À distance

Rêves d'or est une réflexion sur les territoires et les frontières aussi bien physiques que mentales. On pourra donc étudier avec la classe comment le réalisateur, grâce au personnage de Chauk, met en scène les barrières culturelles et raciales. On verra ainsi que dans la première partie du film, l'Indien est toujours filmé en retrait ou à part. Il s'assoit à l'écart (00:18:32), marche loin derrière (00:26:04), habitué au sort réservé aux Indiens. Quand il se rapproche, il est remis « à sa place » (00:21:20). Lors de la séparation avec Samuel, Juan et Sara sont dans le même espace alors que Chauk reste dans la profondeur du champ (00:28:13). Pourtant, plus le film avance, plus Chauk gagne du terrain, surtout après la disparition de Sara. Les deux garçons, alors indissociables, sont souvent filmés en *two shot* (01:01:05 ; 01:02:23 ; 01:03:22) et sur une même ligne. Ce sera le cas au moment de l'assassinat de Chauk (01:32:33). L'analyse sera complétée par l'étude des frontières amoureuses. Sara et Juan dorment l'un à côté de l'autre, tandis que Chauk est à l'écart (00:32:00). Assis sur les rails, le couple fait face à Chauk, seul (00:30:35) mais lorsque Juan revient la position s'inverse (00:33:50) : le rapprochement entre Chauk et Sara est en cours. On retrouve dès lors plusieurs plans où Sara et Chauk sont filmés dans le même plan face à Juan (00:34:35 ; 00:35:36). Après avoir tué la poule, Chauk la donne à Juan, appuyé contre un mur, et passe de l'autre côté (00:36:36). Le lendemain, Sara est avec Chauk, en tête à tête, et a passé le seuil (00:38:00). Leur complicité est palpable et Juan, assis de l'autre côté du mur, en prend conscience (00:40:17)...

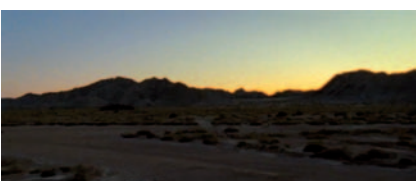
Au delà du langage

La question du langage et des barrières linguistiques, essentielle pour Diego Quemada Díez, renvoie d'emblée au récit biblique de la Tour de Babel qu'il serait judicieux d'évoquer dans un premier temps avec les élèves. Chauk ne parle pas espagnol mais tzotzil, langue indigène parlée par environ 330 000 personnes au Chiapas dans le sud du Mexique. Il est donc incompris des autres personnages et ne les comprend pas non plus. Pourtant le réalisateur choisit de ne pas sous-titrer ses paroles. Dans quel but ? S'il s'agit bien d'accentuer le mystère et la poésie de Chauk, l'objectif est de pousser le spectateur à faire l'effort d'aller vers lui comme le fait Sara. Le réalisateur nous montre pourtant surtout que l'on peut s'affranchir de cette barrière linguistique en suggérant d'autres outils de communication. On repèrera ainsi l'importance dans ce film peu bavard du langage corporel, des regards (duels entre Juan et Chauk, regards complices entre Sara et Chauk), mais aussi de l'intonation (on comprend parfaitement la colère de Chauk après la fête). Un exercice pourrait consister à demander aux élèves d'écrire les dialogues de Chauk comme s'ils devaient sous-titrer le film afin de comparer ce qu'ils ont compris. On reviendra enfin sur la question de l'apprentissage de la langue de l'autre en relevant les champs lexicaux des mots enseignés réciproquement par Sara (qui évoquent la nature) et par Chauk (qui apprend en retour le vocabulaire du corps en tzotzil).

1) Dossier de presse du film, Pretty Pictures Distribution.

GENRE

S'affranchir des frontières cinématographiques



Film du voyage et du franchissement des frontières, *Rêves d'or*, qui repose sur un scénario préexistant, est une fiction interprétée par des acteurs. Force est de constater cependant que le long métrage traverse différents paysages cinématographiques et nous permet d'explorer plusieurs genres connus. Cette hybridation sert parfaitement le propos d'un réalisateur qui souhaite lui-même s'affranchir de toutes les barrières qui peuvent faire obstacle à la création.

Au confluent du documentaire et de la fiction

Rêves d'or se présente comme une œuvre fondée sur une réalité sociale. Pendant près de six ans (cf. p. 3), le réalisateur a rencontré, à Mazatlán, plus d'un millier de migrants se dirigeant vers les États-Unis. Ce sont les récits de ces hommes qui lui ont inspiré ce film. Après s'être demandé sous quelle forme filmer ces histoires, le cinéaste a opté pour une fiction lui permettant de concentrer les 600 témoignages recueillis à travers le parcours de quatre personnages et de recréer cette réalité avec, selon ses propres mots, « authenticité et intégrité ». Pour ce faire il a choisi des acteurs non professionnels qui sont, tout comme les personnages qu'ils incarnent, des adolescents issus de quartiers défavorisés de Guatemala City ou encore de la communauté tzotzil afin que le public n'éprouve pas le sentiment d'une récréation factice. Pour les acteurs secondaires – soldats, policiers, gangsters – il a opté pour des comédiens de cinéma ou de théâtre peu connus. La frontière entre documentaire et fiction est donc d'autant plus ténue que le cinéaste filme des migrants interprétant leur propre rôle et que le personnage du prêtre catholique offrant le gîte et le couvert à Juan et Chauk n'est autre que le Père José Alejandro Solalinde, fervent défenseur des droits des migrants et directeur d'un gîte, qui leur donne une aide humanitaire et les aide à s'orienter pour gagner les États-Unis. La structure linéaire qu'adopte le scénario hérite elle aussi de la démarche documentaire (cf. p. 10). Le cinéaste choisit en effet de filmer dans l'ordre chronologique du voyage, dans le but de vivre une expérience vitale où fiction et réalité se contaminent sans cesse. Il restituera les événements dans cet ordre au montage. Le point de vue du film reste ainsi celui des adolescents. Le cinéaste cherche à briser le quatrième mur en créant un monde dans lequel

le spectateur puisse lui-même se sentir migrant. On notera le nombre important de prises « sur le vif », apparemment non concertées, dans le film : il en va ainsi des plans des migrants sur le toit du train ou encore des plongées sur ceux qui, par solidarité, leur lancent des vivres. On retrouve encore cette volonté d'authenticité dans le choix d'un maximum de décors réels : plans documentaires de la décharge de Guatemala City qui révèlent les conditions dans lesquelles vivent les « guajeros » (cf. p. 9), ou encore l'usine de conditionnement de viande. Tout comme le réalisateur se fait discret pour laisser la place au jeu des acteurs et à la narration, la caméra semble n'être qu'un simple témoin, ce qui explique la simplicité de ses mouvements qui renvoient au « cinéma-vérité » prôné depuis les années 60 : caméra épaule à hauteur d'homme et panoramiques à longues focales pour suivre les personnages. Ajoutons à cela le choix du format, le Super 16 (cf. p. 19) qui se rapproche des documentaires classiques. Diego Quemada Díez opte donc pour la sobriété d'une forme qui doit être au service de l'idée : « Tous les éléments formels (image, son, musique...) doivent servir à raconter l'histoire de la façon la plus simple et réelle possible, avec l'intégrité, l'honnêteté et la responsabilité que suppose le souci de donner une voix aux migrants ».

