



HAL
open science

L'hybridation esthétique et culturelle dans le cinéma mexicain contemporain :

Marie-Julie Catoir

► **To cite this version:**

Marie-Julie Catoir. L'hybridation esthétique et culturelle dans le cinéma mexicain contemporain : : Approches intermediale et interculturelle. Sciences de l'information et de la communication. Université Bordeaux Montaigne, 2011. Français. NNT : . tel-01116367

HAL Id: tel-01116367

<https://theses.hal.science/tel-01116367>

Submitted on 13 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE – BORDEAUX 3
ECOLE DOCTORALE 480 : MONTAIGNE HUMANITE
LABORATOIRE MICA (EA 4426)

THESE DE DOCTORAT
en Sciences de l'Information et de la Communication

Marie-Julie CATOIR

L'HYBRIDATION ESTHETIQUE ET CULTURELLE
DANS LE CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN:
APPROCHES INTERMEDIALE ET INTERCULTURELLE

Thèse dirigée par Thierry LANCIEN
Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication

Soutenue publiquement le 3 novembre 2011

MEMBRES DE JURY :

Mme. Raphaëlle MOINE, Professeur à l'Université Paris 3
Mr. Pierre BEYLOT, Professeur à l'Université Bordeaux 3
Mr. Gilles DELAVALD, Professeur à l'Université Paris 8
Mr. Thierry LANCIEN, Professeur à l'Université Bordeaux 3

Un honnête homme, c'est un homme mêlé.

Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, III, 9.

Remerciements

Une thèse est le fruit d'une recherche qui s'étend sur plusieurs années mais aussi le résultat de rencontres humaines qui ont encouragé, stimulé et fait mûrir la pensée.

Je tiens particulièrement à remercier Thierry LANCIEN d'avoir dirigé cette thèse et de m'avoir soutenue pendant ces cinq années.

Sa confiance et sa disponibilité ont constitué une aide précieuse pour mener à bien ce travail. Il m'a appris à devenir chercheur, en ayant le courage de défendre mes intuitions par une argumentation rigoureuse.

Je remercie également tous les chercheurs qui ont accepté de me recevoir :

Martine VERSEL, Pierre BEYLOT, Martine JOLY, Elyette BENJAMIN-LABARTHE et Néstor GARCIA-CANCLINI. La pertinence de leurs remarques a aussi nourri ma réflexion et m'a permis de mieux formuler mon positionnement.

Je salue aussi Vincent MARAVAL et Carlos BONFIL pour leur disponibilité. Lors de nos entretiens, leurs connaissances professionnelles de la production et distribution du cinéma mexicain m'ont aidé à faire évoluer mes hypothèses de travail.

Aux lecteurs et correcteurs de la thèse : merci pour leur lecture patiente et leurs conseils bienveillants.

Enfin, merci à Gauthier, Maman et Mélanie pour leurs encouragements chaleureux tout au long de mon parcours universitaire.

SOMMAIRE

Remerciements	3
INTRODUCTION GENERALE	9
1. Généalogie de la thèse.....	11
2. Le cinéma mexicain contemporain : un objet multidimensionnel.....	16
3. Questionnement, hypothèses et plan de la thèse	26
4. Positionnement scientifique et méthodologique	33
5. Construction du corpus.....	44
PREMIERE PARTIE : L'ENONCIATION DU CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN, DES CONTEXTES DE PRODUCTION AUX CONTEXTES DE RECEPTION	48
Introduction	50
Chapitre Un : Des contextes de production déterminants	52
1. Situation de la production cinématographique mexicaine contemporaine	52
2. Les contextes de production des films du corpus : entre Europe et Amériques	70
3. Internationalisation de la production et énonciation : des médiations multiples et un lieu d'énonciation indéterminé.....	78
Chapitre Deux : Approche sémio-pragmatique des genres cinématographiques	86
1. Le genre : une notion problématique	88
2. L'approche sémio-pragmatique	98
3. Le cinéma mexicain contemporain entre documentaire et fiction.....	106
Chapitre Trois : Hybridation des genres cinématographiques et modes de lecture multiples	123
1. Les genres hybrides des films du corpus : analyse de cinq débuts de films.....	126
2. Typologie des formes d'hybridation du cinéma mexicain contemporain.....	146
Conclusion	166

DEUXIEME PARTIE : DES PRATIQUES DE RECEPTION AUX PRATIQUES DE CREATION, UN PHENOMENE CIRCULAIRE..... 168

Introduction 170

Chapitre Quatre : les médiations au niveau de la réception 172

1. Un concept opératoire pour penser la relation aux médias 174
2. Les médiations technologique et situationnelle 183
3. La médiation culturelle et l'expérience interculturelle du spectateur 197
4. La médiation esthétique et médiatique..... 205

Chapitre Cinq : L'intermédialité dans le cinéma mexicain contemporain 210

1. L'intermédialité : un courant de recherche et un état du cinéma mexicain contemporain 210
2. L'intermédialité du cinéma mexicain contemporain 217
3. Intermédialité et mémoire intermédiaire 226

Chapitre Six : montage et énonciation dans le cinéma mexicain contemporain 233

1. Le montage : un élément central de l'énonciation cinématographique..... 235
2. A. GONZALES -INARRITU et C. REYGADAS : une énonciation mixte 239
3. Les théories du montage des cinéastes mexicains : rapport au monde et métadiscours 258

Conclusion 267

TROISIEME PARTIE : APPROCHE HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE DU CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN 269

Introduction 271

Chapitre Sept : le cinéma mexicain d'aujourd'hui au regard du cinéma mexicain d'hier 273

1. Entre documentaire et fiction : les films sur la Révolution..... 274
2. Des genres particuliers nés de la relation tensive avec le cinéma hollywoodien 283
3. Les *passeurs culturels* d'hier à aujourd'hui 304

Chapitre Huit : Les liens entre la littérature et le cinéma 317

1. Littérature et cinéma mexicains : une histoire en miroir..... 319
2. Les genres du réalisme : de la littérature au cinéma 328
3. Des caractéristiques formelles communes à la littérature et au cinéma mexicains contemporains 344
4. Deux thématiques récurrentes dans la littérature et le cinéma mexicains contemporains..... 352

Chapitre Neuf : un rapport à l'image marqué par la colonisation	363
1. La médiation de la religion dans le rapport à l'image	364
2. Le religieux dans le cinéma mexicain contemporain	382
3. Un <i>autre</i> rapport à l'image.....	412
Conclusion	430
QUATRIEME PARTIE : LE CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN DANS LE CONTEXTE DE LA GLOBALISATION.....	432
Introduction.....	434
Chapitre Dix : Un cinéma contre-hégémonique, entre appropriation et détournement	436
1. La négociation avec le cinéma hollywoodien : les formes de résistances des cinéastes mexicains contemporains	437
2. Des liens forts avec le cinéma européen d'hier et d'aujourd'hui	455
3. L'interculturalité dans le cinéma mexicain contemporain.....	462
Chapitre Onze : Les cinéastes mexicains contemporains au cœur de la tension entre local/global	471
1. Des problématiques locales aux problématiques globales	472
2. La diaspora des cinéastes mexicains au cœur de l'articulation entre local et global	494
Chapitre Douze : l'hybridation culturelle du cinéma mexicain contemporain.....	502
1. Les différentes formes de gestion de l'interculturalité dans les films du corpus	503
2. Pertinence et opérabilité du concept d'hybridation au regard d'autres concepts.....	528
Conclusion	534
CONCLUSION GENERALE.....	536
BIBLIOGRAPHIE.....	555
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	584
ANNEXES NUMERIQUES	587
1. Annexe 1 : Présentation des films du corpus central et périphérique.....	589
2. Annexe 2 : Biographies des cinéastes du corpus central	589
3. Annexe 3 : Entretiens réalisés.....	590

4. Annexe 4 : Sélection de séquences des films du corpus.....591

TABLE DES MATIERES 593

INTRODUCTION GENERALE

Toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiates et immédiates, et toutes s'entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître les parties.

Blaise PASCAL.

1. Généalogie de la thèse

Pour commencer, nous proposons de revenir sur les motivations à l'origine de cette recherche qui nous a occupé pendant cinq ans.

Précisons tout d'abord que notre intérêt pour le métissage est antérieur à notre parcours universitaire. En effet, c'est en cherchant à reconstituer le fil de notre réflexion que nous avons réalisé que ce travail de recherche répond d'abord à une préoccupation personnelle. Nous avons toujours eu le goût de l'Autre, dans sa différence ainsi qu'une certaine curiosité pour les personnes métisses, riches d'une double culture.

Cette réflexion personnelle a trouvé un écho dans notre parcours universitaire. Nous avons en effet fait le choix de suivre une formation universitaire et professionnelle en Sciences de l'Information et de la Communication avec la conviction que cette discipline nous permettrait de répondre à certaines de nos questions. Petit à petit, les enseignements que nous avons reçus ainsi que les rencontres que nous avons faites avec des auteurs, au travers de leurs écrits, nous ont permis de réfléchir sur les phénomènes de mélange à partir d'outils théoriques, et donc de construire une réflexion scientifique.

En outre, si nous sommes motivés par la perspective d'étudier l'*ailleurs*, c'est pour mieux comprendre l'*ici*. Ce que nous voulons dire, c'est que le choix d'un objet appartenant à une culture métisse, à savoir la culture mexicaine, répond aussi à un besoin de comprendre comment fonctionne le métissage, qu'il soit culturel ou esthétique, dans un pays différent de notre culture. Le Mexique expérimente cette situation depuis plus de quatre cent ans, et peut nous aider à trouver des solutions à cette

problématique que notre pays semble redécouvrir ou à laquelle certains semblent se confronter aujourd'hui. L'objectif de cette thèse est donc en partie de comprendre comment mieux vivre ensemble en observant comment communiquer dans un contexte global et donc interculturel.

Notre envie d'étudier le cinéma de fiction mexicain est née de la rencontre avec un film, *Amores Perros* (2000), du réalisateur Alejandro GONZALES INARRITU, visionné pour la seconde fois peu de temps après la Maîtrise. Ce film semblait porter en lui les questions qui nous animaient et jalonnaient notre parcours universitaire tout en ouvrant de nouvelles perspectives.

Le point de départ de cette recherche était d'étudier les mélanges des genres cinématographiques, et notamment les échanges entre documentaire et fiction. Précisons d'ailleurs que notre approche du genre vise à dépasser les oppositions entre fiction et documentaire, et de manière plus générale à décloisonner les frontières entre les genres cinématographiques. C'est d'ailleurs en découvrant d'autres films de fiction mexicains, moins connus que ceux d'INARRITU mais tout aussi intéressants du point de vue du mélange des genres, que nous avons confirmé notre intuition qu'un véritable sujet de recherche pouvait se constituer à partir des films récents de jeunes réalisateurs mexicains. Nous avons ainsi découvert *Japón*, du réalisateur mexicain Carlos REYGADAS ou encore *Super Amigos*, un documentaire d'Arturo PEREZ-TORRES, présenté au FIPA en 2007. Ces films nous intéressent parce qu'ils proposent différents niveaux de réalité qui donnent du relief à la fiction. A certains moments, ils peuvent interpeller les spectateurs et les inciter à quitter leur position confortable de spectateur de fiction pour les amener à se poser la question de la véracité des images proposées. Le questionnement sur le mélange des genres cinématographiques s'est élargi à d'autres genres que la fiction et le documentaire. Par exemple, les films qui mêlent genre fantastique et film politique ont aussi été pris en compte.

La lecture de monographies et d'articles scientifiques sur le sujet nous a permis de préciser notre recherche et surtout de choisir des mots-clés pour désigner les phénomènes étudiés. C'est ainsi que nous distinguons plusieurs formes de mélange : en ce qui concerne les genres cinématographiques ou les techniques de création de l'image, il nous paraît pertinent de parler d'hybridation. Nous employons le terme métissage pour qualifier les mélanges qui se produisent au niveau de l'esthétique des réalisateurs, de leur style, qui empruntent à différentes cultures cinématographiques mais aussi à des

formes artistiques diversifiées. Un autre concept est alors apparu et devenu indispensable pour notre recherche : celui de médiation. La question des médiations joue en effet un rôle central dans cette thèse : elle constitue aussi son originalité puisque ce concept est plus souvent étudié comme une pratique professionnelle que comme un concept opératoire. Dans cette recherche, étudier les médiations consiste à observer et à identifier les éléments qui interviennent dans la création comme dans la réception des films. Ainsi, l'intermédialité et l'interculturalité sont envisagées comme des formes de médiations esthétiques et culturelles.

Notre réflexion sur le métissage des images et l'hybridation des genres a ouvert de nouvelles pistes, confirmant ainsi la nécessité d'un travail de thèse pour mener cette réflexion à son terme. Deux autres dimensions ont émergé : celles de l'intermédialité et de l'interculturalité, problématiques suffisamment vastes pour ouvrir sur un travail de recherche sur le long terme. Ces deux dernières pistes nous ont aussi conduits à une réflexion épistémologique sur la manière dont un chercheur peut comprendre un phénomène complexe dans une relation interculturelle avec son objet de recherche.

Le champ de l'interculturel s'est d'ailleurs révélé essentiel dans cette thèse. Il a occupé une place de plus en plus importante, que ce soit au niveau de l'objet lui-même (le cinéma mexicain contemporain comme objet métis) ou de la relation avec l'objet (réfléchir sur un objet métis dans une relation interculturelle). Des questions fortes sont alors apparues, servant de fil conducteur à la recherche. Ainsi, quelle est la spécificité de cet objet d'un point de vue interculturel ? Comment penser cet objet métis, et surtout avec quels outils ? Pour y répondre, nous proposons deux hypothèses.

D'une part sur l'objet : l'hybridation esthétique et culturelle du cinéma mexicain contemporain serait l'expression d'une forme de gestion de l'interculturalité au sein de l'acte de création. Il placerait aussi le spectateur en situation d'interculturalité.

D'autre part, sur la relation avec l'objet : un certain *décentrage* culturel et scientifique serait nécessaire pour appréhender l'objet dans sa complexité.

En outre, nos analyses visent à mettre en évidence les tensions entre le local et le global qui traversent le cinéma mexicain contemporain. C'est en cela qu'il constitue selon nous un objet de recherche pertinent pour comprendre les enjeux de la communication interculturelle. Ce qui est en jeu, c'est bien le dialogue qui se joue entre un réalisateur et son spectateur au travers d'un film.

Travailler dans le champ de l'interculturel implique souvent d'actualiser et d'adapter les modèles d'analyse préexistants au contexte interculturel de l'objet. Il peut aussi parfois être nécessaire de créer ses propres outils. C'est pourquoi l'enjeu de cette recherche est de proposer une méthode d'analyse cohérente permettant de prendre en compte et d'analyser progressivement tous les paramètres contextuels de l'objet.

Cette méthode d'analyse ne se limite pas au cinéma mexicain contemporain. En effet, des phénomènes de mélange se produisent aussi dans d'autres cinématographies. Si notre corpus se compose essentiellement des long-métrages de deux cinéastes mexicains (A.J INARRITU et C. REYGADAS), c'est parce que les paramètres historiques, géopolitiques et anthropologiques du Mexique rendent encore plus explicites ces phénomènes de mélange dans les œuvres de ces deux cinéastes. Le cinéma mexicain contemporain pourrait ainsi être considéré comme emblématique des problématiques de certaines médiacultures contemporaines. Il constituerait une sorte de laboratoire des tendances de notre époque, marquée par la circulation des images à l'échelle mondiale, grâce aux nouvelles technologies et aux médias.

Cette recherche vise donc à proposer une méthode d'analyse réutilisable dans d'autres contextes médiatiques et culturels, dans lesquels des phénomènes similaires se produisent.

La lecture d'un article d'Alberto RUY SANCHEZ, écrivain mexicain, nous a permis de mieux formuler notre positionnement face à cet objet appartenant à une autre culture. En effet, cet écrivain nous inspire pour notre travail de recherche et notamment ce qu'il appelle la « poétique de l'étonnement.¹ » Elle consisterait à relever des éléments particuliers à une culture, constituant un socle commun pour les individus de cette culture. Si notre position face à notre objet n'est pas la même (elle s'inscrit dans un rapport Nord/ Sud qu'il s'agit de reconnaître), cette « poétique de l'étonnement » constitue tout de même le fil conducteur de notre recherche. En effet, notre position d'étrangers à la culture mexicaine nous place d'emblée dans cette expérience de la rencontre de la différence, qui nous interpelle, nous étonne. Elle nous permet ainsi de saisir des éléments qu'un Mexicain pourrait considérer comme banals. Cependant, l'étonnement n'est qu'une étape à dépasser dans la rencontre interculturelle, dès lors que nous cherchons à comprendre comment les réalisateurs du corpus représentent leur culture, à partir d'une analyse progressive et argumentée. Cette « poétique de

¹ RUY SANCHEZ Alberto, Mogador-Mexico : identités fugitives, *Critique*, Mars 2009, n°742, Paris : Editions de Minuit, p.174.

l'étonnement » semble ainsi incarner la posture de tout chercheur ; la finalité de la recherche n'est-elle pas finalement d'aller derrière les évidences, au-delà de ce qui *va de soi*, et qui révèle en fait une organisation socioculturelle dans un contexte particulier ?

En outre, travailler dans le domaine de l'interculturel requiert une capacité d'auto-réflexivité : l'expérience de la communication interculturelle doit permettre de repenser notre propre culture et de se poser la question : Que pouvons-nous apprendre d'une autre culture ? C'est bien la démarche que nous souhaitons adopter dans cette recherche. C'est parce nous avons du mal à penser, gérer politiquement la diversité culturelle en France qu'une recherche visant à appréhender un contexte culturel multiple peut contribuer à une meilleure communication interculturelle.

Enfin, il nous semble important de préciser le contexte de cette recherche. Ce travail s'est réalisé au cours de cinq années pendant lesquelles nous avons travaillé pour financer la recherche, en tant qu'enseignante dans une école supérieure d'audiovisuel, chargée de cours puis ATER à l'université Michel de Montaigne.

Notre double activité d'enseignante et de chercheur a aussi nourri cette recherche. Nous avons commencé à enseigner dès le début de cette thèse, dans le but d'appriivoiser le métier vers lequel nous souhaitons nous diriger. Nous avons donc concrètement vécu cette position d'entre-deux qui nous préoccupe tant d'un point de vue théorique, et qui est aussi assez inconfortable du point de vue du statut administratif et social. Mais cette double position s'est révélée très enrichissante pour ce travail de recherche.

Ces cinq années d'expériences d'enseignement nous ont en effet permis d'approfondir nos connaissances théoriques en vue de les transmettre. Notre enseignement s'est nourri de notre activité de recherche et notre activité d'enseignement nous a permis de tester nos hypothèses auprès des étudiants. Ces échanges et cette dialectique ont ainsi été fructueux pour ce travail.

2. Le cinéma mexicain contemporain : un objet multidimensionnel

a. La construction de l'objet

Il nous semble important d'expliquer la manière dont nous avons construit notre objet pour en comprendre la particularité.

Nous avons choisi d'étudier dans cette thèse le cinéma comme un objet de recherche en Sciences de l'Information et de la Communication (SIC), ce qui implique un certain positionnement par rapport à cet objet.

Etudier le cinéma en SIC signifie tout d'abord selon nous, de le penser comme un média et d'envisager le film comme un discours. L'un des objectifs de cette recherche est d'ailleurs de réhabiliter le son en tant qu'élément participant activement à la construction du discours du film.

Ensuite, envisager le cinéma comme un média implique d'étudier le film comme un espace de communication entre un réalisateur et un spectateur, en étant attentif aux médiations qui traversent ces deux instances de production de sens. Dans cette perspective, la sémio-pragmatique développée par Roger ODIN est une méthode utile pour analyser l'énonciation cinématographique. D'ailleurs, cette attention à l'énoncé, au contexte dans lesquels les films s'inscrivent constitue l'une des caractéristiques centrales de notre approche communicationnelle.

Nous considérons aussi le film comme un *fait social*, c'est-à-dire comme le point d'intersection de plusieurs disciplines et approches du son et de l'image. Cette conception du film n'est pas sans conséquence sur la manière dont nous construisons et étudions notre objet, dans la mesure où nous n'analysons « pas seulement un film ou le cinéma mais un film en relation avec des communautés d'interprétation particulières ; le sens émerge de rapports motivés entre des signes et des acteurs sociaux.² » Si cette perspective nous semble pertinente, c'est qu'elle nous permet d'envisager les différentes formes d'appropriation du sens des films en fonction des différents contextes dans lesquels s'inscrivent les spectateurs. Nous soutenons ainsi l'idée selon laquelle « le sens d'un film résulte d'une négociation entre un potentiel de signification propre au film et une situation sociale.³ » C'est pourquoi l'analyse des médiations occupe une place centrale dans notre recherche.

² ESQUENAZI Jean-Pierre, Le film, un fait social, *Réseaux*, 2000, Vol.18, n°99, Paris : CNET/HERMES, p.26.

³ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Op.cit*, 2000, p.27.

Le cinéma a longtemps été considéré comme un objet d'art pensé par l'esthétique, l'histoire de l'art et la philosophie et plus rarement comme un objet d'étude en Sciences de l'Information et de la Communication. D'ailleurs, il suffit d'assister à n'importe quel grand événement scientifique de cette discipline pour se rendre compte que les corpus constitués par les chercheurs concernent souvent les mêmes médias : presse, télévision, internet ... plus rarement le cinéma.

Précisons d'ailleurs ce que signifie pour nous le mot média. Cela concerne tout d'abord les grands médias de diffusion, appelés autrefois médias de masse. Mais nous considérons aussi comme des médias la littérature, la peinture et le cinéma, dès lors qu'ils mettent en jeu une institution, un financement, un support et un public. Nous partageons donc la définition qu'en propose Eliséo VERON : un média étant selon lui « un ensemble constitué par une technologie *plus* les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie⁴ ». C'est pour cela que nous analysons le cinéma mexicain contemporain sous l'angle des médiations qui le traversent, que ce soit au niveau de la production ou de la réception des films. Nous cherchons ainsi à démontrer que cette relation triangulaire entre le réalisateur, le film et le spectateur est marquée par une négociation forte à chaque niveau de production de sens.

Au plan de la méthodologie, il s'agit alors de ne pas seulement considérer la dimension esthétique parce que cela « suppose une conception de l'Art comme un domaine à part, planant au-dessus du temps social et de toute immanence.⁵ » L'esthétique est bien prise en compte dans l'analyse, mais elle est considérée comme porteuse de sens. Elle s'inscrit dans une perspective sémiotique et son étude permet de comprendre la manière dont un auteur représente sa culture au travers de ses objets médiatiques. Sans oublier la singularité de la démarche de création propre à chaque auteur, nous proposons dans ce travail de considérer un auteur dans sa capacité à cristalliser les problématiques de la médiaculture à laquelle il appartient. Nous nous appuyons ici sur le travail d'Edgar MORIN dans *l'Esprit du Temps*, prolongé par le travail d'Eric MACE et Eric MAIGRET dans *Penser les médiacultures*, pour définir les médiacultures comme des formes syncrétiques capables de « prendre en charge différents registres culturels - des objets de différentes origines nationales – ou temporels.⁶ »

⁴ VERON Eliséo, De l'image sémiologique aux discours, *Hermès* n°13/14, 1994, Paris : CNRS, p.51.

⁵ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Op.cit*, 2000, p.19.

⁶ MACE Eric et MORIN Edgar, La culture de masse et le choc des années 50 et 60, *Médiamorphoses* mai 2005, n° 13, Paris : INA/Armand Colin, p.7.

Ce concept a été proposé par Eric MAIGRET et Eric MACE mais il était déjà sous-jacent dans le travail d'Edgar MORIN dans *l'Esprit du Temps*. Ce penseur de la complexité propose en effet une approche transdisciplinaire et dialogique lorsqu'il s'interroge dans cet ouvrage sur l'« universalité potentielle » des œuvres issues de la culture de masse et sur les conséquences de leur circulation à l'échelle mondiale. Cette approche semble adaptée à notre objet de recherche, multidimensionnel et transnational, comme nous cherchons à le démontrer.

Nous envisageons les industries culturelles, et notamment le cinéma, comme des formes contemporaines de représentations collectives produisant des imaginaires de façon de plus en plus transnationalisée, dans la mesure où le cinéma circule à l'échelle mondiale. Cette approche permet d'envisager « les dimensions politiques des imaginaires collectifs. La sphère publique peut alors être saisie comme un espace de conflictualité entre mouvements culturels hégémoniques et mouvements culturels contre-hégémoniques, dont les médiacultures en sont l'expression, via la médiation des industries culturelles.⁷ » Et dans le domaine du cinéma, c'est bien cette attention aux processus de négociation, de réappropriation qui nous intéresse. Ainsi, les médiacultures peuvent être constituées « en poste d'observation des changements, des conflits et des hégémonies qui marquent les tensions collectives et subjectives liées à l'entrée dans les incertitudes de la seconde modernité et les acculturations des glocalisations.⁸ »

Cette perspective anthropologique est centrale dans notre travail, dans la mesure où elle nous permet d'observer les échanges entre fiction et documentaire qui se jouent au sein du cinéma. L'approche dialogique d'Edgar MORIN contribue justement à analyser « la complémentarité du réel et de l'imaginaire⁹ » au cœur de ce média. Envisager cette industrie culturelle selon cette perspective permet aussi d'appréhender « ce qui fait l'originalité du cinéma, c'est-à-dire qu'il soit à la fois art et industrie, à la fois phénomène social et phénomène artistique, phénomène renvoyant à la fois à la modernité de notre siècle et à l'archaïsme de nos esprits.¹⁰ »

Dans nos analyses, nous cherchons à mettre au jour les différentes médiations qui interviennent dans la construction du sens des films par les réalisateurs et les spectateurs des films. Ce déplacement des médias aux médiations est lié au paradigme interactionniste dans lequel s'inscrit notre travail. Ainsi, notre positionnement scientifique est proche de celui de Jesús MARTIN-BARBERO, qui propose justement

⁷ MAIGRET Eric et MACE Eric, *Penser les médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : INA/Armand Colin, 2005, p.42.

⁸ *Ibid.*

⁹ MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Editions de Minuit, 1956, p. XI.

¹⁰ *Ibid.*

d'étudier non plus les médias, mais les médiations, c'est-à-dire les différents éléments qui permettent l'appropriation du sens des films par les spectateurs.

Cependant, notre apport se situe aussi dans le fait d'étudier les médiations qui interviennent au niveau de l'instance de production, soit au niveau des réalisateurs.

Cette recherche a été menée à partir d'un double point de vue, théorique et professionnel. En effet, s'il s'agit bien d'un travail de recherche scientifique, la posture adoptée pour mener les analyses est aussi liée à une expérience professionnelle de réalisation et de production dans le domaine de l'audiovisuel, dans le genre documentaire plus précisément. L'expérience acquise au cours d'une formation professionnelle en production audiovisuelle joue aussi un rôle dans la manière dont nous construisons notre objet. Elle nous amène à nous interroger sur les choix des réalisateurs en termes de pratiques de l'image et du son (scénario, réalisation, montage) mais aussi en termes de production.

C'est pourquoi les contextes de production et de réception des films sont des objets de recherche centraux dans notre travail. Nous considérons qu'il est indispensable des les analyser pour comprendre la complexité de l'énonciation cinématographique.

Cette prise en compte du contexte de production des films n'est pas sans relation avec l'approche communicationnelle adoptée pour réaliser ce travail. En effet, nous étudions le cinéma dans ses dimensions discursives, en tenant compte de la situation d'énonciation qui lui est propre et correspond à une chaîne démultipliée d'énonciateurs. Nous partageons le point de vue de Brigitte ROLLET lorsqu'elle explique que : « le film n'apparaît donc plus comme la seule expression d'un auteur, avec tout l'héritage romantique de l'auteur solitaire que cela présuppose, mais comme le résultat d'un ensemble de données, échappant au contrôle de l'auteur en question. Le cinéaste est considéré comme un élément important dans un processus complexe de production et de réception du film, qui inclut des déterminants socio-économiques et politiques, le travail d'une équipe d'artistes et de techniciens nombreux et hautement qualifiés, les mécanismes de production et de distribution, ainsi que les réponses multiples et complexes du public. Le film est alors considéré comme une sorte de « point d'intersection » entre différentes disciplines et des influences et contraintes différentes.¹¹ »

Dans cette perspective, nous proposons d'étudier l'image dans ses enjeux sociaux en tenant compte de l'influence du contexte des films sur la production et la

¹¹ ROLLET Brigitte, Enseignement du cinéma français en Grande-Bretagne : Pluridisciplinarité et Interdisciplinarité, *Cinéma et audiovisuel, Nouvelles images, nouvelles approches*, coordonné par O. BÄCHLER, C. MURCIA et F. VANOYE, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2000, p.137.

réception du film. L'intérêt de cette approche est justement de comprendre comment un film de fiction nous révèle des éléments sur les questions sociales d'un pays en même temps qu'il se situe par rapport aux problématiques esthétiques de la période dans laquelle il s'inscrit. L'image est ainsi envisagée dans ses dimensions communicationnelles et anthropologiques.

Les discours qui accompagnent la sortie des films en salle ou sur d'autres médias - qu'il s'agisse d'articles de presse générale ou spécialisée, ou de textes d'institutions de financement public mexicaines - sont aussi les objets de cette recherche. Ces discours constituent une forme de réception attestée par des écrits que nous analyserons donc du point de vue de l'analyse de discours.

Enfin, la dimension transnationale de l'objet nous invite aussi à envisager le cinéma du point de vue de l'interculturalité. L'internationalisation d'un bien culturel comme le cinéma invite à une analyse de la communication interculturelle et d'en observer les conséquences sur l'énonciation cinématographique.

En effet, le cinéma est un objet particulièrement intéressant pour étudier le métissage esthétique et l'hybridation des genres, parce qu'« à force d'ouvrir, d'enrichir ou de pulvériser le genre, aménagements, remaniements et réinterprétations favorisent une flexibilité de la forme et du fond dont tirent parti les réalisateurs les mieux inspirés. ¹²» En effet, ce média fait appel à la création de chaque cinéaste, et donc à son imaginaire et justement, la pensée de l'hybride « explore le réel et l'imaginaire sans se préoccuper des seuils qui les distinguent ou les opposent. ¹³ »

Dans cette recherche l'interculturalité est abordée à deux niveaux : au niveau de l'objet (le cinéma mexicain contemporain) et de la relation avec cet objet (réfléchir sur un objet métis dans une relation interculturelle).

Au niveau de l'objet, l'interculturalité peut être abordée à trois niveaux dans les films : dans la diégèse (au niveau du personnage) mais elle peut aussi être considérée comme une médiation qui intervient à la fois au niveau du réalisateur et du spectateur.

Au niveau du personnage, il s'agit d'analyser, au sein de la diégèse les séquences qui montrent les personnages en situation d'interculturalité, en insistant sur cette expérience de la rencontre de l'Autre.

L'interculturalité peut aussi être vécue comme une expérience par le spectateur. En effet, le cinéma est un média qui permet de mettre en contact des individus de cultures différentes. L'expérience interculturelle concerne plusieurs éléments du film : le contenu des images, bien-sûr, qui permet au spectateur d'accéder à une autre réalité

¹² GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1999, p.306.

¹³ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1999, p.176.

lorsque le film le transporte vers un contexte culturel différent. La dimension esthétique et symbolique des images ainsi que la question des genres cinématographiques fait aussi partie de cette expérience de la rencontre. Et d'ailleurs, il semblerait que le cinéma puisse permettre de faire l'expérience de l'interculturalité dans une démarche compréhensive. Edgar MORIN souligne aussi le fait que le cinéma peut permettre de comprendre l'Autre. En effet, il affirme qu'au cinéma « on est dans ce processus d'identification et de projection avec ces personnages, on est beaucoup plus compréhensif et beaucoup plus humain que dans la vie réelle.¹⁴ »

En outre, nous considérons l'image comme un espace de l'entre-deux et comme une potentielle ouverture à l'altérité, à la relation interpersonnelle et interculturelle. C'est du moins ce que nous inspire le travail de Marie-José MONDZAIN lorsqu'elle définit l'image comme « un objet liminal, objet de seuil, de passage, avec sa fragilité. [L'image] a un rapport plus fort au temps qu'à l'espace, elle est une communication du temps, une relation à l'autre.¹⁵ » C'est pourquoi nous considérons aussi l'image comme un objet de négociation. Le cinéma permet ainsi « de sentir et affronter les différences ¹⁶».

Cette expérience interculturelle que le spectateur peut vivre par le cinéma suppose, comme le démontre Thierry LANCIEN, « une démarche paradoxale qui permet d'accepter l'autre comme semblable et différent. Semblable, c'est en effet admettre que l'altérité n'exclut pas la similitude ; c'est le considérer comme appartenant à la même humanité que soi ; c'est lui enlever son statut d'objet pour le considérer comme sujet. Différent : c'est relativiser son propre système de valeurs ; c'est concevoir qu'il puisse y avoir d'autres références, d'autres habitudes que les siennes ; c'est éviter d'interpréter les comportements de l'étranger dans son propre langage pour tenter de comprendre la signification qu'ils revêtent pour lui même.¹⁷ »

L'interculturalité est aussi analysée au niveau du réalisateur. Nous envisageons le cinéma mexicain contemporain comme le produit de différentes pratiques cinématographiques entrecroisées. L'hybridation des genres cinématographiques et des différents référents culturels qui semblent le caractériser serait l'expression d'une forme de gestion de l'interculturalité au sein de l'acte de création. Le cinéma mexicain

¹⁴ MACE Eric et MORIN Edgar, La culture de masse et le choc des années 50 et 60, *Médiamorphoses* n° 13, 2005, Paris : INA/Armand Colin, p.12.

¹⁵ MONDZAIN Marie-Josée ; L'exigence d'un regard, *Médiamorphoses* n°12, 2004, Paris : INA/Armand Colin, p.10.

¹⁶ BORIS Jeanne, Entretien avec Serge GRUZINSKI, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, mai 2007 n° 12, *Faut-il avoir peur du relativisme ?*, [mis en ligne le 18 avril 2008]. Disponible sur: <http://traces.revues.org/index223.html>.

¹⁷ LANCIEN Thierry, Cinéma, interculturel et expériences spectatorielles, in Joly M, Lancien Th. (dir) *L'interculturel dans la formation à l'image*, Colloque international, Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate, Maroc, 5-6 juin 2009.

contemporain constituerait une sorte de dialectique, d'articulation entre global et local : un laboratoire d'interculturalité.

Serge GRUZINSKI emploie aussi le terme de métissage pour désigner les mélanges à l'œuvre dans le cinéma. Dans l'exposition « Planète Métisse – to mix or not to mix ? » qui a eu lieu du 18 mars 2008 au 19 juillet 2009, il proposait quelques exemples de ces échanges : « les films de samouraïs (Japon) et les films de kung-fu (Hong Kong) ont influencé le western et le film d'action aux Etats-Unis et en Europe. En retour, en multipliant les effets spéciaux, les productions hollywoodiennes ont profondément marqué l'évolution des cinémas d'Asie.¹⁸ » Serge GRUZINSKI propose alors de mettre en parallèle deux films : « *les Sept Samouraïs* de Akira KUROSAWA (1954) inspireront au cinéaste américain John STURGES *Les Sept Mercenaires* (1960). Le film de sabre japonais s'est métamorphosé en western américain tourné au Mexique.¹⁹ » Si ces exemples sont intéressants pour notre recherche, c'est qu'ils confirment que ce processus de métissage au sein du cinéma n'est pas nouveau. Nous pourrions ainsi proposer une relecture de l'histoire du cinéma au travers de cet angle d'approche.

Cependant, nous abordons les mélanges esthétiques et culturels d'une manière différente au sein des films du corpus. Il s'agit en effet pour nous d'analyser précisément les images et les sons afin de démontrer que l'esthétique des films se fait à partir d'un bricolage de référents personnels, nationaux et transnationaux, que l'étude du corpus vise à mettre en lumière. C'est pourquoi nous préférons le terme d'hybridation, qui engloberait à la fois les mélanges culturels et technologiques qui se produisent dans les médias contemporains comme le cinéma.

Enfin, l'interculturalité est aussi à prendre en compte dans la relation avec des auteurs latino-américains auxquels nous nous référons. Cette relation engendre parfois quelques difficultés. Comment traduire des auteurs qui se distinguent de la pensée académique française, tant du point de vue du style d'écriture que du raisonnement ?

Il nous est parfois difficile de traduire certains concepts de Jesús MARTIN-BARBERO parce qu'il mêle dans son langage plusieurs disciplines, comme la sociologie et la philosophie. Ainsi, certains concepts perdent du sens, de la précision et de leur force quand on les traduit.

Dans l'introduction de la traduction française du livre *Après la colonisation*, Marc ABELES souligne aussi ce problème de la traduction lorsqu'il remarque, en note de bas de page que le concept d'*ethnoscape* développé par Arjun APPADURAI est

¹⁸ GRUZINSKI Serge, *Planète métisse*, Paris : Musée du quai de Branly (Carnet d'exposition), 2008, p.13

¹⁹ *Ibid.*

assez difficile à traduire en Français parce que la notion de *paysage* (par laquelle on pourrait traduire le mot *scape* en Français) « est assez ambiguë : elle connote tout à la fois l'extérieur, le monde tel qu'il nous apparaît, mais tout autant l'intériorité, la représentation que nous portons en nous.²⁰ » C'est pourquoi certains concepts empruntés aux théories latino-américaines sont restitués dans leur langue originale dans cette recherche.

Mais l'interculturalité se trouve aussi dans la différence entre la manière d'écrire et de produire des connaissances. Travailler à partir d'auteurs latino-américains, c'est aussi se trouver en situation d'interculturalité par rapport à une culture universitaire différente. En effet, nous avons dû nous confronter à des savoirs théoriques et disciplinaires totalement nouveaux et nous cultiver dans ces diverses approches afin de pouvoir situer les auteurs provenant de cette culture scientifique. C'est ainsi que nous avons choisi de faire appel aux travaux de Jesús MARTIN-BARBERO et Guillermo OROZCO-GOMEZ afin d'approfondir la question des médiations. Le travail de Nestor GARCIA-CANCLINI nous a ouvert une perspective de travail autour du concept d'hybridation. Waldo ANSALDI et Rafaël JIMENEZ nous ont permis de mieux appréhender la question des temporalités mixtes, caractéristiques des sociétés latino-américaines.

²⁰ ABELES Marc, Préface du livre d'APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot & Rivages (Poche), 2005, p.17.

b. L'objet dans son contexte : le Mexique ou le pays de l'entre-deux

Dans la mesure où le contexte occupe une place importante dans notre travail de recherche, il convient ici d'expliquer pourquoi nous avons choisi d'étudier le cinéma mexicain contemporain. C'est bien le contexte historique et socioculturel du Mexique qui nous a donné envie d'étudier le cinéma de ce pays en particulier. « Nord-américain par ses liens géographiques et économiques avec son puissant voisin, le Mexique est en même temps une entité majeure de l'aire latino-américaine dont il partage la langue, une histoire et une culture préhispanique en de nombreux points comparables. Cette position charnière entre nord et sud du continent constitue une réalité géographique et historique avec laquelle le pays doit composer.²¹ »

Ainsi, le Mexique se situe dans un entre-deux géographique puisqu'il appartient à l'Amérique centrale. Il se trouve donc à la lisière de deux civilisations : celle de l'Amérique du Nord et celle de l'Amérique du Sud). Dans le domaine de la production cinématographique et plus globalement médiatique, cette situation géographique et historique place d'emblée le Mexique dans un rapport de négociation, d'appropriation ou de détournement avec la production nord-américaine et européenne. Les échanges avec les autres pays occidentaux se retrouvent dans la carrière des réalisateurs mexicains : ils entretiennent des liens économiques et symboliques avec les Etats-Unis et l'Europe (la France notamment puisqu'une co-production avec la France permet d'obtenir le précieux soutien financier du CNC). Les contextes de production inscrivent les films et leurs réalisateurs dans une dimension internationale et interculturelle qui n'est pas sans incidence sur le contenu des films.

L'histoire politique récente du Mexique inscrit aussi le pays dans une position d'entre-deux. L'année 2000, qui voit la sortie d'*Amores Perros* d'INARRITU, est un tournant majeur dans l'histoire politique du Mexique. Après 70 ans à la tête du pays, le PRI (Partido Revolucionario Institucional) perd l'élection du 2 juillet 2000, au profit du candidat du PAN (Partido Acción Nacional) Vicente Fox Quesada. Le PAN est un parti chrétien social membre de l'IDC ; l'Internationale démocrate-chrétienne. Il constitue l'une des plus grandes forces d'opposition depuis que le PRI hégémonique existe. En effet, le PRI représente le modèle révolutionnaire traditionnel propre aux pays d'Amérique du sud. L'élection du PAN signe le passage à un Mexique néo-libéral, plus

²¹ FARET Laurent, Le Mexique à la croisée des Amériques, *Questions internationales*, mars-avril 2006, n°18, Paris : La Documentation française, p.90.

proche de l'Amérique du nord. Ce changement est d'ailleurs préjudiciable à la production cinématographique nationale, en crise depuis le début des années 90.

Enfin, l'histoire du Mexique est marquée par des liens forts avec l'Europe (l'Espagne et la France notamment) et les Etats-Unis, qui tour à tour ou même simultanément, ont joué de leur influence sur ce pays. Nous proposons d'ailleurs de remonter à la période de la colonisation du 16^{ème} siècle pour démontrer, à la lumière des travaux de Serge GRUZINSKI que cette période clé, crée un rapport particulier à l'image, médiatisée par la religion et ouvre ainsi la voie à des pratiques et représentations syncrétiques. En effet, c'est parce que la circulation des images en Amérique latine passe, à un moment donné, par la médiation de la religion que des phénomènes de métissage se produisent. A cette histoire particulière de l'image, se superposent des éléments empruntés à une culture cinématographique globalisée.

3. Questionnement, hypothèses et plan de la thèse

Pour saisir la spécificité de notre approche mais aussi le besoin auquel cette recherche répond, nous proposons de faire un point sur l'état de la recherche française sur notre sujet.

Précisons tout d'abord que dès le début de nos recherches documentaires sur le cinéma mexicain contemporain, nous avons constaté qu'il existait peu de sources sur le sujet. L'un des ouvrages fondamentaux sur le cinéma mexicain est celui de Paulo Antonio PARANAGUA, mais il a été publié en 1992²² et n'aborde donc pas le cinéma mexicain contemporain. Cette carence en ressource constituait déjà une raison de mener une recherche sur ce sujet. En effet, « il reste beaucoup de zones d'ombre pour parfaire notre connaissance et accroître notre plaisir autour du cinéma mexicain. » P. A. PARANAGUA invite ainsi les chercheurs et cinéphiles à étudier cette cinématographie, à la redécouvrir et la « relire comme un des plus riches corpus d'images élaborées en Amérique latine [...] dont l'interprétation psychanalytique, idéologique, sociologique, iconographique, sémiologique, n'a pas fini de nous en apprendre sur notre imaginaire et notre inconscient collectif.²³ »

D'autant que ce qui semble aussi caractériser notre approche, c'est la volonté d'articuler une réflexion en Sciences de l'Information et de la Communication sur le cinéma, basée sur la prise en compte des contextes, l'étude de l'hybridation et le métissage non seulement culturel mais aussi esthétique, ou encore l'intermédialité et l'interculturalité. Nous espérons ainsi pouvoir apporter à notre champ disciplinaire des éléments nouveaux de réflexion en proposant une approche permettant d'étudier ces phénomènes.

Ensuite, nous avons aussi constaté que les auteurs travaillant sur les métissages qui transparaissent dans les biens culturels des pays latino-américains sont eux-mêmes latino-américains. Notre positionnement face à l'objet est différent, dans la mesure où nous n'appartenons pas à la culture mexicaine. Il nous semble ainsi que notre travail peut être utile à tout chercheur travaillant sur un objet ne provenant pas de sa culture, afin d'observer les décentrages culturels et scientifiques nécessaires pour y parvenir.

²² PARANAGUA P.A, CARRO N, *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992.

²³ PARANAGUA P.A, Dix raisons pour aimer ou détester le cinéma mexicain et pour exclure toute indifférence, *in* *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.22.

Notre recherche contribue aussi à participer aux échanges intellectuels entre la France et le Mexique, ne serait-ce que parce que nous avons traduit de nombreux travaux écrits par des chercheurs latino-américains, les rendant ainsi accessible aux chercheurs français.

Les notions de métissage ou d'interculturel sont déjà traitées en anthropologie mais plus rarement en communication ou en cinéma. Nous cherchons donc à montrer qu'une approche communicationnelle peut contribuer à la réflexion sur ce sujet, et notamment à partir du concept d'hybridation.

Enfin, précisons aussi que dans cette recherche, il ne s'agit pas d'étudier un réalisateur en particulier mais un courant annoncé dans la presse comme une nouvelle vague, dans une perspective critique. Notre objectif est de montrer que le cinéma mexicain contemporain peut être considéré comme une médiaculture à part entière, tout en envisageant de manière critique les discours qui tendent à l'homogénéiser sous la bannière d'un mouvement uniforme.

Il nous semble aussi important de présenter ici les enjeux de notre travail, en précisant la manière dont ils se déploient tout au long de cette recherche. Ces enjeux sont de trois ordres : ils se situent en effet au niveau de l'objet, du questionnement et de la perspective choisie pour y répondre.

Le premier enjeu concerne la manière dont nous construisons notre objet de recherche, en le considérant non seulement comme un objet d'art mais aussi comme un média. Cette construction de l'objet inscrit notre travail dans le champ des Sciences de l'Information et de la Communication.

Mais dans la mesure où nous considérons le film dans ses dimensions sociales, nous dépassons aussi les frontières de notre discipline d'origine pour tenter de saisir notre objet dans sa complexité, ce qui nous invite à articuler plusieurs savoirs disciplinaires.

Cela nous amène ainsi au deuxième enjeu, se situant au niveau du questionnement. Nous cherchons en effet à étudier les problématiques énonciatives liées aux conditions de production des films mais aussi à leur réception, dans un contexte de circulation globale du cinéma. C'est pourquoi notre attention se porte sur les médiations, c'est-à-dire les différentes formes d'appropriations voire de négociations du sens au moment de la création ou de la réception des films.

Nous cherchons aussi à savoir si l'on peut considérer le cinéma mexicain comme emblématique de problématiques culturelles en faisant une médiaculture à part entière. Nous considérons donc le cinéma comme « un langage d'aujourd'hui qui nous parle directement des transformations de la planète.²⁴ »

De plus, le cinéma mexicain contemporain nous semble particulièrement intéressant à étudier pour appréhender la tension qui anime toute image métisse, et qui s'exprime de manière particulière dans l'histoire et la culture de l'image mexicaines.

Enfin, le dernier enjeu concerne la posture de recherche choisie pour répondre à notre questionnement. Nous cherchons dans ce travail à articuler de manière dynamique notre approche sémiotique avec une approche historique, sociologique, anthropologique et culturelle des images, et une réflexion synchronique sur les échanges communicationnels dans le mouvement de la globalisation, soit de la circulation d'images, de discours et d'imaginaires à l'échelle mondiale.

Il nous semble d'ailleurs important de préciser que les différents décentrages que nous opérons pour analyser notre objet ne constituent pas une simple addition de différents regards disciplinaires. Ils sont nécessaires pour tenter de saisir la tension propre à la complexité de l'objet. Nous avons donc développé une approche à la fois *inter* et *trans* disciplinaire, que nous détaillons ci-après.

C'est d'ailleurs ce qui constitue, selon nous, l'apport de notre recherche au sein des Sciences de l'Information et de la Communication, en même temps que cela souligne la spécificité du regard qui semblent les caractériser. En effet, cette discipline, elle-même interdisciplinaire à ses origines, nous permet d'envisager la question de l'image sous l'angle de ses possibilités de métissage et d'hybridation, et donc de sa complexité. Ce qui fait de l'image cinématographique un objet pertinent pour saisir ces questions, c'est que la complexité de l'image renvoie à la complexité de notre monde contemporain.

Et justement, en proposant d'envisager l'image comme un objet complexe, nous tentons, du point de vue de la méthode, de dépasser les catégories qui tendent à clôturer l'objet, à le circonscrire. C'est ce qui justifie, selon nous, le fait qu'une seule approche n'est pas suffisante et qu'un certain remodelage de l'objet est nécessaire à mesure que nous construisons notre combinatoire d'approches.

De cette manière, les différentes approches que nous convoquons ne sont pas seulement juxtaposées ; c'est plutôt dans l'interaction des connaissances qu'elles nous apportent sur l'objet qu'elles nous permettent de mieux appréhender sa complexité.

²⁴ Serge GRUZINSKI, *Planète métisse*, Paris : Musée du quai de Branly (Carnet d'exposition), 2008, p.13.

Enfin, précisons aussi que c'est la spécificité de l'objet qui nous invite à construire ce type d'approche. La dimension transnationale qui traverse les problématiques médiatiques et culturelles du cinéma mexicain contemporain nous amène en effet à réfléchir sur la question de la porosité des frontières au sein de notre objet, en pensant les genres cinématographiques sous l'angle de leur hybridation, et l'image sous l'angle du métissage. Mais elle nous invite aussi à nous appuyer sur une approche et des méthodes d'analyse qui dépassent les frontières disciplinaires.

Nous avons donc expliqué comment nous construisons notre objet, ainsi que les enjeux qui le traversent. Avant de présenter notre problématique, nous rappelons ici nos objets de recherche.

L'objet principal de cette recherche est bien le film, mais aussi les discours des réalisateurs sur leur production, ainsi que les discours qui accompagnent la diffusion des films et constituent une forme de réception attestée par des écrits. Nous considérons le film comme une interaction entre un réalisateur et un spectateur et notre analyse se concentre justement sur les différentes formes de relation avec l'objet-film, qui peuvent être de l'ordre de la négociation.

Nous pouvons donc maintenant présenter notre questionnement et nos hypothèses.

Dans cette thèse, nous avons cherché à savoir si l'on peut considérer le cinéma mexicain contemporain comme le lieu d'une appropriation de différentes cultures médiatiques dans un rapport interculturel, c'est-à-dire comme un processus d'articulation entre des éléments locaux et des éléments empruntés à d'autres cultures cinématographiques. En outre, ces mélanges sont-ils vraiment des phénomènes nouveaux ? Quelle est leur spécificité ? Quelles cultures médiatiques différentes se mélangent (ou pas) dans ce cinéma ?

Cette recherche envisage cette question d'un point de vue critique, en cherchant à se distinguer des discours (de la presse française notamment) qui avancent souvent la nouveauté des phénomènes de mélange se manifestant dans cette cinématographie - qu'il s'agisse d'hybridation des genres cinématographiques, d'intermédialité ou de métissage des images - pour démontrer qu'ils s'inscrivent dans l'histoire propre à cette culture de l'image.

Dans cette perspective, l'objet nous intéresse dans la mesure où il nous permet d'analyser les tensions entre le local et le global, c'est-à-dire entre une histoire et un rapport à l'image propre à cette médiaculture et le cinéma hégémonique qui circule à l'international.

Nous cherchons aussi dans cette thèse à envisager de manière critique l'inscription de cette cinématographie dans une certaine « postmodernité » souvent avancée par les journalistes et critiques de cinéma, parce que cela reviendrait à couper cette cinématographie de son historicité.

Cette problématique générale se décompose en sous-questions et hypothèses réparties dans chaque partie du plan.

Chacune des quatre parties vise à répondre progressivement aux trois questions de la problématique générale. Elles suivent ainsi les trois niveaux de *décentrages* culturels et scientifiques opérés pour étudier l'objet. Elles rendent aussi compte de la logique adoptée pour l'analyser : du contexte le plus local au plus global.

Dans une première partie, nous analyserons l'énonciation du cinéma de fiction mexicain contemporain, des contextes de production aux contextes de réception des films. Nous étudierons d'abord les contextes de production des films, afin de dégager la spécificité des problématiques économiques et énonciatives du cinéma mexicain contemporain. Cette analyse des contextes de production des films nous amènera à mettre en lumière les médiations institutionnelles qui interviennent au niveau de la création des films. Puis nous chercherons à mettre en valeur le dialogue qui se tisse entre le réalisateur et le spectateur dans les films du corpus, du point de vue de la sémio-

pragmatique. Nous tenterons de répondre aux questions suivantes : comment les réalisateurs des films du corpus offrent-ils plusieurs modes de lecture aux spectateurs, en jouant sur l'hybridation des genres cinématographiques ?

Pour ce faire, nous proposons une hypothèse. Le positionnement énonciatif et esthétique des réalisateurs semble permettre une relation interactive avec le spectateur - qui peut investir les interstices laissés libres par le réalisateur pour se projeter dans le film - et l'inviter à vivre des expériences perceptives nouvelles et donc de nouveaux régimes de réception. Les différents niveaux narratifs et esthétiques des films questionnent aussi les notions de pactes ou de promesses de genres.

Dans une deuxième partie, nous approfondirons l'analyse des différentes formes d'appropriation du sens des films, en développant notre réflexion sur les médiations pouvant interférer dans la réception des films. Cette analyse des médiations nous amènera à repenser la création en retour, les pratiques de réception ayant ainsi un effet sur les formes d'expression contemporaines. Nous chercherons donc à répondre à la question suivante : Quelles médiations interviennent dans les processus de création et de réception des films ?

Puis nous aborderons la question de l'intermédialité, à la fois comme un courant de recherche et comme un état du cinéma mexicain contemporain. Nous terminerons cette approche de l'énonciation du cinéma mexicain par une analyse du montage, en vue de mettre en lumière l'énonciation mixte qui semble caractériser le montage des films du corpus.

Dans une troisième partie, nous développerons une approche historique et anthropologique des images et des sons. Un premier décentrage sera alors opéré : d'une approche sémio-pragmatique vers une approche historique et anthropologique des images. Nous tenterons de répondre aux questions suivantes : Comment se situent les réalisateurs dans l'histoire du cinéma mexicain ? En quoi le genre du réalisme est-il particulier dans cette culture ? Dans quelle mesure l'histoire des images au Mexique façonne-t-elle la production du cinéma mexicain contemporain ?

L'hybridation des genres cinématographiques semble parcourir toute l'histoire du cinéma et de la littérature mexicains, et constituer ainsi une caractéristique de la culture médiatique de ce pays. Les genres du réalisme magique et du fantastique constitueraient une forme d'expression propre à l'Amérique latine et leur connaissance permet de mieux comprendre les films du corpus. La littérature semble constituer une source d'inspiration importante pour le cinéma mexicain, ce qui nous amène à interroger les liens entre ces deux médias.

Les films semblent s'inscrire dans une histoire et une culture de l'image mexicaine, fortement liée à la religion, qui « prédisposerait » au métissage et à

l'hybridation. Ce retour historique est nécessaire, selon nous, pour relativiser la nouveauté du métissage et de l'hybridation dans la culture mexicaine. Les réalisateurs se situent à la fois dans la continuité et la rupture par rapport aux différentes pratiques métisses de l'image et du son de ce pays.

Cette approche nous permet aussi de réfléchir sur l'interculturalité dans l'acte de création, qui invite à un deuxième décentrage méthodologique.

Dans une quatrième partie, nous proposerons donc une approche synchronique du processus d'hybridation culturelle en approfondissant la problématique de l'interculturalité dans le cinéma mexicain contemporain. Au-delà de leur *mexicanité*, nous chercherons à montrer que les cinéastes mexicains dialoguent dans leurs films avec d'autres images et discours filmiques qui circulent de manière transnationale. Nous chercherons à répondre aux questions suivantes : Dans quelle mesure les réalisateurs des films du corpus entretiennent-ils un rapport de négociation avec le cinéma hégémonique hollywoodien et européen ? Quels référents culturels locaux et transnationaux s'entremêlent (ou pas) dans leurs films ?

Notre hypothèse principale est la suivante : La négociation avec d'autres cinématographies hégémoniques intervient à plusieurs niveaux dans les films : esthétique, narratif et symbolique, et révèle le positionnement énonciatif stratégique de chaque cinéaste. En tant que média, le cinéma mexicain dévoilerait la manière dont cette culture se perçoit et se représente au sein d'un environnement interculturel et intermédial particulier.

La finalité de cette recherche est donc d'appréhender la communication interculturelle à travers la circulation des objets médiatiques, à partir du concept d'hybridation culturelle émergeant dans plusieurs produits culturels d'aujourd'hui.

4. Positionnement scientifique et méthodologique

Tout d'abord, comme nous l'avons précisé plus haut, notre approche vise non pas à circonscrire notre objet - bien que tout au long de ce travail, nous cherchons à le délimiter - mais plutôt à proposer une approche permettant de l'appréhender dans sa complexité. C'est pourquoi nous tentons d'être attentifs à ses nuances, à ses contours, en le pensant de manière transversale et à partir de plusieurs savoirs disciplinaires. Chaque outil méthodologique convoqué permet ainsi d'appréhender une dimension de l'objet, d'en concevoir l'un des multiples aspects. Nous avons cherché à rendre compte, par l'écriture et le plan de cette thèse, de la dynamique dans laquelle s'inscrit cette recherche. Chaque partie vise ainsi à relancer le questionnement en envisageant un autre aspect de l'objet.

C'est d'ailleurs ce choix de recherche qui nous amène à proposer une vision particulière pour penser notre objet, que nous qualifions de circulaire. En effet, nous tentons de penser l'objet de son centre à sa périphérie.

Au plan de la méthodologie, le centre équivaut à l'approche principale issue de notre discipline d'origine ; à savoir la sémiotique, et plus précisément la sémiopragmatique. La périphérie correspond à l'imbrication de savoirs diversifiés, provenant à la fois de l'histoire, de la sociologie, de l'anthropologie et des études culturelles. Cette perspective de recherche a en partie inspiré la construction de notre méthodologie, conçue à partir d'une démarche exploratoire, ainsi que celle de notre corpus, composé d'un corpus central et d'un corpus périphérique.

Si cette vision circulaire nous semble appropriée pour penser notre objet, c'est aussi parce cette dialectique centre/périphérie est récurrente chez les penseurs latino-américains. Il nous semblait alors pertinent d'envisager un objet provenant de ce contexte culturel en tenant compte de cette dynamique.

La problématique récurrente dans les travaux des chercheurs latino-américains comme MARTIN-BARBERO ou GARCIA-CANCLINI concerne la question de la modernité. Sur ce point, le centre correspond à la modernité développée dans ce que ces chercheurs nomme « el primer mundo » (le premier monde), représenté à la fois par le vieux continent européen mais aussi par l'Amérique du Nord. La périphérie équivaut alors aux autres formes de modernité, telles qu'on peut les observer en Amérique latine ou en Asie. Dans cette perspective, la modernité occidentale n'est pas seulement présente dans les pays qui appartiennent à cette zone géographique mais elle s'étend aux autres continents. Cependant, ces chercheurs soulignent la diversité des temporalités et des rythmes qui coexistent de manière synchronique sur ces continents. Ainsi, l'expérience de la modernité se fait en Amérique latine sur le mode de la

« discontinuité²⁵ ». Comme l'explique Jésus MARTIN-BARBERO, « l'Amérique latine est incorporée dans une modernité dont le cœur est loin de sa culture et elle vit dans un monde culturel qui produit un sentiment de sans ou hors lieu, hors contexte, et greffé dans une autre culture.²⁶ »

En outre, elle est une « modernidad desencantada²⁷ », parce qu'elle « a failli à plusieurs de ses promesses, tant dans le champ de la libération sociale que celui de la démocratisation politique ou de la participation culturelle.²⁸ »

C'est la raison pour laquelle les chercheurs latino-américains proposent de penser la modernité à partir d'un *décentrage*, « révélant [ainsi] la diversité des scénarios et les tendances contradictoires qui traversent la question de l'identité ²⁹ ». Jésus MARTIN-BARBERO considère que le caractère paradoxal de l'identité s'exprime notamment dans deux lieux stratégiques : la nation et la cité. Ses travaux visent à démontrer que « le *débordement* du national et l'*éclatement* de la cité interpellent les discours sur l'identité.³⁰ » Il propose ainsi de penser les identités comme des *palimpsestes*, c'est-à-dire « des formations en couches dans lesquelles on distingue le passé nébuleux à travers les voiles du présent ³¹ ». Cette approche permet d'être attentif aux tensions créées par la coexistence de temporalités différentes qui nourrissent et font évoluer les identités.

Nous partageons le point de vue de cet auteur qui « rompt avec l'idée que la transnationalisation induit une homogénéisation de la culture.³² » En outre, il reconfigure aussi les rapports entre le local et global en les envisageant dans leurs échanges mutuels lorsqu'il affirme que « le mouvement contradictoire de globalisation et de fragmentation de la culture est à la fois une mondialisation et une revitalisation du

²⁵ MARTIN-BARBERO Jesús, *Des médias aux médiations : communication, culture, hégémonie*, Paris : CNRS, 2002, p.152.

²⁶ MARTIN-BARBERO Jesús, HERLINGHAUS Hermann, *Contemporaneidad lationamericana y análisis cultural*, Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2000, p.51. Traduction du texte original en espagnol.

²⁷ Jésus MARTIN-BARBERO emploie le terme de *desencantamiento* en le renvoyant aux travaux de Max WEBER sur le désenchantement du monde. Il défend cependant l'idée que si le recul des croyances religieuses, magiques ou des valeurs censées assurées l'harmonie du monde produit un sentiment de désenchantement, les individus et notamment les jeunes élaborent de nouvelles stratégies pour *réenchanter* leur quotidien. En effet, selon lui, les individus ne peuvent pas vivre « sans enchantement, sans mystère et sans rites. » *Al Sur de la modernidad*, Nuevo Siglo, Pittsburg, 2001, p.173.

²⁸ MARTIN-BARBERO Jesús, *Al Sur de la modernidad*, Pittsburg: Nuevo Siglo, 2001, p.173. Traduction du texte original en espagnol.

²⁹ MARTIN-BARBERO Jesús, Décentrage culturel et palimpsestes d'identités, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, p.90.

³⁰ *Ibid.*

³¹ MORRIS Nancy, R.SCHLESINGER Philip, Jesús MARTIN-BARBERO ou le refus du médiacentrisme, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.87.

³² MORRIS Nancy, R.SCHLESINGER Philip, *Op. cit.*, 2000, p.83.

local.³³ » Et c'est bien dans cette articulation, voire cette tension entre local et global que nous envisageons notre objet de recherche.

C'est la raison pour laquelle nous étudions les genres cinématographiques à partir du concept d'hybridation : cela nous permet d'étudier les appropriations et résistances émanant des périphéries. Ainsi, « l'hybride permettrait de s'émanciper d'une modernité condamnée parce qu'elle est occidentale et unidimensionnelle.³⁴ »

a. Pour une approche *inter* et *trans* disciplinaire

Nous présentons ici la démarche que nous avons choisi d'adopter pour réaliser cette recherche, en précisant notre positionnement scientifique. Notre méthodologie est le résultat du croisement de plusieurs approches : sémiotique, historique, anthropologique et culturelle du cinéma. Si nous avons croisé plusieurs savoirs disciplinaires, c'est bien pour tenter de saisir l'objet dans sa complexité, sans le limiter à notre discipline d'origine.

Notre recherche se situe donc dans les paradigmes interactionniste - l'interculturel constituant un élément central dans notre travail -, mais aussi pragmatique et constructiviste. C'est bien l'interaction entre le réalisateur et son spectateur qui nous intéresse, les effets visés par le réalisateur et les multiples possibilités de construction du sens par le spectateur.

Les différents niveaux de contexte des films sont pris en compte et analysés, qu'il s'agisse des contextes de production et de distribution des films, des contextes historique, socio-économique et anthropologique du Mexique au moment de la production puis de la diffusion des films, ou encore de la biographie des réalisateurs qui éclaire aussi leurs pratiques.

Notre approche s'inscrit aussi dans une anthropologie de la communication telle qu'elle a été proposée par Yves WINKIN. La communication y est envisagée sur le modèle de l'orchestre, « comme un système à multiples canaux auquel l'acteur social participe à tout instant.³⁵ » Notre thèse s'inscrit en outre dans la lignée des travaux d'Erwin GOFFMAN sur l'interaction et de ceux du psychologue G.H MEAD, qui développent une approche inter-relationnelle et co-constructiviste du sens.

³³ MARTIN-BARBERO Jesús, *Al Sur de la modernidad*, Pittsburg: Nuevo Siglo, 2001, p.196. Traduction du texte original en espagnol.

³⁴ GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris : Fayard, 1999, p.35.

³⁵ WINKIN Yves, *La Nouvelle Communication*, Paris : Seuil, 2000, p.7.

Au cinéma, nous ne sommes pas dans une relation inter-personnelle directe avec le réalisateur parce que la communication est médiatisée. Cependant, nous considérons tout de même que le spectateur participe aussi à la construction du sens du film. C'est pour cela que nos analyses se focalisent sur les médiations qui peuvent intervenir au moment de la production et de la réception des films.

En outre, nous considérons le cinéma comme un média capable de mettre en scène et révéler des traits civilisationnels. L'étude des médiations nous permet d'étudier la question du lien social. C'est aussi parce que nous nous intéressons aux médiations que notre travail s'inscrit dans une perspective anthropologique.

Il nous semble d'ailleurs important de préciser ici dans quelle mesure notre méthodologie est inscrite à la fois dans la transdisciplinarité et l'interdisciplinarité.

Notre approche se situe dans une certaine filiation avec le travail d'Edgar MORIN et notamment ce qu'il appelle la *pensée complexe*. Il s'agit en fait d'envisager l'exercice de la pensée comme le moyen de « situer une connaissance dans une problématique et dans une globalité, et, inversement, [de] relier une globalité aux parties qui la constituent, dont elle dépend et qui dépendent d'elle.³⁶ » Cela conduit à différencier les notions de contexte et de global : « le global est plus que le contexte. C'est l'ensemble contenant des parties diverses qui lui sont liées de façon inter-rétroactive ou organisationnelle. » Edgar MORIN propose un modèle de pensée complexe, conçue comme étant multidimensionnelle et qui, « au lieu d'isoler l'objet étudié, le considère dans et par sa relation auto-éco-organisatrice avec son environnement – culturel, social, économique, politique, naturel.³⁷ »

Construire une méthodologie interdisciplinaire signifie donc s'inscrire dans le paradigme systémique, puisque cela revient à envisager un objet en fonction du système global auquel il appartient.

Dans le cadre de cette recherche, l'orientation interdisciplinaire n'a pas été décidée à priori, dans la volonté de s'inscrire dans une mode intellectuelle. Ce sont plutôt les questions émergeant du corpus qui nous ont guidé vers cette orientation méthodologique. Les notions de métissage, d'intermédialité, d'hybridation, qui sont au cœur de cette recherche, s'inscrivent dans un contexte transnational et global, qui appelle, nous semble-t-il une ouverture interculturelle et interdisciplinaire.

³⁶ MORIN Edgar, *Op. cit.*, 2006, p.9.

³⁷ MORIN Edgar, KERN Anne-Brigitte, *Terre-Patrie*, Paris : Seuil, 1993, p. 195.

Pour préciser davantage la construction de notre méthodologie, il convient de distinguer trois termes, trop souvent utilisés comme des synonymes, qui sous-tendent pourtant des approches différentes. Ces trois termes sont la pluridisciplinarité, l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité.

La pluridisciplinarité désigne cette approche « dans laquelle les apports des disciplines sont simplement juxtaposés.³⁸ » Cela revient donc à envisager un objet sous plusieurs angles, en compilant les connaissances de différentes disciplines sur cet objet.

L'interdisciplinarité « est une démarche d'assemblage dialogique des apports disciplinaires nécessaires à l'analyse d'un objet complexe.³⁹ » Il faut ici souligner l'importance de l'adjectif qualificatif « dialogique » qui insiste sur la démarche de construction propre à cette approche. La transdisciplinarité est vue comme « procédant directement de la totalité, ce qui suppose dès le départ l'énoncé d'un point de vue qui surplombe tous les points de vue disciplinaires.⁴⁰ »

Au vu de ces définitions, notre recherche combine *trans* et *inter* disciplinarité.

Nous nous inscrivons dans la transdisciplinarité lorsque nous transposons le concept de « métissage », habituellement utilisé en anthropologie pour parler des pratiques communicationnelles, en prenant pour objet le cinéma. Nos hypothèses sous-tendent l'idée qu'il existerait une esthétique métisse de l'image. De même, l'usage du terme « hybridation » est d'ordre transdisciplinaire. Ce terme renvoie habituellement à la biologie et à la botanique, mais la manière dont Nestor GARCIA CANCLINI le conçoit, en le transposant dans les sciences sociales, est enrichissante pour ce travail. Il rappelle d'ailleurs que le terme « hybridation » vient des sciences dures (biologie principalement) et souligne le fait que les sciences sociales ont souvent importé des notions provenant d'autres disciplines sans que cela n'invalide leur usage dans la discipline d'origine. Il prend pour exemple le concept biologique de la reproduction repris par MARX pour parler de reproduction sociale, économique et culturelle ou encore le concept économique de capital repris par BOURDIEU pour parler du capital socio-culturel.

Nous construisons aussi une démarche interdisciplinaire en convoquant des connaissances d'autres disciplines, comme l'histoire ou l'anthropologie pour envisager l'image dans la culture mexicaine sous plusieurs angles et considérer les phénomènes étudiés dans la complexité de leur contexte d'origine.

³⁸ JOLLIVET Marcel, PENA-VEGA Alfredo, Séminaire du 14 et 15 septembre 2001 « Relier les connaissances, transversalité, interdisciplinarité », in *Natures, Sciences et Sociétés*, vol. 10, n°1, p. 78-95. Disponible en ligne sur: <http://www.mcxapc.org/docs/conseilscient/jollivet.htm>, [réf. du 25 août 2007], non paginé.

³⁹ JOLLIVET Marcel, PENA-VEGA Alfredo, *Op.cit.*, 2001.

⁴⁰ JOLLIVET Marcel, PENA-VEGA Alfredo, *Op.cit.*, 2001.

Mais il ne suffit pas de vouloir être inter ou transdisciplinaire, il faut surtout arriver à construire une approche cohérente. C'est pourquoi nous considérons cette démarche comme un défi, un objectif que nous tendons à atteindre. Loin d'être un fourre-tout englobant, ce type d'approche requiert un surcroît de précision dans l'utilisation des concepts que l'on transpose d'une discipline à l'autre.

Enfin, notre positionnement nous semble proche de la sociologie du cinéma, l'un des savoirs disciplinaires que nous convoquons pour étudier notre objet. La sociologie nous permet de comprendre comment les films nous *parlent* de la société qu'ils représentent. « Le film peut dès lors être envisagé comme un « document culturel », une « source d'informations » à propos de la société qui l'a produit.⁴¹ »

Trois sociologues en particulier ont retenu notre attention, à savoir Siegfried KRACAUEUR, et surtout Edgar MORIN et Jean-Pierre ESQUENAZI, que nous avons déjà cités plus haut.

L'approche socio-historique de KRACAUEUR est intéressante parce qu'il étudie justement la représentation du monde social dans le cinéma. Il s'intéresse au cinéma « en tant que *filtre* imposé par ceux qui le réalisent à un réel, dont ces films ne sont qu'un des multiples reflets. » Ce média peut ainsi être envisagé « en tant que témoignage social » au travers de ses contenus, son style, et « sa façon d'agir sur la société elle-même⁴² ».

Analyser le cinéma permet alors de saisir « la mentalité d'une époque » parce que ce média est porteur « d'expressions propre à caractériser une culture et une époque ». Ce type d'approche nécessite une bonne connaissance de la culture représentée dans les films. C'est la raison pour laquelle l'approche historique et anthropologique est centrale dans notre travail ; la prise en compte des particularités culturelles du Mexique, notamment en ce qui concerne le rapport à l'image, nous semble indispensable.

En outre, à l'instar des travaux de Francesco CASETTI, nous considérons le cinéma, comme « un des multiples médias, une des multiples structures industrielles, un des multiples lieux où la culture se confesse.⁴³ »

Nous envisageons aussi le cinéma « en tant qu'institution sociale de production et de réception culturelle et artistiques⁴⁴ », à la lumière des travaux d'Edgar MORIN et de Jean-Pierre ESQUENAZI.

⁴¹ ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin (Collection 128), 2007, p.54.

⁴² ETHIS Emmanuel, *Op.cit.*, 2007, p.60.

⁴³ CASETTI Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Nathan, 1999, p.123.

⁴⁴ ETHIS Emmanuel, *Op.cit.*, 2007, p.7.

D'une part, l'approche sociologique et anthropologique permet de concevoir le film comme « un objet où se télescopent le quotidien et le fantastique, la vérité et l'illusion, le réel et l'imaginaire⁴⁵ ». Dans cette perspective, le cinéma constitue une « institution de l'imaginaire ⁴⁶».

Nous retenons d'ailleurs la définition qu'Edgar MORIN propose de ce terme :

« L'imaginaire est l'au-delà multiforme et pluridimensionnel de notre vie, et dans lequel nous baignent également nos vies. C'est l'infini jaillissement virtuel qui accompagne ce qui est actuel, c'est-à-dire singulier, limité, et fini dans le temps. C'est la structure antagoniste et complémentaire de ce qu'on appelle le réel, et sans laquelle, sans doute, il n'y aurait pas de réalité pour l'homme, ou mieux de réalité humaine.⁴⁷ »

D'autre part, en considérant le film comme un fait social, l'approche de Jean-Pierre ESQUENAZI permet d'envisager les réalisateurs et les spectateurs des films comme participant à la production du sens des films.

Emmanuel ETHIS remarque que l'apport sociologique des travaux de Jean-Pierre ESQUENAZI réside dans le fait d'étudier « l'économie symbolique du film, c'est-à-dire le mode d'organisation du processus de production spécifique du cinéma qui permet à un film d'exister en tant qu'objet signifiant socialement parlant.⁴⁸ »

Dans cette perspective, le film est analysé dans ses dimensions multiples. Il est à la fois « le produit de contraintes et d'obligations auxquelles sont soumis les acteurs sociaux qui le fabriquent⁴⁹ » et le résultat des choix des ses « agents producteurs ». Il constitue un objet d'étude permettant de saisir le point de vue d'un réalisateur sur le monde qu'il représente. Et il n'existe que par rapport à un destinataire, un public, qui le reçoit et lui donne du sens.

Les films peuvent ainsi « être envisagés comme l'expression du *champ culturel* tel qu'il a été *senti, pensé, traversé* par le cinéaste.⁵⁰ »

Cette perspective sociologique enrichit l'étude de notre objet. Resituer les réalisateurs et les spectateurs des films dans leur contexte social permet d'analyser les médiations qui participent à la production de sens de ces deux actants.

⁴⁵ ETHIS Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.61.

⁴⁶ ETHIS Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.65.

⁴⁷ MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Paris : Grasset Fasquelle (3^{ème} éd.), 1975, p.91.

⁴⁸ ETHIS Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.71.

⁴⁹ ETHIS Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.72.

⁵⁰ *Ibid.*

En outre, sans sous estimer la subjectivité et la liberté de création des cinéastes, nous considérons le cinéma comme un témoignage du social, le situant dans cet entre-deux du réel et de l'imaginaire. L'étude du cinéma permet ainsi d'observer la manière dont un réalisateur cristallise des questions sociales propres au contexte dans lequel il s'inscrit, en observant sa manière de représenter le monde.

b. Construction de la démarche exploratoire

Nous présenterons notre méthodologie de manière chronologique, afin d'expliquer comment cette combinatoire d'approches s'est construite progressivement pour répondre aux questions soulevées par les analyses.

Le plan de notre thèse rend compte de la logique de *décentrage* à la fois scientifique et culturel que nous avons opérée pour étudier notre objet, en nous inspirant du concept de *descentramiento* proposé par Jésus MARTIN-BARBERO⁵¹.

Par cette expression, nous voulons aussi mettre en relief les différents enrichissements méthodologiques à partir desquels nous avons tenté de ne pas « linéariser » ou « décomplexifier » l'objet. Nous avons cherché à actualiser en permanente la problématisation de notre sujet en intégrant de nouveaux outils. Notre méthodologie s'est donc construite à partir de la rencontre des différentes méthodologies qui ne sont pas seulement appliquées dans la thèse mais aussi mises en perspective et questionnées pour en voir les limites et les compléter par d'autres approches.

Nous sommes tout d'abord partis du centre de l'objet-film, en nous appuyant sur une méthode que nous connaissons puisqu'elle s'inscrit dans notre discipline d'origine : la sémiotique appliquée et plus précisément la sémio-pragmatique proposée par Roger ODIN. Cette méthode s'est avérée utile pour étudier la notion de genre cinématographique, et plus précisément la fiction. Elle permet d'interroger les films en fonction d'opérations qui constituent le processus de *fictionnalisation*.

Mais l'étude du corpus a aussi révélé les limites de cette méthode d'analyse, invitant à la compléter par une approche culturelle pour répondre aux questions soulevées par le corpus. En effet, la sémio-pragmatique est construite à partir d'une combinatoire d'opérations qui contribue à clôturer l'objet, à en limiter l'analyse dans un cadre un peu rigide.

C'est pourquoi nous nous sommes orientés vers l'étude des médiations pouvant intervenir tant au niveau de la production cinématographique que de la réception. En nous intéressant aux médiations institutionnelles qui interviennent dans la production d'un film, nous cherchons à montrer que le film est composé d'un foyer d'énonciateurs

⁵¹ MARTIN-BARBERO Jésus, Comunicación : descentramiento de la modernidad, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, n°13-14, janvier-décembre 1996, p.75-93, en ligne [réf. du 30 juin 2010], disponible sur : <http://www.escritos.buap.mx/escr13/75-93.pdf>

multiples. Nous considérons aussi les médiations au niveau de la réception, qu'elles soient situationnelles, culturelles ou esthétiques.

L'analyse de l'intermédialité dans les films du corpus nous a permis d'aborder la question de la *mémoire intermédiaire* qui encadre la réception des films.

L'intermédialité est prise dans le sens des relations entre les médias et des emprunts qui découlent de ces échanges, en vue de créer de nouvelles formes de discours. Cela consiste à analyser ce qui se produit quand un auteur transpose les moyens d'expression d'un média vers un autre. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur les travaux des chercheurs du CRI de Montréal⁵².

Les diverses formes de discours audiovisuels contemporains sont donc envisagés comme des « palimpsestes », c'est-à-dire comme des formations en couches, pour reprendre la définition de MARTIN-BARBERO, construites sur le mode du bricolage, du collage d'éléments appartenant à des contextes différents.

Ensuite, nous avons opéré un premier décentrage vers une approche historique et anthropologique de l'image au Mexique pour donner suite à la réflexion. Il nous semblait indispensable de considérer des éléments fondamentaux et particuliers à cette culture mexicaine pour étudier notre objet.

Cette approche diachronique a fait émerger la question de l'image métisse, envisagée à partir de la pénétration de l'imaginaire occidental sur le continent latino-américain au moment de la colonisation du 16^{ème} siècle, considérée comme la première mondialisation. Les travaux de Serge GRUZINSKI⁵³ ont confirmé notre hypothèse selon laquelle une histoire particulière à ce pays et à ce continent prédispose aux mélanges, qu'ils soient culturels ou esthétiques. La période baroque semble être à l'origine d'une porosité entre réel et fiction, propre à cette culture. En outre, la dimension religieuse semble centrale dans les images du Mexique.

Cette perspective historique nous a permis de relativiser la nouveauté des pratiques métisses de l'image, en les resituant dans une continuité avec des pratiques plus anciennes : les nouvelles technologies actualisant les pratiques anciennes plutôt que d'en créer de nouvelles.

L'approche anthropologique a aussi ouvert de nouvelles questions. En effet, les films du corpus témoignent de l'hybridation des genres par rapport à une histoire culturelle de l'image locale ; celle du Mexique. Mais l'analyse du corpus révèle aussi d'autres dimensions, invitant à penser l'interculturalité dans l'acte de création.

C'est pourquoi une analyse synchronique et plus globale des phénomènes de mélange s'est imposée ; un deuxième décentrage méthodologique a été opéré.

⁵² CRI : Centre de Recherche sur l'Intermédialité ; <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>

⁵³ GRUZINSKI Serge, *La guerre des images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris : Fayard, 1990.

Il a fait émerger une autre dimension : celle de la négociation des réalisateurs des films du corpus avec le cinéma hégémonique nord-américain principalement mais aussi européen. Il s'agit alors de comprendre comment les réalisateurs se nourrissent d'autres pratiques cinématographiques, entremêlant dans leurs films des référents culturels de leur culture locale avec d'autres référents culturels transnationaux.

Dans le contexte de la globalisation, le style des réalisateurs du corpus s'hybride avec d'autres styles, d'autres discours filmiques voire avec la forme d'autres médias.

Notre objectif, au-delà de cette recherche, est aussi d'expliquer que si des phénomènes de mélange se produisent dans cette culture médiatique mexicaine de manière particulière, de tels phénomènes transparaissent aussi dans d'autres films latino-américains et mondiaux, parce qu'ils participent d'un mouvement global de circulation des images et des sons à l'échelle mondiale. L'intermédialité, l'hybridation des genres cinématographiques et le métissage des images pourraient ainsi être considérés comme transmédiatiques et transculturels.

5. Construction du corpus

Dans le cadre de cette thèse, il était nécessaire de circonscrire le corpus dans l'espace comme dans le temps. Nous avons donc décidé de limiter notre corpus au cinéma de fiction mexicain contemporain. Nous présentons donc ici nos critères de sélection pour constituer notre corpus.

Nous avons d'abord pris en compte des critères spatio-temporels. Les films du corpus ont tous été réalisés par des cinéastes mexicains entre 2000 et 2008. Nous avons déjà expliqué plus haut les raisons qui nous ont poussés à choisir le cinéma mexicain, le Mexique pouvant être considéré comme un pays de l'entre-deux. Si nous avons décidé de limiter notre corpus dans le temps, c'est que les discours de la presse annonçaient une rupture dans l'histoire du cinéma mexicain au tournant des années 2000. Nous avons alors décidé de nous intéresser aux films sortis à partir de cette période pour comprendre ce qui est nouveau ou pas dans la démarche des réalisateurs. Ce sont aussi les contextes de production des films qui nous ont donné envie d'étudier cette cinématographie. Le foyer d'énonciation multiple constitué par les formes de coproductions toujours plus complexes rend difficile l'identification d'un lieu d'énonciation unique. C'est justement ce qui nous intéresse ; le cinéma mexicain est un cinéma déterritorialisé.

Tout au long de cette recherche, de nouveaux films mexicains sont sortis en salle. Travailler sur un corpus très contemporain constitue donc une contrainte importante. Les déplacements annuels dans des festivals de cinéma spécialisés sur l'Amérique Latine (La Cita à Biarritz en septembre, le festival de Cinémas d'Amérique Latine à Bordeaux et à Toulouse en mars, et même le FIPA à Biarritz en janvier) ont permis de suivre la progression des films de fiction mexicains au fur et à mesure de leurs sorties. En cours de thèse, il a fallu intégrer de nouveaux films qui venaient de sortir en salle, ce qui a posé aussi le problème de la possibilité de visionner ces films sur un support disponible à la vente (DVD) pour les analyser dans le détail.

C'est pourquoi nous avons aussi choisi de distinguer un corpus central d'un corpus périphérique.

Le corpus central est composé de films de fiction de deux réalisateurs mexicains, Alejandro GONZÁLES IÑÁRRITU et Carlos REYGADAS. Pour le premier, nous avons sélectionné ses trois premiers films, qui constituent aussi une trilogie. Il s'agit de : *Amores Perros* (2000), *21 grams* (2003), *Babel* (2006). Pour le second, nous avons aussi sélectionné ses trois premiers films, représentant l'intégralité de sa production de longs-métrages à ce jour.

Nous avons choisi de nous focaliser sur ces deux réalisateurs parce qu'ils semblent représenter deux tendances du cinéma mexicain contemporain, deux formes de négociation et d'interculturalité : l'un plutôt ouvert à l'international et capable de produire des superproductions proches du cinéma hollywoodien et l'autre, plus intimiste et davantage tourné vers l'Europe et le cinéma d'auteur.

Le corpus périphérique est composé de films de fictions et documentaires mexicains contemporains (2000-2008) proches des deux réalisateurs du corpus principal, dans le domaine de la production ou dans les choix esthétiques de réalisation. Ce travail nous permet alors de dégager deux grandes tendances du cinéma mexicain contemporain. La première concerne la démarche de réalisateurs comme Alejandro GONZALEZ INARRITU, Alfonso CUARON et Guillermo DEL TORO, surnommés « les trois Fantastiques » par la presse mexicaine parce qu'ils sont proches d'Hollywood. Ces cinéastes de films à gros budgets, diffusés dans les salles de la grande distribution, sont unis par des liens d'amitié, de production et entretiennent aussi le même rapport de négociation avec le cinéma hollywoodien. La deuxième concerne la démarche de réalisateurs comme Carlos REYGADAS, dans la lignée duquel se trouve le cinéma d'Amat ESCALANTE. Réalisateurs de films à petits budgets diffusés dans les festivals et les salles de cinéma d'art et d'essai, ils sont davantage tournés vers des coproductions européennes. Ils proposent des films qui mettent en scène les histoires d'individus particuliers et jouent sur les liens entre réalisme et surréalisme. Mais au-delà de cette classification binaire, des cinéastes comme Rodrigo PLA ou Alex RIVERA proposent une troisième voie, qu'il s'agit de prendre en compte.

Enfin, le documentaire d'Arturo PERES TORREZ est une découverte inédite. Ce film, diffusé au FIPA en 2007, n'est pas sorti en salle en France. S'il fait aussi partie du corpus, c'est qu'il nous permet de travailler sur les échanges entre fiction et documentaire au sein d'un documentaire, et de montrer que les échanges entre ces deux genres se font dans les deux sens, de manière interactive. L'intérêt de ce film réside ainsi dans la possibilité d'observer comment les processus de *fictionnalisation* interviennent dans un documentaire. En outre, il est aussi un exemple clé de notre analyse de l'intermédialité, puisqu'il est composé de prises de vues réelles mais aussi d'images de Bande-Dessinée et d'animation 3D.

Malgré l'apparente hétérogénéité du corpus (les films appartenant à des genres cinématographiques différents), des caractéristiques énonciatives, historiques et anthropologiques, esthétiques et culturelles les rapprochent et constituent ce que l'on peut appeler leur *mexicanité*. Nous chercherons à le démontrer mais aussi à le questionner.

Les films semblent traversés par les mêmes problématiques, notamment celle de la négociation avec le cinéma hégémonique hollywoodien, même si les réalisateurs réagissent différemment, démontrant par là même l'originalité de leur démarche de création. Ce qui les relie, c'est aussi un rapport à l'image marqué par une culture nationale commune, dans laquelle l'image ne peut être pensée sans ses liens avec la religion.

Méthode d'analyse du corpus

L'analyse que nous proposons des films du corpus est de type qualitatif. Cela signifie que nous n'avons pas utilisé de grille d'analyse pré-établie, stricte et systématique. Nous avons plutôt adapté nos critères d'analyse à chaque film en fonction de ce que nous cherchions à mettre en lumière dans chacun d'entre eux.

Pour analyser le corpus, nous avons d'abord élaboré des séquentiels des films. Les analyses que nous avons menées sur les films sont de deux types. Nous nous appuyons à certains moments sur des analyses de séquence en particulier, et à d'autres sur des analyses comparatives entre différentes séquences des films du corpus, voire d'autres films. Les analyses comparatives nous permettent d'identifier des caractéristiques communes aux réalisateurs, et donc de démontrer leur *mexicanité*.

Dans chaque partie de la thèse, le corpus est mobilisé : chaque avancée dans le raisonnement s'appuie sur des analyses des contextes de production et des postures spectatoriennes potentielles ainsi que sur des séquences en particulier.

Chaque film du corpus principal a été dans un premier temps visionné et décomposé dans son intégralité afin d'établir un séquentiel complet, c'est-à-dire un découpage du film séquence par séquence avec des indications précises sur le récit, l'esthétique et des données spatio-temporelles.

Dans la mesure où nous n'avons pas accès au séquentiel réalisé par le cinéaste, il a fallu le reconstituer au visionnage. Une première question s'est alors posée : comment découper le film en séquence ?

Nous définissons la séquence comme une unité de lieu, de temps et d'action, renvoyant à la règle des trois unités au théâtre. Une séquence est donc une « suite de plans liés par une continuité narrative.⁵⁴ » Mais l'unité de la séquence peut aussi apparaître dans son style. Par exemple, l'utilisation de l'*effet-clip* peut produire un effet de continuité même si les images montées en rythme sur la bande-son représentent des espaces-temps différents.

En outre, une séquence se définit à partir de ce que l'analyste y cherche au moment de l'analyse parce qu'« une séquence est le morceau de film qui délimite l'analyse à laquelle il est soumis.⁵⁵ »

Ce premier travail de visionnage approfondi a permis de mémoriser les films et de dégager les séquences qui pouvaient être particulièrement intéressantes pour l'analyse.

Puis des séquences en particulier ont été sélectionnées dans chaque film, en fonction du questionnement et des hypothèses de cette recherche, et analysées à partir de plusieurs méthodes, que nous avons présentées dans notre méthodologie.

L'analyse des séquences en particulier ne pouvait se faire sans ce travail général sur les films, nous permettant d'avoir une vision à la fois globale (mémoire du film) et précise du contenu des films.

⁵⁴ JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris : Armand Colin, 2004, p.107.

⁵⁵ JULLIER Laurent, *Op.cit.*, 2004, p.107.

***PREMIERE PARTIE : L'ENONCIATION DU
CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN, DES
CONTEXTES DE PRODUCTION AUX
CONTEXTES DE RECEPTION***

Introduction

L'image offre de nouveau un champ privilégié pour observer le résultat des heurts et des rencontres.

Serge GRUZINSKI

Dans cette première partie, nous analyserons les contextes de production et de réception des films, sous l'angle spécifique des médiations. Nous observerons aussi le mélange des genres cinématographiques et des techniques de création de l'image se manifestant dans les films du corpus.

Pour ce faire, nous étudierons l'énonciation des films à partir d'une méthode en particulier, la sémio-pragmatique. Il ne s'agit pas d'appliquer ce modèle d'analyse mais plutôt de le tester sur nos objets, afin d'envisager les apports et les limites de cette méthode pour notre recherche.

Etudier le cinéma en tant que média implique de l'envisager comme un espace de communication entre un réalisateur et un spectateur au travers du film. Nous envisagerons donc les processus communicationnels construits par l'instance de production et de réception des films, ainsi que les liens entre ces deux instances de production de sens. Cette approche permet de saisir les médiations qui interviennent au niveau de la création du film afin d'identifier le foyer d'énonciation constitué par la production d'un film. Elle permet aussi de considérer les différents contextes de réception potentiels des films, ainsi que les médiations multiples intervenant au niveau du spectateur.

Pour définir la médiation, concept central dans cette thèse, nous nous appuyons sur les travaux de Jésus MARTIN-BARBERO et Jean CAUNE.

Précisons tout d'abord que, dans cette recherche, nous employons le mot médiation dans le sens d'un concept opératoire pour analyser les objets médiatiques.

C'est pourquoi les travaux de Jésus MARTIN-BARBERO sont éclairants pour notre travail ; il est l'un des pionniers à proposer de se déplacer de l'analyse des médias à celle des médiations. En effet, bien que son ouvrage *Des médias aux médiations* ne soit publié en français qu'en 2002 par le CNRS, l'ouvrage original en espagnol a été publié pour la première fois en 1987 en Espagne et en Amérique Latine⁵⁶.

⁵⁶ MARTÍN BARBERO, Jesús, *De los Medios a las Mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.

Si le concept de médiation qu'il propose est original, c'est qu'il l'envisage comme une « articulation entre pratiques de communication et mouvements sociaux »⁵⁷. Dans cette perspective, « la culture est négociée, en tant qu'objet de transaction.⁵⁸ » Jésus MARTIN-BARBERO reconsidère ainsi les rapports entre culture et communication, en envisageant « la communication de masse comme un lieu essentiel de discours concurrents.⁵⁹ »

La médiation concerne alors toute dimension qui intervient dans la réception d'un média et permet de négocier le sens d'un message en fonction de dimensions personnelles comme l'âge, le sexe, la classe, le lieu d'habitation ou encore l'appartenance à divers groupes socio-culturels.

Dans le domaine du cinéma, une attention est portée au spectateur, considéré comme participant à la construction du sens du message médiatique.

Le concept de médiation est aussi opératoire pour analyser l'instance de production des films du corpus, dans la mesure où chaque participant à la production du film peut-être considéré comme un co-énonciateur. Il permet d'expliquer que le cinéma est constitué d'un foyer d'énonciation multiple.

Sur ce point, Jean CAUNE rappelle d'ailleurs qu'il existe « deux sphères de médiation » qu'il est important de mettre en rapport : « celle où l'artiste est au centre et celle où c'est le récepteur.⁶⁰ » C'est ainsi que dans ce travail, nous étudions les médiations intervenant dans l'espace de création et l'espace de réception.

Travailler sur la médiation revient donc aussi à étudier l'énonciation puisque « le mécanisme de l'énonciation fait entrevoir ce qui est en jeu dans le phénomène d'expression culturelle : une médiation entre l'individu et le monde.⁶¹ »

Du côté du réalisateur, ces médiations peuvent être individuelles ou institutionnelles. C'est ce que nous mettrons en évidence dans le premier chapitre. Du côté de la réception, les médiations peuvent être multiples, comme nous le développerons dans la deuxième partie de la thèse.

⁵⁷ MARTIN-BARBERO Jesús, *Des médias aux médiations, Communication, culture et hégémonie*, Traduit de l'espagnol par Georges DURAND, Paris : CNRS Editions, 2002, p.21.

⁵⁸ MORRIS Nancy, R.SCHLESINGER Philip, Op. cit, 2000, p.84.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ CAUNE Jean, *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble : PUG (2^{ème} édition), 2006, p.84.

⁶¹ *Ibid.*

Chapitre Un : Des contextes de production déterminants

Dans ce premier chapitre, nous cherchons à expliquer les raisons de l'internationalisation de la production cinématographique mexicaine et ses conséquences sur l'énonciation des films. Nous présenterons donc d'abord la situation de la production cinématographique mexicaine contemporaine, au regard de la production du continent.

Nous reviendrons aussi sur la crise auquel ce secteur fait face depuis 1994 en soulignant ses conséquences sur le cinéma mexicain d'aujourd'hui. Puis nous situerons les films du corpus et leurs diverses stratégies de production au regard de cette situation. Enfin, nous envisagerons les conséquences des choix de production des films sur leur énonciation.

1. Situation de la production cinématographique mexicaine contemporaine

a. La production cinématographique mexicaine contemporaine au regard de la production du continent latino-américain

Le Mexique fait partie des grands pays producteurs de cinéma de ce continent, avec l'Argentine et le Brésil.

Même si ces pays ne disposent pas de sources de financement publiques ou privées suffisantes pour soutenir cette industrie culturelle, ils bénéficient toutefois de lois de réglementation du cinéma et de la création de fonds de soutien spécifiques. Ils produisent ainsi de nombreux films qui circulent parfois sur le continent et surtout en dehors en ayant accès aux réseaux de distribution internationaux. Le Mexique est donc un producteur majeur du continent latino-américain.

Ensuite, « la mise en réseau informelle des festivals, de la critique, des producteurs et des distributeurs⁶² », croissante depuis ces deux dernières décennies, a aussi contribué à l'élargissement de l'espace de diffusion des films du continent, de

⁶² CAUNE Jean, *Op.cit*, 2006, p.20.

sorte que « les cinémas d'Amérique latine » sont devenus une catégorie présente dans la programmation des festivals notamment en France. D'ailleurs, les cinémas latino-américains sont davantage connus en Europe ou aux Etats-Unis que sur le continent. En effet, « la situation de chaque pays du continent révèle une méconnaissance profonde des cinémas et des réalisateurs des autres pays du continent, au point qu'un festival européen représente encore aujourd'hui une possibilité de rencontre inédite pour les cinéastes et les professionnels.⁶³ » Cela s'explique en grande partie par la difficulté pour ces cinémas d'accéder au circuit de distribution international et donc de circuler sur le continent latino-américain, mais aussi par un manque de communication entre les cinéastes du continent.

Pour comprendre le cinéma mexicain d'aujourd'hui, il faut aussi considérer les cinémas latino-américains d'hier. Et d'un point de vue historique, des différences et évolutions notoires sont apparues dans les cinémas latino-américains contemporains.

Les cinémas latino-américains des années 60 et 70 étaient militants, engagés idéologiquement au service des utopies révolutionnaires qui secouaient le continent à l'époque. Des écoles de cinéma apparaissaient alors sur le continent comme dans le monde, constituant ainsi de nouvelles vagues. Le réalisateur brésilien Glober ROCHA est l'une des incarnations de ce cinéma d'école militant.

Depuis les années 80, les cinémas latino-américains se distinguent par cette perte de « l'unité esthétique ou politique qui fédérait les mouvements artistiques et cinématographiques des décennies précédentes⁶⁴ », au profit de démarches singulières et d'une recherche esthétique forte. Les cinéastes émergents ne se revendiquent plus comme appartenant à une école. C'est plutôt la multiplicité d'initiatives individuelles qui prévaut aujourd'hui. Ainsi, « il n'est plus question d'un sentiment d'appartenance à un groupe spécifique animé d'une solidarité ou d'un accord idéologique ou esthétique, mais d'une sorte d'affiliation professionnelle.⁶⁵ »

Trois caractéristiques semblent distinguer les cinémas latino-américains d'hier de ceux d'aujourd'hui, que ce soit au niveau du contenu des histoires, de la forme ou de la dimension idéologique. En effet, ce qui semble caractériser les cinéastes contemporains, c'est à la fois le « renoncement à la problématisation du social et à l'aspiration à proposer des réponses idéologiques » mais aussi « l'ambiguïté féconde entre le documentaire et la fiction », et enfin le « refus des grands sujets historiques et

⁶³ RUEDA Amanda, 1989-2008, 20 ans de cinéma latino-américain : tendances et évolutions, *Cinémas d'Amérique latine* n°16, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008, p.28.

⁶⁴ RUEDA Amanda, *Op.cit*, 2008, p.27.

⁶⁵ *Ibid.*

sociaux et de la prise de position politique.⁶⁶ » Les cinéastes préfèrent représenter à l'écran les histoires simples d'individus particuliers, pris dans leur quotidien. Ce qui semble rapprocher ces cinéastes, c'est davantage « le recours à l'intime [qui] renvoie au rejet de la spectacularisation cinématographique ⁶⁷ » propre au cinéma hollywoodien.

Le cinéma mexicain contemporain entretient un rapport de négociation forte avec le cinéma hollywoodien voisin. Cette négociation est particulièrement manifeste dans la filmographie des réalisateurs du corpus principal. En effet, INARRITU et REYGADAS proposent tous deux, à leur manière, des formes esthétiques et narratives alternatives par rapport au cinéma hollywoodien.

C'est pour cela que le cinéma mexicain contemporain est un objet intéressant en termes de communication interculturelle. Son étude permet de mettre en évidence la négociation avec le cinéma hégémonique hollywoodien en vue d'inventer des formes alternatives de récit. Ainsi, la problématique du rapport à l'Autre apparaît dans les différentes formes de narration proposées par les cinéastes, qu'il nous faut analyser.

Ce renouveau du cinéma mexicain depuis le début des années 2000 ne saurait faire oublier la crise qui a affecté ce secteur d'activité dès le début des années 90. Nous la retraçons ci-après pour mieux comprendre les stratégies de production et de distribution des films du corpus.

⁶⁶ RUEDA Amanda, *Op.cit*, 2008, p.30.

⁶⁷ RUEDA Amanda, *Op.cit*, 2008, p.31.

b. La crise du cinéma mexicain (1994-2003)

Pour concevoir la production cinématographique des films contemporains du corpus, sortis entre 2000 et 2008, il faut revenir sur une date cruciale dans l'histoire du Mexique; 1994.

1994 est en effet une date importante de l'histoire des industries culturelles mexicaines. Deux événements majeurs se produisent cette année-là. C'est à cette période que commence l'insurrection des Zapatistes menés par le Sous-Commandant Marcos dans le Chiapas et que le TLC (Tratado de Libre Comercio, ou ALENA) entre en vigueur. Ce traité lie les Etats-Unis, le Mexique et le Canada d'un point de vue économique et commercial. Le cinéma y est considéré comme n'importe quel bien de consommation en libre concurrence avec des produits extérieurs (et notamment avec le cinéma hollywoodien).

C'est pourquoi les dernières années du 20^{ème} siècle sont difficiles pour les cinéastes mexicains qui voient leurs sources de financement réduire considérablement. Cette décroissance a eu pour conséquence le chômage technique d'une grande partie des acteurs du secteur ainsi que la désaffection du public.

Víctor UGALDE, cinéaste mexicain, examine les conséquences néfastes de ce traité sur l'industrie cinématographique mexicaine pour la période 1994-2004. Selon lui, « le traité a détruit, en quelques années, ce qui avait mis plus de soixante ans à se construire : un cinéma fort à identité propre.⁶⁸ »

Les cinéastes mexicains ont demandé à plusieurs reprises dans les années 90, que le cinéma soit protégé par l'Etat, à l'instar du Canada qui « a préservé du traité ses industries culturelles en créant un chapitre d'exception.⁶⁹ » Mais ces réclamations ne furent pas entendues. L'auteur propose un tableau permettant de visualiser l'évolution des sources de financement du cinéma mexicain entre la décennie 84-93 et celle de 94-2003.

Il est reproduit ci-après.

⁶⁸ UGALDE Víctor, 10 años del TLC. La década perdida del cine mexicano, *Cinemas d'Amérique Latine* n° 12, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2004, p.92.

⁶⁹ UGALDE Víctor, *Op.cit*, 2004, p.93.

PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS DE LARGOMETRAJE MEXICANAS 1984-1993													
PRODUCTION DE LONGS METRAGES MEXICAINS 1984-1993													
AÑO DE PRODUCCION	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	Total	Prom anual	%
ANNEE DE PRODUCTION													
GOBIERNO	9	5	4	4	3	6	9	15	11	11	77	8	10
GOUVERNEMENT													
INICIATIVA PRIVADA	58	73	70	70	97	94	89	17	34	42	644	64	86
FONDS PRIVES													
INDEPENDIENTES	7	11	2	4	2	0	0	0	0	0	26	3	4
INDEPENDANTS													
TOTAL	74	89	76	78	102	100	98	32	45	53	747	75	100

PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS DE LARGOMETRAJE MEXICANAS 1994-2003													
PRODUCTION DE LONGS METRAGES MEXICAINS 1994-2003													
AÑO DE PRODUCCION	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	Total	Prom anual	%
ANNEE DE PRODUCTION													
GOBIERNO	6	3	5	7	9	11	15	7	4	16	83	8	39
GOUVERNEMENT													
INICIATIVA PRIVADA	38	10	11	6	1	11	13	14	10	12	126	13	60
FONDS PRIVES													
INDEPENDIENTES	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	1
INDEPENDANTS													
TOTAL	46	14	16	13	10	22	28	21	14	28	212	21	100

Tableaux établis par le Collectif Galindo, la Direction générale d'Activités Cinématographiques, l'Université Nationale Autonome de México (UNAM) et IMCINE.⁷⁰

⁷⁰ UGALDE Víctor, *Op.cit*, 2004, p.93. Tableaux reproduits dans leur intégralité.

On peut remarquer sur ce tableau que la production cinématographique mexicaine chute de plus de 70 % (de 747 à 212 LM pour chaque décennie). Il est aussi intéressant d'observer dans le détail l'évolution des sources de financement. Ainsi, entre 1984 et 1993, 77 films sont financés par l'Etat contre 83 entre 1994 et 2003. Mais cette légère augmentation de l'investissement de l'Etat ne compense pas la baisse importante des sources de financements privés. En effet, seuls 126 films sont financés par des fonds privés entre 1994 et 2003 contre 644 entre 1984 et 1993.

Ainsi, entre ces deux décennies, l'investissement de l'Etat augmente de 10 à 39% quand celui des investisseurs privés décroît de 86 à 60 %. Enfin, dans la dernière décennie, la production indépendante est quasiment nulle puisqu'elle régresse de 26 films à 3 films.

Cette chute de la production cinématographique nationale a eu de lourdes conséquences sur l'industrie cinématographique locale. Elle a engendré « un chômage énorme qui a mené à la fermeture d'entreprises, à la réduction de recettes fiscales [...], à la chute des exportations et à l'augmentation des importations de films étrangers. Les possibilités d'expression des artistes mexicains et leur contact avec le public ont été réduits de façon drastique.⁷¹ »

D'autre part, le public mexicain a tendance à rejeter et dévaloriser les productions nationales, à l'exception des films des « tres fantasticos⁷² » (INARRITU, CUARON, DEL TORO), au profit des productions nord-américaines. Mais cette désaffection du cinéma mexicain par le public s'explique aussi par un problème de distribution. Les distributeurs et les exploitants de salles mexicains, à forte dominante transnationale, ne facilitent pas la distribution des films mexicains, dominée par les films nord-américains. Les films mexicains sont donc peu ou pas distribués au Mexique. Le plus souvent, ils sont d'abord diffusés à l'extérieur du pays, et c'est seulement une fois qu'ils sont primés dans des festivals internationaux qu'ils sont distribués et reconnus dans leur pays d'origine. Mais ils restent souvent peu de temps à l'affiche.

L'impact du TLC s'est donc réellement fait sentir sur le cinéma mexicain. Réduit à un bien de consommation comme un autre, il a du faire face à la loi économique de la libre concurrence, sans avoir les moyens réels de se confronter au marché international. Par conséquent, le cinéma mexicain s'est de moins en moins bien

⁷¹ UGALDE Víctor, *Op.cit*, 2004, p.94.

⁷² L'expression « los tres fantasticos » est récurrente dans la presse mexicaine pour qualifier ces trois réalisateurs. Elle fait bien-sûr écho à la superproduction hollywoodienne *Les 4 fantastiques* (Tim STORY, 2005) mettant en scène les super-héros de la série de comics du même nom. Elle insiste sur le parcours exceptionnel de ces trois réalisateurs qui se font une place sur le marché international.

exporté et les importations de productions internationales (et surtout nord-américaines) ont radicalement augmenté.

Pour tenter de pallier au manque de fonds, il a fallu « accroître l'intervention gouvernementale, par la création des fonds FOPROCINE en 1997 et FIDECINE en 2001, pour coproduire avec l'initiative privée.⁷³ »

Mais cette initiative reste insuffisante pour pouvoir relancer l'industrie cinématographique nationale. « Loin de l'exception culturelle, le cinéma mexicain est considéré comme une marchandise de plus par le gouvernement mexicain. Pour créer un fonds de soutien au profit du cinéma national, il n'existe pas de taxes sur les films étrangers. La télévision ne soutient pas non plus le cinéma. En outre, les recettes du billet sont très mal réparties : 60 % des recettes vont à l'exploitant et 15 % au producteur initial.⁷⁴ »

Face à cette situation critique, les réalisateurs et producteurs mexicains ont adopté deux stratégies de production différentes. Certains ont fait le choix de rester au Mexique pour réaliser leur projet sur place, avec le peu de moyens dont ils disposent. D'autres font appel à des financements internationaux et quittent leur pays en vue de travailler dans des conditions plus confortables.

Avant de rentrer dans le détail de la production et de la distribution des films du corpus, il apparaît essentiel de connaître les sources de financement à disposition des réalisateurs mexicains pour mener à bien leurs projets.

⁷³ UGALDE Víctor, *Op.cit*, 2004, p.94.

⁷⁴ LEPINE Cédric, Le cinéma mexicain par ses écoles, *Cinémas d'Amérique latine* n°17, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2009, p.51-52.

c. Les sources de financement du cinéma mexicain au Mexique

Bien qu'encore insuffisantes selon les cinéastes mexicains, les sources de financement du cinéma au Mexique sont nombreuses au regard des autres pays du continent.

Tout d'abord, les sources qui apparaissent le plus souvent au générique des films sont les studios de production ESTUDIOS CHURUBUSCO AZTECA⁷⁵ (depuis 1945), l'institution gouvernementale IMCINE⁷⁶ (Instituto Mexicano de Cinematografía, depuis 1985), et les fonds FOPROCINE, FIDECINE et EFICINE créés respectivement en 1997, 2001 et 2006.

Les studios CHURUBUSCO AZTECA sont les plus importants en Amérique Latine. Ils ont coproduit les premiers films des réalisateurs du corpus central, à savoir *Amores perros* (A.G INARRITU, 1999) et *Japón* (C. REYGADAS, 2000). Ils ont aussi coproduits les premiers films de certains réalisateurs du corpus périphérique ; *Solo con tu pareja* (A. CUARON, 1990), *La invención de Cronos* (G. DEL TORO, 1991).

L'institution gouvernementale IMCINE a soutenu les deux derniers films de Carlos REYGADAS, *Batalla en el cielo* (2005) et *Luz silenciosa* (2007).

Le fond de soutien FOPROCINE apparaît aussi au générique des films de certains réalisateurs mexicains : *Luz silenciosa* (C. REYGADAS, 2007) et *Desierto adentro* (R. PLA, 2008). Il a financé en partie les deux films réalisés par Amat ESCALANTE à ce jour, à savoir ; *Sangre* (2005) et *Los bastardos* (2008). Ce fonds de soutien est destiné à la production cinématographique de qualité. Il finance donc plutôt le « cinéma expérimental et d'auteur.⁷⁷ » D'ailleurs, les 124 films financés par ce fonds ont tous reçus des prix nationaux et/ou internationaux dans les festivals.

Le fond FIDECINE sert davantage à financer les films de réalisateurs émergents, considérés comme commerciaux et donc potentiellement exportables, à l'image du premier film de Rodrigo PLA, *La zona* (2006). Ce cinéma est qualifié de « bon cinéma commercial » par l'institution IMCINE. Les 88 films soutenus par ce fonds depuis 2007 se sont bien classés dans le box-office : plus de 550 000 spectateurs les ont vus.

⁷⁵ <http://www.estudioschurubusco.com>

⁷⁶ <http://www.imcine.gob.mx>

⁷⁷ Article non signé, en ligne sur le site de l'institution IMCINE, [réf. du 26 avril 2010]. Disponible sur: <http://www.imcine.gob.mx/PRODUCCION/FONDOS/HTML/FONDOS.HTML>

Traduction du texte original en espagnol.

Enfin, EFICINE est un programme d'encouragement fiscal. Il a été mis en place pour encourager ceux qui paient un impôt sur le revenu à investir dans des projets de production cinématographique. Ces investisseurs jouent le rôle de mécène en échange de payer moins d'impôts (jusqu'à 10 % de réduction).

L'investissement ou le désinvestissement de l'Etat dans la production cinématographique mexicaine a de lourdes conséquences sur ce secteur d'activité. Pour le comprendre, nous proposons d'analyser les tableaux suivants. Ils permettent de visualiser la politique d'investissement étatique ayant rendu possible le renouveau du cinéma mexicain, au tournant des années 2000.

CUADRO 1. Películas mexicanas producidas entre 2001-2007 / TABLEAU N° 1. Films mexicains produits de 2001 à 2007

CAPITAL CAPITAUX	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	TOTAL
Apoyo estatal Soutien de l'Etat	7	5	17	25	42	35	47	178
Independientes Indépendants	14	9	12	11	11	25	23	105
Total	21	14	29	36	53	60	70	283

CUADRO 2. Películas mexicanas producidas entre 1994-2000 / Tableau n° 2. Films mexicains produits de 1995 à 2000

CAPITAL	1995	1996	1997	1998	1999	2000	TOTAL
Apoyo estatal Soutien de l'Etat	5	7	7	9	11	15	54
Independientes Indépendants	9	9	1	2	8	13	42
Total	14	16	8	11	19	28	96

Comparaison des sources de financement du cinéma mexicain entre 1995 et 2007

Tableaux établis par Victor UGALDE, cinéaste

et Marina STAVENHAGEN, directrice générale de l'IMCINE depuis 2007⁷⁸

La lecture de ces deux tableaux confirme la volonté politique de l'Etat mexicain de soutenir la production cinématographique nationale, depuis 2003. On peut aussi observer la croissance des investissements privés depuis 2006, comme si le réinvestissement de l'Etat avait eu un effet d'appel d'air.

Le soutien financier de l'Etat et des investisseurs privés ou indépendants relance la production cinématographique du pays, qui se voit multipliée par trois. En effet, si entre 1995 et 2000, seulement 96 longs-métrages (films de fiction et documentaires)

⁷⁸ STAVENHAGEN Marina, Nuevos rumbos para el cine mexicano, *Cinémas d'Amérique Latine* n° 16, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008, p.73.

sont réalisés, 286 sont produits dans la période 2001-2007. Cependant, comme le rappelle Marina STAVENHAGEN, ce chiffre est « dérisoire au regard du potentiel d'un pays de plus de cent trois millions d'habitants, qui dans son passé récent (les années 80), a pu compter sur un rythme de production de plus de 80 films par an.⁷⁹ »

Ainsi, l'augmentation de la production nationale n'est possible que grâce à l'effort conjoint de producteurs privés – indépendants ou associations de production – et à des mesures politiques qui soutiennent le cinéma en tant qu'industrie culturelle.

En plus des fonds publics ou privés, certaines universités ou écoles spécialisées dans le cinéma et l'audiovisuel coproduisent aussi des films de fictions cinématographiques. C'est le cas de l'université de Guadalajara. Elle a coproduit *Batalla en el cielo* (C. REYGADAS, 2005). Deux écoles de cinéma jouent aussi un rôle majeur dans l'industrie cinématographique mexicaine : le CUEC et le CCC

Le CUEC⁸⁰ (Centro universitario de Estudios Cinematográficos) situé au cœur de l'UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), la plus grande université du continent latino-américain. Fondée en 1963 par Manuel GONZALES CASANOVA, elle « est l'école de cinéma la plus ancienne d'Amérique latine.⁸¹ » Elle forme des réalisateurs mais aussi des techniciens spécialisés dans les métiers du cinéma. « L'école est publique et non gouvernementale. [...] Un programme de premier film permet chaque année à un étudiant de réaliser un long-métrage financé par l'université et l'IMCINE.⁸² » L'école investit aussi des moyens financiers et humains pour diffuser les films réalisés par ses étudiants, en les inscrivant dans les festivals internationaux, comme le FIPA à Biarritz. Elle a aussi présenté une rétrospective des travaux des étudiants au festival de San Sebastián en 2008⁸³.

Le CCC⁸⁴ (Centro de Capacitación Cinematográfica) « a été fondé en 1975 par Carlos VELO. Luis BUNUEL fut son président honoraire.⁸⁵ » L'école est devenue une référence en matière de formation des professionnels du cinéma. « Le CCC se distingue par son soutien aux premiers films : un étudiant diplômé présente un projet de long-métrage, et si celui-ci est sélectionné, l'école se charge de financer tout le film.⁸⁶ » Ainsi, cette école se caractérise par sa capacité à suivre la construction d'un film étape par étape en assurant un soutien financier de la pré-production à la distribution et

⁷⁹ STAVENHAGEN Marina, *Op.cit*, 2008, p.65.

⁸⁰ <http://www.cuec.unam.mx>

⁸¹ LEPINE Cédric, *Op.cit*, 2009, p.49.

⁸² LEPINE Cédric, *Op.cit*, 2009, p.50.

⁸³ <http://www.sansebastianfestival.com/es/seccion.php?ano=2008&ap=4&id=970&ck=5619>

⁸⁴ <http://www.elccc.com.mx>

⁸⁵ LEPINE Cédric *Op.cit*, 2009, p.47.

⁸⁶ LEPINE Cédric, *Op.cit*, 2009, p.48

promotion du film. Pour ce faire, le CCC maintient un lien fort avec le réseau des institutions publiques comme IMCINE et privées comme les distributeurs nationaux et internationaux.

Cet investissement humain et financier dans toutes les étapes de production d'un film constitue le point commun entre ces deux écoles, et fait aussi leur force. Elles jouent donc un véritable rôle de tremplin professionnel pour les étudiants qui ont la chance d'y entrer et d'y suivre une formation.

Enfin, des initiatives individuelles de réalisateurs et producteurs mexicains visent aussi à pallier au manque de sources de financement étatiques, en réinvestissant la force de la solidarité et du collectif. C'est le cas des trois réalisateurs « bancables » de cette dernière décennie (INARRITU, CUARON, DEL TORO) qui ont créé en 2006 une société de production baptisée *Cha Cha Cha Films*. Leur objectif premier était de sceller leur amitié par une société de production capable de rassembler les cinéastes mexicains autour d'une structure solide. Cette initiative a valu aux trois cinéastes le surnom des « tres fantásticos » par la presse mexicaine, comme on peut le lire dans l'article d'Alberto TORRES et César HUERTA⁸⁷, le jour où, recevant un prix au Sénat, ils ont demandé à l'Etat de soutenir davantage la production cinématographique nationale.

Vincent MARAVAL, distributeur au sein du groupe WILD BUNCH ayant travaillé avec Guillermo DEL TORO, explique comment cette société s'est formée en 2007. Les trois cinéastes « étaient déjà solidaires entre eux avant cette société ; ils s'aidaient à monter leurs films. *Cha Cha Cha*, ça a été une idée à un moment, parce que les trois films des réalisateurs sortaient à peu près en même temps en octobre et novembre 2006.⁸⁸ » Mais selon ce distributeur, la création de cette société est surtout une « idée marketing » pour « se faire financer ses frais de bureaux par Universal⁸⁹ » en mutualisant. La société *Cha Cha Cha Films* a financé le film *Rudo y Cursi*, de Carlos CUARON, en 2008, véritable succès au box-office, au Mexique comme aux Etats-Unis. Elle a aussi coproduit le film *Mother and Child* de Rodrigo GARCIA avec Universal Pictures en 2009, ainsi que le dernier film d'INARRITU, *Biutiful*, sorti en août 2010, en collaboration avec Mod Producciones (Espagne), Focus Features et Universal Pictures (Etats-Unis). Cependant, il semblerait que cette société se soit arrêtée sur cet effet d'annonce, comme le dit Vincent MARAVAL, une fois les réalisateurs

⁸⁷ TORRES Alberto, HUERTA César, Los tres fantásticos del cine mexicano, exigen Cuarón, Iñarrity y Del Toro en el Senado apoyo al cine, *El Universal* du 21/03/2007, en ligne, [réf. du 18 février 2009]. Disponible sur: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/413691.html>

⁸⁸ MARAVAL Vincent, extrait de l'entretien réalisé le 18 décembre 2009 à Anglet (consultable en Annexe 3).

⁸⁹ *Ibid.*

absorbés dans leurs nouveaux projets respectifs. De plus, cette société appartient aux studios Universal Pictures qui ont cessé leurs investissements depuis la crise économique mondiale de 2009 qui a aussi eu des conséquences sur l'industrie du cinéma. Cela n'augure donc pas d'un futur propice pour cette société.

Malgré ces sources diversifiées de financement, produire et réaliser un film à partir de fonds uniquement mexicains reste une aventure difficile et sans *garantie de bonne fin*, pour reprendre un terme spécifique à la production audiovisuelle. Les réalisateurs qui optent pour ce choix doivent souvent s'appuyer sur des fonds propres. C'est le cas de Carlos REYGADAS. Pour son premier film, *Japón*, il a même fait appel à des membres de sa famille qui ont investi leur salaire en participation pour financer le film. En outre, malgré les initiatives gouvernementales, les cinéastes mexicains ont le sentiment que l'Etat n'a pas respecté son engagement de soutenir la création cinématographique parce que les fonds de soutien FOPROCINE ET FIDECINE restent insuffisants. Ils semblent ainsi désenchantés par la perspective de renouveau annoncée massivement dans les médias mexicains à la fin des années 90.

De ce fait, à partir du début des années 2000, d'autres sources de financement vont permettre de soutenir la production cinématographique mexicaine, et rendre possible l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs.

Il s'agit principalement de fonds européens.

d. Le recours nécessaire aux sources de financement étrangères

Bien qu'étant l'un des pays les plus importants en termes de production cinématographique, le Mexique n'échappe pas à une tendance générale en Amérique latine ; celle du recours nécessaire à la coproduction internationale pour financer leurs films. En effet, de nouveaux modèles de production émergent à la fin des années 90 pour pallier aux manques des institutions publiques ou privées dédiées au cinéma.

Ce phénomène n'est pas nouveau, d'autant plus que la proximité géographique avec le géant mondial de la production cinématographique explique aussi des rapprochements entre l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud. Mais il prend aujourd'hui des formes de plus en plus diversifiées et surtout, il devient indispensable, comme le suggère Amanda RUEDA : « Si la co-production internationale a de tous temps représenté un recours pour faire face aux problèmes de financement de films, elle est devenue désormais une condition quasi-nécessaire à l'existence d'un film.⁹⁰ »

Plusieurs formes de coproductions se développent alors depuis le début des années 2000. Il s'agit essentiellement de coproductions entre les cinéastes mexicains et les Etats-Unis et/ou l'Europe. En effet, quand les fonds de l'Etat consacrés au cinéma sont insuffisants, il ne reste aux réalisateurs que deux solutions : travailler à partir de sources de financements extérieures (états-uniennes ou européennes), ou réaliser coûte que coûte leur film dans des conditions difficiles au Mexique. Les conséquences sont lourdes pour l'industrie cinématographique nationale puisque le marché est dominé par la production nord-américaine, soutenue en masse par les grands distributeurs et exploitants de salles sur le territoire mexicain, souvent financés par les Etats-Unis. Les Etats-Unis représente ainsi à la fois cet Autre Amérique détestée pour sa production de *gringos*, mais aussi enviée par beaucoup de réalisateurs qui souhaitent faire partie des grands réseaux de production et de distribution hollywoodiens pour réaliser leur film dans de meilleures conditions financières et avoir accès à un public plus large.

L'Europe représente une autre alternative pour les cinéastes, à condition qu'ils s'inscrivent dans les attentes des institutions qui soutiennent un « cinéma d'auteur ».

Mais la coproduction avec les Etats-Unis est parfois indispensable pour certains genres cinématographiques. Ainsi, il est clair que les films de science-fiction ou fantastiques requièrent des moyens financiers et humains qui ne peuvent souvent être obtenus que par les studios hollywoodiens. C'est pourquoi les réalisateurs Guillermo DEL TORO et Alfonso CUARON travaillent notamment avec Focus Feature et

⁹⁰ RUEDA Amanda, *Op. Cit*, 2008, p.19.

Universal Pictures. Alejandro GONZALES INARRITU travaille lui aussi avec les studios hollywoodiens ; notamment avec Paramount Pictures pour le dernier film de sa trilogie, *Babel* (2006). Bien souvent d'ailleurs, ces cinéastes émigrent aux Etats-Unis ; c'est le cas d'INARRITU et DEL TORO. CUARON vit en Angleterre, tout en travaillant avec les studios hollywoodiens. L'émigration de ces cinéastes s'inscrit aussi dans une dynamique de migration des travailleurs mexicains vers l'eldorado nord-américain qui n'est pas nouvelle.

Ce qui est nouveau cependant, c'est l'augmentation des coproductions avec des pays européens, notamment l'Espagne et la France. Ce phénomène est observable dans les films du corpus ; ils sont coproduits par les Etats-Unis ou l'Europe (notamment la France et l'Espagne), et financés par des fonds de soutien internationaux comme le Fonds Sud Cinéma, appartenant au CNC.

Le fonds européen le plus ancien est IBERMEDIA. Créé en 1997, il se donne pour objectif de promouvoir la coproduction de films pour le cinéma et la télévision dans toute l'Ibéro-Amérique. Ce programme propose des aides pour toutes les étapes de la chaîne de production d'un film, de la pré-production (écriture, développement) à la distribution (promotion).

A ces sources de financements viennent s'ajouter les fondations dédiées au cinéma et à la culture. Par exemple, la Cinéfondation créée en 1998 par le festival de Cannes, pour soutenir de réalisateurs émergents dans le monde entier. La Fundación Carolina, créée en 2000 en Espagne, soutient financièrement des projets liés aux domaines de la culture, de l'éducation, la science et la technologie.

La participation à des résidences d'écriture, dans le cadre de festivals annuels de cinéma, permet aussi d'accéder à des sources de financement supplémentaires. C'est le cas du fonds Hubert BALS du festival de Rotterdam, né en 1988, de « l'Atelier « Produire au Sud » du festival des Trois Continents de Nantes, né en 2000, de « Cinémas en construction », collaboration entre les Rencontres des Cinémas d'Amérique latine de Toulouse et le Festival International de Saint Sébastien, né en 2002, enfin, de l'Atelier du festival de Cannes, né en 2005.⁹¹ » Les festivals jouent ainsi un rôle important dans la révélation de jeunes cinéastes sur la scène internationale, comme le démontre chaque année les sections Un Certain Regard ou la Semaine de la Critique à Cannes, qui soutiennent généralement de nouvelles générations de cinéastes. D'ailleurs, Alejandro GONZALES INARRITU et Guillermo DEL TORO ont eu accès au public et au marché international par ce biais. D'autres films ont été réalisés grâce à

⁹¹ RUEDA Amanda, *Op.cit*, 2008, p.20

la production européenne et ont ainsi bénéficié d'un réseau de distribution important ; c'est le cas de *Luz silenciosa* (REYGADAS, 2007) ou encore *La Zona* (PLA, 2008).

Les films de fiction mexicains ne sont pas les seuls à être diffusés dans les festivals internationaux. Le documentaire mexicain se développe aussi, attirant l'attention des festivals et l'engouement du public. Les formes innovantes proposées et l'utilisation de nouvelles technologies incitent cependant souvent les réalisateurs de documentaires comme de fiction à s'appuyer sur des coproductions internationales. C'est le cas du documentaire de notre corpus, *Super Amigos* (PEREZ-TORRES, 2006), coproduit et distribué par Open City Works, une société canadienne.

Un autre phénomène inédit semble aussi concourir au renouveau du cinéma mexicain. Il s'agit de la « création des fonds de soutien internationaux, européens et nord-américains.⁹² » Il faut d'ailleurs noter l'importance des petites et moyennes entreprises européennes de production ou de distribution qui s'intéressent aux cinémas latino-américains et leur permettent d'accéder à ces fonds de soutien internationaux. Au regard des films de notre corpus, nous pouvons souligner le rôle des sociétés de distribution WILD BUNCH et LE PACTE, qui apparaissent souvent au générique des films.

Enfin, certains films sont aussi autoproduits, comme le film *Japón* de REYGADAS. Quand les structures sont insuffisantes, l'autoproduction est une alternative de plus en plus courante en Amérique latine, créant ainsi une situation intéressante à étudier. Moins de financement signifie inéluctablement moins de moyens techniques et humains pour réaliser les films mais aussi plus de liberté et de créativité au niveau de la narration, de l'esthétique, ou du montage ; les films n'étant pas soumis à la censure des producteurs ou distributeurs.

Ainsi, les coproductions ont joué un rôle important pour sortir le cinéma mexicain de la crise, en participant au « financement de 30 % de la production mexicaine entre 1998 et 2002⁹³ », et en lui permettant d'accéder à plus de visibilité sur la scène internationale. D'ailleurs, c'est bien souvent parce qu'un film est d'abord financé par des fonds européens qu'il trouve ensuite plus facilement d'autres sources de financement au Mexique.

Plusieurs facteurs ont permis de stimuler la production cinématographique mexicaine et donc l'émergence d'un renouveau au tournant des années 2000: « une

⁹² RUEDA Amanda, 1989-2008, *Op.cit*, 2008, p.20.

⁹³ STAVENHAGEN Marina, *Op.cit*, 2008, p.66.

diversification de la production, un renouvellement générationnel, une participation plus large dans les festivals et un intérêt de la part de la critique qui fait écho à ce renouveau.⁹⁴ »

Pour rendre notre propos plus explicite, nous proposons ci-après un tableau permettant de visualiser l'évolution de la production cinématographique mexicaine entre 2003 et 2008. En mettant l'accent sur le pays d'origine des films sortant en salle au Mexique, ce tableau met en évidence le phénomène de diversification des formes de coproductions de cette dernière décennie.

Estreno de Películas por País de Origen <i>Premieres of Films by Country of Origin</i>						
2003 - 2008						
	Films Premiered					
Pais de origen / Country of Origin	2003	2004	2005	2006	2007	2008
México / Mexico	25	18	26	33	43	49
Estados Unidos de América / U.S.A	147	136	121	133	142	149
Coproducciones E.UA-Europa / U.S.A Europe Coproductions	18	19	25	18	17	25
Coproducciones E.UA-Otros Países / U.S.A-Other Countries Coproductions	6	10	11	16	15	15
Francia / France	11	15	16	13	12	18
España / Spain	10	15	11	8	10	8
Otros Países Europeos / Other European Countries	9	18	22	21	14	22
Coproducciones Europeas / European Coproductions	23	21	13	27	28	21
Latinoamericanas / Latin America	10	8	5	8	6	5
Otros Países / Other Countries	9	7	14	7	6	8
Coproducciones entre otros Países / Coproductions Among Other Countries	12	11	15	14	12	6
Total	280	278	279	298	305	326

Indicateurs de l'industrie cinématographique au Mexique

Source : IMCINE, Mars 2010 ⁹⁵

A la lecture de ce tableau, on peut observer que si la sortie en salle de films nord-américains est restée stable (de 147 films en 2003 à 149 films en 2008), elle a doublé en ce qui concerne les films mexicains. Cela confirme donc cette tendance de renouveau du cinéma mexicain en termes de production cinématographique, au tournant des années 2000.

⁹⁴ RUEDA Amanda, *Op.cit*, 2008, p.21.

⁹⁵ Indicadores de la industria cinematográfica en México, en ligne [réf. du 5 avril 2010]. Disponible sur: http://www.imcine.gob.mx/INDEX/pdf/catalogo_cinema/13_indicadores.pdf

Le développement des coproductions internationales apparaît aussi clairement dans ce tableau. Depuis 2000, les coproductions européennes sont stables (de 23 en 2003 à 21 en 2008, avec une augmentation jusqu'à 28 films en 2007). Les coproductions avec les Etats-Unis et l'Europe continuent d'augmenter, de 18 en 2003 à 25 en 2008. Et ce qui semble nouveau, ce sont aussi les coproductions entre les Etats-Unis et d'autres pays, permettant ainsi de financer presque trois fois plus de films (6 en 2003 et 15 en 2008).

On peut aussi relever la progression globale du cinéma au Mexique, dans la mesure où le nombre de films distribués croît de 280 en 2003 à 326 en 2008. Cela confirme donc la vigueur cinématographique de cette région du continent latino-américain.

Si les nouvelles formes de production et coproductions internationales ont permis une augmentation de la production cinématographique mexicaine, il reste encore beaucoup d'efforts à faire au niveau de la distribution des films, surtout sur le territoire national.

En effet, sur le marché national, « le cinéma mexicain ne constitue que 7.5 % de part du marché.⁹⁶ » Face à la concurrence internationale, « le cinéma national doit se battre pour obtenir des lieux de projection et des espaces de promotion (dates de sortie, nombre d'écrans, produits dérivés, publicité, etc.) et affronter le cinéma hégémonique hollywoodien qui, en fait, ne lui laisse pas ses chances.⁹⁷ » Les conséquences de cette situation sont importantes, certains films mexicains ne sont pas sortis au Mexique alors qu'ils le sont dans le monde. D'autant qu'à la difficulté d'accéder aux circuits de distribution nationaux et internationaux s'ajoute le problème du nombre de copies circulant dans les salles. Ainsi, les salles de cinéma mexicaines « se trouvent inondées par les multiples copies de quelques titres d'origine nord-américaine, soumises à une pratique qui pervertit la libre concurrence et ne permet pas de diversifier l'offre.⁹⁸ » Pour prendre un exemple de l'oligarchie du marché nord-américain, en 2007, « cinq titres ont accaparé à peu près 75 % des salles de cinéma : *Spiderman 3* (930 copies), *Pirates des caraïbes 3* (1092 copies), *Shrek 3* (1022 copies), *Les quatre fantastiques* (1068 copies) et *Ratatouille* (247 copies).⁹⁹ »

A ces problèmes de distribution du cinéma mexicain s'ajoute un problème d'exploitation qui s'explique par trois raisons : « la mauvaise remontée des recettes de la billetterie que les exploitants ont tendance à garder, les prix sacrifiés des ventes de

⁹⁶ STAVENHAGEN Marina, *Op.cit*, 2008, p.68.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ STAVENHAGEN Marina, *Op.cit*, 2008, p.69.

films mexicains pour la télévision et la croissance exponentielle de la vente de DVD pirates, ce qui a extrêmement réduit les recettes de vente et de location.¹⁰⁰ »

Pour améliorer cette situation, un accord a été signé entre les grands exploitants des salles mexicaines, membres de l'AMEC (Association Mexicaine des Exploitants de Cinéma, regroupant les entreprises transnationales Cinemark, Cinemex, MMCinemas et l'entreprise nationale Cinépolis, représentant 90% de l'ensemble des salles du pays). Cet accord vise à améliorer les conditions d'accès des films en salle et à la location. Par exemple, « les exploitants garderont à l'affiche tous les films mexicains au minimum pendant deux semaines.¹⁰¹ » Une amélioration des campagnes de promotion et de diffusion permanente devra inciter le public mexicain à aller des films mexicains en salle. Ainsi, pour attirer l'attention des spectateurs, « tous les cinémas garantiront que sur au moins 50% des écrans de chaque multiplexe, une bande annonce d'un film mexicain sera montrée à chaque séance.¹⁰² »

La situation est différente sur le plan international, par exemple en France.

En effet, si l'hégémonie de la distribution des films hollywoodiens se fait aussi sentir, l'intérêt croissant des distributeurs indépendants a cependant contribué à la diffusion des films du continent latino-américain en France, dans le réseau des cinémas Art et Essai. Cet engouement se retrouve aussi auprès du public français s'intéressant à ce cinéma, qu'il soit diffusé dans des festivals spécialisés comme La Cita à Biarritz, Cinémas d'Amérique latine à Toulouse ou Bordeaux, ou dans les salles des exploitants. D'ailleurs, une augmentation du nombre de films latino-américains distribués en France est notable entre 1997 et 2007¹⁰³. Si seulement 7 films étaient distribués en France en 1997, 25 films sortent en salle en 2007, soit plus de trois fois plus.

Après avoir envisagé la production cinématographique mexicaine de manière globale pour comprendre la particularité des politiques culturelles du Mexique et les différentes formes de soutien de cette industrie en particulier, nous pouvons nous concentrer sur les contextes de production des films du corpus.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ STAVENHAGEN Marina, *Op.cit.*, 2008, p.70.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ RUEDA Amanda, *Op.cit.*, 2008, p.21.

2. Les contextes de production des films du corpus : entre Europe et Amériques

Nous proposons maintenant d'observer les différentes stratégies de production des réalisateurs du corpus, qui construisent des positionnements énonciatifs différents.

Les tableaux ci-après permettent de catégoriser le corpus à partir de plusieurs éléments : budget (petites et moyennes productions), types de coproduction et de distribution (entre Europe et Amériques), box-office, période de diffusion en salle et prix reçus dans les festivals (réception par le public et reconnaissance par les professionnels du cinéma).

Pour recueillir les données de production des films, nous avons fait face à des difficultés d'accès aux sources d'information. Nous nous sommes appuyés sur les sources à notre disposition sur Internet, comme les sites Box-Office Mojo ou Allociné. Mais la plupart du temps, les chiffres clés ne sont accessibles qu'aux professionnels abonnés ; c'est le cas du site CBO-BOXOFFICE qui regroupe tous les chiffres du cinéma en France ou encore du site IMDB, l'Internet Movie DataBase. Nous tenons aussi à préciser que ces chiffres ne peuvent être considérés que comme des estimations, dans la mesure où il est toujours difficile de connaître les coûts réels des films, à moins de faire partie de l'équipe de production. Nous nous appuyons ici sur notre propre expérience en matière de production audiovisuelle : pour obtenir le maximum de financements, les chiffres sont toujours un peu majorés. Enfin, pour certains films, et notamment ce qui sont le moins distribués, les informations ne sont parfois pas disponibles. Elles sont indiquées dans les tableaux par le sigle NC (non communiqué).

Pour une meilleure lisibilité des données, nous présenterons d'abord les films du corpus central puis du corpus périphérique, dans les deux pages suivantes.

a. Données de production des films du corpus central

LA TRILOGIE D'ALEJANDRO GONZALES INARRITU

	Amores perros (2000)	21 Grams (2003)	Babel (2006)
Budget estimé	2 000 000 \$	20 000 000 \$	25 000 000 \$
Coproduction	Mexique Altavista Films Zeta Films Producteur délégué : A. G. INARRITU	Etats-Unis This is that production Y productions Producteur délégué : A. G. INARRITU	Coproduction nord-américaine & internationale : Zeta Films Paramount, Central Films, Producteur délégué : J. KILIK
Distribution	Pyramide (France) Lion Gates (USA)	ARP Selection (France) Focus Features (USA)	Mars Distribution (France) Paramount (USA)
Période de diffusion en France	13 semaines Du 1 ^{er} /11/2000 Au 24 /01/2001	20 semaines Du 21 / 01 / 2004 Au 09/06/2004	26 semaines Du 15/11/2006 Au 09/05/2007
Box office France	NC	738 154 entrées	743 684 entrées (250 copies)
Recette mondiale brute	20 908 467 \$	60 427 839 \$	135 330 182 \$
Prix dans des festivals	Grand Prix Semaine de la critique, Cannes 2000. Bafta Awards 2002	Lion d'or, Festival du film Venise 2003 Bafta Awards 2004	Prix de la mise en scène, Cannes 2006. Oscar 2007, Meilleure Musique

LA FILMOGRAPHIE DE CARLOS REYGADAS

	Japón (2003)	Batalla en el cielo (2005)	Luz silenciosa (2007)
Budget estimé	150 000 \$	1 600 000 € 2 300 000 \$	980 000 €
Coproduction	Mexique, France No Dream Cinema Arte Producteur délégué : C. REYGADAS	Mexique, France, Allemagne, Belgique Mantarraya Prod., No Dream Cinema, ZDF, Arte, Fonds Sud ... Producteur délégué: C. REYGADAS	Mexique, France Mantarraya Prd, No Dream Cinema, IMCINE, Foprocine, Arte... Producteur délégué : C. REYGADAS
Distribution	Bodega Films (France) Vitagraph (USA)	Bac Films (France) Gussi Films (Mexique) Palisades, Tartan (USA)	Bac Films (France) Palisades, Tartan (USA)
Période de diffusion en France	17 semaines Du 15/01/2003 Au 07/05/2003	8 semaines Du 26/10/2005 Au 14/12/2005	13 semaines Du 05/12/2007 Au 27/02/2008
Box office France	NC	48 225 entrées	17 602 entrées
Recette mondiale brute	21 900 \$	253 527 \$	60 200 \$
Prix dans des festivals	Mention Spéciale, caméra d'Or, Cannes 2002.	Prix FIPRESCI, Rio de Janeiro 2005	Prix du Jury, Festival de Cannes 2007

b. Données de production des films du corpus périphérique

	La zona R. PLA, 2008	Le labyrinthe de Pan G. DEL TORO, 2006	Les fils de l'homme A. CUARON, 2006
Budget estimé	3 000 000 \$	19 000 000 \$	76 000 000 \$
Coproduction	Mexique, Argentine, Espagne Morena Films, Buenaventura Film, FIDECINE ... Prod. D : A. LONGORIA	Mexique, Espagne, Etats-Unis Tequila Gang, Estudios Picasso, esperanto Filmoj, Telecinco Prod. D : A. CUARON & G. DEL TORO	Royaume-Uni, Etats-Unis Universal Pictures, Strike Entertainment, Hit&Run Production Prod. D : E. NEWMAN, M. ABRAHAM
Distribution	Memento Films (France) Distrimax (Mexique)	Wild Bunch (France et monde)	UIP (France) Universal Pictures (USA)
Période de diffusion en France	24 semaines Du 26/03/2008 Au 03/09/2008	45 semaines Du 01/11/2006 Au 05/09/2007	5 semaines Du 18/10/2006 Au 15/11/2006
Box office France	100 664 entrées (40 copies)	427 177 entrées (202 copies)	313 785 entrées (146 copies)
Recette mondiale brute	NC	83 258 226 \$	69 959 751 \$
Prix dans des festivals	Lion du futur, meilleur premier film, Venise 2007 Prix de la critique internationale, Toronto 2007	Oscar 2007, meilleure photographie, meilleurs décors et maquillages	Osella d'Or et Prix de la Lanterne Magique, Venise 2006, Multiples Prix du Public (Etats-Unis, Canada)

	Super Amigos A.P-TORRES 2007	Sangre A.ESCALANTE, 2006	Sleep dealer A.RIVERA, 2008
Budget estimé	1 000 000 \$	370 000 €	2 000 000 \$
Coproduction	Mexique, Canada FOPROCINE, Toronto Art Council, Open City Works Producteurs : A. PEREZ TORRES & H. HAYNES	Mexique, Pays-Bas, France Mantarraya Prod, No Dream Cinema, Tres Tunas, Hubert Bals Fund, FOPROCINE, estudios Churubusco Prod. D : C. REYGADAS	Mexique, Etats-Unis Likely Story, This is That prod Prod. D : A. BREGMAN
Distribution	Open City Works	Ad Vitam (France) Gussi Arte Cinema (Mex)	La Fabrique de Films Maya Entertainment (USA)
Période de diffusion en France	Uniquement dans les festivals : FIPA 2007, FID 2009	5 semaines Du 01/02/2006 Au 01/03/2006	4 semaines Du 10/12/2008 Au 31/12/2008
Box office France	NC	9 395 entrées	3 126 entrées
Recette mondiale brute	NC	NC	107 559 \$
Prix dans des festivals	Santa Barbara, 2007 Los Angeles, 2007 Guadalajara, 2007	Prix FIPRESCI, Cannes 2005	Prix Amnesty International Festival de Berlin

Ces tableaux montrent bien que les contextes de production des films constituent un critère de distinction important entre les réalisateurs.

Tout d'abord, l'un des critères de distinction principal est le budget des films. Il suffit pour s'en rendre compte de comparer ceux des derniers films d'INARRITU, DEL TORO et CUARON (20 et 80 millions de dollars), bénéficiant en outre d'une large distribution avec ceux de REYGADAS, ESCALANTE ou PEREZ TORRES qui ne dépassent pas les 2 millions et demi de budget et sont surtout diffusés dans les festivals et les salles indépendantes. Au milieu, le premier film de PLA semble ouvrir au réalisateur une carrière hollywoodienne, qui reste à confirmer dans ses projets à venir.

Ensuite, on peut observer que les films du corpus s'inscrivent bien dans la tendance du cinéma mexicain contemporain en termes de stratégies de production et distribution.

Certains films ont bénéficié d'aides supplémentaires développées par l'Etat mexicain à partir de 2003. En effet, plusieurs films ont été financés par des fonds de soutien gouvernementaux ou privés mexicains. C'est le cas de *Luz silenciosa* (IMCINE, FOPROCINE), *La zona* (FIDECINE), *Super Amigos* (FOPROCINE) et *Sangre* (FOPROCINE, Estudios Churubusco).

Les réalisateurs ont aussi tous eu nécessairement recours à des coproductions internationales pour mener à bien leur projet. Deux stratégies différentes semblent se dessiner : celle des réalisateurs qui se dirigent vers l'Amérique du Nord, les Etats-Unis (CUARON, DEL TORO, INARRITU, PLA, RIVERA) ou le Canada (PEREZ-TORRES) ; et ceux qui s'orientent vers l'Europe (REYGADAS, ESCALANTE). Cependant, certains réalisateurs semblent jouer le rôle de médiateur entre les deux continents, alternant superproductions hollywoodiennes et petites ou moyennes productions européennes, comme BUNUEL avait été en son temps « un pont entre l'Espagne et le Mexique ¹⁰⁴ ». C'est le cas d'Alfonso CUARON et Guillermo DEL TORO, qui travaillent aussi avec l'Espagne. INARRITU semble aussi suivre cette voie avec son dernier projet, *Biutiful* (2010), une coproduction mexicaine et espagnole.

Comme le dit Vincent MARAVAL, ces réalisateurs « savent que s'ils veulent faire leur gros projet, ils doivent travailler à Hollywood, mais ils ne veulent pas être systématiquement à Hollywood. ¹⁰⁵ » Les réalisateurs n'ayant pas encore accès au

¹⁰⁴ MARAVAL Vincent, extrait de l'entretien réalisé le 18 décembre 2009 à Anglet (consultable en Annexe 3).

¹⁰⁵ *Ibid.*

soutien des studios hollywoodiens et des grands réseaux de distribution développent des stratégies similaires : ils montent leur projet à partir d'une multitude de sources de financement. C'est le cas de REYGADAS, ESCALANTE ou PLA : leurs sources de financement ne peuvent pas apparaître dans leur intégralité dans les tableaux tant elles sont nombreuses.

Au niveau de la distribution, on observe que la place du distributeur des films sur le marché international a une incidence forte sur l'accès des films au public. On peut en effet observer une différence entre les distributeurs indépendants (Wild Bunch, Ad Vitam,) et les distributeurs appartenant à des multinationales (IUP, Universal) : leur nombre de copies circulant en France et par conséquent leur nombre d'entrées en salle sont significativement différents. Un autre élément doit aussi être pris en compte ; la période de diffusion des films en salle. C'est ainsi qu'on constate un fossé entre les films d'INARRITU et DEL TORO par exemple, distribués massivement dans les grands réseaux de distribution avec plus de 200 copies parfois, et à l'affiche plus de 20 semaines, et les films de REYGADAS et ESCALANTE, qui ne restent pas plus de 15 semaines en moyenne et dont le nombre d'entrées ne dépasse pas les 50 000 en France.

Enfin, les films sont tous primés dans des festivals et c'est d'ailleurs ce qui leur ouvre les portes de circuits de distribution internationaux et leur permet d'attirer l'attention du public et de la presse mexicains.

Il nous semble aussi important de revenir sur les compétences multiples des réalisateurs, qui interviennent sur les projets d'autres cinéastes mexicains dans un mouvement d'entraide générale.

Il faut aussi préciser ici que les cinéastes mexicains ont souvent des compétences multiples. Par exemple, DEL TORO a été maquilleur et spécialiste des effets spéciaux sur des films d'horreur ou de science-fiction, avant de devenir réalisateur. Il est aussi scénariste et dessinateur; ce qui explique ainsi en partie son univers empreint de multiples influences. REYGADAS est scénariste et producteur de tous ces films. CUARON est lui aussi co-scénariste et producteur. PLA a participé à l'adaptation du roman éponyme de son premier film, et il est aussi monteur. ESCALANTE est lui aussi scénariste et monteur de son premier film.

Ces compétences multiples permettent aux réalisateurs de s'entraider, notamment au niveau de la production. Par exemple, Guillermo DEL TORO et Alfonso CUARON ont créé en 1998 Tequila Gang, une société de production, qui a coproduit deux films de Del TORO, *L'échine du diable* (2001) et *Le labyrinthe de Pan* (2006). Comme l'affirme Vincent MARAVAL, « ils ont conscience de l'économie. Ayant

grandi au Mexique, ils savent que c'est dur de faire des films. [...] Ils sont leurs propres producteurs et connaissent leur budget par cœur.¹⁰⁶ » Ainsi, loin d'être en concurrence acharnée, les cinéastes mexicains semblent plutôt se soutenir mutuellement et former une sorte de communauté solidaire. C'est ce qui semble avoir interpellé le distributeur Vincent MARAVAL : lors de la présentation du film *Babel* à Cannes en 2006, CUARON et DEL TORO étaient présents dans la salle pour soutenir et applaudir leur compatriote. D'ailleurs, ces trois réalisateurs considèrent que leurs trois derniers films « sont des films frères » traitant des mêmes thématiques : « l'idéologie et la communication entre les hommes.¹⁰⁷ » Et DEL TORO explique comment des échanges se créent entre les cinéastes : « Nous aimons nous mêler des affaires des voisins, et du coup, inconsciemment, nous sommes influencés par les autres films ou leurs personnages.¹⁰⁸ »

Les « tres fantasticos » partagent aussi la même situation d'exil ou d'immigration choisie. Ainsi, Guillermo DEL TORO quitte le Mexique pour les Etats-Unis en 1998, suite à l'enlèvement de son père, pour qui il a dû payer une rançon. Il s'installe alors à Los Angeles, comme INARRITU le fait en 2001, pour le tournage de *21 grams*. Et Alfonso CUARON vit à Londres.

Comme nous l'avons vu plus haut, la création de la société *Cha Cha Cha Films* était une manière pour les trois cinéastes de prolonger leur amitié. Mais cette société sert aussi de tremplin à d'autres réalisateurs mexicains émergents. Il existe des liens forts entre les cinéastes mexicains, comme en attestent les génériques de leurs films. Il n'est pas rare de voir apparaître dans les remerciements spéciaux les noms d'autres cinéastes mexicains. C'est le cas dans le générique du film *Babel* d'INARRITU, auquel a participé Carlos REYGADAS.

On retrouve cette solidarité dans les propos des cinéastes, qu'ils appartiennent au groupe des « tres fantasticos » ou non. Par exemple, lorsqu'un journaliste demande à REYGADAS ce qu'il pense des films d'INARRITU ou de CUARON, il répond qu'aujourd'hui, les réalisateurs de leur génération pensent « qu'il ne faut pas se disputer le gâteau, comme cela a pu se faire par le passé, parce que c'est idiot.¹⁰⁹ » Il déclare aussi que c'est ce que lui ont appris DEL TORO ou CUARON, qui l'ont aussi soutenu.

¹⁰⁶ MARAVAL Vincent, extrait de l'entretien réalisé le 18 décembre 2009, à Anglet (consultable en Annexe 3).

¹⁰⁷ ROSE Charlie, *La noche de los Gotham*, *Letras Libre*, Avril 2007, México: Editorial Vuelta, p.14. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Luz silenciosa*, *Entrevista con Carlos REYGADAS*, publiée le 18 juillet 2007 sur le blog du film. Disponible sur : <http://luzsilenciosa.blogspot.com/2007/07/entrevista-de-carlos-reygadas-diario.html>

Pour conclure, nous allons tenter d'identifier les tendances qui semblent se dessiner dans les films du corpus, en vue de catégoriser le corpus.

En ce qui concerne le corpus central, il semblerait que les parcours d'INARRITU et REYGADAS soient similaires même si leurs trajectoires et leurs orientations sont différentes. Nous pouvons l'expliquer à partir des deux éléments suivants.

D'abord, même si les deux réalisateurs ne disposent pas des mêmes moyens, leurs stratégies de production sont comparables, dans leur catégorie. En effet, leurs premiers films sont des coproductions mexicaines, une autoproduction en ce qui concerne REYGADAS. Leurs deux films suivants bénéficient progressivement de financements plus importants, en s'appuyant tous deux sur des coproductions internationales. C'est d'ailleurs ce qui nous a motivés à choisir ces deux réalisateurs : ils représentent en effet deux grandes tendances du cinéma mexicain.

En outre, l'intérêt d'étudier ces réalisateurs sur la durée et sur l'intégralité de leur filmographie de longs-métrages est de voir comment les contextes, en s'internationalisant, inscrivent aussi les films dans une dimension interculturelle.

Ensuite, l'évolution de leur carrière est aussi comparable. Suite au succès de leur premier film, ils ont tous deux accès à des coproductions internationales pour leur deuxième film. Cette expérience est aussi pour eux une sorte d'examen de passage. Enfin, leur troisième et dernier long-métrage est une confirmation de leur talent respectif. Ils peuvent être considérés comme des performances, ou des démonstrations de leur innovation au niveau de la narration ou de l'esthétique.

Ces deux tendances se retrouvent aussi dans les films du corpus périphérique. Nous proposons donc de classer le corpus en deux grandes tendances : les cinéastes réalisant leur film à partir de petites ou moyennes productions et depuis le Mexique, et les cinéastes bénéficiant de superproductions mais réalisant leur film en dehors du Mexique. REYGADAS et ESCALANTE semblent s'inscrire dans la première tendance ; INARRITU, CUARON et DEL TORO dans la deuxième. Mais d'autres cinéastes ne rentrent pas dans cette classification binaire, nous invitant à envisager une troisième voie. C'est le cas de PLA voire même de PEREZ-TORRES en documentaire, qui, s'ils bénéficient de financements importants en trouvant leur soutien en Amérique du Nord, restent attachés au Mexique et y vivent en permanence ou par intermittence.

Ces données de production nous invitent alors à envisager les conséquences en termes d'énonciation sur les films, et donc les médiations multiples qui peuvent intervenir au niveau de la production comme de la réception des films.

3. Internationalisation de la production et énonciation : des médiations multiples et un lieu d'énonciation indéterminé

a. Le renouveau du cinéma mexicain vu de l'extérieur et de l'intérieur du pays

Cette problématique énonciative se retrouve aussi du côté de la réception des films. Il nous semble alors important de comparer les discours qui circulent sur les films du corpus, selon que ceux qui les énoncent se situent au Mexique ou en dehors. Cette comparaison nous permet déjà de faire émerger une problématique énonciative.

Un décalage apparaît clairement entre la perception du renouveau de la production cinématographique mexicaine dans la presse internationale, et notamment française, et la presse mexicaine. Pour s'en rendre compte, une analyse des discours des journalistes et critiques de cinéma peut nous y aider.

Certains journaux de la presse française accueillent avec enthousiasme les films mexicains sortis en salle au tournant des années 2000. Cette période est particulièrement intéressante parce qu'elle est considérée de manière radicalement différente par les critiques étrangers et nationaux. En effet, la presse internationale voit en *Amores Perros* (INARRITU, 2000) le début d'une nouvelle vague du cinéma mexicain. Les journalistes avancent même l'expression de « nouveau cinéma mexicain¹¹⁰ » pour qualifier ces cinéastes présents depuis peu sur la scène internationale. Pourtant, comme nous l'avons déjà expliqué plus haut, les cinéastes mexicains d'aujourd'hui proposent tous des démarches, des formes esthétiques et narratives diversifiées, qui ne constituent pas un mouvement homogène. Un article de *Télérama* a particulièrement retenu notre attention. Il nous semble emblématique d'un certain positionnement énonciatif récurrent dans la presse française à l'égard de cette cinématographie. Dès le titre, le ton est donné. L'article s'intitule en effet « résurrection¹¹¹ », ce qui, au-delà de la connotation christique, constitue une métaphore puissante pour insister sur le renouveau du cinéma mexicain, datant, selon le journaliste de l'année 2000 qui voit la sortie du premier film d'INARRITU, *Amores Perros*, Grand prix de la Semaine de la Critique à Cannes. Il ne tarit pas de compliments sur les deux réalisateurs du corpus principal, lorsqu'il met en exergue « le talent explosif » d'INARRITU ou les « fulgurances provocantes » de REYGADAS. La tonalité de l'article est donc élogieuse, le journaliste se laissant aller à

¹¹⁰ MURAT Pierre, *Amours Chiennes*, *Télérama* n°3086 du 4 mars 2009, p.101.

¹¹¹ FERENCZI Aurélien, *Résurrection*, *Télérama* n°3086 du 4 mars 2009, p.63.

une certaine forme d'emphase, comme en attestent les expressions « un cinéma en plein essor » ou encore « la vitalité d'une cinématographie »¹¹². Le journaliste termine même son article en érigeant les cinéastes mexicains au rang d'exemple pour le monde entier lorsqu'il conclue par la phrase exclamative : « Que les réalisateurs du monde entier en prennent de la graine !¹¹³ » Cependant, ce journaliste laisse apparaître une certaine naïveté ou ignorance de la réalité de la production et surtout de la distribution du cinéma mexicain, quand il déclare que le premier film d'INARRITU « a inexplicablement échappé aux sections plus huppées¹¹⁴ » des festivals. Cela démontre bien qu'il ne connaît pas ou ne s'intéresse pas aux problèmes de distribution de cette cinématographie dans les salles comme dans certains festivals qui n'ont pas de section précisément dédiée aux cinéastes émergents. Cette naïveté se retrouve aussi lorsqu'il aborde la création de la société Cha Cha Cha, censée assurer aux cinéastes mexicains « une liberté créatrice complète ». Bien que la création de cette société soit un élément important dans la constitution du réseau de cinéastes mexicains, elle est relative dès lors que l'on sait que cette société a été créée grâce à des fonds d'Universal Pictures.

Un article publié par Tania BRIMSON sur le site Evène (revue en ligne sur la culture), semble plus au fait de la réalité de la situation, et notamment des problèmes de distribution. Elle commence tout de même son article en affirmant qu'INARRITU réussit le tour de force, grâce à son premier film, de « dépêtrer le cinéma mexicain d'une interminable aphasie.¹¹⁵ » Ici encore, les mots utilisés sont forts. L'expression « aphasie » donne l'impression que depuis l'âge d'or du cinéma mexicain (des années 1935 à 1958), il était sans voix, et ne trouvait pas d'espace sur la scène internationale pour s'exprimer. Cependant la journaliste semble connaître davantage la situation politico-économique du pays et son incidence sur le cinéma, lorsqu'elle envisage le premier film d'INARRITU comme un « manifeste d'un courant libéré de financement gouvernemental, et de « l'hollywoodisme » obsessionnel et compulsif dont a souffert la majorité du cinéma mexicain des années 1980 et 1990.¹¹⁶ » Si les formulations sont ici aussi un peu schématiques, le journaliste aborde tout de même une problématique centrale dans l'histoire de la production cinématographique mexicaine ; celle de la quête d'identité d'un cinéma en tension. Le journaliste parle aussi d'une « buena onda » favorable au cinéma mexicain ces dernières années plutôt que de parler de « nouveau cinéma mexicain ». Elle évoque aussi la problématique du lieu d'énonciation des films financés par des coproductions internationales, qui seraient « démexicanisés » pour

¹¹² FERENCZI Aurélien, *Résurrection*, Télérama n°3086 du 4 mars 2009, p.63.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ BRIMSON Tania, *La buena onda*, *Evène*, Mars 2009, en ligne, [réf. du 26 avril 2010].

Disponible sur : <http://www.evène.fr/cinema/actualite/cinema-mexique-inarritu-reygadas-1863.php>

¹¹⁶ BRIMSON Tania, *Op.cit.*, 2009.

satisfaire la demande de producteurs euro-états-uniens.¹¹⁷ » Elle donne un nom à ce phénomène : « Mexiwood ».

Il semble aussi judicieux de s'intéresser au point de vue de journalistes mexicains sur le cinéma émergent depuis les années 2000. Carlos BONFIL, critique de cinéma pour le quotidien *La Jornada*, défend depuis quelques années une perspective critique par rapport à ce renouveau du cinéma mexicain célébré par la presse internationale. En 2009, il publie deux articles acerbes qui relativisent la relance de la production cinématographique mexicaine à cause des problèmes de distribution.

Le premier est publié dans la revue de littérature *Critique* n°742, en mars 2009, à l'occasion du salon du livre dont l'invité d'honneur était le Mexique. Le titre de son article est évocateur : « Du désenchantement à la résistance culturelle. » Carlos BONFIL souligne le rôle des festivals internationaux, qui « ont contribué à créer l'illusion que le cinéma mexicain vit le second âge d'or de son histoire déjà longue.¹¹⁸ » Il met ainsi l'accent sur le paradoxe du cinéma mexicain contemporain : « en réalité, l'industrie cinématographique du Mexique ne fait que se relever lentement d'une crise prolongée qui l'a laissée pratiquement en ruine, et qui a provoqué, entre autres calamités, l'exode à Hollywood et en Europe de ces mêmes talents qui, ironie du sort, sont aujourd'hui considérés comme les principaux représentants du boom du cinéma mexicain.¹¹⁹ » Carlos BONFIL souligne aussi le fait que « la notion fallacieuse de renouveau du cinéma mexicain devient paradoxale et particulièrement ironique, quand on considère qu'il traverse justement l'une des crises les plus importantes.¹²⁰ » Et il explique que si l'on ne peut pas parler de « nouvelle vague mexicaine », c'est justement parce que le cinéma mexicain qui s'exporte bien à l'international est composé par une diaspora de cinéastes en exil, qui travaillent à partir de financements étrangers. Et c'est parce qu'aucun engagement pour soutenir la production cinématographique n'est pris par l'Etat mexicain que les cinéastes s'exilent en Europe ou aux Etats-Unis. C'est pourquoi, ce renouveau du cinéma mexicain est vécu de l'intérieur du pays comme une « illusion néolibérale, [...] l'entrée virtuelle du Mexique dans le premier monde.¹²¹ » D'ailleurs, Carlos BONFIL considère *Amores perros* (2000) –succès national et

¹¹⁷ BRIMSON Tania, *Op.cit.*, 2009.

¹¹⁸ BONFIL Carlos, Du désenchantement à la résistance culturelle, *Critique* n°742, Mars 2009, Paris : Editions de Minuit, p.243.

¹¹⁹ BONFIL Carlos, *Op.cit.*, 2009, p.243.

¹²⁰ BONFIL Carlos, Cinéma mexicain, le siège de l'ignorance, *Cinemas d'Amérique Latine* n°12, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004, p.105.

¹²¹ BONFIL Carlos, *Op.cit.*, 2009, p.246.

international ouvrant la voie selon la presse étrangère à un second âge d'or du cinéma mexicain - comme « l'œuvre la plus marquée par le désenchantement social.¹²² »

Le second article, publié quasiment à la même époque, au moment de la 21^{ème} édition du festival Cinémas d'Amérique latine de Toulouse, explique en quoi la relance de la production cinématographique est fragile, en analysant les causes du problème. Selon lui, les mesures prises par l'Etat mexicain sont insuffisantes pour protéger le cinéma mexicain de la concurrence nord-américaine. Ensuite, la reconnaissance de certains cinéastes dans les festivals internationaux n'aide pas à mieux distribuer le cinéma mexicain. Enfin, la création est mise à mal par les contraintes esthétiques et narratives du cinéma de divertissement, pour espérer être à l'affiche. Tous ces éléments corroborent l'idée que le cinéma mexicain d'aujourd'hui est bien différent de celui de l'âge d'or des années 30 à 50.

Cependant, Carlos BONFIL propose des solutions pour améliorer la situation. Il prend l'exemple de plusieurs cinéastes (VARGAS, EIMCKE, REYGADAS) ayant eu recours au numérique ainsi qu'à des stratégies de production et distribution diversifiées pour créer un cinéma artisanal, tournant le dos au cinéma commercial pour se lancer dans le défi de la résistance culturelle. Ce cinéma artisanal rappelle le « cine de vecinos » qui se développe depuis peu en Argentine : il consiste à réaliser des films entre voisins, c'est-à-dire entre proches (famille, amis) avec peu de moyens mais beaucoup d'envie.

Ce qui est intéressant dans cet article, c'est l'attitude de rejet de l'auteur à l'égard du cinéma des « tres fantasticos ». En effet, il aborde de manière critique les films de ces réalisateurs travaillant en dehors du Mexique : « leur thématique a peu à voir avec les préoccupations de la majorité des cinéastes qui vivent au Mexique, et leur attribuer d'emblée la nationalité mexicaine est aussi absurde que de considérer comme espagnols *Los olvidados* ou *Le charme discret de la bourgeoisie* de Luis BUNUEL, du seul fait de la nationalité du cinéaste.¹²³ » Il va même jusqu'à affirmer que ces réalisateurs produisent « des films qu'il est difficile de considérer comme des productions mexicaines.¹²⁴ » Cependant l'internationalisation du cinéma mexicain est inévitable dès lors que les sources mexicaines de financement, qu'elles soient publiques ou privées, sont insuffisantes. Mais cette situation complexifie l'identité et l'identification des films.

Carlos BONFIL d'ailleurs la problématique du lieu d'énonciation des films mexicains, en distinguant clairement ceux qui sont produits depuis le Mexique de ceux

¹²² BONFIL Carlos, *Op.cit*, 2009, p.247.

¹²³ BONFIL Carlos, Le nouveau artistique du cinéma mexicain, *Cinéma d'Amérique Latine* n°17, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2009, p.35.

¹²⁴ *Ibid.*

qui sont produits depuis l'étranger. Leur lieu d'énonciation semble problématique tant au niveau de la production que de la réception des films. En effet, d'où parlent ces films et à qui s'adressent-ils ?

b. Médiations multiples et lieu d'énonciation indéterminé

La prise en compte des contextes de production nous sert à mettre en évidence plusieurs médiations participant à leur construction. La médiation institutionnelle - qui désigne les différentes institutions, comme les sources de financement d'un film, auxquelles le film appartient - joue un rôle important dans cette construction.

Dans la mesure où les films sont produits grâce à des fonds internationaux, par des cinéastes parfois en exil, nous pouvons proposer un autre critère de distinction entre les films du corpus : celui du *lieu d'énonciation*. Ce terme a été proposé par Amanda RUEDA pour insister sur la complexité de l'énonciation cinématographique. En effet, « la règle qui voudrait qu'il y ait correspondance entre le lieu d'origine de l'auteur, le lieu dont parle le film et son lieu d'écriture et de diffusion cède bien souvent le pas à une synthèse inédite qui voit le lieu d'énonciation du film se distinguer du lieu d'origine de l'auteur.¹²⁵ » Et c'est bien le cas des cinéastes du corpus qui ont accès à des sources de financement internationales.

Les cinéastes mexicains « se trouvent en dialogue et en négociation avec une multiplicité d'acteurs tels les institutions de cinéma et les professionnels nationaux et internationaux.¹²⁶ » Comme l'explique Vincent MARAVAL, « aujourd'hui, les films ne peuvent pas se faire sans les distributeurs.¹²⁷ » Ainsi, le distributeur peut devenir coproducteur du film et donc dans une certaine mesure co-énonciateur du film. Dès lors qu'il investit au-delà d'un certain seuil, il obtient une partie des droits du film : « quand l'avance couvre un gros pourcentage du film, on devient coproducteur, parce si on met beaucoup d'argent, on veut aussi un bout de la propriété du film.¹²⁸ »

Par conséquent, différents acteurs encadrent la production, la réalisation et la distribution des films, et constituent, à ce titre, une forme de médiation institutionnelle.

La problématique du lieu d'énonciation est intéressante dans la mesure où l'on observe que l'internationalisation de la production cinématographique mexicaine met à mal l'identité nationale des films, pour l'inscrire dans une logique transnationale. D'ailleurs, bien souvent, les réalisateurs qui tentent de participer au circuit international

¹²⁵ RUEDA Amanda, Carmen Castillo et Catalina Vilar : l'entre-deux du lieu d'énonciation du « latino-américain », *Caravelle* n°92, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2009, p.71.

¹²⁶ RUEDA Amanda, *Op.cit.*, 2008, p.22.

¹²⁷ MARAVAL Vincent, extrait de l'entretien réalisé le 18 décembre 2009, à Anglet (consultable en Annexe 3).

¹²⁸ *Ibid.*

ne revendiquent pas leur identité nationale. C'est le cas d'INARRITU qui considère le cinéma comme un langage universel et déclare : « J'aime qu'il y ait une grande diversité dans mes films, qu'il y ait une cacophonie, une voix humaine et non des territoires, des frontières, des drapeaux.¹²⁹ »

Les réalisateurs se confrontent aussi à cette situation complexe au niveau de la réception de leurs films et des attentes différentes de publics appartenant à divers contextes culturels. Par exemple, INARRITU souligne le décalage entre les attentes du public international et latino-américain, lorsqu'il déclare : « il y a une vision du cinéma mexicain à l'échelle mondiale qui ne correspond pas à ce qu'est le cinéma mexicain aujourd'hui, à ce qui commence à se passer. Il faut trouver le juste milieu entre ce qu'attend le public du cinéma mexicain au niveau mondial, et ce qu'attend le public latino-américain.¹³⁰ » REYGADAS est davantage sensible au manque d'alternative du cinéma mexicain au niveau mondial : « on ne laisse aux mexicains que deux choix, soit des films naïfs, sympathiques et joyeux, soit les films misérabilistes à la RIPSTEIN ou *Amores Perros*. Mais il n'y a pas de place pour la méta-physique.¹³¹ » Ses propos sont d'ailleurs éclairants pour comprendre le lien fort qui existe entre image et religion dans ses films. Il déclare aussi, dans une interview : « je ne suis un relativiste post-moderne¹³² ». Il semble ainsi davantage intéressé par un cinéma lui permettant de s'exprimer par une forme propre : « je crois en la liberté créative d'utiliser tout ce qui est nécessaire à chaque cinéaste pour exprimer sa vision personnelle.¹³³ »

En outre, à la différence de la génération des cinéastes latino-américains engagés des années soixante et soixante dix, la génération qui lui succède s'éloigne des problématiques identitaires nationales pour poser la question de l'existence des individus dans un monde globalisé. « Une redéfinition aussi bien du lieu d'énonciation – en tant que lieu davantage individuel – que du sens du politique, est à l'œuvre dans les démarches des « jeunes » cinéastes latino-américains. La sphère du politique n'est plus uniquement attachée à une entité collective – le pays, la nation ou le continent – mais à une réflexion plus personnelle et critique sur le monde.¹³⁴ »

Pour conclure, « le lieu d'énonciation a évolué vers un rejet d'appartenance nationale et continentale comme principe fondateur de la pratique artistique, il révèle à

¹²⁹ GONZALES INARRITU Alejandro, DVD Bonus du film *Babel*, Studio Canal, 2007.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ REYGADAS Carlos, DVD Bonus du film *Luz silenciosa*, Bac Films, 2008.

¹³² REYGADAS Carlos, Il était une foi, Interview de François FORESTIER, in *Le Nouvel Observateur* n° 2247 du 29/11/2007, Paris, p. 152.

¹³³ BRIMSON Tania, *Op.cit.*, 2009.

¹³⁴ RUEDA Amanda, *Op.cit.*, 2008, p.28.

quel point le questionnement identitaire se trouve déterminé par le lieu de sa formulation.¹³⁵ »

Dans le cas du Mexique, cela semble particulièrement intéressant dans la mesure où justement ce pays se trouve dans un entre-deux géographique et culturel, à la lisière de l'Amérique du Nord et du Sud. Et c'est bien ce qui nous invite à étudier le cinéma mexicain comme un objet caractérisé par un foyer d'énonciation multiple et tiraillé par cette position d'entre-deux, d'autant que le cinéma est un média dont la création se fait dans une dynamique collective. Les différentes médiations qui traversent les films participent ainsi à leur construction en tant qu'objet complexe et multidimensionnel.

De ce fait, malgré l'hétérogénéité des démarches des réalisateurs du corpus, les films semblent tous pris dans la même problématique énonciative, laissant aussi apparaître en filigrane une problématique identitaire.

L'internationalisation de la production du cinéma mexicain a aussi des conséquences sur la relation des spectateurs avec les films. Ainsi, on peut se demander, comme le suggère Amanda RUEDA : « quel est le public de ces films ? Que signifie faire un film pour un public local et un film pour un public européen ou international ? Cet horizon d'audience a-t-il des incidences sur la démarche créatrice des cinéastes ?¹³⁶ ». Cela soulève la question de l'anticipation du public par le réalisateur. Comme tout créateur, un cinéaste s'adresse toujours à un public. Mais la problématique se complexifie dès lors que la distribution du cinéma se fait à l'échelle globale.

Nous aborderons cette question complexe de la relation entre les réalisateurs et les spectateurs issus de différents contextes culturels dans le chapitre suivant, en nous concentrant sur la relation qui se tisse entre ces deux instances au travers du film.

Cette problématique du lieu d'énonciation nous amène à étudier l'énonciation cinématographique en envisageant les films comme un espace de communication entre le réalisateur pris dans la complexité de ses stratégies de production et le spectateur, inscrit dans différentes situations de réception.

¹³⁵ RUEDA Amanda, *Op.cit*, 2008, p.30.

¹³⁶ RUEDA Amanda, *Op.cit*, 2008, p.25.

Chapitre Deux : Approche sémio- pragmatique des genres cinématographiques

L'étude des contextes de production du cinéma mexicain nous a servi à montrer à quel point le lieu d'énonciation des films du corpus est problématique. Cet entre-deux que nous avons cherché à mettre en exergue dans les contextes de production se retrouve aussi au sein même des films. Il se manifeste au niveau du mélange des genres cinématographiques, entre fiction et documentaire notamment.

C'est pourquoi nous nous concentrerons, dans ce deuxième chapitre, sur l'analyse de l'énonciation cinématographique, que nous définissons, à l'instar du travail de Francesco CASSETTI comme « l'appropriation des possibilités expressives qu'offrent le cinéma afin de donner corps et consistance à un film.¹³⁷ » Nous ne pouvons analyser un film sans prendre en compte l'intentionnalité de celui qui le crée et la sensibilité de celui qui le reçoit.

D'ailleurs, l'énonciation « constitue en fait la base sur laquelle s'articulent les personnes, les lieux et les temps du texte ; elle est le point zéro (« l'ego-hic-nunc », c'est-à-dire le qui, le où et le quand) à partir duquel vont s'organiser les différents éléments en jeu.¹³⁸ » Nous proposons donc d'analyser dans ce chapitre, la relation qui peut se tisser entre les réalisateurs et leurs spectateurs au travers de leurs films.

Nous considérerons le film comme un énoncé. L'énonciation peut être étudiée à plusieurs niveaux dans un film : à l'échelle du plan (niveau micro), de la séquence (niveau intermédiaire) et à l'échelle du film (niveau macro). Nous privilégions les analyses de séquence parce que cette unité d'analyse nous semble la plus pertinente pour saisir les enjeux de l'énonciation cinématographique.

Dans un premier temps, nous introduirons la notion de genre cinématographique ainsi que la méthode d'analyse que nous avons choisi pour analyser l'énonciation cinématographique.

Puis, à partir d'analyses du corpus, nous chercherons à mettre en exergue l'une des caractéristiques des réalisateurs du corpus ; à savoir l'hybridation des genres

¹³⁷ CASSETTI Francesco, *D'un regard l'autre ; le film et son spectateur*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Regards et écoutes), 1990, p. 42.

¹³⁸ *Ibid.*

cinématographiques. Nous mettrons aussi en évidence, dans nos analyses, les différents modes de lecture pouvant être activés par les spectateurs.

Le point de départ de cette recherche était de s'interroger sur le mélange des genres cinématographiques au sein des films de fiction mexicains contemporains, notamment ceux d'Alejandro GONZALES INARRITU et de Carlos REYGADAS. De cette première réflexion est apparu un questionnement sur les phénomènes de métissage des images, d'intermédialité et d'hybridation des genres cinématographiques, dont il sera question dans cette première partie. Quelque soit leur forme et leur spécificité, ces phénomènes de mélange se manifestent de plus en plus souvent dans le cinéma contemporain en général et dans le cinéma mexicain en particulier.

Nous réfléchirons tout d'abord sur la notion de genre d'un point de vue théorique. Nous présenterons aussi la méthode d'analyse utilisée pour analyser l'énonciation cinématographique et mettre en évidence les différentes postures spectatorielles permises par les films. Puis, dans le chapitre trois, nous étudierons le mélange des genres des films du corpus, en mettant en lumière les promesses de genre et les multiples modes de lecture proposés par les réalisateurs.

1. Le genre : une notion problématique

Notre réflexion sur le genre cinématographique s'inscrit dans l'approche communicationnelle adoptée, puisqu'il s'agit d'étudier la question des promesses de genre et des modes de lecture potentiellement activés par les spectateurs.

a. Promesse de genre

Si nous avons choisi le terme de promesse de genre plutôt que ceux de pacte ou contrat, c'est que dans le cas de la communication télévisuelle et encore plus dans le cas du cinéma, le spectateur ne donne pas son accord et la relation entre les deux instances n'est pas vraiment égalitaire. Comme l'explique François JOST, « contrairement au contrat qui est une convention passée à deux, la promesse est un acte unilatéral qui n'oblige que le locuteur.¹³⁹ » En outre, et c'est bien ce qui nous intéresse ici, cette relation « fait l'objet de constants réajustements, de négociations.¹⁴⁰ »

François JOST considère le genre « comme une promesse qui entraîne chez le spectateur des attentes, que la vision du programme met à l'épreuve.¹⁴¹ » Ces attentes sont faites à la fois de « croyances », « de savoirs, d'émotions et de plaisir¹⁴² ». Ainsi, lorsque nous envisageons les postures spectatorielles potentielles face aux films du corpus, nous considérons à la fois les compétences de lecture des genres des spectateurs, leur sensibilité ainsi que leur plaisir de réception.

Bien que le terme « promesse » soit proposé par François JOST dans le contexte de la communication télévisuelle, nous suggérons de le transposer dans celui du cinéma. Notre approche se situe donc dans la perspective d'une analyse transversale des médias audiovisuels, sans pour autant oublier leur spécificité.

Nous pensons donc, à l'instar du travail de Pierre BEYLOT, que « ce n'est pas parce que les études filmiques ont été longtemps dominées par des approches de type historique ou esthétique que l'on ne peut pas aborder le cinéma comme un média

¹³⁹ JOST François, Les promesses de genre, *Réseaux n°81*, vol 15, janvier-février 1997, Paris : CNET/HERMES, p.18.

¹⁴⁰ JOST François, *Op. cit.*, 1997, p.14.

¹⁴¹ JOST François, *Op. cit.*, 1997, p.16.

¹⁴² JOST François, *Op. cit.*, 1997, p.18.

susceptible d'être étudié d'un point de vue économique, sociologique ou pragmatique.¹⁴³ » Dans cette perspective, les approches esthétiques et communicationnelles « ne s'opposent pas, mais s'affirment, au contraire, comme complémentaires : l'intentionnalité esthétique n'est qu'une des finalités communicationnelles que les productions filmiques et télévisuelles peuvent se donner aux côtés des intentionnalités narratives, argumentatives, informatives, etc.¹⁴⁴ »

D'ailleurs, François JOST ne réserve pas le terme de « promesse » qu'à la télévision, dans la mesure où il l'applique à tous les types de programmes diffusés sur ce média, parmi lesquels se trouvent les films de fiction. Il déclare en effet : « Tout document est en lui-même promesse d'une relation à un monde dont le degré d'existence conditionne l'adhésion ou la participation du spectateur, relation que la triade peircienne icône, indice, symbole qualifie particulièrement bien.¹⁴⁵ » Ainsi, à partir des trois niveaux d'interprétation d'une image, il propose trois types de promesse¹⁴⁶.

La première, qu'il nomme « promesse d'authenticité » se situe au niveau indiciel d'une image. Dans le cas du cinéma, elle se manifeste dès lors qu'un film se rapproche du genre documentaire et que le spectateur considère l'énonciateur comme réel.

La deuxième, intitulée « promesse de pertinence narrative » concerne le niveau iconique de l'image, et donc, à l'échelle d'un film, la diégèse construite par le réalisateur. Elle est identifiée par le spectateur quand il se concentre sur l'intrigue, considère le film comme une fiction et l'énonciateur comme un narrateur.

Enfin, la « promesse de pertinence artistique » concerne le niveau symbolique d'une image. Elle peut être activée par le spectateur dès lors qu'il envisage le film comme une œuvre et l'énonciateur comme un artiste. C'est d'ailleurs à ce niveau que l'interculturalité constitue une forme de médiation.

Dans cette recherche, nous analysons les promesses de genre qui peuvent être faites aux spectateurs au début du film parce l'ouverture est un moment important tant pour le scénariste que pour le réalisateur et ses spectateurs. Le début de film peut être considéré comme une matrice du film dans la mesure où il contient en condensé le contenu du film à venir, tout en gardant du suspens.

¹⁴³ BEYLOT Pierre, Comment peut-on parler de discours audiovisuels ? *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris : l'Harmattan (Champs Visuels), 2002, p.106.

¹⁴⁴ BEYLOT Pierre, *Op.cit.*, 2002, p.107.

¹⁴⁵ JOST François, *Op. cit.*, 1997, p.18.

¹⁴⁶ JOST François, *Op. cit.*, 1997, p.20.

C'est pour cette raison que l'analyse du début du film est une étape centrale pour nous. Il s'agit d'identifier les indices permettant d'anticiper sur ce que le film peut être. Cela permet ainsi de mettre en lumière les différents « possibles narratifs » parmi lesquels la question du genre occupe une place centrale. En effet, le spectateur doit avoir suffisamment d'éléments pour identifier le genre du film qu'il visionne. Et si ce n'est pas le cas, c'est que l'inscription du film dans un genre cinématographique est problématique. C'est ce que nous chercherons à mettre en exergue dans nos analyses.

b. Le genre : une notion à définir dans sa complexité

Une première définition du genre cinématographique nous permet de préciser son sens et la manière dont nous l'abordons dans ce travail. « La notion de genre est à la fois nécessaire (elle répond à un besoin de classement et à des impératifs socio-économiques) et instable : les genres apparaissent, disparaissent et se transforment en fonction de nombreux facteurs (techniques, économiques, socio-politiques, esthétiques). En outre, les genres constituent des repères, construits par les théoriciens et les critiques au moins autant que par les créateurs, structurant l'horizon d'attente des spectateurs, mais aussi l'activité des concepteurs et des producteurs d'images.¹⁴⁷ »

Il nous semble que cette définition synthétise bien le débat qui anime les chercheurs travaillant sur cette notion. La définition du genre cinématographique semble en effet problématique.

Soulignons tout d'abord la signification plurielle de l'idée de genre, qui peut renvoyer à la fois au sens de modèle (une formule réutilisable dans la production industrielle), à une structure textuelle, à une étiquette (le nom d'une catégorie pour les distributeurs et les exploitants) ou encore à un contrat (entre le spectateur et le film) qui gouverne la lecture du film, comme le développe Rick ALTMAN¹⁴⁸.

Le genre est surtout utile aux industriels du cinéma puisqu'il offre aux producteurs un modèle privilégié. Et le comportement des producteurs est parfois paradoxal. En effet, quand un genre émergent est en vogue, les producteurs n'hésitent pas à afficher leur film dans ce genre pour obtenir des financements ou attirer le public. Mais parfois, à l'inverse, ils évitent d'assimiler leurs produits à un genre spécifique afin de garantir l'originalité de leur projet. Ajoutons que le genre est aussi utile aux spectateurs pour choisir un film. Par conséquent, le genre peut être envisagé, à l'instar de Bernard PERRON, comme « une machine à faire penser ... le spectateur qui pense¹⁴⁹. » D'autant que les genres sont « inter fertiles » et « peuvent être croisés entre eux, même s'ils appartiennent à des générations différentes.¹⁵⁰ » C'est sous cet angle que nous envisageons la problématique du genre cinématographique : en portant notre

¹⁴⁷ GOLIOT-LETE Anne, JOLY Martine, LANCIEN Thierry, LE MEE Isabelle-Cécile, VANOYE Francis, *Dictionnaire de l'image*, Paris : Vuibert (2^{ème} édition), 2008, p. 170.

¹⁴⁸ ALTMAN Rick, *Emballage réutilisable : les produits génériques et les processus de recyclage*, IRIS n°20, Paris : Editions Analeph, 1995.

¹⁴⁹ PERRON Bernard, *Une machine à faire penser*, IRIS n° 20, Paris : Editions Analeph, 1995, p.78.

¹⁵⁰ ALTMAN Rick, *Op.cit.*, 1995, p.31.

attention sur les mélanges de genre, les combinaisons multiples qui construisent de nouvelles formes de discours.

D'un point de vue historique, le genre se modifie, évolue constamment, en fonction de plusieurs éléments contextuels : « sous l'effet de changements économiques ou culturels qui concernent la société, les publics, le mode de production. Il change également en raison des innovations que des réalisateurs apportent aux conventions du genre et qui peuvent, si elles sont reprises par d'autres, créer un nouvel équilibre. Il est enfin soumis en permanence à un processus de genrification, qui, même s'il n'aboutit pas à l'émergence d'un genre nouveau, favorise les mélanges et l'hybridation. ¹⁵¹»

A l'instar des travaux de Raphaëlle MOINE, nous pensons que, pour analyser les genres cinématographiques, il faut accorder une place importante au contexte dans lequel les films sont produits, parce qu'« un genre, considéré individuellement, est modelé et transformé par l'histoire, ainsi que par des alliances et des ruptures avec d'autres formes culturelles, parmi lesquelles d'autres genres cinématographiques. Ainsi, l'environnement social, culturel et cinématographique est-il fondamental dans son émergence et son développement. ¹⁵²»

¹⁵¹ MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Nathan Cinéma, 2002, p.133.

¹⁵² MOINE Raphaëlle, *Op.cit*, 2002, p.142.

c. Genre cinématographique et *horizon d'attentes*

Dans cette recherche, la notion de genre est aussi liée à la question de la réception. C'est pourquoi la sémio-pragmatique nous sert à mettre au jour les différents modes de lectures qui peuvent être activés par les spectateurs. Nous considérons le genre comme un espace de dialogue entre le réalisateur et le spectateur au travers du film.

C'est pourquoi nous retenons la définition de Bernard PERRON lorsqu'il affirme que « l'espace du genre est en fait le théâtre d'un affrontement entre le réalisateur – qui essaie de déjouer les attentes du public – et le spectateur – qui tente de déjouer les pièges, tout en aimant se faire attraper.¹⁵³ » Et il ajoute : « Tout film est une mosaïque de conventions et d'inventions » où le spectateur « a recours à toutes les parcelles pertinentes de connaissance qu'il peut trouver dans ses propres expériences afin de s'aider lui-même à traiter de nouvelles expériences.¹⁵⁴ »

C'est dans cette perspective que nous envisageons le genre cinématographique : il est ce lien par lequel réalisateur et spectateur entrent en relation, se battent même sur le mode ludique. Tout film peut donc être considéré comme une tension entre règle et création, dans laquelle les attentes des spectateurs jouent un rôle important.

La notion d'*horizon d'attentes* introduite par Hans Robert JAUSS prend ici tout son sens. En effet, « l'interprétation d'un texte présuppose l'interaction de lois internes et externes du texte (comme celles de sa production et de sa réception) mais elle présuppose aussi « le contexte d'expérience antérieur dans lequel s'inscrit la perception esthétique.¹⁵⁵ » Ainsi, et c'est ce que nous cherchons aussi à démontrer dans ce travail, une œuvre ne se présente jamais comme « une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information » mais qu'elle se situe toujours par rapport à des « conventions relatives au genre, à la forme et au style »¹⁵⁶. Et le travail du réalisateur est de s'inscrire dans ces conventions pour permettre au spectateur d'avoir du plaisir à les reconnaître mais aussi de le surprendre en proposant une création originale qui dépasse la simple application de règles pré-existantes. Le réalisateur doit prendre en compte les attentes des spectateurs lorsqu'il choisit de créer un film d'un genre en particulier, comme le genre fantastique, parce que les spectateurs sont dotés de compétences de lecture des genres, surtout ceux qui affectionnent ce genre en particulier. Cependant, les spectateurs

¹⁵³ PERRON Bernard, *Op.cit*, 1995, p.81.

¹⁵⁴ PERRON Bernard, *Op.cit*, 1995, p.83.

¹⁵⁵ JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris : Armand Colin, 2008, p.52.

¹⁵⁶ *Ibid.*

trouvent aussi leur plaisir de réception dans la valeur qu'ils accordent aux variations des genres, voire à leur détournement. Prendre en compte ces variations permet de dégager l'originalité, la créativité du réalisateur, qui peut aussi être envisagée comme une forme de négociation par rapport aux canons des genres.