Au croisement du road movie et du survival

S'il possède des aspects documentaires indéniables, le film adopte aussi la structure d'un genre très représenté dans la fiction : le *road movie*. Il retrace le voyage à pieds, en barque, en autobus et surtout en train d'un groupe d'adolescents mus par le même rêve. L'itinéraire est cartographié grâce au plan des chemins de fer mexicains (01:05:15) que Juan et Chauk consultent lors de leur passage à l'auberge d'Arriaga : Guatemala zone 3, Chiapas, Arriaga, Mexico DF, Mexicali, Los Angeles. Comme dans tout *road movie* on y retrouve des paysages variés – forêts, déserts, canyon – associés au thème de l'errance, des rencontres imprévues, et des périlleux obstacles à franchir qui jalonnent le voyage. En ce sens, le long métrage se rapproche aussi du *survival*, le film de survie. Les illégaux doivent d'abord affronter les terribles conditions du transport lui-même. Juchés sur le toit du train, ils sont obligés d'être attentifs à tout ce

qui pourrait les déséquilibrer pour ne pas risquer une chute fatale, ce qui explique que des migrants préviennent Chauk du danger des branchages (00:41:26). Les voyageurs subissent également des températures très contrastées ; ils se protègent tant bien que mal du soleil avec des bouts de carton (01:07:08) mais aussi du froid avec quelques sacs de plastique (01:07:56). Ils doivent aussi survivre à la faim qui les tenaille. C'est ainsi que Juan vole une poule (00:33:55). Les moments les plus périlleux tiennent pourtant aux agressions physiques qui mettent en permanence la vie des adolescents en danger. Le réalisateur insiste d'abord sur la violence étatique mexicaine, celle de la police qui n'hésite pas à les malmenier et à les racketter (00:23:50) ou encore celle des militaires qui les poursuivent à coups de matraque après avoir pris le train d'assaut. Caméra épaulée, plans tremblés et nerveux, passages intempestifs de personnes en fuite devant la caméra : cette séquence est filmée comme un véritable reportage de guerre. Enfin, Juan et Chauk doivent survivre aux autorités américaines qui surveillent étroitement la frontière. Vient ensuite la violence criminelle : les migrants tentent d'échapper aux gangs. Le premier que rencontrent les adolescents arrête le train pour y trouver des femmes qui alimenteront des réseaux de prostitution. C'est là que s'arrête le voyage pour Sara. Le second gang qui les terrorise est celui de Vitamina, petite frappe qui séquestre des migrants en exigeant d'eux un contact aux États-Unis dans le but d'obtenir une rançon. Enfin ils doivent survivre au passage de la frontière, véritable parcours du combattant : il faut trouver des passeurs, les « coyotes », marcher recroquevillés dans des canalisations, traverser le fleuve en évitant l'arsenal militaire des Américains (quads, hélicoptère, automobiles...), attendre les changements de patrouille pendant des heures tapis dans l'ombre... Une fois cette épreuve surmontée, Juan et Chauk s'approprient à monter dans une voiture mais les passeurs récupèrent leurs sacs à dos – contenant sans doute de la drogue – puis abandonnent les deux adolescents à leur sort (01:30:28). Les deux jeunes marchent alors sous un soleil de plomb et leur errance n'est pas sans rappeler celle des personnages de *Gerry* de Gus Van Sant (2003) seuls dans le désert. Les clandestins doivent enfin survivre aux milices américaines telles que les *Minute Men* qui les attendent de l'autre côté de la frontière pour les abattre comme du gibier. Chauk tombera sous leurs balles et Juan devra fuir rapidement pour sauver sa peau. On soulignera une fois encore le choix d'une mise scène sobre, Quemada Díez refusant de céder au voyeurisme et reléguant autant que possible la violence hors du champ.

Aux frontières du western

Les armes à feu et le contexte violent renvoient enfin implicitement au western. On remarquera d'abord le choix du format large (2:35) qui, mettant en valeur les grandes étendues naturelles, montre la beauté spectaculaire et aride des paysages mexicains (00:13:41 ; 01:20:55) en soulignant la dimension épique du film. Le train, et en particulier la scène d'assaut, est un autre motif récurrent du genre. Enfin, l'opposition entre Juan et Chauk renvoie à l'affrontement des cow-boys et des Indiens. Le premier rêve de devenir un cow-boy de la trempe de Shane, dont le nom est prononcé lors de la séance photos (00:22:03). Il pose donc avec un costume semblable à celui du héros de *L'Homme des vallées*

perdues de George Stevens (1953). Ses bottes sont aussi celles d'un cow-boy (00:23:42). Libéré par Vitamina, Juan croise un cow-boy à cheval et va, après réflexion, rebrousser chemin pour emprunter le même trajet (01:14:26), comme si le cavalier symbolisait sa conscience ou son passage à l'âge adulte. Chauk, de par son origine, est directement associé aux Indiens dont il endosse le costume pour la photo souvenir (00:22:01). En prise avec la Nature, il utilise des remèdes indigènes pour soigner Juan. On relèvera aussi les affrontements entre ces deux personnages. Lors de leur première rencontre, ils se défient du regard (00:11:10). Assis face à face sur les rails, ils se regardent en chiens de faïence et se toisent en crachant (00:30:36). Ajoutons à cela les scènes où ils se battent, à l'occasion de leur deuxième départ (00:29:39) ou du duel imposé par Vitamina qui leur ordonne de se regarder dans les yeux (01:17:30). Soulignons enfin que cette déferlante de migrants n'est pas sans rappeler la conquête de l'ouest ; ce sont pourtant cette fois les Indiens qui chevauchent, comme Chauk, un cheval de fer (01:22:23) et tentent de (re)conquérir un territoire que les cow-boys protègent, armés jusqu'aux dents.

Jouer aux clandestins ?

Si *Rêves d'or* nous invite à nous identifier à ses personnages pour dénoncer leur drame, on pourra évoquer avec les élèves d'autres initiatives simulant la situation des clandestins. La première, nommée « *la caminata nocturna* » a été inaugurée au Mexique en juillet 2004. Le parc Eco Alberto reproduit dans une « marche nocturne » de quatre heures les conditions dans lesquelles les migrants essaient d'atteindre les États-Unis : tirs, patrouilles de police, courses poursuites, passeurs... Pour une poignée de dollars (250), les participants peuvent « jouer » aux clandestins. Face aux critiques, les créateurs du concept avancent l'aspect préventif et pédagogique de leur démarche : la population de cette zone, dont 70 % a émigré aux États-Unis avant de revenir, prendrait ainsi conscience des dangers auxquels s'exposent les illégaux. Pourtant, ce simulacre ne représente qu'une infime partie des difficultés réelles des migrants. D'autant qu'après avoir eu leur dose d'émotions, les participants peuvent s'adonner à d'autres attractions avant de dormir dans des cabanes tout confort. Une seconde initiative a vu le jour en 2011 lorsque la compagnie Owichemy Labs a imaginé un jeu, *Smuggle Truck : Operation immigration*, prévu initialement sur Ipad et Iphone, invitant les utilisateurs à conduire une camionnette transportant des clandestins ; le but était de ne pas les perdre et de réussir à passer la frontière. Cette initiative a provoqué une polémique aux États-Unis, les groupes pro-immigrants soulignant que ni l'immigration ni les morts à la frontière n'étaient un jeu. Se pose aussi une autre question éthique : peut-on faire commerce du malheur des autres ?

SÉQUENCE

Chasse à l'homme aux États-Unis

Après avoir traversé la frontière avec succès, Juan et Chauk sont abandonnés par leurs passeurs. Les adolescents entament alors une traversée du désert durant laquelle le jeune Indien va perdre la vie. D'une durée totale de 2:23, cette séquence qui précède l'épilogue du film (01:31:05 – 01:33:28 ; chapitre 11 du DVD), représente le climax du récit. Elle se divise en deux temps : les cinq premiers plans se déploient sur 1:32 et correspondent à l'interminable marche des deux adolescents. C'est alors que Chauk est soudainement assassiné et que le rythme s'emballe : les quatorze plans suivants, correspondant à la violence et à la panique qu'elle engendre, se déroulent en seulement 50 secondes.