Le genre peut donc être considéré comme un processus discursif organisant la médiation entre un réalisateur et son public ainsi que l'orientation de la production et de la réception du film. Il serait donc un prétexte servant l'actualisation de la rencontre entre un auteur et son public. C'est pourquoi la problématique du genre renvoie, selon nous, à celle de l'énonciation, et plus précisément de l'énonciation cinématographique.

d. Genres et contextes

Les genres cinématographiques sont « étroitement liés au contexte culturel dans lequel ils se développent et voient de ce fait leur formule se modifier, voire disparaître, au gré des mutations, des ruptures et des influences que connaissent le cinéma et la société.¹⁵⁷ » Pour les penser, il faut envisager les interrelations génériques entre les médias. C'est ce que nous proposons dans le chapitre cinq de notre thèse, en abordant la question de l'intermédialité. L'horizon d'attentes des spectateurs se crée en fonction de la mémoire générique propre à chaque spectateur. Comme l'affirme Bernard PERRON, « on ne peut visionner un film sans avoir en tête, consciemment ou non, une série de références inter filmiques.¹⁵⁸ »

Les genres cinématographiques sont aussi liés à un contexte plus global : celui de l'histoire de l'art dans lequel ils se situent. Comme le souligne Raphaëlle MOINE, si certains genres « se présentent comme des inventions cinématographiques, comme le gore, [...] la plupart s'inscrivent dans le prolongement de genres préexistants hors du cinéma.¹⁵⁹ » C'est la raison pour laquelle nous nous attachons, dans la troisième partie de la thèse, à prendre en compte la spécificité des genres cinématographiques mexicains dans une perspective historique, en mettant en valeur les liens entre littérature et cinéma.

La notion de genre cinématographique doit aussi être pensée dans une dimension interculturelle. « Les catégories génériques ne sont en effet ni partout, ni pour tout le monde, ni à toutes les époques les mêmes, parce qu'elles renvoient à des rapports au cinéma différents et qu'elles ne peuvent de ce fait avoir le même sens et la même fonction.¹⁶⁰ » Et, comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, il semble difficile de définir l'identité nationale et culturelle d'un film, de par l'internationalisation de la production d'un film qui crée un contexte de travail interculturel. C'est pourquoi nous pouvons aussi penser les genres comme des « lieux cinématographiques », comme le propose Raphaëlle MOINE en s'appuyant sur la notion de lieu anthropologique développée par Marc AUGÉ. Le lieu anthropologique est en effet cet espace qui est « principe de sens pour ceux qui l'habitent, et principe

¹⁵⁷ MOINE Raphaëlle, *Dictionnaire mondial des images*, sous la direction de Laurent GERVEREAU, Paris : Nouveau Monde Editions, 2006, p.419.

¹⁵⁸ PERRON Bernard, *Op.cit*, 1995, p.80.

¹⁵⁹ MOINE Raphaëlle, *Op. cit*, 2006, p.420.

¹⁶⁰ MOINE Raphaëlle, *Vieux genres ? Nouveaux genres ? Le fabuleux destin de quelques films français, Cinéma contemporain, état des lieux*, Paris : l'Harmattan (Champs Visuels), 2004, p.159.

d'intelligibilité pour celui qui l'observe¹⁶¹ ». Pour compléter cette définition Raphaëlle MOINE ajoute que le genre, envisagé comme un lieu anthropologique, est un espace « où se mettent en place les repères culturels de l'identité et de l'altérité¹⁶² », des « centres orientés, balisés, symbolisés des univers de reconnaissance »¹⁶³. Dans cette perspective, le genre « est une des médiations qui rend le film intelligible et permet à un public (qui connaît et reconnaît la catégorie générique) de le recevoir et le comprendre.¹⁶⁴ » Ce sont donc « les pratiques et les usages collectifs des catégories génériques [qui] construisent des lieux, cinématographiques et culturels, et les dénominations génériques affectent des films à ces lieux, leur donnant ainsi une identité, les mettant en relation avec d'autres films, les situant dans une histoire.¹⁶⁵ »

Enfin, précisons aussi que dans ce travail, c'est surtout l'hybridation des genres cinématographiques qui nous intéresse. « Les genres s'hybrident et se mélangent. C'est même la clef du processus de genrification, processus invisible pour ses contemporains, qui explique la création de nouveaux cycles, se stabilisant éventuellement en nouveaux genres. Le mélange des genres est une constante cinématographique, qui permet de fédérer des publics différents, mais cette technique s'est nettement généralisée et accentuée depuis une vingtaine d'années.¹⁶⁶ »

D'ailleurs, le mélange des genres est « souvent évoqué à propos de l'époque post-moderne » alors qu'il constitue un « phénomène beaucoup plus général et beaucoup plus ancien »¹⁶⁷. Cette remarque, attentive à la dimension historique du phénomène, nous semble importante pour relativiser les discours (critiques de films, discours promotionnels) qui avancent souvent la « nouveauté » des formes de mélange dans les films contemporains.

Considérer le genre comme « le centre d'une toile où se rejoignent, se composent et se recomposent les fils des influences les plus diverses, actuelles ou plus anciennes, cinématographiques ou culturelle¹⁶⁸ », comme le définit Raphaëlle MOINE, permet d'envisager cette notion dans sa dimension interculturelle, intermédiaire, et de penser son hybridation en la resituant dans une perspective historique.

¹⁶¹ AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, p.68.

¹⁶² MOINE Raphaëlle, *Op.cit*, 2002, p. 172.

¹⁶³ AUGÉ Marc, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris : Fayard, 1994, p.162.

¹⁶⁴ MOINE Raphaëlle, *Op.cit*, 2004, p.159

¹⁶⁵ MOINE Raphaëlle, *Op.cit*, 2002, p. 173.

¹⁶⁶ MOINE Raphaëlle, *Op.cit*, 2004, p. 160.

¹⁶⁷ MOINE Raphaëlle, *Op.cit*, 2002, p. 102

¹⁶⁸ MOINE Raphaëlle, *Op.cit*, 2002, p. 142.

D'un point de vue interculturel, on peut aussi observer qu'un genre n'est pas exportable comme tel dans des contextes nationaux différents. Au Mexique et plus globalement en Amérique Latine, le mélange des genres s'est produit à la fois dans la littérature et dans le cinéma de sorte que des liens forts se sont tissés entre les deux arts.

Guillermo DEL TORO, réalisateur mexicain du *Labyrinthe de Pan* (2007), déclare s'inspirer du genre fantastique et plus précisément de BORGES. Ce qui l'intéresse dans ce genre, « c'est qu'il faut apprendre à vivre avec les esprits, et cela inspire les films d'horreurs mexicains¹⁶⁹ ». Il affirme d'ailleurs : « Etre mexicain, c'est avoir la liberté de pouvoir mélanger. » Il s'est lui-même inspiré de la culture des Comics. Mais il préfère les héros super névrosés au super héros et montrer le corps et la chair dans leur aspect le plus cru.

Nous pouvons différencier deux types de genre, à l'instar du travail de Raphaëlle MOINE, en fonction des contextes culturels dans lesquels ils s'inscrivent. On peut donc distinguer « les genres locaux, circonscrits dans le temps ou dans l'espace et désignés par une appellation propre à ce temps et à cet espace, des genres transhistoriques et transnationaux.¹⁷⁰ » Mais Raphaëlle MOINE met en garde sur ces derniers, qui masquent, « des différences nationales, historiques et culturelles, essentielles à la compréhension des différentes formules génériques qui se réalisent dans des contextes toujours spécifiques.¹⁷¹ »

Il apparaît donc d'emblée nécessaire de prendre en compte la particularité nationale des genres mexicains. Par exemple, « la dérive du cinéma mexicain d'épouvante a abouti à une étrange combinaison avec les séries de catcheurs¹⁷² », produisant ainsi un genre typique du Mexique : le film de catcheur de Lucha Libre, à la fois symbole sportif et social. Le cinéma mexicain est donc « fondamentalement un cinéma de genres, mais *d'autres genres*.¹⁷³ »

Pour conclure, nous pouvons dire que nous considérons le genre comme une notion problématique. Dans cette recherche, nous l'envisageons dans une perspective critique, pour montrer que les frontières entre les genres sont perméables, notamment dans le contexte contemporain de l'hybridation des genres cinématographiques qui tend à se généraliser.

Le genre est intéressant à étudier dans la mesure où il permet de saisir l'intentionnalité d'un réalisateur, les attentes et les effets potentiels des films sur les

¹⁶⁹ Interview de Guillermo DEL TORO, Emission Tracks du 26/10/2006, ARTE.

¹⁷⁰ MOINE Raphaëlle, *Op.cit*, 2002, p.142.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² VINAS Moises, Les genres au Mexique, *Cinemas d'Amérique latine n°1*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995, p.32.

¹⁷³ *Ibid.*

spectateurs. C'est sous cet angle que nous analyserons les genres cinématographiques hybrides du cinéma mexicain contemporain.

2. L'approche sémio-pragmatique

L'approche sémio-pragmatique nous a paru pertinente pour notre recherche dans la mesure où elle constitue une méthode d'analyse opératoire pour étudier le cinéma dans ses dimensions communicatives et discursives.

Dans cette approche, l'image est considérée comme porteuse d'un discours : elle constitue un « puissant moyen d'expression et de communication, à portée universelle.¹⁷⁴ » En outre, elle représente « toujours un message pour autrui.¹⁷⁵ » Et c'est parce qu'autrui est en jeu dans l'image, que l'on peut envisager l'image comme un espace de communication, le lieu d'un discours, dont le réalisateur est en partie l'auteur et le spectateur le co-auteur. Notre objectif est aussi de revaloriser le son en tant qu'élément discursif pour montrer qu'il participe activement à la construction du discours audiovisuel.

Nous explicitons ci-dessous la spécificité de l'approche sémio-pragmatique ainsi que son apport pour notre recherche.

a. Spécificité et apport de l'approche sémio-pragmatique

La sémio-pragmatique peut être considérée comme une approche communicationnelle du cinéma, parce qu'elle envisage le cinéma comme une institution et s'intéresse aux déterminations contextuelles qui encadrent la réception, tout en tenant compte des compétences du spectateur.

Roger ODIN la définit ainsi comme un « modèle de (non-) communication qui pose qu'il n'y a jamais transmission d'un texte d'un émetteur à un récepteur mais un double processus de production textuelle : l'un dans l'espace de réalisation et l'autre dans l'espace de lecture.¹⁷⁶ »

¹⁷⁴ GOLIOT-LETE et. Al, 2008, p.193

¹⁷⁵ JOLY Martine, *Op.cit.*, 2008, p.46.

¹⁷⁶ ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles : Editions De Boeck Université, 2000, p.10.

Cette approche se donne pour objectif de « fournir un cadre théorique permettant de s'interroger sur la façon dont *se construisent les textes* et sur les *effets* de cette construction. Par conséquent, il est possible de décrire tout travail de production textuelle par la combinatoire d'un nombre limité de *modes de production de sens et d'affects* qui conduisent chacun à un type d'*expérience* spécifique et dont l'ensemble forme notre *compétence communicative* ¹⁷⁷ »

Elle vise en outre à démontrer, dans une perspective pragmatique, que la réception des films constitue une véritable expérience pour le spectateur. C'est pourquoi cette approche nous semble pertinente pour analyser les films du corpus dans leur dimension discursive et socio-culturelle.

Dans cette perspective, le film est considéré comme un espace de communication entre le réalisateur et le sujet percevant, envisagé comme « un développement, une croissance, une poussée significationnelle ¹⁷⁸ ». Cependant, la construction du sens du film est soumise à des contraintes qui limitent les possibilités. L'interprétation n'est pas illimitée dans la mesure où le spectateur est le « point de passage d'un faisceau de déterminations ¹⁷⁹ » issu de l'espace social. Ces déterminations peuvent être institutionnelles, culturelles, psychologiques. Et « plus les déterminations qui pèsent sur l'espace de réception se rapprochent des déterminations qui pèsent sur l'espace de la réalisation, [...] plus il y a des chances que les deux actants se comprennent. ¹⁸⁰ »

Précisons que, dans cette méthode, le spectateur est considéré comme un spectateur générique. Bien-sûr, ce spectateur n'est pas très éloigné de la position de spectateur du chercheur parce qu'analyser un film, c'est toujours construire un spectateur. De ce fait, notre sensibilité personnelle nourrit aussi les analyses.

La sémio-pragmatique nous permet de mettre en lumière plusieurs modes de lecture pouvant être activés par le spectateur. En choisissant ce type d'approche, nous nous inscrivons dans une perspective sémiotique, telle que Martine JOLY la définit: « La sémiotique [...] s'intéresse à l'interprétable, c'est-à-dire à ce qui *peut* se dire ou se penser à partir d'une expérience donnée, dans un contexte donné. Ce qui *peut* se dire ou se penser n'est pas le tout de la pensée, ni même du dire manifesté des sociologues, mais bel et bien un *possible* raisonnable compte tenu des codes mis en jeu, des conditions de la communication, de l'historicité de la lecture, etc. ¹⁸¹ » C'est la raison

¹⁷⁷ ODIN Roger, *Op.cit*, 2000, p. 10-11.

¹⁷⁸ ODIN Roger, *La question du public*, approche sémio-pragmatique, Réseaux n°99, vol 18, Paris : CNET/Hermès, 2000, p.53.

¹⁷⁹ ODIN Roger, *Op.cit*, 2000, p.11.

¹⁸⁰ ODIN Roger, *Op.cit*, 2000, p.11.

¹⁸¹ JOLY Martine, *L'image et les signes*, Paris : Armand Colin, 2005, p.23.

pour laquelle une étude de réception n'a pas été nécessaire dans le cadre de cette recherche.

Cette approche n'est pas isolée : elle est proche de celle de Francesco Casetti lorsqu'il analyse « comment le spectateur cinématographique se construit en fonction des stratégies de mises en œuvre par le film.¹⁸² »

Cependant, cet auteur soutient l'idée que chaque spectateur se voit assigner un « rôle spectatorial » circonscrit dans le texte filmique, qui « lui fait accomplir un parcours¹⁸³ », alors que nous proposons d'étudier les interactions entre l'intentionnalité des réalisateurs et la sensibilité des spectateurs. Nous analyserons la relation qui se tisse entre un réalisateur et un spectateur au travers du film, en portant notre attention sur le statut que le spectateur peut accorder à l'énonciateur. Et la sémio-pragmatique nous permet justement d'étudier l'énonciation d'un film. Elle constitue ainsi une méthode d'analyse opératoire pour comprendre comment le spectateur bascule du mode fictionnalisant au mode documentarisant dès lors qu'il se pose la question du statut de l'énonciateur et l'envisage comme étant non plus fictif mais réel.

¹⁸² Casetti Francesco, *Op.cit*, 1997, p.11.

¹⁸³ Casetti Francesco, *Op.cit*, 1997, p.12.

b. Les modes de lecture fictionnalisant et documentarisant

La fiction occupe une place centrale dans notre société quotidienne. Comme le relève Roger ODIN, la fiction est tellement dominante dans les sociétés occidentales que les spectateurs assimilent de fait « cinéma » et « films de fiction », en excluant le genre documentaire du cinéma. Il semblerait ainsi que « dans notre espace socioculturel, le *désir de fiction* se manifeste en chacun de nous¹⁸⁴ ». Ce désir peut être envisagé comme « un tiers symbolisant intervenant entre l'espace de réalisation et de la lecture pour créer [...] l'espace de la « communication¹⁸⁵ » fictionnelle.¹⁸⁶ » Ainsi, l'institution du cinéma fictionnel classique a une place privilégiée dans le champ du cinéma. Et chaque individu a intériorisé les normes du film de fiction.

Par conséquent, il existe un risque de conflit entre les déterminations fictionnelles en chacun d'entre nous et les déterminations spécifiques à d'autres institutions comme le documentaire. Le spectateur fictionnalisant a un « savoir insu » issu de l'espace social, un savoir non conscient et donc non questionnable, dont la fictionnalisation tire sa force. C'est dans ce contexte de domination de la fiction que Roger ODIN définit la fictionnalisation comme le mode que le spectateur mobilise pour lire un texte comme une fiction. L'activation de ce mode rend possible la production de « l'effet fiction », correspondant à une expérience vécue par le spectateur et visée par le destinataire pour « vibrer au rythme des événements fictifs racontés »¹⁸⁷.

L'approche sémio-pragmatique envisage la fiction comme favorisant sept opérations qui caractérisent le processus de *fictionnalisation*. Un texte non fictionnel est donc par opposition, « un texte qui bloque (ou tente de bloquer) d'une façon ou d'une autre, à un niveau ou à un autre, à un moment ou à un autre, la mise en œuvre des processus de la fictionnalisation.¹⁸⁸ »

Dans cette perspective, certains films de fiction du corpus ne répondent pas complètement à la définition de la fiction et conduisent donc à des expériences spectatoriennes différentes.

¹⁸⁴ Roger ODIN, *Op.cit*, 2000, p.11.

¹⁸⁵ Pour insister sur le modèle de (non-) communication qu'il propose, Roger ODIN définit « l'espace de communication » comme un espace où est produit un *effet de communication* ; les partenaires ont « le sentiment de communiquer » alors qu'il y a seulement convergence entre les deux procès de production de sens.

¹⁸⁶ Roger ODIN, *Op.cit*, 2000, p.11-12.

¹⁸⁷ Roger ODIN, *Op.cit*, 2000, p.11.

¹⁸⁸ Roger ODIN, *Op.cit*, 2000, p.70.

Pour mettre en évidence l'hybridation des genres entre documentaire et fiction, deux modes de lecture nous intéressent en particulier. Il s'agit des modes de lecture fictionnalisant et documentarisant.

Le mode fictionnalisant correspond en fait à un ensemble de processus effectués à la fois par le réalisateur et le spectateur du film, parmi lesquels deux sont essentiels : la mise en phase et la fictivisation.

La mise en phase concerne le dispositif d'énonciation. Cette opération vise à faire fonctionner toutes les instances filmiques comme des adjuvants du narrateur, pour faire *vibrer* le spectateur au rythme des événements racontés. C'est donc une opération d'homogénéisation au profit de la narration.

La fictivisation est spécifique à la fictionnalisation. Elle s'applique à la structure énonciative et consiste à considérer l'origine de l'énonciateur comme fictive. L'énonciateur accomplit l'acte d'énoncer sans en assumer les conséquences. Le spectateur sait qu'*il est au cinéma*, qu'on lui raconte une histoire et qu'il peut se « laisser aller ». Et c'est notamment à ce niveau que se situe la différence entre mode fictionnalisant et mode documentarisant.

Ainsi, le caractère fictif ou non fictif d'un discours dépend du statut réel ou non réel que l'on attribue à l'énonciateur. Dans le mode fictionnalisant, l'énonciateur est un énonciateur fictif. Mais dès que le spectateur se pose la question du statut de l'énonciateur et l'envisage comme étant non plus fictif mais réel, il bascule dans le mode documentarisant.

De ce fait, la distinction entre fiction et documentaire se fait essentiellement au niveau de la structure énonciative. Il nous semble d'ailleurs que la prise en compte du statut que le spectateur peut accorder au réalisateur est une alternative productive à l'écueil opposant fiction et documentaire, imaginaire et réel.

L'analyse du processus de documentarisation nous semble aussi pertinente pour notre recherche. Roger ODIN démontre ainsi que ce processus n'échappe pas à l'opération de diégétisation, constitutive du documentaire autant que de la fiction, parce que le monde construit par le spectateur face à un documentaire est tout aussi mental que le monde qu'il se construit face à une fiction. En outre, qu'un réalisateur choisisse de s'exprimer par le genre du documentaire ou de la fiction, il doit faire face à des choix, que ce soit au moment de l'écriture, de la réalisation ou du montage. La réalité dans un documentaire est donc toujours une construction, dans la mesure où le réalisateur prélève une partie du réel et la met en scène.

Le mélange des genres se manifeste aussi dans le documentaire contemporain. Comme l'affirme Jean-Luc LIOULT : « Si le documentaire s'efforce avant tout de rendre compte du réel afilmique [...] il est bien rare dans la pratique que le

documentariste puisse éviter tout aménagement profilmique. De plus, dans bien des démarches contemporaines, [...] cette dimension [profilmique] fait retour dans des formes de visibilité du travail de tournage, sans pour autant affecter le caractère documentaire de l'entreprise.¹⁸⁹ »

Les documentaires s'appuyant sur une forme narrative revendiquée sont de plus en plus courants, comme nous pouvons l'observer dans le documentaire *Super Amigos* (2007), du réalisateur mexicain A.PEREZ-TORRES : ce film entremêle les genres du documentaire et de la fiction et les styles de la bande-dessinée et du film d'animation, pour dépeindre la vie quotidienne des cinq « luchadores sociales » qui veillent sur la ville de Mexico DF. Les documentaristes contemporains revendiquent d'ailleurs leur forme narrative tout autant que leur visée discursive. C'est par exemple le cas du travail du réalisateur américain Michael MOORE. Il construit son style mais aussi son succès par sa capacité à penser le documentaire avec les outils de la fiction, notamment en se mettant en scène de manière parodique. C'est aussi le cas de la réalisatrice Maïana BIDEGAIN, qui réalise *Secretos de Lucha* en 2007. Si le film retrace l'histoire des membres de sa famille qui appartenaient à des groupes de résistants en URUGUAY dans les années 70, la réalisatrice n'hésite pas à se mettre en scène dans le film et à faire appel à une actrice pour jouer certains passages traumatisants de la vie de sa tante.

Mais même si le documentaire peut revêtir la forme d'un récit, il n'en est pas pour autant une fiction. En effet, bien que le récit produise un effet de fictivisation, ce n'est pas à ce niveau que se fonde la fictionnalisation. Pour expliciter notre propos, nous pouvons prendre l'exemple de certains documentaires animaliers qui font appel à la mise en phase narrative opérée par la fiction. Mais le documentaire opère en fait un autre travail au niveau affectif, qui se trouve au niveau de la mise en phase discursive. Cette mise en phase discursive bloque la croyance au niveau du discours par la construction de l'énonciation documentarisante.

Ainsi, percevoir un film comme un documentaire, c'est construire « un énonciateur réel, interrogeable en termes de vérité.¹⁹⁰ » En outre, « la construction d'un énonciateur comme énonciateur réel « parlant vrai » est toujours, en dernier ressort, le résultat d'un *acte de confiance* de la part du spectateur.¹⁹¹ »

¹⁸⁹ LIOULT Jean-Luc, *A l'enseigne du réel, penser le documentaire*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence (Hors Champ), 2004, p.43-44.

¹⁹⁰ ODIN Roger, *Op.cit*, 2000, p.135.

¹⁹¹ ODIN Roger, *Op.cit*, 2000, p.134.

c. Considérer la structure énonciative des films

Pour distinguer l'énonciateur réel de l'énonciateur fictif, Roger ODIN propose d'étudier trois aspects de l'énonciation correspondant aux trois grandes questions que l'on peut poser à l'énonciateur.

Tout d'abord, la « construction de l'énonciateur en termes d'identité »¹⁹² peut être analysée. L'énonciateur est identifié par un nom propre de personne et il est construit par le spectateur selon cette identité sociale de cinéaste. Cet énonciateur n'est pas une personne empirique mais plutôt une représentation sociale.

Le spectateur peut aussi prendre en compte la « construction de l'énonciation en termes méta discursifs »¹⁹³. Cette lecture conduit à s'interroger sur le travail réalisé par l'énonciateur, que ce soit au niveau technique, esthétique ou autoréflexif.

Pour finir, le spectateur peut s'interroger sur la « construction de l'énonciation en termes de vérité¹⁹⁴ » dès qu'il met en question l'instance d'énonciation et se demande si l'énonciateur est réel ou pas. Et le fait que le spectateur se pose la question de la vérité le fait entrer dans le mode lecture documentarisant.

Mais l'énonciateur réel et l'énonciateur fictif ne s'opposent pas toujours. Ils peuvent aussi se combiner. Certains films sont ainsi construits sur une articulation à deux énonciateurs : l'énonciateur fictif (celui de l'histoire, de la diégèse) coexiste avec l'énonciateur documentarisant (celui du discours sur le monde), et c'est au niveau du discours que se fait la lecture documentarisante.

Cette « mixité énonciative », définie comme la possibilité de pouvoir mettre en œuvre simultanément une lecture en termes d'énonciateur fictif et réel¹⁹⁵, nous intéresse particulièrement. Elle nous permet de démontrer que « toute lecture met en œuvre une articulation plus ou moins complexe de différents modes¹⁹⁶ »

En plus des modes fictionnalisant et documentarisant, il existe d'autres modes. Le mode spectacularisant ou le mode énergétique peuvent être activés par le spectateur dès lors qu'il trouve son plaisir de réception dans le spectacle et le flux intense que le montage peut contribuer à produire, et qu'il vibre au rythme des images et des sons. Recevoir un film sur le mode fabulisant consiste à tirer des leçons du récit proposé. Le spectateur peut aussi trouver du plaisir en étant attentif au travail de création du

¹⁹² ODIN Roger, *Op.cit*, 2000, p.54.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ ODIN Roger, *Op.cit*, 2000, p.56

¹⁹⁶ ODIN Roger, *Op.cit*, 2000, p.54.

réalisateur, en observant la manière dont il utilise les images et les sons, avec tous les paramètres de création propres à l'image cinématographique en 35 mm ou à l'image numérique. Il active alors le mode artistique ou esthétisant. Enfin, le mode privé concerne les spectateurs qui connaissent les lieux, les personnes ou les histoires représentés à l'écran et peuvent donc les reconnaître pour les comparer avec la réalité qu'ils connaissent.

Enfin, la sémio-pragmatique nous permet d'envisager le spectateur comme ayant un rôle à jouer en tant que sujet percevant. Nos analyses visent ainsi à démontrer comment les films, construits à partir de l'hybridation des genres cinématographiques, constituent aussi pour les spectateurs de véritables expériences perceptives.

3. Le cinéma mexicain contemporain entre documentaire et fiction

Nous analyserons d'abord les « effets de réels » que peuvent produire les films, en expliquant ce qui peut les fonder. Puis, nous nous intéresserons à l'impression de réalité que les spectateurs peuvent expérimentés dans certaines séquences.

a. Le jeu des « effets de réel »

Il convient tout d'abord d'explicitier ce que nous entendons par *effet de réel*. Nous nous appuyons sur les travaux de Roland BARTHES, qui, à partir d'un corpus d'œuvres littéraires de Gustave FLAUBERT, proposait ce terme pour étudier ce genre réaliste du 19^{ème} siècle.

Les travaux de Roland BARTHES nous semblent pertinents pour notre travail parce que selon lui, l'image est toujours dans un renvoi au réel. Cela concerne la question de la *sémiosis* ; c'est-à-dire de la mise en signe du monde propre à ce média qu'est le cinéma.

Les outils de la sémiologie constituent donc un palier important dans notre analyse, dans la mesure où ils nous permettent de travailler sur les discours et leur symbolique. Et selon Roland BARTHES, l'*effet de réel* se produit dans « tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent.¹⁹⁷ » Il peut donc être ressenti par un spectateur dès lors qu'il compare ce qui est représenté dans le film avec le monde qui l'entoure. Précisons d'ailleurs que cet effet peut être plus ou moins fort selon les médias dans lesquels il se manifeste.

Dans le cas du cinéma, l'image cinématographique avec du son synchrone offre « de puissants indices d'analogie engendrant de forts effets de réel, fondement du réalisme en tant qu'orientation esthétique.¹⁹⁸ » Et c'est bien dans cette orientation que se situent les films du corpus. Même si le spectateur peut identifier plusieurs genres cinématographiques dans les films d'INARRITU et REYGADAS, c'est d'abord au genre du réalisme que leurs films peuvent être rattachés.

Nous consacrerons d'ailleurs le chapitre huit à cette question, pour examiner les différentes formes de réalisme qui se manifestent dans le cinéma mexicain

¹⁹⁷ BARTHES Roland, L'effet de réel, *Communications* n°11, Vol 11, *Recherches sémiologiques sur le vraisemblable*, 1968, p.88.

¹⁹⁸ GOLIOT-LETE A et. Al, *Op.cit*, 2008, p.131.

contemporain, tout en les resituant dans l'histoire du genre réaliste en Amérique Latine, dans la littérature et le cinéma.

Nous pouvons déjà avancer que « l'image peut produire un effet de réel, c'est-à-dire la croyance chez le spectateur, que ce qu'il voit représenté, a bien, ou a bien eu, une existence dans le réel, dans le monde tel qu'il est en lui-même.¹⁹⁹ »

Comme le souligne Jean-Pierre ESQUENAZI, « s'il y a une vérité de la fiction, elle concerne d'une façon ou d'une autre le monde qui s'y trouve représenté.²⁰⁰ » D'où l'importance pour nous de « détailler les particularités de l'activité représentationnelle fictionnelle²⁰¹ » pour comprendre comment elle peut produire des effets de réel.

Cet *effet de réel* peut être décelé à plusieurs niveaux dans les films. L'analyse du contenu des images et des thématiques des films peut y contribuer. Mais le travail sur les images, que ce soit au moment de la réalisation, de la mise en scène ou du montage, peut aussi conduire le spectateur à ce type d'expérience.

En outre, la connaissance du contexte de production des films par le spectateur peut contribuer à produire cet effet. Par exemple, un spectateur qui sait que certaines séquences ont été tournées en milieu réel et avec des acteurs non professionnels peut considérer comme plus authentique la représentation du monde par le réalisateur ou sa démarche en tant que cinéaste. La prise en compte de données contextuelles de ce type peut constituer un gage d'authenticité.

De même, la connaissance de la nationalité mexicaine des réalisateurs peut jouer un rôle important dans la manière dont le spectateur perçoit la représentation du Mexique dans leurs films, pays dans lequel les réalisateurs ont vécu.

Selon une perspective sémio-pragmatique, à chaque fois que le spectateur ressent ces effets de réels, il opère une mise en phase discursive plutôt que narrative, en attribuant du crédit au discours sur le monde que lui propose le réalisateur.

Cet *effet de réel* peut être éprouvé par le spectateur visionnant certaines séquences des films d'INARRITU ou REYGADAS, que nous analysons ci-après.

¹⁹⁹ GOLIOT-LETE A. et Al. *Op.cit*, 2008, p.132.

²⁰⁰ ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction*, Paris : Lavoisier, 2009, p.61.

²⁰¹ *Ibid.*

Dans *Amores perros* (INARRITU, 2000) la vie quotidienne de la capitale mexicaine est représentée au travers des trois histoires entrecroisées des personnages, reflétant trois classes sociales de la ville de Mexico D.F. Ces histoires rendent compte de la complexité de la ville, chacune étant construite autour d'une problématique actuelle : la jeunesse pauvre et délinquante, les adultes riches de la société moderne, et la vieillesse révolutionnaire. En outre, la violence est une thématique récurrente dans le film et elle est traitée de manière réaliste, le réalisateur veillant à ce que le spectateur en prenne pleinement conscience. Dès le début du film, le ton est donné : le chien blessé par une balle - suite à un combat qui a mal tourné - est filmé en gros plan, balloté sur la banquette arrière de la voiture, complètement amorphe et se vidant de tout son sang. Le spectateur peut d'ailleurs être choqué par ces images d'ouverture, d'autant que la caméra tremblante est au plus proche de l'action. Le réalisateur revendique cette posture - qui contribue au réalisme de son cinéma - lorsqu'il déclare : « Le film est certes violent mais il ne fait que traduire la réalité de Mexico aujourd'hui : la plus grande ville du monde, un riche pour huit pauvres. Les personnages se croisent tout au long du film, menant des existences qui se rejoignent et se complètent pour former une trilogie tragique des temps modernes, preuve que le Mexique est devenu lui aussi un grand pays moderne puisque ces histoires pourraient se dérouler aussi bien à New York qu'à Barcelone.²⁰² »

Le film vise d'ailleurs à toucher le public le plus large possible, à la manière d'un film hollywoodien, en embrassant des thématiques multiples, auxquelles tout un chacun peut s'identifier, tels que la famille, les rapports sociaux, les relations amoureuses. Il peut être considéré comme un film humaniste, dans la mesure où il traite de l'expérience de la vie, complexe parce qu'à la fois douloureuse et pleine de rebondissements. Pour fédérer un large public, le réalisateur a choisi de traiter ces thématiques, au-delà des différences culturelles entre les spectateurs qui peuvent regarder le film dans le monde. Il déclare d'ailleurs : « Je pense que le film dévoile que la souffrance est la même pour tous, elle est universelle. Qu'un pauvre souffre autant qu'un riche, un communiste autant qu'un capitaliste, un yuppie autant qu'un mendiant et un roi autant qu'un esclave.²⁰³ »

L'*effet de réel* peut donc en premier lieu transparaître dans la représentation de la mégalopole protéiforme de Mexico, symbole de l'urbanité dévorante et thématique centrale du film. Cela constituait du moins l'un des objectifs du réalisateur, comme en attestent ses propos : « *Amores perros* est un film qui reflète avec réalisme et crudité le chaos de la ville de Mexico. En effet, la ville de Mexico est une expérience

²⁰² GONZALES INARRITU Alejandro, Amours Chiennes, critique de Françoise AUDE, *Positif* n°477 du 1^{er} novembre 2000, p.23

²⁰³ GONZALES INARRITU Alejandro, DVD Bonus du film *Amores Perros*. Studio Canal, 2002.

d'anthropologie appliquée, et je me sens intégré dans cette expérience. [...] Aucun être humain n'avait vécu auparavant (survécu pour être exact) dans une ville qui présente des niveaux pareils de pollution, de violence, de corruption et de grandes différences sociales. Et pourtant, à sa façon invraisemblable et paradoxale, c'est aussi une ville belle et fascinante, et c'est précisément ce que le film représente : le fruit de cette contradiction et un petit reflet de la mosaïque baroque et complexe de la ville de Mexico.²⁰⁴ »

De plus, le statut économique et social des personnages contribue à produire un effet de réel, inscrivant le film dans une dimension politique qu'il faut considérer pour ne pas passer à côté du sens du film. Il fait référence aux luttes idéologiques du passé autant qu'à la corruption toujours actuelle de la police. Par exemple, le personnage de Chivo fait écho à l'histoire du pays : cet ancien professeur d'université est un ex-révolutionnaire, un ancien guérillero zapatiste aux illusions perdues, qui survit en remplissant de petits contrats pour des clients aisés ou pour la police. Le réalisateur souligne d'ailleurs ce pan de l'histoire mexicaine : « Il y avait de nombreux groupes de guérilla à Mexico à la fin des années 60 et dans les années 70, qui se sont exilés ou sont en prison maintenant. Ils ont échoué. Ils avaient un idéal de justice. [...] Et l'histoire du Chivo, c'est celle de son passé, due à son ressentiment d'avoir été en prison parce qu'il voulait autre chose que le gouvernement. Et il exprime cette colère contre l'humanité en devenant tueur à gage.²⁰⁵ »

D'ailleurs, le contexte politique du Mexique au moment de la sortie du film est intéressant. L'année 2000 marque en effet un tournant majeur dans l'histoire politique du Mexique. Après 70 ans à la tête du pays, le PRI perd l'élection du 2 juillet 2000, au profit du candidat du PAN (Partido Acción Nacional) Vicente Fox Quesada. Le PAN est un parti chrétien social. Il est membre de l'IDC (Internationale Démocrate Chrétienne) et constitue l'une des plus grandes forces d'opposition depuis que le PRI existe. Certains spectateurs ou critiques ont d'ailleurs vu dans *Amores Perros* le signe d'un changement profond en marche à partir des années 2000. Comme le dit le scénariste du film, Guillermo ARRIAGA : « le film est sorti dans un moment d'euphorie et de liesse populaire. Les mexicains étaient prêts à regarder leur réalité en face. Pour la première fois depuis des années, ils se sont fait entendre.²⁰⁶ » Il ne faudrait cependant pas oublier que le film était en production bien avant cette date et que la coïncidence de la sortie du film avec ce contexte politique en évolution a plutôt servi la sortie du film au Mexique. Il est tout de même intéressant de noter que le film est souvent considéré comme emblématique d'un changement voire d'un renouveau dans l'histoire de la politique et

²⁰⁴ GONZALES INARRITU Alejandro, DVD Bonus du film *Amores Perros*. Studio Canal, 2002.

²⁰⁵ GONZALES INARRITU Alejandro, Amours Chiennes, critique de Françoise AUDE, *Positif* n°477 du 1^{er} novembre 2000, p.23

²⁰⁶ ARRIAGA Guillermo, *Telerama* n°2651 du 1^{er} novembre 2000, p.27.

du cinéma mexicain. Cela souligne ainsi le potentiel d'action du cinéma sur la société, comme le développait déjà Siegfried KRACAEUR.

En outre, des éléments techniques de réalisation ou de montage contribuent à plonger le spectateur dans la réalité du film et à le maintenir dans l'illusion de l'analogie avec le réel. C'est le cas de l'utilisation récurrente de la caméra portée, qui s'inscrit dans une volonté forte du réalisateur de se rapprocher d'une esthétique documentariste, au plus proche de l'action, comme il le dit lui-même : « Nous avons décidé d'utiliser la caméra à la main le plus souvent possible pour donner un aspect documentaire, pour montrer une partie de la réalité qui se passe dans la caméra. La caméra est un outil voyeuriste qui se trouve là.²⁰⁷ » Cette démarche se retrouve aussi dans les cadrages très serrés sur les personnages ainsi que dans le montage rapide et rythmé qui donne l'impression d'être au cœur de l'action. La caméra portée laisse aussi plus de liberté aux comédiens : au lieu de devoir jouer dans les limites d'un espace scénique prédéterminé, ils étaient suivis au plus près par l'équipe de réalisation. Cette conception de la mise en scène se rapproche de celle du documentaire, comme le revendique le réalisateur : « Je voulais donner l'impression que comme dans un documentaire, des événements imprévus se produisent de sorte que la caméra soit subordonnée à la *mise en scène*.²⁰⁸ » A ceci s'ajoute l'utilisation du procédé *silver tint*, spécifique à l'ambiance visuelle du film et qui semble aussi participer à l'originalité de la démarche esthétique du réalisateur. Ce procédé intervient en aval du processus de création filmique, au moment du développement. Il correspond au fait de tremper le négatif dans un bain d'argent, ce qui a pour conséquence de désaturer les couleurs vives tout en renforçant les noirs et les blancs. Ce procédé confère toute son originalité au traitement du film.

Enfin, le film n'a pas été tourné en studios mais bien dans des décors naturels, « en milieu réel », comme il est d'usage de le dire d'un documentaire. Une partie du tournage a eu lieu dans le quartier d'enfance du réalisateur, la Colonia Condesa, qui s'est sous-prolétarisé en quelques années. Le réalisateur et l'équipe de production ont nécessairement passé un accord avec les cadors du quartier pour obtenir leur protection pendant le tournage.

²⁰⁷ GONZALES INARRITU Alejandro, *Op.cit.*, 2000, p.25.

²⁰⁸ GONZALES INARRITU Alejandro, interviewé par Bernardo PEREZ SOLER, article en ligne sur le site de la BIFI (GB), [réf. du 24 juin 2010]. Disponible sur : <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/78>

En ce qui concerne le travail de Carlos REYGADAS, nous proposons de nous pencher sur son premier et son dernier film pour observer comment se produisent ces effets de réels et à partir de quels moyens.

Les thématiques des longs-métrages de REYGADAS jouent un rôle important dans la croyance du spectateur. En effet, ses films dépeignent la vie quotidienne des personnages qu'ils représentent à l'écran. Ce point précis n'est pas spécifique à ce cinéaste ; il est plutôt commun aux jeunes réalisateurs émergents sur la scène mexicaine voire latino-américaine et constitue l'une des différences majeures avec les cinéastes des générations antérieures. Les réalisateurs contemporains préfèrent en effet les récits d'histoires individuelles dans leur quotidienneté aux grands mythes fédérateurs. Cependant l'universalité de leur propos n'est pas amoindrie dans la mesure où des valeurs universelles et surtout des expériences communes peuvent être ressenties par les spectateurs.

REYGADAS travaille en grande majorité avec des acteurs non-professionnels, le plus souvent recrutés sur le lieu du tournage, et en milieu naturel. Pour *Japón* (2003), le réalisateur s'est rendu à Anya, petit village niché au fond d'un canyon, dans l'Etat d'Hidalgo. Or, le réalisateur fréquente cette région depuis son enfance. Cette bonne connaissance des lieux a facilité les repérages des lieux nécessaires au tournage ainsi que l'immersion de l'équipe dans cette région, parce que le réalisateur connaît aussi certaines habitudes de ses habitants, comme leur rythme de vie. Le réalisateur déclare sur ce point : « Les acteurs se sont vite habitués à la présence de la caméra. On a pu obtenir d'eux un jeu assez naturel, marqué par des situations imprévues. [...] On les a laissé vivre. On a essayé de les filmer tels qu'ils sont et non en tant qu'acteur, pour les révéler dans toute leur humanité.²⁰⁹ »

Dans cette perspective, ce film de fiction peut être considéré comme un documentaire sur l'intégration progressive de l'équipe de tournage dans la communauté de ce village, ainsi que sur le film en train de se faire. D'ailleurs, une séquence du film a retenu notre attention pour deux raisons : tout en témoignant de la liberté que REYGADAS permet à ses acteurs non-professionnels, cette séquence révèle le dispositif de création filmique. Elle se situe au milieu du film, au moment où les ouvriers venus pour détruire la maison de la vieille femme afin de récupérer ses pierres font une pause en buvant de l'alcool. L'un d'entre eux est visiblement saoul ; il se met à chanter une chanson d'amour, étrange par sa dissonance mais touchante par sa spontanéité. Le réalisateur, ayant remarqué que l'un des ouvriers (jouant tous leur propre rôle à l'écran) chantait souvent, lui avait demandé de chanter sa chanson

²⁰⁹ REYGADAS Carlos, DVD Bonus du film *Japón*, Arte Vidéo, 2003.

favorite. Il affirme ainsi : « A partir de là, l'homme cesse d'être acteur et c'est au directeur de la photographie et à l'ingénieur du son de capter avec talent cet instant de vie. L'homme a oublié la caméra. Il était saoul, il avait perdu toute inhibition.²¹⁰ »

Mais le réalisateur va plus loin lorsqu'il décide de laisser un plan dans la séquence qui constitue une véritable rupture de la diégèse. En effet, l'ouvrier saoul regarde directement la caméra et s'adresse à l'équipe de tournage, dévoilant par la même sa présence, en déclarant : « Ils ne nous donnent rien à boire les gens du film. » Bien que l'un de ses camarades le rappelle vite à l'ordre en lui demandant de se taire, cette remarque rompt la diégèse. Le réalisateur a décidé de la garder au montage, alors qu'il aurait pu la couper, ce qui constitue un indice de sa volonté d'une mise en scène ouverte à la spontanéité.

En effet, la mise en scène dépouillée et basée sur l'improvisation participe aussi à l'*effet de réel*. Cela faisait partie de la stratégie du réalisateur, comme il l'affirme lui-même : « le tournage était soigneusement préparé mais on avait prévu de filmer l'imprévu. On devait donc se tenir prêts à laisser place à la spontanéité dans un cadre figé. Il ne s'agissait pas de filmer des choses imprévues et de monter la séquence en fonction de ça. Le montage était pré-établi mais le contenu même de la séquence devait pouvoir varier en fonction d'éléments nouveaux, comme l'intervention d'un acteur ou un coup de vent dans un arbre.²¹¹ » L'improvisation était parfois nécessaire, inhérente aux acteurs, comme en atteste la scène d'amour entre deux chevaux. Le réalisateur explique le recours à l'improvisation par la difficulté de la séquence : « Voilà une scène impossible à préparer avec précision parce qu'on ne peut pas donner d'indications scéniques aux chevaux. Je n'avais donc pas décidé que l'action serait filmée de près, avec des plans précis comme cela a été le cas dans le film. Comme des acteurs, ils se placent de façon à ce qu'on voit tout. Le dernier plan est filmé à l'épaule, tout prêt des chevaux. C'est ainsi qu'il faut faire confiance au hasard.²¹² »

L'*effet de réel* est aussi produit par la manière de filmer du réalisateur, au plus près des corps, de la peau, de la chair. Les corps, les visages et les mains des personnages sont filmés longuement de sorte que le spectateur peut voir leur texture, leurs aspérités qui font aussi leur humanité. Nous pouvons d'ailleurs noter que les corps représentés dans les films du réalisateur sont très différents de ceux que les images de la publicité imposent aux spectateurs. Ce ne sont pas des corps correspondant aux critères drastiques de la beauté androgyne et filiforme des magazines d'aujourd'hui mais des corps que le spectateur n'a peut être pas l'habitude de voir à l'écran, et qui révèlent ainsi toute leur différence. Par exemple, le corps usé de la vieille femme dans *Japón* (2003)

²¹⁰ REYGADAS Carlos, *Op.cit.*, 2003.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

est exposé au regard du spectateur, de même que les corps obèses de Marcos et sa femme dans *Batalla en el cielo* (2005) sont représentés dans leur expression la plus forte ; transpirants et marqués de vergetures lorsque le spectateur est invité dans l'intimité de leur relation physique.

De plus, loin de pratiquer un montage rapide, REYGADAS préfère la lenteur, que ce soit au niveau de la mise en scène de l'action ou du montage. Certaines séquences semblent représenter des situations en temps réel, ce qui peut donner l'impression au spectateur d'accompagner les personnages dans leur temporalité quotidienne. Deux séquences issues des deux derniers films du cinéaste ont particulièrement retenu notre attention.

La première revient deux fois dans le film *Batalla en el cielo* (2005), au début puis à la fin du film. Elle représente le rituel quotidien de la levée du drapeau mexicain sur la place du Zocalo. Le film s'ouvre sur la levée du drapeau et se termine sur la tombée du drapeau, en décomposant l'action dans la durée pour souligner la rigueur de la mise en scène de ce rituel, dans lequel chaque homme et chaque objet a son rôle. Ce rituel constitue aussi un symbole politique et national fort. Cette force du symbolique se retrouve dans les propos du réalisateur : « J'aime l'idée du drapeau qui se déploie comme si c'était un rideau d'opéra. [...]. J'aime le fait que l'emblème de Mexico porte le mythe fondateur de la ville. Les Aztèques devaient fonder leur ville à l'endroit où un aigle dévorait un serpent au dessus d'un lac. Le drapeau s'ouvre sur le mythe et à la fin, il se referme, car le film nous dit également que ces mythes d'Etat, de nation, de devoir, de religion, ne sont rien devant les histoires personnelles et les expériences de la vie.²¹³ » En affirmant cela, REYGADAS s'inscrit d'une certaine manière dans la philosophie postmoderne qui met en exergue la fin des grands mythes fédérateurs. Cette récurrence de la figure du drapeau porte aussi en elle une dimension critique sur le pouvoir de la politique, de l'armée et de la religion au Mexique.

La seconde séquence se trouve au début du film *Luz silenciosa* (2008), juste après l'ouverture du film, représentant le lever du soleil sur le petit village des Mennonites. Le spectateur assiste à une scène courante de la vie quotidienne de la famille au cœur du film : le petit-déjeuner. La lenteur de la séquence, permettant au spectateur de connaître chacun des personnages et l'ambiance sonore, calme, voire silencieuse (seuls les bruits de mastication, déglutition et le son des couverts se font entendre) donnent l'impression d'être au plus près de la réalité quotidienne de cette scène. Le spectateur partage ainsi le déjeuner de cette famille dans la mesure où le réalisateur lui en impose la temporalité lente. Cette lenteur de la temporalité diégétique peut être appréhendée comme une expérience commune entre le spectateur et les

²¹³ REYGADAS Carlos, du DVD Bonus du film *Batalla en el cielo*, Bac Vidéo, 2008.

personnages. D'ailleurs, la force du cinéma de REYGADAS vient justement de ce rapport particulier au temps, qui donne une dimension réaliste à ses films. Le réalisateur revendique lui-même cette posture, en se plaçant en héritier de FLAUBERT, dont il cite les propos : « Il n'y a pas un objet au monde qui ne devienne intéressant si on l'observe durant un certain temps.²¹⁴ » On peut ainsi en déduire qu'il y a dans son travail un véritable souci du détail, une volonté de pratiquer une forme de réalisme basée sur l'observation.

Enfin, pour *Luz silenciosa* (2008), le réalisateur a de nouveau intégré son équipe dans une communauté Mennonite de l'état du Chihuahua. Les acteurs sont tous non-professionnels et jouent leur propre rôle à l'écran. Comme pour un documentaire, REYGADAS a donc du préparer toute la phase d'approche et « d'apprivoisement » des personnes qu'ils souhaitent filmer, alors même que cette communauté entretient peu de contact avec la société en général et la société médiatique en particulier. C'est dire si la confiance était au centre de la relation entre l'équipe du film et la communauté. De même, le tournage s'est fait dans le milieu réel dans lequel cette communauté vie quotidiennement.

Ainsi, plusieurs éléments concourent à produire un *effet de réel* dans les films de fiction d'INARRITU et de REYGADAS, que ce soit au niveau du contenu des images ou du processus de création technique. Les propos des réalisateurs eux-mêmes corroborent notre hypothèse selon laquelle ils s'inscrivent dans une volonté forte d'expérimenter le genre du réalisme.

Pour conclure, nous pouvons dire qu'« il y a *appropriation d'un univers fictionnel* quand un destinataire appréhendant ce dernier à la lumière de certains aspects de sa propre réalité juge qu'il existe une correspondance ou une analogie entre son monde et celui de la fiction, et que cette correspondance ou cette analogie le guide dans son interprétation du monde fictionnel.²¹⁵ » Deux conditions sont nécessaires à l'appropriation du film par le spectateur : d'une part la « nécessaire cohérence de l'univers fictionnel (le vraisemblable aristotélicien)²¹⁶ » et d'autre part « la médiation imaginaire du personnage.²¹⁷ » Jean-Pierre ESQUENAZI précise aussi que « cette appropriation sera d'autant plus prégnante que l'investissement affectif du destinataire est fort.²¹⁸ » C'est pourquoi nous nous intéresserons dans la section suivante à *l'impression de réalité*.

²¹⁴ REYGADAS Carlos, *Op.cit*, 2008.

²¹⁵ ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction*, Paris : Lavoisier, 2009, p.119.

²¹⁶ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Op.cit*, 2009, p.123.

²¹⁷ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Op.cit*, 2009, p.127.

²¹⁸ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Op.cit*, 2009, p.119.

b. L'impression de réalité

Une autre expérience peut aussi être vécue par le spectateur face aux films du corpus ; il s'agit de *l'impression de réalité*. A la différence de *l'effet de réel* qui concerne le degré d'analogie entre le film et la réalité représentée, l'impression de réalité se situe davantage au niveau de « la participation perceptive et affective » du spectateur. Elle désigne en fait « le sentiment éprouvé par le spectateur d'assister à un spectacle plus ou moins réel » et se mesure « non pas au degré de croyance dans le contenu de l'image, mais au degré d'investissement psychologique du spectateur dans l'image.²¹⁹ »

Les réalisateurs des films du corpus invitent justement les spectateurs à participer affectivement aux films, les impliquant par l'émotion dans les situations que vivent les personnages à l'écran. Les films d'INARRITU par exemple sont construits sur le mode spectacularisant qui ne peut pas laisser le spectateur indifférent. Les personnages jouent souvent le rôle de médiateur en permettant au spectateur de se projeter dans l'action du film et les situations qu'ils affrontent. C'est en cela que ses films se rapprochent sur ce point, de ce que Laurent JULLIER nomme le cinéma « cinéma des sensations » en qualifiant certains films de « film concert » et en les inscrivant dans la postmodernité.

Les films d'INARRITU dépendent en effet d'un dispositif technique spectaculaire construit sur l'interaction forte entre la bande-son et la bande-image. Le réalisateur utilise de manière récurrente *l'effet-clip*, qui consiste à rythmer le montage des images sur la musique. Mais surtout, le réalisateur s'appuie sur une forte identification du spectateur en investissant le champ des émotions, ce qui est une caractéristique de ce cinéma, comme l'affirme Laurent JULLIER : « Le film post-moderne joue un double jeu : il se moque du classicisme mais convoque ses avantages et du même coup, le rivalise.²²⁰ » Et c'est bien ce que fait INARRITU lorsqu'il s'appuie sur les règles de la dramaturgie classique pour émouvoir le spectateur. Tout en réfutant l'appellation de « post-moderne », LIPOVETSKI définit ce qu'il appelle l'hypermodernité du cinéma, et se rapproche, en l'approfondissant, de l'analyse de JULLIER. Il nous semble que cette hypermodernité est très présente dans le cinéma d'INARRITU, et notamment ce qu'il appelle la « dynamique d'hyperbolisation » définie comme « une esthétique de l'excès » basée sur « toujours plus de tout : rythme,

²¹⁹ GOLIOT-LETE A. et al., *Op.cit*, 2008, p.201.

²²⁰ JULLIER Laurent, *Op.cit*, 1997, p.18.

sexe, violence, vitesse, recherche de tous les extrêmes, multiplication des plans, montage cut, allongement des films, saturation de la bande-son.²²¹ »

Par exemple, la violence participe à cette *impression de réalité*, dans la mesure où le réalisateur ne ménage pas la sensibilité du spectateur en l'exposant à de véritables scènes de violences crues. Les critiques de cinéma ont souvent comparé le cinéma d'INARRITU à celui de TARENTINO. Les deux réalisateurs s'inscriraient justement dans le style du cinéma post-moderne, notamment par le fait de jouer avec la narration et le spectateur. Mais INARRITU se défend de cette comparaison en ce qui concerne le traitement de la violence dans leurs films respectifs, et l'affirmait même avec virulence quand il vivait encore à Mexico D.F: « J'enrage quand on me compare à TARENTINO. La violence que je mets en scène n'est pas un fantasme, je n'en fait pas l'apprentissage en regardant des cassettes vidéo. Je la vis au jour le jour.²²² » Alors qu'elle est sublimée dans les films de TARENTINO et envisagée de manière ironique et dans ses dimensions esthétiques, la violence dans les films d'INARRITU est crue, brutale, douloureuse et représentée dans une démarche esthétique volontairement réaliste. De plus, cette violence est toujours rattachée à la vulnérabilité des corps, de la chair.

Les films de REYGADAS sont aussi construits sur la participation affective du spectateur mais à un autre niveau. En s'appuyant sur une esthétique de la lenteur, voire de la contemplation (qui lui vaut d'ailleurs aussi d'être souvent comparé à TARKOVSKI), il laisse le temps au spectateur de se projeter dans les images et mener son propre parcours. De cette manière, il peut s'appropriier le film, en faire véritablement l'expérience.

A titre d'exemple, nous pouvons nous référer à une séquence de *Batalla en el cielo* située au début du film. Marcos est à côté de sa femme Bertha qui vend divers objets dans un couloir du métro. Le réalisateur les filme en plan serré, côté à côté, créant ainsi une impression de séparation entre les deux époux. Au départ, ils ne se parlent pas. Seul le bruit des sonneries des réveils du stand de Bertha résonnent en cadence, chacune des sonneries étant légèrement décalée par rapport aux autres. Ces sons associés aux bruits des pas dans le couloir du métro créent une ambiance sonore électronique angoissante, d'autant que le plan est long et que les deux personnages ne se parlent pas. Bertha regarde son mari alors qui a l'air fuyant, suivant du regard les passants. Un

²²¹ LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris : Seuil (La couleur des idées), 2007, p.72.

²²² GONZALES INARRITU Alejandro, *Telerama* n°2651 du 1^{er} novembre 2000, p.51.

homme passe de gauche à droite du cadre. En le suivant, Marcos tombe sur le regard paniqué de sa femme. Toujours dans le même plan, leur dialogue succinct permet au spectateur de comprendre que le bébé qu'ils ont kidnappé - fils de leur belle sœur - est mort. Marcos se rend compte de la gravité de la situation et lui dit : « *Son chingaderas* », traduit dans le film par « Quelle merde ! ».

Cette réplique ainsi que l'expression « *pinche* » employée par Bertha constituent des indices linguistiques pour les spectateurs hispanophones leur permettant d'identifier la nationalité des personnages. En effet, les expressions idiomatiques « *pinche* » et « *chingada* » sont typiquement mexicaines. L'étymologie de la seconde renvoie même à l'histoire du Mexique²²³. Cette expression est souvent utilisée par les Mexicains, pour qualifier la ville de Mexico D.F, l'ancienne Tenochtitlán, la terre mère violée par les blancs. Elle est aussi utilisée comme une insulte dans l'expression « *chingada su madre* », mais aussi comme une ponctuation courante dans le langage populaire. C'est en ce sens que l'utilise Marcos, la déclinant en substantif.

Marcos se montre ensuite dur avec sa femme devant cette épreuve : il regarde les gens qui passent devant lui, laissant sa femme dans sa détresse. La caméra se rapproche de lui ; il est alors filmé en gros plan et les sons diégétiques disparaissent progressivement, comme s'il se coupait momentanément du monde qui l'entoure, ce qui invite le spectateur à se concentrer uniquement sur le personnage, jusqu'à s'y plonger. C'est à ce moment que le spectateur peut expérimenter cette impression de réalité, en s'identifiant à la gravité de la situation du personnage. D'autant que cette séquence est l'incident déclencheur du film, le problème poussant Marcos à se dépasser pour mener à son terme sa quête de rédemption, jusqu'à son pèlerinage final et sa mort.

Les plans suivant participent à cette impression de réalité en incitant le spectateur à réagir affectivement aux images qui lui sont montrées. La caméra erre au gré du passage des gens devant le stand, que Marcos suit du regard, toujours en son subjectif, c'est-à-dire en silence. Elle accompagne le déplacement pénible d'un vieil homme qui passe devant le couple avec une sonde urinaire, de droite à gauche du cadre. Puis le son revient progressivement lorsqu'apparaissent en champ-contre champ deux groupes de collégiens, face à face, comme s'ils allaient s'affronter. Mais ils se croisent simplement, juste devant le stand de la femme de Marcos. Les bruits électroniques des réveils mélangés à ceux des voix des passants du couloir du métro renforcent la tension de la séquence, et le spectateur peut ressentir l'angoisse ou la détresse de Marcos.

²²³ La *Chingada* représente la mère des Mexicains, abusée, violée et traîtresse dans l'imaginaire collectif mexicain. La Malinche, la première femme indigène à avoir été l'amante d'un blanc qui se trouvait être Hernán Cortés, en est la personnification.

Pour conclure, les films des deux réalisateurs du corpus central peuvent produire à la fois un effet de réel et une impression de réalité sur les spectateurs.

Ces deux processus inscrivent les films dans le genre du réalisme et nous invitent alors à penser la question des frontières entre documentaire et fiction, sous l'angle de leurs échanges mutuels.

c. La perméabilité des frontières entre cinéma de fiction et cinéma documentaire

Les analyses que nous avons menées dans ce chapitre nous amènent à penser que les frontières entre fiction et documentaire sont perméables dans les films du corpus.

Dans nos sociétés et cultures occidentales, il existe de fait une différence entre imaginaire et réel qui se retrouve dans notre manière de différencier le cinéma documentaire du cinéma de fiction. Ainsi, « l'opposition essentielle entre documentaire et film de fiction fait partie de la convention qui a établi une distinction absolue entre représentation des faits et représentation de l'imaginable.²²⁴ » Cette opposition entre documentaire et fiction constitue un repère pour les spectateurs comme pour les critiques : « elle permet de catégoriser les films, c'est-à-dire opérer des distinctions permettant de rompre avec la diversité chaotique du cinéma²²⁵ ».

Mais nous pouvons cependant questionner cette limite, la relativiser. Nous proposons de l'envisager davantage dans sa perméabilité, de manière souple, en la pensant « comme un *entre-deux*, plutôt que comme une rupture brusque. La limite serait donc moins une frontière, moins un intervalle exigü, qu'une zone (frontalière) où se mélangent graduellement les opposés.²²⁶ »

Les films du corpus invitent à dépasser cette opposition parce que le spectateur peut recevoir un film de fiction sur plusieurs modes, et donc identifier plusieurs genres cinématographiques dans un même film. Cela peut d'ailleurs contribuer à son plaisir de réception, s'il est attentif à la manière dont le réalisateur s'approprie et entremêle plusieurs genres, en les revisitant pour créer son propre style.

Cette manière de concevoir les genres cinématographiques en observant leurs échanges et enrichissement mutuels plutôt que leurs frontières respectives nous amène à deux conclusions.

²²⁴ GUYNN William, *Une cinéma de non fiction, le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001, p.28.

²²⁵ KILBORNE Yann, Le cinéma à la frontière du réel, *Sens Public*, article publié en ligne le 2 février 2006. Disponible sur : <http://www.sens-public.org/spip.php?article224>

²²⁶ *Ibid.*

Tout d'abord, il ne faudrait pas oublier que les réalisateurs du corpus ont choisi de s'exprimer par la voie de la fiction. Considérer uniquement leur film comme des témoignages documentaires reviendrait à renier le travail de création propre à chacun de deux cinéastes. De plus, comme le signale Jean-Pierre ESQUENAZI, « il y a dans l'état d'immersion fictionnelle coexistence de deux mondes. Il ne s'agit pas cependant de la coexistence de la salle de cinéma concrète et de l'univers sur l'écran imaginaire : c'est l'ensemble du contexte de notre monde réel, de ses habitudes et représentations qui, amarré à notre présence actuelle dans le fauteuil du cinéma, cohabite avec l'univers fictionnel.²²⁷ »

La question de savoir si les films s'inscrivent davantage dans le cinéma de fiction ou dans le cinéma documentaire semble vaine. D'autant que, comme nous l'analyserons dans le chapitre trois, les films ne mélangent pas que ces deux genres mais de multiples genres. Il nous semble donc plus pertinent d'observer comment les réalisateurs construisent leur propre discours sur le cinéma, en le considérant « toujours à la frontière du réel, la fiction s'émancipant du réel pour mieux y revenir, le documentaire partant du réel pour mieux y échapper.²²⁸ »

Si les films du corpus peuvent être analysés sous l'angle des échanges entre fiction et documentaire, il faut étudier les autres genres cinématographiques auxquels les cinéastes se réfèrent.

Nous développons dans le chapitre suivant les résultats de nos analyses sur l'hybridation des genres des films du corpus.

²²⁷ ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction*, Paris : Lavoisier, 2009, p.56.

²²⁸ KILBORNE Yann, *Op.cit*, 2006.

Chapitre Trois : Hybridation des genres cinématographiques et modes de lecture multiples

Nous présentons ci-dessous un tableau synthétisant les différents genres pouvant être identifiés par les spectateurs au début des films ainsi que les différents modes de lectures pouvant être activés en cours de visionnement. Ainsi, les spectateurs peuvent alterner plusieurs modes de lecture tout au long des films.

Nous analyserons ensuite certains débuts de film pour souligner leur spécificité.

	GENRE(s)	MODE(s) DE LECTURE
<i>Amores Perros</i> (INARRITU, 2000)	Fiction (film d'action, drame, réalisme), documentaire	Fictionnalisant, documentarisan, spectacularisant, énergétique, privé
<i>21 Grams</i> (INARRITU, 2003)	Fiction (drame, réalisme), fantastique	Fictionnalisant, spectacularisant, énergétique, fabulisan
<i>Babel</i> (INARRITU, 2006)	Fiction (drame, réalisme, thriller), documentaire	Fictionnalisant, documentarisan, spectacularisant, énergétique, esthétisan
<i>Japón</i> (REYGADAS, 2003)	Fiction (drame, western, réalisme), documentaire, fantastique	Fictionnalisant, documentarisan, esthétisan
<i>Batalla en el cielo</i> (REYGADAS, 2005)	Fiction (drame, réalisme), documentaire, fantastique	Fictionnalisant, documentarisan, esthétisan
<i>Luz silenciosa</i> (REYGADAS, 2007)	Fiction, documentaire, fantastique	Fictionnalisant, documentarisan, esthétisan, privé
<i>Super Amigos</i> (P.TORRES, 2007)	Documentaire, fiction, film d'animation	Documentarisan, fictionnalisant, esthétisan, privé

Hybridation des genres cinématographiques et modes de lecture multiples dans les films du corpus

Ce tableau ne présente pas seulement des films de fiction mais aussi un documentaire (*Super Amigos*, P.TORRES, 2007). Nous avons souhaité le faire apparaître ici parce que l'hybridation ne concerne pas seulement la fiction. Les échanges entre fiction et documentaire sont mutuels.

Nous pouvons reprendre la notion de promesse de genre définie par François JOST²²⁹ afin d'identifier les promesses présentes dans les films du corpus.

La promesse de « pertinence narrative » est présente dans tous les films du corpus dans la mesure où ce sont des films de fiction. Le spectateur est en effet invité à se plonger dans la diégèse et accepter la représentation du monde proposé par le réalisateur pour suivre l'histoire. Mais le documentaire que nous avons sélectionné dans notre corpus peut aussi être reçu selon cette promesse par le spectateur, comme nous le montrerons dans l'analyse qui suit. Cette promesse de « pertinence narrative » est proche de ce que Roger ODIN appelle le mode fictionnalisant.

La promesse « d'authenticité » concerne les films de nos deux réalisateurs principaux, INARRITU et REYGADAS, ainsi que le documentaire de P.TORRES. Cette authenticité peut être attendue par le spectateur dès lors qu'il se pose la question de la véracité des images et des situations qui lui sont présentées. De cette manière, il considère non plus l'énonciateur comme fictif mais bien réel. C'est pourquoi nous pouvons rapprocher cette promesse « d'authenticité » de ce que Roger ODIN désigne par le terme de mode documentarisant.

Enfin, la promesse de « pertinence artistique » correspond dans le travail de Roger ODIN au mode esthétisant. Elle se manifeste principalement dans les films de REYGADAS, dans la mesure où le spectateur peut attendre du réalisateur une véritable expérience perceptive ainsi qu'un travail approfondi sur la forme. Mais certains passages des films d'INARRITU peuvent aussi être reçus sur le mode esthétisant, le réalisateur expérimentant lui aussi une esthétique particulière de l'image ou du montage, comme par exemple l'*effet-clip*.

Nous proposons maintenant de nous concentrer sur l'analyse de deux débuts de films de chacun des réalisateurs du corpus principal ainsi que sur le début du seul documentaire du corpus. Nous analyserons donc dans l'ordre suivant les débuts des films *Amores Perros* (2000) et *Babel* (2006) d'Alejandro GONZALES INARRITU,

²²⁹ JOST François, *Op.cit.*, janvier-février 1997, p.20.

Japón (2003) et *Luz silenciosa* (2007) de Carlos REYGADAS, puis *Super Amigos* (2007) d'Arturo PEREZ-TORRES.

Nous chercherons à mettre en évidence plusieurs éléments dans ces analyses.

Il s'agira tout d'abord d'identifier le type de début que les réalisateurs nous proposent. Pour ce faire, nous proposons de reprendre, dans la perspective transversale qui est la nôtre, la typologie existante en littérature pour analyser l'incipit d'un roman. Cela nous permet ainsi de distinguer quatre types de début : statique lorsqu'un maximum d'informations sur les personnages, les lieux et le temps de l'action sont délivrées au spectateur ; progressif, si les informations sont distillées petit à petit sans pour autant que le spectateur n'ait de réponse à toutes les questions qu'il peut se poser sur le film à venir, *in media res*, dès lors que l'ouverture du film constitue une véritable plongée dans l'action, ou suspensif, si le début ne délivre que peu d'informations et qu'il est déroutant.

En outre, nos analyses nous serviront aussi à observer la manière dont ces débuts de films remplissent ou pas les fonctions traditionnelles d'un début, à savoir : accrocher le spectateur, lui permettre de comprendre la diégèse en lui donnant des informations sur les personnages et des indices spatio-temporels suffisants pour qu'il puisse rentrer dans le monde du film et délivrer des indices annonciateurs du film à venir.

Nous mettrons aussi en lumière l'hybridation des genres cinématographiques se manifestant dès le début des films et les différents modes pouvant être activés par les spectateurs au début ou en cours de visionnement des films.

1. Les genres hybrides des films du corpus : analyse de cinq débuts de films

a. *Amores Perros* (GONZALES-INARRITU, 2000)

Nous développerons davantage l'analyse de ce début dans le chapitre dix. Nous concentrons ici notre analyse sur l'hybridation des genres cinématographiques et les modes de lecture multiples.

L'analyse de ce début ne peut se faire à partir d'une description « plan par plan », tant ils sont courts et nombreux. Nous avons tout de même tenté de les compter : plus de cinquante plans se succèdent en à peine plus de deux minutes, ce qui nous permet d'affirmer que le montage de cette séquence d'ouverture est très rythmé. C'est d'ailleurs ce rythme effréné du montage, construit sur le mode de l'*effet-clip*, qui peut aussi inviter le spectateur à recevoir le film sur le mode énergétique. Le flux d'images et de sons mixés peut d'ailleurs participer à son plaisir de réception.

Le premier plan représente une ligne blanche sur fond noir. Puis, la route qui défile apparaît de manière floue, à partir d'un jeu sur la mise au point.

Quand l'image apparaît, un bruit étrange se manifeste : il rappelle celui que l'on entend dans une salle de projection ancienne au début du film. Cela annonce aussi un travail approfondi de la bande-son, chère au réalisateur qui est un ancien DJ. Puis, la voix d'un des deux personnages se fait entendre. Au regard du registre de langage utilisé par les deux personnages, on peut en déduire qu'il s'agit de jeunes adultes en fuite.

Les plans suivants montrent furtivement l'environnement des personnages. Mais ils sont flous, ce qui peut donner l'impression au spectateur d'être au cœur de l'action. Nous pouvons donc dire qu'il s'agit d'un début *in media res*, ce qui inscrit aussi le film dans le genre du film d'action.

Des indices permettent au spectateur d'émettre des hypothèses sur le lieu de l'action. Le style des voitures, la langue des personnages, la large route et les buildings semblent indiquer que l'action se déroule dans une grande ville latino-américaine occidentalisée, sans pouvoir la localiser précisément. Cependant, les spectateurs qui se sont déjà rendus à Mexico D.F peuvent reconnaître les petites voitures qui servent de taxis (le modèle Coccinelle de la marque Volkswagen) sont spécifiques à cette ville. C'est en cela que certains spectateurs, comme des Mexicains vivant à Mexico D.F, peuvent activer le mode privé, dès lors qu'ils reconnaissent des lieux de la ville dans lequel le film a été tourné, à savoir les quartiers de la Colonia Condesa et de Lomas de Chapultepec.

Ensuite, un mouvement de caméra à l'épaule descendant (de la vitre arrière à la banquette) laisse apparaître un gros chien noir ensanglanté, la langue pendante. Le gros plan suivant sur les mains du personnage - qui tente de stopper l'hémorragie - insiste encore sur l'aspect cru de la représentation. Cette représentation du corps inanimé et ensanglanté du chien peut choquer le spectateur par son réalisme et lui faire lire le film sur le mode documentarisant.

Le spectateur peut aussi sentir la tension qui anime les deux personnages suivis par une autre voiture, conduite par des bandits qui n'hésitent pas à leur tirer dessus. Dans le feu de l'action, il peut ainsi ressentir de l'empathie pour les personnages en fuite. Cette séquence de poursuite est mise en relief par un jeu sur les points de vue. Le montage passe alternativement des points de vue internes des personnages à un point de vue externe sans transition. La caméra bouge beaucoup et certains plans sont flous.

Un plan extérieur à la voiture peut interpeller l'attention du spectateur : une voiture passe à vitesse raisonnable, puis la voiture des personnages passe rapidement dans le champ. Cela peut constituer un premier indice de l'accident et du drame à venir, puisque les personnages roulent vraiment vite au cœur de la circulation de la journée.

A mesure que la voiture de poursuivants se rapproche, les plans sont encore plus serrés et le jeu sur la mise au point reprend. Ils s'enchainent aussi de plus en plus rapidement et sont serrés sur des éléments internes ou externes de la voiture comme les pneus, l'avant du 4x4, les visages des personnages, le pied du conducteur sur le frein, le corps flasque du chien qui tombe de la banquette arrière.

La collision est vue alternativement de l'intérieur et de l'extérieur de la voiture. Deux plans lents permettent au spectateur de réaliser la violence de l'impact. Ils sont accompagnés du bruit d'un klaxon qui semble bloqué. Un plan furtif montre la voiture en feu des personnages et un autre, la femme ensanglantée dans l'autre voiture percutée, appelant à l'aide par sa voix mais aussi sa gestuelle. Cette séquence peut fonctionner comme une promesse du spectacle à venir, et donc inviter le spectateur à recevoir le film tant sur le mode énergétique que spectacularisant.

A la fin de la séquence, le son continue mais diminue en intensité sur le plan suivant. Un écran noir apparaît avec, au centre, le titre de la première histoire, intitulée « Octavio y Susana ». Cette transition par le son est une technique de montage récurrente dans les films du réalisateur.

Cette séquence de l'accident apparaît au début du film, puis en flash-back dans l'histoire des trois personnages liés par cet accident : Octavio, Daniel, et El Chivo. Elle revient donc quatre fois dans le film, et les neuf caméras qui ont servis à la tourner permettent de la représenter selon plusieurs angles, insistant par là même sur la manière dont elle est vécue par chacun des personnages.

b. *Babel* (GONZALES-INARRITU, 2006)

Le début du troisième film d'INARRITU est aussi un début *in media res*. Il est en outre exemplaire de la tendance du réalisateur à entremêler fiction et documentaire.

Le film commence sur fond noir : les noms des différentes sociétés de productions du film apparaissent en blanc l'un après l'autre. Le bruit du vent et des pas d'un homme marchant en cadence sur un sol caillouteux se fait entendre. Au loin, quelques éclats de voix se mélangent au souffle du vent.

Le premier plan apparaît en rythme sur le bruit des pas. Un vieil homme arabe au visage marqué est filmé de profil, avançant vers la droite du cadre, le regard au loin. Il est vêtu d'une djellaba blanche et porte un sac en toile de jute sur le dos, ainsi qu'un tissu blanc enroulé autour de la tête. En arrière plan, le désert se déploie et le cadre du plan est particulier. En effet, l'homme est filmé à contre-jour, mais la profondeur du champ, créée par la superposition de deux montagnes dans la diagonale du plan, produit un effet de perspective forte et fait ressortir le visage de l'homme, sur un dégradé de couleurs ocre et sienne. Ce paysage désertique peut faire penser à celui de l'Atlas marocain. Le film a en effet été tourné dans la région de Tazarine. La lumière indique que la séquence se déroule à l'aube du jour.

Le spectateur peut apprécier les effets de lumière de ce plan, associés à une composition soignée et pleine de courbes, et recevoir le film sur le mode esthétisant. Cette forte dimension esthétique se retrouve ensuite tout au long du film, et le réalisateur souligne lui-même dans les interviews l'importance du travail de son directeur de la photographie Rodriego PRIETO, qu'il compare à un peintre²³⁰.

Mais il faut aussi noter que cette séquence est réalisée en caméra portée, ce qui donne l'impression d'accompagner le personnage pas à pas, d'autant que la valeur du plan est serrée sur le personnage filmé de profil.

Dans le plan suivant, le vieil homme tape sur la porte d'une petite maison en pierre qui semble traditionnelle. L'environnement de la maison est austère et le sol de la maison est en terre battue. L'homme est venu vendre un fusil à un paysan qui élève des chèvres dans la montagne désertique. Toute la famille, composée des deux parents et de leurs cinq enfants, est réunie dans la maison. La jeune femme s'affère autour d'un foyer composé d'un simple feu à même le sol. Leur manière de se vêtir et leur activité agricole pourrait indiquer qu'il s'agit d'une famille berbère.

²³⁰ GONZALES INARRITU Alejandro, DVD Bonus du film *Babel*, Studio Canal, 2006.

Remarquons que pour se saluer, les deux hommes utilisent une expression appartenant à l'arabe classique « sabah el kheir », semblant souligner la volonté du réalisateur de représenter un Maroc traditionnel.

D'ailleurs, la scène qui suit donne l'occasion au réalisateur d'insister sur les coutumes du pays ou du moins de ce « village²³¹ » au sens de l'ethnométhodologie, puisqu'il s'agit d'une scène de commerce entre le paysan et le vieil homme. Ce négoce semble ritualisé par une série d'actions devant être effectuées dans un certain ordre. Le montage vise à souligner chacune d'entre elles. C'est à ce moment que le spectateur peut être sensible à la volonté documentaire du réalisateur, et lire le film sur le mode documentaristant. Le souci anthropologique se retrouve à d'autres moments dans le film : il semble constituer l'une des caractéristiques du réalisateur.

Le vendeur commence d'abord par déballer l'objet du négoce de son sac en toile et le tend à son acheteur, qui semble ravi. Puis il lui montre l'une des trois cents cartouches du lot à vendre. En arrière-plan, les deux jeunes frères regardent avec attention toutes les étapes de la transaction. Les deux hommes sont filmés en champ-contrechamp, et cette scénographie classique souligne encore davantage la dimension rituelle de la scène. Le vendeur précise que l'homme qui lui a donné le fusil lui a assuré qu'il avait une portée de trois kilomètres. Cette phrase contient en fait en condensé l'incident déclencheur ainsi que toutes les pistes narratives du film à venir, entrecroisant les histoires de plusieurs personnages sur quatre continents différents : l'Afrique du Nord (L'Atlas marocain), l'Amérique du Nord (San Diego, Etats-Unis) et centrale (Tijuana, Mexique) et l'Asie (Tokyo, Japon).

En effet, à la fin du film, le spectateur comprend en fait que le fusil a été donné à ce vendeur par un riche chasseur japonais - le père de la jeune Chieko - venu faire un trekking dans cette région désertique du Maroc. Ce fusil est ensuite utilisé par le jeune Youssef, qui, pour en tester la portée, tire sur un bus roulant sur une route, en contrebas de la montagne. Il blesse ainsi une jeune femme américaine et provoque par voie de conséquence, l'issue dramatique de la nourrisse mexicaine s'occupant de ses enfants aux Etats-Unis.

Au terme de la phase de présentation de l'objet, l'acheteur demande au vendeur le prix du lot, s'élevant à 1000 dirhams. Il lui propose « 500 dirhams ... plus une chèvre. » Cette offre fait rire l'acheteur mais il accepte le négoce. La scène se termine d'ailleurs sur le rire partagé des deux hommes, qui ont conclu l'affaire.

²³¹ La métaphore du village sert à désigner, en ethnométhodologie, un groupe social dont les membres pratiquent une ou plusieurs méthodes identiques et partagent des pratiques langagières et valeurs communes.

Toute la famille se retrouve ensuite dehors, en plein soleil dans ce paysage désertique et caillouteux, pour assister à une démonstration de l'efficacité du fusil par le vendeur. Cette anecdote permet au réalisateur de souligner la tension entre les deux frères et d'annoncer l'un des thèmes à venir ; la compétition entre les deux jeunes garçons faisant écho au mythe d'Abel et Caïn. Ce thème avait déjà été investi par le réalisateur dans son premier film et il semble lui être cher. Il apparaît dans la Bible mais se retrouve aussi dans d'autres textes religieux comme le Coran. Il semble servir de base au réalisateur pour construire les personnages des deux frères Ahmed et Yussef, dont la relation est basée sur le conflit et la dualité.

Le vendeur tire sur une roche. Le coup de feu retentit et son écho se déploie sur la paroi des montagnes alentours. La roche s'effrite au contact de la balle. Le vendeur affirme au paysan qu'avec ce fusil, ses fils pourront tuer des chacals. Il propose d'ailleurs aux deux frères de l'essayer. Le père demande d'abord au plus jeune, Yussef, de tirer mais Ahmed, l'aîné, s'interpose. Les deux frères luttent ainsi quelques instants pour se saisir de l'objet, mais le père cède à la demande de l'aîné. Le vendeur lui montre comment enlever le cran de sécurité mais il s'empresse de tirer sans viser. Il sursaute aussi en ressentant la force de la détente du fusil contre lui, ce qui provoque l'hilarité de la famille alentour. C'est ensuite à Yussef de tirer. Il s'empare du fusil avec assurance, le charge et le met en joug facilement. Il prend son temps pour viser. Il tire et atteint sa cible. Son père déclare avec fierté au vendeur qu'il « tire dix fois mieux que son frère », qui n'en est que plus vexé.

Le père ordonne ensuite à ses deux fils d'aller garder les chèvres en leur imposant l'objectif de tuer « au moins trois chacals. » Bien-sûr, c'est Ahmed le grand frère qui prend la responsabilité de porter l'arme suspendue à son épaule.

A la fin de la séquence, le vendeur s'en va, accompagné par le père. Il demande aux enfants de ne pas dire qu'ils ont une arme et de la cacher s'ils viennent à rencontrer quelqu'un. Cet avertissement est aussi un indice sur la fin du film, puisque cet homme sera battu par la police marocaine pour avoir vendu cette arme.

Cette séquence peut être reçue sur deux modes différents, selon les connaissances du spectateur sur le monde représenté à l'écran. Pour un spectateur ignorant tout de cette zone géographique, la volonté réaliste du réalisateur peut l'inciter à une lecture documentaristante. Mais un spectateur connaissant cette partie du Maroc peut au contraire recevoir le film sur le mode fictionnalisant, dans la mesure où le réalisateur propose ici une vision archaïque de la vie des habitants de ce village. D'autant que, dans la séquence suivante les deux frères sont représentés comme des barbares inconscients n'hésitant pas à tirer sur des voitures pleines de passagers. Cette représentation très traditionnelle du Maroc s'inscrit dans la démarche esthétique du réalisateur, basée sur le contraste. En effet, les séquences du film se situant au Maroc

contrastent fortement avec les séquences se déroulant au Japon, représenté comme un monde hyper-technologique. En outre, le film est produit par des studios hollywoodiens dans le contexte de l'après 11 septembre, ce qui n'est pas sans incidence sur le point de vue idéologique adopté pour représenter le monde arabe. Ce lieu d'énonciation peut être à l'origine de l'ambivalence voire de la tension idéologique du film. A certains moments, le réalisateur semble vouloir inciter le spectateur à être empathique avec les individus de cette autre culture représentée à l'écran. Mais à d'autres, il semble jouer le jeu des médias de masse qui s'appuient sur le registre de la peur de l'Autre, dans toute sa différence. Cependant il dénonce aussi la peur diffusée par les médias de masse (radio et télévision), en insérant le son et parfois les images de reportages des trois continents qui relatent, d'un point de vue différent, l'accident du bus sur différents médias.

c. *Japón* (REYGADAS, 2003)

Ce début peut être qualifié de suspensif, dans la mesure où le réalisateur donne peu d'information au spectateur pour comprendre l'action, les enjeux du film, ni même pour connaître l'identité du personnage principal. Il peut donc sembler déroutant au spectateur.

Le réalisateur conduit en fait le spectateur vers deux fausses pistes de genre : celle du fantastique et celle du western. Il propose aussi une véritable expérience visuelle et sonore au spectateur en l'introduisant dans une ambiance particulière, marquée par une forte dimension esthétique.

Le premier plan du film est long et fixe. C'est le son (le bruit de moteur des voitures) qui fait apparaître l'image. Le plan est très sombre et les lumières des phares arrière rouges des voitures, combinées aux lumières blanches du tunnel ressemblent à des feux follets. La symétrie des points rouges et blancs dans l'image forme un triangle qui s'oriente vers la sortie du tunnel. L'objectif à longue focale donne une impression de perspective présente mais tassée, écrasée, ce qui renforce le sentiment d'étrangeté du plan. Il fait noir, on distingue plusieurs voitures embouteillées dans le tunnel et les voitures klaxonnent. Le plan est long, il s'étend sur plus de quinze secondes pendant lesquelles les voitures restent immobiles.

Le spectateur peut ainsi comprendre que l'action se déroule dans une grande ville sans l'identifier précisément. Il peut cependant ressentir la lourdeur, le sentiment d'oppression propre à la vie urbaine. Le traitement de l'image et les cadres surprenants ajoutent une tonalité fantastique à l'image.

Lorsque les voitures avancent enfin, la musique commence. Elle est étrange, cadencée par des sons aigus et rythmiques renforçant l'impression d'être dans un film de genre fantastique. La musique crée une certaine tension, comme s'il s'agissait d'un film policier. Lorsqu'au bout du tunnel on entraperçoit la sortie vers la lumière, une mélodie jouée par une flûte traversière ou un piccolo raisonne. La sortie du tunnel apparaît dans une lumière bleue qui accentue encore le fantastique de la scène ; les voitures semblent se précipiter vers cette lumière. D'autant plus que la caméra bouge et qu'elle suit le trajet des voitures dans le tunnel.

En outre, de petits sons aigus soulignent le scintillement de la fin du tunnel comme un soleil. Ces éléments plastiques et esthétiques servant à composer le plan peuvent inviter le spectateur à recevoir le film sur le mode esthétisant. La promesse faite au spectateur est celle d'un travail important sur la forme du film.

Le deuxième plan est en extérieur-jour sur une grande route à trois axes. La présence récurrente de la coccinelle sur la route peut constituer un indice pour le spectateur sur le lieu de l'action. Il peut alors lire le film sur le mode documentarisant, en comparant ce qu'il voit avec ce qu'il connaît de Mexico D.F.

La caméra suit toujours les voitures en grand angle sur la large route, ce qui permet au spectateur de relever de nouveaux indices (comme des panneaux publicitaires, des voitures récentes) pour situer le film dans une époque contemporaine.

La musique devient intrigante. Le fait d'assister depuis presque deux minutes à une poursuite de routes et de voitures peut donner l'impression au spectateur d'être dans un film policier des années 80. Ce jeu sur le genre et le style peut être déconcertant mais il peut aussi donner du plaisir au spectateur, proche de celui qu'il peut éprouver dans un jeu de pistes.

Depuis le début du film, le spectateur peut aussi se poser la question du point de vue de l'histoire. En effet, il ne sait pas qui regarde cette scène : est-ce le réalisateur, un personnage dans une voiture ou le narrateur ?

Le troisième plan débouche sur une route plus petite. Un drapeau est planté sur le côté droit de la route mais le plan est trop rapide pour l'identifier. D'autant plus que les couleurs délavées de l'image induisent en erreur.

Le quatrième plan est aussi sous un tunnel. Une voiture traverse le champ par la gauche, ce qui renforce l'impression de vitesse et de circulation rapide comme une fuite. La route est délimitée au sol par de petites lumières blanches. Les indices sont donc encore insuffisants pour comprendre l'action et identifier le genre du film.

Le cinquième plan est une image furtive qui semble être une surimpression de deux images entre un feu rouge et le rétroviseur de la voiture, ce qui produit un effet esthétique fort.

Au sixième plan, la route n'est plus délimitée que par les points blancs. Elle n'est pas éclairée et l'on pourrait croire être dans une sorte de tunnel spatial ou de porte des étoiles, comme dans un film de science fiction. Un fondu au noir sert de transition avec le plan suivant qui s'ouvre, sur la musique, sur une lumière blanche éclatante, éblouissante, au sortir du deuxième tunnel. La caméra capte les reflets du soleil sur la vitre ce qui donne un effet particulier souligné par la musique. La lumière scintille sur la route et la couleur dominante de l'image est le blanc.

Au septième plan, la route ne comporte plus que deux voies. L'espace autour est très vert ; le conducteur semble ainsi avoir quitté la ville pour la campagne. Il fait à peine jour et le brouillard ambiant est épais.

Le huitième plan représente une petite route en gravier blanc. Il fait jour, le paysage est vert et le ciel gris. Le spectateur attentif peut apercevoir la voiture en

amorce au bas de l'écran, et comprendre ainsi que le point de vue est celui du personnage dans la voiture. La caméra tremble parce que la voiture fait des soubresauts, tant la route est difficilement praticable.

Des tambours raisonnent puis la musique s'arrête en même temps que la voiture. Une main sort par la fenêtre ouverte et tape sur le dessus de la voiture avant d'indiquer de l'index la direction « tout droit ».

Au neuvième plan, le personnage est à pied sur la route. La caméra tremble et filme le sol à mesure que le personnage avance sur le terrain sec mais vert. Le personnage semble ainsi tituber. Le point de vue est donc ici un point de vue subjectif. Le son est direct et il n'y a pas de musique.

C'est seulement au dixième plan que l'on découvre que le personnage a une canne. Il boîte et l'une de ses jambes est beaucoup plus mince que l'autre, ce qui peut indiquer au spectateur que cet homme a souffert de la poliomyélite. Le paysage alentour est fait de cactus géants, de montagnes hautes et de plaines vastes.

Au onzième plan, le visage du personnage apparaît en gros plan, de dos d'abord comme si le réalisateur voulait nous faire ressentir le calme de la scène et le vent dans la nuque du personnage.

C'est à ce moment que le film peut donner l'impression d'être une sorte de western moderne. En effet, la rencontre du personnage principal avec un enfant est marquante, parce que l'homme finit d'achever un oiseau tué au fusil par le père de l'enfant, en lui tordant le cou. Au sol, le plan sur la tête de l'oiseau arrachée au petit corps est assez choquant.

Depuis le début, le rythme lent du film et du montage favorise l'observation et la concentration du spectateur sur des détails : les visages, les mains, la nature. Ainsi, le spectateur peut réaliser sa propre navigation au sein des images, se focaliser sur des éléments des images qui l'intéressent ou l'attirent et développer son propre imaginaire.

De cette manière, le réalisateur entretient un lien fort entre le spectateur et le film, qui peut se projeter dans le film et se l'approprier.

Le titre du film apparaît en noir sur un chemin de gravillons blancs filmés en gros plan par la caméra portée. La figure du chemin semble importante dès le début de l'histoire. Elle peut ainsi signifier le départ de l'homme vers un ailleurs, et donc annoncer l'une des pistes narratives du film.

Cela peut aussi évoquer au spectateur le film de Shoshei IMAMURA à qui le réalisateur souhaitait rendre hommage : *la ballade de Narayama* (1983), qui traite

justement de la coutume qui veut que les habitants arrivant à l'âge de 70 ans quittent volontairement leur village pour mourir au sommet de Narayama.

Ce début peut donc sembler étrange au spectateur, parce qu'il n'est pas classique. Le genre du film n'est pas clair, de sorte que le spectateur peut osciller entre plusieurs modes. Remarquons aussi que, dans les films de Carlos REYGADAS, le genre fantastique est à relier avec la dimension méta-physique présente dans chacun de ses films, comme nous le développerons dans le chapitre neuf.

d. *Luz silenciosa* (REYGADAS, 2007)

Précisons tout d'abord qu'il s'agit du dernier long-métrage du réalisateur, le plus abouti au niveau de l'esthétique. La pellicule 35 mm a été développée au format anamorphosé d'un ratio de 2,35 : 1, se rapprochant du Cinemascope, ce qui produit une image panoramique. En outre, la lentille de la caméra est aussi particulière. Appelée Lomoscope, elle est sphérique et produit un effet particulier sur l'image, légèrement arrondie sur les bords du cadre.

En outre, les plans semblent avoir été calculés au millimètre près et leur composition est très géométrique. Cela semble d'ailleurs constituer une caractéristique culturelle typiquement mexicaine, comme le souligne Octavio PAZ lorsqu'il insiste sur l'attrance des artistes mexicains « pour la géométrie dans les arts décoratifs, pour le dessin et la composition dans la peinture.²³² »

C'est pourquoi dès l'ouverture du film, le spectateur peut recevoir le film sur le mode esthétisant, trouvant ainsi son plaisir de réception dans cette esthétique propre au réalisateur.

Notre analyse vise à mettre en lumière l'hybridation entre fiction et documentaire mais aussi entre réalisme et fantastique ; combinaison qui semble propre à ce réalisateur.

En ce qui concerne le type de début de ce film, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un début *in media res*, mais sur un mode plus contemplatif que pour les films d'INARRITU. En effet, si les films d'INARRITU sont construits sur un montage rythmé, ceux de REYGADAS sont basés sur une esthétique de la lenteur proche de la contemplation tant les plans sont longs.

Le film commence par un long plan-séquence de plus de cinq minutes, représentant en accéléré le lever du soleil film.

Comme dans les films d'INARRITU, c'est le son qui appelle progressivement l'image. Au fond noir du générique se superpose en fondu l'image d'un ciel nocturne, seulement éclairé par quelques étoiles et nuages diffus qui passent dans le champ. La caméra tourne sur elle-même à 360°, et le plan est accéléré au montage, ce qui produit un effet dynamique. Ainsi représenté, le spectacle naturel du lever du jour est encore plus impressionnant. La bande-son est composée de sons diégétiques ; on entend ainsi le chant des grillons nocturnes et l'aboïement d'un chien au loin. Mais un son particulier est aussi superposé aux bruits diégétiques ; il s'agit d'une sorte de respiration haletante

²³² PAZ Octavio, *Le labyrinthe de la solitude*, Paris : Gallimard (Nrf essais), 1972, p.32.

qui donne à cette ouverture une tonalité fantastique, dans la mesure où la personne à l'origine de cet halètement n'est pas identifiable dans l'image. Le plan est long, laissant le spectateur sans repères dans l'espace, face à ce ciel scintillant, toujours filmé en mouvement circulaire, jusqu'à ce qu'au bout d'une minute un arbre apparaisse dans la droite du cadre.

Pour le spectateur européen habitué à observer l'espace céleste depuis le continent européen, la recherche de repères astronomiques est d'autant plus difficile qu'il s'agit ici d'une vision du ciel depuis un autre point de vue terrestre, à savoir celui du Mexique.

Trois étoiles alignées au centre du plan, dans la profondeur du champ, et sur lesquelles la mise au point a été réglée, produisent un effet de perspective forte. Au centre, le soleil rougeoyant apparaît progressivement au fur et à mesure que les étoiles disparaissent. Le plan se stabilise sur la ligne d'horizon et reste quasiment fixe pendant presque deux minutes, ce qui permet au spectateur de trouver petit à petit ses repères dans le cadre du plan, qui représente un paysage champêtre. La ligne d'horizon se dessine au milieu du plan alors que la lumière jaune du soleil venant de la gauche du cadre balaye peu à peu l'obscurité à tonalité orangée de la nuit, se retirant par la droite du cadre.

Le spectateur peut ensuite distinguer deux arbres de chaque côté du cadre. La caméra se déplace lentement en travelling avant et le plan se resserre sur l'horizon au loin et la lumière du soleil naissant. Les branches des arbres de chaque côté du cadre et en amorce au premier plan, soulignent la profondeur de champ, d'autant que le plan est en mouvement. Il est très travaillé puisqu'il se découpe en trois parties horizontales : les couleurs jaune-orangé du soleil apparaissant au milieu du plan contrastent fortement avec le ciel encore sombre en haut du cadre et la terre encore dans l'ombre au bas du cadre. A mesure que la caméra avance en travelling avant, le son diégétique de la vie nocturne est remplacé par celui d'animaux diurnes : au chant des grillons se mêlent ainsi le chant des oiseaux et le meuglement des vaches.