La marche (01:31:05 – 01:32:08)

Dans le plan 1, la caméra, fixe, cadre en plan d'ensemble un paysage montagneux et désertique. Les deux frères d'infortune, filmés de profil, marchent seuls et sortent du champ droite cadre. Il règne dans ce plan une ambiance paisible, suggérée par le bruissement du vent dans les herbes et le bruit d'un oiseau. Après la tension du passage de la frontière, le spectateur peut être apaisé par les 24 secondes de sa durée et par la beauté du paysage. Le panoramique gauche-droite du plan 2 accompagne les adolescents, de profil, en plan moyen. Derrière eux des barbelés, dont l'usage est d'empêcher les animaux de pénétrer sur un autre territoire, suggèrent la notion de propriété privée. Ces fils contrastent avec l'étendue désertique du paysage et renvoient au titre original du film, tout autant qu'à la clôture du monde dont les États-Unis sont l'exemple. Le jeu de Brandon López traduit la pénibilité de la marche et la lassitude. Celui de Rodolfo Domínguez, en revanche, indique que son personnage, profitant de la marche forcée pour

cueillir une fleur, tire le meilleur parti de la situation. Dans les plans 3 et 4 suivants, des panoramiques gauche-droite accompagnent toujours Juan et Chauk qui ne cessent de marcher. Filmés de dos, en plan de demi-ensemble, puis de face en plan américain – figure par excellence du western – ils semblent observés de tous côtés. Si le spectateur a profité jusqu'alors du répit octroyé par le cinéaste, le montage cut des plans, traduisant la durée interminable de cette marche, instaure une forme de suspense. L'un d'eux va-t-il s'effondrer sous la fatigue ou la déshydratation ? Vont-ils faire une nouvelle rencontre ? Si aucun danger ne semble se profiler à l'horizon, la quiétude apparente devient angoissante et le hors-champ inquiétant.

La mort de Chauk (01:32:09 – 01:32:37)

Le plan 5 est un plan de demi-ensemble de Juan et Chauk poursuivant leur marche. Un panoramique gauche-droite accompagne leur mouvement. Pendant 23 secondes le spectateur suit une fois de plus cette marche hypnotique quand un coup de feu retentit soudain et le sort de sa torpeur. Chauk s'écroule (01:32:32). Juan, incrédule, se précipite alors vers lui. La mort de Chauk, si près du but, est un choc qui va porter l'émotion à son paroxysme. Le spectateur semble lui-même placé sur le même plan que Juan : il est en empathie avec le jeune Indien, incarnation de la solidarité et de la fraternité. Un sentiment de frustration et d'injustice l'envahit alors : comment peut-on tuer sans sommation un adolescent sans défense ? L'extrême violence de la séquence ne repose pas ici sur la vision du corps de la victime mais sur le travail du son qui permet de percevoir la déflagration et la chute du corps s'écroulant à terre (01:32:34). Chauk est tué net et disparaît dans les



1



5b



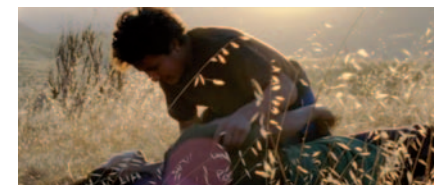
2



5c



3



6



4



7



5a



8

herbes hautes. Avec le plan 6, un raccord mouvement et un rapide panoramique droite-gauche nous permettent de saisir Juan effectuant quelques pas en arrière pour s'agenouiller devant le corps de son ami gisant sur le sol. Filmé en plan rapproché, Juan l'appelle à plusieurs reprises et secoue son corps inerte allongé dans les herbes. Le processus de maturation de Juan a atteint son terme : il tente tout pour que Chauk reprenne conscience et ce n'est que contraint et forcé qu'il s'enfuit. Le travail sur la lumière – contre-jour, soleil face caméra, lumière zénithale, couleur or dominante – teinte ce plan et la séquence entière d'un indéniable lyrisme.

La chasse (01:32:38 – 01:32:44)

La séquence s'emballe alors au rythme d'une chasse à l'homme soulignée par un montage alterné très rapide. Le plan 7, en une seconde seulement, nous permet de découvrir l'origine de la violence. L'assassin est un homme de type caucasien, avec chapeau et lunettes de soleil. Ses traits sont filmés en gros plan, bord cadre, mais le plan insiste aussi sur ses mains et son arme de précision, formant une diagonale pointée en direction des adolescents. Tout comme pour les migrants, le réalisateur a tenu à rendre cette violence plus concrète en lui donnant un visage. Hors champ, Juan demande à Chauk de se lever. Le sniper, lui, continue à tirer. Le cinéaste dénonce ici la chasse à l'homme à laquelle se livrent en toute impunité les milices para-militaires telles que les *Minute Men* (cf. p. 5). Les plans 8 à 13 font se succéder plans rapprochés de Juan et gros plans du sniper qui recharge et tire à plusieurs reprises encore. Le rythme précipité du montage alterné, aussi nerveux que la gâchette du tireur, rappelle tout autant le montage mitraillette d'Eisenstein dans *Octobre* (1928) que celui de nombreux films d'action contemporains.

La fuite (01:32:45 – 01:33:28)

Le plan 14 montre Juan, en plan moyen, se relever et se mettre à courir, contraint d'abandonner Chauk, puisque le milicien continue à le prendre pour cible (15). Dans un plan de demi-ensemble, il court en zigzag pour éviter deux nouveaux tirs qui retentissent hors champ (16). Le plan 17 est celui de l'accalmie. Les tirs ont cessé. Dans le champ doré, Chauk gît, sur le flanc, dos à la caméra, le visage dirigé vers le soleil.

Le vent et les oiseaux ont remplacé les déflagrations. Ce plan montre un corps abandonné sans sépulture qui vient grossir le nombre de disparus. Il est aussi le symbole du génocide des Indiens. Une fois encore, le cow-boy a assassiné l'Indien dans une lutte déséquilibrée. La séquence se conclut sur deux plans, de demi-ensemble (18) puis de grand ensemble (19). Juan continue sa course au loin, figure minuscule dans ce paysage démesuré. Comme lors de la séquence de l'enlèvement de Sara, le cinéaste nous oblige à quitter définitivement un personnage sacrifié. Véritable charge contre les États-Unis, la séquence s'attaque de fait à l'idéologie américaine de la « destinée manifeste » qui, au 19^e siècle, a encouragé l'expansion territoriale sous prétexte de répandre la civilisation à travers la démocratie, la liberté et le progrès (cf. p. 17). La mort de Chauk montre une Amérique du nord réservée aux WASP – les « *white anglo-saxon protestants* » – qui exclut les immigrants d'origine non européenne, les noirs et les Indiens. Sa violence n'est pas seulement fictionnelle, comme dans *Rambo*, film de Ted Kotcheff de 1982 dont Chauk porte ironiquement le tee-shirt. C'est le rêve américain qui s'effondre sous nos yeux et sous les balles du sniper en même temps que le corps de Chauk. La Statue de la Liberté est déboulonnée de son piédestal.