Une minute trente plus tard, soit plus de cinq minutes après l'ouverture, le plan séquence se termine, se fixant sur l'horizon, ce qui laisse le temps au spectateur d'apprécier le dégradé de couleurs qu'offre le spectacle de l'aube ; la lumière jaune-verte du jour prenant définitivement le pas sur celle orangée de la nuit.

Ce premier plan est donc très travaillé, tant du point de vue de la scénographie minutieuse qu'au niveau de l'esthétique de l'image. Les couleurs semblent en effet retravaillées au montage, notamment au niveau des contrastes. Le réalisateur a soigné le travail de ses images comme un peintre le ferait avec ses couleurs, touche par touche.

Le plan suivant, qui n'est que le second, montre en plan large une petite maison aux murs de couleur terre sienne foncée, contrastant ainsi avec les deux grands arbres verts qui l'entourent de chaque côté. Comme dans le plan précédent, un objet filmé en amorce donne de la perspective ; il s'agit ici de la haie qui se situe au premier plan.

Le troisième plan est serré sur une vieille pendule en bois, accrochée sur un mur blanc légèrement fissuré. Elle indique l'heure : 6h30. Le plan dure, laissant au spectateur le temps de regarder dans le détail le balancier rond qui reflète de manière floue la scène à venir. Le réalisateur insiste encore davantage sur cette pendule en filmant le balancier en gros plan. Il fournit des indices au spectateur sur le rythme du film à venir.

La première partie de cette séquence donne ainsi le ton du film. Ce plan sur la pendule semble même être utilisé dans une fonction archétypale, comme un avertissement au spectateur. Le réalisateur se distingue de certains films contemporains basés sur le flux énergétique de plans courts, comme ceux d'INARRITU. Il fait ainsi une promesse que l'on pourrait qualifier « de pertinence artistique » pour reprendre l'expression de François JOST en privilégiant cette esthétique de la contemplation.

Mais d'un autre côté, cette lenteur permet l'observation attentive du spectateur qui découvre, dans la scène qui suit, une scène de la vie quotidienne de la famille représentée à l'écran, à savoir celle du petit-déjeuner.

C'est pourquoi cette séquence d'ouverture peut donc être reçue par le spectateur à la fois sur le mode documentaristant et esthétisant.

La deuxième partie de cette séquence permet au spectateur d'assister au petit-déjeuner familial. Le premier plan est serré sur le personnage au centre du cadre, et au premier plan. Derrière lui, les différents éléments de la pièce se dessinent de manière floue. Cet effet est d'autant plus fort que le plan est réalisé à partir d'un objectif grand angle, qui produit un fort effet de perspective lorsqu'il est utilisé en plan rapproché. Les bords du cadre de l'image sont d'ailleurs légèrement arrondis.

Cette scène, filmée dans la longueur, insiste sur le rituel que semble constituer ce premier repas de la journée pour les membres de cette famille.

Les personnages sont présentés dans les plans suivants, dans l'ordre : d'abord le père, puis la mère et leurs nombreux enfants, tous assis autour de la table. Le silence ambiant est seulement rompu par le son du balancier de la pendule et l'attitude de recueillement des personnages semblent indiquer qu'ils font une prière. Le spectateur peut aussi remarquer que les personnages sont tous blancs et blonds et leur peau est légèrement rougie par le soleil. Il peut aussi être sensible à la particularité de leurs vêtements qui semblent inscrire le film dans une période antérieure à notre époque

contemporaine. En effet, ils sont tous vêtus simplement, la mère et les filles portant un tissu foncé qui couvre partiellement leurs cheveux. Le spectateur peut ainsi avoir l'impression d'assister à une scène se déroulant dans une famille de paysans du nord de l'Europe, au 19^{ème} siècle.

Il s'agit en fait d'une famille appartenant à la communauté des Mennonites vivant dans l'état du Chihuahua du Mexique d'aujourd'hui. Les acteurs du film sont tous non professionnels et jouent leur propre rôle à l'écran. En outre, le film est tourné en langue originale non doublée et donc sous-titrée. Ce dialecte portant le nom de « plaudiech » renforce l'impression de réalité se dégageant de cette scène.

Par conséquent, ce début peut être reçu à la fois sur le mode documentaristant pour le spectateur qui découvre les coutumes de cette communauté, mais aussi sur le mode privé pour les membres de cette communauté ayant participé au film et accepté l'équipe du film pendant toute la durée du tournage qui voient leur vie quotidienne représentée à l'écran.

Chacun des membres de la famille, y compris les enfants, prend le temps de finir sa prière, et ce n'est qu'une fois que les parents ouvrent leurs yeux et que le père prononce le mot « Amen » que le repas peut commencer. Les enfants se mettent alors à parler, les plus grands demandant aux plus petits ce qu'ils veulent manger. L'un des enfants en bas âge est nourri par sa mère, à qui il sourit spontanément, sous le regard de l'une de ses sœurs à peine plus âgée que lui, mais suffisamment pour être autonome. Le père et l'ainée de la famille - une jeune femme - apprennent au plus petit à ouvrir la bouche et à se servir d'une cuillère. Ainsi, si l'ambiance de la scène est ascétique, ce premier repas commun semble être apprécié par chacun des membres de la famille. Il constitue un moment de partage important dans leur vie quotidienne.

Johan, le père, prend ensuite la parole pour annoncer le programme de sa matinée à sa femme Esther. Il doit aller chercher une pièce - un « vilebrequin » - pour réparer son tracteur. Sa femme lui annonce à son tour qu'elle va elle aussi sortir avec les enfants. Puis le père s'adresse à tous pour leur dire de ne pas s'attarder. Les travaux de la ferme semblent ainsi rythmer la temporalité de leur journée.

Esther se lève pour débarrasser la table et demande aux enfants de l'aider alors que Johan reste assis à table. Elle se dirige vers un buffet en bois sur lequel deux bassines en métal sont posées, ainsi que deux lampes à pétrole. Le spectateur comprend que la maison n'est pas équipée en électricité.

Esther demande aux enfants de venir avec elle. La caméra reste fixée sur le vaisselier, ce qui permet au spectateur de bien observer les différents objets d'époque qui y sont disposés, à mesure que les enfants, des plus grands aux plus petits, traversent le champ, de la gauche vers la droite du cadre.

Le plan suivant est aussi très travaillé ; il se compose de trois parties qui découpent le cadre dans le sens latéral de l'image. Au premier plan, la cuisine se détache, de chaque côté du cadre, alors qu'au centre, la porte grande ouverte de la cuisine laisse apparaître les enfants et la mère dans le couloir de l'entrée. Ils prennent leur manteau et leur chapeau avant de sortir de la maison.

Esther revient dans la maison et s'arrête au niveau de l'entrée de la cuisine, face à la caméra. En contre-champ, son mari apparaît de dos, toujours assis. Esther s'approche de lui et lui prend la main en lui conseillant de rester un moment seul. Il la regarde alors et lui prend aussi la main en lui disant qu'il l'aime. Elle lui répond qu'elle l'aime aussi et se retire pour quitter la maison et rejoindre les enfants.

Le père se lève ensuite et saisit un tabouret sur lequel il monte pour arrêter le balancier de la pendule. Puis il se rassoit dans le silence et prend dans sa main droite une cuillère posée sur la table qu'il manipule quelques instants avant de la reposer doucement. Il est filmé depuis l'autre bout de la table, face caméra.

Son visage s'assombrit d'un coup et il se met progressivement à pleurer. La caméra avance doucement en travelling à mesure que ses sanglots augmentent. La séquence se termine sur ce plan, soulignant la douleur et l'intensité de l'émotion du personnage, ce qui inscrit le film dans le genre du drame réaliste.

Cette séquence d'ouverture, composée de deux parties, dure plus de douze minutes, ce qui installe le rythme du film, tout en proposant au spectateur différents modes sur lesquels le film peut être reçu.

e. *Super Amigos* (PEREZ-TORRES, 2007)

Nous tenons enfin à aborder le début de ce film documentaire, pour montrer que les hybridations de genres cinématographiques sont aussi manifestes dans d'autres genres que la fiction.

Notre analyse vise donc à mettre en lumière l'hybridation entre fiction et documentaire, ainsi qu'à démontrer que le film peut être reçu à partir de quatre modes, à savoir les modes documentarisant, fictionnalisant, esthétisant, privé.

Précisons que la version du documentaire que nous détenons nous a directement été donnée par le réalisateur, le film n'étant pas distribué en France.

C'est pourquoi nous ne pouvons diffuser aucun extrait de ce documentaire dans nos annexes numériques²³³.

Le début de ce film documentaire est court et efficace; il dure moins de deux minutes. Il contient néanmoins toutes les pistes narratives développées dans la suite du film.

Le film s'ouvre sur une citation, apparaissant en blanc sur fond noir, qui donne déjà la tonalité du documentaire. Il s'agit de la phrase suivante, que nous avons traduite: « La réalité commence là où on commence à y croire. » Cette phrase reflète selon nous l'une des caractéristiques de la culture mexicaine, dans laquelle la méta-physique est imbriquée dans la vie quotidienne. La foi semble ainsi jouer un rôle central dans cette culture. Mais, à un autre niveau, on peut aussi voir dans cette citation une sorte d'avertissement du réalisateur.

En effet, si les super-héros dont nous parle le documentaire sont réels – ces lutteurs sociaux interviennent dans la ville de Mexico D.F au quotidien pour défendre plusieurs causes sociales - leur combat ne peut aboutir que si les habitants de la ville croient en eux. C'est d'ailleurs la condition nécessaire pour qu'un super-héros subsiste ; il doit être soutenu par les personnes qu'il protège parce qu'il tire justement sa force et ses pouvoirs de la croyance et la reconnaissance des humains.

L'analyse des plans suivants nous permet ensuite de démontrer que ce début entremêle deux types de promesses de genre, à savoir les promesses « d'authenticité » et

²³³ Pour suivre la distribution de ce film, se référer au site du producteur canadien : <http://www.opencityworks.com/superamigos>. Le documentaire peut être visionné en streaming dans son intégralité, sur le site de diffusion de documentaire SnagFilms, à l'adresse URL suivante : http://www.snagfilms.com/films/title/super_amigos

« de pertinence narrative ». Le film peut ainsi être reçu sur le mode fictionnalisant et/ou documentarisant, et le plaisir de réception peut aussi provenir de cette ambivalence.

Le premier plan représente une bande-dessinée ouverte à la première page. Dès que la musique rythmée commence, la caméra se rapproche de la première vignette jusqu'à la filmer en plein cadre. Ce mouvement de caméra, associé à la représentation d'un livre ouvert à la première page, peut donner l'impression d'entrer dans un univers fictionnel. Il semble reproduire en image l'ambiance des histoires commençant par la fameuse expression « il était une fois ... ».

Mais, le plan suivant vient contrecarrer cette impression : sur la vignette de bande-dessinée représentant un plan d'ensemble de la ville de Mexico D.F se superpose l'image identique mais en prise de vue réelle de la ville, filmée à partir du même angle et dans la même valeur de plan. Ce plan arrive dans la continuité du mouvement de zoom avant, en rythme sur le son de la batterie. Le spectateur peut alors s'attendre à ce que le film lui parle de la ville de Mexico D.F d'aujourd'hui.

La musique a d'ailleurs spécialement été composée pour le film, inspirée selon les propos du réalisateur à la fois des mariachis et de la musique de Batman. L'univers de fiction des comics de Marvel semble éloigné du documentaire, et pourtant, dans le documentaire, les Super Amigos leur empruntent leurs déguisements, tout en se les appropriant pour devenir des lutteurs sociaux. Les fantômes de justicier de Superman et Batman sont ainsi ramenés à l'échelle du quartier. En outre, le spectateur peut aussi trouver son plaisir de réception dans cette dimension parodique, les lutteurs mexicains semblant ainsi imiter les super-héros nord-américains, tout en leur donnant une forte dimension réaliste et une mission utile à la société.

La thématique centrale du film est annoncée par l'un des personnages qui déclare en espagnol : « La lutte libre est le combat entre le Bien et le Mal ; dans les rues de la ville, le combat est le même. »

Cette phrase souligne l'axe choisi par le réalisateur pour traiter son sujet. Le documentariste décide en effet de présenter ces super-héros masqués, tous d'anciens catcheurs de *Lucha Libre*²³⁴ convertis en activistes politiques et sociaux, comme une lutte au quotidien pour trouver des solutions aux nombreux problèmes de la ville tels que la pollution, l'homophobie, les problèmes de logement des habitants pauvres du centre ville et des enfants sans-abris se réfugiant dans la drogue, ou encore la violence à l'égard des animaux.

²³⁴ La *Lucha Libre* est à la fois un sport et un spectacle typiquement mexicain. C'est pourquoi nous en approfondirons l'analyse dans la troisième partie de la thèse, centrée sur les caractéristiques anthropologiques et historiques de la culture de l'image au Mexique.

La séquence est construite sur l'*effet-clip* et dès les premiers plans, le réalisateur a recours à une esthétique intermédiaire, en utilisant des images de genres variées (vignette de BD, prise de vue réelle, animation 3D) mais aussi en s'appuyant sur l'iconographie indigène. Il insère aussi des légendes sur les images, les inscrivant dans des cartouches qui ressemblent à celles des bandes-dessinées. Par exemple, sur le premier plan représentant en plan d'ensemble la mégapole mexicaine, une cartouche indique « 23 millions d'habitants ».

Cette forte dimension esthétique peut inviter le spectateur à lire le film sur le mode esthétisant.

Ce début de film peut être qualifié de « progressif » parce que les personnages sont présentés par une série de plans, insistant sur des indices forts qui permettent aux spectateurs d'identifier leur fonction.

Le premier plan de cette série représente le drapeau mexicain se reflétant dans une étendue d'eau sur le sol. Il permet de situer l'action du film, en même temps qu'il constitue aussi un symbole national fort.

Puis chaque super-héros est présenté à partir d'un dispositif similaire : une construction parallèle associant à chacun des personnages un problème spécifique à la ville contre lequel le super-héros doit lutter.

Par exemple, un plan montre un tag sur un mur composé des lettres « SB », acronyme du nom de Super Barrio (le barrio désignant en espagnol le quartier). Le réalisateur souligne ainsi les traces de l'existence réelle du super-héros dans la ville. Puis dans le plan suivant, ce super-héros finit de mettre son masque, ce qui ne laisse pas le temps au spectateur de voir son visage. Cela crée d'ailleurs un suspens dans le film.

Pour présenter le personnage suivant, le montage combine un gros plan sur un journal relatant le meurtre d'un homosexuel, puis un gros plan sur le visage masqué de Super Gay, se regardant dans une glace. Le masque et le costume de chacun des personnages sont personnalisés et décorés en rapport avec leur fonction. Par exemple, le costume de Super Gay est très moulant et parmi les multiples couleurs brillantes qui le composent, le rose occupe une place centrale. Les costumes de tous les personnages semblent faits à la main. Chacun d'entre eux est unique.

Deux plans montrant un enfant en bas âge dans la rue et soulignant sa misère, sont suivis d'un plan sur Fray Tormenta, prêtre et *luchador* à la fois, comme l'indique aussi la mixité des styles de son costume. Il porte à la fois une aube de prêtre colorée et un masque de lutteur. Pour le personnage suivant, le montage combine un plan sur les déchets de la ville avec un plan sur les bottes jaunes d'Ecologista Universal, vêtu d'un costume vert, qui ramasse un papier par terre. Enfin, à un plan sur une statue représentant une scène de corrida suivi d'extraits vidéo représentant la mise à mort d'un taureau, est associé le personnage de Super Animales, marchant de dos dans la rue.

Cette présentation des personnages retranscrit selon nous la tension propre à la dialectique existant dans un documentaire entre les personnes réelles et les personnages qu'ils deviennent dans le film. En effet, la personne est un « être de chair, un corps qui agit, l'Autre » alors que le personnage est « un être de lumière et d'ombre avec qui le spectateur entre en vibration.²³⁵ » Ainsi, le personnage est moins une réalité qu'une relation, il est l'expérience d'un lien avec le spectateur. A travers lui se joue une relation à trois entre la personne filmée, le cinéaste - qui est à la fois le médiateur et le premier spectateur du film – est le spectateur. C'est en cela que l'on peut dire que « le cinéma documentaire agit comme un révélateur d'une tension entre personne réelle et personnage que le film produit.²³⁶ »

Ensuite, la forme du pré-générique est particulière : chaque super-héros est présenté comme sur une affiche de catch indiquant les noms des adversaires avec l'abréviation Vs (*versus*), qui sont dans le film les objets de leur lutte réelle.

Le discours du film est pris en charge par les voix des personnes interviewées ; Carlos MONSIVAIS, sociologue mexicain ainsi que trois personnes auxquelles sont associées la cartouche « opinion publique ». Ils confirment le point de vue du documentariste sur ses personnages : ce sont des héros populaires et des activistes politiques et sociaux qui font ce que l'Etat ne fait pas.

Nous pouvons ainsi remarquer que le discours du documentaire est pris en charge à la fois par le réalisateur qui s'exprime par des légendes comme dans les comics mais aussi par les voix des différentes personnes qui s'expriment : les *Super Amigos* eux-mêmes, leurs proches et des spécialistes ou des gens interviewés dans la rue.

Les spectateurs ayant participé au film ainsi que ceux qui reconnaissent certains quartiers de la ville de Mexico D.F peuvent aussi recevoir le film sur le mode privé.

La mise en phase est donc clairement discursive et le spectateur construit sa relation au film à partir d'un énonciateur réel.

Il nous semble important de mettre en parallèle le début du film avec la fin, le film étant construit sur un mode circulaire, renvoyant aussi à une manière de concevoir la temporalité propre à la culture mexicaine.

En effet, le spectateur sort du film comme il y est entré ; par un zoom arrière cette fois-ci sur le plan d'ensemble de la ville, pour se terminer sur un plan d'une bande-dessinée ouverte à la dernière page et sur laquelle est inscrit « The end ». Le générique est aussi construit sur une esthétique intermédiaire.

²³⁵ *Cinéma documentaire : Manières de faire, formes de pensée*, Paris : ADDOC/Yellow Now (Côté Cinéma), 2002, p.195.

²³⁶ *Cinéma documentaire*, 2002, p.197.

Le film se termine sur une citation du sous-commandant Marcos, porte-parole de l'armée Zapatiste depuis la révolution du Chiapas en 1994, et héros politique populaire : « Le jour viendra où les gens réaliseront que tout le monde, avec ou sans masque, peut le faire. » Faire quoi ? Transformer le monde, régler les problèmes à son échelle. Cette citation résume l'espoir contenu dans le film, en même temps qu'elle répond à la citation qui ouvrait le film.

2. Typologie des formes d'hybridation du cinéma mexicain contemporain

Les analyses ci-dessus démontrent selon nous l'opérabilité du concept d'hybridation pour penser notre objet. Nous l'employons dans cette recherche pour parler d'au moins deux formes différentes d'hybridation, qu'il nous faut maintenant préciser.

La première forme d'hybridation concerne les techniques de création de l'image cinématographique. En effet, «l'hybridation peut aussi concerner directement l'image²³⁷». C'est le cas des films de notre corpus pour lesquels les réalisateurs font appel à différentes techniques de création de l'image (prises de vue réelles en 35 mm, images numériques, images traitées et modifiées par des logiciels) qu'ils assemblent voire superposent ensuite au montage.

La deuxième forme d'hybridation se situe au niveau des genres cinématographiques. Les recherches du chercheur mexicain Néstor GARCIA-CANCLINI sur l'hybridation culturelle ont en partie inspiré notre réflexion sur le genre cinématographique. Ses travaux nous semblaient d'ailleurs incontournables dans la mesure où les films de notre corpus ont été réalisés par des cinéastes provenant du même contexte culturel. Nous souhaitons ainsi contribuer à la diffusion des recherches de ce chercheur en France, en traduisant une partie de ses travaux, de même que nous souhaitons en expliciter la pertinence pour penser nos objets.

Nous allons donc maintenant expliquer pourquoi ce concept nous semble pertinent pour notre recherche et présenter les fondements théoriques que nous avons retenus pour en faire un concept opératoire.

²³⁷ GOLIOT-LETE A. et Al, *Op.cit*, 2008, p.181.

a. Etymologie et terminologie

Tout d'abord, il nous semble important de revenir sur l'étymologie du terme pour mieux le comprendre.

Le mot hybride est employé à la fois comme adjectif et nom commun et provient du « latin classique *ibrida* signifiant « *bâtard, de sang mêlé* », devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris* « excès ». ²³⁸ Il est intéressant pour notre travail de noter que le terme apparaît en 1596, en pleine période de colonisation de l'Amérique latine. Il est d'abord employé en botanique puis en biologie et en physique-chimie pour désigner un élément « qui provient de croisement de variétés, de races, d'espèces différentes. » Le concept migre ensuite vers d'autres disciplines.

Il faut aussi distinguer deux déclinaisons du mot hybride, construites à partir des suffixes « ité » et « ation ».

En effet, au cours de nos recherches documentaires et de nos lectures, nous avons rencontré le terme « hybridité », utilisé justement pour qualifier les genres cinématographiques ²³⁹. Mais dans cette recherche, nous employons plutôt le terme « hybridation » pour parler du mélange des genres cinématographiques. Nous souhaitons préciser ici pourquoi cette nuance est importante pour nous.

Le terme d'hybridation insiste davantage sur le processus du mélange des genres alors que le terme d'hybridité semble plutôt qualifier un fait, un produit.

Eduardo RAMOS-IZQUIERDO propose justement de distinguer trois déclinaisons grammaticales du terme pour désigner des processus différents : « hybridité dans le sens de « caractère, qualité, essence de l'hybride », « hybridation pour désigner l'action que produit l'existence de l'être hybride », « hybridisme comme catégorie principale de l'hybride qui permet de désigner son étude dans différents domaines d'emploi ou d'application. ²⁴⁰ »

D'ailleurs, c'est bien dans le sens d'un processus dynamique que Nestor GARCIA CANCLINI propose ce terme en le définissant comme un « processus socio-

²³⁸ Dictionnaire LE NOUVEAU PETIT ROBERT de la langue française, 2008, p.1259.

²³⁹ Nous retenons notamment deux auteurs qui abordent la question de l'hybridité des genres cinématographiques dans leurs travaux, dont les références sont les suivantes : MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Nathan, Paris, 2008. AUGROS Joël, Santo le masque d'argent, *Théorème* n°13, *Du héros aux super héros, mutations cinématographiques*, Presses Sorbonne Nouvelle, mai 2009, p.53 à 62.

²⁴⁰ RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual, *L'hybride / Lo híbrido*, Cultures et littératures hispano-américaines, sous la direction de Milagros EZQUERRO, Paris : Indigo, 2005, p.66-67. Traduction du texte original en espagnol.

culturel dans lesquels des structures ou des pratiques discrètes, qui existaient de manière séparée, sont combinées pour produire de nouvelles structures, objets et pratiques.²⁴¹ »

Ce qui nous intéresse dans cette définition, c'est le fait que ces mélanges produisent de nouveaux objets, correspondant dans le cadre de notre recherche à de nouvelles formes de discours.

C'est pourquoi l'ouvrage majeur de cet auteur, intitulé *Culturas híbridas* et publié pour la première fois en 1989, sert de base à notre travail. Cette monographie n'étant pas encore traduite en français, nous proposons nos propres traductions de l'ouvrage original en espagnol.

Néstor GARCIA-CANCLINI s'appuie sur le travail de Serge GRUZINSKI, notamment dans *La guerre des Images*, pour expliquer que « les quelques écrits sur l'histoire des hybridations ont mis en évidence la productivité et le pouvoir innovateur de beaucoup de mélanges interculturels »²⁴².

Il propose le terme d'hybridation pour désigner « non seulement les combinaisons d'éléments ethniques ou religieux mais aussi celle des produits des technologies avancées avec les processus sociaux modernes et postmodernes.²⁴³ » Il aide à comprendre l'imbrication des imaginaires pré-colombiens avec celui des colonisateurs puis plus tard avec celui des industries culturelles.

Pour prendre un exemple, les villes constituent des entités sociales qui conditionnent l'hybridation, comme les mégalopoles multilingues et multiculturelles que sont Londres, Berlin, New York, Buenos Aires, Sao Paulo, Mexico, Hong Kong. Ces centres produisent davantage de conflits et de créativité culturelle comme le démontre aussi le travail d'Arjun APPADURAI dans *Après la colonisation*.

D'ailleurs, Néstor GARCIA-CANCLINI insiste sur la manière dont la globalisation accentue ces tendances. « Les flux et interactions qui se produisent dans ces processus ont affaibli les frontières et les douanes, l'autonomie des traditions locales et ont favorisé davantage des formes d'hybridation productive, commerciale, communicationnelle et dans les styles de consommation.²⁴⁴ » C'est ainsi que le concept d'hybridation peut être utilisé pour désigner les mélanges généralisés dans les industries culturelles comme la musique ou le cinéma.

²⁴¹ GARCIA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico : Grijalbo (3ème édition), 2005, p.III. Traduction du texte original en espagnol.

²⁴² GARCIA-CANCLINI Néstor, Noticias recientes sobre la hibridación, *Revista Transcultural de Música* n°7, 2003, en ligne, non paginé [réf. du 17 avril 2009]. Disponible sur : <http://www.sibestrans.com/trans/trans7/canclini.htm> Traduction du texte original en espagnol.

²⁴³ GARCIA CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2005, p.XII.

²⁴⁴ GARCIA-CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2003.

En outre, le concept d'hybridation porte en lui une dimension de virtualité, de projet potentiel, si on le considère comme « quelque chose vers quoi on peut arriver, duquel il est aussi possible de sortir et dans lequel est impliqué ce qui est insoluble, ce qui ne résout jamais le fait que nous sommes en même temps autres et avec les autres²⁴⁵. » C'est pour cela que Nestor GARCIA-CANCLINI précise que l'objet d'étude n'est pas l'hybridation mais les processus d'hybridation. Ce qu'il faut donc étudier, ce sont les multiples configurations possibles de ces mélanges culturels et technologiques.

C'est ce que nous avons tenté de faire en mettant en relief par nos analyses l'hybridation des genres cinématographiques à l'œuvre dans les films du corpus.

²⁴⁵ GARCIA-CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2003.

b. L'hybridation plastique dans les films du corpus

Un article de l'artiste-cinéaste Johanna VAUDE nous a servi à approfondir notre réflexion sur l'hybridation des techniques de création de l'image. Son travail est d'autant plus intéressant qu'en tant qu'artiste, elle teste aussi dans ses œuvres les dispositifs qu'elle analyse d'un point de vue théorique²⁴⁶. Ainsi, elle a eu l'occasion de réaliser plusieurs expositions de ses vidéos expérimentales en Europe²⁴⁷, en Asie et en Amérique du Nord, en même temps qu'elle a réalisé un mémoire de Master 2 à l'Université Paris 1 Panthéon de la Sorbonne. Cette double posture est importante pour nous parce qu'elle se rapproche aussi de la nôtre et constitue en fait ce vers quoi nous tendons.

Si cette artiste s'intéresse au cinéma expérimental, c'est parce que « c'est avec cette longue tradition d'expérimentations et cet acquis de réflexions techniques, plastiques et esthétiques, que le cinéma expérimental rencontre les nouvelles technologies mises à la disposition du grand public.²⁴⁸ » Elle souligne d'ailleurs le fait que si de nombreux outils se sont développés ces dernières années, « pour autant, ces nouveaux supports et procédés ne viennent pas remplacer les plus anciens, les cinéastes expérimentaux y voyant là plutôt une complémentarité.²⁴⁹ »

Dans la perspective critique qui est la nôtre, nous sommes sensibles à sa volonté de resituer ces nouvelles pratiques dans une dimension historique. Cela permet de relativiser les discours de la presse qui avancent trop souvent la nouveauté de tout ce qui est lié au numérique. Nous partageons ainsi son point de vue lorsqu'elle affirme que « la pratique de l'hybridation met en relation toutes les techniques connues de l'argentique et du numérique. C'est là un « geste » cinématographique qui transfère l'ancien vers le nouveau et trace une continuité là où nous aurions tendance à voir une rupture.²⁵⁰ »

Sa réflexion théorique est liée à un changement important dans l'histoire du cinéma expérimental. En effet, « une mutation s'opère de fait au sein de la pratique expérimentale et donne lieu à une *hybridation* des supports, à une forme de créativité insoupçonnée.²⁵¹ » Cette mutation l'amène à réfléchir sur les différentes modalités de ce

²⁴⁶ Certaines de ses œuvres sont visibles sur son site *Visual Experience* : <http://www.johannavaude.com>

²⁴⁷ Citons par exemple la séance de projection suivie d'une dédicace, organisée par la Cinémathèque Française en 2007, à l'occasion de la sortie de son DVD, intitulé *Hybride* (éditions Lowave), rassemblant une sélection de ses films.

²⁴⁸ VAUDE Johanna, Greffe, fusion, hérité. L'hybridation dans le cinéma expérimental contemporain, in *Corps* 2009/2, n°6, p.109, [article payant en ligne, réf. du 10 mai 2010]. Disponible sur : http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=&ID_NUMPUBLIE=&ID_ARTICLE

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ VAUDE Johanna, *Op. cit.*, 2009, p.112.

²⁵¹ VAUDE Johanna, *Op. cit.*, 2009, p.109.

qu'elle appelle « l'hybridation plastique », et qu'elle définit comme « un mélange plastique, une cohabitation de divers éléments à l'intérieur du film », une « transposition d'images filmées sur des médiums tels que le Super 8, le 16 mm, le 35 mm ou la vidéo numérique, et retravaillées à partir de différentes techniques. [...] Ces images sont finalement rassemblées sur un support commun, qu'il soit argentique, analogique ou numérique, à partir du quel les images sont projetées²⁵² ».

Elle en déduit ainsi que, dans notre époque contemporaine, « le « corps » du cinéma se transforme.²⁵³ » Et que « si l'on considère le cinéma en général comme une espèce, alors les croisements effectués entre le cinéma expérimental et les autres domaines artistiques sont bel et bien de l'ordre de l'hybridation puisque les pratiques, comme la sculpture, ne sont pas de la même « catégorie » et de même « constitution ». Toutefois, c'est un tout autre croisement qui s'opère, car les différents supports, matériaux et instruments qui constituent le cinéma contemporain sont des variétés de sa propre espèce. Pour la première fois, le cinéma est en train de se décliner lui-même, comme ce fut le cas dans d'autres domaines artistiques.²⁵⁴ »

C'est pourquoi, en s'inspirant de l'œuvre majeure de DARWIN, *L'origine des espèces*, Johanna VAUDE propose une typologie des différentes possibilités d'hybridation technique. Elle distingue ainsi la *greffe*, la *fusion* et l'*hérédité*, sans toutefois que leurs frontières ne soient totalement délimitées.

« Les films dits de « greffe » regroupent, sur un même support, différents éléments provenant de diverses sources - vidéo, numérique, argentique - qui cohabitent les unes avec les autres sans se dénaturer. Elles ne se mélangent pas entre elles, elles restent intactes, en leur état et sont juxtaposées les unes aux autres.²⁵⁵ [...] »

Les films dits de « fusion » sont ceux qui mélangent tous les matériaux de telle sorte qu'on ne sache plus vraiment où se trouve la source première, qui n'a alors plus de réelle importance : tous les éléments s'épousent, s'imbriquent, ne forment plus qu'un et peut-être un « troisième terme ».²⁵⁶ [...] »

Les films « héréditaires » sont conçus uniquement en numérique. L'argentique a disparu dans sa manipulation physique, il n'y en a plus de trace, sauf « génétique ». On peut voir, dans certaines créations vidéo numériques, les signes de pratiques antérieures et propres à la pellicule, reconstituées, refabriquées par des logiciels ou par des gestes habituels, mais avec des outils différents.²⁵⁷ »

²⁵² VAUDE Johanna, *Op. cit*, 2009, p.110.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ VAUDE Johanna, *Op. cit*, 2009, p.111.

²⁵⁷ *Ibid.*

Au regard de ces définitions, il nous semble que l'hybridation plastique que nous souhaitons mettre en lumière dans les analyses suivantes est de l'ordre de la « fusion ».

« L'hybridation plastique avec les dernières technologies permet la rencontre de différents domaines [...] et métiers [...]. Même si une culture ou une pratique s'évanouit, il en reste toujours des traces.²⁵⁸ » Le terme *trace* est à prendre dans son sens peircien, dans la mesure où il reste dans le support la trace d'autres supports, procédés ou pratiques.

D'ailleurs, pour pouvoir réaliser certains effets visuels, les cinéastes doivent parfois avoir déjà pratiqué ces différents domaines et métiers. C'est le cas de Guillermo DEL TORO, qui, ayant été maquilleur d'effets spéciaux pour des films d'horreur avant d'être cinéaste, a l'expérience de certains procédés qu'il peut optimiser dans ces films.

Johanna VAUDE souligne aussi le fait que le cinéma expérimental - défini comme « une pratique se faisant hors des circuits traditionnels du cinéma industriel », et « généralement avec de petits moyens et avec les outils accessibles au grand public²⁵⁹ » - est produit aujourd'hui par des amateurs qui s'approprient les différents moyens de création et de diffusion à leur disposition. Ainsi, « une multiplicité de foyers de création²⁶⁰ » surgit.

Mais « certains films réalisés avec davantage d'argent ont également recours aux pratiques expérimentales.²⁶¹ » C'est pourquoi il nous semble pertinent de nous appuyer sur son analyse du cinéma expérimental pour étudier certains films de notre corpus.

Le cinéma expérimental est intéressant dans la mesure où il permet d'envisager, à partir des créations actuelles, ce que le cinéma peut devenir : « Certaines réalisations actuelles ne sont plus techniquement indentifiables. Les frontières s'estompent et donnent forme à un nouveau continent, à une nouvelle ère pour le cinéma artisanal. Un tel brassage de cultures et de pratiques artistiques va sans aucun doute créer de nouvelles formes cinématographiques, de nouvelles propositions d'images et de nouvelles positions relationnelles entre le cinéaste et son outil, l'ordinateur.²⁶² »

Après avoir envisagé l'hybridation plastique d'un point de vue théorique, nous proposons de l'analyser dans les films du corpus, tant au niveau du son que de l'image.

²⁵⁸ VAUDE Johanna, *Op. cit.*, 2009, p.112.

²⁵⁹ VAUDE Johanna, *Op. cit.*, 2009, note de bas de page n°1, p.113.

²⁶⁰ VAUDE Johanna, *Op. cit.*, 2009, p.112.

²⁶¹ VAUDE Johanna, *Op. cit.*, 2009, note de bas de page n°1, p.113.

²⁶² VAUDE Johanna, *Op. cit.*, 2009, p.112.

L'hybridation dans la bande-son de *Babel* (GONZALES-INARRITU, 2006)

L'analyse de la bande-son de ce film nous permet d'expliquer comment l'hybridation plastique peut se manifester dans le son. Elle apparaît selon nous, dans la superposition de sons provenant de diverses sources : sons diégétiques, mais aussi sons d'ambiance et autres bruits mixés en post-production. Leur superposition est réalisable grâce aux nombreuses possibilités du montage multi-piste. Ce travail méticuleux de la bande-son est une caractéristique commune à tous les réalisateurs, qui s'appuient vraiment sur le son pour construire leur discours et produire des effets particuliers sur les spectateurs.

Pour certains d'entre eux, le son est même primordial ; c'est le cas d'INARRITU, qui a été Disc-jockey avant d'être réalisateur. Il optimise ainsi son expérience et sa pratique passées dans son métier de réalisateur. Il affirme d'ailleurs : « Je pense que le son, le silence et la musique, même si ce n'est qu'un pan du cinéma sont plus puissants [que l'image], et se situent au-delà de l'expérience physique.²⁶³ »

Dans le dernier film de sa trilogie (*Babel*, 2006), le son joue en effet un rôle central, et constitue pour lui un langage universel, permettant de créer un véritable outil de communication interculturelle. Les propos de ses collaborateurs corroborent cette hypothèse. Un Dj japonais déclare ainsi : « La communication basique, c'est la musique. Je pense que les sons, les rythmes furent les méthodes basiques pour communiquer. Je veux dire que les mots n'étaient pas essentiels.²⁶⁴ » Martín HERNANDEZ, l'un des ingénieurs du son pour la partie du film tournée au Mexique, ajoute aussi : « La majeure partie de *Babel* est racontée par la présence et l'absence de sons. Beaucoup de choses sont communiquées par le son, dans des endroits aussi variés que Tijuana ou Tokyo. C'est une langue universelle, comprise par tout le monde.²⁶⁵ »

Le réalisateur confirme les propos de Martín HERNANDEZ sur l'importance de la présence et d'absence de sons, lorsqu'il déclare : « Pour moi, il est très important d'entrer dans mes films d'une façon musicale. Je conçois un film comme une symphonie: la structure et les textures sont déterminées par les silences et les espaces entre eux.²⁶⁶»

²⁶³ GONZALES-INARRITU Alejandro, livret du DVD *11''09''01*, Studio Canal, 2002, p.18.

²⁶⁴ GONZALES-INARRITU Alejandro, DVD Bonus du film *Babel*, Studio Canal, 2006.

²⁶⁵ HERNANDEZ Martín, DVD Bonus du film *Babel*, Studio Canal, 2006.

²⁶⁶ GONZALES IÑARRITU Alejandro, interview issue de la jaquette du CD de la Bande Originale du film, sortie en 2007.

Le film est construit sur des syncopes, des arrêts de sons et de musique, des intervalles, donnant ainsi du rythme au montage. Nous envisageons ici le rythme dans le sens que lui donne Pierre SAUVANET. En effet, « selon une approche ternaire, [le rythme] renvoie à tout phénomène, perçu ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement.²⁶⁷ » Et c'est bien parce qu'il y a des nuances entre des accélérations et des moments plus lents, voire des suspensions, que le film est rythmé. Il est ainsi composé de flux continu et discontinu qui enrichissent le montage du film.

La musique est particulièrement importante dans *Babel* (2006) et de manière plus générale, elle est partie prenante de la construction d'une atmosphère, d'une émotion et du sens de tous ses films. Elle fait sens au même titre que, et en interaction avec les images en mouvement.

D'ailleurs, détail intéressant à noter parce que révélateur de la démarche de réalisation de la musique de *Babel*, sur la jaquette du CD de la Bande Originale, on peut lire : « Music from and inspired by the motion picture²⁶⁸ ». Cette précision souligne l'originalité de la démarche de création du réalisateur : IÑARRITU a donné quelques pistes narratives au compositeur et en même temps, la musique composée par SANTAOLALLA l'a accompagné et même guidé pendant toute l'élaboration du projet.

Le réalisateur insiste sur l'importance de la musique tout au long de la création du film : « Pendant le processus entier, je ne cesse d'écouter et de faire des recherches sur la musique qui pourrait m'inspirer, que ce soit au moment du développement du scénario, de la pré-production, du tournage ou du montage du film. De cette manière, je peux provoquer des images dans mon esprit, en associant et en filmant mes scènes sur les *beats* et les rythmes internes. Je faisais aussi des CD que je donnais aux chefs des différents départements du film, pour qu'ils sachent vers quelle direction je me dirigeais. Pour des gens comme Rodrigo PRIETO [Chef-opérateur du film], Brigitte BROCH [décoratrice du film] ainsi que pour tous les acteurs, il était très important que nous soyons tous synchronisés. [...] La musique hypnotique qu'a créée Gustavo fut d'une importance vitale pour mon monteur Stephen MIRRIONE et pour moi-même.²⁶⁹ »

On peut ainsi constater un lien fort entre la musique et le cinéma, utilisés en tant que moyen d'expression par le réalisateur. Il réussit à se servir de la force émotionnelle et de la force de suggestion de ces deux médias pour soutenir son discours filmique.

²⁶⁷ SAUVANET Pierre, Rythme, article du *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, sous la direction de Jacques MORIZOT et Roger POUIVET, Armand Colin, 2007, p.389.

²⁶⁸ Que l'on pourrait traduire par : « Musique de et inspirée par l'image en mouvement ».

²⁶⁹ GONZALES IÑARRITU Alejandro, interview issue de la jaquette du CD de la Bande Originale du film, sortie en 2007. Traduction du texte original en anglais.

Pour *Babel*, le cinéaste devait créer une bande originale spécifique, qui rendrait compte par la bande-son des images de la mondialisation du film. Mais il ne fallait pas tomber dans l'écueil de la World Music comme l'explique le cinéaste: « Le risque était de tomber dans le piège d'une musique folklorique : une aventure tragique qui se résumerait à la somme de quatre histoires courtes interconnectées ou à une version dramatisée d'un programme télé de voyage.²⁷⁰ » D'où la composition d'une musique originale, résultant de la collaboration entre Alejandro GONZALES IÑARRITU et Gustavo SANTAOLALLA, et de leur rencontre avec des musiciens et Dj des trois continents.

En février 2005, le réalisateur accompagné de son compositeur, enregistre dans un studio marocain divers instruments traditionnels marocains en vue de les mixer. Gustavo SANTAOLALLA a ainsi composé quelques morceaux comme *Two Worlds, One Heart*, en fusionnant la musique marocaine traditionnelle et la musique Norteña. Le réalisateur souligne d'ailleurs que l'hybridation de musique de styles et d'époques différents lui tient particulièrement à cœur : « J'aime combiner des chansons qui font appel à ma mémoire mais aussi à la nostalgie collective, comme par exemple, *September* du groupe Earth, Wind and Fire, avec des morceaux plus contemporains et agressifs, comme *The Joker* de Fat Boy Slim.²⁷¹ »

Au Mexique, le réalisateur a redécouvert la musique Norteña en fréquentant pour les besoins du film l'univers frontalier de Tijuana, comme il le dit lui-même : « J'ai soudainement pénétré l'univers et le vrai sentiment de cette musique, en même temps que j'en ai compris les origines douloureuses et le sens de l'humour.²⁷² » Il a travaillé avec les groupes Los Incomparables et surtout le collectif Nortec, l'un des groupes les plus importants du Mexique de ces dernières années. Remarquons d'ailleurs que le morceau composé par Nortec pour le film, s'appelle aussi *Babel* : ses assonances avec la musique des Balkans donnent l'impression que le monde est un grand bazar balkanique, à la manière d'un film d'Emir KUSTURICA.

Enfin, au Japon, le réalisateur a travaillé avec Shinichi OSAWA, le Dj Similary Cornelius. Il a ainsi découvert l'ambiance nocturne et la musique des discothèques de Tokyo. Pendant toute la conception et la réalisation du film, le réalisateur a aussi écouté la musique de Ryuichi SAKAMOTO et l'un de ces morceaux, *Bibo no Aozora*, clos d'ailleurs le film.

En choisissant des musiciens et Dj dans ces trois pays (Mexique, Japon, Maroc), le cinéaste fait appel à des groupes et styles contemporains et/ou traditionnels connus et

²⁷⁰ GONZALES IÑARRITU Alejandro, interview issue de la jaquette du CD de la Bande Originale du film, sortie en 2007. Traduction du texte original en anglais.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

reconnus dans leur genre. Et c'est en cela qu'il arrive à relever le défi de parler de la mondialisation sans être cliché. Il tente d'être précis sur ses références, qui sont connues par les citoyens des continents respectifs mais aussi par certains citoyens du monde, qui sont à même d'en comprendre la pertinence par rapport au propos du film.

Au niveau de l'image, les formes d'hybridation plastique sont multiples selon les réalisateurs et se retrouvent dans plusieurs étapes de la création des images.

Tout d'abord, les réalisateurs utilisent plusieurs formats de pellicule. Les films sont tournés en 16 ou 35 mm mais tous imprimés sur pellicule 35 mm, souvent anamorphosée chez INARRITU et REYGADAS pour produire une image panoramique.

Ensuite, les réalisateurs font parfois appel à des procédés particuliers de traitement de l'image au développement. C'est le cas des deux cinéastes du corpus central qui utilisent le procédé *silver tint*²⁷³, pour leurs premiers films (*Amores Perros*, 2000 et *Japón*, 2001).

INARRITU opère aussi dans *Amores Perros* une hybridation plastique de l'ordre de la « greffe », pour reprendre l'expression de Johanna VAUDE, en combinant au montage plusieurs types d'image et de sons tels que des photographies, des extraits de films de fiction, d'émissions télévisées ou de radio.

Enfin, l'hybridation plastique se manifeste surtout dès lors que les réalisateurs doivent créer des effets spéciaux particuliers.

C'est pourquoi nous proposons d'approfondir l'analyse de deux films appartenant au corpus périphérique, *Les Fils de l'homme* (CUARON, 2006) et *Le labyrinthe de Pan* (DEL TORO, 2006). En s'inscrivant dans les genres de la science-fiction ou du fantastique, ils ont nécessité la réalisation d'effets spéciaux particuliers. Leur analyse permet d'expliquer comment les réalisateurs se sont appuyés sur des techniques hybrides de création de l'image.

²⁷³ Le procédé *silver tint* consiste à tremper la pellicule dans un bain d'argent au développement, produisant ainsi un effet de désaturation des couleurs et renforçant les contrastes.

***Les Fils de l'Homme* (CUARON, 2006) : la création du bébé**

Ce film s'inscrit à la fois dans les genres de la fiction réaliste, du thriller, du film d'aventure et de la science-fiction de type anticipation. Il représente un monde appartenant à un futur proche, dans lequel l'humanité fait face à la probabilité de sa propre extinction. Dans un Londres chaotique et ravagé par la violence des guerres entre de multiples sectes nationalistes et un état ultra-sécuritaire, Théo, un agent gouvernemental désillusionné, aide une femme miraculeusement enceinte. Il doit conduire la jeune femme en lieu sûr pour assurer la naissance de l'enfant. Le synopsis du film laisse clairement apparaître la symbolique biblique du film, rappelant l'Arche de Noé.

Nous proposons d'étudier une séquence en particulier du film ; celle de l'accouchement, qui a nécessité un travail important pour que la scène soit réaliste. Son analyse nous permet de mettre en lumière l'hybridation plastique propre à ce film.

Les effets visuels du film ont été réalisés par les studios londoniens Framestore CFC. Ils ont ainsi permis la superposition d'images de différents types à savoir : des images cinématographiques (tournées en plateau), des images de synthèses (produites par des ordinateurs) et différentes textures ajoutées numériquement pour créer l'ambiance et le décor de la scène. Le résultat de cette technique mixte est alors une image composite, qui s'inscrit, dans le type d'hybridation que Johanna VAUDE nomme « fusion ».

Pour cette séquence, plusieurs effets ont été réalisés.

Tout d'abord, la lampe alimentée par un cordon d'alimentation électrique que tient dans sa main l'un des personnages à l'écran, a été retouchée en post-production : le cordon électrique a été effacé numériquement et des effets de lumière ont été appliqués pour donner l'impression d'une ambiance lumineuse produite par une lampe à pétrole.

En outre, différentes textures composant le fond du décor ainsi que de la buée sortant de la bouche des personnages ont été rajoutées et superposées à l'image en prise de vue réelle.

Sur le plateau, une prothèse a été utilisée pour le jeu des acteurs ; elle a servi de point de repère pour fixer l'animation. Ensuite, le bébé a été modélisé en 3D, puis animé et texturé pour lui donner une apparence réaliste. Les couleurs et la lumière ont été retravaillées et du sang a été ajouté au montage.

Le bébé est donc le résultat d'une hybridation plastique faisant appel à différents calques superposés pour créer l'effet visuel.

***Le labyrinthe de Pan* (DEL TORO, 2006): Pan, le faune et El Hombre Pálido**

Ce film se situe dans le contexte de la guerre civile espagnole de la fin des années 30. Il s'inscrit dans les genres de la fiction historique, du fantastique (et plus précisément de l'héroïc-fantasy) dans la mesure où l'histoire se concentre sur la relation entre la jeune Ofelia et des créatures venant d'un autre monde. Il peut ainsi être reçu par les spectateurs sur les modes fictionnalisant, documentarisant, esthétisant et spectacularisant.

Guillermo DEL TORO le considère comme le meilleur de ses films et déclare sur le tournage du film : « C'est la première fois que je peux raconter une vraie fable. Parce que dans mes autres films, il y a seulement un élément fantastique noyé dans la réalité ; un fantôme, un vampire. Alors que ce film est la rencontre entre un monde magique et un monde réel. C'est pour ça que j'éprouve tant de plaisir à le tourner.²⁷⁴ »

Dans cette perspective, il s'est appuyé sur une hybridation plastique, en combinant plusieurs techniques de création de l'image. Il s'agit là aussi d'une hybridation de type « fusion », pour reprendre l'expression de Johanna VAUDE.

Guillermo DEL TORO a fait appel à Tom WILLIAMSON, avec qui il collabore depuis *Hellboy* (2003) pour réaliser les effets visuels du film. Ce directeur des effets spéciaux déclare ainsi pouvoir reconstituer « tout ce qu'il est impossible de filmer normalement.²⁷⁵ » Les scènes de fusillades ont été réalisées avec des armes qui ne tirent aucune balle. Les balles et les effets de déflagration ont été ajoutés en post-production par des effets spéciaux numériques.

La créature centrale du film, Pan, un faune mi-homme mi-bouc, est le résultat d'une technique mixte s'inscrivant aussi de le contexte international et donc interculturel du film. Pour endosser le costume de cette créature, le réalisateur a fait appel à un acteur nord-américain, Doug JONES, qui joue aussi le rôle del « Hombre Pálido ».

L'équipe espagnole DTT a créé les costumes des deux créatures. Les dessins et sculptures réalisés par cette équipe ont ensuite servi de base de travail à Tom WILLIAMSON en post-production.

²⁷⁴ DEL TORO Guillermo, DVD bonus du film *Le Labyrinthe de Pan*, « Making-of: detras de la camera », Wide Side Video, 2007.

²⁷⁵ WILLIAMSON Tom, DVD bonus du film *Le Labyrinthe de Pan*, « Making-of: detras de la camera », Wide Side Video, 2007.

L'un des membres de l'équipe DTT déclare sur le plateau de tournage : « On a conçu un costume complet, qui couvre chaque centimètre de peau. C'est la première fois pour nous et c'est difficile côté conception et côté réalisation.²⁷⁶ »

Pour créer El Hombre Pálido, Guillermo DEL TORO s'est inspiré de la peinture espagnole. Il déclare en effet : « J'ai toujours été très influencé par le peintre espagnol Goya et plus particulièrement par sa série de peintures noires, qui sont pour moi les plus belles et les plus impressionnantes de sa carrière. Le tableau de Saturne dévorant son fils, par exemple, fut une de mes principales sources d'inspiration pour créer le Pale Man.²⁷⁷ »

Le costume de Pan est composé d'un « boléro », selon les termes des techniciens espagnols, dont la forme rappelle celui que portent les toréadors des corridas, mais dont la matière est différente ; il s'agit du latex. Certaines parties du costume sont mobiles et commandées par de petits systèmes électroniques. L'acteur doit monter sur des échasses pour lui donner une taille impressionnante et une démarche particulière.

Doug JONES est habitué à jouer ce type de rôle, très physique comme il l'affirme : « J'ai déjà porté beaucoup de costumes de ce genre.²⁷⁸ » Mais il souligne qu'il apprécie particulièrement le travail de l'équipe DTT, parce que le costume qu'ils ont conçu pour lui est le moins irritant et le plus confortable qu'il ait eu à porter. Le confort de ce costume est principalement dû à sa composition en plusieurs pièces indépendantes les unes des autres, laissant ainsi l'acteur libre de ses mouvements.

Remarquons sur ce point que l'interprétation de cet acteur est une véritable performance tant le rôle demande d'efforts physiques pour supporter le costume ou marcher en arrière sur des échasses, comme il le fait dans une séquence en sortant d'une pièce à reculons.

Pour achever la conception de la créature, des effets de lumières et la retouche de l'ambiance chromatique, ou encore de l'apparence des échasses fondues dans celles du costume, ont été réalisés par Tom WILLIAMSON en post-production.

Des images de ces deux créatures sont présentées ci-dessous. (**Images 1 et 2**).

²⁷⁶ RIBE Montse, DVD bonus du *Labyrinthe de Pan*, « le faune et les fées », Wide Side Video, 2007.

²⁷⁷ DEL TORO Guillermo, Dossier de presse du film le labyrinthe de Pan, [réf. du 12 janvier 2010], p.7, disponible sur : http://www.wildbunchdistribution.com/site/lelabyrinthedepan/download_img/dp.pdf

²⁷⁸ JONES Doug, DVD bonus du *Labyrinthe de Pan*, « Making-of : detras de la camara », Wide Side Video, 2007.

En conclusion, nous pouvons dire qu'une image est hybride (du point de vue de sa plasticité) quand elle est le produit d'un mélange entre des empreintes d'objets présents au moment du tournage et des images numériques de synthèse. En effet, « le processus de numérisation permet, par empilement, d'intégrer dans une seule image finale plusieurs éléments de provenances diverses, issus de techniques tant analogiques que numériques.²⁷⁹ »

Ce type d'image hybride est propre au genre prédominant des films de Guillermo DEL TORO et Alfonso CUARON, à savoir le genre fantastique. Cela amène en effet à utiliser des maquettes et costumes réels au moment du tournage et à faire appel à la retouche numérique en post-production.

²⁷⁹ FAVA-NATALI Véronique, La manipulation d'images : une approche sémiotique du rapport réel/virtuel, *Médiamorphoses* n°6, Paris : INA, 2002, p.76.

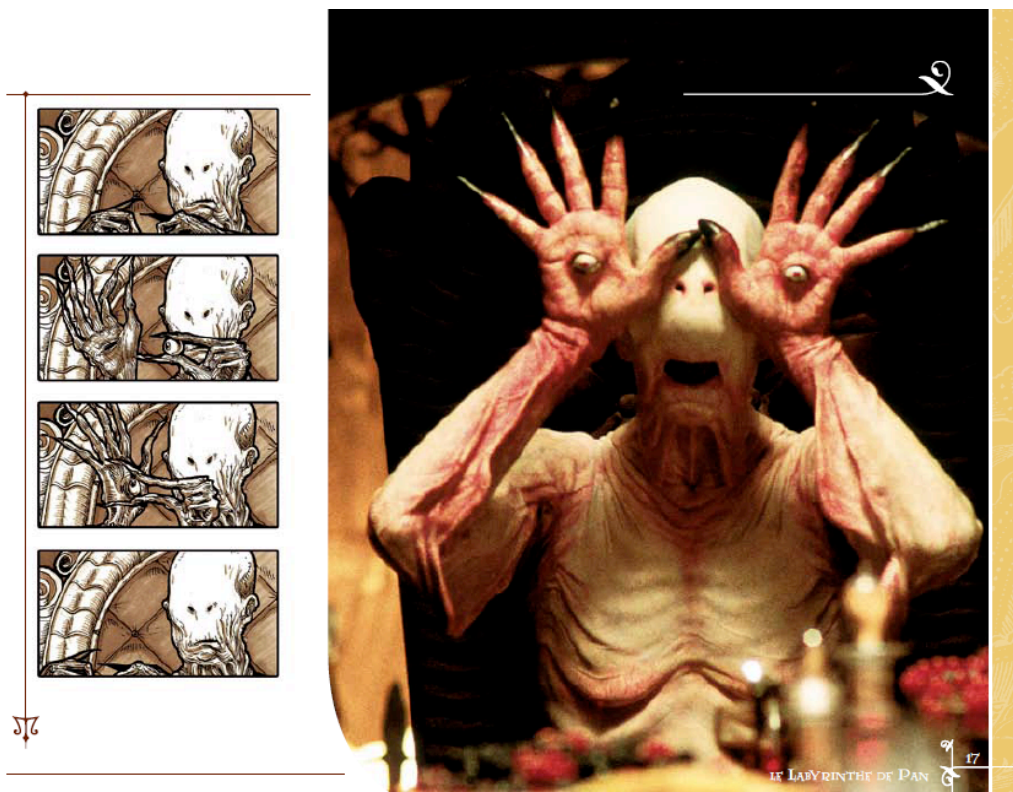
L'hybridation plastique dans le *Labyrinthe de Pan* (DEL TORO, 2006)

Image 1 : Pan, le faune



Capture d'image de la créature telle qu'elle apparaît dans le film.

Image 2 : El « Hombre Pálido » ou the « Pale Man »



Capture d'image du dossier de presse du film, [en ligne, réf. du 7 juillet 2010], p.17.

Disponible sur : <http://www.wildbunchdistribution.com/site/lelabyrinthedepan/presse.php>

Pour conclure ce deuxième chapitre, nous pouvons dire que la sémiopragmatique s'est avérée être utile pour étudier l'énonciation cinématographique et montrer que les films de fiction peuvent être reçus sur plusieurs modes par les spectateurs. Ainsi, les spectateurs ont une certaine liberté pour co-construire le sens des films.

Notre objet d'étude nous invite à développer les autres pistes de recherche auxquelles nous amène la prise en compte des contextes sociaux dans l'analyse. En effet, le genre cinématographique n'est que l'une des médiations qui peut intervenir dans la réception d'un film.

C'est pourquoi nous proposons d'approfondir notre réflexion sur les différentes manières pour les spectateurs de s'approprier les films en envisageant les multiples médiations qui peuvent y contribuer, et notamment les médiations situationnelles et culturelles.

Conclusion

Dans le chapitre un, l'analyse des contextes de production nous a permis de mettre en lumière les médiations institutionnelles qui opèrent dans la création cinématographique mexicaine contemporaine, constituée d'un foyer d'énonciation multiple et traversée par des problématiques interculturelles.

La sémio-pragmatique constitue une étape nécessaire dans la construction de notre méthode exploratoire. Elle est une méthode d'analyse pertinente pour mettre en évidence l'hybridation des genres cinématographiques à l'œuvre dans les films du corpus, comme nous l'avons développé dans les chapitres deux et trois.

Notre réflexion sur les différents modes de lecture proposés par les réalisateurs nous amène à réfléchir sur les diverses formes d'appropriation possibles du sens des films par les spectateurs, et donc à la question des médiations.

Précisons d'ailleurs qu'en nous amenant à tenir compte des contextes de production et de réception des films, la sémio-pragmatique ouvre la voie à une réflexion sur les relations entre les médias et la société, et donc à une approche interdisciplinaire avec les domaines de l'anthropologie ou de l'histoire.

En envisageant la question du sens d'un film comme une construction à la fois par le spectateur et le réalisateur, elle sous-tend déjà une orientation de recherche vers la question des médiations interférant de chaque côté de ces deux instances de production de sens. C'est pourquoi nous développerons notre analyse des médiations dans la deuxième partie de la thèse.

***DEUXIEME PARTIE : DES PRATIQUES DE
RECEPTION AUX PRATIQUES DE CREATION,
UN PHENOMENE CIRCULAIRE***

Introduction

Un bon cinéaste essaie toujours de capter le langage des yeux, des corps, des attitudes. Des non-dits.

Pierre BORDAGE.

Dans cette deuxième partie, nous étudierons l'énonciation cinématographique des films du corpus en considérant la rétroaction des pratiques de réception sur la création des films, notamment au niveau de l'écriture de leur forme visuelle.

De cette manière, nous envisageons l'énonciation cinématographique comme un phénomène circulaire, en tenant compte de la rétroaction possible des activités des spectateurs sur la pratique des cinéastes.

Notre propos se décompose en trois parties.

Dans le chapitre quatre, nous approfondirons notre réflexion sur les différentes formes d'appropriation des films sous l'angle spécifique des médiations, à partir des travaux de Guillermo OROZCO-GOMEZ sur les médiations multiples.

Dans le chapitre cinq, nous développerons notre analyse de l'intermédialité dans les films du corpus. Nous aborderons aussi la notion de mémoire intermédiaire.

Enfin, dans le chapitre six, nos analyses se focaliseront sur les deux cinéastes de notre corpus central, Alejandro GONZALES INARRITU et Carlos REYGADAS, pour mettre en évidence leurs propres théories du montage, entre montage narratif et discursif.

Chapitre Quatre : les médiations au niveau de la réception

Nous proposons dans ce chapitre de réfléchir sur les médiations au niveau de la réception afin d'envisager les multiples possibilités d'appropriation des films par les spectateurs.

Nous expliquerons d'abord en quoi la médiation est un concept opératoire pour penser la réception, en nous appuyant sur deux auteurs principaux, Jean CAUNE et Jésus MARTIN-BARBERO. Nous présenterons ensuite le modèle des *multi-mediaciones* proposé par Guillermo OROZCO, qui sert de base à notre analyse.

Puis, nous étudierons quatre médiations en particulier afin d'expliquer leur importance dans l'activité de réception du spectateur. Ces médiations sont : la médiation situationnelle, la médiation technologique, la médiation culturelle – au niveau de laquelle se situe l'expérience interculturelle du spectateur -, et la médiation esthétique et médiatique.

Avant d'aborder le concept de médiation dans le détail, nous tenons à préciser le sens du mot réception, tel que nous l'entendons dans cette recherche.

L'étude de la réception concerne selon nous la *relation* des spectateurs avec les médias. Il s'agit d'une « approche dans laquelle sont impliquées plusieurs médiations sociales et culturelles associant la réception à la vie sociale.²⁸⁰ » L'analyse de la réception se concentre en fait sur les différentes formes d'appropriation du sens des médias par les spectateurs. En outre, nous considérons que les médias « ont différentes significations pour des cultures distinctes.²⁸¹ »

Ainsi, nous partageons le point de vue d'Ana Carolina ESCOSTEGUY lorsqu'elle affirme que « comprendre la relation avec les médias n'est possible qu'à partir des positions que l'on occupe dans la structure sociale, en s'appuyant à différentes

²⁸⁰ ESCOSTEGUY Ana Carolina, Les études de réception au Brésil, *Sociétés* n° 83, 2004, p.66, en ligne,[réf. du 19 juillet 2009]. Disponible sur :

http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SOC_083_0065

²⁸¹ *Ibid.*

échelles, sur la classe sociale, le genre, la race, le contexte (rural/urbain), les différentes identités nationales, régionales et ethniques, entre autres.²⁸² »

Cette conception de la réception nous invite à prendre en compte l'interaction entre la culture et la vie sociale quotidiennes des spectateurs, et leur réception des médias. L'analyse de la réception telle que nous l'envisageons est donc en partie liée aux études culturelles. Dans cette perspective, la culture est envisagée comme « un processus ou un ensemble de pratiques dans lesquelles ce sont les sujets d'une culture eux-mêmes qui donnent sens aux objets et événements.²⁸³ »

C'est pourquoi, dans la perspective anthropologique qui est la nôtre, une attention particulière est portée sur les médiations, qui participent activement à la relation entre les spectateurs et les films.

Toutefois, nous considérons que le spectateur n'est pas totalement libre de produire tout type d'interprétation. En effet, « les phénomènes culturels ont un aspect structural qui ne dépend pas de la seule volonté des sujets, c'est-à-dire qu'il y a des conditions sociales objectives qui restreignent leur action.²⁸⁴ »

C'est d'ailleurs en partie la raison pour laquelle nous avons privilégié la sémiopragmatique de Roger ODIN, dans la mesure où cette méthode est attentive aux déterminations provenant du contexte socio-culturel.

L'analyse des médiations que nous proposons ci-après s'inscrit dans notre volonté de prendre en compte les déterminations issues du social, qui encadrent aussi la réception des films.

Précisons enfin que la médiation « est à la fois technique car l'outil utilisé structure la pratique, mais la médiation est aussi sociale car les mobiles, les formes d'usage et le sens accordé à la pratique se ressource dans le corps social.²⁸⁵ »

²⁸² ESCOSTEGUY Ana Carolina, *Op.cit*, 2004, p.66.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ MORLEY David, La réception des travaux sur la réception, retour sur « le Public de Nationwide », *Hermès* n°11-12, Paris : CNRS, 1993, p.38.

²⁸⁵ JOUËT Josiane, Retour critique sur la sociologie des usages, *Réseaux* Vol.18, n°100, 2000 Paris : CNET/HERMES, p.497.

1. Un concept opératoire pour penser la relation aux médias

Nous proposons de mettre en perspective les travaux de trois auteurs ayant travaillé sur le concept de médiation : un auteur français, Jean CAUNE et deux auteurs latino-américains, Jésus MARTIN-BARBERO et Guillermo OROZCO, en mettant en évidence le dialogue interculturel entre deux cultures universitaires différentes.

Il nous semble aussi important de rappeler ici une définition du mot média en tant que « dispositif technique mettant en œuvre un système symbolique de représentation.²⁸⁶ » Cette définition ouvre le champ de réflexion sur la médiation, dans la mesure où elle met l'accent sur la dimension symbolique des médias, qui peut être perçue différemment selon les spectateurs.

a. La médiation comme concept

Comme l'affirme Jean CAUNE, « la question de la médiation est celle des rapports entre les membres d'une collectivité et le monde réel, subjectif et imaginaire qu'ils construisent.²⁸⁷ » Il convient aussi de distinguer les deux sens du terme « médiation », qui sous-tendent deux approches différentes.

La première est théorique : la médiation est un « instrument de pensée, un concept²⁸⁸ » pour penser l'individu et ses rapports au monde. La deuxième approche est professionnelle : la médiation est considérée comme « un ensemble de pratiques sociales qui se développent dans des secteurs institutionnels différents²⁸⁹ » comme l'école, les médias, ou encore la justice.

Dans notre recherche, c'est bien dans le sens d'un concept opératoire que nous l'employons, pour analyser la dimension symbolique des objets médiatiques. Nous considérons la médiation comme « un phénomène qui permet de comprendre la diffusion de formes langagières ou symboliques, dans l'espace et le temps, pour produire une signification partagée par une communauté.²⁹⁰ »

L'analyse des médiations permet de démontrer que des éléments divers interfèrent dans la relation au film, qui est en fait toujours une appropriation du sens par le spectateur.

²⁸⁶ BELISLE Claire, BIANCHI Jean, JOURDAN Robert, *Pratiques médiatiques, 50 mots-clés*, Paris : CNRS, 1999, p.203.

²⁸⁷ CAUNE Jean, *Op.ci*, 2006, p.86

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

Jean CAUNE distingue deux types de médiations : la médiation culturelle et la médiation esthétique, que nous aborderons plus bas, pour traiter la question de l'expérience interculturelle du spectateur et la question de la mémoire intermédiaire.

Pour étudier ces deux médiations, l'auteur présente sa méthode d'analyse qu'il nomme « l'esthétique de la pragmatique » et définit comme une « démarche d'analyse qui recherche la nature des effets produits sur le récepteur à partir de la nature physique du médium et des circonstances socioculturelles de la réception²⁹¹ ».

Cette méthode nous semble complémentaire de la sémio-pragmatique de Roger ODIN. En effet, il est nécessaire de prendre en compte la question du support de diffusion d'un film ainsi que les multiples situations dans lesquelles peut se trouver un spectateur lorsqu'il visionne un film.

Les travaux de Jesús MARTIN-BARBERO constituent l'une des sources théoriques principale de notre réflexion sur les médiations. Son ouvrage majeur, *Des médias aux médiations*, a été publié pour la première fois en France en 2002 par le CNRS mais l'ouvrage circule depuis 1987 en Amérique latine, année de sa première édition.

Dans la mesure où nous sommes attentifs dans ce travail aux échanges intellectuels entre la France et l'Amérique Latine, il nous semble pertinent de préciser que cet auteur, né en Espagne, a vécu en Colombie avant de se rendre en Belgique pour préparer son doctorat de philosophie sous la direction de Paul RICOEUR, puis son post-doctorat en sémiotique et anthropologie à Paris. De retour en Colombie en 1975, il fonde le département de Sciences de la Communication à l'université de Valle afin de prolonger ses travaux de recherches et les transmettre par l'enseignement.

Son parcours est diversifié. Ses travaux s'inscrivent à ses débuts dans la philosophie. Puis il s'intéresse ensuite à la sémiotique pour en arriver à étudier les relations entre la communication et la culture. Sa réflexion sur la médiation émerge dans les années 70 dans un contexte pédagogique, puisque c'est dans le cadre d'un cours de sémiotique qu'il cherche à « fabriquer des outils permettant aux étudiants de comprendre les processus de la communication quotidienne.²⁹² »

Dans cette approche, la communication est envisagée comme un processus, c'est-à-dire une dynamique conflictuelle entre différents producteurs de sens, et pensée à partir des pratiques sociales.

²⁹¹ CAUNE Jean, *Op.cit*, 2006, p.158.

²⁹² ESCOSTEGUY Ana Carolina, *Op.cit*, 2004, p.67.

Dans cette perspective, la notion de médiation « devient la clé principale pour dépasser la bipolarité ou la dichotomie entre production et consommation. L'accent est mis sur les mouvements, les dynamiques entre les logiques de production et celles des usages.²⁹³ »

Jésus MARTIN-BARBERO est l'un des premiers à proposer un déplacement méthodologique des théories de la domination à celles des médiations. Son objectif est de contribuer à fournir des outils théoriques pour penser l'hétérogénéité culturelle et le caractère de plus en plus indéterminé des identités « sous l'angle de processus toujours recommencés des « *décentrages* » et de « *déconstruction–reconstruction* » qui les animent en permanences.²⁹⁴ »

Le travail de ce chercheur constitue une critique du *médiacentrisme* et c'est d'ailleurs ce qui nous intéresse dans son travail, de même que la dimension anthropologique de ses travaux.

Nous considérons donc le spectateur « comme producteur de sens, et le quotidien [comme] l'espace primordial de la recherche.²⁹⁵ »

Jésus MARTIN-BARBERO renouvelle aussi le champ de la réflexion sur la communication en envisageant les processus de communication qui traversent les médias sous l'angle des médiations, soit des usages et des appropriations.

Le concept de médiation permet d'envisager la culture comme étant « négociée, en tant qu'objet de transaction.²⁹⁶ » Et c'est bien dans cette perspective que se situe notre travail. Nous étudions les multiples formes d'appropriation du sens des films par les spectateurs, qui peuvent être de l'ordre de la négociation.

La médiation concerne selon nous, toute dimension qui intervient dans la réception d'un média et permet de négocier le sens d'un message en fonction de dimensions personnelles comme l'âge, le sexe, la classe, le lieu d'habitation ou encore l'appartenance à divers groupes socio-culturels.

Envisager la relation aux films sous cet angle revient à considérer que le spectateur est actif et qu'il s'inscrit dans une relation dynamique avec le réalisateur, au travers du film.

Il nous semble d'ailleurs important d'expliquer comment l'analyse des films du corpus nous a amenée à nous intéresser au concept de médiation.

²⁹³ ESCOSTEGUY Ana Carolina, *Op.cit*, 2004, p.67.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ MORRIS Nancy, R.SCHLESINGER Philip, *Op.cit*, 2000, p.84.

Ce sont surtout les longs-métrages de Carlos REYGADAS qui nous ont interpellés sur ce sujet. Ses films se caractérisent par un rythme lent, voire contemplatif, invitant le spectateur à se projeter dans les images pour en co-construire le sens. Si les spectateurs ont cette possibilité, c'est parce que cette liberté d'appropriation du film est permise par le réalisateur. Carlos REYGADAS revendique en effet une démarche alternative par rapport au cinéma hégémonique. Il opte pour une esthétique très travaillée, notamment au travers de la composition des plans et de l'utilisation de la lumière. Cette esthétique particulière laisse le temps au spectateur de naviguer dans les images du film, de s'y projeter pleinement pour se les approprier.

Chacun de ses films approfondit davantage ce parti pris esthétique, en affinant sa définition. C'est ainsi qu'à partir de son troisième film, *Luz Silenciosa* (2007) Carlos REYGADAS emploie le terme de « cinéma métaphysique²⁹⁷ » pour qualifier sa démarche. Cette expression est d'autant plus appropriée pour ce long-métrage, qu'il s'intéresse à une communauté mennonite du Nord du Mexique, dont la vie quotidienne et les relations humaines sont marquées par la spiritualité. La fin du film constitue d'ailleurs un véritable miracle, puisqu'Esther, la femme du personnage principal, morte de chagrin au milieu du film, est ressuscitée par l'amour de son adversaire, Marianne, qui l'embrasse le jour de son enterrement. Si le film semble un hommage au film de Carl DREYER, *Ordet* (1955), tant par le travail sur la forme que par les thématiques liées de la foi et de l'amour, le réalisateur s'en distingue justement par son interprétation du miracle. Il déclare en effet : « Dans « Ordet », il y a un miracle qui relève de l'intervention divine. Chez moi, le miracle est purement humain.²⁹⁸ »

De ce fait, pour pénétrer pleinement dans l'univers du film, Carlos REYGADAS invite le spectateur à déplacer son regard sur la réalité afin d'accepter cette réalité métaphysique. Le cinéaste propose ainsi une véritable expérience au spectateur, dès lors qu'il l'amène à dépasser son rapport au monde selon une explication scientifique et rationnelle pour accéder à un autre niveau de réalité, qu'il qualifie de « réalisme d'un point de vue anthropologique²⁹⁹ ».

Ainsi, le positionnement énonciatif et esthétique de ce réalisateur semble permettre une relation interactive avec le spectateur - qui peut investir les interstices laissés libres par le réalisateur pour se projeter dans le film. Le spectateur est ainsi invité à vivre de véritables expériences perceptives et émotionnelles.

²⁹⁷ SOLORZANO Fernanda, Carlos Reygadas contra el autor, *Letras Libres*, Mexico : Editorial Vuelta, octobre 2007, p.88, en ligne [réf. du 30 décembre 2010]. Disponible sur: <http://letraslibres.com/pdf/11631.pdf> Traduction du texte original en espagnol.

²⁹⁸ FORESTIER François, Il était une foi, entretien avec Carlos Reygadas, *le Nouvel Observateur* n°2247 du 29/11/2007, p.152-153.

²⁹⁹ SOLORZANO Fernanda, *Op.cit.*, 2007, p.87.

Cette liberté d'appropriation des films par les spectateurs s'explique aussi par une autre raison : les dialogues sont peu nombreux dans les films du réalisateur. Ils sont même minimalistes et énigmatiques dans *Luz Silenciosa* (2007). De ce fait, le cinéma de Carlos REYGADAS est un cinéma du non verbal. Le sens passe par le langage des corps, la représentation de la nature et le lien entre les hommes et leur environnement. Rien n'est explicite et chaque spectateur peut donner un sens particulier aux dialogues et actions des personnages.

En outre, à la manière d'un peintre impressionniste, il se sert des paysages comme des révélateurs des sensations et sentiments qui traversent les personnages. Les paysages évoluent à mesure de la progression du conflit éthique qui perturbe les personnages et instaure une tension dans leurs relations. Et ces sensations qu'il semble vouloir faire passer au travers de ces paysages peuvent être vécues différemment selon les spectateurs et leurs médiations individuelles.

C'est pourquoi nous avons souhaité approfondir cette réflexion sur les médiations, dans le but d'identifier les différentes médiations qui peuvent interférer dans la relation au film. Nous avons ainsi découvert le travail de Guillermo OROZCO-GOMEZ. Ce chercheur mexicain a développé un modèle de médiations multiples, qui nous semble pertinent pour notre recherche.

b. Le modèle des médiations multiples

Jésus MARTIN-BARBERO a ouvert la voie à tout un champ de recherche sur la médiation et son ouvrage est devenu une référence sur le sujet. Plusieurs travaux sur la réception envisagée sous l'angle des médiations se développent sur le continent à partir de la fin des années 80, en particulier en Colombie, au Mexique et au Brésil. D'autres chercheurs latino-américains se sont donc approprié son travail pour le développer.

Parmi ces chercheurs, le travail de Guillermo OROZCO-GOMEZ a particulièrement retenu notre attention. Ce chercheur mexicain, Professeur au département de Communication Sociale de l'Université de Guadalajara, a développé le des médiations multiples (*multi-mediaciones*), pour analyser les processus de réception médiatique et en particulier celui de la télévision.

Remarquons au passage que le développement de ces travaux en Amérique latine est concomitant de la publication sur le continent européen d'un texte majeur dans l'étude de la réception télévisuelle : *Encoding and Decoding in television Discourse*³⁰⁰, de Stuart HALL, publié en 1973 par le Centre for Contemporary Cultural Studies de Londres, et traduit en français par la revue Réseaux³⁰¹ en 1994.

L'approche de Stuart HALL et celle des études culturelles latino-américaines se rejoignent sur l'idée que le sujet-récepteur négocie le sens des messages médiatiques ; il est donc capable de faire intervenir une forme de résistance dans sa relation aux médias comme la télévision. Ces « lectures négociées » sont ainsi « traduites en discours cohérents exprimant des intérêts, des désirs et des plaisirs de la part des publics.³⁰² »

Ces approches ont aussi en commun la méthodologie qualitative sur laquelle elles s'appuient, privilégiant ainsi les outils de l'ethnométhodologie et donc « le choix de techniques telles que l'entretien, l'histoire de vie, l'observation directe participative et non participative, entre autres, ainsi que le choix de personnes comme sources principales d'information.³⁰³ » Elles constituent à l'époque une rupture avec la tradition de l'analyse sémiologique intrinsèque telle qu'elle était pratiquée en Europe notamment, pour favoriser la prise en compte du contexte et de la situation de réception.

Pour continuer d'investir la piste des allers-retours entre la France et l'Amérique latine, notre recherche s'inscrit à la lisière de ces deux traditions universitaires et

³⁰⁰ HALL Stuart, 'Encoding/decoding'. In *Centre for Contemporary Cultural Studies: Culture, Media, Language: Working Papers n°7*, Cultural Studies, 1972-79 London: Hutchinson, 1973, p.128-138.

³⁰¹ HALL Stuart, Codage/Décodage, *Réseaux* n°68, Paris : CNET/HERMES, 1994, non paginé, [article en ligne, réf. du 15 janvier 2009]. Disponible sur : <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/68/02-hall.pdf>

³⁰² ESCOSTEGUY Ana Carolina, *Op.cit*, 2004, p. 71.

³⁰³ *Ibid.*

culturelles. Nous avons en effet réalisé quelques études de réception en *focus group* avec des spectateurs – nous les détaillerons ci-après - mais l'essentiel de notre analyse s'inscrit dans une perspective *sémiotique* (et en particulier sémio-pragmatique) dans laquelle nous étudions les possibilités d'appropriation du sens par les spectateurs, tout en étant attentifs aux multiples situations de réception des films.

Les travaux de Guillermo OROZCO nous semblent pertinents dans la mesure où il considère que « le sens du phénomène de la réception dépend du rapport qu'il entretient avec les autres espaces du circuit culturel³⁰⁴ » et s'inscrit dans un contexte historique.

Il a développé son modèle méthodologique dans plusieurs articles et ouvrages depuis les années 90 pour le réajuster dans un ouvrage, *Recepción y mediaciones*³⁰⁵. Précisons que ce modèle est toujours en construction selon les différentes appropriations qu'en font aussi les autres auteurs latino-américains et la terminologie des types de médiations est un peu différente d'un texte à un autre.

Ce modèle méthodologique s'inscrit dans le paradigme critique de la communication (Critical Audience Research) et « consiste en une série de méthodes dont le but est d'explorer, décrire et interpréter les appropriations des significations télévisuelles dominantes par des groupes différenciés de récepteurs.³⁰⁶ »

Ce qui est intéressant dans cette approche, c'est le fait d'envisager le public comme un ensemble segmenté de sujets capables de réaliser des *televidencias*, c'est-à-dire différentes possibilités de visionnement. L'expression « *televidencia* » insiste sur l'acte de regarder la télévision, et donc sur le fait que le spectateur est aussi producteur de sens. « Comme le sens spécifique d'un message télévisuel déterminé répond à l'intentionnalité globale de la programmation, les appropriations individuelles des récepteurs répondent aussi à des positions socioculturelles. Cela n'implique pas un déterminisme culturel, mais cela dénote une série d'actes créateurs qui s'inscrivent dans le cadre socioculturel.³⁰⁷ »

En outre, Guillermo OROZCO-GOMEZ envisage la réception dans une perspective dialogique, à partir du jeu de plusieurs médiations intervenant à différents niveaux. Il distingue les micro-médiations (individuelles) et les macro-médiations (institutionnelles).

³⁰⁴ ESCOSTEGUY Ana Carolina, *Op.cit*, 2004, p. 74.

³⁰⁵ OROZCO GOMEZ Guillermo, *Recepción y mediaciones*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

³⁰⁶ OROZCO GOMEZ Guillermo, Notas metodológicas para abordar las mediaciones en el proceso de recepción televisiva, *Diálogos de la comunicación*, FELAFACS, Cuadernos n°2, 1990, p.1, en ligne, [réf. du 10 juillet 2010]. Disponible sur :

<http://ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=search&fulltext=publisher%3A%22FELAFACS%3A+Cuadernos+de+Di%C3%A1-logos+No.+2%22> Traduction du texte original en espagnol.

³⁰⁷ OROZCO GOMEZ Guillermo, *Op.cit*, 1990, p.3. Traduction du texte original en espagnol.

Il propose ainsi « une opérationnalisation de différentes médiations en les posant sur le plan empirique.³⁰⁸ » Il distingue cinq types de médiations.

La médiation *individuelle* ou *de référence* est « composée par une série de référents propres au récepteur – le genre, l’ethnie, l’âge, l’origine sociale et géographique.³⁰⁹ »

La médiation *situationnelle* ne se limite pas au fait d’être dans un lieu mais comprend tout ce qui se passe dans ce lieu. Le fait d’être accompagné ou seul constitue un facteur important de cette médiation.

La médiation *cognoscitive* est « composée par des cartes mentales qui se constituent tout au long de la vie de l’individu par l’intermédiaire de l’interaction sociale³¹⁰ ». Guillermo OROZCO utilise un terme particulier pour expliquer cette médiation. Il parle de « *guiones mentales* » que l’on pourrait traduire par « scénarios mentaux » et définit le « scénario » comme « une séquence d’évènements organisée en fonction d’un but qu’une personne réalise dans un « scénario » social. Cette séquence est autant faite d’actions que de discours ; de ce que l’on doit faire et dire » dans une situation sociale déterminée. Un scénario résulte de l’interaction entre le sujet, son environnement et les autres.³¹¹ »

Les « guiones mentales » développés par Guillermo OROZCO GOMEZ rappellent le concept de « scénario de vie » développé par Gérard LEBLANC. Dans les travaux de ces deux chercheurs, ces scénarios propres à chaque individu jouent un rôle important dans la relation aux films. Gérard LEBLANC précise d’ailleurs que « ces scénarios de vie sont conflictuels en chacun de nous puisque nous sommes tous soumis à une tension permanente entre des processus d’évasion et des processus de transformation. C’est cette tension qui trace une ligne de partage entre deux types d’activité créatorielle et/ou spectatorielle bien que chacun, selon les périodes de sa vie ou même selon les différents moments de la journée, soit susceptible de franchir la frontière et d’entrer en relation avec des propositions qui, *a priori*, n’ont rien à faire ensemble et ne relèvent pas des mêmes critères d’évaluation esthétique.³¹² » L’auteur distingue ainsi les scénarios institutionnels, dans lesquels « le spectateur *fictif* se voit assigner une place pré-déterminée à l’intérieur d’un dispositif donné » et les scénarios

³⁰⁸ ESCOSTEGUY Ana Carolina, *Op.cit*, 2004, p. 74.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ OROZCO GOMEZ Guillermo, *Op.cit*, 1990, p.3. Traduction du texte original en espagnol.

³¹² LEBLANC Gérard, Actualisations du multiple, *Médiamorphoses* n°18, Paris : INA/Armand Colin, 2006, p.82.

spectatoriels « qui en constituent une sorte de réécriture intégrant l'usage du dispositif lui-même.³¹³ »

Les travaux de ces chercheurs permettent de mettre en relief la capacité d'adaptation des spectateurs aux différentes situations de réception.

La médiation *institutionnelle* « concerne les diverses institutions que l'audience intègre.³¹⁴ » Nous avons d'ailleurs souligné le rôle que joue cette médiation au niveau du processus de création des réalisateurs dans le chapitre un.

Enfin, la médiation *vidéo-technologique* correspond à la prise en compte « des caractéristiques propres du médium, en l'occurrence la télévision³¹⁵ » dans le cadre des travaux d'OROZCO. Nous proposons de parler dans notre recherche de médiation *technologique*, dans la mesure où nous nous intéressons à la réception sur plusieurs médias et dans différents contextes que nous aborderons plus bas.

Le modèle des médiations multiples est proposé par cet auteur pour étudier la réception télévisuelle, mais, dans la perspective transversale qui est la nôtre, il nous semble aussi opératoire pour étudier la réception du cinéma. Il nous permet de développer notre réflexion notamment sur les médiations situationnelle et technologique, afin de démontrer que la réception d'un film sur des supports de diffusion et dans des situations de réception diversifiées produisent des expériences différentes de réception.

³¹³ LEBLANC Gérard, Actualisations du multiple, *Médiamorphoses* n°18, Paris : INA/Armand Colin, 2006, p.82.

³¹⁴ ESCOSTEGUY Ana Carolina, *Op.cit*, 2004, p. 74.

³¹⁵ *Ibid.*

2. Les médiations technologique et situationnelle

Nous approfondirons tout d'abord notre réflexion sur deux médiations en particulier ; la médiation technologique, relative aux supports de diffusion des films, et la médiation situationnelle, relative aux situations de réception.

Dans le cas de notre recherche, la médiation technologique a trait aux différents supports de diffusion sur lesquels le spectateur peut visionner un film. Dans le contexte académique français, cette médiation technologique est aussi dénommée « médiatisation ».³¹⁶ »

La médiation situationnelle concerne la situation particulière de réception du film. Dans la perspective qui est la nôtre, elle ne se limite pas au lieu de réception ni à son contexte mais englobe l'interaction entre le support de diffusion et le récepteur, et tout ce qui se passe dans le lieu, qu'il s'agisse des interactions avec d'autres individus ou du type de relation que les spectateurs entretiennent entre eux.

a. Cinq situations de réception des films du corpus

Nous proposons de développer cinq situations de réception différentes en vue de montrer comment cette médiation situationnelle joue un rôle important dans l'activité de réception et la relation aux films, en produisant différents types d'expériences spectatorielles liées à la particularité des différents supports de diffusion.

Cette attention à l'historicité et à la dimension anthropologique des relations aux différents écrans, supports de diffusion des films, nous semble incontournable pour comprendre les différentes situations de réception des films du corpus.

La première situation concerne la réception d'un film dans une salle de cinéma. Il s'agit d'une expérience collective puisque le spectateur se trouve parmi d'autres spectateurs. Mais sa relation au film est unique dans le sens où, face à ce grand écran et avec un son en *dolby surround* (comme c'est le cas dans la plupart des salles de cinéma multiplexes et les salles indépendantes), le spectateur est immergé dans l'action. L'expérience spectatorielle est donc particulièrement forte parce que le dispositif du cinéma diffusé en salle implique une sollicitation des sens et de l'émotion. « C'est en ce sens qu'une grande part du plaisir de la salle de cinéma tient, au-delà du film, à « voir

³¹⁶ BELISLE Claire et Al, *Op.cit*, 1999, p.201.

ensemble » un spectacle dont l'intensité émotionnelle est décuplée par la situation de représentation publique, une intensité dont on mesure bien les effets lorsque certains films nous conduisent à rire, à pleurer ou à avoir peur avec les autres et en même temps qu'eux.³¹⁷ »

A la lumière des travaux de Thierry LANCIEN, cette première situation peut être qualifiée « d'expérience cinématographique ». Elle « s'inscrit dans une histoire du spectacle, de l'art et suppose un certain type de rapport à la culture. Cette expérience est aussi une forme forte de socialisation, de pratique culturelle qui a ses caractéristiques propres, ses rites qui la rendent singulière par rapport à d'autres situations de réception d'images.³¹⁸ » L'écran de cinéma peut ainsi être considéré comme un « écran de représentation ».

Le visionnement de films dans une salle de cinéma reste un support de diffusion important dans la vie quotidienne des spectateurs, associé à une expérience culturelle collective. Avec ce support, le spectateur est « immergé dans le dispositif du cinéma.³¹⁹ » Comme le souligne Maxime SCHEINFEGEL, la salle de cinéma peut encore aujourd'hui être considérée comme « le rituel du spectacle filmique.³²⁰ »

On peut même aller jusqu'à dire qu'« entre la baraque foraine du cinéma primitif et la salle multiplexe contemporaine, peu de choses ont changé.³²¹ » En fait, il semblerait même que le développement récent, dans les multiplexes, de dispositifs interactifs de type 3D ou encore les projets de cinéma olfactif, se rapproche fortement de ce que Roger ODIN nomme le cinéma des « attractions », propre au cinéma des premiers temps. Plus que le contenu, ce qui compte surtout pour le spectateur, c'est le dispositif du cinéma lui-même, qui devient un spectacle. Nous pouvons en effet observer que « la lecture du cinéma est entraînée vers la prestidigitation³²² » et les spectateurs d'aujourd'hui se demandant comment les effets spéciaux des films ont pu être réalisés réagissent de la même manière que les spectateurs qui découvraient les films de Georges MELIES pour la première fois, s'interrogeant sur les « trucs » du cinéaste.

Ce phénomène est aussi manifeste chez les réalisateurs du corpus, notamment ceux qui sont bien implantés dans le réseau de l'industrie cinématographique et ont les moyens financiers de réaliser des films spectaculaires. Il s'agit bien sûr du trio constitué

³¹⁷ ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin, 2007, p.24-25.

³¹⁸ LANCIEN Thierry, Multiplications des écrans, images et postures spectatoriennes, *Les Cahiers de l'Afaccav* n°1, en ligne, [réf. du 17 juin 2011]. Disponible sur :

<http://www.afaccav.org/les-cahiers-de-lafaccav/edito-les-cahiers-de-lafaccav-no1>

³¹⁹ SCHEINFEGEL Maxime, Les lauriers du cinéma, *Cinergon* n°15, *Où va le cinéma ?* Mai 2003, Université de Montpellier, p.37.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² ODIN Roger, Sémio-pragmatique et intermédialité, *Sociétés et représentations* n°9, *La croisée des Médias*, Paris : CREDHESS, 2000, p.125.

par Guillermo DEL TORO, Alfonso CUARON et Alejandro GONZALES INARRITU. Leurs films peuvent ainsi être lus sur le mode spectacularisant. Par exemple, les moyens nécessaires à la réalisation de la séquence de l'accident dans *Amores Perros* (2000) reflètent bien ce phénomène. Cet accident de voiture a été filmé par neufs caméras et avec de gros moyens financiers et techniques, qui rapprochent fortement le film, tant du point de vue du rendu de l'image que des moyens mis en œuvre pour la réaliser, des films d'action nord-américains, conçus pour être reçu comme un spectacle.

La deuxième situation se rapporte à la réception d'un film dans le cadre d'un festival. Elle est proche de celle de la salle de cinéma, à la différence que les spectateurs se rendant dans les festivals (et précisément dans le cadre de notre corpus, dans des festivals spécialisés sur les cinémas latino-américains, comme c'est le cas à Bordeaux et à Toulouse chaque année au mois de mars), sont des cinéphiles et/ou des professionnels du milieu du cinéma, ce qui crée une sorte de connivence entre les spectateurs.

La troisième situation s'inscrit dans un cadre totalement différent puisqu'il s'agit de la réception d'un film au travers de la télévision, c'est-à-dire dans un contexte familial. Elle englobe deux formes de réception, selon que le film est visionné de manière libre et spontanée à partir d'un lecteur DVD ou d'un système de VOD (*video on demand*), - avec la possibilité de naviguer dans le film et donc de réaliser une lecture discontinue et délinéarisante du film -, ou que le visionnement s'inscrive dans le cadre de la programmation télévisuelle - le programme étant diffusé à un moment précis et en continu. Dans cette situation, il faut aussi prendre en compte l'espace de vie quotidienne du lieu ; la lecture du film pouvant ainsi être interrompue par la présence d'un individu (un membre de la famille ou un ami) ou encore par un événement de la vie quotidienne.

La relation culturelle à ce type d'écran est encore différente ; on peut parler de « la fréquentation télévisuelle » pour « signifier que la pratique de réception est ici moins engageante tant en termes de démarche qu'en termes de visionnement. L'accès à domicile, la possibilité de visionner sans forcément passer par des programmes mais aussi le fait de passer d'un programme à un autre, de s'absenter, de parler, assimilent la réception à une fréquentation, voir à une exposition (au sens d'être exposé à quelque chose) plus qu'à une participation.³²³ »

Avec l'émergence de la télévision, le spectateur de cinéma devient un *télespectateur*, ce qui est sensiblement différent : « sa réception des images baigne dans la lumière de cette proximité, inconnue jusque là des salles de cinéma.³²⁴ » Le visionnement des films sur un écran de télévision peut donc être qualifié de domestique,

³²³ LANCIEN Thierry, *Op.cit*, 2011.

³²⁴ SCHEINFEIGEL Maxime, *Op. Cit*, 2003, p.38.

au sens étymologique du mot, « la *domus* des Latins [étant] la maison³²⁵. » Cette précision permet de prendre en compte les multiples situations de réception qui peuvent se produire dans une maison, chaque espace et dispositif d'interaction avec un écran ayant ses caractéristiques propres, interactions auxquelles il faut ajouter celles avec les autres individus y résidant. Cela fait écho à la fois aux médiations situationnelles, technologiques et individuelles proposées par Guillermo OROZCO GOMEZ.

En plus d'être un téléspectateur, il est aussi un vidéospectateur qui manipule les films et regarde davantage les contenus de manière fragmentée, dès lors qu'il est équipé d'un magnétoscope, d'un lecteur DVD ou d'un système de VOD.