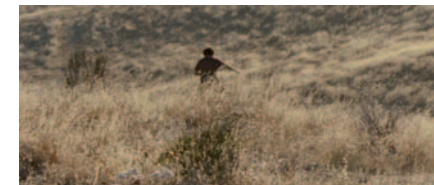
9



16a



10



16b



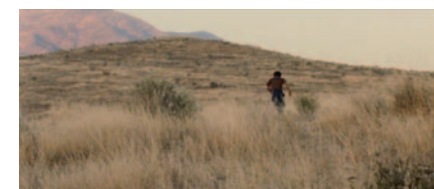
11



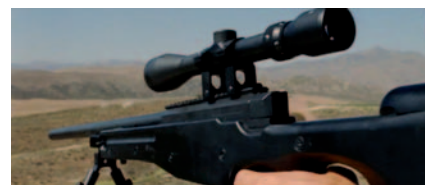
17



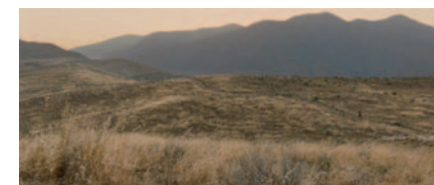
14



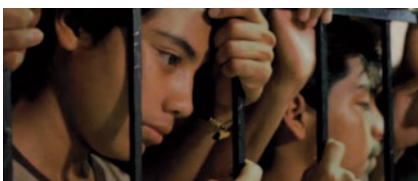
18



15



19



MOTIFS

Train, oiseaux et flocons

L'une des forces de *Rêves d'or* est de s'appuyer sur un certain nombre de motifs très repérables qui structurent le film. Leur récurrence établit un jeu d'échos dont le symbolisme, aisément décryptable, traduit à sa façon l'inaccessibilité du rêve.

Chemin de fer

Lorsque les trois adolescents passent la frontière mexicaine, ils cherchent en premier lieu les rails de chemin de fer et demandent à leurs passeurs de quel côté se diriger pour aller aux États-Unis. Ces rails sont un fil d'Ariane que les jeunes vont suivre tout au long de leur voyage et qui leur permet littéralement de ne pas perdre le nord. Les personnages sont déjà sur ces rails lorsque le train fait son apparition (00:08:30). Filmé du point de vue des adolescents, c'est un train noir, crachant de la fumée, qui sort de la nature verdoyante. Son fracas emplit l'espace sonore et rompt la tranquillité du lieu. Il apparaît ici comme un *deus ex machina* paradoxal : son klaxon signale son arrivée mais aussi le danger qu'il représente puisqu'il avertit les migrants présents sur la voie ferrée qu'il ne s'arrêtera pas. La première tentative de Juan, Sara et Samuel est d'ailleurs vaine. Ce n'est que lors d'un deuxième essai, qui suit le premier contact avec Chauk (00:12:56), qu'ils parviendront à prendre le train en marche. Personnage du film à part entière, le train apparaîtra jusqu'au bout comme une entité ambivalente. Il est évidemment le moyen de locomotion le plus rapide et le moins cher pour accéder au rêve américain mais aussi un lieu de rencontre où peut se manifester une certaine solidarité. À

l'opposé, il est une menace physique permanente pour ses passagers, à la merci du moindre déséquilibre, et les migrants apparaissent surtout comme des proies faciles pour ceux qui immobilisent le convoi, qu'il s'agisse des forces armées (00:42:46) ou des gangs qui les dépouillent et kidnappent les femmes (00:54:51). Certaines rencontres, comme celle du jeune rabatteur de Vitamina, sont en fait des pièges. Rien d'étonnant, donc, à entendre les noms explicites qu'utilisent les passagers eux-mêmes pour désigner le train. « *Bestia* » (la bête), qui est un « *tren de la muerte* » (« train de la mort »), devient ainsi « *Devora-migrantes* », un ogre qui dévore chaque jour sa ration de chair fraîche. Pour le cinéaste, ce train métaphorise la mécanique d'une société de consommation qui broie les hommes, devenus les matières premières d'un système mortifère, obsédé par la vitesse. Le train est donc un monstre, « une métaphore du progrès, étape fondamentale dans une chaîne de montage industrielle. Il transporte les matières premières nécessaires au fonctionnement d'une grosse machine, et, de la façon la plus déshumanisante qui soit, apporte la main d'œuvre bon marché et jetable. »¹ Il n'est guère étonnant, dans ces conditions, que le train soit filmé dans *Rêves d'or* selon deux registres différents. Imposant et menaçant lorsqu'il apparaît face caméra en plan rapproché, il est parfois vu avec le recul des plans de grand ensemble comme un jouet minuscule perdu dans l'immensité du paysage. Cette idée de train miniature réapparaîtra en écho dans la séquence de la vitrine à la frontière (01:22:30). On



remarquera enfin, dans cette logique, que le trajet du train apparaît aussi comme une figuration du voyage physique et mental des migrants eux-mêmes. Nombreux sont les plans en travelling avant qui renvoient à la quête des personnages mais aussi ceux qui montrent, depuis l'arrière du train, ce que les voyageurs laissent derrière eux. Les multiples tunnels traversés font référence au passage d'un état à un autre (01:06:50). De même, après la disparition de Sara, Juan et Chauk sont assis dans un wagon à l'arrêt dont le délabrement fait écho à leur situation (01:02:23).

Cages

La référence aux oiseaux repose aussi sur une forme d'ambivalence. Si elle est bel et bien présente dès la « cage dorée » du titre original (cf. p. 6), elle renvoie aussi à plusieurs plans sur des oiseaux en plein vol qui symbolisent, à certains moments clés, la liberté désirée par les personnages. Il en est ainsi après que les personnages ont raté le train (00:09:42) ou qu'ils ont été libérés par Vitamina (01:18:48). Les oiseaux sont plus nombreux à mesure de l'approche de la frontière américaine (01:18:52). On remarque aussi, grâce au montage, que le cinéaste oppose un oiseau de fer, l'hélicoptère (01:23:49), à un oiseau réel qui s'envole (01:23:52), mettant ainsi en évidence la disproportion entre la puissance surmilitarisée des États-Unis et la faiblesse des démunis. En effet, nos quatre adolescents, oiseaux désireux de prendre leur envol vers une vie plus douce, sont surtout confrontés tout au long du voyage à des obstacles

entravant leur besoin de liberté : enfermés derrière des barreaux (00:25:07), prisonniers d'un bus grillagé qui les reconduit au Guatemala (00:25:36) ou reclus derrière des grillages (01:33:29) et barrières de toutes sortes, ils sont ralentis ou bloqués par de nombreux obstacles.

Tout comme dans la tradition maya, les personnages apparaissent en filigrane comme des hommes-oiseaux. Samuel vit des détritiques qu'il trouve dans la décharge, comme le zopilote, sorte de vautour qui est le premier oiseau du film. Juan et Chauk sont d'abord de jeunes coqs qui se battent pour une poule afin d'impressionner Sara ; lorsque Vitamina, le chef de gang, les place face à face s'impose l'image des combats de coqs si répandus au Mexique. Lors de la fête apparaissent des éperviers : Sara invite les deux garçons à danser et réalise une parade amoureuse en imitant des battements d'ailes correspondant à la chanson « *El baile del gavilan* » (la danse de l'épervier) : « Ça se danse avec les bras comme si tu allais voler et après nous atterrissons comme l'épervier ». D'ailleurs, aussi dominante que la femelle épervier, c'est elle qui choisit avec qui elle va passer la nuit. Le lendemain, elle retrouvera Chauk, endormi dans un arbre, perché comme un oiseau. On remarquera aussi que les migrants sont des proies faciles pour tous les prédateurs, comme les « coyotes ». C'est d'ailleurs une véritable chasse aux alouettes que nous donne à voir Quemada Díez. Un chasseur posté avec son fusil attend que l'oiseau, attiré par ce qui brille, se rapproche. Il n'a plus qu'à l'abattre... en plein vol (01:32:33). Enfin, à y regarder de plus près, le personnage de Juan apparaît comme un savant mélange du mythe d'Icare, qui veut aller plus loin au risque de se brûler les ailes (cf. ci-contre), et du mythe du Phénix qui réussit à se reconstruire et à renaître de ses cendres.