Cette mutation dans l'activité de réception du spectateur est encore plus manifeste depuis que les différents opérateurs multimédias (fournisseurs en téléphone, internet et télévision) offrent de nouveaux outils aux téléspectateurs, comme le souligne Nestor GARCIA CANCLINI. « Le contrôle à distance (ou commande à distance,) avec lequel nous faisons du *zapping*, s'utilise aussi pour faire du *zipping*, c'est-à-dire pour accélérer la vidéo durant la publicité ou les programmes préenregistrés.³²⁶ » De cette manière, le développement des nouvelles technologies, en démultipliant les usages « conduit à l'autonomie, non pas à l'autisme³²⁷ » comme le pensent certains technophobes. C'est bien ce que nos entretiens en focus group nous ont permis de comprendre : le visionnement de films sur un écran d'ordinateur donne lieu à une libération par rapport à la grille de programmation télévisuelle.

La quatrième situation a trait à la lecture d'un film sur un ordinateur, qui, lorsqu'il est portable, démultiplie les possibilités de situations de réception. Le visionnement du film peut se faire chez soi, chez des amis, dans un lieu public et de plusieurs manières : seul avec un casque audio ou de manière collective, avec des hauts parleurs puissants. Cependant, il semblerait que ce type de situation favorise le visionnement individuel. Le support du film est aussi variable, puisque sur l'écran d'ordinateur, le spectateur peut visionner des DVD mais aussi d'autres supports numériques comme les Div-X.

La relation à l'écran d'ordinateur peut être qualifiée d'« activité réseaux », dans le sens où l'ordinateur « en tant que terminal de programmes et documents extrêmement divers (y compris bien sûr par rapport à Internet) mélange les univers du travail, du loisir, du spectacle mais aussi du fonctionnel. Le spectateur ou téléspectateur s'y déplace vers l'acteur.³²⁸ »

³²⁵ SCHEINFEIGEL Maxime, *Op. Cit*, 2003, p.39.

³²⁶ GARCIA-CANCLINI Nestor, *Lectores, espectadores e internautas*, Barcelone: Gedisa Editorial, 2007, p.130. Traduction du texte original en espagnol.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

Deux changements notoires accompagnent le visionnement d'un film sur un ordinateur : « les séquences se regardent dans n'importe quel ordre et des appendices variés accompagnent les films.³²⁹ » Le spectateur a la possibilité de réinventer le film : « il le lit, il en écrit aussi bien une version personnalisée³³⁰ ». C'est pourquoi nous pouvons considérer l'ordinateur comme un « écran d'action³³¹ », comme le propose Thierry LANCIEN.

Enfin, la cinquième et dernière situation est relative aux nouveaux médias, et pour être plus précis, aux mini-lecteurs de DVD portables, aux téléphones portables de dernière génération (SmartPhones, équipé d'un système d'exploitation proche de celui d'un ordinateur et d'un écran suffisamment grand pour visionner un film).

Avec ce type de support, le visionnement semble davantage individuel que collectif. Mais il n'est pas rare de croiser quotidiennement, dans les lieux publics ou les transports en commun, des groupes de jeunes qui partagent leur consommation médiatique en regardant des contenus audiovisuels de manière collective.

Ce type d'écran est surtout « un écran de contact, tant la primauté du contact est importante.³³² » En effet, malgré la multiplication des fonctions proposées par les nouveaux téléphones portables de type Smartphones, le mobile est encore utilisé pour « le contact interpersonnel souvent dans une forte dimension phatique³³³ ». Cependant, il nous semble important de prendre en compte l'utilisation potentielle de ce type d'écran comme un support de diffusion de films, dans la mesure où des applications et des contenus audiovisuels se développent spécifiquement pour ce type d'écran.

En conclusion, nous avons cherché à expliciter l'évolution de la relation des spectateurs aux contenus et aux supports en mettant en lumière les comportements nouveaux qui accompagnent l'émergence d'un nouveau support de diffusion. Précisons cependant que, selon nous, l'apparition de ces nouveaux supports n'a pas pour conséquence de remplacer les anciens. Les spectateurs se trouvent en fait face à un choix plus large de situations de réception, qu'elles soient collectives ou individuelles.

Plutôt que de se substituer, ces différents supports se superposent et sont utilisés différemment selon les spectateurs qui s'y adaptent selon leur finalité.

Ainsi, le spectateur « navigue entre tous les écrans qui lui sont proposés. Il entend choisir le meilleur écran possible en fonction de la situation spectatorielle projetée, il développe des stratégies.³³⁴ »

³²⁹ SCHEINFEIGEL Maxime, *Op. Cit*, 2003, p.41.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ LANCIEN Thierry, *Op.cit*, 2011.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ LEBLANC Gérard, *Op. cit*, 2006, p.80.

Pour synthétiser les transformations de l'activité de réception d'un écran de cinéma à un écran d'ordinateur, nous pouvons dire que « les différentes relations culturelles à l'écran semblent donc bien montrer un mouvement qui irait d'une pratique culturelle à une pratique de communication, d'un spectacle à une consultation de programmes et de documents et qui déplacerait ainsi le spectateur vers l'utilisateur.³³⁵ »

En outre, la lecture d'un film par extrait sur un écran d'ordinateur décuplerait la dimension figurative du film et le plasticiserait, comme le note Alain BERGALA³³⁶. Cette lecture serait plutôt délinéarisante, permettant ainsi un nouveau rapport au récit.

Du point de vue de la réception, le spectateur devant un écran de cinéma se transformerait en acteur devant un écran d'ordinateur. Le passage du Web de première génération au Web 2.0 permettrait à l'utilisateur de n'être plus seulement spectateur des contenus disponibles mais aussi co-auteur des contenus et de leur classification.

Nous nous appuyons, ci-après, sur une enquête que nous avons menée dans le cadre d'un programme de recherche dirigé par Thierry LANCIEN sur les écrans, au sein de notre laboratoire MICA³³⁷, pour expliciter cette évolution dans la relation au film.

Si cette enquête de terrain menée dans un autre cadre que celui de notre recherche nous semble pertinente pour notre propos, c'est qu'elle visait justement à analyser les différences entre la réception d'un film dans une salle de cinéma sur un écran géant et chez soi, sur un écran d'ordinateur. Cette enquête de terrain nous a permis d'étudier le rôle que jouent les médiations technologiques et situationnelles dans la relation aux films.

³³⁵ LANCIEN Thierry, *Op.cit*, 2011.

³³⁶ BERGALA Alain, L'installation cinéma : une expérience du regard. Entretien entre Alain BERGALA et Thierry LANCIEN, *Médiamophoses* n°18, 2006, Paris : INA/Armand Colin, p.64.

³³⁷ Médiations, Information, Communication et Art : <http://mica.u-bordeaux3.fr>

b. De l'écran de cinéma à l'écran d'ordinateur : la relation au film transformée par les médiations situationnelle et technologique

Avant de présenter les résultats de notre enquête, il nous semble important de présenter la problématique de l'enquête ainsi que la méthode que nous avons utilisée.

La problématique générale du projet est la suivante : « en quoi la multiplication des écrans affecte t'elle les images, les textes et en quoi modifie t'elle les postures spectatoriennes et les usages ?³³⁸ »

Nous avons réalisé une enquête de terrain de type *focus group* entre les mois d'octobre et décembre 2009 sur les usages et représentations autour de l'écran de Smartphones ainsi que sur le passage du visionnement d'un film d'un écran de cinéma à un écran d'ordinateur.

Pour mener ces enquêtes, nous avons eu recours à une méthode qualitative. Après avoir rédigé un guide d'entretien à partir de nos hypothèses, nous avons réalisé une série de trois entretiens semi-directifs de type *focus group*, espacés d'une semaine environ, avec un groupe de cinq étudiants de 19 à 21 ans (3 filles et 2 garçons) que nous pouvons considérer comme un « groupe d'affinités », dans la mesure où ils se fréquentent régulièrement en dehors des entretiens pour travailler ou sortir ensemble. Le choix du contexte des entretiens était pour nous un critère important. Nous avons choisi un lieu dans lequel les étudiants se sentaient à l'aise, chez l'un d'entre eux - celui qui a l'habitude de recevoir « parce qu'il a le plus grand appart du groupe » - pour favoriser la parole et l'échange.

La discussion et les réactions des participants nous semblent révélatrice de nos hypothèses. En effet, nous les avons questionnés sur les différences notoires entre le visionnement d'un film sur un écran de cinéma et sur un écran d'ordinateur, et leurs échanges nous semblent éclairants.

La différence entre ces deux types de support repose selon les étudiants sur des aspects techniques, « la taille de l'écran, le son » mais aussi et surtout sur des aspects situationnels qui encadrent la réception, comme le souligne l'un d'entre eux : « Au

³³⁸ Projet de recherche sur les écrans dirigé par Thierry LANCIEN, présenté sur son blog : <http://intermedialite.blogspot.com/search/label/Ecrans>

cinéma, on est concentré sur l'image alors qu'avec un ordinateur, on peut facilement se détourner d'un film, une fenêtre de MSN s'ouvre, quelqu'un te parle...³³⁹ »

Le contexte du visionnement semble le critère de différence essentiel. Le cinéma est associé à un visionnement collectif, « une sortie entre amis », surtout pour les filles, alors que l'écran d'ordinateur est associé à un visionnement individuel pour une raison pratique, comme l'affirme l'un d'eux : « Pour être bien installés tous autour d'un ordinateur, c'est pas facile. On préfère graver le film et le passer sur un lecteur DVD donc sur la télévision. »

Les étudiants soutiennent aussi qu'« avec un ordinateur, on a le contrôle. On peut arrêter le film pour aller chercher à manger, aller aux toilettes. On peut prendre des captures d'écran pour faire un fond d'écran unique. On peut revenir en arrière parce qu'on n'a pas entendu ou pas bien vu. On peut choisir de lire par extrait, choisir les sous-titres donc on contrôle les images. » Ces paroles confirment ainsi notre hypothèse sur la lecture délinéarisante d'un film qui peut être faite sur un ordinateur.

En outre, les étudiants pensent que certains contenus ne peuvent être visionnés que sur certains écrans, comme l'affirme l'un d'entre eux : « certains films sont faits pour être vus au cinéma, comme *The Constant Gardener*, *Harry Potter*, *Le Seigneur des Anneaux*, *Sin City*, *les 300*, *Into the wild*, pour les paysages, les effets spéciaux, les gros combats, les scènes de guerre, l'effet de grandeur. Et la remarque d'une jeune étudiante est éloquent sur ce point : « L'écran nous avale dans un univers, il nous domine. On est plus petit, on s'en prend plein les yeux. » Cela nous semble correspondre à ce que Laurent JULLIER nomme le « cinéma des sensations », inscrit dans la postmodernité, et basé sur un dispositif puissant de flux d'images et d'effets spéciaux sur grand écran et de sons en *dolby surround*, qui produit une émotion forte sur le spectateur. Et selon les étudiants, les réalisateurs tiennent compte de cet aspect pour réaliser leur film.

Ainsi, les films d'action sont davantage faits pour être vus au cinéma et les matchs de foot et certaines séries ne peuvent se voir que sur l'écran de télévision, pour l'expérience commune de réception proche de la communion, produisant un sentiment de partage d'un événement collectif. En effet, une étudiante affirme : « y'a des trucs qu'on ne peut pas regarder sur l'ordinateur, par exemple ma série *Plus Belle la Vie*, c'est mon plaisir du soir et je me réserve pour le regarder à la télé. » Certains programmes sont donc associés à un rituel quotidien qui se vit en même temps que les autres téléspectateurs.

Les garçons sont d'accord sur un seul point : le match de foot qui « se vit en direct ! » Mais à la différence des filles, ils apprécient justement de pouvoir choisir leurs contenus, se libérant ainsi de la temporalité de la grille de la programmation

³³⁹ Les citations sont toutes extraites de la série d'entretiens que nous avons réalisée dans le cadre de ce projet. Ces entretiens sont consultables en annexe 3.

télévisuelle pour regarder ce qu'ils veulent, quand ils veulent, notamment les séries en streaming sur Internet. L'un des étudiants y tient particulièrement : « Devant la télé, y'a rien à faire. Moi, il faut que je fasse quelque chose sinon j'ai l'impression de perdre mon temps. Si je mange tout seul, il me faut un film, ou j'avance sur une série. »

De plus, les étudiants rappellent que sur l'écran d'ordinateur, « le petit reflet gêne le visionnement et le contexte n'est pas toujours favorable, surtout si l'on a oublié de recharger la batterie et que l'ordinateur s'arrête. » Ils regardent donc plutôt « des séries, des comédies, ce qui est pas fait pour impressionner. »

Le mode de visionnement sur un écran d'ordinateur est là aussi variable. Leur liberté d'action se retrouve ainsi dans leur manière de visionner les films. Ceux qui sont visionnés sur un ordinateur peuvent avoir été déjà vus au cinéma ou pas, pour plusieurs raisons, comme l'explique l'un d'entre eux : « Au cinéma on va voir les films qui ont l'air vraiment bien ; on ne prend pas le risque d'aller voir un film avec une mauvaise critique, on le télécharge plutôt. On n'a pas les moyens d'aller voir tous les films ». C'est aussi ce qui explique qu'ils soient visionnés dans leur intégralité ou par extrait : « Si c'est un reversionnement, on le regarde d'abord comme au cinéma, du début à la fin, puis on reversionne des passages précis pour avoir des citations, les meilleurs passages, les trucs cultes, les détails que l'on veut montrer à quelqu'un. » Cela semble correspondre à l'une de nos hypothèses sur la lecture plastique et délinéarisante sur cet écran.

Enfin, le support d'image majoritaire semble être le Div-X « surtout pour les séries qu'on télécharge », mais aussi le DVD.

Ainsi comme l'envisageait Thierry LANCIEN, « le DVD morcelle le film à travers le chapitrage, propose une logique de l'extrait et induit de nouveaux rapports à l'image de cinéma. [...] Le visionnement d'un film sur ordinateur s'accompagne nous semble-t-il de transformations plus radicales encore. Le fait de pouvoir jouer sur la taille de l'écran (grâce au fenêtrage) affecte déjà la réception. D'autre part la cohabitation des images de cinéma avec d'autres images : images utilitaires (icônes, pictogrammes), images privées, images professionnelles ne peut pas à notre avis ne pas affecter leur statut symbolique, affectif pour le spectateur. A ce stade, il paraît donc clair que le passage de mêmes images sur différents écrans affecte réellement celles-ci.³⁴⁰ »

³⁴⁰ LANCIEN Thierry, *Op.cit*, 2011.

c. Comment l'activité de réception transforme la création en retour ?

Il nous semble important de rappeler que les réalisateurs sont aussi des spectateurs qui expérimentent aussi ces pratiques de visionnement des films sur des supports différents. Nous émettons alors l'hypothèse que ces différentes possibilités de relations aux films transforment aussi le rapport que les cinéastes entretiennent avec la matière-même des images, le montage, et que, par voie de conséquence cela transforme ainsi leur pratique de cinéastes.

Nous souhaitons alors mettre en perspective les pratiques de visionnement qui délinéarisent le récit avec la fragmentation qui semble caractériser le style de certains cinéastes contemporains.

Un article de Jean-Paul AUBERT, intitulé : *Du cinéphile au vidéophage* a retenu notre attention sur cette problématique. Il met en parallèle l'évolution des processus d'écriture et de création des films avec celle de l'activité de réception des spectateurs. En effet, il propose de « réinterroger l'objet film lui-même afin d'examiner de quelle façon sa structure détermine un protocole de lecture.³⁴¹ » De cette manière, il s'intéresse « au moins autant au dispositif (autrement dit les formes matérielles de transmission et d'appréhension des images cinématographiques) qu'à l'écriture elle-même.³⁴² »

Pour étudier la fragmentation qui semble caractériser certains films contemporains, il est nécessaire de revenir sur un moment particulier dans l'histoire des médias qui a « transformé notablement les modalités de réception de l'image ». Comme nous l'avons déjà précisé plus haut, c'est l'émergence de la vidéo dans les années 70-80 qui a « facilité la rencontre entre les films et le public cinéphile » et engendré « l'évolution des habitudes spectatorielles.³⁴³ »

Mais il faut aussi envisager les conséquences de ces nouvelles possibilités de visionnement du côté de la création cinématographique. Nous partageons donc l'hypothèse de Jean-Paul AUBERT lorsqu'il affirme que « c'est parmi ces cinéphiles devenus vidéophages que se recrutent les nouveaux cinéastes³⁴⁴ ». De ce fait, « l'influence qu'un nouveau vecteur d'images tel que la vidéo a pu exercer sur l'esthétique du cinéma d'aujourd'hui.³⁴⁵ » Cette influence est clairement apparente dans

³⁴¹ AUBERT Jean-Paul, *Du cinéphile au vidéophage : naissance d'un nouveau spectateur*, *Cahiers de Narratologie* n°11, janvier 2004, non paginé, en ligne [réf. du 26 mars 2008]. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=3>

³⁴² AUBERT Jean-Paul, *Op.cit*, 2004.

³⁴³ AUBERT Jean-Paul, *Op.cit*, 2004.

³⁴⁴ AUBERT Jean-Paul, *Op.cit*, 2004.

³⁴⁵ AUBERT Jean-Paul, *Op.cit*, 2004.

le jeune cinéma espagnol, notamment dans le film *REC* (2007) de Paco PLAZA et Jaime BALAGUERO. Ce film d'horreur est réalisé à partir d'un dispositif particulier puisqu'il s'agit de suivre une journaliste et son caméraman dans une enquête sur les métiers nocturnes, qu'ils réalisent pour une émission de télévision. La diégèse est donc entièrement construite à partir des images de la caméra numérique du caméraman qui filme l'investigation. Or, à un moment du film, les deux journalistes assistent à un événement terrifiant : une vieille femme enragée attaque violemment un policier en le mordant à la gorge, sa bouche se couvrant alors de sang, avant de disparaître. La journaliste, consciente du « scoop » que constituent ces images et de l'audience qu'elle pourrait en tirer, veut vérifier que le caméraman a bien filmé toute l'action. Elle lui demande alors de rembobiner la bande numérique. C'est ainsi qu'au milieu de film, le spectateur assiste en direct à un retour en arrière de l'action qu'il vient de voir, avant de la revoir à nouveau, au ralenti. De cette manière, le spectateur peut avoir l'impression que le film fonctionne à ce moment précis comme un miroir de ces propres pratiques de visionnement ; pratiques qui sont elles-mêmes réinvesties par les cinéastes.

En ce qui concerne le cinéma mexicain, nous pouvons observer que la génération de cinéastes que nous étudions a connu cette évolution des pratiques de visionnement, de la salle de cinéma au visionnement individuel ou collectif dans l'espace domestique sur K7 vidéo. Les cinéastes mexicains dont les films constituent notre corpus sont nés dans les années 60, et il semblerait en effet que ce soit par la vidéo, qu'ils aient découvert le cinéma.

Il nous semble d'ailleurs important de rappeler le rôle fondamental des ciné-clubs au Mexique et plus globalement en Amérique Latine. De même, la circulation courante de K7-vidéo et aujourd'hui de DVD piratés, constituent souvent les seuls moyens pour de nombreux spectateurs mexicains d'avoir accès à des films que les salles grands publics, sous l'hégémonie nord-américaine, ne diffusent pas. Bien que ce mode de circulation des films soit illégal, il n'en constitue pas moins une réalité : ce réseau alternatif permet à certains spectateurs d'accéder aux films. Il nous semble donc que la vidéo puis le DVD, ont joué un rôle important dans la construction de la culture cinématographique des cinéastes, de même qu'ils ont contribué à nourrir leur réflexion sur la matérialité de l'image.

Nous émettons donc l'hypothèse que le travail des cinéastes sur la texture des images, le rythme du montage et la structure du récit, doit être resitué dans la perspective de leur propre expérience de spectateur de films sur des supports qui permettent d'agir sur la matière même de l'image.

En effet, les cinéastes mexicains qui ont aussi eu accès au cinéma par le DVD ont pu construire « un autre rapport au corps du film³⁴⁶ » dans la mesure où leur « pouvoir d'intervention » sur le film se sont accrues, en même temps qu'ils ont pu accéder à tout un pan de l'histoire du cinéma. Grâce à ce support, ils ont pu constituer de nouvelles « communautés de spectateurs » autour de « films hors actualité »³⁴⁷. Ils ont ainsi pu expérimenter « d'autres modes de circulation et d'approches des films.³⁴⁸ »

Il nous semble d'ailleurs important d'explicitier les différents éléments qui renforcent la liberté du spectateur. Il s'agit tout d'abord de la possibilité de choisir le moment du visionnement du film, d'en maîtriser le débit et le rythme, et enfin la liberté d'accès au contenu (lecture par extrait, arrêt sur image, avance rapide ou ralenti), soit autant d'éléments qui permettent de « manipuler le récit, de le triturer.³⁴⁹ »

Nous émettons l'hypothèse que si la valeur narrative du film semble secondaire au regard de sa dimension esthétique du côté de la réception, cela semble aussi être le cas du côté de la création. Nous pouvons alors associer « l'essor du support vidéo à l'émergence d'une nouvelle cinéphilie, moins soucieuse de la virtuosité du récit que de la plasticité de l'œuvre, dotée d'un regard avant tout cinématographique, sensible à la dynamique des corps et à l'expression d'une corporéité retrouvée.³⁵⁰ »

Ainsi, les nouveaux supports feraient évoluer les modalités de lecture de l'image. Et les cinéastes prendraient eux aussi en compte ces pratiques de réception pour écrire leurs films. Ils viseraient à satisfaire un public multiple, du spectateur des salles publiques à celui de l'espace privé.

D'ailleurs, on peut aussi penser que « les cinéastes savent que leurs films seront regardés par extraits, [que] les scénaristes en prennent conscience et programment même cela pour que les films soient consommables aussi bien dans leur linéarité que par extraits.³⁵¹ » Cette prise en compte du DVD comme support de diffusion du film se retrouve dans les propos du distributeur Vincent MARAVAL, au sujet du travail de Guillermo DEL TORO, avec lequel il a travaillé sur son dernier film, *Le Labyrinthe de Pan* (2006) : « Guillermo DEL TORO est fasciné par le DVD. Quand il pense son film, il pense aux bonus DVD d'entrée. Quand il avait fait son bouquin de dessin pour *Le Labyrinthe de Pan*, je lui avais dit qu'on devrait le mettre sur le DVD et il était comme

³⁴⁶ BERGALA Alain, L'installation cinéma : une expérience du regard. Entretien entre Alain BERGALA et Thierry LANCIEN, *Médiamorphoses n°18*, Paris : INA/Armand Colin, 2006, p.64.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ AUBERT Jean-Paul, *Op.cit*, 2004.

³⁵⁰ AUBERT Jean-Paul, *Op.cit*, 2004.

³⁵¹ BERGALA Alain, *Op.cit*, 2006, p.65.

un fou. Quand on lui a dit qu'on allait envoyer le DVD dans des boîtiers en métal, il adore ça. Il y a un côté fétichiste, on le voit dans ses films.³⁵² » Cela nous montre que la réflexion sur le support DVD peut se construire dès la genèse du projet de film, pendant laquelle les notes et croquis accumulés par le réalisateur au moment de sa recherche documentaire peuvent être des bonus potentiels, permettant alors au spectateurs d'aller plus loin dans son exploration de l'univers créé par le réalisateur.

Ce développement de nouvelles relations au film a permis l'émergence de nouvelles formes de discours, que Jean-Paul AUBERT caractérise à partir des travaux de Laurent JULLIER sur le « cinéma des sensations³⁵³ ». Il précise cependant que ce cinéma n'est pas en rupture totale avec le cinéma narratif : « loin de s'épuiser, le cinéma narratif semble, en fait, montrer sa capacité d'intégrer les apports du cinéma sensoriel.³⁵⁴ » Le corps devient alors le lieu d'un plaisir de réception pour le spectateur face à ce type de cinéma, « conçu comme un médiateur de sensation.³⁵⁵ » Ce cinéma peut susciter une expérience de l'ordre de la synesthésie chez le spectateur.

Ce qui semble alors caractériser les films contemporains, c'est une forme d'« esthétique de la fragmentation » qui fait écho « à la manipulation et à la parcellisation de l'image et au morcellement du récit filmique qu'autorise désormais l'utilisation généralisée de la vidéo. » Cette esthétique de la fragmentation apparaîtrait à trois niveaux : « celui du montage, de la texture des images et celui enfin de l'évocation ou de la représentation du corps »³⁵⁶.

Le montage des films s'inscrivant dans cette esthétique « privilégie une succession de plans courts de courte durée aboutissant à une dispersion de l'espace³⁵⁷ », exigeant alors du spectateur un effort de reconstruction mentale de l'espace fragmenté par le montage et de l'interaction entre les personnages et l'espace. A ceci s'ajoute l'utilisation de plans rapprochés voire la multiplication de gros plans nombreux, produisant une sensation de fractionnement.

Le jeu sur la texture des images participe aussi de cette esthétique. La juxtaposition d'images aux textures variées, le mélange d'images d'origine hétérogène (35 mm, images numériques, photographies ...) constitue ainsi une forme de « collage audiovisuel »³⁵⁸.

³⁵² MARAVAL Vincent, extrait de l'entretien réalisé le 18 décembre 2009, à Anglet (consultable en annexe 3).

³⁵³ JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 1997.

³⁵⁴ AUBERT Jean-Paul, *Op.cit.*, 2004.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

De plus, le corps représenté de manière parcellaire, remettant ainsi en cause son unité, est aussi une particularité de « l'esthétique de la fragmentation ».

Enfin, la fragmentation affecte aussi la narration ; les cinéastes du corpus favorisant l'éclatement du récit non linéaire. Cependant, cet élément n'est pas nouveau ni propre au cinéma puisqu'il est manifeste dans la littérature depuis le début du 20^{ème} siècle. Mais il semblerait que l'art contemporain se caractérise justement par cette « culture de la fragmentation.³⁵⁹ »

Il nous semble que les films d'Alejandro GONZALES INARRITU s'inscrivent dans cette « esthétique de la fragmentation » à tous les niveaux.

Ce cinéaste privilégie en effet un montage rapide de plans très courts, souvent montés en rythme sur la bande-son, à partir de *l'effet-clip*. Si cet effet nous semble caractéristique de l'esthétique de la fragmentation, c'est qu'il permet de réunir par la bande-son et l'émotion qu'ils transmettent des plans représentant des actions se situant dans des espaces-temps différents. En outre, INARRITU joue aussi sur l'utilisation d'images d'origines variées, comme des photographies, des images télévisuelles ainsi que sur une esthétique intermédiaire.

Le corps est toujours représenté dans ses films, comme dans ceux de Carlos REYGADAS, de manière fragmentée, à partir de gros plans qui peuvent d'ailleurs choquer le spectateur lorsqu'ils soulignent la violence subie par ces corps.

La fragmentation se retrouve enfin dans la forme de ses scénarios, tous écrits par Guillermo ARRIAGA, un écrivain qui pratique déjà dans ses romans le principe du récit non linéaire, entrecroisant les histoires de plusieurs personnages liés par un drame commun.

Ainsi, le plaisir de réception du spectateur face aux films d'Alejandro GONZALES INARRITU peut se trouver au niveau du mode énergétique et spectacularisant sur lequel il reçoit ce flux d'images et de sons fragmentés. Et le vidéophage peut effectivement avoir l'impression que le cinéaste s'approprie les pratiques de lecture délinéarisante d'un film, pour créer ses propres films.

Après avoir développé notre analyse des médiations situationnelle et technologique, nous allons nous concentrer sur la médiation culturelle pour expliquer comment l'expérience interculturelle du spectateur se situe au niveau de cette médiation en particulier.

³⁵⁹ AUBERT Jean-Paul, *Op.cit*, 2004.

3. La médiation culturelle et l'expérience interculturelle du spectateur

Nous prenons aussi en compte la médiation culturelle dans le processus de production du sens d'un film parce que nous envisageons le cinéma du point de vue de la relation tensive entre un réalisateur et ses spectateur. Le film est considéré comme un acte de communication, un lieu de croisement de discours au travers d'un support doté de caractéristiques propres qu'il faut aussi prendre en compte.

C'est pourquoi deux approches discursives ont retenu notre attention pour étudier cette médiation : l'approche de Jean CAUNE, qu'il nomme « l'esthétique pragmatique », ainsi que les travaux de Stuart HALL décomposant le processus de codage et de décodage d'un message audiovisuel.

Pour Jean CAUNE, la médiation est un « processus de transaction sensible et intelligible entre un objet destiné à affecter les sens du récepteur et un public.³⁶⁰ » Cette approche vise à étudier « la pragmatique de l'énonciation artistique, c'est-à-dire l'acte par lequel l'artiste s'empare des moyens d'expression et les mobilise dans la production d'une forme adressée à son destinataire.³⁶¹ » Or, ce destinataire -le spectateur dans le cas du cinéma-, produit lui aussi du sens, en se réappropriant le sens du message à partir de dimensions qui lui sont propres (médiations individuelles) ou de dimensions relatives au moment et au lieu de réception (médiations situationnelles).

L'« esthétique pragmatique » proposée par Jean CAUNE est une démarche d'analyse qui « recherche la nature des effets produits sur le récepteur à partir de la nature physique du médium et des circonstances socioculturelles de la réception.³⁶² »

La dimension communicationnelle de l'œuvre d'art se trouve dans le fait que, pour comprendre une œuvre d'art, le spectateur doit s'appuyer sur sa propre culture.

C'est pourquoi nous avons décidé d'approfondir l'analyse de la médiation culturelle : elle joue un rôle central dans le processus de négociation du sens du message parce qu'elle intervient au niveau de la symbolique de l'image. Comme le dit Jean CAUNE, « l'imagination poétique, et plus largement l'art, introduisent les hommes dans le domaine des correspondances symboliques : le symbole ouvre sur autre chose que lui-même par la médiation qu'il réalise.³⁶³ »

³⁶⁰ CAUNE Jean, *Op.cit*, 2006, p.158.

³⁶¹ CAUNE Jean, *Op.cit*, 2006, p.149.

³⁶² CAUNE Jean, *Op.cit*, 2006, p.158.

³⁶³ CAUNE Jean, *Op.cit*, 2006, p.85.

L'expérience de l'interculturalité par le réalisateur et le spectateur se situe donc au niveau de cette médiation. Pour l'explicitier, nous proposons d'étudier la symbolique interculturelle que peuvent porter en eux certains des films du corpus.

L'analyse du film *Japón* (REYGADAS, 2003) nous semble pertinente sur cet aspect. Rappelons rapidement l'histoire du film pour saisir les enjeux de l'analyse. Un homme quitte la ville de Mexico D.F pour se rendre dans un petit village de la campagne mexicaine, Anya sur les hauteurs de l'Etat d'Hidalgo. Il veut se rendre au fin fond du canyon pour se suicider. Arrivé sur place, il est accueilli et logé par une vieille femme métisse, prénommée Ascen. Le film se concentre sur la manière dont l'homme, plongé dans l'immensité de la nature vertigineuse et sauvage et confronté à l'humanité de sa logeuse, voit se réveiller en lui l'ivresse des sens, son désir de vie et ses pulsions sexuelles.

Le film peut alors être interprété de plusieurs manières par les spectateurs, selon les référents culturels qu'ils mobilisent pour donner du sens aux actions des personnages et aux relations qu'ils entretiennent entre eux.

Par exemple, les spectateurs ayant des connaissances sur la religion chrétienne peuvent interpréter le film à partir de cette symbolique culturelle. Plusieurs éléments dans le film semblent renvoyer à cette connotation religieuse. Le prénom de la vieille femme, Ascen, porte déjà en lui une dimension religieuse ; il est la contraction du mot Ascención, une fête importante pour les chrétiens représentant l'élévation au ciel de Jésus suite à sa résurrection. D'ailleurs, la vieille femme est entourée d'icônes de la Vierge, présentes dans chacune des pièces de sa maison, et elle prie pour l'homme, pour sa rédemption. Ainsi, la relation qui se noue entre l'homme et Ascen peut être comprise comme une réinterprétation de la relation entre Marie et le Christ, dans la mesure où Ascen est bienveillante à l'égard de l'homme. Elle l'aide à se reconstruire, elle le sauve. Mais cette relation est incestueuse, puisque l'homme et la vieille femme ont des relations sexuelles dans le film.

Si cette interprétation nous semble recevable, c'est que le réalisateur mélange souvent dans ses films religion et psychanalyse. Il transgresse ainsi les symboles religieux. Il nous semble d'ailleurs important de préciser que sa mère est elle-même psychanalyste jungienne. Et la particularité de la psychanalyse jungienne consiste justement dans le fait de s'intéresser à la symbolique interculturelle. Cette médiation individuelle a pu intervenir dans la création de ses films.

Une autre interprétation du film peut aussi être produite par le spectateur, cette fois-ci en se plaçant du côté de la culture cinématographique japonaise. Le réalisateur déclare lui-même qu'il a voulu dans ce premier film rendre hommage au Japon. Or, le voyage qu'entreprend le personnage principal dans la montagne pour se suicider peut faire penser à celui que les anciens doivent réaliser avant de mourir dans *La ballade de Narayama* de Shoshei IMAMURA (1983).

Tous ces éléments nous autorisent ainsi à soutenir l'idée que les films de Carlos REYGADAS peuvent être interprétés à partir d'une symbolique interculturelle, et donc que la médiation culturelle joue un rôle central dans l'interprétation du sens du film par le spectateur. C'est par cette médiation culturelle que le spectateur peut négocier le sens du film, lui donner un sens qui lui est propre, en fonction de son propre système symbolique de référence.

Notre réflexion sur la médiation culturelle nous invite à reprendre le travail de Stuart HALL et notamment le terme de « lecture négociée » qu'il propose dans un texte majeur, publié par le CCCS en 1973 et traduit en français par la revue Réseaux en 1994, sur les opérations de codage et de décodage idéologiques du message télévisuel.

Nous sommes bien conscients que le cinéma n'est pas un média codé idéologiquement de la même manière que le média télévisuel. Mais dans la perspective transversale qui est la nôtre, l'analyse de la lecture négociée nous a paru utile pour notre travail. Les médiations institutionnelles qui encadrent la production de sens du message télévisuel déterminent de manière comparable le sens du discours produit par cet autre média qu'est le cinéma, comme nous avons cherché à le mettre en lumière dans le premier chapitre de cette thèse. C'est pourquoi il nous semble pertinent de parler de lecture négociée dès lors que l'on s'intéresse à la médiation culturelle qui interfère dans la relation au film. En ce sens, nous considérons le film comme un *fait social* parce que « le sens d'un film résulte d'une négociation entre un potentiel de signification propre au film et une situation sociale.³⁶⁴ »

Ce qui nous intéresse dans le travail de Stuart HALL, c'est qu'à la lumière des travaux d'Antonio GRAMSCI, il reformule la question de la lutte des classes en dépassant l'opposition dominant/dominé pour proposer de le penser comme un rapport entre hégémonie et résistance(s). Cette approche lui permet de soutenir la possibilité d'une forme de négociation avec l'idéologie dominante.

De ce fait, dans le champ de la communication, il envisage le fait que le sens donné par l'instance de production et celui donné par l'instance de réception puissent être asymétriques. Le processus de production de sens par ces deux instances peut donc être envisagé comme une « lutte pour le sens » et l'approche proposée par l'auteur peut être considérée comme une « politique de la signification », visant à mettre en lumière « la lutte au sein du discours³⁶⁵ ».

³⁶⁴ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Op.cit*, 2000, p.27.

³⁶⁵ HALL Stuart, Codage/Décodage, in *Réseaux* n°68, Paris: CNET/Hermès, 1991, non paginé, [article en ligne, réf. du 15 janvier 2008]. Disponible sur : <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseux-cnet/68/02-hall.pdf>

Cette « lutte pour le sens » intervient à un niveau bien particulier, celui du symbolique, de la connotation. La connotation constitue ainsi un niveau de sens central tout en étant le lieu au sein duquel l'idéologie se déploie. Et c'est à ce niveau qu'intervient la médiation culturelle.

L'analyse de deux films d'Alejandro GONZALES INARRITU nous permet de préciser la manière donc cette lecture négociée se manifeste au sein de la médiation culturelle.

Le premier concerne le film *Amores Perros* (2000) et plus précisément la forte dimension symbolique du chien, présent dès la séquence d'ouverture du film. Il constitue un indice du thème central du film à venir, à savoir l'animalité et la violence des rapports humains.

Dans le cadre d'un séminaire de Master 2 Recherche en Sciences de l'Information et de la Communication que nous avons donné en décembre 2008, nous avons eu l'occasion de montrer quelques séquences des films du corpus aux étudiants, qui provenaient de différents contextes culturels et universitaires³⁶⁶. La promotion était en effet composée d'étudiants français, mais aussi d'une étudiante lituanienne, chinoise, bolivienne et de deux étudiants libanais. Parmi les extraits que nous leur avons montré se trouvait le début du film *Amores Perros*, représentant une course poursuite dans les rues de Mexico D.F entre Octavio, son ami et son chien blessé, et un groupe de jeunes armés et équipés d'un gros 4x4 rapide, puissant et menaçant avec ses flammes jaunes et oranges dessinées de chaque côté du véhicule. Cette course aboutit à l'accident tragique à l'origine du destin croisé des trois personnages principaux. Or, les remarques des étudiants sur la symbolique de la figure du chien sont éloquentes sur la question de la médiation culturelle. Elles nous semblent bien souligner l'importance de cette médiation dans la réception d'un film.

Le premier étudiant à aborder la question du rôle du chien est français. Il précise qu'il est amateur de ce genre de films d'action dans lesquels « la mafia se montre, on voit une course poursuite avec une grosse voiture et des mecs qui flinguent ceux de devant », comme c'est le cas dans « les films nord-américains » qu'il déclare apprécier. Cependant, il relève une différence qui semble indiquer la négociation que le réalisateur semble lui-même opérer avec ce genre de films appartenant à la cinématographie hollywoodienne hégémonique, lorsqu'il précise que ce début lui rappelle les films qui commencent par montrer « un personnage blessé dans la voiture et les autres qui essayent de le sauver, comme dans *Réservoir Dogs*, sauf qu'ici c'est le chien. » Ce qui nous intéresse dans la remarque de cet étudiant, c'est le fait qu'il reçoit ce début de film

³⁶⁶ L'intégralité de cet entretien est consultable en annexe 3.

à partir de sa propre expérience du genre du film d'action et donc en relevant des indices qui renvoient aux règles spécifiques de ce genre. Le plaisir de réception se situe ainsi dans les compétences de lecture de ce genre par le spectateur, qui lui permettent d'observer l'écart, et donc la dimension créative du réalisateur par rapport à ces règles de genre.

Suite à cette remarque, l'étudiante chinoise prend la parole pour déclarer qu'elle a été particulièrement touchée par le chien. Elle se positionne différemment par rapport au point de vue de l'étudiant qui s'est exprimé en premier, lorsqu'elle affirme que selon elle, « ce n'est pas un film d'action mais un film sur les hommes. » Elle précise ensuite son interprétation du début du film en expliquant que dans sa culture chinoise, « si un chien est blessé comme cela, cela veut dire qu'il va y avoir un malheur sur l'homme. » Elle ajoute que « le sang est très significatif ; il représente les choses du mal pour l'homme » avant de conclure : « je ne sais pas ce que ça représente dans la culture chrétienne ou musulmane », invitant ainsi les autres à réagir. Un étudiant libanais prend alors la parole pour lui répondre : « le chien est le meilleur ami de l'homme ; il est fidèle. » Et sur ce point, les autres étudiants français, lituanien et bolivien sont d'accord. L'interaction entre ces étudiants et leur débat sur le sens du symbole du chien dans ce film met en relief l'importance de la prise en compte de la médiation culturelle dans la production du sens d'un discours. Si la lecture dominante de ce symbole est un lien fort qui unit l'homme et le chien et semble commun à plusieurs cultures, les étudiants lui attribuent un sens différent en fonction de référents culturels qui leur sont propres et donc diversifiés, et qui constituent ainsi autant de lectures négociées.

Le second exemple concerne le film *Babel* (INARRITU, 2006). Ce film est caractéristique d'une certaine neutralité ou ambigüité idéologique qui semble pouvoir amener le spectateur à plusieurs lectures négociées.

Il nous semble important de rappeler que le film a été financé par des fonds nord-américains, principalement les studios Universal, et que le réalisateur est d'origine mexicaine. Cette précision contextuelle peut expliquer en partie la tension idéologique qui semble traverser le film. De ce fait, le spectateur peut décoder l'idéologie du film en fonction des informations dont il dispose sur le foyer d'énonciation du film et de son propre positionnement idéologique.

Dans ce film, des liens se tissent entre les histoires des personnages, au travers des médias occidentaux en grande majorité, ce qui permet au réalisateur de délivrer son discours sur les médias hégémoniques et leur rapport à l'Autre. Il montre ainsi que les médias maintiennent un lien entre tout spectateur et une culture mondialisée. Il met en

scène une forme de tension entre local et global dans son film, en attirant l'attention sur le fait que les frontières idéologiques entre les hommes sont relayées par les médias.

Deux séquences semblent montrer comment les médias et la politique exploitent la peur de l'Autre pour vendre de l'information-spectacle. La première se situe dans la partie japonaise du film, lorsque Chieko discute avec son amie par signes interposés grâce à la vidéophonie. Dans son salon, la télévision diffuse un reportage télévisé sur l'incident marocain, en arrière-plan. De même, lorsqu'un hélicoptère américain dépose Susan à l'aéroport de Casablanca, le réalisateur utilise le son extra-diégétique des journaux télévisés nord-américains relatant le même évènement. Dans les deux cas, le point de vue adopté pour traiter le sujet remet en cause la sécurité au Maroc et les journalistes parlent même de « terrorisme ». INARRITU souligne ainsi le rôle prédominant des médias dans la mondialisation de l'information. Mais il semble aussi mettre en exergue la construction par les médias des pays occidentaux comme les Etats-Unis de la peur des pays arabes musulmans.

De ce point de vue, le film peut être perçu par le spectateur comme une critique de l'idéologie dominante diffusée dans les médias occidentaux, qui entretiennent la peur de l'Autre. Cependant, si le spectateur perçoit le discours du film comme un produit de l'idéologie dominante, dans la mesure où le film est lui-même financé par les studios Universal – pilier de l'industrie hollywoodienne hégémonique-, il peut aussi avoir le sentiment que le film soutient cette idéologie.

La mondialisation est une thématique centrale du film. Le réalisateur semble donner son point de vue de cinéaste sur cette question en formulant une réponse cinématographique aux problèmes posés par la communication interculturelle. Par exemple, il accorde un rôle prédominant aux émotions dans ses films parce qu'elles constituent selon lui un facteur de lien entre les hommes.

De plus, ce réalisateur considère que « le divertissement est utile parce que le divertissement est une chose sérieuse.³⁶⁷ » Il ajoute : « Je crois que dans la vie comme dans le cinéma, il s'agit uniquement de partager la douleur, de transmettre beaucoup d'amour et de nous questionner sur les événements extraordinaires et étranges qui nous arrivent tous les jours, avec beaucoup de compassion. Et je pense que l'on peut faire passer les émotions de la vie au cinéma.³⁶⁸ » Le cinéaste joue sur l'émotion au premier degré et les sensations. Son cinéma est cathartique, dans le sens où il se construit sur

³⁶⁷ GONZALES IÑARRITU Alejandro, Conferencia magistral del Festival Internacional de Cine "Expresión en Corto" de Guanajuato, 30 juin 2010. Disponible en ligne [réf. du 29 août 2010] : <http://www.youtube.com/watch?v=Ch6AVTiGxR0&feature=related>

³⁶⁸ GONZALES IÑARRITU Alejandro, Conferencia magistral del Festival Internacional de Cine "Expresión en Corto" de Guanajuato, 30 juin 2010. Disponible en ligne [réf. du 29 août 2010] : <http://www.youtube.com/watch?v=Ch6AVTiGxR0&feature=related>.

l'empathie, la projection-identification du spectateur dans les joies mais surtout les peines des personnages. Ainsi, INARRITU fait de la souffrance un puissant lien entre tous les êtres humains. En ce sens, il semble s'inscrire dans l'héritage du mélodrame mexicain, tout en s'appuyant sur les règles de la dramaturgie, telle qu'elles peuvent être appliquées à Hollywood.

Son style est marqué par la volonté d'envisager le cinéma comme un moyen de communication universel entre les hommes. Il déclare en effet que le cinéma est « un langage universel proche de l'esperanto.³⁶⁹ » Selon lui, « malgré la disparité des lieux et des langues, le pouvoir de l'image est universel. Il ne nécessite pas de traduction.³⁷⁰ »

Face à ce discours, le spectateur peut opérer une lecture dominante s'il est en accord avec cette ouverture interculturelle, ou négociée, s'il envisage la démarche du réalisateur comme naïve et utopique. D'autant que le réalisateur semble prisonnier de la structure monumentale sur laquelle le film est construit, ne permettant que de survoler la culture de l'Autre. En effet, la représentation que propose le réalisateur des villes de Tijuana et de l'atlas marocain est marquée par le stéréotype, même si INARRITU joue aussi sur le cliché au second degré.

Entre réalisme et imaginaire, INARRITU représente le Maroc comme une sorte d'Orient archaïque, avec cette famille qui vit au cœur de la nature, sans électricité. Cette impression d'origine de l'humanité, est renforcée par la forte dimension biblique qui semble servir de base à la construction des relations entre les deux frères marocains, à savoir le mythe d'Abel et Caïn.

Le réalisateur montre aussi un Mexique folklorique ; d'autant que la ville de Tijuana est représentée depuis le point de vue des enfants nord-américains qui le découvrent pour la première fois. Leur regard d'enfant édulcore la représentation de cet espace-frontière. Il faut d'ailleurs observer l'évolution des types de personnage incarnés par Gaël GARCIA BERNAL entre le premier film du réalisateur et ce troisième film. Dans *Amores Perros* (2000), il incarne Octavio, un jeune citoyen de México D.F sur lequel le spectateur est invité à s'identifier. Dans *Babel* (2006), il est une sorte de cowboy qui semble sorti d'une comédie *ranchera* des années 40, et les sentiments du spectateur à l'égard de ce personnage macho et inconscient peuvent être plus distancés.

Enfin, le Japon est représenté comme un pays à la technologie très poussée, immiscée dans la vie quotidienne, et selon une vision hyperréaliste et poétique à la fois.

³⁶⁹ GONZALES IÑARRITU Alejandro, Bonus du DVD *Babel*, Universal/Studio Canal, 2007.

³⁷⁰ *Ibid.*

C'est dans la représentation de ces lieux et cultures que les spectateurs ayant des connaissances sur ceux-ci peuvent négocier, voire contester la représentation qui en est faite par le réalisateur.

Cependant, cette représentation stéréotypée s'inscrit aussi dans la construction dramatique nécessaire à l'avancée de l'action du film de fiction, jalonné par une série d'obstacles. Par ailleurs, envisager la représentation que propose le réalisateur de chacun des lieux comme une réalité documentaire reviendrait à nier le travail de création propre au cinéaste.

Cette ambiguïté idéologique nous semble caractéristique de la tension qui traverse le positionnement énonciatif du réalisateur, pris entre ses propres médiations individuelles et culturelles, et celles, institutionnelles, constituées par un foyer d'énonciation multiple - comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre - mais sous l'hégémonie des capitaux hollywoodiens, qui déterminent aussi le sens du film.

4. La médiation esthétique et médiatique

Nous terminerons cette analyse des médiations en abordant les médiations esthétique et médiatique. Considérer la médiation esthétique d'un média revient à l'envisager comme un objet d'art, et à s'intéresser au destinataire de cet objet d'art, à sensibilité.

Nous pouvons analyser ce type de médiation dans le cinéma parce que nous l'envisageons à la fois comme produit médiatique et artistique.

La médiation esthétique désigne la « relation établie par le biais d'un support sensible (un apparaître) entre une énonciation singulière (une subjectivité) et un destinataire qui est visé pour que se réalise chez lui une expérience esthétique.³⁷¹ »

Le spectateur peut faire intervenir ce type de médiation dans la réception d'un film dès lors qu'il se pose la question de la fonction poétique, qui renvoie, dans le domaine du cinéma, à tous les moyens d'expressivité formelle propres à la création cinématographique. Bien que cette médiation puisse être activée au contact de tout type de film, il nous semble important d'explicitier en quoi cette médiation esthétique joue un rôle important dans les films du corpus.

Si les cinéastes mexicains s'expriment au travers de leur film par des formes très diversifiées, ils ont en commun d'avoir une forme esthétique travaillée. Cette forme esthétique est d'autant plus remarquable qu'elle est différente de la production cinématographique hégémonique. Elle peut donc interpeller le spectateur et participer à son plaisir de réception.

En effet, le spectateur peut apprécier l'esthétique contemplative des films de Carlos REYGADAS, ou celle, énergétique et « post-moderne » des films d'Alejandro GONZALEZ INARRITU ». De même, le spectateur peut être touché par la composition géométrique des films d'Alfonso CUARON ou Carlos REYGADAS. La multitude de détails qui constitue l'univers fantastique des films de Guillermo DEL TORO peut aussi fasciner le spectateur et fonctionner comme une médiation esthétique.

De ce point de vue, cette médiation esthétique renvoie aussi à l'un des modes de lecture proposés par Roger ODIN, à savoir le mode esthétisant.

La médiation esthétique « implique de considérer l'objet ou le processus comme source de relations sensibles qui dépendent d'abord de la structure, de la forme et du

³⁷¹ CAUNE Jean, *Op.cit*, 2006, p.157.

support physique de l'objet.³⁷² » De ce fait, en plus de s'intéresser à la fonction poétique des images, le spectateur peut aussi percevoir la fonction méta-linguistique des images dès lors qu'il s'interroge sur le discours du film sur le cinéma lui-même. Cela suppose de la part du spectateur une certaine culture artistique, pour être à même de saisir les filiations, les ruptures d'un film en particulier au regard de l'histoire du cinéma mais aussi les références à d'autres films. En effet, « l'art est une forme expressive qui engage d'abord un dialogue avec les formes qui l'ont précédé et de fait présente une dimension métalinguistique importante. La citation, la référence, la variation sont les figures formelles qui réalisent cette fonction.³⁷³ »

Un exemple de citation nous semble particulièrement intéressant se situe dans le film *Amores Perros* (2000). La première fois que le spectateur découvre le personnage du Chivo, il est représenté dans son espace intime, au milieu de ses chiens, buvant un grand verre de lait et lisant le journal. Or, le spectateur peut apercevoir sur la page du journal une publicité pour le film *Tésis* (1996) réalisé par le cinéaste espagnol Alejandro AMENABAR. De cette manière, il peut avoir l'impression d'accéder aux références personnelles du réalisateur, et donc de mieux le connaître. Ce clin d'œil nous semble important à relever pour la suite de notre travail ; il éclaire les liens qui peuvent exister entre les cinémas mexicains et espagnols contemporains, comme nous le développerons dans le chapitre dix.

Les phénomènes d'intertextualité et d'intermédialité se situent au niveau de cette médiation esthétique. Cette médiation peut donc constituer une relation de connivence entre le réalisateur et son spectateur et peut participer au plaisir du spectateur qui reconnaît les clins d'œil, la culture médiatique du réalisateur.

La médiation médiatique concerne les spécificités du média lui-même. « Parler de médiation médiatique n'est pas tautologique³⁷⁴ » parce que les médias sont une forme « de construction de la réalité sociale³⁷⁵ ». Et comme tout média, le cinéma a « ses spécificités », que ce soit au niveau de son dispositif ou du type d'interaction qu'il propose au spectateur au travers du film.

Prendre en compte la médiation médiatique dans l'analyse de la réception des films, c'est étudier la manière dont le spectateur peut être attentif ou sensible à la spécificité du type de construction de la réalité du cinéma.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ CAUNE Jean, *Op.cit.*, 2006, p.152.

³⁷⁴ MAIGRET Eric, MACE Eric, *Penser les médiacultures, nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : INA/Armand Colin, 2005, p.11.

³⁷⁵ *Ibid.*

La médiation médiatique est différente d'un média à l'autre, et dans le cas du cinéma elle est tout à fait particulière. Elle tient au mode de construction et de représentation du monde propre à ce média, avec ses propres moyens d'expression. Un cinéaste s'exprime et représente le monde en action, avec des images et des sons, en s'appuyant sur les règles de la dramaturgie, notamment dans le cinéma de fiction. Le rapport au monde est donc particulier puisqu'il passe par sa fictionnalisation et par la construction d'une diégèse.

Et, justement, le plaisir de réception de ce média peut provenir de la connaissance du cinéma et des règles et conventions propres à ce média, comme les genres cinématographiques. Le plaisir peut aussi provenir des compétences du spectateur qui peut apprécier le détournement des règles. Et c'est en ce sens qu'il mobilise la médiation médiatique.

La spécificité du cinéma tient aussi à la dimension analogique que l'image cinématographique entretient avec la réalité qu'elle représente. Le cinéma « serait à la fois du côté de la réalité [...] et du côté de la représentation.³⁷⁶ » Il se caractériserait donc par cette « double nature » qui aurait pour conséquence le fait que « tout énoncé filmique donnerait lieu à une double interprétation, sur un plan dit « réaliste » et sur les plan des idées, concepts ou symboles.³⁷⁷ »

La spécificité de la médiation médiatique du cinéma viendrait donc de sa *semiosis*. En effet, « ce qui rend la coupure sémiotique particulièrement instable au cinéma, [...] c'est que le cinéma puisse évoquer, convoquer, construire, des états de vie, des formes de réel qui n'existent pas – ou n'existent plus – dans la réalité, et qui pourtant sont éprouvés et reconnus comme appartenant à la réalité.³⁷⁸ »

C'est d'ailleurs la forte dimension indicielle du cinéma qui invite de spectateur à se projeter dans les images du monde qu'il représente.

Enfin, d'autres éléments concourent à définir les spécificités de ce média. Il s'agit tout d'abord de l'expérience du rapport au temps et à l'espace que construit le cinéma. Les ellipses nécessaires à tout film dont le temps diégétique est supérieur à celui du film impliquent que le spectateur doit reconstruire les différents temps et espaces représentés dans le film pour comprendre l'histoire et l'action. Cela constitue une règle de base intégrée par tout spectateur de film de fiction, mais cela nécessite parfois davantage d'implication de la part du spectateur pour comprendre les liens entre les différentes séquences. C'est le cas dans le film *Babel* (2006), dans lequel

³⁷⁶ LEBLANC Gérard, *Pour vous le cinéma est un spectacle, pour moi, il est presque une conception du monde*, Paris : Créaphis, 2007, p.125.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ LEBLANC Gérard, *Op.cit.*, 2007, p.128.

INARRITU passe, d'un plan à l'autre, d'une action se situant au Mexique à une autre située au Maroc ou au Japon. Les séquences ne sont pas montées dans l'ordre chronologique de la diégèse.

Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que le réalisateur joue sur cette médiation médiatique pour déconstruire la linéarité du récit, comme il le fait aussi dans *21 Grams* (2003). Il perturbe alors les repères spatio-temporels du spectateur qui ne sait plus si les séquences constituent un flash-back ou forward, s'il est face à un montage alterné ou parallèle, ni quel est le temps de référence du film.

De même, la médiation médiatique dépend du type d'interaction dans lequel se situe le spectateur avec le film au moment de sa réception, et qui peut être variable. Elle est ainsi liée aux situations de réception et aux supports de diffusion des films, que nous avons abordés plus haut en approfondissant notre réflexion sur les médiations situationnelle et technologique.

Les spécificités du cinéma en tant que média sont aussi constituées par tout ce qui compose le langage cinématographique : les mouvements de caméra, la valeur des plans, les types de montage que le réalisateur utilise et que le spectateur peut reconnaître en partie et ainsi apprécier le style propre au réalisateur.

En conclusion, les médiations esthétique et médiatique nous amènent à penser la dimension phatique de la communication, donc le travail sur la matière-même du média, composée par les images et les sons dans le cas du cinéma.

Cette réflexion sur la matérialité du média cinéma nous conduit aussi à repenser l'identité même des médias, sous l'angle de leurs échanges mutuels. Et les frontières entre les médias semblent aussi poreuses du point de vue de leurs formes d'expression que de leurs genres.

Cette réflexion sur les échanges potentiels entre le cinéma et les autres médias nous amène à penser la question de l'intermédialité dans le chapitre suivant.

Chapitre Cinq : L'intermédialité dans le cinéma mexicain contemporain

Notre réflexion sur l'intermédialité s'est développée d'année en année depuis le début de notre recherche, jusqu'à occuper une place importante dans cette thèse. Si nous abordons la question de l'intermédialité dans plusieurs chapitres de la thèse, nous avons cependant décidé de lui dédier une partie à part entière, pour en préciser l'apport.

Plusieurs chercheurs ont nourri notre réflexion sur ce sujet. Nous nous appuyons notamment sur les travaux Jürgen MÜLLER et Silvestra MARINIELLO mais aussi sur ceux de Thierry LANCIEN et Gilles DELAVAUD.

1. L'intermédialité : un courant de recherche et un état du cinéma mexicain contemporain

Dans le paysage médiatique contemporain marqué par le flux d'image, la contamination des genres et l'interconnexion des cultures, l'intermédialité, permet d'interroger les phénomènes d'hybridations et de migrations de l'image. Ce courant de recherche aborde « la question de l'identité des médias sous l'angle de ses incertitudes, de ses mutations ainsi que des emprunts et hybridations qui l'affectent.³⁷⁹ »

Nous considérons l'intermédialité comme un courant de recherche dans lequel nous avons choisi de nous inscrire pour approfondir la question de l'hybridation des techniques de création de l'image. Cette orientation de recherche s'inscrit dans le paradigme interactionniste, invitant à faire appel à l'inter et à la transdisciplinarité, comme nous l'avons expliqué dans l'introduction.

L'intermédialité désigne aussi, au regard de notre corpus, l'état du cinéma mexicain contemporain, comme le révèlent nos analyses.

³⁷⁹ DELAVAUD Gilles, LANCIEN Thierry, D'un média ... l'autre, in *Médiamorphoses* n°16, Paris : INA/Armand Colin, 2006, p.20.

L'intermédialité en tant que courant de recherche nous semble être porteuse d'un potentiel important dans l'histoire des sciences humaines et sociales. D'ailleurs, les recherches sur l'intermédialité mobilisent un certain nombre de chercheurs en études médiatiques à travers le monde. Il existe même un centre de recherche transdisciplinaire spécialisé sur le sujet à Montréal : le CRI³⁸⁰. Nous partageons ainsi l'idée que « le succès du concept, au cours des deux dernières décennies, est le signe qu'il correspond à des besoins théoriques et historiques.³⁸¹ » Dans le cas de notre thèse, ce sont bien les films du corpus et les questions qu'ils suscitaient au moment de leur analyse, qui nous ont orientés vers ce type d'approche. Nous nous sommes donc intéressés à ce courant et à cet objet pour répondre à un besoin de recherche.

L'intermédialité en tant que courant de recherche consiste, selon nous, à analyser ce qui se produit lorsqu'un auteur transpose les moyens d'expression d'un média vers un autre. De cette manière, nous pouvons observer les relations entre les médias et les emprunts qui découlent de ces échanges en vue de créer de nouvelles formes de discours.

Si l'intermédialité nous invite à repenser l'identité des médias, c'est que, du point de vue de ce courant de recherche, « un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement.³⁸² »

C'est d'ailleurs ce qu'invite à penser l'étymologie du mot qui « renvoie aux jeux de l'« être entre », avec ses dimensions de valeurs comparées, et aux différences matérielles ou idéelles entre des personnes ou des objets mis en présence.³⁸³ »

Le préfixe « inter » « indique le renvoi d'une pratique médiatique à une autre ainsi que la spatio-temporalité suspendue de l'entre-deux³⁸⁴ ». C'est bien ce qui nous semble pertinent dans cette approche qui « privilégie les dynamiques, les passages, la circulation du sens, des personnes et des biens par rapport aux arrêts, aux résultats, aux objets.³⁸⁵ »

Nous pouvons ainsi définir l'intermédialité comme « l'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias³⁸⁶ ». Le terme de « concurrence » indique qu'une tension se joue au sein de ce processus. Le produit de

³⁸⁰ Centre de Recherche sur l'Intermédialité : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>

³⁸¹ MÜLLER Jürgen, Vers l'intermédialité, histoires, positions et options d'un axe de pertinence, *Médiamorphoses* n°16, Paris : INA/Armand Colin, 2006, p.99.

³⁸² MÜLLER Jürgen, L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire, *Cinémas* Vol.10 n°2-3, *Cinéma et intermédialité*, Montréal : Cinémas, 2000, p.113.

³⁸³ MÜLLER Jürgen, *Op.cit.*, 2006, p.100.

³⁸⁴ MARINIELLO Silvestra, *Commencements, Intermédialités* n°1, Montréal, Printemps 2003, p.48. Disponible en ligne sur : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p1/pdfs/p1_mariniello.pdf

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ MARINIELLO Silvestra, *Op.cit.*, 2003, p. 51.

cette tension est constitué par « l'ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant.³⁸⁷ »

L'intermédialité telle que nous l'analysons peut se manifester à trois niveaux dans les films : au niveau de la texture des images (pour signifier justement l'emprunt à un autre média), au niveau de la scénographie (cadrages ou mise en scène des personnages qui évoquent un autre média) ou encore au niveau du montage (comme c'est par exemple le cas dans l'utilisation de l'effet-clip).

En outre, notre réflexion sur l'intermédialité se fait à partir d'un double point de vue. Elle s'inscrit tout d'abord dans une perspective sémiotique, et plus précisément sémio-pragmatique, partant du principe que « la communication culturelle a lieu aujourd'hui comme un entre-jeu complexe des médias³⁸⁸ » et la signification des textes médiatiques « contaminée par leur contexte intermédiatique³⁸⁹ » qu'il faut donc prendre en compte.

Mais notre réflexion sur l'intermédialité comporte aussi une forte dimension esthétique. Nous considérons en effet que « les œuvres d'art audiovisuelles intègrent dans leur contexte des questions, des concepts, des principes et des structures d'autres médias. Ces constellations intermédiatiques, avec leurs ruptures et stratifications esthétiques, fournissent de nouvelles dimensions à l'expérience du spectateur. L'esthétique des médias doit donc tenir compte des différentes sortes de jeux intermédiatiques entre plusieurs œuvres et genres.³⁹⁰ »

Il nous semble aussi important de nous situer par rapport aux différentes approches de l'intermédialité, selon que les auteurs l'étudient dans une perspective diachronique ou synchronique.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ MÜLLER Jürgen, *Op.cit.*, 2000, p.107.

³⁸⁹ MÜLLER Jürgen, *Op.cit.*, 2000, p.115.

³⁹⁰ MÜLLER Jürgen, *Op.cit.*, 2000, p.115-116.

a. L'approche diachronique : une relecture de l'histoire des médias

La réflexion sur l'intermédialité a été amorcée par Jürgen MÜLLER à la fin des années 80. Cet auteur a développé ce qu'il appelle une « archéologie de l'intermédialité ». Il propose une autre approche de l'histoire des médias, à travers le prisme de l'intermédialité, soit l'étude « des relations médiatiques variables entre les médias.³⁹¹ » Ses travaux invitent ainsi à une relecture de l'histoire des médias en tenant compte de leurs échanges mutuels.

Rick ALTMAN et André GAUDREAULT ont aussi démontré que ce qui caractérise l'intermédialité, c'est une certaine pratique citationnelle. En effet, Rick ALTMAN affirme : « afin de démontrer sa compatibilité avec les textes existants, le texte intermédiatique doit être capable de les citer³⁹² » avant d'être un média à part entière. Pour exister en tant que tel, un média naît en trois étapes ; il cite, exploite puis se sépare des autres médias déjà existants.

De même, André GAUDREAULT et Philippe MARION expliquent que « lorsqu'un média apparaît, il existe déjà un intelligible médiatique.³⁹³ » Selon cette perspective, un média « ne s'impose réellement en tant que média autonome [...] que lorsqu'il a rendu crédible sa part d'opacité propre. C'est-à-dire sa manière propre de représenter, d'exprimer et de communiquer le monde.³⁹⁴ » C'est pour cela que ces auteurs considèrent qu'« un média naît toujours deux fois » ; tout d'abord « comme le prolongement de pratiques antérieures à son apparition » puis en prenant une voie spécifique qui lui donne une « légitimité institutionnelle.³⁹⁵ »

Selon cette perspective diachronique, nous pouvons observer que le cinéma est passé par ses différentes étapes avant d'être reconnu comme un média à part entière : le 7^{ème} art. Le cinéma doit se légitimer en tant que média et art. Il doit donc d'abord montrer qu'il sait faire ce que les autres médias faisaient avant pour les dépasser : la qualité de l'image en mouvement (par rapport à la photo), la mise en scène du corps et de la parole (par rapport au théâtre, au music-hall). L'intermédialité peut être considérée

³⁹¹ MÜLLER Jürgen, *Op.cit*, 2000, p.112.

³⁹² ALTMAN Rick, Technologie et textualité de l'intermédialité, *Sociétés & représentations* n°9, *La croisée des médias*, Paris : CREDHESS, 2000, p.18.

³⁹³ GAUDREAULT André, MARION Philippe, Un média naît toujours deux fois, *Sociétés & représentations* n°9, *La croisée des médias*, Paris : CREDHESS, 2000, p.22.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ GAUDREAULT André, MARION Philippe, *Op.cit*, 2000, p.23.

comme constitutive du cinéma muet puisqu'en l'absence de son synchrone, c'est la musique (jouée par des musiciens présents à la projection) qui accompagne les images.

L'intermédialité est présente dès le début du cinéma, comme nous pouvons l'analyser dans les films de Georges MELIES, par exemple, dans *L'Homme des têtes* (1898). Le film est composé d'un plan fixe et se caractérise par la frontalité de la caméra. Au début et à la fin du film, un rideau apparaît à l'écran, comme au théâtre. Georges MELIES s'adresse au spectateur et salue son public à la fin de son numéro, comme une attraction foraine. On peut ainsi observer l'intermédialité avec le théâtre, le cirque et le music-hall d'autant qu'à cette époque, le cinéma était diffusé dans les foires. De même, dans *Voyage dans la lune* (1902), on peut relever une forme d'intermédialité avec les arts plastiques, si l'on observe les décors de l'arrière-plan composés par des tableaux représentant des paysages terrestres ou lunaires.

Puis, le cinéma s'est légitimé en tant que média en créant ses propres règles de représentation du monde, notamment à partir des recherches de D.W GRIFFITH sur le montage narratif, qui ouvre la voie du cinéma classique hollywoodien.

Dans cette thèse, nous développons surtout notre approche de l'intermédialité dans une perspective synchronique, pour observer les échanges entre les formes d'expression du cinéma mexicain et des autres médias d'aujourd'hui.

Cependant, la perspective diachronique est aussi présente dans notre recherche. En effet, nous proposons dans la troisième partie de la thèse une approche intermédiaire diachronique de l'hybridation culturelle se manifestant dans les arts et médias mexicains. Dans le chapitre sept, nous analyserons l'hybridation des genres cinématographiques des films du corpus au regard de l'histoire du cinéma mexicain. Et dans le chapitre huit, nous chercherons à mettre en exergue les liens entre la littérature et le cinéma mexicains dans une perspective transmédiatique.

b. L'approche synchronique : une connivence entre réalisateur et spectateur

L'intermédialité telle que nous la concevons se situe dans une perspective synchronique parce que le processus intermédiatique que nos analyses visent à mettre en lumière concerne les médias contemporains de ce cinéma.

Ce qui nous intéresse dans cette approche, c'est d'observer comment ce média se situe par rapport à d'autres médias émergents ou qui ont existé après lui. Il s'agit par exemple d'analyser comment les cinéastes du corpus empruntent à l'esthétique de la télévision (elle-même subdivisée en plusieurs genres télévisuels), à la bande-dessinée, aux nouveaux médias comme Internet ou aux plus anciens comme la peinture.

Les différentes formes d'expression et la culture visuelle constituée par ces arts et médias sont autant d'éléments qui composent un répertoire d'images dont les réalisateurs peuvent s'inspirer et que les spectateurs peuvent aussi convoquer en visionnant les films.

En outre, le développement de ces autres médias postérieurs au cinéma ne remet pas en cause, selon nous, l'existence du cinéma. Au contraire, ces médias et les esthétiques qu'ils développent participeraient au renouvellement du cinéma, en questionnant ses possibilités de création et d'interaction avec le spectateur. C'est pourquoi, dans le domaine des médias comme dans celui de l'anthropologie « la notion d'identité est alors à retenir dans un sens dynamique et comme un processus qui peut passer par différents stades.³⁹⁶ »

Nous considérons que, dans notre monde contemporain, les cinéastes et leurs spectateurs baignent dans une intermédialité ambiante qu'il faut prendre en compte lors de l'analyse. Les réalisateurs peuvent faire appel à une esthétique intermédiaire, surtout si leur expérience professionnelle leur a permis de travailler sur différents médias. Ce phénomène n'est pas nouveau, puisque des cinéastes comme Chris MARKER ou Jean-Luc GODARD ont déjà expérimenté cette esthétique et l'intermédialité peut aussi s'observer dans d'autres médias que le cinéma, ce qui en fait, nous semble-t-il un phénomène transmédiatique et transculturel. Mais elle s'exprime d'une manière particulière dans le cinéma mexicain contemporain.

³⁹⁶ DELAUAUD Gilles, LANCIEN Thierry, *Op.cit*, 2006, p.20.

Nous proposons d'analyser les films d'Alejandro GONZALES INARRITU et Carlos REYGADAS selon cette approche synchronique de l'intermédialité, en vue de caractériser la spécificité de ce processus dans les œuvres de ces deux cinéastes et d'identifier les différents médias qui traversent leurs films.

Alejandro GONZALES INARRIU s'approprie les formes d'expression de la radio et de la télévision et Carlos REYGADAS celles de la peinture.

2. L'intermédialité du cinéma mexicain contemporain

L'intermédialité constitue aussi, comme nous l'avons dit plus haut, un état du cinéma mexicain contemporain. C'est ce que nous expliquerons à partir de nos analyses des films du corpus.

a. A. G INARRITU : intermédialité avec la radio, la télévision, et *effet-clip*

L'esthétique intermédiaire des films d'Alejandro GONZALES INARRITU se situe, selon nous, dans l'interaction entre les formes d'expression du cinéma, de la radio et de la télévision. Elle s'exprime avec le plus de force dans les séquences de ses films construites à partir de *l'effet-clip*.

La connaissance du parcours professionnel de ce cinéaste permet de comprendre comment des compétences artistiques acquises dans différents médias peuvent être réutilisées dans un autre. En effet, ce réalisateur a été Disc-Jockey pour l'une des plus grandes radios mexicaines (WFM), puis réalisateur pour la télévision de programmes courts (telenovelas et publicités) avant de se lancer dans le cinéma.

Il souligne lui-même comment son expérience professionnelle antérieure l'a aidé à créer son propre style : « Avant de faire *Amores perros*, j'ai eu l'opportunité de comprendre une partie qui n'est pas la plus importante dans le cinéma mais qui aide à naviguer dans le cinéma ; la partie technique et narrative que j'ai pu expérimenter à travers plusieurs médias. [...] La radio m'a appris le rythme musical, narratif, et l'imagination, qui sont vitaux pour le cinéma. [...] Puis, j'ai eu l'occasion d'écrire, de produire, réaliser et monter des courts-métrages commerciaux d'une minute, une minute et demie. [...] Mais ce n'était pas que des pubs, c'était aussi des émotions. C'était un exercice d'écrire une idée qui pouvait transmettre une émotion en une minute, et de prendre la caméra. Ce fut pour moi une école brutale.³⁹⁷ »

Son esthétique peut donc alors être qualifiée d'intermédiaire, puisqu'il réutilise des moyens d'expression qu'il a expérimentés dans d'autres médias (radio et télévision) dans sa pratique de cinéaste.

³⁹⁷ INARRITU GONZALES Alejandro, Conferencia magistral del Festival Internacional de Cine "Expresión en Corto" de Guanajuato, 30 juin 2010, en ligne [réf. du 29 août 2010]. Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=Ch6AVTiGxR0&feature=related>

Le court-métrage que le cinéaste a réalisé pour le projet de réalisation collective 11'09''01 (2002) est d'ailleurs tout à fait éloquent sur ce point. INARRITU y propose un film tout à fait particulier : il plonge le spectateur dans le noir complet pendant plus de dix minutes, et c'est le travail sur le son qui crée la structure du film.

Son parti pris était de « faire onze minutes de silence visuel, comme un hommage, avec les couleurs de la mort et de la douleur (le noir) et celles de l'espoir et de la guérison (le blanc).³⁹⁸ » La seule image que le spectateur peut apercevoir, de manière subliminale, est celle « des gens tombant des tours, comme une représentation métaphorique d'Icare³⁹⁹. » Mais ici, ce n'est pas la chute d'un homme qu'il montre, mais plutôt « l'effondrement de l'idée romantique autour de la mondialisation, du monde vu comme un petit village.⁴⁰⁰ »

Le film est ainsi construit à partir d'une structure circulaire : il s'ouvre et se ferme en fondu sonore sur les prières collectives des indiens Chamulas, de l'état du Chiapas au Mexique. Cette prière constitue pour les indiens une sorte de mantra qu'ils répètent pour accompagner un mort innocent dans l'au-delà.

Le cinéaste semble ainsi avoir pensé son film davantage comme un musicien que comme un réalisateur. C'est d'ailleurs comme cela qu'il se définit lui-même : « Avant d'être un cinéaste, je suis un musicien, et un musicien frustré parce que je n'ai pas étudié la musique, ni le cinéma d'ailleurs, je suis autodidacte.⁴⁰¹ »

Dans ce court-métrage, la bande-son prime sur la bande-image et le film est surtout le résultat d'un travail de mixage sonore. Le réalisateur a remonté plus de soixante pistes sonores de genres variés (journaux internationaux diffusés à la radio ou à la télévision, témoignages d'individus concernés au moment de l'évènement du 11 septembre 2001, messages téléphoniques laissés par les passagers des avions), pour créer sa bande-sonore. Au milieu du film, le spectateur assiste à une sorte de climax sonore, la bande-son étant composée de sons électroniques qui saturent jusqu'à en devenir désagréables à l'écoute. Cette expérience sonore est portée jusqu'à son paroxysme, elle en devient presque insoutenable et c'est à ce moment que le son disparaît. Des images d'effondrement d'immeubles dans un nuage de fumée se succèdent. Puis le film se termine sur fond noir, qui devient progressivement blanc à mesure que les prières des indiens Chamulas se font entendre.

L'analyse de ce court-métrage nous permet de montrer que ce réalisateur conçoit le son comme un élément central du discours de ses films, comme il le souligne lui-

³⁹⁸ GONZALES INARRITU Alejandro, Entretien, Carnet supplément du DVD 11'09''01, *September 11*, Studio Canal, 2002, p.18.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ GONZALES INARRITU Alejandro, *Op.cit.*, 2002, p.19.

⁴⁰¹ GONZALES INARRITU Alejandro, *op.cit.*, 2010.

même : « Je pense que le son, le silence et la musique, même si ce n'est qu'un pan du cinéma, sont plus puissants, et se situent au-delà de l'expérience physique.⁴⁰² »

Nous pouvons donc observer dans les films d'INARRITU une intermédialité avec le clip. A plusieurs reprises dans ses films, le cinéaste s'appuie sur « l'effet-clip », que l'on peut définir à la lumière des travaux de Laurent JULLIER, comme la prédominance de la bande-son sur la bande-image ; l'effet étant d'autant plus fort lorsque la musique extra-diégétique « est le seul élément de la bande sonore⁴⁰³ ». Cet « effet-clip » donne du rythme à ses films, tout en lui permettant une certaine économie narrative lorsqu'il associe cet effet au montage alterné. La musique, et plus globalement le son, fonctionnent alors comme de véritables mises en scène. Deux séquences du film *Amores Perros* (2000) sont particulièrement caractéristiques de cette interaction entre la musique et les images.

La première se trouve au début du film. Elle se construit sur un montage alterné entre des images de ce que font Octavio et Ramiro au même moment. Une musique extra-diégétique (*Si señor*, du groupe mexicain de Hip Hop Control Machete) sert de base rythmique au montage. Le montage alterne donc entre, d'un côté des images d'Octavio qui gagne de l'argent en faisant combattre son chien Cofi, et de l'autre Ramiro, cambriolant les pharmacies la nuit. Octavio achète une belle voiture neuve pendant que Ramiro trompe sa femme avec une caissière du magasin où il travaille. Le montage mêle des images de violence (les combats de chien) et des images de sexe, en passant d'un personnage à l'autre dans un rythme soutenu. Cet *effet-clip* permet donc au spectateur de comprendre la tension croissante entre les deux personnages en même temps qu'elle montre aussi que chacun des deux frères commet de mauvaises actions qui sont comparables. Le montage alterné et *l'effet-clip* renforcent ainsi le conflit entre les deux personnages.

La deuxième séquence est encore plus concentrée en violence puisqu'au moment où Ramiro se fait rouer de coups par les amis d'Octavio, Octavio embrasse Susana. La séquence est dure et le montage alterné participe à la production de sens du film. D'autant que le passage d'une image à la suivante se fait toujours de manière fluide, dans la continuité d'un mouvement. Par exemple, un homme frappe Ramiro et le projette au sol vers la droite du cadre. Et dans le plan suivant, dans la continuité du mouvement, Susana se jette en arrière sur son lit avec Octavio, de gauche à droite du cadre. Le sens du film naît donc en partie de cet *effet-clip*, qui renforce la tension de l'action et sa symbolique.

⁴⁰². GONZALES INARRITU Alejandro, *Op.cit.*, 2002, p.18.

⁴⁰³ JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris : Armand Colin, 2004, p.96.

Plusieurs types d'images sont imbriqués dans *Amores Perros* : des images télévisuelles, des images fixes de publicités, des photographies et des images cinématographiques. Par exemple, chaque fois que le réalisateur montre la chambre d'Octavio, il filme les images diffusées par la télévision toujours allumée dans sa chambre. Au début du film, le spectateur peut apercevoir des images en noir et blanc et le programme diffusé semble être un film d'horreur. Les images télévisuelles ne sont pas insérées dans le montage du film ; elles restent objectivées. Plus tard, Octavio regarde un film asiatique. Puis, petit à petit, et surtout lorsque la télévision diffuse l'émission *Gente de Hoy* à laquelle Valeria participe, les images télévisuelles apparaissent directement dans le montage du film sans transition. Mais le réalisateur distingue l'image télévisuelle en lui donnant une texture particulière, avec des traits verticaux qui balaient l'image et donnent l'impression d'une qualité amoindrie. A certains moments, l'intermédialité revêt un caractère d'auto-citation : les publicités qui passent à la télévision ont été réalisées par INARRITU lui-même (publicité pour une banque, bande-annonce d'un programme télévisé) ; elles constituent une sorte de clin d'œil à son ancien métier de publicitaire.

De plus, le panneau publicitaire géant, sur lequel apparaît Valeria pour promouvoir le parfum *Enchant*, occupe aussi une place importante dans le film. Cette image semble marquée par l'interculturalité parce que, dans sa composition, elle renvoie à la publicité européenne. En effet, Valeria, grande et belle femme blonde et blanche - l'actrice étant d'origine espagnole et non mexicaine, ce qui était voulu par le réalisateur - y apparaît, vêtue d'une courte robe blanche de haute couture, sur un fond rouge. Le sigle de la marque du parfum, avec son double C, renvoie fortement au sigle de la marque française Coco Chanel.

Les photographies jouent aussi dans le film un rôle particulier, comme l'affirme le réalisateur: « Dans cette histoire, les photos sont fondamentales. Elles révèlent des choses sur nous comme peut le faire la musique. Le cercle dramatique de Chivo est impressionnant. Quand il trouve les photos d'Octavio, Ramiro, Jorge, on revit l'histoire de ces personnages et on comprend qu'ils sont vivants. Octavio a des photos de son chien, de Susana, de sa mère. Il est comme Daniel qui cherche aussi à s'échapper du quotidien, de l'ennui, de sa crise. Il cherche à se régénérer à travers un mannequin célèbre, à vivre ce qu'il a déjà vécu mais qu'il a perdu. Au fond, il n'a que sa famille et il souffre parce que c'est son sang. Et ce sont les photos sur son bureau, celles de son sang qui l'entourent. Il voulait une échappatoire mais c'était un fantasme irréel.⁴⁰⁴ » Le film met ainsi en scène plusieurs photographies de personnages mineurs ou majeurs. Lorsqu' El Chivo accepte des contrats pour tuer des gens, il reçoit une photographie de la personne à supprimer, avec au dos son nom, prénom, âge et adresse. El Chivo va lui-

⁴⁰⁴ GONZALES INARRITU Alejandro, DVD bonus de *Amores perros*. Studio Canal, 2002.

même substituer un album de photographies de famille chez sa fille, pour remplacer la tête de l'homme qui a élevé sa fille par une photo d'identité de son propre visage, après s'être lavé et coupé cheveux et barbes. Le réalisateur nous montre aussi des images de l'album où El Chivo était un jeune professeur d'université en costume, et qu'il tenait sa fille dans ses bras. Les souvenirs que provoquent ces photos touchent profondément le vieil homme qui se met à pleurer.

Les photographies semblent ainsi jouer un rôle primordial dans le film et elles peuvent aussi constituer un véritable contre-point, comme en témoigne une scène du début du film. Octavio et Susana font l'amour pour la première fois dans la chambre de Susana, alors que le bébé joue par terre à côté d'eux. La scène est filmée en plan large. Au premier plan, un miroir reflète les corps des deux amants. Le plan est assez long pour que le spectateur distingue des photographies collées sur le miroir. Il y en a trois. Sur la première, Octavio et Ramiro posent côte à côte comme de vrais frères. Sur la deuxième, Ramiro, Susana et leur bébé posent de face en souriant. Et sur la troisième, coupée par le cadre, on distingue le chien Cofi. La confrontation entre le sens des photographies (qui représentent l'harmonie familiale) et celui de l'image du miroir (qui reflète la faute des deux amants en flagrant délit) renforce le sentiment de trahison de la séquence.

De même, dans *Babel* (2006) INARRITU utilise des images diffusées sur différents médias. De cette manière, il semble souligner le fait que la multiplication des écrans est caractéristique de notre monde contemporain, notamment chez les jeunes. Chieko est entourée dans le film d'images provenant de différentes sources. Elle regarde la télévision, principalement des clips vidéo et le journal télévisé. C'est par ce moyen que le spectateur prend connaissance de la gravité du problème des deux frères marocains : Chieko regarde le journal télévisé évoquant l'accident qui a eu lieu au Maroc. En plus de créer des liens entre les personnages au travers des médias, INARRITU semble souligner le fait que la télévision est centrale dans la vie quotidienne des personnages. De plus, Chieko communique avec sa meilleure amie par visiophone sur son téléphone portable. Et à certains moments dans le film, le réalisateur intègre directement les images du téléphone dans le montage du film.

Les spectateurs peuvent trouver leur plaisir de réception dans la reconnaissance de cette esthétique intermédiaire. Du côté de la production s'opère aussi une prise de conscience du potentiel d'expression médiatique que permet cette esthétique. Et du côté de la réception, le plaisir de réception peut se trouver dans la reconnaissance de la « personnalité » du média et de l'usage spécifique qu'en fait le cinéaste.

Ainsi, un véritable dialogue peut se tisser entre le réalisateur et le spectateur au travers de l'intermédialité.

La sémio-pragmatique est aussi une méthode pertinente pour analyser l'intermédialité. En effet, comme le dit Roger ODIN, « la sémio-pragmatique cherche à comprendre comment le sens vient aux textes sous la contrainte de déterminations contextuelles. Parmi ces contraintes se trouvent celles liées à la nature spécifique des différents médias.⁴⁰⁵ » Or, la sémio-pragmatique est porteuse d'une visée heuristique dans la mesure où elle considère que « les mécanismes de production de sens et d'affects sont transmédiatiques » et donne ainsi « la possibilité de se livrer à des comparaisons intermédiatiques.⁴⁰⁶ »

b. C. REYGADAS : intermédialité avec la peinture

L'intermédialité semble aussi traverser le cinéma de Carlos REYGADAS, notamment son troisième film, *Luz silenciosa* (2007).

Il nous semble en effet que ce film peut être considéré comme une « peinture mystique⁴⁰⁷ » de la nature humaine, et que l'on peut analyser une forme d'intermédialité avec la peinture.

Tout d'abord, ce film serait le plus abouti en termes de recherche esthétique sur l'image. Le réalisateur séduit en effet la critique française qui s'accorde sur l'idée que le cinéaste a atteint, avec ce troisième film, « une sorte de plénitude formelle⁴⁰⁸ ».

Plusieurs éléments concourent à produire cette impression : le travail sur la perspective et la lumière au sein de chaque plan, mais aussi leur composition géométrique. En effet, lorsque REYGADAS filme le ciel nocturne, trois étoiles alignées au centre du plan, dans la profondeur du champ, et sur lesquelles la mise au point a été réglée, produisent un effet de perspective forte.

Pour représenter le lever du soleil, il s'appuie sur un jeu de lumière et un travail sur les couleurs : le plan séquence se termine en se fixant sur l'horizon, laissant le temps au spectateur d'apprécier le dégradé de couleurs qu'offre le spectacle de l'aube ; la lumière jaune-verte du jour prenant définitivement le pas sur celle orangée de la nuit.

Certains plans fixes de paysages ressemblent à des tableaux. Mais son esthétique se nourrit aussi de l'apport du mouvement, de la force cinétique propre au média qu'il

⁴⁰⁵ ODIN Roger, Sémio-pragmatique et intermédialité, *Sociétés & représentations* n°9, *La croisée des médias*, Paris : CREDHESS, 2000, p.115.

⁴⁰⁶ ODIN Roger, *Op. cit.*, 2000, p.116.

⁴⁰⁷ SCHWARTZ Arnaud, Lumière silencieuse, *La Croix* du 23/05/2007, en ligne [réf. du 7 janvier 2011]. Disponible sur : <http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2303973&rubId=1097>

⁴⁰⁸ *Ibid.*

mobilise pour s'exprimer, à l'image de ses longs plans séquences et travellings avant très lents et de la scénographie minutieuse sur laquelle est construite la séquence.

De cette manière, le réalisateur réinvestit selon nous dans ses films les connaissances des arts plastiques, notamment de la peinture réaliste, pour composer son propre style, voire sa propre culture visuelle. Ce qui donne cette dimension réaliste au film, c'est qu'il n'utilise que de la lumière naturelle pour filmer l'action et que les seuls sons du film sont ceux de la diégèse. Le film plonge le spectateur dans le silence qui l'invite à se recueillir devant les images de la vie quotidienne de la communauté des Mennonites comme un spectateur peut le faire face à un tableau dans un musée.

D'ailleurs, une dimension esthétique dans l'architecture des maisons des Mennonites semble avoir séduit le réalisateur, lui rappelant justement les peintures de Vermeer : « J'adore l'endroit où vivent les Mennonites du nord du Mexique. Je l'ai découvert il y a quatre ans. En visitant leurs maisons, je découvrais qu'elles étaient bâties comme ce qu'on voit dans les toiles des maîtres hollandais, comme Vermeer.⁴⁰⁹ » La référence à ce peintre du 17^{ème} est éclairante quand on sait que les œuvres de Vermeer visaient justement à représenter des scènes de la vie quotidienne.

La peinture occupait déjà une place importante dans ses films précédents, comme dans *Batalla en el cielo* (2003), où le tableau du peintre Antonello de MESSINA, *Le Christ Mort* (1475-78), apparaissait en gros plan. Mais avec *Luz silenciosa* (2007), le cinéaste va plus loin que de rendre hommage aux œuvres qu'il affectionne en les citant : il invente, il crée un style qui lui est propre en s'appuyant sur une esthétique intermédiaire inspirée de la peinture et de ses formes d'expression. Il propose ainsi une véritable expérience esthétique au spectateur.

La dimension esthétique se retrouve aussi au cœur de la problématique du film, qui est en fait un conflit dramatique et éthique. Johan, le personnage principal du film, est contrarié, déchiré entre les valeurs de sa religion et de sa communauté mennonite et son amour adultère pour Marianne. Et pour traiter ce conflit, le réalisateur s'appuie sur le principe esthétique du clair/obscur propre à la peinture, qui donne aussi de l'épaisseur à la psychologie de ses personnages. Dans le film, la lumière vient du miracle rendu possible par l'amour. Le réalisateur déclare que « l'obscurité est dans la tête ou l'âme du personnage mais la lumière est là, en permanence, silencieuse, sans condition.⁴¹⁰ »

En outre, les images des paysages de ses films sont empreintes d'une force et d'une tension spirituelle qui reflètent celles des personnages.

⁴⁰⁹ REYGADAS Carlos, Entretien avec Christian Georges du 8 février 2008, en ligne, non paginé [réf. du 7 janvier 2011]. Disponible sur : http://www.e-media.ch/dyn/bin/1108-5587-1-lumiere_silencieuse.pdf

⁴¹⁰ REYGADAS Carlos, *Lumière silencieuse*, de Gilles FUMEY, en ligne, non paginé [réf. du 5 janvier 2011]. Disponible sur : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1209

Deux séquences du film nous semblent pertinentes à analyser selon cette perspective intermédiaire. Elles transmettent deux émotions différentes.

La première se situe au début du film. Nous avons déjà démontré dans le chapitre deux que l'ouverture du film peut justement être reçue par le spectateur sur le mode esthétisant, pour reprendre l'expression de Roger ODIN. L'image panoramique fait du spectacle naturel du lever du soleil, filmé par la caméra de REYGADAS, un moment solennel. En outre, les plans semblent avoir été calculés au millimètre près et leur composition est très géométrique, ce qui semble constituer une caractéristique culturelle typiquement mexicaine, comme le souligne Octavio PAZ lorsqu'il insiste sur l'attirance des artistes mexicains « pour la géométrie dans les arts décoratifs, pour le dessin et la composition dans la peinture.⁴¹¹ »

Et justement, au début du film, REYGADAS semble jouer sur la palette graphique des couleurs de son film comme un peintre impressionniste sur sa toile. En effet, les paysages et leur traitement (couleurs, contrastes, ombres et lumières) reflètent les sentiments des personnages. Cette ouverture grandiose, avec son rythme lent et contemplatif, invite le spectateur dans l'ambiance paisible du lever du jour et l'intimité d'une scène familiale: celle du petit-déjeuner, après le bénédicité.

La deuxième séquence, que l'on peut considérer comme une sorte de climax, se situe au milieu du film. Là encore, la tension entre les personnages est sensible dans le paysage, qui semble en crise lui aussi. La pluie, les nuages et l'orage reflètent le conflit intérieur des personnages. Johan est partagé entre son amour adultère pour Marianne et ses valeurs religieuses et communautaires. Esther est blessée parce qu'elle souffre de l'expérience de la perte de l'amour de son mari et donc de sa vie, d'une certaine manière.

Ces deux séquences constituent selon nous des formes d'expérimentation d'une esthétique intermédiaire au sein du média cinéma, auxquelles le spectateur est invité à participer.

⁴¹¹ PAZ Octavio, *Op.cit*, 1972, p.32.

3. Intermédialité et mémoire intermédiaire

Nous proposons aussi le terme de *mémoire intermédiaire* pour envisager les conséquences des échanges entre les médias sur la création des films par les réalisateurs et leur réception par les spectateurs.

Si l'intermédialité nous amène à penser la question de la mémoire, c'est que les films sont pris dans un réseau d'images et de formes d'expression. Les réalisateurs comme les spectateurs ont accès à ce réseau d'images circulant sur différents médias, et construisent, selon nous, leur propre mémoire intermédiaire.

La *mémoire intermédiaire* ne se confond pas avec la mémoire intertextuelle, parce qu'elle concerne le problème de « l'émergence d'un milieu-réseau renvoyant à un sujet et à une mémoire qui ne semblent plus les mêmes que le sujet et la mémoire habitant l'écriture.⁴¹² »

Nous proposons alors de la définir comme un stock d'images et de sons constitués par la consommation d'images provenant de différents médias, que le spectateur pourrait convoquer pour les comparer aux films qu'il visionne.

Au premier abord, cette *mémoire intermédiaire* semble se confondre avec le concept de *mediascape* proposé par Arjun APPADURAI, et défini comme étant « à la fois la distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information (journaux, magazines, chaînes de télévision et studios cinématographiques), désormais accessibles à un nombre croissant d'intérêts publics et privés à travers le monde, et les images du monde créées par ces médias [...] Le plus important à propos de ces mediascapes, c'est qu'ils fournissent - en particulier sous leur formes télévisées, cinématographiques ou vidéographiques - à des spectateurs disséminés sur toute la planète de larges et complexes répertoires d'images, de récits et d'ethnoscape, où sont imbriqués le monde de la marchandise et celui de l'information et de la politique.⁴¹³ »

Mais, si nous préférons les termes de *mémoire intermédiaire* et d'intermédialité, c'est qu'ils insistent selon nous davantage sur les interrelations entre les médias et les emprunts qui découlent de ces échanges. Ce terme insiste davantage sur la matérialité des médias et c'est bien ce qui nous intéresse dans cette recherche : comprendre comment de nouvelles formes de discours émergent des échanges entre les formes d'expression de différents médias.

⁴¹² MARINIELLO Silvestra, *Op.cit.*, 2003, p. 48.

⁴¹³ APPADURAI Arjun, *Après la colonisation*, Paris : Payot, 2005, p.71.

Nous pouvons relever différentes séquences des films du corpus qui semblent inviter le spectateur à mobiliser sa mémoire intermédiaire.

a. Les Pink Floyd et la peinture muraliste dans *Les Fils de l'Homme* et le *Labyrinthe de Pan*

Dans *Les Fils de l'homme* (2006), Alfonso CUARON se sert de la centrale électrique Battersea, au sud de Londres, comme décor pour construire la représentation de son Ministère des Arts, appelé « L'Arche des Arts MMXXVII ». Les plans de l'usine rappellent l'image de la jaquette de l'album *Animals* (1977) des Pink Floyd. Le spectateur qui a en tête cette image provenant d'un média différent peut éprouver du plaisir à la reconnaître en même temps qu'il associe un sens supplémentaire au film, induit par cette image. Dans ce cas, il semblerait que la référence à cet album vienne renforcer la perspective critique du réalisateur sur la société anglaise, comme le faisaient les Pink Floyd en leur temps.