Tombe la neige...

Le dernier leitmotiv essentiel au film est celui de la neige. Elle apparaît pour la première fois lorsque Chauk dort dans le train (00:15:27), déconcertant le spectateur qui ne sait pas s'il s'agit de la réalité – certes improbable – ou d'un rêve – ce qui sera confirmé un peu plus tard. Nous retrouverons ce même plan des flocons qui virevoltent dans la nuit

à deux reprises, après le renoncement de Samuel (00:31:37) et après l'enlèvement de Sara (01:03:47). Ce moment, filmé en contre-plongée et toujours accompagné de quelques notes de piano, introduit une pause poétique dans le récit et un temps de décompression pour le spectateur. On remarquera d'ailleurs que ces trois plans sont assez longs (6, 7 et 10 secondes). Chauk verbalisera plusieurs fois son rêve. Il prononce une première fois le mot « *taiv* » – « neige » en tzotzil – lors de la séance photos mais personne ne le comprend. Il tente plus tard de l'expliquer à Sara à l'aide de ses mains (00:39:51) mais elle n'en devine toujours pas le sens. La neige apparaît également sous forme de décor artificiel en deux occasions. Tout d'abord lorsque Chauk, déguisé en Indien, pose devant un décor de montagnes enneigées (00:22:01). Puis lorsque Chauk et Juan arrivent à la frontière : un train, filmé en plan serré, circule sous la neige et traverse un pont. Il se révèle être un jouet derrière une vitrine (01:22:25). Chauk, tout sourire, prononce le mot « *taiv* » dont Juan saisit enfin la signification. Pourtant ce rêve reste encore inaccessible, comme le souligne la barrière invisible qui le met à distance. La neige apparaît enfin dans la dernière séquence et clôt le film. Dans la nuit noire, Juan lève les yeux au ciel (00:01:38). S'il n'a pas réalisé son rêve, Juan a au moins pu réaliser celui de l'Indien : voir et toucher la neige. Celle-ci symbolise donc le lyrisme accessible du rêve de Chauk, celui d'un or blanc qui contraste avec le matérialisme trompeur du rêve d'or.

Trains d'enfer...

Évoquer l'apparition du train au 19^e siècle dans la peinture, le cinéma ou encore la littérature permettra de souligner en quoi le progrès et la vitesse qu'il représente en font le symbole de la révolution industrielle. On montrera ainsi le célèbre *Pluie, train, vapeur : la grande voie ferrée de l'ouest* de William Turner (1844), *La Gare Saint-Lazare* de Claude Monet (1877) ou encore *Wagons de chemins de fer* de Vincent Van Gogh (1888). Le cinéma s'intéresse dès ses débuts au train et à la modernité. L'occasion sera donnée à la classe de découvrir *L'Arrivée en gare de La Ciotat* des frères Lumière (1895), puis de présenter un extrait du film *Le Cheval de fer* de John Ford (1924) relatant la construction du chemin de fer transcontinental reliant les États-Unis d'est en ouest (1863-1869), tout comme *Pacific Express* de Cecil B. DeMille en 1939. Quel est le prix de ce progrès ? Emblème de la « destinée manifeste », un tableau de John Gast, *American Progress* (1872), représente une femme angélique, personnification des États-Unis, derrière laquelle se trouvent le télégraphe et le train, symboles de civilisation. Au premier plan, des animaux et des indigènes fuient. Le train fascine mais génère d'emblée conflits et changements de mœurs, soulignant les travers d'une civilisation qui se mécanise et qui autorise les massacres de masse. On aura le choix d'évoquer *La Bête humaine* de Zola (1890) ou son adaptation filmique par Jean Renoir (1938), mais aussi, dans un tout autre registre, *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) où les trains à destination des camps d'extermination symbolisent la barbarie nazie.

... et hommes-oiseaux

La présence de l'homme-oiseau dans différentes mythologies peut être l'occasion d'étudier celles qui font écho au film. On pourra d'abord rappeler le mythe d'Icare tel qu'Ovide le rapporte dans le livre VIII des *Métamorphoses* : Dédale réalise pour son fils Icare des ailes en cire et en plumes afin qu'il sorte du labyrinthe. Malgré les avertissements paternels, le jeune homme s'approche de plus en plus du soleil et finit par se brûler les ailes. Il meurt alors dans la mer. Ce mythe qui symbolise le besoin de l'Homme d'aller toujours plus loin, correspond à la problématique du film. On pourra également faire découvrir aux élèves l'importance du mythe de l'homme-oiseau pour les Rapanui de l'Île de Pâques : il donne lieu chaque année à une cérémonie durant laquelle des jeunes se jettent d'une falaise pour aller chercher sur l'île voisine l'œuf magique qui fera de son propriétaire le pontife de l'année. Enfin, dans la mythologie maya qui correspond à la culture du peuple de Chauk, la création du monde est associée à un oiseau mythique, Itzamma, divinité résidant sur l'Arbre du Monde. Pour lui rendre hommage, les hommes effectuent la « *danza del volador* » : cinq hommes-oiseaux au sommet d'un poteau de trente mètres incarnent des divinités. Le danseur principal, au centre, joue de la flûte pour représenter le chant des oiseaux. Les quatre autres, symboles des directions cardinales, tournent autour du mât, attachés par les pieds, représentant la recréation du monde et la régénération de la vie.

1) Dossier de presse du film, Pretty Pictures Distribution.

It's not a free world

À quoi les frontières servent-elles ? Elles revêtent une fonction de séparation géographique, culturelle, politique et économique. Toutefois celles-ci fluctuent en fonction des époques et des événements. La frontière américano-mexicaine en est un exemple canonique, puisque, historiquement, le Mexique a perdu une partie de son territoire au profit des États-Unis (cf. p. 5). Mais on pourra citer, plus près de nous, le cas de l'Alsace-Lorraine et de la frontière franco-allemande... Le film sera également l'occasion de réfléchir au choix effectué par certains pays, qui, comme les États-Unis, ont décidé de construire des murs physiques pour se protéger des populations voisines. Alors qu'en 1989, le monde fêtait la chute du mur « de la honte » à Berlin, symbole de la guerre froide, nombreuses sont les parois qui se dressent aujourd'hui encore un peu partout à la surface de la planète. On pense bien sûr au mur entre Israël et la Palestine, mais aussi à ceux de Ceuta et Melilla (2001) pour endiguer l'immigration africaine en Espagne, à celui de la Chine construit pour contenir l'immigration nord-coréenne ou encore au mur de 3200 km entre l'Inde et le Bangladesh. Un mur dissuade-t-il les candidats à l'émigration ? En ce qui concerne les États-Unis, il n'a pas endigué le nombre de passages illégaux : une augmentation de 30% a même été enregistrée depuis 2002. Son renforcement en 2006 (cf. p. 5) n'a rien changé si ce n'est l'augmentation du nombre de clandestins décédés. Isaac Newton écrivait : « Les hommes construisent trop de murs et pas assez de ponts ». Un monde libre, sans frontières, est-il envisageable ou relève-t-il de l'utopie ?

PLANS

Aux frontières



La notion de frontière, qu'elle soit géographique ou mentale, est déterminante pour l'analyse de *Rêves d'or* dont l'intrigue repose avant tout, pour ses jeunes héros, sur l'espoir conjugué d'un franchissement et d'un affranchissement. Il importe de repérer à quels types de plans Diego Quemada Díez a recours pour décrire les deux frontières, très différentes, que les migrants cherchent à traverser, mais aussi de s'interroger sur ce qu'ils nous disent en parallèle du regard politique porté par le cinéaste et de la progression dramatique du récit.

La frontière Guatemala-Mexique

Le début du voyage de Juan, Sara et Samuel et en particulier le premier passage de la frontière entre le Guatemala et le Mexique ressemblent à un jeu d'enfant. Après être partis de Guatemala City en autobus et avoir longuement marché, les trois adolescents, assis, admirent un paysage de carte postale. Le spectateur découvre alors un simple panneau « *Limite de los Estados Unidos mexicanos* » qui lui indique le changement de territoire (00:07:00). Cette scène est étonnante : aucune barrière, aucune autorité, aucune surveillance ne laissait penser qu'il s'agissait d'une frontière. Lorsque les quatre adolescents reviennent au Guatemala après leur expulsion du Mexique, ils se confrontent physiquement à la réalité de la frontière et étudient le terrain (00:26:48). La caméra, placée côté mexicain, les filme de l'autre côté de la barrière au niveau des genoux, regardant en direction du Mexique. Le plan suivant, du point de vue des adolescents, nous laisse découvrir la présence de deux militaires, le drapeau mexicain, ainsi qu'un panneau « *bienvenidos a México* ». Le dernier contrechamp montre à nouveau les quatre jeunes, en plan large, derrière la barrière, encadrés de chaque côté du cadre par un soldat armé. Cette frontière, bien que plus sécurisée que la précédente, est matérialisée par une simple barrière et une poignée de militaires.

La frontière américano-mexicaine

Dans la séquence précédant celle de la frontière américano-mexicaine, Chauk et Juan, les mains contre la vitrine d'un magasin de jouets, sourient, émerveillés,

devant un train électrique sous la neige. Toutefois, ils sont vite confrontés à la rude réalité. Le premier plan sur la frontière américaine est un gros plan de la main de Chauk posée sur la barrière métallique ; il nous permet de voir qu'il n'y a pas l'espace suffisant pour passer un doigt entre les barreaux (01:23:15). Le plan d'ensemble suivant nous laisse découvrir les deux adolescents de dos face à cette palissade infranchissable qui envahit tout l'espace du cadre. Juan et Chauk semblent alors se fondre à la barrière. Le troisième plan, de grand ensemble, est une plongée qui montre l'étendue du mur qui sépare le paysage en deux bien qu'il n'y ait ni habitation ni âme qui vive. Suivent encore deux autres plans qui montrent l'interminable continuité du mur (cf. p. 5). La succession de ces plans d'échelles si différentes souligne combien les deux adolescents sont minuscules face à cette forteresse imprenable. Nous découvrons ensuite, filmés frontalement, les deux côtés de la frontière, asymétriques, dans un plan tableau puissamment symbolique : la partie mexicaine, gauche cadre, dont les habitations sont collées au plus près de la frontière, semble manifester une volonté farouche d'être au plus près du nord ou de reconquérir le moindre centimètre de son ancien territoire. La partie américaine, à droite, est un espace laissé totalement vide pour contrôler plus facilement l'entrée d'immigrés. On aperçoit seulement une voiture au loin. Au centre, une route et le mur divisent le plan en deux. Filmer la frontière américaine implique aussi de rendre compte du dispositif de sécurité et de surveillance mis en place pour empêcher l'entrée des clandestins : hélicoptère, quads, patrouilles, mais aussi caméras ou encore police de l'immigration – *la Migra* – aux aguets comme le prévoyait au départ le storyboard. La présence de ces éléments donne au spectateur la sensation qu'un étai se resserre sur des migrants désarmés – à tous les sens du terme – à mesure de l'approche de la frontière américaine. C'est en fait une démesure paranoïaque dont le cinéaste choisit de rendre compte.

TECHNIQUE

La caméra invisible

La réussite de *Rêves d'or* repose en grande partie sur l'adéquation à son propos d'une mise en scène très inspirée du cinéma documentaire. À cet égard, l'entente du réalisateur et de sa directrice de la photographie ou chef opératrice – la technicienne responsable des prises de vues – s'est avérée essentielle. Alors que Diego Quemada Díez avait d'abord pensé au célèbre chef opérateur britannique Barry Ackroyd, collaborateur de longue date de Ken Loach, son choix s'est finalement porté, sur la suggestion des producteurs, sur María Secco. Née en 1976, l'Uruguayenne installée au Mexique possédait d'emblée deux atouts majeurs pour occuper ce poste clé. Ses origines lui permettaient d'ancrer son travail dans la réalité latino-américaine contemporaine. Elle disposait de temps, par ailleurs, pour la pré-production et était prête à consacrer deux mois, avec le réalisateur, au travail de repérages, à l'étude de la luminosité des sites retenus, aux rencontres avec les témoins, à la visite de musées ou au visionnage commun de films. Ce travail d'immersion incluait plusieurs rencontres avec les jeunes acteurs dans le cadre de l'atelier de Fátima Toledo (cf. p. 9). L'objectif était que les adolescents s'habituent à sa présence et, surtout, à celle d'une caméra qui devait, du choix même du réalisateur, s'efforcer de devenir invisible. Au delà de cette familiarisation avec les acteurs, il importe de préciser sur quels choix techniques s'appuie cet idéal de discrétion et en quoi il correspond aux principes de création d'un film fondé sur la prégnance du réel.

Une équipe réduite

Le premier point d'accord entre Quemada Díez et Secco a porté sur l'utilisation d'une équipe réduite dans le but de ne pas perturber les acteurs et de leur faire oublier qu'ils se trouvaient dans une situation de tournage. C'est ainsi que la plupart des séquences du film ont été réalisées dans l'ordre chronologique avec la collaboration d'une dizaine de personnes seulement, l'exemple le plus radical étant celui du tournage dans l'usine de conditionnement de viande de Los Angeles, uniquement assuré par le tandem réalisateur-chef opératrice pour gêner le moins possible le déroulement du travail. Ce n'est en fait que pour quelques séquences plus complexes incluant de nombreux figurants – comme l'assaut du train ou les scènes de gang – que l'équipe de tournage a été renforcée. Compte tenu de la nécessité de suivre le rythme du voyage s'est imposée également l'utilisation concomitante de deux caméras, la seconde devant servir à un assistant pour filmer, en marge de l'action principale et à mesure du trajet, des éléments du décor... En plusieurs occasions toutefois, et notamment pour des scènes de train plus délicates, le réalisateur a pris en charge lui-même cette deuxième caméra, ce qui a permis de monter ces séquences à partir de prises de vues simultanées des mêmes actions.

Une caméra embarquée

De tels partis pris obligent évidemment les opérateurs à une grande souplesse. Afin de pouvoir suivre l'action, María Secco renonce dès le départ à la fixité du trépied et choisit un tournage à l'épaule, y compris lorsque l'action se déroule sur le toit du train, ce qui oblige les filmeurs, pour ne pas risquer la chute, à s'amarrer à l'aide de ceinturons. Il s'agit alors de se situer au plus près de l'action et des personnages pour faire sentir les effets du soleil, de la pluie ou de la fatigue sur leurs visages, mais aussi de créer un lien organique entre la caméra, toujours en mouvement, et le rythme du train ou de la marche. Le refus du steadicam, dispositif de stabilisation des prises de vues utilisé par Kubrick dans *Shining* (1980) afin de

garantir la fluidité des travellings, entre dans la même logique. Les scènes d'action doivent profiter du caractère heurté et de l'instabilité de la caméra épaule pour gagner en réalisme et en vraisemblance. Ainsi, lorsque les autorités arrêtent le train (00:40:18), la caméra embarquée malmène le spectateur pendant la poursuite et le place dans la peau d'un migrant. Cette séquence, filmée à deux caméras, donne plus que toute autre la sensation d'un reportage de guerre et souligne l'extrême violence subie par les clandestins. Le recours exclusif à la lumière naturelle, que les scènes soient extérieures ou intérieures, diurnes ou nocturnes, relève alors de l'évidence. Les seuls éclairages artificiels du film sont de fait des éléments du récit. C'est ainsi que María Secco profite de l'illumination du mur côté américain pour les plans d'attente dans les tunnels ou encore de la lumière artificielle, bleutée et froide des néons de l'usine californienne. Ces choix réalistes posent parfois problème. Ainsi, sur la place de Juchitán où Sara donne à manger à Chauk, la lumière change au point qu'une journée entière est nécessaire pour tourner une séquence de 2:30.