(Les images du film et de l'album sont consultables à la fin du chapitre douze ; **Images 12**)

De même, dans le *Labyrinthe de Pan* (2006), Guillermo DEL TORO a fait appel à un peintre muraliste mexicain, Rudy MERCADO qui a composé des fresques murales pour constituer les décors de l'habitation de la créature nommée « el Hombre Palido ». Ce décor propre à l'univers du film du réalisateur peut évoquer au spectateur mexicain d'autres images appartenant à la peinture murale de ce pays, à savoir les fresques de Diego RIVERA, symbole de la nation mexicaine. Il peut ainsi éprouver du plaisir en convoquant ces images provenant de cet autre média qu'est la peinture, et apprécier la manière dont elles viennent enrichir l'univers visuel propre à l'imaginaire du réalisateur, en s'appuyant sur des images appartenant à la culture visuelle des mexicains.

(Les images des peintures murales sont aussi consultables à la fin du chapitre douze ; **Images 7**)

Nous développerons davantage l'analyse de ces deux séquences dans le chapitre douze sur l'hybridation culturelle.

b. *Sleep Dealer* et la mémoire intermédiaire du jeu vidéo et des images d'ordinateur

De par sa thématique, le film *Sleep Dealer* (2008) d'Alex RIVERA renvoie lui aussi, en même temps qu'il les intègre dans la matérialité du film, aux images des jeux vidéo et à celles diffusées par les ordinateurs grâce au réseau d'internet. En effet, le film dépeint un futur proche dans lequel les Etats-Unis exercent un control tel sur les frontières du Mexique, que la main d'œuvre mexicaine travaille virtuellement sur les chantiers nord-américains, sans jamais fouler le sol des Etats-Unis.

Les travailleurs se rendent dans des usines, les Sleep Dealers, pour se connecter à un réseau virtuel grâce à une puce, qu'ils se font implantés plus ou moins légalement, et qui leur permet de se brancher sur une machine. Cette interaction homme-machine active à distance une autre machine sur le sol américain qui accomplit le travail pour lequel ces ouvriers au corps hybride sont employés. Memo, le personnage principal du film, est un jeune ouvrier clandestin qui se rend justement à Tijuana pour acheter une puce sur le marché noir et trouver du travail aux Etats-Unis en se connectant au réseau. Lorsqu'il se connecte pour la première fois, le réalisateur intègre dans le montage du film les images captées par l'œil-caméra de sa machine sur le sol américain. La texture et les couleurs de ces images sont particulières et soulignent la matérialité de cet autre média intégré dans le film.

Le réalisateur insiste sur la particularité de l'expérience que fait le personnage principal pour la première fois. D'ailleurs, avant de connecter les nodules de la machine sur les récepteurs implantés sur son bras, une voix enregistrée lui explique les principes de bases de la connexion. Elle précise : L'oxygène vous maintient vigilant. Cet équipement paie votre salaire, prenez-en soin ! » En arrière-plan, de chaque côté de Memo, d'autres ouvriers sont connectés, les uns à côté des autres : ils constituent des rangées entières de travailleurs branchés, reproduisant une série de gestes répétitifs, comme des robots. Memo place un masque à oxygène autour de sa bouche ainsi que des lentilles sur ses yeux, lui permettant de voir les images de la caméra de la machine qu'il commande à distance.

A la première connexion, Memo doit s'habituer à ce « nouveau corps ». Et le premier contact avec sa machine est un peu abrupt parce qu'il se connecte à un moment où un chantier de construction est en pleine action. Sa machine repose sur une barre en métal étroite, suspendue au dessus du vide, l'installation se trouvant à quelques centaines de mètres du sol. Le réalisateur alterne entre des images en vue subjective de

ce que le personnage perçoit depuis la machine à laquelle il est connecté et des images en point de vue externe, représentant en gros plan le visage de Memo. Ses yeux bougent et dirigent ainsi les mouvements de la caméra.

Le recours à une esthétique intermédiaire avec les images de la caméra appartenant à la machine de Memo nous semble ainsi souligner l'étrangeté et la difficulté de cette expérience. Elle nourrit ainsi l'intrigue et souligne ses enjeux.

Nous pouvons d'ailleurs relever la dimension idéologique qui se trouve au cœur de la proposition dramatique du film. En effet, bien que l'histoire se situe dans le futur, les aspirations du personnage principal sont proches d'un grand nombre de travailleurs mexicains d'aujourd'hui, qui tentent de passer la frontière pour trouver du travail aux Etats-Unis. En cela, le film se situe dans la tradition du genre fantastique de type dystopie, en même temps qu'il est aussi marqué par le genre réaliste. Il aborde une problématique centrale dans la société mexicaine contemporaine, en l'extrapolant : celle de l'immigration. Et la substitution de l'homme par la machine semble être envisagée par le réalisateur comme une solution possible aux problèmes de communication et de cohabitation entre les cultures du Nord et du Sud.

Enfin, l'hybridation des corps et des machines au sein de la diégèse est aussi liée à l'hybridation plastique et culturelle du style de ce réalisateur mexicain en particulier, et du cinéma mexicain contemporain de manière plus générale.

c. Symbolique de la mémoire intermédiaire de la bande-dessinée dans *Super Amigos*

Dans *Super Amigos* (2007), Arturo PEREZ-TORRES s'appuie dans ce film sur une esthétique intermédiaire qui renvoie à la fois aux images de la bande-dessinée et du film d'animation.

Nous avons déjà analysé dans le chapitre deux le début de ce documentaire pour montrer qu'il se caractérise par une hybridation des genres cinématographiques. Ce début de film permet aussi au réalisateur d'afficher clairement son parti pris au spectateur : il traite son sujet de manière comique et décalée et s'appuie à la fois sur des images en prises de vues réelles et des images créées en PAO. En effet, des « cartouches » de bandes-dessinées apparaissent sur les images en prises de vues réelles, indiquant le temps ou les lieux. Et des séquences d'animation en 2D, proches du dessin animé, interviennent à des moments clés du film, notamment pour représenter la naissance de chacun des super-héros.

De ce fait, il nous semble que les images de ce documentaire peuvent donner du plaisir au spectateur parce qu'elles renvoient justement à toute une série d'images produites dans d'autres médias que le cinéma, que le spectateur peut convoquer au moment où il visionne le film d'Arturo PEREZ-TORRES. C'est en ce sens que le concept de mémoire intermédiaire nous semble pertinent.

Le premier plan du film est d'ailleurs tout à fait caractéristique puisqu'il s'agit d'une planche de bande-dessinée composée de trois vignettes. Après avoir zoomé sur la première vignette horizontale, représentant un plan d'ensemble de la ville de Mexico D.F d'un point de vue panoptique, l'image d'un plan identique mais en prise de vue réelle se superpose à la vignette. De plus, chaque fois qu'un nouveau personnage apparaît, une courte séquence d'animation le présente rapidement et explique surtout les raisons pour lesquelles il est devenu l'un des Super Amigos.

Ce qui nous semble important de relever dans cette convocation d'une mémoire intermédiaire, c'est le niveau symbolique qu'elle peut apporter dans le propos global du film. En effet, le film est traversé par une dimension politique forte, puisque même si ces super-héros du quotidien sont habillés comme des personnages de Comics nord-américains, leur mission est bien réelle : les Super Amigos interviennent dans la ville de Mexico D.F pour solutionner les problèmes des habitants, chacun d'entre eux étant d'ailleurs spécialisés par type de problème, à savoir : la lutte contre la pauvreté des quartiers du centre-ville, contre la pollution, contre l'homophobie, la consommation de drogue par les enfants des rues ou encore contre la maltraitance des animaux et plus

précisément contre les corridas. Le fait de s'appuyer sur une esthétique proche de la bande-dessinée renforce d'autant plus la dimension politique du film que, jusqu'au milieu de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, la bande-dessinée n'était ni considérée comme un média ni comme un art et elle était à la fois populaire et minoritaire. Mais elle était reconnue par des lecteurs passionnés par ce média parce qu'il constituait justement un espace libre d'expression, et de critique de la société contemporaine des bandes-dessinées.

Le spectateur peut donc être sensible au sens spécifique de l'utilisation de cette esthétique intermédiaire dans le film, porteuse d'une dimension politique forte. Elle s'inscrit aussi dans le propos global du film, à savoir proposer sous une forme décalée et ironique un documentaire engagé.

Les costumes des super-héros doivent aussi être analysés selon cette perspective idéologique. En effet, ils ressemblent à ceux des super-héros des Comics nord-américains, comme Superman, mais leur apparence indique clairement qu'ils ont été faits à la main et avec de petits moyens. Cela semble indiquer une forme de résistance et de réappropriation de l'esthétique hégémonique des Comics nord-américains, tout en la métissant avec une pratique culturelle et sportive typiquement mexicaine ; la *Lucha Libre* que nous analysons plus spécifiquement dans le chapitre sept.

De plus, les séquences d'animation permettent au réalisateur une certaine économie narrative en même temps qu'elles peuvent provoquer une émotion. Par exemple, lorsque Fray Tormenta explique comment il est devenu un super-héros luttant pour les enfants de la rue, il revient sur l'effondrement qui a gravement touché la ville de Mexico DF en 1985. L'évènement est d'abord représenté en animation, pour focaliser le spectateur sur la transformation du personnage en super-héros. Puis des images documentaires (banc-titre d'articles de presse et extraits de journaux télévisés) sont mêlées à celle de la séquence d'animation.

Ces images peuvent renvoyer aux images de journaux que les spectateurs mexicains ont pu lire au moment de l'évènement : elles appartiennent aussi dans ce sens à leur propre mémoire intermédiaire et le fait de les revoir peut provoquer chez eux une émotion forte, ravivant un souvenir douloureux. Mais en même temps, le style enfantin des dessins et les couleurs utilisées dans les images d'animation viennent adoucir cette émotion, soulignant le fait que de ce drame est né un espoir, représenté par le combat de Fray Tormenta pour la cause des enfants des rues.

Ainsi, selon nous, une analyse pertinente de l'intermédialité et de la mémoire intermédiaire consiste non seulement à identifier les différents textes médiatiques qui composent l'esthétique intermédiaire d'un film mais aussi et surtout à proposer des hypothèses sur le sens de cette esthétique dans le discours global du réalisateur, au

niveau symbolique et idéologique. Et dans le cas du documentaire *Super Amigos*, il nous semble important d'observer les conséquences de la transposition des moyens d'expression d'un média dans un autre média d'un point de vue sémiologique et idéologique, comme nous venons de l'analyser.

Pour conclure, notre analyse de l'intermédialité et de la *mémoire intermédiaire* nous a permis de mettre en relief la dimension discursive du cinéma mexicain contemporain.

Les réalisateurs qui empruntent les formes d'expression développées par d'autres médias pour les intégrer dans leur pratique de cinéaste renforcent de cette manière le méta-discours qu'ils proposent sur le cinéma et les autres médias.

Cette réflexion nous invite alors à réfléchir sur la spécificité du discours construit par les réalisateurs, notamment à partir des interactions entre images et sons ; ce qui renvoie à la question du montage.

C'est pourquoi nous proposons dans le chapitre suivant de montrer en quoi l'énonciation cinématographique des cinéastes mexicains reflète aussi une démarche de l'entre-deux, dès lors que les cinéastes s'appuient à la fois sur le montage narratif et discursif.

Chapitre Six : montage et énonciation dans le cinéma mexicain contemporain

Le montage constitue, selon nous, un élément important à analyser dans les films, et ce pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, nous sommes particulièrement sensibles à cette étape finale de la construction d'un film, parce que, professionnellement, nous avons découvert le milieu professionnel de l'audiovisuel en nous formant au montage. Cette étape a d'ailleurs joué un rôle central dans notre manière de concevoir l'écriture des films que nous avons réalisés tout au long de notre parcours universitaire.

Le montage peut être considéré comme la troisième naissance du film ; après avoir été écrit puis réalisé, le film se construit à nouveau au montage. Et ce qui est particulièrement intéressant dans cette opération, c'est qu'elle consiste à créer une continuité - à la fois narrative et discursive (l'objet-film) - à partir d'une somme de discontinuités (les plans, ainsi que tous les éléments qui peuvent être ajoutés en postproduction). Ainsi, « l'un des traits spécifiques les plus évidents du cinéma est d'être un art de la combinaison et de l'agencement.⁴¹⁴ »

Ensuite, le montage est un outil d'expression propre au cinéma. En effet, « l'art qui consiste à ajuster plusieurs images en une suite intelligible renvoie à une « spécificité cinématographique » de façon plus *manifeste* et centrale que l'art de composer les images.⁴¹⁵ » L'analyse de cette suite intelligible permet de révéler la présence plus ou moins marquée des réalisateurs dans leur film, du point de vue de l'énonciation. *L'énonciation cinématographique* « est le fait d'user des possibilités expressives offertes par le cinéma pour donner corps et consistance au film.⁴¹⁶ » Parmi ces possibilités expressives, le montage joue un rôle central. Nous considérons donc les films comme des discours sur le monde, que les cinéastes construisent au travers de cette opération de montage.

⁴¹⁴ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris : Armand Colin (3^{ème} édition), 2008, p.37.

⁴¹⁵ METZ Christian, *Essai sur la signification du cinéma*, Tome II, Paris : Klincksieck, 2003, p.93.

⁴¹⁶ CASSETTI Francesco, Les yeux dans les yeux, *Communications* n°36, Paris : Seuil, 1983, p.80.

Enfin, le montage ne se réduit pas à une opération technique d'assemblage des plans les uns avec les autres. Il peut aussi être considéré comme « une opération d'écriture filmique.⁴¹⁷ » Il permet à un cinéaste d'exprimer sa vision du monde (et notamment son rapport à l'espace-temps). Le montage constitue aussi, selon nous, une manière de penser son rapport au monde ; il peut donc aussi être envisagé comme un métadiscours.

Cette perspective sur le montage, considéré à la fois comme opération d'assemblage de matériaux divers et comme forme de pensée, structure le plan de notre chapitre. C'est pourquoi, à partir d'une analyse du montage des films du corpus principal, nous chercherons à mettre en lumière la conception du montage propre à chacun des deux cinéastes, Alejandro GONZALES INARRITU et Carlos REYGADAS. Nous démontrerons enfin comment leurs théories du montage sous-tendent un rapport au monde différent.

⁴¹⁷ GOLIOT-LETE A. et Al, *Op.cit*, 2008, p. 241.

1. Le montage : un élément central de l'énonciation cinématographique

Nous relèverons d'abord quelques traits spécifiques au montage nous semblant pertinents pour étudier *l'énonciation cinématographique*. Puis nos analyses souligneront la particularité du montage dans les films du corpus central.

Le montage se définit selon nous comme « le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores, ou d'assemblages de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant, et/ou en réglant leur durée.⁴¹⁸ » Cette définition sous-tend déjà le potentiel discursif du montage, dans la mesure où c'est justement l'interaction entre différents éléments filmiques, ainsi que leur ordonnance, qui confèrent au film le statut de discours.

Nous considérons ainsi le montage comme « l'organisation concertée des co-concurrences syntagmatiques sur la chaîne filmique.⁴¹⁹ » Le sens du film émerge de la confrontation entre les divers éléments qui le composent et les sujets qui les perçoivent. En effet, « c'est avant tout par la *disposition* des éléments actualisés que le film, dépassant la simple représentation analogique, se met à signifier selon des lois qui lui sont propres.⁴²⁰ » Et l'analyse de ces lois permet, selon nous, de mettre en lumière la conception du montage d'un cinéaste, ainsi que le métadiscours qu'il livre sur le monde qu'il représente.

Dans cette perspective, nous utilisons le terme *énoncé* « pour désigner une quelconque unité sur le plan de la réalisation discursive : image, séquence, film, etc.⁴²¹ » Plusieurs niveaux d'énonciation peuvent ainsi être étudiés dans un film ; le niveau micro (à l'échelle du plan), le niveau intermédiaire (à l'échelle de la séquence), et le niveau macro (à l'échelle du film entier).

Le niveau intermédiaire nous semble le plus pertinent pour analyser l'énonciation cinématographique du point de vue du montage, parce que « l'avantage de la séquence, en regard du film en entier, est qu'elle se prête plus facilement à une analyse détaillée⁴²² ». Et, en regard du plan, elle permet d'observer la spécificité des interactions entre les plans et les différents éléments qui composent le film, et donc la question du montage.

Considérer le film comme un discours nous invite à penser la notion de

⁴¹⁸ AUMONT J. et Al, *Op.cit*, 2008, p.44.

⁴¹⁹ METZ Christian, *Op.cit*, 2003, p.95.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ CASETTI Francesco, *Op.cit*, 1983, p.94, note 13.

⁴²² JULLIER Laurent, *L'analyse de séquence*, Paris : Armand Colin, 2004, p.7.

fragment, qui désigne le plan dans sa dimension discursive. La notion de fragment sous-tend en effet « une conception du film comme *discours articulé*⁴²³ ». C'est bien sûr le cas des films d'EISENSTEIN, dans lesquels « chacun des fragments renvoie à sa propre sphère de signification⁴²⁴ » et se construit sur le mode du conflit. Et cette notion de fragment comme unité de discours nous semble opératoire pour analyser certaines séquences des films du corpus.

« Cette esthétique du fragment se retrouve dans l'utilisation du gros plan. Le gros plan, inséré dans une continuité, remplit deux fonctions : esthétiquement, il concentre l'attention, fixe le regard, et intellectuellement, il disperse au contraire, ou plutôt étend la sphère de représentation de l'image.⁴²⁵ » En outre, les « gros plans, fragments, inserts rompent ou scandent le cours de la représentation, affectent la perception du spectateur et réorientent l'action et la signification.⁴²⁶ »

Ainsi, le montage joue un rôle central dans la construction du sens du film ; il est un outil de communication central dans la relation qui se tisse entre un réalisateur et ses spectateurs. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre trois, cette relation peut se transformer en véritable « lutte pour le sens ». Et le montage des images et des sons joue un rôle central dans cette production de sens parce qu'il est « le principe unique et central qui régit toute production de signification et qui organise toutes les significations partielles produites dans un film donné.⁴²⁷ »

Il peut à la fois toucher l'intellect et l'affect du spectateur, lui procurant du plaisir de réception. Le principe du montage est basé sur « la mise en présence de deux éléments filmiques, entraînant la production d'un effet spécifique que chacun des deux éléments, pris isolément ne produit pas.⁴²⁸ » Il doit donc être analysé du point de vue des effets qu'il peut produire sur le spectateur. Et les différents effets que le montage peut produire - qu'ils soient syntaxiques, figuraux, rythmiques, ou plastiques⁴²⁹ - peuvent être considérés comme des effets de discours.

Ces effets de discours peuvent être analysés du point de vue de l'intentionnalité des cinéastes, qui produisent du sens à partir de leurs choix de montage, comme de celui de la sensibilité des spectateurs, qui s'approprient aussi le sens du film.

⁴²³ AUMONT J. et Al, *Op.cit*, 2008, p.59.

⁴²⁴ AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris : Nathan Cinéma, 2001, p.44.

⁴²⁵ AMIEL Vincent, *Op.cit*, 2001, p.46.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ AUMONT J. et Al, *Op.cit*, 2008, p.60.

⁴²⁸ AUMONT J. et Al, *Op.cit*, 2008, p.46-47.

⁴²⁹ AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2005, p.133-134.

Nous retenons aussi deux fonctions principales du montage, que nous analyserons dans les films du corpus : donner du sens et donner du rythme⁴³⁰.

Le montage est créateur de sens dès lors qu'il vise à opposer ou rapprocher des situations. Plusieurs liens peuvent être ainsi créés : des liens spatio-temporels (à partir du fondu-enchaîné par exemple) et narratifs (visant à créer une impression de continuité ou de fragmentation du récit), des liens de contenus (cas du montage alterné ou parallèle), ou des liens sensibles (cas du montage « par correspondances »).

Une notion centrale apparaît alors incontournable à aborder ici ; celle du *raccord*. Le principe du raccord est de produire un effet de continuité, qu'elle soit spatiale (raccord dans l'axe), plastique (raccord-mouvement), diégétique (raccord sur un geste). En plus de l'image, le son peut aussi servir de raccord entre des plans et des suites de plans représentant plusieurs personnages dans des espaces-temps différents. Notre démarche d'analyse du montage vise d'ailleurs à réhabiliter le son comme un élément central du discours cinématographique.

Tous ces raccords peuvent aussi être envisagés comme des sutures visant à créer des liens entre les plans mais aussi entre les émotions vécues par les personnages et les spectateurs qui peuvent s'émouvoir à leur tour. En ce sens, le cinéma est un art du raccord ; il peut créer un lien affectif entre les personnages et les spectateurs. En outre, en raccordant des histoires, le montage peut reconstruire du lien, non seulement chronologique (comme c'est le cas du cinéma narratif) mais aussi du lien symbolique (comme c'est le cas du montage discursif).

La question du rythme est aussi centrale dans le montage. S'intéresser au rythme, c'est observer les nuances entre les accélérations et les ralentis du montage, ainsi que l'effet que cela peut produire sur le spectateur. C'est pourquoi nous retenons la définition du rythme, qui, « selon une approche ternaire, renvoie à tout phénomène, perçu ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement.⁴³¹ » Et c'est parce qu'il y a du mouvement, des nuances entre des séquences rapides et des séquences lentes, que le film est rythmé.

Enfin, il nous semble important de préciser ce que nous entendons par montage narratif et discursif, avant d'en analyser différentes utilisations dans les films du corpus.

Le montage narratif est progressivement devenu une norme du cinéma de fiction, à partir des années 1910 jusqu'aux années 50 où le cinéma classique hollywoodien a conçu ses propres règles pour devenir hégémonique. Il vise à construire une continuité spatio-temporelle ainsi qu'à souligner la tension dramatique progressive

⁴³⁰ GARDIES René (sous dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris : Amand Colin, 2007, p.39-52.

⁴³¹ SAUVANET Pierre, Rythme, article du *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, sous la direction de Jacques MORIZOT et Roger POUIVET, Paris : Armand Colin, 2007, p.389.

du film. Il favorise l'identification et la projection des spectateurs dans l'action et les personnages.

Le montage discursif « tente de démontrer des relations, d'organiser des significations qui ne vont pas de soi.⁴³² » En ce sens, il est un « montage signifiant, utilisant les formes du discours⁴³³. » Il constitue justement « un cinéma du montage », dans la mesure où il fonde « toute son expressivité et ses significations sur des effets soulignés au montage.⁴³⁴ » En ce sens, le montage discursif défini par Vincent AMIEL renvoie au montage expressif défini par Marcel MARTIN comme « un montage qui n'est pas une fin mais un moyen, et qui vise à exprimer par lui-même – par le choc de deux images – un sentiment ou une idée.⁴³⁵ »

En recourant au montage discursif, les cinéastes utilisent une énonciation marquée ; ils rendent manifeste leur présence au spectateur. Il ne s'agit plus pour le spectateur de se projeter dans les images du film comme dans le montage narratif mais de comprendre des assemblages « qui ne vont pas de soi ». Ce montage nécessite ainsi la participation active du spectateur pour co-construire le sens de l'œuvre avec l'auteur.

Les montages narratif et discursif constitueraient ainsi, selon nous, deux types de construction du film auxquels les cinéastes pourraient avoir recours, selon que leur finalité est de créer une continuité narrative ou un discours sur le monde. Ils correspondraient aussi aux différentes opérations de mise en phase narrative et discursive analysées par Roger ODIN, que les cinéastes peuvent renforcer selon les effets qu'ils souhaitent produire.

Plutôt que d'opposer frontalement le montage narratif et expressif ou discursif, il nous semble plutôt que « l'immense majorité des films, même muets, ont recours en fait à l'une et l'autre de ces deux « catégories » de montage⁴³⁶».

Ces deux conceptions du montage semblent en effet s'hybrider dans les films du corpus central. D'ailleurs, « l'esthétique du fragment n'est pas incompatible avec un principe narratif : elle en est souvent complémentaire. Elle permet, d'abandonner le fil principal pour habiter, du regard ou de la conscience, soudain, un monde à part. Ou bien de dévier sur une idée, un système de signification, différents des précédents.⁴³⁷ »

Dans cette perspective, les analyses qui suivent visent à expliquer comment les réalisateurs utilisent alternativement ces deux conceptions du montage dans leurs films, pour créer des effets différents.

⁴³² AMIEL Vincent, *Op.cit*, 2001, p.43.

⁴³³ AMIEL Vincent, *Op.cit*, 2001, p.43.

⁴³⁴ GOLIOT-LETE A. et Al, *Op.cit*, Paris, 2008, p. 242.

⁴³⁵ AUMONT J. et Al, *Op.cit*, 2008, p.45.

⁴³⁶ AUMONT J. et Al, *Op.cit*, 2008, p.46.

⁴³⁷ AMIEL Vincent, *Op.cit*, 2001, p.44.

2. A. GONZALES -INARRITU et C. REYGADAS : une énonciation mixte

L'analyse du montage nous permet ainsi de travailler sur l'énonciation des films pour montrer qu'en alternant montage narratif et discursif, Alejandro GONZALES INARRITU et Carlos REYGADAS ont recours à une énonciation mixte.

a. Entre montage narratif et discursif

Les deux cinéastes du corpus central emploient alternativement dans leurs films les montages narratif et discursif. Dès qu'il s'agit de suivre une action, ils s'appuient sur un montage narratif. Mais quand ils veulent attirer l'attention du spectateur sur un autre niveau que celui de la narration, le niveau symbolique, ils utilisent un montage discursif. S'ils ont tous deux recours à une énonciation mixte, ils ne font cependant pas le même usage des moyens d'expression qu'ils mobilisent.

Dans le cinéma de Carlos REYGADAS, l'enjeu se situe au-delà de l'histoire, pour toucher une dimension « méta-physique », comme le cinéaste aime le rappeler, et proposer une expérience esthétique au spectateur. Dans sa trilogie, les histoires des films sont simples et les nœuds dramatiques peu nombreux. Les séquences construites à partir d'un montage discursif interviennent comme des suspensions dans le cours de la narration. Elles ouvrent la voie vers une autre dimension que celle de l'histoire et l'action représentées. Elles peuvent ainsi donner des pistes de réflexion aux spectateurs, transcendant alors la narration.

Dans le cinéma d'Alejandro GONZALES-INARRITU, les histoires sont très complexes dans la mesure où tous les films de sa trilogie sont des films choraux. Les films ne sont pas construits sur l'histoire d'un personnage principal mais sur un accident central qui réunit les histoires de plusieurs personnages que le réalisateur entrecroise au montage. La démarche du cinéaste semble celle de la déconstruction des normes du récit et de la représentation classiques. La fragmentation du montage renvoie à celle du récit. Et les fragments insérés dans le film fonctionnent comme des indices juxtaposés dans le but d'amener le spectateur à reconstruire l'histoire et sa chronologie, ou à ressentir l'émotion des personnages.

Ces conceptions du montage se retrouvent aussi dans les figures du montage alterné et parallèle que les deux cinéastes utilisent dans certaines séquences.

Dans *Batalla en el cielo* (2005), Carlos REYGADAS se sert du montage alterné à un moment particulier du film ; celui du dénouement. Après avoir tué Ana avec un couteau, Marcos se rend à la basilique de la Virgen de Guadalupe pour se mêler à la foule en pèlerinage. Comme certains pèlerins cherchant à expier leurs péchés pour trouver la voie de la rédemption, il avance à genoux, torse nu, vers l'entrée de la Basilique. En fond sonore, un homme scande la parole de Dieu dans un porte-voix. Un autre enfle un capuchon bleu sur la tête de Marcos, en lui disant « sauve ton âme mon frère ». Au moment même où l'homme vocifère les paroles suivantes « plus jamais de femme, plus jamais de chair », le réalisateur choisit de montrer en plan serré deux jeunes femmes en uniforme blanc et au décolleté plongeant, dégustant une glace en la léchant de manière aguicheuse. Cette interaction entre ces paroles et cette image fonctionne comme une sorte de contre-point : elle invite le spectateur à se distancier de l'action et à relever le décalage entre le discours du prêcheur et cette scène. Par ce procédé, Carlos REYGADAS représente la foi religieuse - proche de la transe collective - qui anime la Basilique, avec ironie.

Les policiers arrivent sur les lieux et l'un d'eux informe le chef de la police qu'Ana est morte. Le spectateur comprend alors que la police est venue pour arrêter Marcos. Et c'est à ce moment que le réalisateur utilise un montage alterné, montrant d'un côté la progression de Marcos dans la foule jusqu'à ce qu'il entre dans la basilique, et de l'autre, la mise en place des policiers tout autour de la basilique pour l'encercler. Puis, les échanges de communication par talkie-walkie entre les policiers informent le spectateur de la progression de la recherche des policiers, qui localisent rapidement Marcos. Dans ce cas, le montage alterné permet au réalisateur d'amplifier la tension dramatique de la séquence, en soulignant la possibilité d'une issue tragique pour le personnage principal.

Carlos REYGADAS utilise aussi un montage discursif dans ce film. Une séquence du film se situant juste avant le meurtre d'Ana nous semble pertinente à analyser pour expliciter la manière dont le cinéaste se sert du gros plan comme fragment, unité de discours. Il concentre l'attention du spectateur sur un détail, tout en réorientant la signification de ce fragment dans le film. Marcos attend dans le salon luxueux de Jaime qu'Ana se lève ; il est assis sur un fauteuil confortable, dans une pièce ensoleillée. Tout d'un coup, le cinéaste semble quitter le cours de l'action en filmant à l'épaule un petit tableau encadré et accroché sur un mur rouge sang, face à lui. Il souligne encore ce fragment en insérant un gros plan du tableau, laissant le temps au spectateur d'en apprécier le contenu. Le tableau représente un cheval de profil, peint sur un fond nuageux chaotique et sombre. L'une des particularités du cheval est que son sexe apparaît légèrement et qu'il bave furieusement. Cette séquence précède celle du meurtre d'Ana. Et justement, le spectateur peut être interpellé par ce fragment inséré

dans la continuité du film et le considérer comme un indice symbolique de la tragédie à venir. Dans la psychanalyse jungienne, « le cheval peut être considéré comme le symbole de la libido⁴³⁸ » et il est aussi associé au sacrifice. A ce moment du film, ce fragment peut ainsi symboliser à la fois le désir, la pulsion de vie, comme la pulsion de mort que ressent Marcos pour Ana. Et la couleur rouge sang du mur, associée à celles sombres de l'arrière plan du tableau peuvent ainsi exprimer la tension et le conflit qui animent Marcos. Dans ce cas, le gros plan fonctionne comme un élément du discours symbolique du réalisateur.

Alejandro GONZALES INARRITU a aussi recours aux montages alterné et parallèle dans ces films pour créer des effets de sens.

Dans *Babel* (2006), Alejandro GONZALES INARRITU a recours à ce type de montage pour souligner la tension dramatique et l'orientation tragique de la trajectoire de vie de la famille marocaine. La séquence à laquelle nous faisons référence se situe à la fin du film, au moment du dénouement de l'histoire de ces personnages. La séquence alterne les actions simultanées ayant lieu chez Ibrahim et chez les deux frères marocains. D'un côté, Ibrahim se fait interroger puis battre par la police, de même que sa femme. De l'autre, le père des deux adolescents ayant appris l'incident provoqué par ses deux fils les réprimande. Il prend le fusil puis quitte sa maison avec ses deux fils pour s'en débarrasser et se cacher dans la montagne. Ce montage alterné prépare le climax à venir ; les policiers armés se déplaçant dans des 4x4 puissants les retrouvent dans la montagne. Un policier tire sur les suspects et le grand frère est touché d'une balle. Il meurt sur le coup, dans les bras de son père.

La déconstruction du récit semble être au cœur de la conception du montage de ce cinéaste. En effet, chacun de ses films semble conçu dans l'objectif de déconstruire un élément narratif différent. Dans *Amores Perros* (2000), le réalisateur déconstruit les relations entre les personnages. Dans *21 Grams* (2003) le montage déconstruit surtout le temps et dans *Babel* (2006) l'espace. Dans ces deux derniers films, le cinéaste semblerait même s'être engagé dans une forme de performance narrative et esthétique, dans la mesure où il exploite au maximum un montage hyper fragmenté. Dans *21 Grams* (2003), le spectateur peut être gêné par un manque de repères temporels tout au long du film : aucun indice ne lui permet de définir le temps de référence du film. Il peut ainsi avoir du mal à savoir si les séquences qui s'enchaînent sont des flash-back ou des flash-forward. Dans *Babel* (2006), le réalisateur fait se succéder les actions de personnages se situant dans des continents éloignés – le film entrecroisant les histoires de personnages vivant au Mexique, aux Etats-Unis, au Maroc et au Japon – sans

⁴³⁸ JUNG C.G, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris : Georg, 1996, p.684-685.

transition logique. Mais bien souvent, les liens entre ces actions se déroulant dans des espaces-temps différents sont symboliques. Les différentes déconstructions utilisées par le réalisateur lui permettent de mettre en place des reconstructions, c'est-à-dire de nouveaux liens dans le récit, comme nous le démontrons dans notre analyse des raccords ci-après.

La multiplication des points de vue et la figure de la répétition jouent aussi un rôle important dans le montage des films du réalisateur. Dans *Amores Perros* (2000), l'accident sur lequel s'ouvre le film est représenté à nouveau dans le récit de chacun des personnages : il est donc montré sous plusieurs points de vue et au travers de montages d'images et de sons différents. Lorsque l'accident est représenté pour la première fois, la séquence est construite à partir de *l'effet-clip* : la musique de genre hip hop rythme le montage des images. Plus tard, l'accident est montré sous un autre angle, et le son est coupé lorsque la caméra se situe dans la voiture d'Octavio ; la musique ne reprend que lorsque le 4x4 des poursuivants apparaît dans le champ ou dans le rétroviseur. Lorsque l'accident est montré du point de vue de Valeria, le son joue aussi un rôle important. Ravie de l'acquisition de son nouvel appartement avec son amant, la riche jeune femme sort en voiture décapotable pour acheter du champagne. Dans la voiture, la radio diffuse une musique mêlant jazz et funk latino - *Corazón*, du groupe Titan - qui vient souligner l'émotion du personnage, juste avant la collision fatale.

Dans *21 Grams* (2003), c'est aussi un accident qui vient perturber la vie de plusieurs personnages réunis autour de ce drame. Cette fois-ci, l'accident coûte la vie à un père de famille ainsi qu'à ses deux filles. Et il est représenté de manière différente : en hors champ. Le spectateur n'est pas confronté au choc violent entre le 4x4 de Jack et les passants. Le père et ses enfants traversent en effet le cadre de droite à gauche du cadre, puis ils quittent le champ. Le plan reste fixe, laissant apparaître en arrière-plan un jeune homme latino-américain balayant l'allée devant la maison de la famille. Mais l'action continue en hors-champ et le spectateur comprend qu'il s'agit d'un accident au travers du son : les cris des enfants, le crissement d'un frein et des pneus sur l'asphalte, et le bruit du choc des corps sur la carrosserie. Nous pouvons d'ailleurs émettre l'hypothèse que ce choix de ne pas représenter le choc mais de le suggérer par le son est à relier avec l'origine de la production du film. À la différence de son premier film, son deuxième est financé par une production entièrement nord-américaine. Les producteurs ayant un droit de regard sur le film ont ainsi pu intervenir sur les choix du réalisateur, le contraignant à trouver une astuce pour réaliser son film dans les contraintes du cinéma hollywoodien, dans lequel il n'est pas courant de représenter la mort d'un enfant à l'écran.

Enfin, dans ce film, Alejandro GONZALES INARRITU utilise aussi le montage parallèle d'une façon particulière, que l'on peut considérer comme proche du « montage par correspondances ». Ce type de montage est en fait un cas particulier du montage

discursif, et les *correspondances* sont ces « échos formels mis en valeur par le montage, [...] qui crée des effets sensibles provoquant eux-mêmes des liens de signification.⁴³⁹ » Ce montage permet au cinéaste de construire une démonstration à partir de la rencontre de plans qui se heurtent ou se répondent, sans qu'ils entretiennent des liens de continuité spatiale ou temporelle mais plutôt des liens symboliques, métaphoriques. Il permet de provoquer des rapprochements, de susciter des correspondances qui surgissent de manière imprévisible, pour surprendre le spectateur et l'amener à s'interroger sur le sens du film.

Dans *21 Grams* (2003), le cinéaste crée des correspondances entre les personnages par le son. Il crée un lien symbolique entre les personnages en montant en parallèle une séquence représentant la souffrance de Cristina puis celle de Jack, et en reliant les deux séquences au travers de la bande-son : un tango mélancolique. Ce qui rapproche les deux personnages, c'est leur expérience commune de la douleur. Cristina discute avec le jeune latino-américain présent le jour de l'accident puis dans le plan suivant, elle écoute en boucle le dernier message laissé par son mari sur son téléphone portable et pleure sur son lit. La détresse de Cristina renvoie à celle de Jack, qui dans le plan d'après, boit du whisky et regarde les photos de sa famille, qu'il a quitté pour se réfugier dans une chambre d'hôtel miteux. Puis il se scarifie le bras en posant la lame chauffée de son couteau sur la croix noire gravée sur son bras et recouvre la blessure d'alcool.

Les deux cinéastes ont aussi recours à des effets de montage particuliers, pouvant amener le spectateur à réfléchir sur le sens des images qui lui sont proposées.

C'est le cas d'Alejandro GONZALES INARRITU qui utilise *l'effet-clip* de manière récurrente dans *Amores Perros* (2000) et *Babel* (2006). Il crée ainsi des effets rythmiques et syntaxiques. Le mode énergétique sur lequel les séquences *clipesques* sont construites peut être vécu par le spectateur comme une véritable expérience perceptive. Cet *effet-clip* est aussi une forme de montage parallèle dans certaines séquences, soulignant le discours du réalisateur sur les personnages qu'il représente. C'est le cas dans *Amores Perros* (2006), lorsque le montage met en parallèle les différentes actions des deux frères Octavio et Ramiro, visant ainsi à les comparer. La musique rythme le montage des images, représentant les deux frères dans des situations comparables d'un point de vue éthique. Chaque plan synthétise une information narrative forte et explicite, et entremêle des images de sexe, de violence et de sang, lors des combats humains ou de chiens, des images de trafic d'armes, d'argent et de

⁴³⁹ AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris : Nathan Cinéma, 2001, p.57.

voitures. La cupidité et la compétition dans la violence comme dans le milieu des petites affaires sont les valeurs qui rapprochent les deux frères.

Carlos REYGADAS utilise aussi le son comme un élément important de son discours. Dans *Batalla en el cielo* (2005), il se sert du son puis de l'absence de son pour créer une suspension dans l'action et faire ressortir le conflit interne du personnage principal. Comme nous l'avons déjà analysé dans *21 Grams* (2003), le son peut jouer un rôle central dans le montage, pour suggérer des émotions fortes. Nous tenons ainsi à souligner que « le montage sonore ne constitue pas un simple degré de liberté supplémentaire par rapport au montage visuel. Il autorise, par le jeu permanent des interactions perceptives, non seulement une relance de l'attention et de la réceptivité du spectateur, mais également une genèse des concepts dont la force réside dans le fait qu'ils sont plus généralement suggérés que réellement montrés.⁴⁴⁰ »

Au début de *Batalla en el cielo* (2005), Marcos se rend à l'aéroport avec sa voiture de fonction pour récupérer Ana et la ramener chez elle. Dans la voiture, Ana demande à Marcos de mettre de la musique. Une succession de plans relativement rapides s'enchaînent sur la musique, donnant ainsi une dynamique à cette déambulation dans la circulation de la ville. C'est d'ailleurs le contexte urbain du film, tourné au cœur de la mégalopole de Mexico DF, qui a conduit le réalisateur à concevoir ce passage de manière fragmentée, comme il le souligne lui-même : « Puisque l'espace est limité dans la ville, il apparaît également dans le film d'une façon plus découpée.⁴⁴¹ » Mais à un moment, Marcos s'arrête à un feu, et quand il passe au vert, il ne réagit pas : il reste au milieu de la route. Il se fait klaxonner, doubler et même insulter avant qu'Ana ne l'interpelle pour lui demander de réagir. Cette tension sonore, résultant de la superposition de la musique forte, des klaxons et des insultes vociférées, semble renvoyer au conflit vécu par Marcos. En effet, dans la séquence précédente, sa femme lui a appris que le bébé qu'ils avaient kidnappé est mort. Marcos est aussi troublé par la présence d'Ana qui lui propose à nouveau de venir à la boutique, qui s'avère être une maison close pour personnes aisées.

Nous avons analysé les différentes conceptions du montage mobilisées par les deux cinéastes pour aboutir à la construction d'une énonciation mixte.

Notre analyse du montage nous amène à observer en détail les raccords utilisés par les deux cinéastes et les effets qu'ils peuvent produire sur le spectateur.

⁴⁴⁰ JOUHANEAU Jacques, Montage sonore, montage visuel, *CinémAction* n°72, *Les conceptions du montage*, Paris : Corlet-Télérama, 1994, p.162.

⁴⁴¹ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film, non paginé, [réf. du 25/01/2010]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

b. Raccord image & raccord son

Les raccords jouent dans les films des deux cinéastes des rôles différents. En fait, c'est surtout Alejandro GONZALES INARRITU qui utilise les raccords pour créer des liens entre les personnages de ces films.

Dans *21 Grams* (2003), trois raccords ont retenu notre attention ; ils visent à rapprocher les trois personnages principaux de cette comédie dramatique. Le premier se trouve au début du film, au moment où Cristina rentre chez elle. Elle cherche son mari et ses filles dans la maison mais ils ne sont pas encore arrivés. Elle écoute le message laissé par son mari sur son téléphone portable et sourit en entendant les filles chahuter. Elle se déplace dans la maison pour mettre un peu d'ordre dans le salon et la cuisine. La caméra la suit mais juste après l'écoute du message, Cristina sort du champ et la mise au point est faite sur un objet au premier-plan : une poupée suspendue bougeant légèrement. Ce qui peut attirer l'attention de spectateur, c'est l'étrangeté de cette poupée : elle a du rouge sang sur la tête comme sur les mains et les jambes. Et surtout, elle tient dans ses mains une grande fourchette et un grand couteau, réfléchissant la lumière et lui donnant ainsi un air menaçant. Cette suspension dans l'action du film crée une sorte de tension, qui contraste avec l'humeur joyeuse de Cristina. Dans le plan suivant, Cristina tient dans ses mains une fourchette et un couteau ; elle s'apprête à mettre le couvert pour le repas du soir. Le réalisateur utilise ici un raccord-objet et le raccord est renforcé par le son : c'est le bruit des couverts dans la cuisine qui sert de transition entre le plan sur la poupée et le plan sur Cristina.

Plus tard dans le film, Paul et Mary discutent dans la cuisine, après avoir reçu des amis pour fêter la rémission de Paul. Mary fait la vaisselle et Paul lui reproche d'avoir annoncé à leurs amis leur tentative d'avoir un enfant par assistance médicale. Leurs quelques échanges verbaux soulignent une certaine friction dans la vie du couple, surtout du point de vue de Paul. Et c'est alors qu'un autre raccord-objet est utilisé, visant cette fois-ci à tisser un lien entre les personnages de Cristina et Paul. En effet, un plan sur le verre que Mary est en train de laver est suivi par un plan sur le verre de Cristina, qu'elle remplit d'alcool. Les deux personnages ne sont pas dans le même endroit – ils sont chacun chez eux – et les deux actions ne sont pas forcément simultanées – rien ne l'indique au spectateur. Ce raccord permet ainsi au réalisateur de lier les personnages en même temps qu'il crée une ellipse importante.

Enfin, au milieu du film, l'utilisation d'un autre raccord permet au réalisateur de rapprocher les personnages de Cristina et Jack. La nuit tombée, Cristina se rend dans le bar où travaille sa dealeuse. Dans les toilettes, la dealeuse lui propose de goûter deux drogues différentes en lui conseillant de ne pas trop consommer d'alcool. Cristina ouvre

le robinet d'eau et porte ses mains à la bouche pour avaler les pilules. Dans le plan suivant, Jack se lave les mains sous un robinet d'eau avant que l'un de ses co-détenus le retrouve pendu mais encore vivant, dans sa cellule. Le réalisateur choisit de privilégier la logique des émotions sur celle de la chronologie des actions. Le spectateur ne dispose pas d'assez d'informations pour savoir si ces actions sont concomitantes. Mais il peut être sensible au lien symbolique entre les deux personnages ; la détresse de Cristina renvoyant à la culpabilité de Jack. De plus, les deux personnages sont comparables dans les choix extrêmes qu'ils font pour gérer leur peine : Cristina se drogue et Jack tente de se suicider. Ils ont donc en commun leur fragilité, face à la douleur, qui les conduit à choisir la mort plutôt que la vie.

Dans *Babel* (2006), le cinéaste utilise aussi de nombreux raccords symboliques. Ces raccords sont d'autant plus nécessaires que le réalisateur passe parfois d'un continent à l'autre pour créer des liens entre les différentes situations vécues par les personnages. Par exemple, au milieu du film, le cinéaste relie deux séquences se situant respectivement au Mexique puis au Maroc, au travers de la symbolique du sang et de la chair. Santiago joue avec les enfants, en plein air, pendant que les invités arrivent petit à petit sur les lieux du banquet organisé pour le mariage du fils d'Amelia, à Tijuana. Debbie et Mike, les deux enfants nord-américains, sont aussi présents : ils ont été contraints à accompagner Amelia. Santiago transforme la capture des poules en un jeu auquel il invite tous les enfants à participer. Debbie et Mike prennent part avec enthousiasme à cette activité, qui leur semble ludique à première vue. Debbie attrape une poule, et toute fière, elle la donne à Santiago. Après avoir réuni cinq poules, Santiago demande aux enfants qui veut l'aider. Tous les enfants lèvent le doigt ; Santiago choisit Mike. Il lui demande de tenir une poule dans ses mains puis recommande à tous les enfants de s'éloigner. Il saisit alors la poule, la fait tourner en la serrant fort au niveau du cou et lui arrache la tête, avant de la reposer par terre. La poule décapitée se met à courir et les enfants mexicains la suivent, sous le regard abasourdi de Mike et Debbie. Les deux enfants nord-américains ne semblent pas habitués à cette pratique ; ils sont choqués par la trivialité de la scène, d'autant que le plan insiste sur le sang qui jaillit de la gorge de la poule. Et dans la séquence suivante, Susan est filmée en plan serré, son sang s'étant répandu sur tout son corps et surtout sur son cou. Le cinéaste montre par alternance le corps de Susan, allongée sur le sol et soutenue par son mari, et les passagers du bus s'agglutinant autour d'elle. Il raccorde ainsi deux actions se situant dans des espaces différents au travers de ces images de sang et de chair. Et l'effet produit par ces images est d'autant plus fort que le spectateur connaît les liens de sang qui unissent les personnages : Susan étant la mère des deux enfants nord-américains.

Les raccords créés par le son peuvent aussi jouer un rôle important dans les films, pour créer des effets de continuité ou de rupture entre les séquences et les actions des personnages. Comme le montage visuel, le montage sonore recèle de multiples facettes. Il doit donc être analysé comme un élément participant à la construction du discours du cinéaste, au même titre que l'image. Nous avons relevé quatre exemples d'utilisation du son comme raccord ou rupture dans le discours des films des deux réalisateurs mexicains. Ces raccords nous semblent particulièrement intéressants du point de vue de leur discursivité.

Les exemples sont nombreux dans les films d'Alejandro GONZALES-INARRITU, qui met à profit les compétences qu'il a acquises grâce à son expérience de Disc-Jockey pour enrichir le sens de ses films au travers d'un travail sur le son.

Dans *Babel* (2006), deux transitions sonores ont retenu notre attention parce qu'elles sont construites de manière similaire. En effet, dans les deux cas, c'est un cri qui sert de transition entre les séquences. Dans le premier cas, l'action se déroule au Maroc. Dans la maison de la mère du guide, Susan, blessée et affaiblie par la quantité de sang qu'elle a perdu, est allongée sur le sol. Un homme s'approche d'elle en lui expliquant qu'il doit la recoudre et lui poser une attelle. Mais Susan est apeurée par la méthode optée pour la soigner : l'homme chauffe son aiguille avec un briquet, et il n'est pas médecin mais vétérinaire. Trois hommes la retiennent alors pour qu'elle ne bouge pas mais elle se débat encore. Et lorsque que l'aiguille perfore sa peau, elle hurle. Le gros plan sur la bouche grande ouverte de Susan, hurlant de douleur, est suivi par un gros plan sur la bouche d'une femme japonaise. Seulement, cette bouche en mouvement ne produit aucun son parce que ce plan représente la manière dont Chieko, l'adolescente japonaise sourde, perçoit le monde qui l'entoure : sans son. Il nous semble ainsi que ce contraste entre le cri et le silence est aussi caractéristique du rythme de ce film.

D'ailleurs, le cinéaste a recours à cette alternance entre sons subjectifs et objectifs à un autre moment dans le film, pour souligner encore plus le sentiment d'isolement que semble vivre Chieko. La séquence commence pourtant bien : Chieko y apparaît souriante et surexcitée : elle déambule toute l'après-midi dans la ville avec son groupe d'amis. Et la nuit tombée, elle se rend dans une discothèque branchée de Tokyo. Le spectateur peut remarquer la complicité qui se crée tout au long de cette journée entre Chieko et l'un des garçons du groupe. Il peut ainsi s'attendre à ce que les deux adolescents s'embrassent à un moment donné, pour conclure leur union. Le cinéaste choisit justement cette situation pour insister sur les problèmes de l'adolescente à communiquer ses sentiments, à partir d'un travail sur le son. En effet, la séquence dans la discothèque est représentée alternativement en point de vue subjectifs et objectifs.

Pour bien signifier que certains plans représentent la perception de Chieko, le cinéaste coupe le son. Le mixage sonore alterne ainsi des silences et la musique diffusée dans la discothèque. Cet effet est renforcé par l'utilisation d'un stroboscope, qui diffuse de la lumière de manière discontinue, donnant ainsi l'impression que les mouvements des corps sont saccadés. La tension est poussée à son extrême lorsque Chieko entre aperçoit sa meilleure amie embrasser le garçon qui lui plaisait. Le choc est rude pour l'adolescente et les sons et images subjectives le renforcent. Vexée, elle quitte la discothèque et se retrouve dans la rue. Elle marche d'un pas nonchalant, les larmes aux yeux. Elle passe devant un groupe de jeunes qui rient et jouent de la musique : elle ne peut pas les entendre (et le spectateur non plus) : la frontière entre elle et les autres semble encore plus grande.

Le deuxième exemple d'utilisation d'un cri comme transition se situe plus tard dans le film. Chieko reçoit la visite du policier à qui elle a demandé de venir pour lui parler. Après avoir discuté, le policier l'informe qu'il doit s'en aller. Mais Chieko insiste pour qu'il reste un peu plus longtemps et quitte le salon : elle revient dans la pièce en s'approchant de lui lentement, complètement nue. Le policier la rejette : elle se met à pleurer et hurle. Il la prend dans ses bras et la séquence se termine sur un gros plan de son visage. Ce gros plan sur le visage attristé de Chieko est suivi par un gros plan sur le visage d'Ahmed, l'ainé des deux frères marocains, blessé à la jambe par une balle. Les policiers tirent un deuxième coup fatal pour Ahmed. Le père se met aussi à hurler et pleurer lorsqu'il voit son fils aîné s'effondrer sur le sol rocailleux de la colline. Il se jette sur lui pour le prendre dans ses bras, mais il est trop tard. Ainsi, le cri et les larmes de Chieko font écho à ceux du père marocain. Bien qu'ils soient éloignés dans l'espace, ils sont réunis par cette même expérience de la douleur. Celle du père est provoquée par la peur de perdre son fils. Celle de Chieko est liée à son impossibilité à être aimée par un homme, même quand elle lui offre son corps.

L'analyse d'une autre séquence de *Babel* (2006) nous permet de démontrer comment le réalisateur se sert aussi du son pour créer de fausses pistes narratives. Le son sert de raccord entre deux actions se situant respectivement au Maroc et au Mexique. Au Maroc, les deux frères marocains se couchent dans leur chambre rudimentaire après avoir diné en famille. Ils sont inquiets, parce que leur père – ignorant que ses deux fils sont à l'origine de l'incident ayant entraîné la blessure de Susan – a annoncé pendant le repas que la police est en route pour chercher les coupables. Dans la chambre, le grand frère est allongé par terre, sur le point de s'endormir. Yousef, le plus jeune, est sur le qui vive : il regarde le volet taper contre la fenêtre, poussé par le vent. Puis un grésillement ressemblant à celui d'un talkie-walkie se fait entendre. Le spectateur peut alors croire que la police arrive. Mais ce son est en fait celui d'une *cumbia* qui commence, telle qu'on pourrait l'entendre sur une station de radio mexicaine. Cette musique sert lien sonore sert de transition vers la séquence-clip de

Tijuana. Cet exemple nous semble souligner le rôle que peut jouer le son dans la narration, en menant le spectateur vers une fausse piste.

Carlos REYGADAS s'appuie aussi sur le son pour créer une continuité, notamment dans *Luz silenciosa* (2007). En effet, dans l'ouverture comme dans la fermeture du film, il se sert du son pour suggérer le temps qui passe. Le son joue un rôle central dans la représentation du lever du jour ; les bruits diurnes remplaçant petit à petit les bruits nocturnes. Le silence nocturne, seulement entrecoupé par le chant des grillons, est peu à peu supplanté par le meuglement des vaches et les aboiements des chiens, à mesure que le soleil se lève. Et le réalisateur procède de la même manière, mais dans le sens inverse, à la fin du film. Le passage du jour à la nuit se fait de façon progressive et il est suggéré par le son.

De plus, il utilise aussi le son subjectif pour transmettre au spectateur les émotions de ses personnages. A propos du film *Japón* (2002), le cinéaste précise : « Mon but était de faire passer un état d'esprit et des sensations qui atteignent le subconscient.⁴⁴² » Le recours à une terminologie propre à la psychanalyse est récurrent quand le cinéaste commente son travail. Sa mère étant psychanalyste jungienne, cela n'est pas sans conséquence sur la manière dont il conçoit un film, comme il le dit lui-même : « Pour être honnête, rien dans mes films n'est vraiment réfléchi. La part d'instinct est essentielle.⁴⁴³ » Le cinéaste explique aussi : « on a parfois travaillé le son de manière très subjective, pour que le son précis que je voulais faire passer au spectateur se détache du reste⁴⁴⁴ ». C'est le cas dans *Japón* (2002) et *Batalla en el cielo* (2005).

L'utilisation du son par ce cinéaste nous semble encore plus intéressante quand il s'en sert pour créer un contre-point audiovisuel. Ce procédé n'est pas nouveau ; EISENSTEIN l'ayant à la fois pratiqué dans son cinéma et théorisé dans ses articles. Mais si le recours à ce type d'interaction entre les images et les sons nous semble importante à relever, c'est que cet effet permet de « penser les éléments sonores du film autrement que sur le mode de la redondance et de la soumission du son à l'instance scénique-visuelle.⁴⁴⁵ »

L'ouverture du film *Batalla en el cielo* (2003) est construite à partir de ce contre-point audiovisuel. La séquence représente Marcos nu, debout au milieu d'une pièce aux murs gris. En fait, cet espace n'est rattaché à aucun lieu dans le film, de sorte qu'il semble davantage représenter un espace imaginaire, un fantasme du personnage

⁴⁴² REYGADAS Carlos, DVD Bonus de *Japón*, Arte Vidéo, 2003.

⁴⁴³ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film *Luz silenciosa*, non paginé, [réf. du 12/07/2010]. Disponible sur : http://www.bacfilms.com/presse/lumieresilencieuse/dp_lumiere.pdf

⁴⁴⁴ REYGADAS Carlos, DVD Bonus de *Japón*, Arte Vidéo, 2003.

⁴⁴⁵ AUMONT J. et Al, *Op.cit*, 2008, p.60.

principal. Cette hypothèse est confirmée par la fin du film, représentant à nouveau cette même séquence, mais de manière différente, alors que Marcos est mort. Dans ce début, Marcos est d'abord filmé en gros plan : son visage puis son corps obèse à la peau foncée apparaît peu à peu. Le zoom arrière progressif de la caméra laisse apparaître la masse de cheveux blonds clairs d'Ana – le réalisateur souligne ainsi la composition travaillée de sa coiffure, alliant coquillages et *dread locks* – à genoux devant Marcos. Le mouvement arrière optique de la caméra, associé à un travelling circulaire autour des deux personnages, permet au spectateur de comprendre que le film s'ouvre sur une scène de fellation. La séquence débute dans le silence, puis la musique commence quand la caméra s'approche des cheveux d'Ana. Cette musique est particulière ; elle est très épurée (simplement composée d'un violon et de quelques instruments à corde ou à vent) et contraste avec la scène représentée. Il nous semble ainsi que le réalisateur s'appuie sur un contrepoint audio-visuel en représentant cette scène de sexe d'une manière très différente⁴⁴⁶ des films pornographiques. En effet, la séquence est filmée en plein jour – soulignant ainsi la différence entre les deux corps, l'un assez âgé, obèse et à la peau sombre, l'autre, jeune, svelte et à la peau très claire – et avec de la musique classique. Ces images associées à cette musique créent un contraste fort. Et ce contre-point renforce le discours du réalisateur. Il nous semble d'ailleurs que cette volonté de faire réagir le spectateur à partir d'une esthétique du contre-point soit à l'origine de la conception de cette séquence, comme l'explique le réalisateur : « J'avais envie de commencer le film par un visage, le reflet de notre intérieur, la présentation la plus directe d'un individu. Puis d'élargir et dévoiler peu à peu dans le même mouvement une femme et un homme - comme s'ils représentaient l'humanité. L'acte intime et chaleureux d'une fellation peut être esthétique. En me détachant de la pornographie qui cherche à exciter le spectateur, je voulais filmer cette fellation d'une façon singulière et inattendue pour qu'on puisse être touché par ce moment d'intimité.⁴⁴⁷ »

Si cette ouverture peut choquer le spectateur français parce qu'elle représente explicitement une scène de sexe, son analyse doit être approfondie pour en saisir la force symbolique. « Superficiellement, le choc est esthétique, mais le tabou est en fait plus profond. [...] Je ne provoque pas gratuitement mais pour déclencher des sensations franches chez les spectateurs.⁴⁴⁸ » Le spectateur mexicain, plus habitué aux scènes de sexe, peut être gêné par cette séquence pour d'autres raisons. Carlos REYGADAS insiste d'ailleurs sur ce point : « Le début résume le film : Un homme et une femme se touchent dans une situation idéalement proche, mais ils n'arrivent pas à communiquer. Il

⁴⁴⁶ Cette esthétique est mise en valeur par le distributeur du film, qui présente le film ainsi : « L'érotisme stylisé comme on le l'a jamais vu ! » [réf. du 20 janvier 2011] : www.bacfilms.com/fichedvd.php?id=334

⁴⁴⁷ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film *Batalla en el cielo*, non paginé, [réf. du 25/01/2010]. Disponible sur : www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

y a un écart et ils en souffrent. La sexualité est toujours double, charnelle et métaphysique, banale et profonde. Je montre la fellation comme un acte sexuel et un acte de la foi.⁴⁴⁹ » Cette esthétique du contre-point est utilisée pour aborder un problème majeur de la société mexicaine, proche du tabou : celui des relations entre les blancs riches et les indigènes pauvres. « Pour les Mexicains, le scandale ces deux scènes réside moins dans le fait de montrer du sexe à l'écran que l'accouplement entre deux personnes de classes sociales différentes.⁴⁵⁰ » En montrant des relations sexuelles entre une jeune femme, blanche, riche et son chauffeur indigène, obèse, et plus vieux, REYGADAS transgresse tant les barrières esthétiques, raciales que sociales.

Le cinéaste avait déjà eu recours à ce type de combinaison entre images « chocs » et musique classique dans son premier film *Japón* (2001). Il ne s'agissait pas d'images de sexe, mais d'images de mort ; la fin du film représentant la mort d'Ascen et de tous les êtres présents dans le petit wagon qui quitte la voie ferrée. Il semble ainsi se situer à la fois dans la filiation du cinéma d'EISENSTEIN comme de BUNUEL, en proposant un cinéma de la transgression tant au niveau de la représentation que de l'idéologie.

Après avoir démontré comment les réalisateurs utilisent les raccords pour construire leur propre discours au travers de la diversité du langage cinématographique, nous pouvons analyser la manière dont ils détournent aussi certaines règles du montage dans leurs films.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ AMIOT Julie, Carlos Reygadas, le mexicain et la critique, *Cinémas d'Amérique Latine* n°14, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006, p.164.

c. Le détournement des règles de montage pour créer des effets de sens

Les deux réalisateurs semblent transgresser la même règle de montage, la règle des 180°, traditionnellement utilisée pour représenter un dialogue entre deux personnages filmés en champ-contrechamp.

Cependant, le détournement de cette règle du montage narratif semble être utilisé dans des finalités différentes par les deux réalisateurs mexicains.

Carlos REYGADAS utilise fréquemment dans ses films le panoramique à 360° plutôt que de découper la séquence en champ-contrechamp. Cette technique lui permet d'englober l'intégralité spatiale et temporelle du monde sans avoir recours au montage.

Dans *Batalla en el cielo* (2003), il a recours à ce mouvement circulaire à deux reprises dans le film, pour insister sur les émotions fortes du personnage principal. La séquence où Marcos se rend dans une station service est ainsi intéressante à analyser. De la musique classique est diffusée par les haut-parleurs de la station-service. Le son est amplifié quand Marcos descend de la voiture. Ce type de musique classique (un morceau de BACH) ainsi que le niveau sonore très élevé à laquelle elle est diffusée peut déjà interpeller le spectateur. Le garagiste révisé la voiture après avoir fait le plein. Pendant ce temps, Marcos marche dans la station et regarde avec attention les gens qui marchent en défilé vers la Basilique de la Vierge de Guadalupe. Les pèlerins chantent une chanson pour louer cette « reine aimée des Mexicains ». C'est à ce moment que le cinéaste choisit de représenter Marcos et ce qu'il regarde, non pas en champ-contrechamp mais à partir d'un panoramique à 360° permettant de passer progressivement de l'une à l'autre des deux ambiances. D'abord Marcos est seul dans le cadre. La station-service apparaît floue en arrière-plan et la musique classique est prédominante dans la bande-son. Puis la caméra tourne à 180° pour représenter ce qu'il voit (un défilé de pèlerins) et ce qu'il entend, la musique classique s'atténuant progressivement pour laisser place aux chants. Enfin, la caméra continue son mouvement circulaire pour se recentrer sur Marcos et les deux ambiances sonores se superposent. Marcos qualifie les pèlerins de « moutons » lorsque le garagiste lui dit qu'ils défilent depuis trois jours et trois nuits. Mais il semble pourtant attiré par eux. Il les fixe, comme si ce moment était une sorte de révélation interne, ou que sa culpabilité l'appelait à rejoindre le pèlerinage pour sa propre rédemption. Le réalisateur explique lui-même la particularité de ce choix esthétique lorsqu'il déclare : « J'utilise la caméra subjective, puissante mais jamais aussi noble que le son pour nous faire découvrir l'intérieur d'un personnage. Quand Marcos quitte la ville, il s'arrête à une station essence ordinaire et la musique sacrée de Bach sublime la scène : je ne cherche pas à être

réaliste. J'aime les contrastes dans une logique paradoxale. La beauté se niche parfois aux côtés-même de la laideur. Ainsi, lorsque Marcos écoute une belle musique dans un endroit horrible, il est épris d'une sensation magnifique.⁴⁵¹ » Dans ce cas, le détournement de la règle du champ-contrechamp semble servir un autre niveau de sens du film que celui de la narration. Il vient ponctuer le film d'un moment fort du point de vue des émotions, par une esthétique particulière.

De même, plus tard dans le film, Carlos REYGADAS utilise à nouveau ce mouvement circulaire, au lieu de représenter la scène de dialogue en champ-contrechamp. Marcos se rend chez Jaime pour parler à Ana. Il tape à la porte et Jaime le fait entrer dans son appartement luxueux de jeune yuppie. S'en suit alors un dialogue entre les deux hommes : Jaime invite Marcos à s'asseoir et lui propose une boisson. Marcos semble gêné : il avance timidement dans l'entrée avant de s'asseoir sur le canapé du salon, baigné par le soleil du midi. Tout au long de ce plan-séquence, la scénographie semble calculée au millimètre près pour que les déplacements des personnages et leurs dialogues apparaissent dans le champ. En outre, ce mouvement circulaire permet au réalisateur de s'attarder sur les éléments du décor et l'ambiance calme et cossue de l'appartement, soulignant ainsi la classe sociale élevée de Jaime et Ana. Et Marcos semble mal à l'aise dans cet univers qui ne lui est pas familier.

Dans *Luz silenciosa* (2007), Carlos REYGADAS se détache aussi du champ-contrechamp pour souligner la difficulté du dialogue entre Johan et son père, pasteur de la communauté des Mennonites. Johan se rend à la ferme de ses parents pour demander conseil à son père. Les deux hommes sortent de la maison pour discuter. Ils s'arrêtent côté à côté et regardent le paysage. Dehors, la neige a recouvert la campagne ; ce qui indique au spectateur que du temps a passé depuis le début du film, de l'été à l'hiver. En fond sonore, seules quelques vaches meuglent au loin, dans le silence glacial. Une discussion s'amorce entre le père et le fils, sans qu'ils se regardent. Tout au long du dialogue, ils restent face au paysage, côté à côté. Le cinéaste filme alors l'échange verbal, non pas en champ-contrechamp mais là encore en panoramique à 360°, et caméra à l'épaule. Sur les images du paysage, le père informe son fils de ces pronostics pour les prochaines semences. Johan l'informe de la durée de sa relation adultère, qui le ronge depuis deux ans. Puis en mouvement circulaire, la caméra revient sur les deux personnages qui apparaissent face caméra. Le père lui demande si Esther est au courant de cette liaison et Johan lui confie lui avoir tout avoué depuis le début. Mais il le prie de ne rien dire à sa mère. La caméra tourne à nouveau pour montrer le paysage que les deux hommes regardent. L'environnement des personnages joue un rôle important dans les films du réalisateur, reflétant les sentiments des personnages. Dans cette séquence,

⁴⁵¹ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film, non paginé, [réf. du 25/01/2010]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>.

l'ambiance glaciale fait ressortir la tension entre le père et le fils. En plus de cette façon toute particulière de filmer ce dialogue, le spectateur peut être interpellé par le sens du mouvement de la caméra. En effet, elle ne tourne pas de gauche à droite, selon le sens de lecture occidental, mais de droite à gauche. Cet effet semble insister sur le malaise et la difficulté à communiquer des deux hommes. Cependant, l'utilisation récurrente de ce mouvement circulaire dans les films du réalisateur donne de l'importance à l'environnement des personnages, les plaçant au cœur de forces qui les dépassent. Cette manière de resituer les hommes dans l'espace qui les entoure et les influence semble proche d'une conception du rapport au monde propre à la culture des Mennonites, mais aussi des cultures indigènes, dans lesquelles les forces du cosmos jouent un rôle central. Nous émettons ainsi l'hypothèse que le réalisateur transgresse les règles de la transparence pour proposer une *autre* esthétique que celle du cinéma hégémonique occidental. Et cette esthétique semble en fait faire écho à des valeurs et une conception du rapport au monde propres aux cultures indigènes. Cet effet renforce ainsi la dimension discursive du film.

Dans *21 Grams* (2003), Alejandro GONZALES-INARRITU ne respecte pas non plus cette règle du montage pour filmer l'un des dialogues dans le film. La séquence est importante parce qu'elle représente une dispute entre Jack et sa femme. Les personnages sont en conflit parce que Jack veut se rendre à la police alors que sa femme veut qu'il reste auprès de ses enfants. La maison est encore toute décorée, à l'occasion de l'anniversaire de Jack. Mais tous les invités sont partis, en pleine fête. La femme de Jack revient des lieux de l'accident et lui garantit que personne n'a rien vu. Mais Jack insiste parce que cet accident est pour lui « une épreuve de Dieu ». Elle lui dit que son devoir (de père) est d'être avec sa famille. Mais il lui répond que son devoir « est devant Dieu ». Et au lieu de filmer l'argumentation de chacun en champ-contrechamp pour la monter en cut, le cinéaste suit l'échange en plan-séquence, la caméra passant de l'un à l'autre des personnages, sans découper la scène. Le recours à cette esthétique particulière lui permet de souligner le désaccord entre les deux personnages, la caméra bougeant de l'un à l'autre, comme pour souligner l'échange d'arguments de chacun. Mais en même temps, le fait de ne pas découper l'action en champ-contrechamp semble aussi exprimer une volonté de reconstruire les liens affectifs entre les personnages. Cet effet semblerait ainsi exprimer la volonté de créer points de sutures par un moyen visuel, comme pour rapiécer symboliquement les vies en morceaux de ses personnages. Cette esthétique particulière souligne aussi un moment crucial dans l'histoire de la vie du couple puisqu'elle correspond au moment où Jack choisit son destin : il choisit de se rendre pour purger sa peine et trouver ainsi la voie de la rédemption.

Nos analyses visent ainsi à démontrer que le détournement des règles du montage sert à renforcer la discursivité des films des deux réalisateurs mexicains. En mobilisant différents éléments du langage cinématographique, ils créent leur propre style de discours et expriment chacun à leur manière leur rapport au monde.

Il nous semble cependant important de relativiser la nouveauté de ces effets de discours. Le montage discursif est en effet apparu dès les débuts de l'histoire du cinéma dans les films des cinéastes russes notamment. En effet, « ce sont les cinéastes soviétiques des années 1920 (au premier rang duquel EISENSTEIN) qui ont théorisé les premiers les ressources sémantiques, rhétoriques et expressives du montage.⁴⁵² » Mais le cinéma narratif développé par les studios hollywoodiens entre les années 10 et les années 50 est progressivement devenu hégémonique sur le marché international, jusqu'à devenir une norme dans la production cinématographique.

Tout d'abord, les films d'EISENSTEIN s'inscrivaient déjà dans un rapport de résistance vis-à-vis du cinéma hollywoodien de son époque, qu'il considérait comme un cinéma de bourgeois. Le montage discursif qu'il a théorisé visait à proposer au spectateur une autre expérience que celle du cinéma narratif, en l'amenant à s'interroger sur les images et leur montage d'un point de vue idéologique.

Or, les cinéastes mexicains se trouvent aussi en situation de négociation voire de résistance par rapport au modèle du cinéma narratif hollywoodien. Cette situation les inviterait à proposer des formes alternatives, plus proches du cinéma discursif expérimenté par les cinéastes russes.

Juan PELLICER affirme aussi que « du point de vue du montage, Gonzáles-Iñárritu coïncide avec la théorie et la pratique d'Eisenstein, mais utilise des possibilités nouvelles, que le cinéaste soviétique, limité au développement technique de son époque, ne pouvait imaginer.⁴⁵³ »

Cette référence à EISENSTEIN nous semble aussi incontournable dans la mesure où ce cinéaste russe s'est rendu au Mexique dans les années 30 pour réaliser un film sur la culture mexicaine, comme nous le développons dans le chapitre sept. Et son œuvre a eu un impact sur la manière de représenter le Mexique et sa culture, notamment pour les artistes mexicains.

Carlos REYGADAS cite aussi l'une des théories du montage expérimentées par les russes pour souligner le fait que dans ses films, le spectateur a la liberté d'associer les plans entre eux pour leur donner du sens : « c'est le principe de l'effet Koulechov :

⁴⁵² GOLIOT-LETE A. et Al, *Op.cit*, 2008, p. 271.

⁴⁵³ PELLICER Juan, *Tríptico cinematográfico : el discurso narrativo y su montaje. Diálogo con A.G INARRITU*, México D.F: Siglo veintiuno, 2010, p.84. Traduction du texte original en espagnol.

le sens de chaque image naît de l'interprétation par le spectateur des faits dont il est témoin.⁴⁵⁴ »

Ensuite, les cinéastes considérés comme appartenant à la modernité cinématographique ont déjà remis en cause, dès les débuts des années 60, certaines règles du cinéma classique. Ils contestaient la linéarité du récit, la règle du champ/contrechamp. Certains cinéastes allèrent même jusqu'à rompre la diégèse en invitant leurs acteurs à regarder la caméra. C'est le cas de Jean-Luc GODARD, dans *Pierrot Le Fou* (1965), par exemple. Le plan-séquence fut aussi valorisé pour sa valeur esthétique. Les faux-raccords étaient aussi fréquemment utilisés.

Les cinéastes mexicains contemporains semblent ainsi s'inscrire dans le prolongement de pratiques cinématographiques plus anciennes, qui ont déjà été expérimentées. Ils réactualisent en fait ces pratiques, plutôt que d'en créer de nouvelles, en s'appuyant parfois sur de nouveaux moyens techniques. Ils combinent ainsi différentes pratiques de l'image et du son pour créer leur démarche originale ; fruit du métissage de ces différents référents culturels.

C'est pourquoi nous partageons l'hypothèse de Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY qui proposent de parler de cinéma « hypermoderne » plutôt que « post-moderne », pour parler des « films d'un genre nouveau, centrés sur les images-sensations, les citations, l'emprunt formel⁴⁵⁵ ». Ils réfutent la dénomination « post-moderne » proposée par Laurent JULLIER⁴⁵⁶ pour signifier que ces films ne s'inscrivent pas dans une seconde modernité mais dans une modernité au carré, superlative.

Plutôt que d'envisager l'histoire du cinéma de manière linéaire, cette analyse du montage nous conduit à envisager le cinéma et l'évolution de ses moyens d'expression davantage dans une perspective cyclique ou circulaire.

Enfin, si le montage discursif permet au spectateur de vivre des expériences intéressantes, il peut aussi le gêner : il est problématique pour le spectateur de fiction, ayant intégré les normes du cinéma narratif. Les montages alternés et parallèles qu'utilise INARRITU dans *21 Grams* (2003) et *Babel* (2006) peuvent perturber le

⁴⁵⁴ REYGADAS Carlos, Batalla en el cielo, propos recueillis par Thierry CHEZE, *Studio* n°217, novembre 2005, p.113.

⁴⁵⁵ LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris : Seuil (La couleur des idées), 2007, p.71.

⁴⁵⁶ JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 1997.

spectateur qui manque de repères spatio-temporels. D'autant qu'« il est parfois difficile de décider si l'alternance d'action ou de scène relève du montage alterné ou parallèle.⁴⁵⁷ » De même, le rythme lent des films de REYGADAS ainsi que leur dimension discursive peuvent aussi repousser certains spectateurs habitués au cinéma narratif, qui perçoivent d'emblée la démarche du réalisateur comme expérimental. Le cinéaste en est bien conscient et il revendique sa démarche lorsqu'il affirme : « La distanciation n'est pas populaire au cinéma parce que les spectateurs aiment se laisser « prendre » par le récit et s'immerger dans les sentiments. Je préfère inviter le spectateur à trouver dans mon film un temps et un espace qui lui soit propre, et lui donner la chance de se laisser prendre plutôt par des sensations.⁴⁵⁸ »

Ces expériences renforcent l'énonciation des réalisateurs. Elles invitent le spectateur à quitter sa place confortable de spectateur de fiction, pour se poser des questions sur le sens de ses assemblages sur le discours qu'ils produisent.

C'est pourquoi dans la dernière partie de ce chapitre sur le montage et l'énonciation, nous tenterons de mettre en évidence les métadiscours sous-tendus par les cinéastes et les moyens d'expression qu'ils mobilisent.

En construisant un rapport particulier au temps et à l'espace dans leurs films, ils définiraient aussi leur rapport au monde.

⁴⁵⁷ FAUCON Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Paris : Les Fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p.77.

⁴⁵⁸ REYGADAS Carlos, dossier de presse de *Batalla en el cielo*, non paginé [réf. du 20 janvier 2011], disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

3. Les théories du montage des cinéastes mexicains : rapport au monde et métadiscours

Le montage « n'est pas seulement une opération technique » mais aussi « un principe de création, une manière de penser, une façon de concevoir les films en associant des images.⁴⁵⁹ » Le montage construit un rapport au temps et à l'espace particulier, qui sous-tend selon nous, un certain rapport au monde. En effet, « monter, c'est inventer l'espace et sculpter le temps.⁴⁶⁰ »

Selon cette perspective, « le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps.⁴⁶¹ » Et comme le précise Gilles DELEUZE, « il y a beaucoup de manières dont le temps peut être conçu en fonction du mouvement, par rapport au mouvement, suivant des compositions diverses.⁴⁶² » Nous proposons donc d'explicitier la construction du rapport au temps propre à chaque cinéaste du corpus central, à savoir Alejandro GONZALES INARRITU et Carlos REYGADAS.

Nous pouvons penser, à la lumière des travaux de Gilles DELEUZE que « le montage, c'est le tout du film, l'Idée.⁴⁶³ » Les cinéastes peuvent être considérés « comme des penseurs.⁴⁶⁴ » C'est en ce sens que l'analyse du montage nous permet de mettre en lumière le métadiscours que les cinéastes produisent sur le monde qu'ils représentent dans leurs films. Derrière leurs choix de montage se trouve en fait leur propre idéologie, au sens étymologique du terme ; c'est-à-dire, leur « ensemble de croyance », leur « système d'idées, philosophie du monde et de la vie⁴⁶⁵ ».

Précisons cependant que les théories du montage que nous cherchons à mettre en lumière ne sont opératoires qu'au regard de leurs films. Elles ont ainsi tendance à évoluer au fur et à mesure de leurs œuvres.

Au premier abord, il semblerait que les deux cinéastes s'inscrivent chacun dans les deux grandes idéologies du montage qui considèrent le cinéma « comme un art de la

⁴⁵⁹ AMIEL Vincent, *Op.cit*, 2001, p.38.

⁴⁶⁰ FAUCON Térésa, *Op.cit*, 2009, p.9.

⁴⁶¹ DELEUZE Gilles, *Cinéma I.L'image-mouvement*, Paris : Les Editions de Minuit, 1983, p.47.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ DELEUZE Gilles, *Op.cit*, 1983, p.46.

⁴⁶⁴ DELEUZE Gilles, Image-mouvement Image-temps, 17 mai 1983, Vincennes, Cours retranscrit par François ZOURABICHVILLI, en ligne [réf. du 13 janvier 2011]. Disponible sur :

www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=204&groupe=Image+Mouvement+Image+Temps&langue=1

⁴⁶⁵ REY Alain, Josette REY-DEBOVE, *Le Petit Robert*, Paris, 2011, p.1272.

représentation et de la signification.⁴⁶⁶ » Alejandro GONZALES INARRITU se rapprocherait ainsi des cinéastes « pour qui le montage, en tant que technique de production (de sens, d'affects) est plus ou moins considéré comme l'élément dynamique essentiel du cinéma.⁴⁶⁷ » Et Carlos REYGADAS s'inscrirait alors dans la tendance « fondée sur une dévalorisation du monde en tant que tel, et la soumission de ses effets à l'instance narrative ou à la représentation réaliste du monde.⁴⁶⁸ » C'est en effet ce qu'il semble vouloir signifier lorsqu'il affirme « je ne fais pas mes films dans la salle de montage. Je les visualise dans ma tête et ensuite la caméra les matérialise.⁴⁶⁹ »

Pourtant, nos analyses précédentes démontraient que ces deux cinéastes alternent les montages narratif et discursif dans leurs films, en fonction de l'effet qu'ils visent à produire sur le spectateur.

Il nous semble ainsi que cette opposition binaire entre ces deux idéologies du montage ne sont pas opératoires pour les films du corpus. Plutôt que de les inscrire dans des théories généralistes, nous proposons ci-dessous de caractériser leur pratique du montage afin de révéler le métadiscours qu'ils livrent sur le monde.

⁴⁶⁶ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Op.cit*, 2008, p.50.

⁴⁶⁷ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Op.cit*, 2008, p.50.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ REYGADAS Carlos, Entrevista con Antolín PRIETO y Rodrigo PORTALES, non paginé [réf. du 30 décembre 2010]. Disponible sur: <http://www.cinencuentro.com/2007/08/11/festival-de-lima-2007-la-silenciosa-luz-de-carlos-reygadas> Traduction du texte original en espagnol.

a. A. GONZALES-INARRITU : un discours sur la fragmentation du monde

La trilogie d'Alejandro GONZALES-INARRITU se caractérise par la volonté d'expérimenter la fragmentation à plusieurs niveaux : celui des relations entre les personnages (*Amores Perros*, 2000), celui du temps (*21 Grams*, 2003) celui de l'espace (*Babel*, 2006). Et cette représentation fragmentée de la réalité se manifeste à la fois dans le récit et le montage. Cette particularité stylistique semble en fait refléter la manière dont le réalisateur conçoit son propre rapport au temps, à la mémoire et au monde. Il affirme en effet : « il y a des choses qui arrivent inévitablement, mais on ne sait pas de quelle manière. Et la structure est inhérente à la manière dont l'histoire doit être racontée. Dans *21 Grams*, c'était la seule manière pour moi de raconter cette histoire, parce que la façon dont chacun de nous parle, comme je parle en ce moment, est toujours fragmentaire. Je saute d'un point à un autre, je pars de la fin ou du milieu, puis je reviens au début. Je saute d'un moment à l'autre de la vie de ces deux personnes.⁴⁷⁰ » Cependant, comme nous l'avons démontré plus haut, ces passages d'un personnage, temps ou espace à l'autre, ne se font pas au hasard. Le réalisateur utilise des raccords qui suturent les fragments du film, comme les morceaux de vie des personnages. L'émotion d'un personnage fait souvent écho à celle d'un autre, situé dans un espace temps différent mais relié par cette expérience affective commune.

Le montage invite ainsi le spectateur à vivre une véritable expérience perceptive. En effet, « l'impression de fragmentation du récit l'emporte, comme si le spectateur était invité à inventer des connections, guidé par certains raccords suturant les histoires, à chercher comment reconstituer ce puzzle qui s'avère une chaîne de causes à effets désordonnée.⁴⁷¹ »

Le réalisateur semble aussi concevoir ses films à partir d'une logique des émotions, qui guide le montage, comme dans *21 Grams* (2002). Il explicite ainsi sa démarche : « je ne voulais pas m'occuper de l'ordre chronologique des faits. Je voulais étudier l'ordre émotionnel des événements, une manière humaine de le faire. On voulait proposer quelque chose de lyrique, faire sentir qu'on ne se limite pas à l'histoire.⁴⁷² » Ce processus de déconstruction des liens spatio-temporels entre les événements semble refléter la discontinuité propre à la mémoire. Il donne aussi l'occasion au réalisateur de multiplier les points de vue sur l'histoire qu'il raconte.

⁴⁷⁰ GONZALES-INARRITU Alejandro, Making-of du film *21 Grams*, Focus Feature, ARP Selection, TF1 vidéo, 2003.

⁴⁷¹ FAUCON Térésa, *Op.cit.*, 2009, p.77.

⁴⁷² GONZALES-INARRITU Alejandro, Making-of du film *21 Grams*, Focus Feature, ARP Selection, TF1 vidéo, 2003.

Enfin, son montage est celui du « cinéma des sensations » défini par Laurent JULLIER, construit sur une dialectique forte entre les images et les sons. Pour Babel (2006) le cinéaste explique en effet qu'il voulait « que le public soit investi émotionnellement à travers le montage, avec la musique, la dialectique et la juxtaposition d'idées visuelles et sensorielles.⁴⁷³ »

Son cinéma semble aussi se caractériser par une logique du flux, qui renvoie aussi au flux d'images et de sons de certains médias de notre monde contemporain. Ses films se caractérisent par le rythme soutenu du montage, et notamment par l'utilisation récurrente de l'effet-clip. Cet effet renvoie lui-même au flux d'images et sons diffusés à la télévision, et invite le spectateur - connecté au monde par les NTIC comme Internet - à relier ces films au réseau d'images et de sons produits par les autres médias.

Le cinéma d'Alejandro GONZALES-INARRITU se rapproche de la culture de l'hypercinéma, centrée sur « la sensation, la simultanéité, l'immédiateté et l'impact⁴⁷⁴ ». Ses films en recouvrent en effet les trois caractéristiques principales.

Ils se caractérisent par une « dynamique d'hyperbolisation » et une « esthétique de l'excès⁴⁷⁵ » dès lors qu'il utilise de multiples plans courts, un montage en cut, une bande-son très travaillée et que ses films sont longs (plus de 2h). Il semblerait d'ailleurs que « l'image-temps » et « l'image mouvement » de DELEUZE ne suffisent plus, et qu'il faille plutôt parler « d'image-excès⁴⁷⁶ ».

Nous avons aussi noté dans nos analyses la « complexification formelle de l'espace-temps filmique » que ce soit au niveau de « la structure, la narration, le genre, les personnages.⁴⁷⁷ » Cette complexification formelle inviterait alors à penser « l'image multiplexe⁴⁷⁸ » dans le contexte de l'hybridation mondialisée des genres cinématographiques et de l'usage récurrent de la narration fragmentée, entrecroisant les histoires de plusieurs personnages. Cette « image multiplexe » désignerait « les types de récit qui privilégient l'éparpillement et le chaotique, le discontinu et le fragmentaire, l'anecdotique, le désunifié⁴⁷⁹ ». Elle ferait aussi écho à « la culture mosaïque des écrans et les stimulations audiovisuelles dispersées.⁴⁸⁰ »

⁴⁷³ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln : TASCHEN GmbH, 2006, p.296.

⁴⁷⁴ LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *Op.cit*, 2007, p.46.

⁴⁷⁵ LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *Op.cit*, 2007, p.72.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *Op.cit*, 2007, p.99.

⁴⁷⁹ LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *Op.cit*, 2007, p.107.

⁴⁸⁰ LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *Op.cit*, 2007, p.110.

Enfin, le cinéma d'Alejandro GONZALES INARRITU se caractérise aussi par une certaine « autoréférentialité » propre à l'hypercinéma, « qui crée sa propre culture et s'en nourrit. » Il inviterait enfin à penser « l'image-distance » : tout en immergeant le spectateur dans le film, il créerait « une distance d'un autre ordre, qui relève de l'esprit, d'un mécanisme intellectuel et humoristique⁴⁸¹ » dès lors qu'il insérerait dans ses films des références, sous forme de clins d'œil, à d'autres films ou à des images et sons produits par d'autres médias. Et le plaisir de réception du spectateur se trouverait justement dans la reconnaissance de ces indices, de cette culture commune qui crée une connivence entre le réalisateur et ses spectateurs.

Cependant, le cinéaste mexicain exploiterait cette esthétique de la fragmentation, récurrente dans le cinéma hollywoodien contemporain, d'une manière particulière, laissant apparaître sa particularité culturelle. Plutôt que de reproduire un seul modèle, il combinerait et détournerait différentes conceptions du montage, pour créer son propre style et construire son discours.

⁴⁸¹ LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *Op.cit*, 2007, p.74.

b. Carlos REYGADAS : une esthétique de la contemplation

Le cinéma de Carlos REYGADAS semble construit à partir d'un autre rapport au temps ; *en dehors* ou *à côté* du flux des médias contemporains. Il semblerait ainsi se situer à la périphérie du temps de la modernité occidentale pour proposer une *autre* expérience perceptive au spectateur, comme il le dit lui-même : « Je préfère inviter le spectateur à trouver dans mon film un temps et un espace qui lui soit propre, et lui donner la chance de se laisser prendre plutôt par des sensations.⁴⁸² » L'impression de temporalité suspendue dans certaines séquences, provoquée en partie par les longs-plans séquences, invite le spectateur à naviguer dans les images des films pour mieux se les approprier. Et ce rythme particulier serait nécessaire à l'action représentée, comme le souligne le cinéaste : « Je n'ai aucune volonté particulière d'imposer un temps ou un rythme ; c'est plutôt les choses qui parlent et te donnent les règles.⁴⁸³ » Il précise ainsi que dans *Luz silenciosa* (2007) « c'est le son de la campagne qui te dit à quelle vitesse tu dois aller.⁴⁸⁴ »

Son style se caractérise par une esthétique de la contemplation, invitant le spectateur à se projeter dans la réalité qui lui est représentée, comme un spectateur devant un tableau. Il favoriserait ainsi une forme de réalisme de l'observation, en favorisant les longs plans-séquences plutôt qu'en découpant l'action.

Le cinéaste explique ce qui l'intéresse dans cette esthétique de la lenteur : « plus on observe les choses, plus elles se transforment. Pour appréhender ce phénomène, il faut observer.⁴⁸⁵ » Il cite Gustave FLAUBERT et précise ce qui l'inspire dans le travail de cet écrivain français : « il n'y a pas un objet au monde qui ne devienne intéressant si on l'observe durant un certain temps.⁴⁸⁶ » Nous expliciterons les liens entre le réalisme littéraire des écrivains français du 19^{ème} siècle et le cinéma mexicain contemporain dans le chapitre huit. Mais nous pouvons déjà qualifier sa démarche de « naturalisme poétique » dès lors que le cinéaste revendique une filiation entre son travail et celui de Gustave FLAUBERT. Ces moments du film où le spectateur est invité à observer permettent au réalisateur de proposer au spectateur une autre expérience, au-delà de la narration, comme il le dit lui-même : « Il faut parfois prendre le temps d'observer, de ne

⁴⁸² REYGADAS Carlos, dossier de presse de *Batalla en el cielo*, non paginé [réf. du 20 janvier 2011], disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

⁴⁸³ REYGADAS Carlos, entretien vidéo réalisé au festival de Cannes, en ligne [réf. du 5/01/2011]. Disponible sur : <http://www.rue89.com/prise-de-baecque/2007/05/23/de-van-sant-a-reygadas-la-journee-dun-critique-comble?page=0#comment-8696>

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ REYGADAS Carlos, DVD Bonus de *Batalla en el cielo*, Bac Vidéo, 2008.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

pas vouloir brûler les étapes, ne pas s'en tenir à l'aspect dramatique, c'est-à-dire au simple déroulement de l'histoire. Mon but est que les spectateurs ressentent l'histoire, comme on ressent la musique.⁴⁸⁷ »

Le montage ne semble pas aussi central dans le travail du cinéaste que dans celui d'Alejandro GONZALES-INARRITU. Il lui permet tout de même de créer des effets intéressants en interpellant le spectateur pour l'amener à réfléchir sur les images qui lui sont présentées. Mais l'essentiel de ses films ne se trouve pas dans le montage, comme il le répète souvent : « mon film de se reconstruit pas sur la table de montage.⁴⁸⁸ »

Ce qui semble central dans ses films, c'est un travail subtil sur l'esthétique des images, qui lui permettrait de transcender la narration. Les histoires de ses films sont plutôt simples : les nœuds dramatiques ne sont pas démultipliés comme dans les films de GONZALES-INARRITU. L'enjeu de ses films semble alors davantage de situer dans l'esthétique, invitant le spectateur à une véritable expérience perceptive, et lui permettant de proposer un « cinéma métaphysique ».

Cette dimension métaphysique transparaîtrait dans sa manière de se servir des paysages pour transmettre les émotions des personnages : l'ambiance paisible ou le désir sexuel suscité par la nature, dans *Japón* (2002) et *Luz silenciosa* (2007), le stress ambiant de la métropole dans *Batalla en el cielo* (2005).

La spiritualité joue un rôle central dans la trilogie du réalisateur. Il définit même le genre de son dernier film comme un « mysticisme de campagne⁴⁸⁹ ». Il semblerait ainsi que le réalisateur cherche à exprimer une forme de spiritualité au travers de l'esthétique de ses films, lui permettant ainsi de transcender la représentation réaliste pour ouvrir sur un autre type d'expérience, un au-delà. Ce lien entre spiritualité et esthétique est particulièrement sensible à la fin de son dernier film, dans lequel il représente à l'écran la résurrection d'Esther, à partir d'une esthétique épurée, en silence, pour concentrer l'attention du spectateur sur le phénomène qui se produit sous ses yeux. Le cinéaste insiste d'ailleurs sur l'importance de l'esthétique dans cette séquence, pour

⁴⁸⁷ REYGADAS Carlos, DVD Bonus de *Japón*, Arte Vidéo, 2003.

⁴⁸⁸ REYGADAS Carlos, *Scène commentée*, en ligne, non paginé [réf. du 14 janvier 2011]. Disponible sur http://www.lexpress.fr/culture/cinema/carlos-reygadas_816270.html

⁴⁸⁹ REYGADAS Carlos, entretien vidéo réalisé au festival de Cannes, en ligne [réf. du 5/01/2011]. Disponible sur : <http://www.rue89.com/prise-de-baecque/2007/05/23/de-van-sant-a-reygadas-la-journee-dun-critique-comble?page=0#comment-8696>

⁴⁸⁹ *Ibid.*

accentuer le mystère : « le miracle qui arrive à la fin est semblable à un effet de lumière⁴⁹⁰ ». Il donne aussi une piste sur l'un des sens possibles du titre du film.

La métaphysique constitue aussi un point commun entre les trois films de sa trilogie. Chacun de ses trois films raconte en effet l'histoire d'un homme en crise qui trouve éventuellement une solution mais au-delà du réel, des choses physiques. La rédemption est au centre du conflit des trois protagonistes masculins de ses films. Dans *Japón* (2002), c'est la pulsion de vie qui est plus forte que la pulsion de mort (le désir redonnant le goût de la vie au personnage principal). Dans *Batalla en el cielo* (2005), Marcos trouve la rédemption dans la foi religieuse et la mort. Et dans *Luz silenciosa* (2007), un miracle se produit carrément dans le film, invitant le spectateur à accepter cette solution métaphysique pour comprendre le film.

⁴⁹⁰ REYGADAS Carlos, Interview de Romain LE VERN, en ligne, non paginé, [réf. du 4/01/2011]. Disponible sur : <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/interview-carlos-reygadas-lumiere-silencieuse-page-1-4971344-760.html>

Conclusion

Dans cette deuxième partie, nous avons cherché à mettre en évidence et à distinguer les différentes médiations qui peuvent être analysées dans les films du corpus.

Dans le chapitre quatre, nous avons notamment montré que la médiation culturelle est centrale dans la construction du sens du film par le réalisateur mais aussi dans sa réception par le spectateur. Puis, nous avons aussi explicité de quelle manière les pratiques de réception peuvent influencer la création en retour.

Dans les chapitres cinq sur l'intermédialité et six sur le montage, nous avons cherché à mettre en lumière la multiplicité des formes d'expression des réalisateurs du corpus. En combinant les formes d'expression provenant de divers médias et en s'appuyant sur des conceptions différentes du montage, les cinéastes mexicains contemporains construisent leur propre style et discours sur le monde.

La prise en compte du contexte dans nos analyses nous a déjà amené à aborder quelques traits culturels spécifiques au Mexique pour comprendre les images métisses produites par les cinéastes.

Il nous semble nécessaire d'approfondir cette perspective anthropologique sur les images du cinéma mexicain contemporain, en les reliant à une histoire et une culture de l'image propre à la culture mexicaine.

Nous proposons donc de compléter, dans la troisième partie de notre thèse, notre approche sémiotique des phénomènes d'hybridation et de métissage par une approche historique, anthropologique et culturelle des images.

***TROISIEME PARTIE : APPROCHE
HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE DU
CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN***

Introduction

Kafkatitlán : certains ont rebaptisé ainsi la ville [de Mexico D.F] en mêlant le nom aztèque de Tenochtitlán à l'apparent surréalisme de ses habitants. Un surréalisme qui n'existe que pour les yeux surpris des étrangers, mais qui représente la norme absolue pour cette indéchiffrable et impénétrable philosophie de la vie qu'on pourrait résumer sous le terme de « mexicanité ».

Pino CACUCCI

Dans cette troisième partie, nous allons approfondir la question du rapport à l'image et à la fiction dans la culture mexicaine, afin d'en dégager les principales spécificités. L'objectif de cette partie est donc de compléter notre approche sémiotique par une approche historique et anthropologique de l'image.

Précisons que nous ne sommes pas spécialistes de l'histoire, la culture et la civilisation mexicaine, n'ayant pas reçu, au cours de notre cursus universitaire, de formation dans ces disciplines. Ce sont bien nos objets et leur particularité culturelle qui nous ont amenés à nous cultiver dans ces domaines des sciences humaines et sociales.

Ces connaissances historiques et anthropologiques sont envisagées comme des indices venant éclairer les phénomènes qui se manifestent dans nos objets contemporains : au sein du cinéma mexicain contemporain se jouerait une tension propre à toute image métisse mais qui s'exprimerait de manière particulière dans l'histoire et la culture mexicaines de l'image.

Cette analyse culturelle nous semble nécessaire pour comprendre les spécificités culturelles des images du cinéma mexicain contemporain. Elle nous permet « d'étudier les *pratiques* artistiques et culturelles dans lesquelles une culture se pense, se met en scène et se transmet.⁴⁹¹ »

Notre analyse se décompose en trois chapitres.

⁴⁹¹ MOINE Raphaëlle, Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne : les films concerts ou le cinéma de la sensation, *Cinéma et audiovisuel, Nouvelles images, nouvelles approches*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2000, p.207.

Dans le chapitre sept, nous étudierons le cinéma mexicain du point de vue de son histoire. Nous chercherons à dégager la particularité des genres cinématographiques dans cette culture ainsi qu'à mettre en lumière la tension qui semble s'exprimer dans ce cinéma depuis son origine. Nous relèverons aussi certaines images qui jouent un rôle clé dans l'imaginaire collectif de la nation mexicaine ; à savoir les mythes de la révolution et du guérillero, le drapeau mexicain ou encore la figure de la Lucha Libre.

Dans le chapitre huit, nous approfondirons notre analyse des différentes formes de réalisme du cinéma mexicain en tenant compte des échanges féconds entre la littérature et le cinéma mexicains et latino-américains. Nous expliciterons les liens que l'on peut observer entre le réalisme de la littérature française du 19^{ème} et le cinéma mexicain contemporain. Nous montrerons aussi comment les différentes formes de réalisme proposées par les cinéastes s'inspirent aussi des genres du réalisme magique et du fantastique qui caractérisent la littérature latino-américaine du 20^{ème} siècle. L'hybridation des genres serait une problématique transmédiatique dans cette culture.

Dans le chapitre neuf, notre réflexion sur la thématique de la religion, centrale dans les films du corpus, nous amènera à revenir sur l'histoire de la colonisation du Mexique par les Espagnols au 16^{ème} siècle. Nous expliquerons que le cinéma mexicain contemporain est à analyser à l'aune de l'histoire particulière de l'image au Mexique : la colonisation et l'évangélisation seraient à l'origine du métissage des images dans cette culture.

Cette troisième partie se donne pour objectif de proposer une anthropologie de la « mexicanité » pour montrer que l'hybridation des genres cinématographiques et la négociation avec les États-Unis et l'Europe se retrouvent dans l'histoire du cinéma mexicain, de la littérature et dans le rapport à l'image au Mexique.

Chapitre Sept : le cinéma mexicain

d'aujourd'hui au regard du cinéma mexicain

d'hier

Le mélange des genres est « souvent évoqué à propos de l'époque post-moderne » alors qu'il constitue un « phénomène beaucoup plus général et beaucoup plus ancien »⁴⁹². C'est pourquoi nous resituerons le processus d'hybridation des genres du cinéma mexicain contemporain dans une perspective historique.

De plus, les genres du cinéma mexicain sont différents de ceux du cinéma hollywoodien. « Malgré tout, le cinéma mexicain est fondamentalement un cinéma de genres, mais d'autres genres.⁴⁹³ » Nous aborderons particulièrement les genres de la comédie *ranchera*, le fantastique et notamment le film de *lucha libre*, ainsi que le mélodrame, parce qu'ils nous permettent de mieux comprendre le travail des cinéastes contemporains de notre corpus.

Cette perspective généalogique nous servira à mettre en exergue la tension identitaire qui traverse l'histoire du cinéma mexicain depuis son origine. Le cinéma y a d'abord été importé par des étrangers avant que des cinéastes locaux se l'approprient. Les cinéastes mexicains contemporains ont en commun avec ceux du passé leur capacité à digérer des influences extérieures : ils négocient voire détournent les règles du cinéma hégémonique. Nous aborderons aussi la figure des passeurs culturels qui ont animé l'histoire du cinéma au Mexique : EISENSTEIN dans les années 30, BUNUEL dans les années 50 mais aussi DEL TORO dans les années 90-2000.

Enfin, nous expliquerons que le phénomène de métissage des images s'intensifie d'autant plus que la finalité du cinéma mexicain évolue : d'un cinéma identitaire à un cinéma transnational.

⁴⁹² MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002, p.102.

⁴⁹³ VINAS Moisés, *Les genres au Mexique*, Cinémas d'Amérique Latine n°1, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995, p.32.

1. Entre documentaire et fiction : les films sur la Révolution

a. La prédominance du genre documentaire dès les débuts de l'histoire du cinéma

Le cinéma s'est développé au Mexique par l'importation de matériel et techniciens étrangers, venus de France et des Etats-Unis. En effet, les frères Lumière ont organisé « la première séance publique de cinéma [...] le vendredi 14 août 1896 ⁴⁹⁴ » à Mexico DF. Ayant emporté avec eux le matériel nécessaire ainsi que les techniciens spécialement formés pour le bon fonctionnement de leur cinématographe, ils ont présentés leurs films dans différentes villes mexicaines pendant l'été 1896. Mais dès le mois d'octobre, l'agence Edison installe un local à Guadalajara pour présenter le kinétophone.

Dans les deux cas, le matériel et les films présentés au public mexicain étaient étrangers, ce qui introduit d'emblée un rapport de dépendance des mexicains avec les pays disposant du matériel nécessaire pour produire des films.

Rapidement, les Français tournent aussi des petits films sur place, accompagnés par des cinéastes locaux qui se forment au matériel importé par les Lumière. Les premiers films tournés au Mexique représentent le pouvoir militaire du général Porfirio DIAZ dans le château de Chapultepec, à Mexico. Les Nord-américains se mettent aussi à tourner des films sur des sujets mexicains, mais dans une moindre mesure et surtout hors du territoire mexicain, dans leurs studios. « Les Français ont tourné approximativement trente-deux films sur des sujets mexicains, pendant que les Américains de Guadalajara n'en montraient qu'un seul, *El Lazador mexicano* [Le Mexicain manieur de lasso], tourné dans le studio d'Edison Black Maria à Orange, dans le New Jersey. ⁴⁹⁵ »

Il faut aussi préciser qu'entre 1900 et 1906, le cinéma est itinérant. Les exploitants se déplacent de ville en ville avec leurs petits chapiteaux pour montrer leurs vues. Pour attirer plus de spectateurs, certains exploitants tournaient des films sur les agglomérations qu'ils traversaient en avertissant les habitants du tournage à venir. Le soir même, ils projetaient les films qu'ils venaient de tourner en plus des films étrangers, ce qui encourageait les spectateurs à assister aux projections, pour se voir à

⁴⁹⁴ DE LOS REYES Aurelio, Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964), in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.71.

⁴⁹⁵ DE LOS REYES Aurelio, *Op.cit*, 1992, p.74.

l'écran. Cependant, « le cinéma mexicain n'existait que comme complément de programme.⁴⁹⁶ » La priorité était donnée aux films étrangers.

Le développement du cinéma au Mexique est rendu possible par l'initiative individuelle de quelques curieux résidant le plus souvent en province, qui « reçoivent les projecteurs qu'ils commandent aux fabricants, après en avoir appris l'existence par *La Nature*, publiée en France, et *Scientific America* – outre, bien entendu les chroniques de journalistes mexicains commentant les premières projections à Mexico et Guadalajara.⁴⁹⁷ » Le cinéma se développe donc au Mexique de manière singulière : il est nécessairement lié au cinéma étranger.

En plus d'être un instrument de spectacle, le cinématographe devient « un instrument de culture, indépendamment de l'amusement qu'il procurait : il faisait connaître d'autres modes de vie, d'autres goûts.⁴⁹⁸ » Le cinéma mexicain reste attaché au genre documentaire et aux actualités cinématographiques : les thèmes traités par les films sont ceux des sports locaux (le football ou la boxe), des cérémonies civiles ou religieuses et des parades militaires. « La production portait sur les gens dans leurs activités, leurs promenades, leurs familles, leurs coutumes. Pendant que d'autres pays développaient le langage cinématographique et optaient pour un cinéma de fiction, sans abandonner les actualités, le Mexique semblait voué indéfiniment au documentaire, dans la tradition des frères Lumière.⁴⁹⁹ » Ainsi, si de l'autre côté de la frontière mexicaine c'est le genre du film de fiction qui se développe dès 1910, notamment grâce aux films de D.W Griffith posant les bases du montage narratif, « au Mexique, le cinéma des premiers temps est placé sous le signe du documentaire, avec des opérateurs disposés à saisir sur le vif une actualité bientôt bouleversée par la Révolution.⁵⁰⁰ »

Ce goût pour le genre du documentaire, et donc par extension dans la fiction pour le genre réaliste, est clairement explicite dans les films mexicains contemporains. Cette prédominance du genre documentaire dans le cinéma mexicain est d'ordre culturel. « Lorsque le cinéma était arrivé au Mexique, il avait été considéré dans les cercles intellectuels comme la prolongation de la presse illustrée et le résultat d'une expérience scientifique, ce qui s'accordait avec le positivisme de l'époque : le cinéma de fiction était refusé comme une manière de tromper les gens par des histoires imaginaires ; le cinéma relevait de la science, et, en tant que tel, il devait montrer la vérité.⁵⁰¹ » Cette particularité culturelle explique selon nous que le réalisme occupe une place centrale dans le cinéma de fiction contemporain.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ DE LOS REYES Aurelio, *Op.cit.*, 1992, p.74.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ DE LOS REYES Aurelio, *Op.cit.*, 1992, p.75.

⁵⁰⁰ DE LOS REYES Aurelio, *Op.cit.*, 1992, p.70.

⁵⁰¹ DE LOS REYES Aurelio, *Op.cit.*, 1992, p.76.

b. Les films sur la Révolution et la figure du guérillero : un mythe national

Le premier évènement cinématographique mexicain est la Révolution de 1910. Les films sur la révolution mexicaine constituent d'ailleurs un genre en soi et ils participent à la construction de l'imaginaire national du pays. Porfirio DIAZ, chef d'état conscient du potentiel de propagande du cinématographe, contrôlait rigoureusement les premiers films tournés par les frères Lumière, en s'assurant de l'image valorisante qu'ils contribuaient à propager. Véritable évènement médiatique, la révolution attira de nombreux opérateurs mexicains ou étrangers désireux d'obtenir l'exclusivité. Les personnages historiques devinrent alors des héros nationaux. C'est ainsi que Pancho Villa fut le premier héros du cinéma mexicain. Dans *Insurrección de México* (1911), « les opérateurs ajoutèrent un élément nouveau à la structure de leurs films : l'apothéose⁵⁰² », séquence inspirée des films de Georges MELIES, très appréciés du public mexicain, pendant laquelle le peuple représenté à l'écran acclamait le héros national du film. Cette précision nous semble éclairante pour expliquer que le cinéma mexicain digérait déjà, au début de son histoire, des influences provenant de l'étranger pour construire sa propre mythologie nationale aux travers des films. En outre, les films sur la révolution sont des documentaires pensés et conçus avec les outils de la fiction pour transformer les personnages à l'écran en héros de l'Histoire nationale.

A l'occasion du centenaire de la Révolution, un film a été réalisé, *Revolución* (2010) : il réunit les courts-métrages de dix jeunes cinéastes mexicains (dont Carlos REYGADAS, Amat ESCALANTE et Rodrigo PLA) sur la problématique de la révolution transposée dans le Mexique d'aujourd'hui. Cependant, le film s'est heurté à la critique à la fois des spécialistes du cinéma et de la jeunesse mexicaine, exprimant le rapport de déconstruction des Mexicains d'aujourd'hui (et surtout des artistes) avec leurs symboles nationaux.

La révolution et la figure du guérillero constituent des images clés, symboles de la lutte, dans l'imaginaire collectif mexicain. C'est pourquoi elles apparaissent dans les arts et médias du 20^{ème} et 21^{ème} siècle, parfois de façon parodique. La figure du guérillero est une image emblématique du Mexique post-colonial : elle renvoie au Mexique moderne et plus précisément à la période de la révolution mexicaine de 1910.

⁵⁰² DE LOS REYES Aurelio, *Op.cit*, 1992, p.76.

Diego RIVERA a participé à la construction d'une mythologie du guérillero en réalisant dans le style cubiste un portrait du révolutionnaire Emiliano Zapata (**Image 3**, à la fin de ce chapitre). Il y fait apparaître tous les attributs du guérillero mexicain : fusil, cartouchière, *sarape*⁵⁰³ et chapeau typiques des zapatistes. En s'investissant dans le courant du muralisme, ce peintre produit une forme d'idéalisme post-révolutionnaire. Après avoir étudié en Europe, Diego RIVERA revient au Mexique, en 1921 pour s'associer « au programme culturel gouvernemental de José VASCONCELOS qui, après les désordres de dix ans de guerre civile, cherche un nouveau mode d'expression artistique.⁵⁰⁴ » En effet, dans le domaine des arts plastiques, « la tendance dominante à la fin du 19^{ème} siècle était celle d'une pratique qui imitait les modèles européens.⁵⁰⁵ » Le projet du ministre est tout autre : il invite plusieurs peintres mexicains à participer à des projets de peintures murales devant exprimer ses idéaux politiques. L'objectif est de reconnecter les Mexicains avec leurs traditions préhispaniques afin de répondre aux « aspirations de la population indienne à l'égalité sociale et raciale » et d'aider son pays « à trouver son identité culturelle. La peinture murale, utilisée de manière pédagogique, est pour lui un élément porteur de cette idéologie.⁵⁰⁶ » Diego RIVERA participe ainsi aux projets du ministre et produit toute une iconographie qui constitue pour les Mexicains une mise en image de l'histoire du Mexique, et notamment une glorification de la révolution de 1910. Il conçoit ainsi « l'idée d'un art au service du peuple qui, au moyen de peintures murales, lui contera sa propre histoire.⁵⁰⁷ »

Les peintures murales de RIVERA peuvent être considérées comme des images métisses, que ce soit au niveau de la technique utilisée ou des thèmes représentés. Le métissage esthétique se situe dans le fait d'entremêler le style de la peinture classique européenne avec un style indigène, qu'il invente tout en lui donnant une dimension mythologique. Pour ses premières peintures murales, il utilise une « technique du Cinquecento : il réalise le tracé préalable au fusain et à la sanguine.⁵⁰⁸ » Ses motifs sont d'inspiration chrétienne et européenne : « dans un style influencé par les fresques de la renaissance, Rivera allie mythes chrétiens et mythes indigènes, en quête de la réalisation du métissage.⁵⁰⁹ » Ainsi, « ces premiers pas du mouvement muralisme sont hésitants, les artistes cherchent une expression et sont très proches des fresques religieuses dans la composition et la symbolique.⁵¹⁰ » Il faut attendre les œuvres des années suivantes, entre 1923 et 1928 pour le voir traiter les thèmes de la vie quotidienne du Mexique et

⁵⁰³ Le *sarape* est un tissu épais multicolore, caractéristique des cultures mésoaméricaines.

⁵⁰⁴ KETTENMANN Andrea, *RIVERA*, Paris: Taschen GmbH, 2006, p.23.

⁵⁰⁵ PONCE Néstor, *Le Mexique : conflits, rêves et miroirs*, Paris : Editions du Temps (Questions de civilisation), 2009, p.96.

⁵⁰⁶ KETTENMANN Andrea, *Op.cit*, 2006, p.23.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ KETTENMANN Andrea, *Op.cit*, 2006, p.24.

⁵⁰⁹ PONCE Néstor, *Op.cit*, 2009, p.97.

⁵¹⁰ *Ibid.*

produire sa fresque la plus connue, monumentale - composée de 235 panneaux muraux - et chargée d'une forte dimension politique : *Vision politique idyllique du peuple mexicain*, située au Secretaría de Educación Pública à Mexico D.F. « Il revisite toute l'histoire du Mexique, avec un regard d'anthropologue et de révolutionnaire.⁵¹¹ »

Suite à ce travail monumental, le peintre s'investit, au côté du peintre David Alfaro SIQUEIROS, dans le parti communiste mexicain. « Les deux hommes ont la même conception de la révolution mexicaine, du rôle d'un art véritablement mexicain.⁵¹² »

Petit à petit, le peintre s'oriente vers un art engagé. Dans ses fresques, « deux mythes se cristallisent : la révolution et l'Indien.⁵¹³ » C'est ainsi que Diego RIVERA s'engage « sur la voie de l'éducation du peuple à travers une peinture qui revisitait l'Histoire pour en donner une version du passé qui allait à l'encontre de la vision des conquistadores et des colonisateurs.⁵¹⁴ » Les œuvres de ce peintre remplissent en fait trois fonctions principales : elles racontent l'histoire en image, produisent une iconographie nationale et réparent aussi l'autodafé perpétré par Hernan CORTES (destituant les indigènes de leurs images, idoles et codex).

Cet imaginaire du guérillero joue un rôle encore important dans le Mexique d'aujourd'hui. Le combat de Zapata a notamment trouvé une continuité dans le soulèvement zapatiste de 1994, mené par le sous-commandant Marcos dans l'état du Chiapas, suite à l'entrée du Mexique dans l'Alena.

Certains films du corpus semblent aussi construits à partir de symboles de la lutte propres à l'imaginaire collectif national.

Dans *Amores Perros* (2000), Alejandro GONZALES INARRITU s'appuie sur l'imaginaire du guérillero pour construire le personnage de Chivo. En effet, cet ancien professeur d'université s'est engagé dans la guérilla avant de disparaître officiellement pour devenir tueur à gages dans la police nationale. Il est représenté dans le film comme un marginal solitaire, vivant dans une pièce insalubre avec ses chiens et exécutant froidement des hommes pour répondre à la demande d'un commandant de la police. Petit à petit, le spectateur découvre l'histoire de ce personnage : par idéalisme politique, il a quitté sa femme et sa petite fille pour s'engager dans la guérilla. Mais ces activités terroristes l'ont conduit tout droit en prison. D'un commun accord avec sa femme, il s'est fait passer pour mort. A sa sortie de prison, il vit dans la rue, avant de se voir proposer différents contrats par le commandant de la police corrompue. Lorsque le

⁵¹¹ PONCE Néstor, *Op.cit*, 2009, p.98.

⁵¹² KETTENMANN Andrea, *Op.cit*, 2006, p.25.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ PONCE Néstor, *Op.cit*, 2009, p.97.

jeune Octavio provoque l'accident de voiture, Chivo récupère son chien, Cofi, pour agrandir sa meute. Mais Cofi est un chien de combat, et dès qu'il est à nouveau en pleine santé, il tue tous les autres chiens de la meute. La séquence où Chivo découvre ses chiens morts est particulièrement évocatrice de la métaphore canine filée tout au long du film. Chivo pointe son arme sur Cofi pour le tuer mais il n'en est pas capable parce qu'« à ce moment même, il se voit dans ce chien assassin, il est confronté à sa propre ombre, l'ombre de ce jeune professeur idéaliste qui voulait changer le monde et qui a fini par contribuer à le rendre d'une telle noirceur qu'il se refusait à lui-même de le voir.⁵¹⁵ » C'est d'ailleurs à partir de ce moment que le personnage de Chivo évolue : son histoire est celle de la « récupération d'une identité, d'une âme, et de sa paternité.⁵¹⁶ »

Dans les films de Guillermo DEL TORO, les liens entre cinéma et histoire sont aussi très forts. Deux de ses films se situent dans le contexte de l'Espagne Franquiste des années 50 (*L'échine du diable*, 2001 et *Le Labyrinthe de Pan*, 2006). Cette toile de fond politique permet au cinéaste d'aborder un thème central dans sa filmographie : celui de la résistance par l'imaginaire à l'oppression présente dans la réalité quotidienne. Pour traiter ce thème, le réalisateur construit des films de genres hybrides, entre film de fiction historique et genre fantastique.

Dans *Super Amigos* (2007), Arturo PEREZ-TORRES réalise le portrait de cinq lutteurs sociaux de la ville de Mexico D.F. L'action politique des Super Amigos fait écho au symbole sportif et social représenté par la Lucha Libre mais aussi à la figure du guérillero. Un citoyen interrogé dans la rue commente d'ailleurs l'action des Super Amigos dans ce sens, lorsqu'il déclare : « ce sont des lutteurs sociaux qui font ce que l'état ne fait pas. » Carlos MONSIVAIS précise ensuite la stratégie de ces lutteurs sociaux : en utilisant des costumes qui rappellent ceux des super-héros des comics nord-américains, « ils utilisent les techniques du marché pour lutter contre le marché. » Enfin, le réalisateur cite une phrase du sous-commandant Marcos, qui sert de conclusion au film : « Le jour viendra où les gens réaliseront que tout le monde, avec ou sans masque, peut le faire. » Cette phrase est d'autant plus forte qu'elle a été écrite par ce porte-parole de l'armée Zapatiste, héros politique populaire. Elle invite ainsi tous les spectateurs à transformer le monde, à régler les problèmes à leur échelle individuelle.

Le réalisateur souligne aussi d'autres signes forts de l'histoire nationale du pays, comme les traces sur les murs de la ville du séisme du 19 septembre 1985 entraînant la mort de plus de 20 000 personnes, ou encore le texte « Revolución de 1910 » gravé sur la façade d'un grand bâtiment. Une séquence d'animation met l'accent sur le mythe à

⁵¹⁵ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2004-2005, p.35.

⁵¹⁶ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2004-2005, p.38.

l'origine du drapeau national. Elle vise à expliquer comment les masques sont apparus au Mexique mais aussi aux différents lutteurs sociaux. Les symboles nationaux sont nombreux : le masque apparaît d'abord dans l'espace cosmique et lorsqu'il se retourne il est gravé de signes qui rappellent les codex mexicains. Puis un ring apparaît, composé du drapeau mexicain et bordé de *calaveras*, ces têtes de mort chères à la culture mexicaine, pendant la Fête des morts, à la Toussaint. Il nous semble important de revenir sur les éléments qui composent le drapeau national et sur la légende à l'origine de cette image.

A l'époque préhispanique, les Aztèques étaient le peuple hégémonique du Mexique : en deux ou trois générations, ils avaient réussi à prendre le dessus sur les autres populations indigènes comme les Mayas et les Toltèques. De cette manière, ils « étendirent leur pouvoir, leurs règlements, leur religion, leur langue (le nahuatl), leurs coutumes, jusqu'aux confins du pays que nous appelons le Guatemala.⁵¹⁷ » Une prophétie prévoyait leur gloire à venir. Elle précisait « qu'ils devraient s'établir là où ils verraient un héron tenant un serpent entre ses serres.⁵¹⁸ » Les Aztèques s'installèrent dans la région d'Aztlán, qui « signifie « lieu des hérons » en nahuatl ⁵¹⁹ » pour créer la fameuse Tenochtitlan, en 1325⁵²⁰. Il est intéressant de noter que la prophétie a évolué. En effet, « selon des récits tardifs, recueillis par les Espagnols, le héron était devenu un aigle enserrant, sur un cactus, un serpent.⁵²¹ »

Cette image, construite à partir d'une légende, est encore aujourd'hui emblématique du Mexique, voire même constitutive de la nation mexicaine, puisqu'elle figure au centre du drapeau national mexicain (**Image 4**, à la fin de ce chapitre).

Plusieurs versions du drapeau ont circulé avant qu'une version soit institutionnalisée. Dès la guerre d'indépendance, au début du 19^{ème} siècle, cette image circule. C'est véritablement en 1968 que le drapeau est officialisé et en 1984, une loi visant à en réguler l'usage est publiée. Elle s'intitule « la loi nationale des symboles patriotes⁵²² ». Cette image est centrale dans l'histoire de la nation mexicaine.

Dans *Batalla en el cielo* (2005), Carlos REYGADAS filme le drapeau mexicain géant, étendu tous les jours par les militaires sur la place du Zócalo. Il commente ce rituel : « j'aime l'idée du drapeau qui se déploie comme si c'était un rideau d'opéra. Et à la fin, le rideau tombe. J'aime le fait que l'emblème de Mexico porte le mythe fondateur de la ville. [...] Le drapeau s'ouvre sur le mythe, et à la fin du film, il se referme parce que le film nous dit également que ces mythes d'Etat, de nation, de devoir, de religion, ne sont rien devant les histoires personnelles et les expériences

⁵¹⁷ CARRIERE Jean-Claude, *Dictionnaire amoureux du Mexique*, Paris : Plon, 2009, p.30.

⁵¹⁸ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit*, 2009, p.31.

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ PONCE Néstor, *Op.cit*, 2009, p.27.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² « Ley de Símbolos Patrios » : http://www.ensubasta.com.mx/historia_de_la_bandera_de_mexico.htm

individuelles.⁵²³ » Pour ce réalisateur, le fait de filmer un rituel mettant en scène un symbole national permet aussi de l'envisager dans une perspective critique, pour se détacher de ces symboles nationaux et s'attacher aux histoires particulières des personnages.

⁵²³ REYGADAS Carlos, DVD Bonus de *Batalla en el cielo*, Bac vidéo, 2005.

2. Des genres particuliers nés de la relation tensive avec le cinéma hollywoodien

A partir des années 20, le Mexique subit progressivement l'influence croissante des Etats-Unis : en multipliant les investissements dans la production et la diffusion du cinéma mexicain, ils en ont rapidement le monopole. Durant la seconde guerre mondiale, un pacte⁵²⁴ signé entre les Etats-Unis et le Mexique permet au Mexique d'accélérer son industrialisation. Le cinéma mexicain dépasse alors la production et l'exportation du cinéma argentin en Amérique latine et en Europe ; le Mexique devenant ainsi le premier producteur de films en espagnol. Les films des studios hollywoodiens affluent aussi en masse dans le pays, amenant les cinéastes mexicains à se situer au regard de cette production hégémonique pour trouver leur propre style.

De cette relation tensive semble naître des genres particuliers, se caractérisant par leur hybridation.

L'exposition *Planète Métisse*, dirigée par Serge GRUZINSKI au Musée du Quai Branly à Paris en 2008-2009 mettait justement en valeur les échanges interculturels qui traversent l'histoire du cinéma. Bien qu'étant spécialiste de l'histoire et la culture mexicaines, Serge GRUZINSKI s'intéressait particulièrement dans cette exposition au cinéma asiatique. L'Asie constitue pour lui un ensemble de sociétés digérant constamment ce qui vient du reste du monde pour créer des cultures cinématographiques métissées issues de la mondialisation. Quelques exemples d'échanges entre le cinéma asiatique et le cinéma hollywoodien étaient ainsi présentés lors de l'exposition, par exemple, entre les films de samouraïs et le western. *Les Sept Samouraïs* d'Akira KUROSAWA (1954) inspireront au cinéaste américain John STURGES *Les Sept Mercenaires* (1960). Ce qui prouve que le processus de métissage au sein du cinéma de fiction ou documentaire n'est pas nouveau. On pourrait relire l'histoire du cinéma au travers de cet angle d'approche.

C'est pourquoi nous tenons à analyser certains genres du cinéma mexicain en tenant compte de cette relation tensive avec le cinéma hollywoodien qui traverse son histoire. Cela nous permet de mieux comprendre les films contemporains.

⁵²⁴ GAULTIER Edouard, *L'influence culturelle du cinéma sur la population ; l'exemple mexicain*, Master Sciences Politiques, IEP Bordeaux, 2001, p.31 : « en échange d'une coopération militaire, d'une main d'œuvre bon marché et de la vente garantie de ses matières premières, les Etats-Unis fournissaient au Mexique des prêts substantiels et une aide technique pour réactiver son économie. »

a. La comédie *ranchera* : ni western ni comédie musicale

Tout au long de son histoire, le cinéma mexicain cherche à créer ses propres genres, règles, et stars et il se développe en partie par réaction au cinéma nord-américain hégémonique et frontalier. Sur ce point, le genre de la comédie *ranchera* est intéressant à analyser. Il constitue selon nous une relecture du genre du western et de la comédie musicale mais avec des traits culturels spécifiquement mexicains. Les films appartenant à ce genre représentent un Mexique rural idéalisé, porté par des chansons cultes et véhiculant l'idée d'un retour aux sources dans le contexte d'industrialisation du pays. Ils contribuent en outre à l'émergence d'une « nouvelle interprétation des racines de l'identité nationale.⁵²⁵ »

Un film en particulier a marqué l'imaginaire collectif mexicain : *Allá en el Rancho Grande* (1936), réalisé par Fernando DE FUENTES, devenu culte dans toute l'Amérique Latine. Ce film a marqué l'histoire du cinéma mexicain parce qu'il a contribué au développement de l'industrie cinématographique nationale, en montrant que le Mexique était capable de créer un cinéma de qualité, avec son propre langage. C'est pourquoi nous concentrerons notre analyse de ce genre hybride sur ce film en particulier.

La comédie *ranchera* est définie comme un « mélodrame champêtre mexicain agrémenté de chansons⁵²⁶ » ou « mélodrame rural⁵²⁷ ». S'il semble proche du western et de la comédie musicale, il est cependant non assimilable à ces deux genres. En effet, il instaure une distance « entre la conception de la comédie musicale d'Hollywood et celle que va proposer désormais le cinéma folklorique mexicain *ranchero*.⁵²⁸ » *Allá en el Rancho Grande* (1936) reçoit d'ailleurs un accueil froid du public états-unien alors qu'il rencontre un vif succès au Mexique et dans les autres pays latino-américains. Si le genre est apprécié par ce public, c'est qu'il constitue « une sorte de recueil de traditions et la rencontre avec des attentes de consommation culturelle.⁵²⁹ » Le public mexicain et latino-américain apprécie ce genre « ayant une véritable coloration nationale⁵³⁰ » et se

⁵²⁵ DIAZ LOPEZ Marina, La comedia ranchera como género musical, *Cinemas d'Amérique Latine* n°8, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000, p.28.

⁵²⁶ DIAZ LOPEZ Marina, *Op.cit.*, 2000, p.27.

⁵²⁷ GARCIA RIERA Emilio, L'impact de rancho Grande, in PARANAGUA P.A (sous dir), *Le cinéma mexicain*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1992, p.155.

⁵²⁸ DIAZ LOPEZ Marina, *Op.cit.*, 2000, p.28.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ GARCIA RIERA Emilio, *Op.cit.*, 1992, p.155.

démarquant « du Mexique caricaturé et stéréotypé par Hollywood »⁵³¹. Le succès du film est aussi lié à la renommée de l'acteur principal, Tito GUIZAR, réputé en Amérique latine et aux Etats-Unis comme le « *charro* alegre⁵³² ». L'essor de l'industrie cinématographique mexicaine est ainsi provoqué par l'extension sur les marchés étrangers.

Le succès du genre s'explique par un thème récurrent dans l'histoire cinématographique mexicaine ; celui de « la trahison, qui régissait comme une loi inéluctable les communautés rurales.⁵³³ » Dans son film, De FUENTES représente le « procès public de l'honneur d'une jeune fille innocente [la fiancée du protagoniste], qui semblait avoir eu des « relations » avec le patron de l'*hacienda*.⁵³⁴ » Le scénario met en scène la résistance populaire face aux grands propriétaires terriens, la revanche des pauvres sur les riches. Il combine « la défaite du vieux droit de cuissage et la victoire de la couleur locale, ce qui ne pouvait que séduire beaucoup de spectateurs vivant à la campagne ou originaires de celle-ci.⁵³⁵ » Le genre fut intronisé comme un « authentique genre national, ses ingrédients narratifs et musicaux, après la synthèse opérée dans l'imaginaire de la nation, allait devenir les exposants de la nature mexicaine même.⁵³⁶ »

La comédie *ranchera* se développe aussi dans un environnement intermédial, en s'inspirant des autres médias de l'époque : la radio, le théâtre, l'industrie du disque. Il faut d'ailleurs souligner l'importance des professionnels de la musique qui s'approprient la partie créative de ces films ainsi que celle « du personnage-chanteur dans la construction narrative du film qui amène clairement vers un genre nouveau dont la musique sera la caractéristique essentielle.⁵³⁷ » Deux autres stars de la chanson trouvent la renommée grâce à ce genre : Pedro INFANTE et Jorge NEGRETE. Ils jouent leur premier et le dernier film ensemble, *Dos tipos de cuidado* (1953). La musique devient ainsi le fil conducteur de la logique nationaliste. Elle aura « un tel impact visuel et sonore qu'elle encouragera probablement le désir de pénétrer cet univers à travers le langage rituel de la musique mexicaine.⁵³⁸ »

Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que les cinéastes mexicains contemporains s'inscrivent dans une certaine filiation avec l'histoire du cinéma mexicain, dès lors qu'ils accordent un rôle central à la musique dans leur film. C'est

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² DIAZ LOPEZ Marina, *Op.cit*, 2000, p.30. Le *charro* désigne le paysan mexicain, qui surveille à cheval ses troupeaux de bétail.

⁵³³ DIAZ LOPEZ Marina, *Op.cit*, 2000, p.28. Le thème de la trahison était déjà au centre des films du cinéma muet de Miguel CONTRERAS TORRES, *El Zarco* (1920) et *El Caporal* (1921) ainsi que d'Ernesto VOLLRATH, *En la hacienda* (1921).

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ GARCIA RIERA Emilio, *Op.cit*, 1992, p.157.

⁵³⁶ DIAZ LOPEZ Marina, *Op.cit*, 2000, p.29.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ DIAZ LOPEZ Marina, *Op.cit*, 2000, p.30.

notamment le cas de Carlos REYGADAS et Alejandro GONZALES INARRITU : s'ils utilisent de manière différente des musiques de genres diversifiés, comme nous l'avons montré dans le chapitre cinq, ils se rejoignent en tout cas sur cet aspect.

Enfin, le genre de la comédie *ranchera* évolue entre les années 30 et 50 en parallèle de la société mexicaine, en cherchant à correspondre aux nouvelles attentes du public. Dans les années 50, les films représentent à l'écran la crise de l'identité masculine qui s'amorce dans le pays : « les hommes héros de ces chansons présentent une fracture essentielle, interne, absolument nouvelle pour le *charro* cinématographique. Les contextes d'indifférence, d'ivrognerie et de solitude de ces *charros*, partagées par l'éternel trio ou le mariachi, se répètent, en donnant l'image d'abandon total.⁵³⁹ » Le genre s'essouffla au milieu des années 50, mais il était déjà composé d'œuvres majeures, encore reconnues aujourd'hui comme appartenant à l'histoire noble du cinéma mexicain.

L'analyse de l'émergence de ce genre hybride nous permet de soutenir que la négociation avec les genres, styles et formes de scénario du cinéma hégémonique hollywoodien n'est pas nouvelle. Elle se manifeste de manière cyclique dans l'histoire du cinéma mexicain, l'invitant à se dépasser pour trouver sa propre identité.

Nous montrerons aussi dans le chapitre dix comment les cinéastes mexicains de notre corpus négocient avec les formes du cinéma hollywoodien contemporain.

⁵³⁹ DIAZ LOPEZ Marina, *Op.cit*, 2000, p.39.

b. Le genre fantastique nourri par les croyances locales

Le genre fantastique est peu traité dans les différents textes retraçant l'histoire du cinéma mexicain. Dans l'ouvrage de référence dirigé par P.A. PARANAGUA, seul un paragraphe aborde le genre des films de *lucha libre* en le considérant comme un genre de qualité médiocre « sur le plan cinématographique et artistique⁵⁴⁰ », alors que le cinéma de l'âge d'or des années 30 à 50 est largement traité. Les films de *lucha libre* « font partie d'une vaste liste qui fait honte à un grand nombre de Mexicains – mais qui les fait surtout rire.⁵⁴¹ » Pourtant ce genre a rencontré un succès important auprès du public mexicain et latino-américain. « Les films de *El Santo* offraient à un public populaire un spectacle sur grand écran de ce qu'il connaissait à travers la télévision.⁵⁴² »

Guillermo DEL TORO souligne aussi l'importance de ce genre dans l'histoire du cinéma mexicain lorsqu'il affirme « Pour la majorité des gens de ma génération, le premier contact avec le cinéma mexicain se fit au travers des films de *luchadores*.⁵⁴³ » Son cinéma s'inspire ainsi de genres appartenant à l'histoire du cinéma mexicain entremêlant « le cinéma de *luchadores*, d'horreur et de comédie mineure, avec de nombreux éléments du mélodrame, qui se faisaient dans les années 50.⁵⁴⁴ » Cette hybridation de différents genres du fantastique lui permet aussi un contact avec le public qui connaît ces genres. Il déclare en effet : « je crois que le cinéma de genres est précieux parce qu'il a des règles très concrètes, que tu peux respecter ou déconstruire, mais qui servent aussi à se rapprocher du grand public.⁵⁴⁵ » Aujourd'hui, de nombreux festivals dédiés au cinéma fantastique et d'horreur se développent au Mexique⁵⁴⁶.

Ce genre populaire nous intéresse parce qu'il nous semble manifeste du processus d'hybridation des genres et des mélanges interculturels.

Nous présentons ci-dessous quelques exemples de films du genre, particulièrement significatifs de ce processus.

⁵⁴⁰ PEREZ TURRENT Tomás, Crise et tentatives de renouvellement, in PARANAGUA P.A (sous dir), *Le cinéma mexicain*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1992, p.121.

⁵⁴¹ SOSA SORIA Eduardo, *L'avenir du cinéma mexicain*, mémoire de Master sous la direction de Marie-Thérèse JOURNOT, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2008, p.47.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ DEL TORO Guillermo, Retomar el cine de géneros, in Jorge ALBERTO LOZOYA (sous dir), *Cine mexicano*, Barcelona: Lunweg, 1993, p.189. Traduction du texte original en espagnol.

⁵⁴⁴ DEL TORO Guillermo, *Op.cit.*, 1993, p.190.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Citons par exemple le festival de Cine Fantástico y de Terror de México de Tlalpujahua, dont la 3^{ème} édition a eu lieu en octobre 2010.

Tout d'abord, il faut restituer le succès du genre fantastique dans le contexte des syncrétismes religieux de ce pays, où la religion catholique se métisse avec d'autres pratiques religieuses. Par exemple, un culte est voué à la Santísima Muerte, notamment par les croyants rejetés des églises catholiques pour leurs activités illicites (trafiquants ou prostituées). Un squelette à taille humaine de cette idole récente, parée des plus beaux tissus, est d'ailleurs exposé dans la vitrine d'un commerce du quartier Tépito de Mexico D.F : de nombreuses personnes viennent en pèlerinage lui demander de l'aide⁵⁴⁷.

Le genre se nourrit donc des superstitions et croyances locales du Mexique. Dès 1933, Ramón PEON réalise *La Llorona*, un film basé sur une figure appartenant à l'imaginaire collectif mexicain : la femme fantôme pleurant le deuil de ses enfants et se vengeant en tentant d'assassiner un enfant avec un couteau sacrificiel. Il est courant d'entendre des habitants de Mexico DF raconter que certains l'ont entendue ou vue errer sur la place du Zócalo, telle une légende urbaine. Dans le film de Ramón PEON, la légende est cultivée dans une « ambiance claustrophobe et malade qui inclut jalousies, crimes, intrigues, sang, passion sexuelle et un récit d'inceste comme allégorie d'une horreur qui tourmente et corrompt les membres de la famille.⁵⁴⁸ » Cette légende inspire de nombreux films du genre, comme *La Maldición de La Llorona* (1963), réalisé par Rafael BALEDON, mélange d'horreur et de sorcellerie.

Dans les années 50 à 60, le fantastique se développe au Mexique et devient un genre cinématographique majeur. Son style baroque est proche des films de série B, bon marché : ils alimentent notamment le marché intérieur. Les personnages du folklore local inspirent aussi les cinéastes mexicains. Rafael PORTILLO réalise ainsi entre 1957 et 1958 une trilogie sur les momies aztèques (*La Maldición de la momia azteca*, *La Momia azteca*, *La Momia azteca contra el robot humano*).

Le cinéma fantastique mexicain se nourrit aussi de thèmes ou et de personnages du cinéma et de la littérature européens et hollywoodiens. Le monstre et le vampire apparaissent alors dans les films. Par exemple, Fernando MENDEZ réalise *Ladron de cadavres* (1956), « une histoire entre Frankenstein et la culture locale, puisqu'il y est question d'un scientifique dont les expériences tournent mal le jour où il transplante un cerveau de gorille dans le corps d'un catcheur.⁵⁴⁹ » Il réalise aussi *El Vampiro* (1957), « transposition des aventures du fameux comte Dracula... dans une hacienda.⁵⁵⁰ » Il se

⁵⁴⁷ Un documentaire a été présenté au FIPA en 2006 sur ce sujet. Réalisé par l'anthropologue italienne Cinzia d'AURIA, *Santísima muerte* (2005) souligne justement le syncrétisme des pratiques religieuses au Mexique : <http://www.fipa.tm.fr/fr/programmes/2006/santisima-muerte-13712.htm>

⁵⁴⁸ AVINA Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México: Oceano, 2004, p.209. Traduction du texte original en espagnol.

⁵⁴⁹ RAYMOND Laurence, Petite histoire du cinéma mexicain, en ligne ,non paginé [réf. du 15 septembre 2010]. Disponible sur : <http://www.fluctuat.net/5320-Histoire-du-cinema-mexicain>

⁵⁵⁰ *Ibid.*

spécialise dans le film de vampires et les réalise en série. Les films de lucha libre mélangent aussi plusieurs genres, comme dans *Santo contra las Mujeres Vampiro* (1962) d'Alfonso CORONA BLAKE. Les lutteurs masqués « se battent indifféremment contre des scientifiques fous, Dracula, Frankenstein, l'homme-loup, la momie, etc.⁵⁵¹ »

Les personnages du cinéma fantastique mexicain nous semblent emblématiques des mélanges interculturels, empruntant au registre de personnage du cinéma hollywoodien, européen ou aux figures mythologiques de leur culture locale. En outre, ce genre est le « paradis des stock shot, de l'abus incriminé de reprises d'archives et de l'univers des scénarios de carton ⁵⁵² » : il évolue sans cesse en fonction du contexte intermédial et intertextuel qui l'environne.

Un super-héros typiquement mexicain apparaît aussi, proche du Batman des Comics nord-américains : Káliman est d'abord un personnage créé pour la radio, au début des années 60. Suite à son succès populaire, le personnage est repris dans une série d'*historietas* (bandes-dessinées mexicaines), publiée entre les années 60 et 80. Son histoire est ensuite adaptée au cinéma en deux volets : Alberto MARISCAL réalise *Káliman, el hombre increíble* (1969) tourné au Mexique et en Egypte, et *Káliman, en el Siniestro Mundo de Humanon* (1976), tourné au Mexique et au Brésil. Ce super-héros est parfois accompagné de son acolyte, Solín, comme le souligne l'un des *luchadores sociales* du documentaire *Super Amigos* (2007), réalisé par Arturo PEREZ-TORRES. Une séquence intitulée « l'initiation » représente Super Animal en pleine transmission de sa lutte avec un mexicain volontaire pour être initié. Il lui propose de devenir son partenaire, et cite en exemple les duos de Káliman et Solín et Batman et Robin.

Ainsi, « chacun de ces genres spécifiquement cinématographiques, tout comme le cinéma lui-même, est une création en partie originale et en partie dérivée d'autres formes d'expression artistiques, un hybride.⁵⁵³ »

Le genre fantastique se renouvelle aussi dans les années 90. Guillermo DEL TORO, d'abord maquilleur et réalisateur d'effets spéciaux pour le cinéma d'horreur réalise son premier film, *Cronos* (1993), inspiré de la figure nationale du vampire. Il acquiert petit à petit une renommée internationale lui ouvrant la voie vers des coproductions internationales avec l'Espagne, pour *El Ezpinazo del Diablo* (2001, produit par Pedro ALMODOVAR), *Le Labyrinthe de Pan* (2006) et les Etats-Unis, avec sa série *Hellboy* (2004) et *Hellboy II : Les légions d'or maudites* (2008), adaptation de comics nord-américains. Le réalisateur déclare que ce qui l'intéresse dans le fantastique, « c'est qu'il faut apprendre à vivre avec les esprits, et cela inspire les films d'horreurs

⁵⁵¹ PEREZ TURRENT Tomás, *Op.cit*, 1992, p.121.

⁵⁵² AVINA Rafael, *Op.cit*, 2004, p.221.

⁵⁵³ VINAS Moisés, *Op.cit*, 1995, p.35.

mexicains ». Il affirme d'ailleurs : « Etre mexicain, c'est avoir la liberté de pouvoir mélanger. ⁵⁵⁴ » Il s'est lui-même inspiré de la culture des Comics en la mélangeant avec l'univers des mythes occidentaux et indigènes. Il préfère les héros super névrosés au super héros et montrer le corps et la chair dans leur aspect le plus cru. En outre, comme dans l'univers des comics, les films de ce cinéaste contiennent une forte dimension politique. Le réalisateur mélange fantastique et fiction historique dans *El Espinazo del Diablo* (2001) et *Le Labyrinthe de Pan* (2006), les deux films se situant dans le contexte de la guerre civile espagnole. L'ouverture vers le fantastique permet aux personnages de s'évader du quotidien dominé par l'armée : le genre constituant ainsi une forme de résistance par l'imaginaire.

Cependant, si le cinéma de genre de Guillermo DEL TORO peut s'inscrire dans une certaine filiation avec le cinéma fantastique mexicain du point de vue des thématiques, il ne l'est pas du point de vue du style esthétique et des moyens financiers. En effet, avant Guillermo DEL TORO, « il n'y avait pas au Mexique une tradition de cinéma fantastique fort. Généralement, c'était un cinéma très populaire, sur El Santo, les vampires ... mais très mal fait. C'était les Ed Wood du cinéma mexicain. ⁵⁵⁵ »

Ce qui change avec le cinéma de genre de Guillermo DEL TORO, c'est qu'il crée un cinéma fantastique de qualité, grâce à des moyens financiers qui lui permettent de créer une esthétique propre à l'intérieur de ce genre particulier. Nous pouvons ainsi considérer qu'au regard de la qualité médiocre du cinéma fantastique mexicain des années 60 à 80, ce dont est capable Guillermo DEL TORO c'est de « recommencer à nouveau, en assimilant les armes hollywoodiennes et en les manipulant très bien. ⁵⁵⁶ »

⁵⁵⁴ Guillermo DEL TORO, entretien pour l'émission *Tracks* diffusée le 26/10/2006, sur ARTE.

⁵⁵⁵ BONFIL Carlos, entretien réalisé le 27 avril 2011 à Mexico D.F, disponible en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

c. Le film de *lucha libre*

La *lucha libre* est une forme de catch typiquement mexicaine dérivée du catch nord-américain. Elle s'est développée dans les années 30 et constitue aujourd'hui le sport le plus populaire après le foot au Mexique. « En puisant dans les rites anciens, la religion et la politique, la *lucha libre* est profondément ancrée dans la culture populaire mexicaine. Elle sert une fonction sociale vitale, en créant un sous-texte de justice, où le bien et le mal sont immédiatement reconnaissables, et où les spectateurs sont aussi les participants.⁵⁵⁷ » Ainsi, les lutteurs masqués éduquent et divertissent.

Le catcheur le plus connu est *Santo, el enmascarado de plata*⁵⁵⁸. Champion du monde en 1946, il a réalisé 15 000 combats. Il a aussi joué le rôle de *Santo*, dans la série de films qui lui ont été dédiés, entre 1958 et 1982. Ses carrières de sportif et d'acteur s'entremêlent et nourrissent son personnage : « La symbiose entre l'homme (Rodolfo GUZMAN HUERTA), le lutteur de *lucha libre* et le personnage à l'écran établit sans conteste la singularité de Santo.⁵⁵⁹ »

Un véritable engouement populaire pour la *lucha libre* s'est manifesté dès que les combats ont été retransmis à la télévision, dans les années 50. D'ailleurs, dans les films de *Santo*, des images des combats diffusés à la télévision sont insérées dans le montage. Les films associent des images fictionnelles avec des images documentaires des matchs du Santo. Ce procédé peut « signifier par le biais de la télévision, la matérialité du héros dans la vie réelle, puisque ces images du film sont les mêmes que les images de combats vus réellement à la TV par les spectateurs.⁵⁶⁰ » Elles invitent le spectateur mexicain à puiser dans sa mémoire intermédiaire pour convoquer des images clés de la carrière du catcheur, qui servent le propos du film. Mais les échanges se font dans les deux sens puisque lors de certains matchs retransmis à la télévision, des personnages fantastiques entrent sur le ring, ce qui « atteste au spectateur de la fusion des deux mondes⁵⁶¹. »

⁵⁵⁷ Arizona State Museum, catalogue de l'exposition « Masks of Mexico : Santos, Diablos y Más », 2005-2007, p.11, [réf. du 25.05.2008] disponible sur :

<http://www.statemuseum.arizona.edu/exhibits/santosdiablos/info.shtml>.

⁵⁵⁸ Santo, le masque d'argent

⁵⁵⁹ AUGROS Joël, Santo le masque d'argent, Théorème n°13, *Du héros aux super héros, mutations cinématographiques*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, mai 2009, p.54.

⁵⁶⁰ AUGROS Joël, *Op.cit.*, 2009, p.57.

⁵⁶¹ Ibid.

Le film de *lucha libre*, sous genre majeur du cinéma fantastique mexicain, évolue sensiblement au cours de son histoire. « Au début des années 50, le genre alterne les scènes de combats et les situations dans lesquelles le héros, catcheur et masqué, doit protéger la veuve et l'orphelin.⁵⁶² » Il se voit ainsi « engagé dans des intrigues mélodramatiques.⁵⁶³ » Dans les années 60, le genre se transforme, en s'inspirant des « films d'horreur de série B, notamment les films anglais de la Hammer. Le héros devient alors un catcheur et un super-héros, engagé dans le lutte contre le Mal⁵⁶⁴ ».

Les films de *lucha libre* se caractérisent par une hybridité forte. La série des films sur Santo fait montre d'une hybridation avec des genres diversifiés comme : le cinéma pour enfants (*Santo contra Capulina*, 1969), le western (*Santo vs el Jinetes del terror*, 1970), le film d'action à la James Bond (*Operación 67*, 1967), le porno-soft (*Santo en la venganza de las mujeres vampiro*, 1970) et les genres de la science-fiction et du film d'épouvante, l'essentiel de la série (*Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo*, 1973 ou *Santo el enmascarado de plata vs la invasión de los marcianos*, 1966). Des affiches des films sont consultables à la fin de ce chapitre (**Images 5**).

Les titres des films soulignent la dimension de résistance par rapport aux genres et figures clés du cinéma nord-américain : « l'homme au masque d'argent doit triompher de monstres popularisés par le cinéma états-unien (Dracula, le loup garou) comme des monstres autochtones (la Llorona, les momies de Guanajuato).⁵⁶⁵ » Il semblerait ainsi que le Mexique ait toujours été dans un rapport de réappropriation voire de détournement des « genres canoniques tels que le cinéma hollywoodien les a établi dans l'imaginaire.⁵⁶⁶ »

Ainsi, « la dérive du cinéma mexicain d'épouvante a abouti à une étrange combinaison avec les séries de catcheurs⁵⁶⁷ », produisant ainsi un genre typique du Mexique : le film de catcheur de Lucha Libre, à la fois symbole sportif et social.

La *lucha libre* est à la fois un « sport ritualisé⁵⁶⁸ » et un « spectacle excessif⁵⁶⁹ ». Dans *Mythologies*, BARTHES relie le spectacle du catch à ceux de la Grèce Antique, ayant essentiellement une fonction cathartique. La Lucha Libre remplit aussi cette fonction. Elle est en effet une représentation théâtralisée, un spectacle des émotions, ouvertement exprimées par le catcheur et le public pour remplir cette fonction d'exutoire. Ce spectacle est suffisamment codifié pour que le public soit en attente de

⁵⁶² MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Armand Colin (2ème édition), 2008, p.153.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ AUGROS Joël, *Op.cit*, 2009, p.57.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ VINAS Moisés, *Op.cit*, 1995, p.32.

⁵⁶⁸ AUGROS Joël, *Op.cit*, 2009, p.53.

⁵⁶⁹ BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, p.13.

certaines gestes ou situations, au point de constituer un « mimodrame⁵⁷⁰ ». Une relation forte, de l'ordre de la connivence, se tisse alors entre le public et le ring des catcheurs qui jouent pour répondre aux attentes des spectateurs. Ce qui relie le catch au théâtre antique, c'est « l'amplification rhétorique⁵⁷¹ » qui le caractérise : « les gestes excessifs » sont « exploités jusqu'au paroxysme de leur signification.⁵⁷² » De même, les noms ronflants des lutteurs, leurs accessoires (masque et longues chevelures) et leurs costumes, constituent des éléments centraux dans cette sur visibilité du sens. L'opposition entre le bien et le mal renvoie aux termes techniques de la lucha libre, qui oppose le « rudo » et le « técnico ». Le masque des catcheurs de Lucha Libre remplit, d'une certaine manière, la même fonction que les masques antiques : rendre explicite le rôle de chaque personnage et en accentuer les traits. Les vainqueurs peuvent d'ailleurs « obtenir comme trophée le masque ou la chevelure de leurs adversaires (máscara y caballera).⁵⁷³ »

Enfin, la lucha libre est dotée d'une dimension sociopolitique forte : ce spectacle populaire permet aux justes de triompher sur les vilains.

Cette dimension sociopolitique est d'autant plus importante dans le documentaire *Super Amigos* (2007) : Arturo PEREZ-TORRES représente le combat quotidien de cinq *luchadores sociales*, engagés dans des causes sociales (lutte contre la corruption, la pollution, l'exclusion sociale, l'homophobie, la maltraitance des animaux – et notamment la corrida, vestige de la domination espagnole). La cause de chacun des personnages est rendue visible par leurs costumes faits-maison et leurs masques, tous différents. Par exemple, Ecologista Universal porte un costume vert et les contours des yeux de son masque évoquent les ailes d'un papillon. Le costume de Super Gay se caractérise par des couleurs flashy à dominante rose, rappelant le style vestimentaire de la mode disco. Chaque personnage est aussi caractérisé par une musique personnalisée : des bruits évoquant la jungle composent ainsi la musique de Super Animaux. Pour présenter ses personnages, le réalisateur s'appuie sur une séquence d'animation en 2D, représentant le moment où le masque est apparu à chacun des lutteurs, souvent suite à un drame personnel.

Au début du film, une séquence explique l'apparition des masques dans la culture mexicaine. Sur un fond bleu parsemé d'étoiles, un masque doré jaillit du cosmos : il passe devant la caméra et se retourne, laissant apparaître des gravures rappelant les codex indigènes. Une légende de bande-dessinée indique « Des milliers d'années plus tôt, les masques furent créés ». Cette précision temporelle souligne bien

⁵⁷⁰ BARTHES Roland, *Op.cit.*, 1957, p.19.

⁵⁷¹ BARTHES Roland, *Op.cit.*, 1957, p.21.

⁵⁷² BARTHES Roland, *op.cit.*, 1957, p.14.

⁵⁷³ AUGROS Joël *Op.cit.*, 2009, p.55.

l'origine ancestrale du masque dans la pré-hispanique. Le masque des *luchadores sociales* ressemble à celui des héros des superproductions nord-américaines comme Spider Man, qui eux-mêmes renvoient aux Comics. On peut noter la dimension politique du détournement de la figure du super-héros : les *luchadores sociales* sont dans le film mexicain des activistes politiques. Ce masque montre bien le métissage esthétique et culturel entre des éléments modernes étrangers et des éléments culturels propres à l'histoire du Mexique : il renvoie à la fois aux masques des cultures pré-hispaniques et à ceux des catcheurs de Lucha Libre. D'ailleurs, dans le plan suivant, un ring apparaît, composé d'éléments propre à la culture mexicaine : le drapeau mexicain constitue le tapis du ring, il est orné aux quatre coins de *calaveras* (têtes de mort) chères à la culture mexicaine pendant la Fête des Morts. Le masque joue donc un rôle central dans le film.

Le masque est aussi un objet récurrent dans la culture mexicaine. « Les cultures aztèques, mayas ou autres du Mexique précolombien usaient de masques pour célébrer les cycles de la vie, les cérémonies de mariage, les rites funéraires ; pour s'assurer des faveurs des dieux.⁵⁷⁴ » Cet objet est aussi doté d'un symbole de résistance politique. Il incarne le symbole du redresseur de tort, du justicier, à l'image du sous-commandant Marcos, porte-parole de l'armée Zapatiste depuis la révolution du Chiapas en 1994 et héros politique populaire.

Super Amigos (A. PEREZ-TORRES, 2007) se termine justement par une citation du sous-commandant Marcos: « Le jour viendra où les gens réaliseront que tout le monde, avec ou sans masque, peut le faire. » Cette phrase souligne la fonction politique du masque, qui permet d'attirer l'attention sur un problème. Dans la lucha libre, la fusion entre le sportif et le personnage se fait au travers du masque : l'âme et le corps sont reliés et le masque aide le catcheur à mieux lutter. Dans *Super Amigos* (2007), aucun des *luchadores sociales* n'est vu sans son masque. L'un d'eux explique pourquoi : la lutte que représente chacun des personnages dépasse leur identité individuelle ; ne pas la connaître, c'est permettre à ces super-héros de continuer à exister dans le temps, quelque soit celui qui se cache dessous le masque. Le masque permet ainsi de perpétuer la lutte de génération en génération, au-delà de l'identité de l'individu qui porte le rôle à un moment donné.

⁵⁷⁴ AUGROS Joël *Op.cit*, 2009, p.55.

d. L'importance du mélodrame

Il nous semble nécessaire de préciser la spécificité culturelle de ce genre dans l'histoire du cinéma mexicain dans la mesure où ce genre varie d'une culture cinématographique à l'autre. Ce phénomène souligne « l'insuffisance d'un terme générique unique et son faible pouvoir explicatif pour rendre compte de la codification et de la signification des mélodrames produits dans des contextes différents.⁵⁷⁵ »

Le mélodrame traverse toute l'histoire du cinéma mexicain et s'entrecroise avec d'autres genres : « Si un genre définit le cinéma national, c'est précisément le mélodrame : il y a ceux des rancheras, de suspense, de terreur psychologique, d'enfants, sur la famille, la révolution, les érotiques, ceux de la lucha libre, de l'urbain, des faubourgs.⁵⁷⁶ » Désignant une « mécanique des sentiments⁵⁷⁷ », le genre évolue jusqu'à devenir un genre national majeur surnommé le « mexmélodrame⁵⁷⁸ ». Ce genre de l'excès s'accorde bien avec la société baroque mexicaine.

Les thèmes récurrents du mélodrame mexicain « puise dans le fonds des valeurs latino-américaines exacerbées par le métissage culturel – transgression, punitions, sacrifice, résignation, souffrance – tout cela au nom de l'amour, de la piété.⁵⁷⁹ » Les caractéristiques thématiques et les valeurs du mélodrame ne sont pas propres au cinéma ; elles sont plutôt transmédiateurs. « Tout texte mélodramatique possède, en général, un argument sentimental, une action agitée et même violente, des personnages très conventionnels et à la fin, la vertu doit triompher sur le mal. Ces caractéristiques se retrouvent tant dans les contes classiques que les photonovelas, radionovelas et surtout dans une bonne partie du cinéma national, depuis ses origines jusqu'aux années soixante-dix.⁵⁸⁰ »

Le Mexique et l'Argentine furent les premiers pays du continent à « créer la densité, l'atmosphère, le ton et le rythme qui fondèrent l'identité esthétique du mélodrame cinématographique latino-américain.⁵⁸¹ » Le genre s'inspira de la tragédie et du roman gothique, en partie pour se distinguer du mélodrame européen et

⁵⁷⁵ MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Armand Colin (2ème édition), 2008, p.155.

⁵⁷⁶ AVINA Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México: Oceano, 2004, p.133. Traduction du texte original en espagnol.

⁵⁷⁷ GARCIA Gustavo, Le mélodrame : la mécanique de la passion, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.178.

⁵⁷⁸ PEREZ TURRENT Tomás, *Op.cit*, 1992, p.121.

⁵⁷⁹ SENNA Orlando, Je te hais mon amour. Scénario et mélodrame en Amérique Latine, *Cinémas d'Amérique latine* n°4, ARCALT, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996, p.27.

⁵⁸⁰ AVINA Rafael, *Op.cit*, 2004, p.133. Traduction du texte original en espagnol.

⁵⁸¹ SENNA Orlando, *Op.cit*, 1996, p.27.

hollywoodien. Les cinéastes latino-américains s'approprièrent ainsi le mélodrame, « le redessinant avec les ombres, les couleurs, les peaux, les climats et les débordements du continent métis.⁵⁸² » La structure dramatique récurrente du mélodrame latino-américain recouvre une fonction symbolique importante. « Aux quatre *sentiments* élémentaires pris pour axe – la peur, l'enthousiasme, la tristesse et la joie – correspondent quatre types de situations – terribles, excitantes, douces et plaisantes – personnifiées ou « vécues » par quatre personnages – le Traître, le Justicier, la Victime et l'idiot.⁵⁸³ » Et la construction de personnages archétypes et de situations intenses en émotion « peut constituer une modalité d'énonciation des tensions et des conflits sociaux.⁵⁸⁴ »

Le mélodrame cinématographique mexicain met du temps à trouver son identité propre. « Au cours du 19^{ème}, la dramaturgie mexicaine avait scrupuleusement suivi, sans beaucoup d'imagination, les canons du mélodrame français et espagnol.⁵⁸⁵ » Il faut attendre la publication de Federico GAMBOA, *Santa* (1903) puis son adaptation cinématographique *Santa* (Antonio MORENO, 1931), pour que le mélodrame mexicain acquière ses propres règles. Le roman de GAMBOA « codifiait les éléments clés du futur mélodrame mexicain⁵⁸⁶ », notamment l'opposition entre les mondes de la ville et de la campagne : « d'un côté la province angélique peuplée d'habitants travailleurs, chrétiens, respectueux de la mère et de la famille et en contact avec la nature, et à l'opposé la ville présentée comme un chaos qui mène au vice, à l'immoralité, à la sensualité, aux maladies vénériennes et à la mort.⁵⁸⁷ »

Cette opposition entre ville et campagne, propre à ce genre, se retrouve dans les films de Carlos REYGADAS, *Japón* (2002) et *Luz silenciosa* (2007) ainsi que dans ceux d'Alejandro GONZALES INARRITU, *Amores Perros* (2000) et *Babel* (2006). Ces deux réalisateurs proposent une relecture du mélodrame mexicain, la campagne symbolisant une sorte de pureté originelle et de retour aux sources. Carlos REYGADAS déclare d'ailleurs que pour son dernier film, il voulait faire un mélodrame mais que son film est finalement « un mysticisme de campagne⁵⁸⁸ ».

Le modèle narratif du genre s'établit à partir de l'œuvre de GAMBOA, construisant des personnages archétypaux. Il met en scène « une jeune fille séduite qui émigre du village natal vers la zone du péché, où elle devient provisoirement prostituée

⁵⁸² SENNA Orlando, *op.cit*, 1996, p.30.

⁵⁸³ MARTIN-BARBERO Jesús, *Des médias aux médiations*, Paris : CNRS, 2002, p.121

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ GARCIA Gustavo, *Op.cit*, 1992, p.177.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ REYGADAS Carlos, entretien vidéo réalisé au festival de Cannes, [réf. du 5/01/2011] disponible sur : <http://www.rue89.com/prise-de-baecque/2007/05/23/de-van-sant-a-reygadas-la-journee-dun-critique-comble?page=0#comment-8696>

pour expier sa faute ; l'amoureux pur, honnête, artiste ou difforme (ou les deux) qui voit avec indignation sa bien-aimée se donner à des amants riches et décadents.⁵⁸⁹ »

Le mélodrame mexicain se développe entre les années 30 et 60 : l'un des premiers chefs d'œuvre est un mélodrame sur la Révolution, *El Compadre Mendoza* (Fernando DE FUENTES, 1933) et le dernier mélodrame provincial, réalisé par Roberto GAVALDON (*El gallo de oro*, 1964), est le fruit d'une co-écriture entre Carlos FUENTES, Gabriel GARCIA MARQUEZ et Juan RULFO, trois écrivains majeurs du continent. Cette dernière création souligne les passages et les collaborations nombreuses entre le cinéma et la littérature au Mexique, que nous développons ci-après.

Le genre du mélodrame évolue aussi par rapport à des influences extérieures diverses, empruntant par exemple au film noir hollywoodien, comme le propose GAVALDON dans ses films. « Federico GAMBOA, passionné des naturalistes français [...] revendiquait ouvertement sa filiation avec la *Nana* de Zola.⁵⁹⁰ » En outre, la culture et les arts mexicains se transforment au contact des intellectuels venus du monde entier pour découvrir le pays. D.H LAWRENCE, impressionné par les pratiques culturelles des indigènes, publie *Le Serpent à Plumes* (1926) qui aura aussi une influence majeure. De même, la venue d'Antonin ARTAUD, d'André BRETON ou encore de Léon TROTSKI « encouragera des recherches esthétiques qui se manifesteront dans tous les domaines⁵⁹¹ », que ce soit dans la musique, le cinéma (et notamment dans le mélodrame) ou les arts plastiques (le muralisme).

Les films les plus connus du genre ont été réalisés entre les années 40 et 50 : les cinéastes tels que : Indio FERNANDEZ, Fernando DE FUENTES, Roberto GAVALDON, Alejandro GALINDO ou Ismaël RODRIGUEZ ont donné leur lettre de noblesse au cinéma mexicain en séduisant à la fois le public national et latino-américain. Pour atteindre un tel succès, « le cinéma mexicain investit dans des films de thèmes et de styles profondément nationaux avec un modèle dramatique universel ; il diversifie la production [...] et investit dans le star system et la distribution.⁵⁹² »

Dans sa quête de sensationnalisme, A.G INARRITU semble proposer une nouvelle forme de mélodrame, en manipulant « les sentiments du spectateur au niveau le plus élémentaire⁵⁹³ », comme le faisait déjà Ismael RODRIGUEZ. Il nous semble aussi que le cinéma fantastique de Guillermo DEL TORO s'inscrit aussi dans une filiation avec le mélodrame mexicain, comme le souligne le cinéaste, à propos du

⁵⁸⁹ GARCIA Gustavo, *Op.cit*, 1992, p.178.

⁵⁹⁰ GARCIA Gustavo, *Op.cit*, 1992, p.177.

⁵⁹¹ GARCIA Gustavo, *Op.cit*, 1992, p.181.

⁵⁹² SENNA Orlando, *Op.cit*, 1996, p.25.

⁵⁹³ *Ibid.*

Labyrinthe de Pan (2006) : « Ce film repose avant tout sur une histoire des plus émouvantes, profondément humaine et mélodramatique.⁵⁹⁴ »

La famille est un thème central du mélodrame mexicain, représentant « la sainte institution qui protège ses membres des dangers du monde extérieur. La famille mexicaine est l'univers propre et honnête : nombreuse, catholique et craignant Dieu. La sexualité est source de perte, impensable pour les filles et les mères.⁵⁹⁵ »

Le mélodrame peut aussi être traité de manière subversive, comme le fait Arturo RIPSTEIN. Ce réalisateur prolifique commence sa carrière à vingt ans en assistant BUNUEL sur le tournage d' *El ángel exterminador* (1962). Il réalise encore des films aujourd'hui ; son dernier s'intitulait *La virgen de la Lujuria* (2004). Ce cinéaste est le réalisateur mexicain le plus reconnu dans le monde ; il était même le seul représentant du cinéma mexicain dans les années 80-90, période de crise de cette industrie. En revisitant le mélodrame, son travail semble ouvrir la voie aux réalisateurs contemporains que nous étudions.

Arturo RIPSTEIN forme le groupe Cine Independiente de México, avec Felipe CAZALS, Rafael CASTANEDO, Tomás PÉREZ TURRENT et Pedro MIRET, dans le but de renouveler le cinéma mexicain. Ses thèmes récurrents sont ceux de l'isolement, de l'enfermement que peuvent constituer les carcans de la famille, du sexe, de la corruption. Son œuvre peut être considérée comme une critique de la société mexicaine dans ses dimensions les plus cruelles et sombres. Il s'attaque ainsi au penchant macho de la société mexicaine et au tabou de l'homosexualité, en réalisant *El lugar sin límites* (1977). « Chargé d'ambivalence sexuelle, dans sa deuxième partie, le film a une séquence clé d'une rare intensité : après avoir dansé avec lui, l'homosexuel éveille le désir latent du macho qui le roue de coup jusqu'à ce que mort s'en suive.⁵⁹⁶ »

Cette violence et cette intensité dramatique sont aussi très présentes dans les films d'Alejandro GONZALES INARRITU, notamment dans *Amores Perros* (2000) où les corps sont malmenés tant physiquement que psychologiquement. Une séquence similaire dans *La Zona* (Rodrigo PLA, 2008) représente non pas la problématique de l'homosexualité mais celle de la lutte des classes. Après avoir retrouvé l'adolescent pauvre qui a pénétré La Zona, les habitants riches le tuent à main nue et de manière collective, afin de retrouver la sérénité de leur vie de luxe.

⁵⁹⁴ DEL TORO Guillermo, Dossier de presse en ligne du film *Le Labyrinthe de Pan*, [réf. du 12 février 2009], p.6, disponible sur : www.wildbunchdistribution.com/site/lelabyrinthedepan/download_img/dp.pdf

⁵⁹⁵ AVINA Rafael, *Op.cit.*, 2004, p.138.

⁵⁹⁶ GARCIA TSAO Leonardo, Quatre cinéastes d'une génération : Cazals, Hermsillo, Leduc et Ripstein, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.242.

Arturo RIPSTEIN réalise aussi la seconde adaptation d'un argument de Juan RULFO, *El imperio de la fortuna* (1985) (la première ayant été réalisée par GAVALDON, *El gallo de oro*, en 1964). Le protagoniste est un homme « qui s'efforce de créer et de contrôler son propres univers, pour finalement tout perdre à cause de ses obsessions.⁵⁹⁷ » Le film a été perçu comme reflétant la crise de la société mexicaine des années 80. Le personnage de Marcos, dans *Batalla en el cielo* (REYGADAS, 2003) semble faire écho à celui de RIPSTEIN ; il s'enferme lui aussi dans une spirale le conduisant inéluctablement à sa perte. L'incident déclencheur du film fait aussi écho à un problème majeur de la société contemporaine mexicaine : celui du kidnapping. Enfin, *La mujer del puerto* (1991) a aussi retenu notre attention, parce qu'il met en scène la relation incestueuse entre un frère et une sœur, transgressant ainsi les valeurs familiales du mélodrame mexicain. D'un point de vue stylistique, l'éclatement de la cellule familiale va de pair avec l'éclatement de l'image ou de la narration.

Japón (REYGADAS, 2002) et *Amores Perros* (INARRITU, 2000) mettent en scène respectivement les relations sexuelles entre une vieille femme et un homme représentant symboliquement La Vierge Marie et son fils, et dans l'autre les relations incestueuses entre un adolescent et sa belle-sœur déjà mère. Les deux cinéastes semblent prolonger une thématique abordée par RIPSTEIN dans ses films : la décomposition de la famille. En effet, le noyau familial cher au cinéma mexicain de l'âge d'or se désintègre dans leurs films. Dans *Amores Perros* (2000), INARRITU montre une famille en pleine crise : le père est absent, seule la mère veille sur ses enfants et son petit-fils, les parents étant encore trop adolescents dans leur comportement pour assumer leur paternité. Dans *Batalla en el cielo* (2005), le dialogue familial semble aussi rompu entre Marcos, sa femme et son fils. Les échanges verbaux sont réduits au minimum. La solidarité familiale semble avoir disparue ; Marcos et sa femme ont en effet kidnappé le bébé de sa belle-sœur.

Le style d'Arturo RIPSTEIN se caractérise notamment par la maîtrise de l'utilisation du plan-séquence, lui conférant ainsi une modernité esthétique. Carlos REYGADAS utilise lui aussi le plan-séquence et sa dimension esthétique forte pour construire le rythme et l'ambiance typique de ses films. Arturo RIPSTEIN a d'ailleurs récemment publié un article élogieux sur la trilogie de Carlos REYGADAS, expliquant que ce qui lui plaît dans son travail, c'est « l'enfer dans lequel nous emportent ses trois films.⁵⁹⁸ » Il salue même le travail du jeune cinéaste « parce que c'est un travail fait

⁵⁹⁷ GARCIA TSAO Leonardo, *Op.cit.*, 1992, p.243.

⁵⁹⁸ RIPSTEIN Arturo, *El infernal Reygadas*, en ligne, non paginé [réf. du 26 janvier 2011], publié le 1/01/2009 sur le site de Nexos. Disponible sur : www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=36

avec les tripes et le cœur.⁵⁹⁹ » Il analyse enfin la trilogie de REYGADAS, soulignant sa particularité : « L'enfer de Reygadas parle de fins, *Japón* serait la fin du monde et l'apocalypse vue d'un côté, *Batalla en el cielo*, la fin furieuse des innocences et de la jeunesse, *Luz silenciosa*, la fin de tout puisque elle aboutit à la résurrection.⁶⁰⁰ »

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*

Cependant, les films d'Alejandro GONZALES INARRITU et de Carlos REYGADAS expriment une volonté de rupture avec le mélodrame classique mexicain.

Dans le cas d'Alejandro GONZALES INARRITU, le réalisateur revendique lui-même cette rupture en refusant d'être associé à ce genre, qu'il cantonne aux productions stéréotypées des *telenovelas*. Il affirme en effet : « Aujourd'hui le mélodrame mexicain se retrouve à la télévision, dans les soap-operas ou les telenovelas. Je n'ai rien à voir avec ce genre.⁶⁰¹ » Et lorsque le journaliste l'interroge sur la dimension mélodramatique des actions et situations vécues par ses personnages, dans *Amores Perros* (2000), il ajoute : « J'ai essayé d'aller au plus près du cliché du mélodrame, en étant plus subtil, plus humain, sans que les personnages soient stéréotypés et en leur donnant une dimension supérieure.⁶⁰² » Il nous semble important de prendre en compte cette volonté de rupture de la part du réalisateur qui, plutôt que de revendiquer une filiation avec ce genre, exprime davantage sa volonté de s'en démarquer pour créer autre chose.

Dans le cas de Carlos REYGADAS nous pouvons remarquer, comme le souligne Carlos BONFIL, que « son cinéma est en rupture franche avec les facilités du mélodrame. Ses films sont dédramatisés : là où il fallait être mélodramatique, aujourd'hui il y a une volonté de dédramatisation totale minimaliste.⁶⁰³ » Et si la référence à RIPSTEIN semble évidente, Carlos REYGADAS propose en fait un autre cinéma, « un autre langage⁶⁰⁴ ». Carlos BONFIL va même plus loin en affirmant que « REYGADAS fut celui qui détrôna RIPSTEIN.⁶⁰⁵ » En effet, Arturo RIPSTEIN était le seul cinéaste mexicain connu et reconnu à l'étranger, le seul représentant du cinéma d'auteur. Avec Carlos REYGADAS, une nouvelle voie s'ouvre pour le cinéma mexicain sur la scène internationale ; celle du cinéma minimaliste. Cette voie est empruntée par d'autres jeunes cinéastes mexicains, comme Amat ESCALANTE, dont les films sont en partie produits par Carlos REYGADAS.

Pour conclure, nous soulignerons la fonction sociale, culturelle et politique du mélodrame pour le public mexicain et latino-américain. Ce genre peut être considéré comme une mise en scène du problème de la reconnaissance de l'identité latino-américaine, parce que « ce qui anime la trame, c'est toujours l'ignorance d'une identité et la lutte contre les maléfices, les apparences, contre tout ce qui occulte et déguise, la lutte pour se faire reconnaître.⁶⁰⁶ »

⁶⁰¹ GONZALES-INARRITU Alejandro, *Aller au fond des choses*, Entretien avec Hubert NIOGRET, *Positif* n°477, novembre 2000, p.26.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ BONFIL Carlos, entretien réalisé le 27 avril 2011 à Mexico D.F, disponible en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ MARTIN-BARBERO Jesús, *Televisión y melodrama*, Bogotá: Tercer Mundo, 1992, p.27.

Si le genre du mélodrame s'est développé pendant l'âge d'or du cinéma mexicain, il trouve son prolongement dans les *telenovelas* diffusées à la télévision. Deux groupes de médias sont d'ailleurs hégémoniques sur le marché continental et mondial : Televisa au Mexique et Globo TV au Brésil. Jesús MARTIN-BARBERO fut l'un des premiers à considérer cet objet de la culture populaire comme étant pertinent « pour comprendre la culture de ce sous-continent, pour percer ses logiques, ses contradictions et ses relations.⁶⁰⁷ » Et selon lui, il existe une « connexion secrète⁶⁰⁸ » entre le succès du genre mélodramatique sur le continent et l'histoire des peuples latino-américains. « L'histoire culturelle de l'Amérique latine est à lire sous l'aspect d'un traumatisme d'origine puis d'une ignorance identitaire produite par les processus constants de métissages et de migrations. Un « non savoir » identitaire qui s'exprime et mobilise les luttes pour se faire re-connaître.⁶⁰⁹ » L'inflation du genre dans les médias mexicains et latino-américains serait ainsi due à la nécessité d'une re-connaissance « médiatico-collective » de tous ces drames d'ignorances sociales et culturelles.

Le genre exprime ainsi une identité proprement nationale, voire continentale et il constituerait une forme d'alternative par rapport au modèle hollywoodien et européen. Que ce soit par la radio, le cinéma ou la télévision, les médias ont permis de diffuser ce genre sur le continent, de manière à ce que les publics latino-américains le reconnaissent comme un genre propre au continent. Il évolue en fonction du développement des langages audiovisuels, qui sont autant de formes pour exprimer les valeurs centrales des cultures du continent. Ainsi, le mélodrame peut être envisagé comme un « refuge culturel⁶¹⁰ ». Les thématiques des *telenovelas* constituent en fait des matrices culturelles de la culture populaire : ce genre permet le maintien de certaines valeurs populaires, comme celle de la famille, des relations entre parents et enfants. A travers lui, « les classes populaires se vengent, à leur manière, de l'abstraction imposée par la mercantilisation de la vie et des rêves.⁶¹¹ » Le mélodrame constitue ainsi un détournement des rationalisations forcées par la modernisation, un signe de cette *autre* modernité latino-américaine.

En tant que « refuge d'identité », la *telenovela* permet aussi aux émigrants mexicains de garder un contact symbolique avec leur culture d'origine, même s'ils sont

⁶⁰⁷ MAZZIOTI Nora, J. Martín Barbero y el melodrama, Revista *Anthropos* n°219, Barcelona, 2008, p.196. Traduction du texte original en espagnol.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ HERLINGHAUS Hermann et MARTIN-BARBERO Jesús, *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural, Conversaciones al encuentro de Walter BENJAMIN*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2000, p.60. Traduction du texte originale en espagnol.

⁶¹⁰ HERLINGHAUS H. MARTIN-BARBERO J, *Op.cit.*, 2000, p.60. Traduction du texte original en espagnol.

⁶¹¹ MARTIN-BARBERO Jesús, *Procesos de comunicación y matrices de cultura*, Mexico: FELAFACS-Gustavo Gili, 1987, p.117. Traduction du texte original en espagnol.

aux Etats-Unis ou en Espagne. Son succès s'expliquerait ainsi par les modes avec lesquels ils se connectent avec les imaginaires collectifs.

3. Les passeurs culturels d'hier à aujourd'hui

Dans la perspective historique qui est la nôtre, il nous semble important de resituer les mécanismes de métissage et d'hybridation des genres à l'œuvre dans le cinéma mexicain contemporain dans l'histoire des échanges interculturels traversant cette cinématographie.

Nous nous intéressons aux cinéastes étrangers venus au Mexique, qui ont contribué à nourrir le cinéma mexicain. Nous avons notamment retenu les expériences mexicaines de S.M EISENSTEIN dans les années 30 et L. BUNUEL dans les années 50. Attirés par le Mexique, ces cinéastes ont joué un rôle dans le cinéma mexicain : leur vision d'étranger sur la société mexicaine a influencé durablement la représentation des mexicains au travers de leurs films.

Nous montrerons aussi que l'expérience des cinéastes mexicains contemporains partis en exil permet aussi de renouveler le cinéma mexicain : A.G INARRITU, A. CUARON, G. DEL TORO mais aussi C. REYGADAS ont eu la possibilité de réaliser leurs films dans le cadre de coproductions inédites avec les Etats-Unis ou l'Europe. Leur expérience à l'étranger est nécessaire pour s'intégrer dans le réseau du cinéma hégémonique tout en exprimant une voie qui leur est propre.

Qu'ils appartiennent au passé où au présent, nous considérons ces cinéastes comme des *passeurs culturels*, c'est-à-dire comme des « agents (moteurs ou simples vecteurs) » participant activement « aux phénomènes complexes que sont les métissages.⁶¹² » Un retour sur les expériences de chacun de ces cinéastes permet de comprendre que cette position de passeur n'est pas sans difficulté : le métissage n'est pas un processus de mélange harmonieux et sans heurs. Les passeurs culturels se trouvent en effet dans une situation d'entre-deux qu'il leur faut aussi assumer.

⁶¹² GRUZINSKI Serge, BENAT TACHOT Louise, *Passeurs culturels, mécanismes de métissage*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme / Presses universitaires de Marne-La-Vallée, 2002, p.XI.

a. S.M EISENSTEIN : une rencontre difficile, une œuvre inachevée

L'expérience mexicaine de ce cinéaste souligne la difficulté pour l'étranger de trouver sa place dans une culture qui n'est pas la sienne. « Hanté par le pouvoir écrasant de Staline, Eisenstein croit que tout est possible, que tout est à réinventer dans un Mexique encore bouillonnant.⁶¹³ » Venu au Mexique pour trouver une liberté de création, il doit faire face à la réalité politique du pays, en pleine période de propagande post-révolutionnaire. D'abord emprisonné à son arrivée, il est ensuite libéré et considéré comme un « hôte d'honneur » : « les mêmes autorités qui l'avaient enfermé lui donnent l'autorisation de filmer dans le pays. Une condition lui est imposée : pour tourner son film, il devait être accompagné, jour et nuit, d'un groupe de « superviseurs » choisis par le gouvernement, afin d'éviter que le cinéaste puisse dénigrer la patrie.⁶¹⁴ » Il dut ainsi s'adapter à cette contrainte pour faire son film, et accepter de le réaliser sous surveillance.

Son projet se situe « à la frontière des arts graphiques, du cinéma, de la géographie et de la sociologie.⁶¹⁵ » Le cinéaste avait d'ailleurs pour « modèle encyclopédique » Léonard De VINCI. *Que Viva Mexico !* est « une esquisse à la frontière du film, de la peinture, du dessin, de la mise en scène et du cadre, de la direction d'acteurs, de l'ethnologie et de la psychanalyse, de la philosophie politique.⁶¹⁶ »

Eisenstein parcourt le Mexique et filme ce qui pour lui constitue la *mexicanité*: les fresques muralistes de Diego Rivera, les paysages désertiques avec les *magueyes* (cactus mexicains), l'art folklorique, les traditions locales comme la Fête des Morts. Il s'inspire de la culture mexicaine baroque pour créer son film mais le film aura lui aussi une influence décisive sur le cinéma mexicain : « l'esthétique de son film deviendrait une influence décisive pour la représentation du pays à travers le cinéma.⁶¹⁷ » L'apport d'EISENSTEIN se situe d'ailleurs à ce niveau : il a contribué à produire une représentation de ce que serait l'identité mexicaine. Les décors et les personnages qui apparaissent dans son film « devinrent une référence incontournable pour raconter des

⁶¹³ PARANAGUA Paulo Antonio, Dix raisons pour aimer ou détester le cinéma mexicain et pour exclure toute indifférence, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.10.

⁶¹⁴ SOSA SORIA Eduardo, *L'avenir du cinéma mexicain*, mémoire de Master sous la direction de Marie-Thérèse JOURNOT, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2008, p.14.

⁶¹⁵ BERNAS Steven, *Les écrits mexicains de S.M Eisenstein*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2001, 4^{ème} de couverture.

⁶¹⁶ BERNAS Steven, *Op.cit*, 2001, p.13.

⁶¹⁷ SOSA SORIA Eduardo, *Op.cit* 2008, p.10.

histoires se déroulant au Mexique.⁶¹⁸ » Il nous semble important de souligner la position d'étranger du cinéaste, qui, parce qu'il porte un regard différent sur une culture qu'il ne connaît pas et qui l'interpelle, participe à la définition de ses particularités. Le travail d'EISENSTEIN « devint une source d'inspiration fondamentale pour tous ceux qui, par la suite, essaieraient de donner une identité au pays à travers le cinéma.⁶¹⁹ »

Les contraintes dans lesquelles le cinéaste réalisa son film eurent des conséquences sur l'orientation du film. Le cinéaste avait l'objectif de mener à bien un projet révolutionnaire. Mais sous la pression du gouvernement mexicain, le projet politique se transforme en projet esthétique. L'idée initiale du film était de montrer « à partir de l'exemple des Indiens du Mexique, l'asservissement des peuples primitifs par les colonisateurs de l'église catholique.⁶²⁰ » le film se composait d'un prologue, suivi de quatre parties, et se terminait par un prologue. Chacune des parties visait à expliquer l'histoire de ce pays, de la vie paisible du temps pré-hispanique à la situation du Mexique contemporain du cinéaste, encore empreint de l'esprit de la Révolution. Cet événement était important pour EISENSTEIN ; il le considérait comme une prise de conscience de l'identité de la classe populaire du peuple mexicain. Pour réaliser le film, il n'eut pas recours à la reconstitution des différentes époques : il parcourut le Mexique à la recherche des traces du passé, filma les formes conservées sur place en les mettant en scène. De cette manière, le film constitue une « archéologie de l'enfouissement⁶²¹ » des cultures pré-hispaniques. La dimension symbolique du film touche au tabou culturel, « à la problématique des mémoires vivantes, cyniquement enfouies⁶²² » dans la mesure où le film aborde la question de l'identité indigène dans le contexte d'un Mexique bourgeois cherchant à entrer dans la modernité. Il montre en effet « la partie évacuée de tout mexicain : l'insigne horreur d'appartenir à une société enfouie et abolie dans la représentation.⁶²³ » Le film aborde cette question dès l'ouverture où les indigènes immobiles, filmés dans des cadres complexes semblent réduits « à l'état de conformité aux pierres et aux statues des ancêtres.⁶²⁴ » Il se termine pourtant sur une conclusion ouverte ; la séquence s'inscrivant dans le contexte de la Fête des Morts. La thématique de la vie et de la mort traverse tout le film mais elle est ici fortement rendue par le contraste des visages des vivants et des morts. Cette séquence finale contient une forte dimension symbolique et politique : l'être humain est mortel mais par ses actes sociaux, il peut dépasser la mort et transmettre le progrès social d'une génération à

⁶¹⁸ SOSA SORIA Eduardo, *Op.cit*, 2008, p.12.

⁶¹⁹ SOSA SORIA Eduardo, *Op.cit*, 2008, p.12.

⁶²⁰ BERNAS Steven, *Op.cit*, 2001, p.159.

⁶²¹ BERNAS Steven, *Op.cit*, 2001, p.16.

⁶²² BERNAS Steven, *Op.cit*, 2001, p.15.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*

l'autre. La dernière image du film est d'ailleurs porteuse d'espoir : un enfant apparaît, ainsi qu'un aigle, symbole clé du Mexique, renvoyant à Quetzalcóatl, le Serpent à Plumes, à l'origine de la création de Tenochtitlán par les Aztèques.

L'apport d'EISENSTEIN se situe donc dans le fait d'avoir participé à la réflexion sur la mexicanité, représentée comme un « corps vivant et squelette, corps figé comme la pierre, corps dénudé et érotisé⁶²⁵ » mais aussi un corps « parfois sujet à des violences du pouvoir, à des déformations ou à des sacrifices.⁶²⁶ » Son film « fantasme un corps du peuple mexicain, à la fois dans son unité et sa diversité.⁶²⁷ » Le cinéaste s'appuie sur une esthétique particulière pour refléter cette diversité du peuple mexicain, notamment par un traitement de l'image et du montage. De cette manière, « le corps répond à un problème figuratif qui consiste à figurer une entité multiple, variable, mobile, chaotique, du peuple. »

Son expérience mexicaine s'arrête le jour où son producteur américain, Upton SINCLAIR, lui coupe les vivres, et lui confisqua même les rushes du film déjà tourné. Plusieurs versions du film furent montées par des cinéastes hollywoodiens. En 1978, trente ans après sa mort, les rushes sont rendus par les Etats-Unis à la Russie. En 1979, une version fut montée par Grigori ALEXANDROV et Esther TOBAK, à partir du plan de montage du cinéaste.

Cette expérience d'échange culturel fut donc difficile.

⁶²⁵ BERNAS Steven, *Op.cit*, 2001, p.19.

⁶²⁶ BERNAS Steven, *Op.cit*, 2001, p.20.

⁶²⁷ BERNAS Steven, *Op.cit*, 2001, p.19.

b. Luis BUNUEL : le paradoxe de l'intégration et de la transgression

BUNUEL a réalisé la plus grande partie de son œuvre au Mexique : sur les 32 films qu'il a réalisés dans sa carrière, 20 furent réalisés au Mexique entre 1946 et 1965. Il reconnaissait lui-même que c'est au Mexique qu'il apprit à devenir un cinéaste professionnel. Ses premiers films mexicains lui permettent de tester la technique et les effets qu'elle produit. « Il expérimente le plan-séquence, [...] travaille la bande-son, l'émancipe de sa fonction d'illustration des images et la fait fonctionner parfois d'une façon asynchrone.⁶²⁸ »

La posture qu'il choisit d'occuper est paradoxale : il s'intègre en effet dans le paysage cinématographique local, en réalisant des films dans la lignée du mélodrame de l'Age d'or du cinéma mexicain. Mais il revisite les codes du genre pour les transgresser. Il s'adapte rapidement au mode de production du cinéma mexicain, impliquant « tournage rapide et économique, respect des codes narratifs et représentatifs du spectacle en vigueur, luttes et négociation avec la censure institutionnelle et l'auto-censure des producteurs eux-mêmes.⁶²⁹ » Mais dans le cadre de ces contraintes, il arrive tout de même à proposer un cinéma personnel « en violant les règles du cinéma industriel.⁶³⁰ » C'est ce qui explique que ses films rencontrent peu de succès auprès du public mexicain. Par exemple, *Los olvidados* (1950) « gêna certains secteurs du gouvernement et de la bourgeoisie mexicaine⁶³¹ » ; le film représentant la misère de la capitale, dans une période de croissance économique importante. En outre, le film ne proposait pas « une idéalisation des classes opprimées⁶³² » comme dans les films d'Ismael RODRIGUEZ ou Alejandro GALINDO. Mais le cinéaste remporta le Prix de la mise en scène au Festival de Cannes, en 1951. « Cette ambivalence révèle la tension sous-jacente à son insertion dans l'industrie comme dans la société toute entière. Son adhésion conflictuelle aux genres en vogue subvertit les conventions par des touches ou glissements subtils, par l'humour, par le grossissement de traits, par l'irruption de personnages ou détails insolites.⁶³³ » La distance du public mexicain s'explique ainsi par le fait que ses films s'inscrivent « dans une logique commerciale » tout en témoignant « d'une liberté de création inédite dans l'histoire du cinéma mexicain.⁶³⁴ »

⁶²⁸ PEREZ TURRENT Tomás, Luis Buñuel au Mexique, in PARANAGUA P.A (sous dir), *Le cinéma mexicain*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1992, p.230.