Un équipement léger

On conçoit dès lors que cette impression d'immédiateté repose sur des choix matériels précis. Secco et Quemada Díez ont ainsi dû lutter pour que le film, à rebours des pratiques dominantes, soit tourné sur pellicule et en Super 16. Pour eux, la haute définition du numérique n'aurait pas pu traduire l'âpreté que restituait ce support argentique ancien. Utilisé pour des tournages documentaires légers, le Super 16 joue en effet sur un « grain » obtenu au moment du « gonflage », c'est-à-dire de l'agrandissement de l'image à une taille standard. Si la définition de l'image se trouve réduite, cette limitation volontaire fait bien partie de l'esthétique et de la poétique du film, comme le confie María Secco¹ : « J'ai toujours imaginé le film comme si Juan racontait son histoire à son petit fils. Des choses qui se sont passées il y a fort longtemps, très jolies parfois comme avec Sara, mais très crues aussi. C'est pourquoi le grain devait faire partie du film. » Le recours à la célèbre caméra Arriflex 416, qui, outre sa maniabilité et sa légèreté (5,5 kg), autorise l'utilisation d'optiques correspondant au format allongé (le 2.35 qui l'apparente au Cinemascope), va dans le même sens.

1) Entretien inédit avec María Secco, réalisé et traduit par Sandrine Cornu.



María Secco, caméra Arriflex à l'épaule, sur le tournage de *Rêves d'or* – Diego Quemada Díez.

PARALLÈLES

L'immigration latino-américaine à l'écran



Alambrista ! de Robert M. Young – Filmhaus.



El Norte de Gregory Nava – 1983 Cinecom Pictures.



Norteado de Rigoberto Pérezcano – Film tank/Coll. CdC.



Bread and Roses de Ken Loach – Parallax Productions.

L'émigration vers les États-Unis apparaît très tôt dans le cinéma américain. Les premières odyssées sont intercontinentales et évoquent des migrants originaires d'Europe qui arrivent par voie maritime à Manhattan. Ainsi, dans *L'Émigrant* (1917), Charlie Chaplin fait traverser l'Atlantique à son vagabond. Les années 70 verront apparaître à l'écran l'immigration clandestine et intracontinentale des Latino-américains. Cinq films clés dont les bandes-annonces peuvent être montrées à la classe permettent de souligner la filiation dont peut se prévaloir *Rêves d'or*.

Les précurseurs

Alambrista !, premier film d'envergure sur le sujet, est remarqué à Cannes en 1978. Robert M. Young, qui a passé plus d'un an et demi parmi les immigrés mexicains, y retrace le parcours de Roberto, qui quitte son pays pour trouver un travail aux États-Unis et subvenir aux besoins de sa famille. La singularité du film tient à sa vraisemblance documentaire, comme dans la séquence où deux clandestins voyagent sous le train, à quelques centimètres seulement des rails. Sur le territoire américain, Roberto connaîtra l'exploitation, l'acculturation et la perte d'identité des *chicanos*. Poursuivi par les services d'immigration il sera finalement expulsé.

En 1983, à Sundance, est montré *El Norte*, de l'Américain Gregory Nava. Ses protagonistes, Rosa et Enrique, membres de la communauté maya, sont frère et sœur. Le film est divisé en trois parties. « *Guatemala* », retrace les causes du départ : exploitation des Indiens par les propriétaires, répression menée par l'armée. La seconde partie, « *Le passeur* », narre la traversée du Mexique jusqu'à Tijuana et l'échec d'une première tentative. Un deuxième essai, par les égouts, est cauchemardesque : ils sont attaqués par des rats alors que l'hélicoptère de la *Border Patrol* illumine la zone pour traquer les clandestins. La dernière partie, « *El Norte* », montre l'exploitation de cette

main d'œuvre bon marché et les descentes de police. Rosa meurt du typhus suite aux morsures des rats et Enrique laisse passer sa chance d'obtenir la « *green card* ». De retour chez lui, Enrique observe un oiseau engagé, contrairement aux majestueux paons blancs dont rêvait Rosa. Dans l'épilogue, il semble creuser sa propre tombe ou y enfouir ses illusions. Lorsqu'il se redresse et regarde à l'horizon, un montage parallèle associe la roue à aube du paysan à la bétonnière, montrant qu'il n'existe guère de différence entre le travail épuisant au Guatemala et celui accompli aux États-Unis.

Les années 2000 : un regain d'intérêt

La fin du 20^e siècle est marquée par une recrudescence des migrations clandestines dont le cinéma va témoigner. À partir de témoignages et du partage du quotidien des clandestins, l'Américain Cary Fukunaga crée une fiction violente et pessimiste. *Sin nombre* (2009), produit par Gael García Bernal et Diego Luna, prend le parti de mêler la violence des bandes criminelles à celle du voyage en train des migrants. Sayra, Hondurienne, tente de gagner les États-Unis avec son père et son oncle. Willi, alias Casper, membre d'un gang, monte sur le train pour racketter les migrants avec Lil' Mago, son leader. Quand ce dernier entreprend de violer Sayra, l'adolescent, furieux contre lui depuis qu'il a tué sa petite amie, l'assassine. Dès lors les adolescents sont traqués par les forces de l'ordre et surtout par le gang assoiffé de vengeance. Casper sera assassiné dans la rivière, au moment d'atteindre les États-Unis, sous les yeux de Sayra qui réussira à fouler le sol américain. En 2009, un autre réalisateur, mexicain cette fois, s'intéresse au sort des migrants. Avec *Norteado*, Rigoberto Pérezcano suit l'itinéraire d'un Mexicain pauvre. Le film s'ouvre sur Andrés, abandonné dans le désert par un passeur véreux sous un soleil de plomb puis reconduit à la frontière par les autorités. De retour à Tijuana, il tente à plusieurs reprises de faire le mur mais la

frontière avec ses grilles et ses palissades, décor récurrent du film, rappelle que le pays voisin est une citadelle imprenable. La quête de l'Eldorado va se transformer en un surplace à Tijuana. Andrés finira par s'accommoder de cette vie répétitive de Sisyphe, d'abord à l'abattoir puis à l'épicerie, entre deux pays et deux femmes.

Le parcours ne saurait être complet sans évoquer Ken Loach. On sait l'influence que le Britannique exerce sur Diego Quemada Díez, tant au niveau éthique qu'esthétique (cf. p. 19). Loach s'intéresse aux travailleurs clandestins à Los Angeles dans *Bread and Roses* (2000), sur lequel a travaillé le réalisateur de *Rêves d'or*. Dans la première séquence filmée en caméra portée, Maya, jeune Mexicaine, vient de traverser la frontière et embarque à bord d'un pick-up. Piégée par les voyous qui organisent le trafic d'immigrés latinos, elle leur échappe et arrive chez sa sœur Rosa. Celle-ci lui trouve un emploi de femme de ménage. Maya se retrouve parmi les « invisibles », ces employés de toutes nationalités qui travaillent dans des conditions inacceptables. Loach et son scénariste Paul Laverty dénoncent avec une précision documentaire l'injustice sociale et les méfaits d'une société où chacun exploite plus petit que soi. Le syndicaliste Sam – Adrian Brody – décide de se battre pour que les immigrés retrouvent leur dignité. Mais Rosa les dénonce pour avoir un meilleur poste. Lorsque Maya lui reproche sa trahison dans l'une des scènes clés du film, Rosa lui révèle ce qu'elle a enduré pour sa famille, ses années de prostitution à Tijuana et ses sacrifices pour sa sœur. Maya sera finalement expulsée du pays après avoir volé de l'argent pour payer les frais d'inscription à l'université de son ami Rubén. Le rêve américain, une nouvelle fois, tourne au cauchemar.

À CONSULTER



Filmographie

Films de Diego Quemada Díez :

Rêves d'or, DVD, M6 Vidéo, 2014.

La Morena, <http://cutv.ws/documentary/watch-online/filmedia/play/3904/La-Morena>

I Want to be A Pilot, <http://iwantobeapilot.com/>

Sur les migrants latino-américains :

Ken Loach, *Bread and Roses*, DVD, StudioCanal, 2001.

Rigoberto Pérezcano, *Norteados*, VOD, Univers Ciné.

Gregory Nava, *El Norte*, DVD, Criterion Collection, 2009 (édition américaine).

Cary Fukunaga, *Sin nombre*, Diaphana, 2010.

Robert M. Young, *Alambrista !*, DVD, Criterion Collection, 2012 (édition américaine).

Autour du film :

Charles Chaplin, *L'Émigrant*, Coffret DVD The Mutual Comedies, Arte Editions, 2013.

Elia Kazan, *America America*, DVD, BAC Films, 2007.

George Stevens, *L'Homme des vallées perdues*, DVD, Paramount Pictures, 2003.

John Ford, *Le Cheval de fer*, DVD, Sidonis Calysta, 2010.

Cecil B. DeMille, *Pacific Express*, DVD, Universal Pictures, 2007.

Jean Renoir, *La Bête humaine*, DVD, StudioCanal 2013.

John Ford, *Le Convoi des braves*, DVD, Éditions Montparnasse, 2005.

Discographie

Los tigres del Norte, *Jaula de oro*, CD, Mis, 1994.
Bruce Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, CD, Columbia, 1995.

Lila Downs, *Border-La línea*, CD, 2001.

Maná, *Revolución de amor*, CD, 2003.

Bibliographie

Essais :

Philippe Jacquin et Daniel Royot (dir.), *Le Mythe de l'Ouest. L'Ouest américain et les «valeurs» de la frontière*, Autrement, hors-série n° 71, octobre 1993.

Elyette Benjamin-Labarthe (dir.), *Cinéma métis. Représentations de la frontière Mexique/États-Unis*, MSHA, 2012.

Textes critiques :

Olivier Séguet, « La Ligne marginaux », *Libération*, 23 mai 2013 :

http://next.liberation.fr/cinema/2013/05/22/la-ligne-marginaux_904903

Cédric Lépine, « La jaula de oro, Diego Quemada-Díez », *Médiapart*, 25 mai 2013 :

<http://blogs.mediapart.fr/edition/cinelatino/article/250513/la-jaula-de-oro-diego-quemada-diez>

Frédéric Strauss, « *Rêves d'or* », *Télérama*.fr, 16 mai 2015 :

<http://television.telarama.fr/tele/films/reves-d-or,52818591,critique.php>

Franck Nouchi, « L'irrésistible appel des États-Unis », *Le Monde*, 3 décembre 2013

Critiques lycéennes, Blog du Prix Jean Renoir des Lycéens, 2013 :

<http://eduscol.education.fr/prix-jean-renoir-des-lyceens/films/reves-dor-2013-2014/>

Sitographie

Site de D. Quemada Díez : www.dqdcinema.com

Dossiers sur le film :

David Cerrone, Dossier pédagogique

Zerodeconduite.net, 2013 :

http://www.zerodeconduite.net/dp/zdc_revesdor.pdf

Philippe Leclercq, Dossier pédagogique du Prix Jean Renoir, 2013 :

http://eduscol.education.fr/prix-jean-renoir-des-lyceens/wp-content/uploads/2013/11/PR_Reves_d_or.pdf

Marc Pahud, Dossier *E-media*.ch, 2013 :

<http://www.e-media.ch/documents/showFile.asp?ID=5448>

Dossier *V.o.scope*, supplément cinéma de *Vocable*, 2013

http://www.cinelatino.com.fr/sites/default/files/le-sdocs/voscope-reves_dor.pdf

Dossier de presse du film, Pretty Pictures Distribution, 2013 :

<http://www.isabelleburon.com/upload/DP-Jaula-Oro-FR.pdf>

Claudie Gallas-Launet et Chantal Guillet, Dossier *Cafepedagogique.net*, octobre 2013

http://www.cafepedagogique.net/lemensuel/lenseignant/languesvivantes/espanol/Pages/2013/146_1.aspx

Géopolitique :

Fabien Guillot, « Mexique / États-Unis : frontière, immigrations et inégalités sociales... », *geographie-sociale.org* :

<http://www.geographie-sociale.org/mexique-usa-frontiere.htm>

Martha Pecina, « L'intégration des immigrés hispaniques aux États-Unis, entre mythe et réalité », *Contrecourantglobal*, 13 octobre 2011 :

https://contrecourantglobal.wordpress.com/2011/10/13/1%E2%80%9999integration-des-immigres-hispaniques-aux-etats-unis-entre-mythe-et-realite/#_ftn22

transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Réalisme et idéalisme

Rêves d'or est un premier long métrage audacieux qui nous convie à un voyage initiatique mouvementé aux côtés des migrants. Nous prenons alors conscience du drame qui se joue tous les jours en Amérique centrale, entre le Mexique et les États-Unis. La sobriété de la mise en scène et la pudeur avec laquelle Diego Quemada Díez filme cette fresque épique distillent l'émotion, tout comme les acteurs non professionnels, criants de justesse. Dans un style épuré et humaniste qui, en adéquation avec l'âpreté de son propos, choisit l'ancrage dans le réel, le cinéaste nous invite à une réflexion métaphysique sur la nature humaine et sur ce qui nous rapproche au delà de ce qui nous sépare. S'affranchir de toutes les frontières et créer des ponts entre les hommes apparaît alors comme le projet de ce film militant, passionné et lyrique. Les lycéens français qui l'ont plébiscité en lui attribuant en 2014 le Prix Jean Renoir ne s'y sont pas trompés.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Sandrine Cornu est professeure agrégée d'espagnol et enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux. Elle collabore à *Iberic@l*, revue d'études ibériques et ibéro-américaines du CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques).

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA HAUTS-DE-FRANCE

Dispositif national soutenu par le Ministère de la Culture DRAC Hauts-de-France, la Région Hauts-de-France et le Centre national du cinéma et de l'image animée. Avec la participation du Rectorat des Académies d'Amiens et de Lille, de la DRAAF Hauts-de-France, des salles de cinéma, des lycées, des CFA et des MFR associés.

Pilotage régional et coordination Académie d'Amiens :

acap
pôle régional image

Acap - Pôle régional image
tél : 03 22 72 68 30
www.acap-cinema.com

Coordination Académie de Lille :

cinéligue
HAUTS-DE-FRANCE

CinéLigue Hauts-de-France
tél : 03 20 58 14 13
www.cineligue-hdf.org