⁶²⁹ PEREZ TURRENT Tomás, Existe-t'il un cinéma mexicain de Luis Buñuel ? *Cinemas d'Amérique Latine* n°5, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1997, p.136.

⁶³⁰ PEREZ TURRENT Tomás, *Op.cit*, 1997, p.138.

⁶³¹ PEREZ TURRENT Tomás, *Op.cit*, 1992, p.229.

⁶³² SOSA SORIA Eduardo, *Op.cit* 2008, p.26.

⁶³³ PARANAGUA Paulo Antonio, *Op.cit*, 1992, p.16.

⁶³⁴ SOSA SORIA Eduardo, *Op.cit* 2008, p.25.

Les films mexicains de ce cinéaste sont intéressants à analyser du point de vue de la transgression : le cinéaste se situant dans la filiation mais aussi en rupture par rapport au mélodrame mexicain. « Buñuel dépasse le modèle et le transfigure par le recours à l'antiphrase, autrement dit par sa capacité à donner aux choses un sens contraire à celui qui leur est habituel ou établi.⁶³⁵ » Le cinéaste utilisait une image pour qualifier sa démarche : « édifier un édifice pompeux tout en mettant en place les explosifs pour le dynamiter.⁶³⁶ » Suivant cette posture, « Buñuel met en fonctionnement une série de tactiques de réutilisation critique des modèles esthétiques et des discours hégémoniques.⁶³⁷ »

Ce qui caractérise alors la démarche du cinéaste, c'est le fait de proposer au spectateur un autre rapport au genre et une autre relation au film. Ces films « introduisent des contradictions et ruptures à travers des interférences discursives qui interpellent la compétence d'un spectateur actif, capable d'identifier les discours cités et leur usage transgressif.⁶³⁸ » Ses œuvres mexicaines semblent ainsi annonciatrices d'un certain cinéma de l'allusion, du clin d'œil, invitant le spectateur à dépasser sa position de spectateur de fiction pour saisir le sous-texte, de connivence avec le réalisateur. De plus, ses films « deviennent des textes critiques et dialogiques, c'est-à-dire des textes filmiques donnant une image ambivalente de la réalité et de l'être humain.⁶³⁹ »

Cette pratique s'accorde avec le style surréaliste du cinéaste « qui n'est autre que le désir d'atteindre la réalité totale, y compris celle du rêve, de l'imagination et de l'inconscient.⁶⁴⁰ » Les œuvres du réalisateur sont ainsi proches de la psychanalyse. Le thème central de sa production est d'ailleurs celui de la frustration. Par exemple, dans *Ensayo de un crimen* (1955), « Archibald de la Cruz désire tuer, mais il est toujours devancé par quelqu'un ou quelque chose. Cet inassouvissement de son désir provoque un autre genre de frustration : la frustration sexuelle, car Archibald lie le plaisir sexuel à l'accomplissement de son désir, c'est-à-dire la mort.⁶⁴¹ » La frustration est en fait le résultat de « la lutte entre l'instinct et la convention, ce qui mène à sa répression. Dans cette lutte, sont remis en question le vrai et le faux, le rationnel et l'irrationnel, l'individu et la société, la liberté et ses fantômes.⁶⁴² »

Les films de Carlos REYGADAS s'inscrivent dans une certaine filiation avec le cinéma mexicain de BUNUEL. Carlos REYGADAS déclare à plusieurs reprises dans

⁶³⁵ PEREZ TURRENT Tomás, *Op.cit*, 1992, p.236.

⁶³⁶ PEREZ TURRENT Tomás, *Op.cit*, 1997, p.140.

⁶³⁷ LILLO Gastón, les transgressions dans les films mexicains de Buñuel, *Cinémas d'Amérique Latine* n°1, Toulouse, 1995, p.37.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ PEREZ TURRENT Tomás, *Op.cit*, 1997, p.140.

⁶⁴¹ PEREZ TURRENT Tomás, *Op.cit*, 1992, p.233.

⁶⁴² *Ibid.*

ses interviews que c'est son instinct qui guide ses choix de réalisation plus que sa raison. La psychanalyse est aussi au centre des films du jeune cinéaste mexicain, dont la mère est psychanalyste jungienne. Que ce soit dans *Batalla en el cielo* (2003) ou *Luz silenciosa* (2007), la frustration est aussi le résultat d'un conflit entre instinct et convention, lié à la problématique des classes sociales dans le premier, et à celle de l'adultère dans le second. En montrant des relations sexuelles entre une jeune femme, blanche, riche et son chauffeur indigène, obèse, et plus vieux, dans *Batalla en el cielo* (2007), REYGADAS transgresse les barrières esthétiques, raciales et sociales. Il semble ainsi se situer à la fois dans la filiation du cinéma d'EISENSTEIN comme de BUNUEL, en proposant un cinéma de la transgression tant au niveau de la représentation que de l'idéologie. En outre, dans les films de BUNUEL, « les personnages malheureux [...] libèrent leurs instincts dans le rêve ou l'imagination, assouviennent pleinement leurs désirs. Avec les rêves en tant que partie de la réalité, ils sont capables de secouer les habitudes et les certitudes. » Il nous semble que les films de Guillermo DEL TORO s'inscrivent aussi dans cette dynamique : les personnages principaux de *L'échine du diable* (2001) ou du *Labyrinthe de Pan* (2006) – tous deux des enfants - s'évadent voire résistent par l'imaginaire à la réalité difficile.

Luis BUNUEL peut être considéré comme un *porteur culturel* parce qu'il a contribué « à établir des vases communicants entre les cultures d'un côté et de l'autre du vieil océan⁶⁴³ ». L'apport de ce cinéaste se situe selon nous dans sa liberté, invitant les cinéastes mexicains à s'affranchir des normes créées par leur propre cinéma de l'Age d'or. Son travail ouvre aussi vers une *autre* voie, grâce aux apports de la psychanalyse. Ils les invitent à produire un regard différent sur leur propre culture, en l'envisageant dans une perspective critique. Son héritage est reconnu dans le travail d'Arturo RIPSTEIN. Mais il nous semble que l'on peut aussi le retrouver dans les films de notre corpus, comme nous avons tenté de le mettre en lumière.

⁶⁴³ PARANAGUA Paulo Antonio, *Op.cit.*, 1992, p.15.

c. Les passeurs culturels du cinéma mexicain contemporain

Les cinéastes mexicains contemporains de notre corpus constituent aussi selon nous des passeurs culturels. Leurs expériences interculturelles s'expliquent par la nécessité de trouver des financements pour leurs films, suite au déclin de l'investissement de l'Etat. Cette situation les amène à se former et à travailler à l'étranger. Par conséquent, ils sont contraints de s'adapter aux codes de genres et aux normes de production des pays avec lesquels ils travaillent. Mais ils sont capables de les intégrer tout en les détournant.

Les cinéastes mexicains contemporains réalisent souvent leurs films dans le cadre de coproductions inédites avec les Etats-Unis et/ou l'Europe. C'est le cas d'Alejandro GONZALES-INARRITU et de Guillermo DEL TORO qui travaillent et vivent aux Etats-Unis. Guillermo DEL TORO fait figure du passeur culturel le plus ancien de la nouvelle génération des cinéastes mexicains, depuis les années 90. Sa carrière fait montre d'une capacité à travailler à la fois avec les Etats-Unis, pour les films *Blade II* (2002) et *Hell Boy* (2003 et 2008), et l'Espagne, pour les films *L'Echine du diable* (2001) produit par Pedro ALMODOVAR ou le *Labyrinthe de Pan* (2006). Alejandro GONZALES-INARRITU a aussi réalisé sa première co-production avec l'Espagne, pour son film *Beautiful* (2010). Et Alfonso CUARON a lui aussi alterné production mexicaine (*Y tu mamá también*, 2001) et nord-américaine (*Les Fils de l'homme*, 2006). Dans une autre stratégie de production, Carlos REYGADAS doit lui aussi s'inscrire dans une logique de cinéma d'auteur, lui assurant des sources de financement européennes et notamment françaises.

La position de passeur culturel que doivent assumer les cinéastes mexicains n'est pas sans difficulté. La perception différente du travail de ces cinéastes, selon que l'on se place de l'intérieur ou de l'extérieur du pays, reflète selon nous les contradictions et les paradoxes auxquels se confrontent les passeurs culturels. Loin d'un processus simple et bienheureux, la rencontre interculturelle ne se fait pas sans quelques heurs. Guillermo DEL TORO ou Alejandro GONZALES INARRITU, de renommée internationale, ont su s'adapter aux contraintes du cinéma hollywoodien tout en proposant un cinéma personnel. *Amores perros* (2000), considéré comme le premier film de la nouvelle génération du cinéma mexicain a rencontré un succès à la fois national et international. Avant ce film, « aucun film mexicain n'avait dépassé le succès commercial – national et international – de *Como agua para chocolate* », réalisé par Alfonso ARAU en 1992, à partir de l'adaptation du roman de sa femme, Laura ESQUIVEL, vendu à plus de 4 millions d'exemplaire dans le monde. Mais ces cinéastes mexicains, travaillant hors du

territoire mexicain, doivent faire face aux critiques de certains intellectuels mexicains, qui ne considèrent pas leur travail comme relevant du cinéma mexicain. Cette situation paradoxale illustre la problématique du lieu d'énonciation.

Pour conclure ce chapitre, nous avons montré comment l'hybridation des genres ainsi que de nombreux échanges interculturels traversent toute l'histoire du cinéma mexicain, lui permettant de se renouveler. Ce phénomène a produit différentes phases dans l'histoire de cette cinématographie.

D'abord en quête de sa propre identité, le cinéma mexicain soutenu par l'Etat cherche à définir son propre langage, dans les années 30 à 50. Il crée ainsi ses propres règles, genres nationaux et son star system. « Le refus de l'image des mexicains proposée par les films hollywoodiens a été un des facteurs d'incitation d'une production locale. Et pourtant, alors qu'un sursaut identitaire poussait à produire ses propres représentations, l'écheveau du nationalisme et du mimétisme est inextricable.⁶⁴⁴ » L'industrie mexicaine s'essouffle alors, ayant « usé et abusé de quelques genres, en un temps record⁶⁴⁵ ». En créant sa propre mythologie, le cinéma mexicain esquisse une définition de l'identité mexicaine, complexe et pleine de paradoxes. « Le plus grand mythe du cinéma mexicain est probablement le nationalisme culturel ou, si l'on préfère, cette idée qu'on retrouve dans des milliers des films : le Mexique est un pays unique, dont les puissantes caractéristiques modèlent totalement la mentalité de ses enfants. Selon ce catalogue des qualités et des défauts obligatoires, le Mexicain est, alternativement et simultanément, brave, généreux, cruel, coureur, romantique, obscène, capable de sacrifier sa vie, bon père de famille et ami jusqu'à la mort. Et la Mexicaine est obéissante, séductrice, résignée, servante, toute dévouée à sa famille et esclave de ses enfants.⁶⁴⁶ »

Une tentative de renouvellement est amorcée dans les années 70, faisant émerger un cinéma d'auteur. Mais la situation économique difficile dans laquelle se retrouvent les différents acteurs de cette industrie, dans les années 80 et surtout 90, les a amenés à s'ouvrir à l'international. Les phénomènes d'hybridation des genres et de métissage s'intensifient alors, accélérés par cette situation. « Les genres s'hybrident et se mélangent. C'est même la clef du processus de *genrification*, processus invisible pour ses contemporains, qui explique la création de nouveaux cycles, se stabilisant éventuellement en nouveaux genres. Le mélange des genres est une constante

⁶⁴⁴ PARANAGUA Paulo Antonio, *Op.cit.*, 1992, p.17.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ MONSIVAIS Carlos Mythologies, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.150.

cinématographique, qui permet de fédérer des publics différents, mais cette technique s'est nettement généralisée et accentuée depuis une vingtaine d'années.⁶⁴⁷ »

Ainsi, une tension anime le cinéma mexicain tout au long de son histoire, l'amenant à se transformer, à se renouveler, et à se situer au regard des cinématographies hégémoniques. Au regard de l'histoire cyclique de cette médiaculture, nous pouvons nous demander quelle sera la suite de l'histoire de cette nouvelle génération de cinéastes mexicains, compte tenu du désinvestissement de l'Etat « justifié dorénavant par la nécessité de désengagement de l'Etat et la privatisation des entreprises publiques.⁶⁴⁸ » Les cinéastes mexicains contemporains doivent trouver des solutions face à cette situation, ce qui les amène à assumer cette position difficile de passeur culturel. « La constitution d'un vaste marché unique d'Amérique du Nord représente un défi : pour beaucoup de Mexicains, c'est leur identité culturelle face à l'hégémonie anglo-saxonne qui est en jeu. Cinq cent ans après la Conquête, c'est une nouvelle guerre des images qui commence.⁶⁴⁹ »

La guerre des images du 20^{ème} siècle face à l'hégémonie des Etats-Unis, intensifiée par le TLC depuis 1994 renvoie à la guerre des images du 16^{ème} siècle face à l'hégémonie espagnole, comme nous l'expliquerons dans le chapitre neuf. C'est en cela que le Mexique propose au travers de son cinéma une *modernité décentrée*. Et l'hybridation peut se comprendre comme une forme de résistance à toute forme d'hégémonie culturelle.

En outre, les réalisateurs mexicains contemporains visent à proposer des films universels, s'adressant à la fois au public du marché national et international. L'une des raisons qui explique le succès d'un film comme *Amores Perros* (2002), « c'est sa lisibilité à plusieurs niveaux, ainsi que son ouverture très large sur la société mexicaine et sur des sociétés internationales.⁶⁵⁰ »

De ce fait, l'identité nationale et culturelle d'un film semble difficile à définir dans notre monde contemporain, tant elle est mouvante et se transforme au contact des autres médiacultures environnantes.

Les genres cinématographiques mexicains qui sont apparus par réaction au cinéma hégémonique hollywoodien sont très différents des modèles qu'ils visaient à mimer, au point de devenir des genres typiquement nationaux. Ainsi, « les catégories génériques ne sont en effet ni partout, ni pour tout le monde, ni à toutes les époques les

⁶⁴⁷ MOINE Raphaëlle, *Vieux genres, nouveaux genres ? Le fabuleux destin de quelques films français, Cinéma contemporain, état des lieux*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2004, p.160.

⁶⁴⁸ PARANAGUA Paulo Antonio, *Op.cit.*, 1992, p.22.

⁶⁴⁹ PARANAGUA Paulo Antonio, *Op.cit.*, 1992, p.23.

⁶⁵⁰ SOSA SORIA Eduardo, *Op.cit.*, 2008, p.110.

mêmes, parce qu'elles renvoient à des rapports au cinéma différents et qu'elles ne peuvent de ce fait avoir le même sens et la même fonction.⁶⁵¹ »

Cependant, « la dichotomie entre genres locaux et transhistoriques ou transnationaux peut donc en partie se résoudre, si l'on y voit plutôt la traduction de deux emplois de la notion de « genre », selon qu'elle renvoie à un mode, une forme, ou qu'elle désigne une formule culturelle, idéologique et temporaire spécifique, dotés de traits sémantiques et syntaxiques stables. A cela, il convient d'ajouter des processus d'importation, d'intégration et d'acculturation des genres, qui sont d'autant plus nombreux qu'une cinématographie est dominante, que ses modèles circulent dans un espace international.⁶⁵² » Et c'est bien la situation à laquelle les cinéastes mexicains contemporains sont confrontés : au regard du cinéma hollywoodien, dominant le marché national comme le marché international, ils doivent se positionner. La majorité d'entre eux s'ouvrent à des expériences interculturelles, les amenant à approfondir cette tendance à hybridation culturelle.

⁶⁵¹ MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Armand Colin (2^{ème} édition), 2008, p.163.

⁶⁵² *Ibid.*

Images clés de l'imaginaire national mexicain

Image 3 : le guérillero



Paisaje zapatista - El guerrillero, Diego RIVERA (1915)

Image issue de "RIVERA" d'Andrea Kettenmann, Editions Taschen, Paris, 2006, p.17.

Image 4 : le drapeau national mexicain



Bandera de Mexico, disponible en ligne [réf. du 20 août 2010] :

http://www.ensubasta.com.mx/historia_de_la_bandera_de_mexico.htm

Images 5 : Les mélanges interculturels des films de lucha libre



Affiche du film *Operación 67* (R. CARDONA Jr, 1967) en ligne [réf. du 21 juin 2011] :

http://www.grindhousedatabase.com/index.php/Santo_In_Operation_67



Affiche du film *La venganza de las mujeres vampiro* (F. CURIEL, 1970), en ligne [réf. du 21 juin 2011] : <http://boxylucha.com/foro/santo-venganza-las-mujeres-vampiro-t47971.html>

Chapitre Huit : Les liens entre la littérature et le cinéma

Notre exploration de l'histoire du cinéma mexicain nous a déjà montré qu'il existe des liens entre littérature et cinéma au Mexique. Nous proposons dans ce chapitre de réfléchir sur les échanges féconds entre ces deux médias, en observant surtout les influences de la littérature sur le cinéma mexicain. Dans la perspective historique qui est la nôtre, il nous semble pertinent d'aborder cette question parce que certains phénomènes que nous observons dans le cinéma mexicain contemporain se sont d'abord développés dans la littérature mexicaine et latino-américaine.

Loin de proposer une histoire de la littérature mexicaine exhaustive, nous nous focaliserons plutôt sur quelques œuvres ou auteurs du 20^{ème} siècle qui ont marqué la culture de ce pays, et ont participé à une définition de sa spécificité culturelle.

Nous expliquerons tout d'abord que la littérature et le cinéma se sont développés en parallèle, le cinéma expérimentant des pistes ouvertes par la littérature. Nous reviendrons ensuite sur l'importance du genre réaliste en approfondissant les liens entre le réalisme littéraire du roman français du 19^{ème} et le cinéma mexicain. Nous aborderons aussi une forme de réalisme propre à l'Amérique latine : le réalisme magique, et ses liens avec le genre du fantastique. Nous nous servirons de ces connaissances pour éclairer nos analyses des films mexicains contemporains du corpus.

Nous chercherons ensuite à mettre en lumière les phénomènes qui se produisent à la fois dans la littérature et le cinéma mexicains contemporains, comme la fragmentation du récit. L'hybridation des genres cinématographiques du cinéma mexicain fait aussi écho à celle des genres littéraires : ces deux arts et médias mexicains proposent presque systématiquement des histoires entre réalisme et fantastique, passé et présent, en jouant sur la frontière entre les vivants et les morts. Enfin, nous analyserons deux thématiques récurrentes dans ces deux médias : la violence et la mort, centrales dans la culture mexicaine comme dans les films du corpus.

1. Littérature et cinéma mexicains : une histoire en miroir

a. De la quête de la *mexicanité* à l'universalité

L'histoire de la littérature mexicaine, comme celle du cinéma, semble refléter une problématique centrale dans l'histoire culturelle du Mexique ; celle de son identité propre. « Carlos Fuentes voit dans *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*, de Bernal Díaz del Castillo (achevé en 1568 et édité en 1632), le premier grand roman mexicain, en ce sens que l'auteur raconte une aventure collective et non plus celle d'un chef, et incruste dans son récit épique de petits faits vrais, contés sur un mode humoristique.⁶⁵³ » C'est d'ailleurs un autre évènement sociopolitique majeur dans l'histoire du Mexique qui fait émerger un genre central dans la recherche de l'identité culturelle mexicaine : la révolution du début du 20^{ème} siècle produit en effet « un genre connu sous le nom de "roman de la révolution", lequel continue aujourd'hui encore à exercer une certaine séduction.⁶⁵⁴ » Les premiers films du cinéma mexicain représentent aussi à l'écran les héros nationaux, constituant aussi un genre cinématographique spécifiquement national.

Le réalisme est un genre important dans la littérature mexicaine : « jusqu'au début années 50, les lettres mexicaines restent largement dominées par le réalisme traditionnel, le récit national ou par une littérature de témoignage qui se veut un reflet de la lutte des classes.⁶⁵⁵ » Déjà, au 19^{ème} siècle apparaissent « dans les gazettes du journalisme naissant des contes et des chroniques destinés à informer sur la société et à édifier les âmes⁶⁵⁶ » Nous avons aussi expliqué dans le chapitre sept que les actualités cinématographiques et le genre réaliste associé au mélodrame représentent aussi la majorité de la production cinématographique mexicaine du début du 20^{ème} siècle.

En 1950, Octavio PAZ publie *El labirinto de la soledad*, un essai visant à définir la *mexicanité*. L'auteur y livre « sa vision d'un peuple en quête d'identité, un peuple qui s'est construit sur un sentiment d'infériorité induit par son histoire, et une forme de résignation.⁶⁵⁷ » Il décrit une identité mexicaine en perpétuel renouvellement par le biais d'une tension créée par le jeu d'influences culturelles diverses. « Au

⁶⁵³ GAUDRY François, Epiphanies mexicaines, *Des nouvelles du Mexique*, Paris : Métailié, 2009, p.5.

⁶⁵⁴ GAUDRY François, *Op.cit*, 2009, p.6.

⁶⁵⁵ GAUDRY François, *Op.cit*, 2009, p.7.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ FLAMERION Thomas, *Le labyrinthe de la solitude*, article en ligne sur le site de la revue Evène, publié en mars 2009. Disponible sur: <http://www.evene.fr/livres/actualite/octavio-paz-labyrinthe-solitude-1857.php>

fondement de la civilisation mexicaine contemporaine, les vestiges des civilisations préhispaniques se mêlent aux stigmates de la colonisation européenne qui eux-mêmes se confrontent à l'influence des Etats-Unis voisins.⁶⁵⁸ » Son essai invite à repenser l'identité mexicaine sous forme de *palimpseste* : « A l'instar des pyramides précortésiennes qui en cachent presque toujours d'autres, dans une seule ville ou dans une seule âme se mêlent et se superposent des notions et des sentiments ennemis ou étrangers.⁶⁵⁹ » Pour Octavio PAZ, être mexicain, c'est porter un masque, pour protéger son intimité de l'Autre : les Mexicains « se déguisent [parce qu'] ils craignent le regard d'autrui capable de les dénuder, de les laisser à nu.⁶⁶⁰ » Pour faire face à cette situation, le Mexicain se construit à partir d'un « profond sentiment de solitude – qui s'affirme et se nie, alternativement, dans la mélancolie et la joie, le silence et le hurlement, le crime gratuit et la ferveur religieuse.⁶⁶¹ » Cette œuvre est incontournable pour quiconque cherche à comprendre l'identité mexicaine et ses paradoxes.

Les œuvres produites par les médias et les arts mexicains redéfinissent l'identité mexicaine, comme le souligne Octavio PAZ : « une œuvre d'art ou une action concrète définissent le Mexicain – car elles l'expriment et, en l'exprimant, le recréent – mieux que la plus pénétrante des descriptions.⁶⁶² »

L'analyse de la littérature et du cinéma mexicains permet de comprendre comment un auteur représente son rapport au monde au travers d'une forme spécifique (narrative, énonciative et esthétique) qui lui est propre mais qui cristallise aussi les problématiques de son identité socioculturelle.

Une voie propre à l'Amérique Latine semble s'exprimer dans le genre du réalisme magique, en plein essor des années 50 à 80, redonnant ainsi une certaine renommée internationale à la littérature de ce continent. Au Mexique, ses représentants sont Juan RULFO ou Carlos FUENTES, et plus tard, Laura ESQUIVEL.

Juan RULFO ouvre la voie du réalisme magique mexicain. Reconnu par le père colombien du genre, Gabriel GARCIA MARQUEZ, il introduit une autre dimension au sein de la peinture réaliste en représentant le cadre social particulier de la ruralité mexicaine. Les personnages de ses deux uniques œuvres sont « des paysans frustrés, pauvres, superstitieux, en proie à la violence, à la solitude, victimes de l'ignorance, restés à l'écart de l'Histoire ou prenant les armes contre un pouvoir féodal, vite oubliés

⁶⁵⁸ FLAMERION Thomas, *Op.cit*, 2009.

⁶⁵⁹ PAZ Octavio, Le « pachuco » et d'autres extrêmes, *Le labyrinthe de la solitude*, Paris : Gallimard, 1972, p.13. Traduit de l'espagnol par Jean-Clarence Lambert.

⁶⁶⁰ PAZ Octavio, *Op.cit*, 1972, p.15.

⁶⁶¹ PAZ Octavio, *Op.cit*, 1972, p.21.

⁶⁶² PAZ Octavio, in SOSA SORIA Eduardo, *L'avenir du cinéma mexicain*, mémoire de Master sous la direction de Marie-Thérèse JOURNOT, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Septembre 2008, p.6.

des promesses de la révolution.⁶⁶³ » *Pedro Páramo* (1955) est un classique contemporain par la dimension universelle de son histoire : celle de la quête du père, le menant jusqu'au village de Comala, que les habitants morts reviennent hanter. Juan RULFO exprime dans son œuvre une voix propre au Mexique, « au-delà des frontières entre la mémoire et l'oubli, le passé et le présent, les morts et les vivants.⁶⁶⁴ »

Carlos FUENTES est considéré comme l'écrivain faisant entrer la littérature mexicaine dans la modernité. Il renouvelle les styles et formes narratives et interroge dans une perspective critique les mythes de la révolution mexicaine. Dans *La Plus Limpide Région* (1958), il propose un récit fragmenté en forme de puzzle, dont le fil conducteur est la ville tentaculaire de Mexico DF, « un personnage vivant, tout à la fois fascinant et redoutable.⁶⁶⁵ » L'œuvre de Carlos FUENTES constitue une peinture du Mexique moderne avec ses personnages et son langage urbains. Elle « peut être lue comme une *Comédie humaine* mexicaine et latino-américaine, avec une dimension cosmopolite et universelle.⁶⁶⁶ » Son ambition de déconstruire les mythes fondateurs de la nation mexicaine, comme celui de la révolution, se prolonge par la publication de *La mort d'Artemio Cruz* (1962), « dans lequel il met en doute le mythe de la Révolution mexicaine au profit d'une série de critiques de la corruption du gouvernement depuis des décennies.⁶⁶⁷ » Son œuvre ouvre la voie à une nouvelle vague dans les années 60 ; la *Onda*, génération d'écrivains contestataires « issue des classes moyennes, qui rejette le système et s'ouvre aux influences étrangères et aux bouillonnements de la société de consommation.⁶⁶⁸ » En parallèle de sa carrière d'écrivain, Carlos FUENTES a aussi mené une carrière de diplomate. Il a publié des essais politiques critiquant notamment l'hégémonie culturelle et économique des Etats-Unis au Mexique comme dans le reste de l'Amérique Latine.

Le premier roman de Laura ESQUIVEL, *Como agua para chocolate* (1989) est aussi une œuvre marquante dans la littérature mexicaine contemporaine, dans la mesure où elle acquiert une renommée mondiale en proposant une forme différente de réalisme magique. Son roman connaît un succès à la fois national et international ; il est vendu à plus de 4 millions d'exemplaires dans le monde. La trame se situe à la frontière mexicano-américaine, à l'époque de la révolution du début du 20^{ème} siècle. Elle raconte l'histoire d'amour interdite entre Pedro et Tita, la dernière fille de Mama Elena, qui

⁶⁶³ GAUDRY François, *Op.cit*, 2009, p.7.

⁶⁶⁴ IACULLI Gabriel, texte de présentation du roman *Pedro Páramo* de Juan RULFO, Gallimard, Paris, 2005, 4^{ème} de couverture.

⁶⁶⁵ GAUDRY François, *Op.cit*, 2009, p.7.

⁶⁶⁶ SOSA SORIA Eduardo, *Op.cit*, 2008, p.44.

⁶⁶⁷ SOSA SORIA Eduardo, *Op.cit*, 2008, p.45.

⁶⁶⁸ GAUDRY François, *Op.cit*, 2009, p.8.

selon la tradition, ne peut pas se marier parce qu'elle doit s'occuper de sa mère. Le roman met alors en scène les valeurs d'une société matriarcale et les problèmes de transmission des valeurs d'une génération à l'autre. Dans le cadre social de la révolution, le roman touche au réalisme magique : même quand elle est morte, Mama Elena vient hanter Tita et s'en prend à celui qu'elle aime. En outre, le récit entremêle l'histoire familiale avec des recettes de cuisine ; la nourriture étant pour Tita le seul moyen d'exprimer son amour à Pedro. Le roman invite alors le lecteur à découvrir les saveurs de la culture mexicaine, en associant les plaisirs de la cuisine à ceux de l'amour. La cuisine, envisagée dans ses dimensions sensorielles, est capable d'aiguiser l'appétit sexuel. Le roman a été adapté au cinéma par son mari Alfonso ARAU, en 1992. Le film rencontre aussi un succès national et international : il remporte plusieurs prix (dont un Golden Ariel pour le réalisateur, à Mexico). Considéré comme une réussite économique et artistique, il réconcilie le cinéma d'auteur et cinéma populaire.

Aujourd'hui, les jeunes écrivains mexicains tendent à se détacher du courant du réalisme magique pour proposer un réalisme plus cru. Dans leurs romans et nouvelles, la vie et la mort se côtoient cruellement dans la vie quotidienne. Certains d'entre eux « sont adeptes de la *crónica*, un genre en plein essor en Amérique Latine, qui tient moins de la chronique journalistique que de la littérature de témoignage.⁶⁶⁹ »

La violence est un thème central de leurs histoires, associée aux problématiques du Mexique contemporain : l'urbanité toujours croissante de la mégalopole, l'immigration, le passage de la frontière du Mexique aux Etats-Unis et le problème du narco-trafic. « A la violence révolutionnaire ou répressive a succédé celle des rues et de la pègre. La scène provinciale, celle des états du Nord en particulier, rivalise avec le grand théâtre de la mégalopole.⁶⁷⁰ » Cette violence s'exprime particulièrement dans les romans et nouvelles de Guillermo ARRIAGA, scénariste des trois films d'INARRITU. Dans *Mexico, Quartier Sud* (2009), cet écrivain raconte les histoires de personnages souvent cruels, et la vie et la mort se frôlent. La lecture de ces histoires constitue une expérience particulière pour le lecteur, qui peut être choqué par certaines scènes.

Enfin, la littérature et le cinéma mexicains contemporains se caractérisent tous les deux par l'hybridation des genres, comme nous le montrerons ci-après. Les écrivains ont recours à différents registres qui peuvent s'entremêler : la chronique, la satire, le réalisme, le fantastique, le roman noir. Ils alternent aussi tonalité tragique et humour.

La même diversité des approches et des genres se retrouve dans ces deux médias. En somme, il n'y a pas une littérature ou un cinéma mexicain, mais des auteurs,

⁶⁶⁹ LAUZE Isabelle, Aux frontières du réel, *Courrier International* n°958 du 12 au 18 mars 2009, p.22.

⁶⁷⁰ GAUDRY François, *Op.cit*, 2009, p.10.

qui définissent à leur manière leur identité mexicaine, leur rapport au monde, en cristallisant des questions sociales de notre monde contemporain.

b. Les expériences transmédiatiques des écrivains mexicains

S'il existe des liens forts entre littérature et cinéma au Mexique, c'est que les écrivains mexicains se distinguent par leurs expériences transmédiatiques, hier comme aujourd'hui. Ils développent leur talent d'écriture dans différents médias, en s'exprimant par le roman, la nouvelle et le scénario. Pour expliciter notre propos, nous proposons d'observer le parcours de trois écrivains mexicains : Juan RULFO, Laura ESQUIVEL et Guillermo ARRIAGA.

Né en 1917, Juan RULFO connaît une enfance mouvementée, dans le contexte de la révolution du début du 20^{ème} siècle. Il étudie à l'université de Guadalajara puis à l'Université Nationale de Mexico D.F et devient « spécialiste de la bibliographie historique, anthropologique et géographique du Mexique⁶⁷¹ ». Ses connaissances des traditions et coutumes du pays transparaissent dans ses livres et photographies.

Dans les années 40, il publie ses contes dans deux revues ; *América* (publiée à Mexico D.F) et *Pan* (publiée à Guadalajara). Il acquiert une reconnaissance nationale puis internationale avec la publication de ses deux œuvres uniques : *El llano de llamas* (1953), un recueil de contes, et *Pedro Páramo* (1955), un roman. Cette production rare contribue à construire le mythe littéraire de cet écrivain. Juan RULFO a aussi exploré le Mexique rural au travers de la photographie. « Ses photographies expriment le même message que ses livres et représentent sans doute, tout ce qu'il n'a pas écrit. Le temps, le désarroi, la mort -thèmes centraux de ses livres - sont des prétextes pour recréer l'ambiance chargée du Mexique rural dans ces images, au travers desquelles Rulfo nous montre sa capacité à capter l'essentiel.⁶⁷² » Cet écrivain a aussi écrit pour le cinéma, comme en témoigne son recueil intitulé *El gallo de oro y otros textos para cine* (1980). *El gallo de oro* avait été initialement écrit en 1958 et fait l'objet d'une adaptation cinématographique, réalisée par Roberto GAVALDON en 1964.

L'œuvre majeure de cet écrivain, *Pedro Páramo* (1955), fait d'ailleurs l'objet d'une adaptation cinématographique depuis 2007. C'est le jeune réalisateur espagnol Mateo GIL, co-scénariste de nombreux films d'Alejandro AMENABAR, qui a initié le projet. Gael GARCIA BERNAL interprète le fils de Pedro. Ce choix est stratégique dans la mesure où cet acteur mexicain est considéré comme une étoile montante du cinéma mexicain, séduisant à la fois le public mexicain comme le public nord-américain

⁶⁷¹ Sobre la vida de Juan RULFO, Note biographique (site officiel), en ligne [réf. du 16 février 2011]. Disponible sur: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/cronologia.htm>
Traduction du texte original en espagnol.

⁶⁷² *Juan Rulfo photographe*, texte de présentation de l'exposition organisée entre le 2 et le 9 janvier 2003, Maison de l'Amérique Latine, Paris, en ligne [réf. du 15 février 2011]. Disponible sur: <http://culturel.mal217.org/fr/Agenda/Expositions/2003/01/02/Juan-Rulfo-photographe-757.htm>

ou européen. C'est d'ailleurs en partie la raison du succès du premier film d'Alejandro GONZALES-INARRITU, dans lequel cet acteur joue un rôle central, celui d'Octavio, dont l'histoire ouvre le film. Cependant, la production du film est stoppée depuis 2009 par manque de financement ; la crise économique touchant particulièrement l'industrie cinématographique espagnole.

Laura ESQUIVEL est née à Mexico D.F en 1950. Elle étudie le théâtre et la création dramatique, et devient auteur de pièces de théâtre et autres programmes télévisés pour la jeunesse, à la fin des années 70. D'abord enseignante, elle se lance dans l'écriture de scénarios puis de romans. Elle supervise des ateliers de créations littéraires et théâtrales pour les enfants, avec le Secrétaire de l'Education Publique. En 1985, elle est nommée au prix Ariel de l'Académie des Sciences et des Arts Cinématographiques de Mexico, pour la co-écriture du scénario du film *Tacos de oro*, avec Alfonso ARAU, le réalisateur du film qui est aussi son mari à l'époque.

Son premier roman, *Como agua para chocolate* (1989) rencontre un succès à la fois national et international. Elle participe à l'écriture du scénario de l'adaptation cinématographique avec son mari. Malgré quelques difficultés pour financer le projet, le film est une réussite sur le plan artistique et commercial ; Alfonso ARAU ayant bénéficié d'un budget conséquent au regard des productions moyennes de l'époque. Le film propulse le cinéma mexicain, en pleine crise dans les années 90, sur la scène internationale. Il remporte de nombreux prix au Mexique (prix Ariel en 1992) et dans le monde (prix Houston International Film Festival en 1993). Laura ESQUIVEL a publié d'autres romans depuis, à un rythme assez soutenu puisqu'elle en a publié six en dix ans, de *La ley del amor* (1996) à *Malinche* (2006).

Le dernier écrivain mexicain que nous souhaitons aborder est Guillermo ARRIAGA, scénariste des trois films d'A.G INARRITU, parce qu'il se distingue aussi par ses expériences transmédiatiques.

Né en 1958 à Mexico DF, il grandit dans un quartier populaire de la capitale. La violence de la rue marquera ses futurs romans et scénarios. Il étudie à l'Universidad Iberoamericana et obtient une licence en Sciences de l'Information et de la Communication ainsi qu'une maîtrise d'Histoire. Il enseigne ensuite dans cette université et c'est dans ce contexte qu'il rencontre Alejandro GONZALES INARRITU. Il commence à publier au début des années 90 ; son premier roman étant *Escuadrón Guillotina* (1991) suivi de *Un dulce olor a la muerte* (1994) et *El búfalo de la noche* (1999). Dans le cadre du salon du Livre de 2009, dont l'invité d'honneur était le Mexique, il présente son dernier ouvrage, *Mexico, Quartier Sud* (2009), un recueil de nouvelles inspirées par la vie populaire et la violence quotidienne de ce quartier de la

mégapole. Ses œuvres littéraires sont traduites en plusieurs langues, de sorte que son travail acquière une renommée internationale.

Guillermo ARRIAGA revendique la possibilité de tisser des liens entre littérature et cinéma, tout en tenant compte de la spécificité de ces deux formes d'écriture, lorsqu'il déclare : « Je veux faire de la littérature une partie intégrante du cinéma. Quand on écrit pour du théâtre, c'est une forme de littérature. Quand on écrit pour le cinéma, il faut qu'il en soit de même.⁶⁷³ » Il a écrit des scénarios de séries télévisées et des courts-métrages (comme *Powder Keg*, 2001, INARRITU).

En 1996, il se lance dans le projet de co-écrire avec INARRITU trois courts-métrages sur la ville de Mexico D.F. De cette première collaboration naît le premier long-métrage d'A.G INARRITU, *Amores Perros* (2000), racontant les histoires entrecroisées de trois personnages liés par un accident. En 2005, Guillermo ARRIAGA a reçu le Prix du Meilleur Scénario au festival de Cannes pour le film *Los Tres entierros de Melquiades Estrada*, film hispano-américain réalisé par Tommy LEE JONES. En 2007, son roman *El Búfalo de la noche* est adapté au cinéma par Jorge HERNANDEZ ALDANA. Ce cinéaste vénézuélien réalise ainsi son premier long-métrage, produit au Mexique, avec l'acteur mexicain Diego LUNA, ayant joué avec Gael GARCIA BERNAL dans *Y tu Mama también* (2001, Alfonso CUARON) et *Rudo y Cursi* (2008, Carlos CUARON) Après sa séparation d'avec A.G INARRITU suite à leur dernière collaboration (*Babel*, 2006), Guillermo ARRIAGA écrit et réalise seul son premier long-métrage, *The Burning Plain* (2008) avec Kim BASINGER et Charlize THERON. Dans ce film, il expérimente encore le récit fragmenté et choral en entrecroisant les histoires de trois femmes sur trois époques différentes ; ce qui fait de ce procédé le style propre de cet écrivain, scénariste et réalisateur.

Enfin, Guillermo DEL TORO a aussi écrit des romans s'inscrivant dans le genre fantastique, seul ou en collaborant avec d'autres écrivains. Il co-écrit notamment avec l'écrivain américain Chuck HOGAN, spécialisé dans le thriller, pour publier *La Lignée* (2010) premier tome d'une trilogie sur les vampires.

Pour conclure, nous avons cherché à mettre en évidence la souplesse des catégories professionnelles dans le monde de la création dramatique mexicaine.

La porosité des frontières d'un moyen d'expression à un autre - littérature, cinéma, télévision - permet aussi la circulation d'univers différents qui nourrissent la création dramatique mexicaine et favorisent l'expérience de formes narratives transmédiatiques. C'est la raison pour laquelle nous tentons d'identifier ci-dessous des

⁶⁷³ ARRIAGA Guillermo, propos recueillis par Mélanie CARPENTIER pour le site EVENE en Mars 2009, en ligne [réf. du 20 février 2011]. Disponible sur : <http://www.evene.fr/cinema/actualite/guillermo-arriaga-loin-terre-brulee-inarritu-1878.php>

genres et formes narratives communs à la littérature et au cinéma mexicains contemporains.

2. Les genres du réalisme : de la littérature au cinéma

Nous proposons dans ce deuxième point d'approfondir notre réflexion sur les liens entre la littérature et le cinéma mexicain en nous focalisant sur un genre en particulier : le réalisme.

Nous démontrerons tout d'abord que le réalisme littéraire français du 19^{ème} siècle a constitué une source d'inspiration importante pour le cinéma mexicain, contribuant à nourrir le mélodrame cinématographique.

Puis nous analyserons l'œuvre de Carlos REYGADAS, cinéaste mexicain se revendiquant du réalisme de Gustave FLAUBERT. L'écrivain français et le cinéaste mexicain semblent se rapprocher par la forme du réalisme poétique qu'ils proposent ; le travail sur le style de la langue du premier faisant écho au travail sur le langage cinématographique du second.

Dans un deuxième temps, nous expliquerons comment les genres du réalisme magique et du fantastique se sont développés en Amérique Latine pour exprimer une voie propre au continent, une autre manière de concevoir le rapport au monde, au réel et à sa représentation. Nous aborderons en particulier le réalisme magique dans *Como agua para chocolate* (1989) de Laura ESQUIVEL, en soulignant l'importance de la sensualité dans son œuvre comme dans les films du corpus central.

Nous chercherons aussi à mettre au jour une filiation entre le cinéma de Guillermo DEL TORO et la tradition du conte fantastique latino-américain, dont la figure de référence semble être pour ce cinéaste Jorge Luis BORGES.

a. Le roman réaliste français du 19^{ème} et le cinéma mexicain

Le cinéma est un art intermédial dans la mesure où il s'est développé à partir des connaissances déjà expérimentées par d'autres médias, tels que la photographie, la peinture, la musique, et la littérature. « Le cinéma aura hérité de la peinture la notion de cadrage, comme il aura emprunté à la musique son rythme et au roman son expression du temps.⁶⁷⁴ »

Le cinéma narratif emprunte aux techniques développées dans le roman de sorte que le cinéma et la littérature sont deux médias et arts voisins : ils racontent les histoires de personnages particuliers et produisent leurs propres règles et genres. Ils sont aussi tous deux accessibles au grand public. En effet, « la diffusion culturelle de masse commence au 19^{ème} siècle par la littérature et plus particulièrement par le roman.⁶⁷⁵ » Au début du 20^{ème} siècle, le roman réaliste est un genre littéraire particulièrement intéressant pour les cinéastes parce qu'il satisfait à la fois le goût pour la représentation réaliste à laquelle le grand public est habitué depuis le 19^{ème} et son désir de fiction. « Le roman du 19^{ème} siècle apparaît donc comme la grande source d'inspiration des premiers cinéastes français. Ils y trouvent un potentiel extraordinaire d'intrigues faites pour toucher le public.⁶⁷⁶ ».

Le roman réaliste de mœurs, populaire au 19^{ème} siècle, est l'objet de multiples adaptations cinématographiques, en France comme ailleurs dans le monde. Par exemple, Ferdinand ZECCA s'inspire du *Dernier Jour d'un condamné* (1829) de Victor HUGO pour réaliser *Histoire d'un crime* (1901). De même, Albert CAPELLANI adapte les œuvres d'Emile ZOLA, dont *L'Assommoir* (1909) et *Germinal* (1913).

Le roman réaliste français est aussi adapté par les cinéastes mexicains, ce qui nourrit aussi le mélodrame cinématographique, un genre national important au Mexique, comme nous l'avons démontré dans le chapitre sept. « Les œuvres d'Alexandre DUMAS, de Victor HUGO, de Guy de MAUPASSANT et d'Emile ZOLA ont été adaptées au Mexique.⁶⁷⁷ » Ces adaptations ont été surtout réalisées dans la première moitié du 20^{ème} siècle : Arcady BOYTIER réalise un mélodrame majeur des années 30 (*La mujer del Puerto*, 1933) à partir du conte *Le Port* (1889), de Guy de MAUPASSANT. En 1943, Fernando A. RIVERO réalise *Les Misérables* d'après le

⁶⁷⁴ ASTRUC Alexandre, Le cinéma total, *Cahiers du cinéma* n°31, janvier 1954, p.41.

⁶⁷⁵ BARON Anne-Marie, *Romans français du XIXe siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p.12.

⁶⁷⁶ BARON Anne-Marie, *op.cit.*, 2008, p.19.

⁶⁷⁷ DE ICAZA Carlos, Editorial, Dossier de presse *La littérature française dans le cinéma mexicain*, Mars 2009, [réf. du 10 janvier 2010], p.2. Disponible sur <http://mexiqueculture.org/wordpress/wp-content/uploads/2009/02/dossier-de-presse-cine-mexicain.pdf>

roman éponyme et Victor HUGO publié en 1862, et C. GOROSTIZA et R. GAVALDON adapte *Nana* en 1943, d'après le roman éponyme d'Emile ZOLA publié en 1880. Certaines adaptations sont plus tardives, comme *La habitación azul*, réalisée par Walter DOEHNER en 2002, d'après l'œuvre éponyme de Georges SIMENON publiée en 1964.

Dans le cadre du Salon du Livre de mars 2009, dont l'invité d'honneur était le Mexique, Carlos FUENTES a initié un projet de collaboration entre la Cinémathèque Française, IMCINE et l'UNAM, en vue de faire connaître au public français les adaptations cinématographiques mexicaines d'œuvres littéraires françaises. Les nombreux échanges interculturels entre la France et le Mexique au 19^{ème} et au 20^{ème} siècle ont généré des vases communicants, permettant de rapprocher les imaginaires de ces deux cultures. Marina STAVENHAGEN, directrice générale de l'IMCINE déclare d'ailleurs : « Du feuilleton au roman épique, du dessin animé à la fable illustrée, de la chronique historique à la nouvelle romantique ou d'aventures, la littérature française a fait partie, sans aucun doute, de notre éducation sentimentale. [...] Nous partageons non seulement des référents littéraires qui enrichissent notre cinématographie mais aussi la conviction que le cinéma constitue un puissant outil culturel de construction de notre souveraineté et de notre identité, grâce auquel s'ouvrent à nous de nouveaux horizons de diversité et d'échange culturel entre les peuples.⁶⁷⁸ »

L'œuvre d'un auteur français appartenant au genre du réalisme littéraire du 19^{ème} semble jouer un rôle particulièrement important dans le travail d'un cinéaste mexicain contemporain : Carlos REYGADAS propose de traduire en langage cinématographique le réalisme de Gustave FLAUBERT. Ce qu'il retient du travail de cet écrivain, c'est qu'« il n'y a pas un objet au monde qui ne devienne intéressant si on l'observe durant un certain temps. [...] Plus on observe les choses, plus elles se transforment.⁶⁷⁹ » Le réalisme de FLAUBERT a déjà inspiré les cinéastes néo-réalistes italiens, comme l'a démontré S. I. LOCKERBIE⁶⁸⁰. Mais REYGADAS se réclame aussi de cet héritage littéraire. Nous proposons donc d'analyser, dans une perspective intermédiaire, le style du cinéaste mexicain au regard de celui de l'écrivain français.

Le point commun entre FLAUBERT et les néo-réalistes italiens provient de ce désir d'« embrasser dans l'œuvre une réalité libérée des interprétations rationnelles,

⁶⁷⁸ STAVENHAGEN Marina, Brève réflexion sur un imaginaire sentimental partagé, in Dossier de presse La littérature française dans le cinéma mexicain, Mars 2009, [réf. du 10 janvier 2010], p.4. Disponible sur <http://mexiqueculture.org/wordpress/wp-content/uploads/2009/02/dossier-de-presse-cine-mexicain.pdf>

⁶⁷⁹ REYGADAS Carlos, DVD Bonus du film *Batalla en el cielo*, Bac Vidéo, 2008.

⁶⁸⁰ LOCKERBIE S.I Cinéma et littérature. Quelques aspects du réalisme. Flaubert et les néo-réalistes, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n°20, 1968, p.207-219, en ligne [réf. du 18 février 2011]. Disponible sur :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1968_num_20_1_910

retourner à l'objet, aux apparences immédiates.⁶⁸¹ » Carlos REYGADAS apprécie en particulier le travail de Roberto ROSSELLINI et les conditions dans lesquelles il devait tourner. Les deux cinéastes partagent leur capacité à s'auto-produire (c'est le cas de *Japón* (REYGADAS, 2002) et de *Rome, ville ouverte* (ROSSELLINI, 1945) et à tourner avec des acteurs non-professionnels (présents dans tous les films de REYGADAS et dans *Païsa* (ROSSELLINI, 1946). Carlos REYGADAS précise aussi : « Rossellini était un maître dans l'art d'utiliser le monde comme il est pour créer tout ce dont il avait besoin pour ses histoires.⁶⁸² » Les deux cinéastes ont ainsi en commun le fait d'utiliser des décors naturels pour tourner leurs films.

Ce qui rapproche ces deux artistes, c'est une certaine « méfiance vis-à-vis d'une intrigue dramatique ou romanesque⁶⁸³ ». Ce qui importe pour eux, c'est de « mettre le lecteur ou le spectateur devant des phénomènes dont toute l'importance est en eux-mêmes.⁶⁸⁴ » REYGADAS met en scène des histoires simples, avec peu de nœuds dramatiques et que les actions montrées sont des phénomènes en eux-mêmes, voire des événements, comme le lever et le coucher du soleil dans *Luz silenciosa* (2007). En outre, plusieurs techniques propres au langage cinématographique peuvent être interprétées comme une forme de traduction du réalisme flaubertien. C'est le cas des longs plans fixes auquel REYGADAS a recours dans ses films, permettant au spectateur de se projeter dans le film, de naviguer dans les images du monde représenté à l'écran. Les plans séquences sont aussi un moyen de « saisir intégralement la réalité [...] dans sa continuité, avec tous les moments vides, toutes les longueurs qu'elle peut comporter.⁶⁸⁵ »

Nous pouvons d'ailleurs émettre l'hypothèse que le réalisme de l'observation que propose REYGADAS se situe justement dans un rapport au temps particulier, attentif aux temps morts qui font aussi partie de la réalité. Cela peut constituer une forme d'équivalence au travers du langage cinématographique du travail sur la langue écrite que pratiquait FLAUBERT pour créer des « effets de continuité⁶⁸⁶ », à partir de plusieurs procédés – effets rythmiques, emploi de l'imparfait.

Dans *Luz silenciosa* (2007), le cinéaste mexicain semble pousser cette démarche à son paroxysme, en faisant le choix de n'utiliser que les sons diégétiques de la campagne pour créer l'ambiance sonore de son film. Ce sont d'ailleurs ces sons naturels qui construisent le rythme du film. De plus, l'utilisation récurrente dans ses films du panoramique circulaire, permettant parfois de filmer des dialogues sans les découper

⁶⁸¹ LOCKERBIE S.I *op.cit*, 1968, p.210.

⁶⁸² REYGADAS Carlos, *The faber Book of Mexican Cinema*, sous la direction de Jason WOOD, London : Faber & Faber, 2006, p.117-118. Traduction du texte original en anglais.

⁶⁸³ LOCKERBIE S.I *Op.cit*, 1968, p.210.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ LOCKERBIE S.I *Op.cit*, 1968, p.213.

⁶⁸⁶ *Ibid.*

peut aussi être envisagée comme « une volonté de saisir le réel dans son déroulement même⁶⁸⁷ », tout en situant le personnage dans son environnement. Le réalisme cinématographique se trouverait donc dans une esthétique de la lenteur, permettant au spectateur d'observer l'action dans ses moindres détails. Il se trouverait aussi dans le cinéma de Carlos REYGADAS dans sa manière de représenter le corps et la peau à l'écran, comme une matière vivante et réactive à toutes les stimulations environnementales (la chaleur entraînant la sudation ou l'excitation sexuelle). Il déclare d'ailleurs à propos de *Batalla en el cielo* (2005) : « Je montre la chair, les cheveux, les liquides et la lumière. Et le film tourne autour de ce désir - «anhelo» en espagnol – de sentir, de connaître, d'être là, d'être conscient.⁶⁸⁸ »

Mais l'œuvre de FLAUBERT comme celle de REYGADAS ne semblent pas pouvoir se réduire à une seule expérimentation du réalisme tant l'esthétique est importante dans leurs œuvres. Une dimension poétique transparait dans le travail de la langue écrite chez FLAUBERT, de la même manière que l'esthétique de l'image est centrale dans les films de REYGADAS. Au-delà de la simple représentation de la réalité, l'écrivain comme le cinéaste cherchent une forme de beauté, « qui jaillit d'une parfaite équivalence entre l'œuvre d'art et le monde.⁶⁸⁹ »

La séquence d'ouverture de *Luz silenciosa* (2007) est caractéristique de cette adéquation entre l'œuvre d'art et le monde, dans la mesure où elle a été filmée en temps réel (1 image par seconde) afin d'éviter le recours à l'accélération au montage. Carlos REYGADAS insiste sur l'aspect inédit de cette technique au cinéma qui consiste en « la compression d'une heure en temps réel, sans qu'il n'y ait altération de l'espace. Le mouvement suit le temps réel de trois minutes, mais la lumière change.⁶⁹⁰ » Chez FLAUBERT, « la beauté de la forme est primordiale⁶⁹¹ », de sorte que le travail sur le style est aussi une manière de représenter le monde. Le travail de cet écrivain a notamment contribué à faire de la prose l'égal de la poésie, en travaillant les rythmes et les sonorités.

Pour l'écrivain français comme pour le cinéaste mexicain, « cette attitude réaliste se confond avec une contemplation poétique du monde.⁶⁹² » C'est la raison pour laquelle les films de Carlos REYGADAS peuvent être lus sur le mode esthétisant ; le spectateur contemplant les paysages ruraux ou urbains des films du cinéaste comme il le

⁶⁸⁷ LOCKERBIE S.I *Op.cit*, 1968, p.215.

⁶⁸⁸ REYGADAS Carlos, dossier de presse de *Batalla en el cielo*, [réf. du 20 janvier 2011]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

⁶⁸⁹ LOCKERBIE S.I, *Op.cit*, 1968, p.215.

⁶⁹⁰ REYGADAS Carlos, Entrevista con Antolín PRIETO y Rodrigo PORTALES, en ligne, non paginé [réf. du 30 décembre 2010]. Disponible sur : <http://www.cinencuentro.com/2007/08/11/festival-de-lima-2007-la-silenciosa-luz-de-carlos-reygadas> Traduction du texte original en espagnol.

⁶⁹¹ TON-THAT Thanh-Vân, *Flaubert : Biographie, étude de l'œuvre*, Paris : Albin Michel, 1995, p.112.

⁶⁹² LOCKERBIE S.I, *Op.cit*, 1968, p.217.

ferait devant une œuvre d'art dans un musée. L'alternance entre réalisme et poésie semble d'ailleurs caractéristique de la démarche de ce cinéaste, de sorte que « l'évènement contemplé longuement finit par conduire à un au-delà de l'évènement.⁶⁹³ »

Pour comprendre le cinéma de REYGADAS dans sa complexité, il faut dépasser l'opposition entre réalisme et poésie, comme le faisait FLAUBERT en son temps. Le cinéma de REYGADAS dépasse la représentation réaliste pour toucher une autre dimension, comme il aime le rappeler : « Je préfère l'univers kafkaïen avec sa dimension métaphysique forte. J'essaie de dévoiler une beauté surprenante dans le réel ou plutôt dans la matière telle qu'on la connaît.⁶⁹⁴ » Dans son dernier film, le cinéaste expérimente cette association et la pousse à son paroxysme : le film se termine par un véritable miracle se produisant sous les yeux du spectateur : la résurrection par l'amour. Le spectateur doit donc faire preuve d'ouverture pour accepter cette piste narrative et adhérer au film.

Cette ouverture vers une autre dimension nous invite à aborder deux autres genres importants de la littérature latino-américaine - le réalisme magique et le fantastique – pour approfondir nos analyses des films du corpus.

⁶⁹³ LOCKERBIE S.I, *Op.cit.*, 1968, p.218.

⁶⁹⁴ REYGADAS Carlos, dossier de presse du film *Batalla en el cielo*, en ligne [réf. du 20 janvier 2011]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

b. Le réalisme magique et le fantastique : une voix propre à l'Amérique latine

Dans la littérature comme dans les autres arts et médias, un nouveau genre ou mouvement artistique apparaît souvent par réaction à celui qui était dominant jusqu'alors. C'est bien le cas du réalisme magique qui constitue selon nous une forme d'expression propre au continent latino-américain et une alternative par rapport aux canons européens du réalisme et du surréalisme.

Pourtant l'origine de l'expression « réalisme magique » n'est ni latino-américaine, ni littéraire. C'est tout d'abord l'historien allemand Franz ROH, qui utilise cette expression en 1925, pour qualifier le travail d'un groupe de peintres post-expressionnistes allemands. L'expression « réel merveilleux » apparaît vingt ans plus tard sur le continent latino-américain : Alejo CARPENTIER la mentionne dans le prologue de son roman intitulé *Le Royaume de ce monde* (1949). Il ouvre ainsi la voie à un courant qui évolue constamment depuis les années 50, chaque auteur le renouvelant au travers de ses œuvres. Alejo CARPENTIER voit dans ce genre le moyen pour l'Amérique latine de trouver une voix propre. « La découverte du réel merveilleux lui a permis de rompre avec le surréalisme. [...] Alors que les surréalistes recherchaient un merveilleux factice, artificiel, Carpentier estime qu'il existe en terre américaine un merveilleux naturel.⁶⁹⁵ » Ce qui est en jeu dans cette découverte, c'est la possibilité de se détacher du regard des européens sur le continent latino-américain pour définir sa propre identité.

« Le réel merveilleux est selon Carpentier le patrimoine de l'Amérique.⁶⁹⁶ » Ce positionnement sous-tend aussi des dimensions historiques et politiques : il peut en effet être considéré comme « l'une des tentatives les plus originales pour théoriser l'Amérique et une manière pour les artistes de l'autre côté de l'Atlantique de faire leur deuil des modèles européens.⁶⁹⁷ »

Il faut cependant distinguer les expressions « réel merveilleux », « réalisme merveilleux » et « réalisme magique » : « le réel merveilleux est une dimension de la réalité américaine, alors que le réalisme merveilleux ne serait que l'esthétique la mieux appropriée pour exprimer cette réalité oxymorique.⁶⁹⁸ » Dans le réalisme magique,

⁶⁹⁵ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*, Paris : Pauvert, 2001, p.257.

⁶⁹⁶ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Op.cit*, 2001, p.258.

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ *Ibid.*

l'irréel est absorbé par la réalité ; il est dans la nature. C'est un mythe vivant auquel l'indigène croit parce qu'il prend forme et vie dans la nature. Ce genre peut donc être analysé à partir de trois éléments fondamentaux qui définissent sa spécificité : « le point de vue idéologique primitif depuis lequel procède la narration ; la convention transculturelle qui établit dans le texte des normes nouvelles et alternatives pour le réel, l'habituel, le quotidien ; et le double niveau de lecture ou de signification que ces textes offrent, un niveau littéral et un figuré, basé sur la construction de l'allégorie historique.⁶⁹⁹ »

D'un point de vue anthropologique, le réalisme magique et le fantastique ont en commun le fait de proposer « une autre vision du monde, si ce n'est la vision d'un autre monde.⁷⁰⁰ » Ils se rapprochent à la fois stylistiquement et thématiquement : ils pratiquent tous deux « une rhétorique du paradoxe et de l'excès⁷⁰¹ » et « appartiennent à un même champ lexical : celui de l'anormalité, de l'extraordinaire.⁷⁰² »

Cependant, le réalisme magique et le fantastique proposent deux rapports différents entre le réel et l'irréel, le locuteur et le destinataire, qu'il nous semble important de clarifier.

Dans le réalisme magique, le quotidien est représenté dans ses dimensions mystérieuses, et le réel et le magique coexistent en parallèle. Le réalisme est lié à la magie de l'univers, du cosmos, central dans la conception du rapport entre les hommes et le monde dans les pensées indigènes. Dans le fantastique, les faits irréels se manifestent sans aucune explication, créant ainsi une ambiguïté forte qui ébranle les certitudes et la raison. Le naturel et le surnaturel se mélangent de façon problématique alors que dans le réalisme magique, ils se mélangent de manière spontanée.

En outre, la relation avec le lecteur se construit différemment dans ces deux genres : l'irruption du fantastique produit le doute chez le lecteur alors que l'irruption du magique produit un effet d'enchantement du monde. Les atmosphères sont aussi différentes : cosmopolite dans le fantastique – les mythes européens et indigènes se superposant – le réalisme magique met plutôt en scène un espace latino-américain rural ou urbain revendiquant les légendes locales. Le fantastique est aussi souvent centré sur un individu et sa perception de la réalité quand le réalisme magique invoque une collectivité.

⁶⁹⁹ CAMAYD-FREIXAS Erik, *Realismo mágico y primitismo*, Boston: University Press of America, 1998, p.51-52. Traduction du texte original en espagnol.

⁷⁰⁰ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Op.cit.*, 2001, p.257.

⁷⁰¹ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Op.cit.*, 2001, p.259.

⁷⁰² LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Op.cit.*, 2001, p.257.

Enfin, le fantastique met en scène un univers déconcertant et ambigu tandis que le réalisme magique représente un univers harmonieux où le rationnel et l'irrationnel coexistent sans contradiction.

Le réalisme magique est représenté au Mexique par des auteurs tels que Juan RULFO ou Carlos FUENTES, dont les œuvres de renommée internationale ont fait l'objet de nombreuses études. Mais c'est surtout l'œuvre de Laura ESQUIVEL, *Como agua para chocolate* (1989) qui retient ici notre attention.

Le succès de son livre est le signe d'une évolution importante dans l'histoire de la littérature mexicaine : l'émergence des femmes écrivains. Elena PONIATOWSKA avait déjà contribué à l'expression d'une voix féminine en alliant littérature et journalisme. Mais ce n'est qu'à la fin du 20^{ème} siècle que l'émergence des femmes dans la littérature mexicaine est manifeste, comme le montre le succès de Laura ESQUIVEL dans les années 90, ou celui de Guadalupe NETTEL depuis les années 2000.

Como agua para chocolate permet d'aborder au travers de la cuisine le thème des traditions familiales. Le repas s'apparente à un rituel social, un moment presque sacré qui permet de nouer des liens privilégiés entre les convives, grâce à la nourriture. Il a aussi pour fonction « d'officialiser les moments importants en public⁷⁰³ », comme c'est le cas pour les mariages et le baptême dans le livre. « Chaque grand moment de la vie d'un être est généralement célébré par un repas.⁷⁰⁴ » En outre, l'art culinaire est « un savoir qui se transmet de génération en génération pour que perdure la tradition.⁷⁰⁵ » L'histoire se situe d'ailleurs dans le contexte de la révolution du début du 20^{ème} siècle, représentée de manière idéalisée voire folklorique.

Dans cette œuvre, le surnaturel fait irruption dans les scènes de la vie quotidienne rurale d'un village mexicain frontalier des Etats-Unis. « Les éléments naturels apparaissent comme des témoins sensibles et des récepteurs du monde des humains.⁷⁰⁶ » Les animaux participent aux discordes familiales. C'est le cas dans une scène où la tension croissante entre les deux sœurs, Tita et Rosaura, transparaît dans la bataille des poules qui éclate dans la cour: elles se battent tellement violemment que des plumes et du sang se répandent sur le linge blanc. Les femmes mortes qui ont marqué la vie de Tita réapparaissent aussi à des moments clés de sa vie. Nacha, la nourrisse bienveillante apparaît à Tita pour la soutenir à un moment où son moral est au plus bas. Mama Elena, la mère dure réapparaît aussi à Tita pour continuer à la traumatiser et attaquer Pedro, son amant : elle se transforme en boule d'énergie incandescente pour le brûler au troisième degré. Le réalisme magique réside aussi dans le traitement de la

⁷⁰³ LOPEZ SANCHEZ Clémentine, *Nourriture et société à partir de trois romans contemporains*, mémoire de TER sous la direction de J.M BUIGES, Université de Bordeaux 3, 2000, p.49.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ LOPEZ SANCHEZ Clémentine, *Op.cit.*, 2000, p.52.

⁷⁰⁶ LOPEZ SANCHEZ Clémentine, *Op.cit.*, 2000, p.58.

nourriture, objet de mythes et de croyances. Une croyance indigène attribue notamment aux aliments « les mêmes traits de caractère et les même facultés de ressentir les choses que ceux des hommes.⁷⁰⁷ » Par exemple, lorsque Tita prépare ses *tamales*, l'ambiance dans la cuisine est conflictuelle, ce qui a des conséquences sur la confection de ces petits pains de maïs : « lorsque deux personnes ou plus se disputaient en préparant des *tamales*, ils se fâchaient et il pouvait s'écouler des jours sans qu'ils cuisent. Il fallait leur redonner leur bonne humeur en leur fredonnant une chanson.⁷⁰⁸ » Tita doit donc retrouver son calme et chanter une chanson d'amour à la nourriture pour réussir sa recette.

La cuisine devient ainsi un moyen d'expression des sentiments. Laura ESQUIVEL se sert de différentes formes d'analogies pour associer ces deux éléments : « analogie de réaction » quand elle compare la relation entre Tita et Rosaura à la réaction qui se produit quand on mélange de l'eau et de l'huile ; « analogie de sensation », quand Tita ressent le feu de l'amour et compare le regard de Pedro sur son corps à la chaleur de la friture. C'est un véritable « réseau d'images » qui se met alors en place : « la saveur d'un plat renvoie à un évènement passé.⁷⁰⁹ »

La nourriture est aussi associée aux plaisirs sexuels. Laura ESQUIVEL relie les plaisirs visuels, olfactifs et gustatifs aux plaisirs sexuels. La nourriture ouvre ainsi l'appétit sexuel. Cela est particulièrement manifeste dans la scène où toute la famille est réunie pour déguster les cailles aux pétales de roses préparées par Tita. La dégustation de Pedro s'apparente à un excès de plaisir sexuel : il ferme les yeux et exprime son plaisir gustatif en soupirant. La nourriture est une manière pour les deux amants d'exprimer leur désir. Quand l'auteur présente son personnage principal, elle précise d'ailleurs : « Tita confondait aussi le plaisir de vivre avec celui de manger.⁷¹⁰ » Cette confusion est révélatrice de l'axe de sa vie : « elle vit par et pour la nourriture et inscrit son existence dans la perspective des plaisirs sensuels.⁷¹¹ »

Enfin, l'œuvre se caractérise par une tonalité romantique particulière, dans laquelle Eros et Thanatos sont liés. En effet, à la fin de l'histoire, Pedro et Tita sont enfin réunis : ils peuvent vivre leur amour pleinement et officiellement puisqu'ils se marient. Mais lors de leur première nuit d'amour, la passion est tellement forte entre eux que leur dernier orgasme les conduit vers la lumière de la mort.

Cette manière originale d'associer la cuisine aux sens nous semble révéler un autre élément central dans la culture mexicaine : la sensualité liée à la sexualité.

⁷⁰⁷ LOPEZ SANCHEZ Clémentine, *Op.cit*, 2000, p.51.

⁷⁰⁸ ESQUIVEL Laura, *Chocolat amer*, Paris: Gallimard, 2009, p.218-219.

⁷⁰⁹ LOPEZ SANCHEZ Clémentine, *Op.cit*, 2000, p.117.

⁷¹⁰ ESQUIVEL Laura, *Op.cit*, 2009, p.13.

⁷¹¹ LOPEZ SANCHEZ Clémentine, *Op.cit*, 2000, p.117.

D'ailleurs, à part dans les films de Guillermo DEL TORO, tous les films mexicains du corpus représentent une scène explicite de sexe à l'écran ainsi que l'attraction des corps, le désir, la communication par les sens. C'est surtout le cas dans *Amores Perros* (INARRITU, 2000), *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) et *Luz silenciosa* (2007). Dans ce dernier film, l'acte sexuel comporte aussi une dimension sacrée, puisqu'en faisant l'amour, les deux amants accomplissent une volonté divine. Il nous semble même que le sexe est un ingrédient nécessaire pour le succès d'un film au Mexique, comme le souligne Vincent MARAVAL, distributeur de films latino-américains en Europe : « Dans les films grands publics mexicains, c'est-à-dire les films comme *Como agua para chocolate*, *El padre amaro*, il y a beaucoup de sexe, bien plus que dans les films français. Chez eux ça fait partie des codes des films commerciaux : il faut une ou deux scènes de sexe parce que ça fait partie de ce que les gens veulent voir.⁷¹² »

Après avoir démontré la spécificité culturelle de cette œuvre littéraire mexicaine s'inscrivant dans le réalisme magique et son lien thématique avec certains films du corpus, nous proposons de réfléchir sur l'importance du genre fantastique dans la littérature et le cinéma latino-américains contemporains.

Le fantastique peut être envisagé comme une métaphore sociale. Si l'artiste qui investit ce genre doit faire preuve d'imagination, il invente aussi à partir de ce qui existe déjà dans la réalité sociale de son monde contemporain. Le monde fantastique créé par cet artiste peut donc être considéré comme « une analogie de la réalité, un équivalent, un monde à l'envers, latéral, complémentaire, parallèle, où tout est possible, et par conséquent cathartique.⁷¹³ »

Cependant, le genre fantastique peut aussi s'immiscer dans la réalité quotidienne, produisant une forme de réalisme fantastique, comme le propose par exemple Guillermo DEL TORO. Deux de ses films se situant dans le contexte socio-historique de la guerre civile espagnole (*El Espinazo del Diablo*, 2001 et *Le labyrinthe de Pan*, 2006) peuvent être considérés comme appartenant au genre réaliste (fiction historique) et fantastique, dès lors que le film propose au personnage (et au spectateur) d'accéder à une autre dimension de la réalité. Le fantastique « peut utiliser une apparence réaliste pour tromper l'essence de la vraisemblance et surprendre le lecteur en faisant surgir de manière déconcertante, une réalité qui échappe aux sens.⁷¹⁴ »

Cette réalité qui échappe à la raison, centrale dans le fantastique, invite aussi à prendre en compte les apports de la psychanalyse. La fonction du genre fantastique est

⁷¹² MARAVAL Vincent, Entretien du 18 décembre 2009, à Anglet (consultable en annexe 3).

⁷¹³ EUDAVE Cecilia, *Sobre lo fantástico mexicano*, Florida: Letra Roja, 2008, p.10. Traduction du texte original en espagnol.

⁷¹⁴ *Ibid.*

de libérer le lecteur ou le spectateur à un niveau inconscient. Les personnages récurrents dans le fantastique mexicain, comme les vampires, remplissent particulièrement ce rôle. « Les vampires libèrent notre libido et la décadence propre à la condition humaine, les fantasmes et les monstres, la violence déchaînée et morbide de nos bas instincts, ou la représentation d'un Autre agressif et dominant.⁷¹⁵ » Comme nous l'avons démontré dans le chapitre sept, le fantastique est un genre populaire du cinéma mexicain, qui met en scène des combats entre des figures mythologiques locales contre des figures européennes ou nord-américaines. Il exprime donc une forme de résistance au travers d'une lutte symbolique cathartique qui reflète une lutte sociale, culturelle et psychologique. Dans cette perspective, l'analyse du genre fantastique dans la littérature et le cinéma mexicains permet de comprendre comment les auteurs mexicains utilisent ce genre de discours pour produire un certain effet sur le lecteur ou le spectateur : celui d'abolir les frontières entre réalisme et fantastique tout en révélant un trait culturel spécifique au Mexique.

Le genre du fantastique propose ainsi un autre rapport à la réalité, « dans lequel la raison et l'impensable se rejoignent pour nous faire prendre conscience d'un monde qui nous assaille, nous disqualifie et nous soumet à une série de codes sociaux et moraux.⁷¹⁶ » Une approche socioculturelle du genre permet de comprendre ce qui se joue derrière « la représentation de l'alternatif, de l'Autre, à l'apparence non humaine.⁷¹⁷ » Le fantastique bouscule la raison et offre « la possibilité d'expliquer et de mentaliser les conflits sociaux des contextes dont sont issues les histoires, au travers d'une autre logique qui aide à comprendre la réalité socioculturelle dans laquelle nous vivons.⁷¹⁸ »

Il nous semble que le travail de Carlos REYGADAS s'inscrit dans cette dynamique. En proposant un rapport à la réalité qui touche à une dimension métaphysique, il exprime aussi les problématiques de la société mexicaine contemporaine. Les films de sa trilogie abordent en effet des problématiques sociales importantes du Mexique d'aujourd'hui. Par exemple, dans *Batalla en el cielo* (2005), l'incident déclencheur qui conditionne l'évolution de Marcos est lié à un enlèvement. Les « secuestros » constituent l'un des fléaux du Mexique contemporain ; ils sont largement couverts par la presse locale et nationale. Mais le film ne se limite pas au contexte mexicain, comme le souligne le réalisateur : « Aujourd'hui, les enlèvements sont fréquents au Mexique. Ce phénomène me sert de point de départ pour parler de choses plus universelles. En fait, le personnage de Marcos pourrait aussi bien être allemand ou chinois. Mon film se déroule dans un contexte social dur, mais est loin

⁷¹⁵ EUDAVE Cecilia, *Op.cit.*, 2008, p.11. Traduction du texte original en espagnol.

⁷¹⁶ EUDAVE Cecilia, *Op.cit.*, 2008, p.13. Traduction du texte original en espagnol.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*

d'être politique : il s'agit avant tout du conflit d'un être humain, tiraillé entre ses actions et sa nature.⁷¹⁹ » Il est aussi question dans ce film des relations sexuelles fantasmées entre deux classes sociales qui ne se fréquentent pas dans la société mexicaine : l'indigène pauvre travaillant habituellement pour le riche blanc sans qu'une relation affective se tisse entre eux. Enfin, *Luz silenciosa* (2007) traite de l'adultère, un thème important dans le Mexique d'aujourd'hui, encore pétri par les valeurs catholiques.

Le récit fantastique mexicain peut ainsi être envisagé comme « un prétexte pour entrevoir les conflits sociaux, culturels, identitaires, de genre, qui se conçoivent et se mettent en évidence dans le noyau de la société mexicaine.⁷²⁰ »

L'œuvre de Guillermo DEL TORO semble se situer dans l'héritage du conte fantastique latino-américain. Le cinéaste déclare d'ailleurs que les œuvres de Jorge Luis BORGES, écrivain argentin majeur du fantastique latino-américain, sont une source d'inspiration pour lui. C'est pourquoi nous proposons d'approfondir notre analyse du fantastique dans le film *Le Labyrinthe de Pan* (2006), que nous avons sélectionné dans notre corpus périphérique, à partir de l'œuvre de cet écrivain argentin.

Dans ce film, le fantastique se trouve à la fois dans l'histoire et son traitement. Ofelia, l'héroïne, trouve refuge dans la lecture de contes de fées : tous les éléments s'y rapportant deviennent un sanctuaire lui permettant de supporter son quotidien difficile. Sous l'ordre du capitaine Vidal, le second mari de sa mère, elles ont été obligées de quitter la ville pour habiter dans une vieille maison à la campagne, à partir de laquelle Vidal dirige une garnison de soldats chargés d'anéantir les rebelles socialistes. Près de la vieille maison, Ofelia rencontre une fée qui la guide dans un labyrinthe composé par des buissons taillés. Ofelia rejoint alors un monde souterrain, au dessous du monde de l'Histoire espagnole. Elle y rencontre le Faune, cette créature mi-homme mi-bouc, qui lui annonce qu'elle est une princesse perdue depuis longtemps et qu'elle doit se soumettre à trois épreuves pour savoir si elle peut retourner dans son royaume. L'enjeu du film est la confrontation entre les deux mondes qui le composent : celui de la réalité historique (la guerre civile espagnole) et celui de la fantaisie, avec ses propres règles et rites de passage. Cette confrontation est portée à son paroxysme à la fin du film, lorsque le capitaine Vidal poursuit Ofelia dans le labyrinthe : le monde historique et le monde fantastique entrent alors en collision. Cependant, la fin du film est ouverte ; elle propose au moins deux niveaux de lecture. Le spectateur peut observer qu'Ofelia meurt dans le labyrinthe, Vidal l'achevant d'une balle dans le dos. Mais il peut aussi imaginer qu'elle

⁷¹⁹ REYGADAS Carlos, dossier de presse du film *Batalla en el cielo*, en ligne [réf. du 20 janvier 2011]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

⁷²⁰ EUDAVE Cecilia, *Op.cit.*, 2008, p.14. Traduction du texte original en espagnol.

rejoint son royaume pour redevenir princesse, puisque les dernières images du film la montre en compagnie de Pan, le Faune.

Pour Guillermo DEL TORO, il existe un lien évident entre la dictature et le genre fantastique : « À mes yeux, le fascisme est une représentation de l'horreur ultime et c'est en ce sens un concept idéal pour raconter un conte de fées destiné aux adultes. Car le fascisme est avant tout une forme de perversion de l'innocence et donc de l'enfance. Pour moi, le fascisme représente en quelque sorte la mort de l'âme car il vous force à faire des choix douloureux et laisse une trace indélébile au plus profond de ceux qui l'ont vécu. C'est d'ailleurs pour cette raison que le véritable "monstre" du film est le Capitaine Vidal, qui est incarné à l'écran par Sergi Lopez. Un monstre bien réel comparé à ceux qui évoluent dans le labyrinthe.⁷²¹ »

Guillermo DEL TORO semble emprunter à BORGES la figure du labyrinthe, leitmotiv dans les œuvres de l'écrivain. Il représente notre monde, dans lequel nous sommes constamment obligés de faire des choix qui peuvent modifier le cours de nos vies. Nous pouvons d'ailleurs observer que pour aider Ofelia dans sa quête, le Faune lui donne un livre intitulé *El libro de las Encrucijadas* (le livre de la Croisée des chemins) qui doit justement l'aider à faire les bons choix.

Les références iconiques et littéraires multiples semblent aussi rapprocher le cinéaste mexicain de l'écrivain argentin. L'œuvre de BORGES est « non seulement caractéristique mais constitutive de la modernité dans une tension métisse qui se situe à la fois aux antipodes de la simplicité identitaire et de l'universalisme abstrait.⁷²² » L'œuvre de DEL TORO nous semble aussi se caractériser par une hybridation culturelle de différents éléments culturels, mythologiques ou religieux. Ce cinéaste développe ainsi « un imaginaire foisonnant qui se cristallise autour d'un amour inconditionnel pour les monstres, se nourrit d'iconographie catholiques (les gargouilles plus que les saints), de littérature, de bandes dessinées et de cinéma fantastique.⁷²³ » L'univers intermédial de ce cinéaste se construit à partir de références multiples, empruntées à la fois à la peinture, à la littérature et au cinéma, comme cela est souvent remarqué dans les articles qui lui sont consacrés : « Des films d'horreur italiens, ceux de Mario Bava en tête, aux peintres paysagistes américains, du courant pictural symboliste aux bandes dessinées de Richard Corben, du surréalisme aux romans de Borges et de Lovecraft, ses influences sont innombrables et se conjuguent à travers son regard en une splendide alchimie.⁷²⁴ » D'ailleurs, parmi les projets en gestation, le réalisateur envisage de réaliser un remake

⁷²¹ DEL TORO Guillermo, dossier de presse du film *Le labyrinthe de Pan*, en ligne [réf. du 12 janvier 2010], p.6. Disponible sur :

www.wildbunchdistribution.com/site/lelabyrinthedepan/download_img/dp.pdf

⁷²² LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Op.cit.*, 2001, p.114.

⁷²³ REGNIER Isabelle, Au bonheur des monstres, *in* Le Monde du 29 octobre 2008, p.16.

⁷²⁴ *Ibid.*

de Frankenstein ou encore d'adapter une nouvelle de H.P LOVECRAFT intitulée *At the mountains of madness* (1931).

Dans un article pour le New York Post, DEL TORO est invité à parler des livres favoris de sa bibliothèque. Il cite notamment *Ficciones* (1944) de Jorge Luis BORGES, *Great Expectations* (1860) de Charles DICKENS, *Frankenstein* (1818) de Mery SHELLEY, et *Pet Sematery* (1983) de Stephen KING. Il précise: « Dans beaucoup d'histoires courtes, Borges se demande si un monde imaginaire peut être aussi réel que le réel lui-même. Ce livre a été une source de création pour moi.⁷²⁵ »

« La multiplicité de l'œuvre de Borges, qui mêle l'essai et le conte, la philosophie et la nouvelle, la poésie et l'hérésie [...], la science et la théologie [...], la création littéraire et la critique⁷²⁶ » renvoie à celle de Guillermo DEL TORO. Il déclare en effet : « J'ai toujours préféré le mélange des genres. Comme combiner l'horreur au récit historique par exemple. Pour moi, *Le Labyrinthe* est donc un drame ancré dans un contexte de guerre où viennent se greffer des éléments féeriques et mythologiques. Même s'il y a de très belles créatures que j'affectionne tout particulièrement, à mes yeux, ce n'est pas pour autant le plus important. Ce film repose avant tout sur une histoire [...] qui soulève des questions universelles qui nous concernent tous.⁷²⁷ » D'ailleurs, il semblait important pour ce réalisateur de ne pas se cantonner au genre du fantastique et proposer plutôt une forme de réalisme fantastique, comme il le souligne : « De manière à ce qu'il soit le plus réaliste possible, nous n'avons pratiquement pas eu recours aux effets numériques. Tout a été réalisé en direct sur le plateau, à l'aide d'animatroniques, ce qui est une première dans l'histoire du cinéma espagnol, surtout pour une créature aussi complexe.⁷²⁸ »

Le dernier point commun entre ces deux auteurs semble être la multiplicité des niveaux de lecture de leurs œuvres ; visionner plusieurs fois le film permet de découvrir de nouveaux détails ouvrant sur des interprétations multiples. Comme pour l'œuvre de BORGES, « à chaque lecture, le texte ne cesse de varier et donc de renaître.⁷²⁹ »

Ainsi, l'œuvre de cet écrivain argentin comme celle de ce cinéaste mexicain peut être considérée comme « profondément universelle, transfrontalière, transculturelle⁷³⁰ », dont l'expérience est une « aventure anonyme et collective⁷³¹ ». Ces auteurs contribuent

⁷²⁵ DEL TORO Guillermo, interview pour le New York Post, publiée le 14 juin 2009. Disponible sur : http://www.nypost.com/p/news/opinion/books/item_43Rc1h83fK4tpcbObgPtEO
Traduction du texte original en anglais.

⁷²⁶ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Op.cit*, 2001, p.115.

⁷²⁷ DEL TORO Guillermo, dossier de presse du film *Le labyrinthe de Pan*, en ligne [réf. du 12 janvier 2010], p.9. Disponible sur: www.wildbunchdistribution.com/site/lelabyrinthedepan/download_img/dp.pdf

⁷²⁸ *Ibid.*

⁷²⁹ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Op.cit*, 2001, p.116.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

à proposer une pensée métisse, se caractérisant notamment par la construction d'un « espace polymorphe⁷³² » et d'une « temporalité circulaire⁷³³ », faisant coexister des références culturelles appartenant à des espaces-temps différents.

Après avoir expliqué comment certains genres littéraires ont influencé le cinéma mexicain, nous chercherons à mettre en lumière des caractéristiques formelles et des thématiques communes à la littérature et au cinéma mexicains contemporains.

⁷³² LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *op.cit*, 2001, p.117.

⁷³³ *Ibid.*

3. Des caractéristiques formelles communes à la littérature et au cinéma mexicains contemporains

Le cinéma a emprunté à la littérature plusieurs techniques de la narration, et les correspondances formelles entre ces deux médias sont nombreuses. Nous avons choisi d'en aborder deux en particulier qui nous semblent éclairantes pour notre corpus. Nous développerons donc la question de l'hybridation culturelle et de la déconstruction du récit linéaire, ouvrant sur des formes de récit fragmenté et circulant de la littérature au cinéma mexicains contemporains.

a. L'hybridation culturelle

L'hybridation culturelle semble constituer « l'essence de la population et de la culture mexicaines, et principalement de celles d'aujourd'hui.⁷³⁴ » Dans la perspective des travaux de Nestor GARCIA CANCLINI, l'hybridation se trouve dans « les processus socioculturels, dans lesquels des structures ou pratiques discrètes, qui existaient de manière séparée, se combinent pour générer de nouvelles structures, objets et pratiques.⁷³⁵ » C'est de ce point de vue que l'hybridation culturelle nous intéresse : elle permet la création de nouvelles formes de discours. En effet, « dans un texte hybride, diverses formes d'expression et de communication sont rassemblées.⁷³⁶ »

Dans la littérature comme dans le cinéma, l'hybridation culturelle peut se manifester à plusieurs niveaux. Elle peut s'appliquer aux genres, aux formes et contenus, aux espaces-temps ou encore aux personnages. Guillermo DEL TORO représente souvent à l'écran des créatures hybrides, comme c'est le cas dans *Le Labyrinthe de Pan* (2006), dans lequel apparaît un faune, mi-homme, mi-bouc.

Nous avons montré dans le chapitre sept que l'histoire du cinéma mexicain peut être envisagée du point de vue de l'hybridation des genres cinématographiques. Ce processus d'hybridation se retrouve aussi dans les genres littéraires, notamment dans la littérature mexicaine contemporaine.

⁷³⁴ RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual, in *L'hybride / Lo híbrido*, Cultures et littératures hispano-américaines, sous la direction de Milagros EZQUERRO, Paris: Indigo & côté-femmes, 2005, p.69. Traduction du texte original en espagnol.

⁷³⁵ GARCIA CANCLINI Nestor, *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, Mexico, 2005, p.III. Traduction du texte original en espagnol.

⁷³⁶ RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, *Op.cit.*, 2005, p.77.

Par exemple, sur la première page du livre de Laura ESQUIVEL, juste au-dessous du titre, l'auteur met en relief le caractère hybride de son œuvre en la définissant comme un « roman-feuilleton où l'on trouvera des recettes, des histoires d'amour et des remèdes de bonne femme.⁷³⁷ » Cette hybridation entre roman, feuilleton et recettes de cuisine se construit à partir d'un dispositif narratif particulier : chaque chapitre débute par une recette qui sert de point de départ à un événement particulier dans l'histoire de Tita. La cuisine « devient alors un mode d'expression, de réalisation personnelle et de source de plaisirs.⁷³⁸ » Cette forme d'hybridation des genres littéraires nous semble ainsi originale.

Un autre écrivain mexicain contemporain a retenu notre attention : il s'agit d'Alberto RUY SANCHEZ. Son travail nous a inspiré et nous a en partie aidés à construire notre positionnement, à partir d'une « poétique de l'étonnement », s'exprimant dès lors qu'un écrivain ou un chercheur est en contact avec une autre culture qui l'interpelle. Alberto RUY SANCHEZ explore dans son œuvre les liens qui unissent le Maroc et le Mexique, son postulat de départ étant que les Mexicains sont aussi des descendants des Berbères, dans la mesure où les Espagnols venus colonisés le Mexique avaient été eux-mêmes colonisés par les Arabes. L'écrivain revendique les liens historiques et culturels unissant la culture mexicaine et la culture arabo-andalouse, qui se manifestent dans la langue vivante (l'espagnol mexicain étant constitué de mots arabes), l'artisanat (les techniques de tissage notamment) ou encore le langage corporel. Il a d'ailleurs publié un manifeste intitulé « Pour un Orientalisme Horizontal⁷³⁹ » pour défendre ce positionnement.

Dans ses romans, cette recherche de l'interculturalité donne lieu à deux formes d'hybridité : générique et intertextuelle. Son style singulier est alors qualifié de « lyrisme oriental ». Dans sa tétralogie, dont l'action est située à Mogador (ancien nom d'Essaouira, considérée par l'auteur comme la « ville du désir »), il expérimente une hybridation entre la poésie et l'érotisme. Le protagoniste de *En los labios del agua* (1996) est un écrivain mexicain d'origine arabe lointaine, qui se rend à Mogador pour réaliser un « voyage initiatique en plusieurs étapes, marquées par des rencontres érotiques avec différentes femmes.⁷⁴⁰ » Le point de vue de ce personnage sur la culture marocaine qu'il découvre pour la première fois est une mise en abîme du regard de l'auteur mexicain lui-même. Le récit met en scène deux voix : celle du narrateur racontant son histoire, et celle d'Aziz, poète marocain dont les poèmes en prose sont

⁷³⁷ ESQUIVEL Laura, Paris : *Chocolat amer*, Gallimard, 2009, p.5.

⁷³⁸ LOPEZ SANCHEZ Clémentine, *Op.cit*, 2000, p.115.

⁷³⁹ RUY SANCHEZ Alberto, *Por un Orientalismo Horizontal*, *Artes de México* n°55, México: Arte Mudéjar variaciones, 2001, p.30-37.

⁷⁴⁰ RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, *Op.cit*, 2005, p.80.

insérés à chaque début de chapitre. Le roman se construit à partir de l'hybridation entre plusieurs genres littéraires : « c'est un roman d'amour et érotique mais aussi un exemple de roman exotico-oriental. [...] On y distingue aussi des éléments appartenant aux genres magique-fantastique (visions, réincarnations, possessions, doubles etc.) et au polar quand le protagoniste mène une enquête pour résoudre l'énigme des manuscrits d'Aziz.⁷⁴¹ » Le roman d'Alberto RUY-SANCHEZ se caractérise aussi par une « hybridité intertextuelle » dans la mesure où il se compose de plusieurs textes : poèmes en prose et récit principal en espagnol, mais aussi des calligraphies arabes « dont l'intégration dans le corps du texte correspond au principe du collage : l'hétérogénéité de l'écriture arabe par rapport à la latine et le contraste des deux met à profit sa qualité visuelle et plastique.⁷⁴² » Enfin, l'auteur représente dans cette tétralogie des « personnages hybrides tant d'un point de vue ethnique que culturel⁷⁴³ », issus du mélange entre les cultures françaises, latino-américaines et maghrébines. Ils incarnent une « hybridité mexicano-hispano-arabe.⁷⁴⁴ »

Cette dynamique interculturelle entre le Mexique et le monde arabe s'exprime aussi dans le roman de Jorge VOLPI présenté au Salon du Livre en 2009 et intitulé *Jardin Dévasté*. Le roman se compose de 114 chapitres courts mêlant l'auto-fiction, l'aphorisme et la poésie. Le but de l'auteur était de raconter son histoire avec le moins de mots possibles. Il se construit aussi à partir d'un contre-point entre l'Histoire du monde et ses conséquences sur les histoires individuelles des deux personnages principaux du livre. D'un côté le narrateur, sorte de double de l'écrivain puisqu'il est mexicain, revenu à Mexico DF après un long exil aux Etats-Unis et en Europe. A l'autre bout du monde, Leïla, une jeune irakienne cherche son frère en pleine guerre d'Irak. Le lien entre ces deux personnages que tout semble opposer est leur souffrance. Ils mènent aussi tous deux un pèlerinage ; l'un à la recherche de son passé et l'autre pour l'avenir et la survie de sa famille. Jorge VOLPI emprunte aussi au style de la littérature arabe classique et au genre du fantastique. Pendant tout son voyage, Leïla est accompagnée par un Djinn, que le lecteur est libre d'interpréter comme étant un ami imaginaire qu'elle se crée pour endurer son périple ou un véritable esprit.

Cette ouverture interculturelle à la quête d'un Autre est aussi au centre du dernier film de la trilogie d'Alejandro GONZALES INARRITU, *Babel* (2006). A partir d'un même incident déclencheur, le réalisateur représente les conséquences de cet évènement sur la vie de personnages vivant dans quatre pays différents (Maroc, Etats-

⁷⁴¹ RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, *Op.cit*, 2005, p.80-81.

⁷⁴² RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, *Op.cit*, 2005, p.81.

⁷⁴³ RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, *Op.cit*, 2005, p.82.

⁷⁴⁴ *Ibid.*

Unis, Mexique, Japon), comme une illustration de l'effet-papillon. L'objectif du réalisateur est de mettre en relief les points communs entre les cultures, et notamment au travers de l'expérience de la souffrance de la perte d'un proche qui touche tous les êtres humains quel que soit leur culture. Le cinéaste fait montre de la même curiosité que les deux écrivains mexicains Jorge VOLPI et Alberto RUY-SANCHEZ pour la culture arabe. Il met aussi en scène des acteurs qui parlent plusieurs langues dans le film : espagnol, anglais, arabe, berbère, japonais et même français (les touristes dans le bus touché par une balle au Maroc). Cependant l'hybridation se trouve dans ce film davantage dans les genres cinématographiques que dans les personnages : chacun d'entre eux représentant un archétype de sa culture, pour renforcer le choc de la rencontre interculturelle orchestrée par le cinéaste.

Pour conclure, il nous semble que l'analyse du processus d'hybridation peut s'avérer opératoire pour étudier les biens culturels de notre monde contemporain produits dans d'autres contextes culturels que celui du Mexique. En effet, « les notions d'hybridation (processus) et d'hybridité (produit) permettent de mieux comprendre non seulement les sociétés et les phénomènes politiques, historiques et sociaux latino-américains, mais aussi l'évolution des cultures et des objets culturels – particulièrement les plus récents - , et de donner une autre vision de ce que l'on appelle aujourd'hui « mondialisation » ou « globalisation ». ⁷⁴⁵ » Le concept d'hybridation culturelle proposé par Nestor GARCIA-CANCLINI permet de penser les échanges interculturels dans une perspective interactive, globale et rhizomatique.

Cependant dans le cadre de cette thèse, notre objectif est d'en expliquer la pertinence sur notre corpus. L'hybridation des genres cinématographiques traverse l'histoire du cinéma mexicain. La prise en compte de ce processus dans la littérature contemporaine mexicaine nous conduit à penser que l'hybridation culturelle est au Mexique un phénomène transmédiatique.

⁷⁴⁵ EZQUERRO Milagros, Introduction, *L'hybride / Lo híbrido*, Cultures et littératures hispano-américaines, sous la direction de Milagros EZQUERRO, Paris : Indigo & côté-femmes, 2005, p.10. Traduction du texte original en espagnol.

b. La fragmentation du récit

Les films de la trilogie d'Alejandro GONZALES INARRITU représentent à l'écran les histoires entrecroisées de plusieurs personnages, réunis par un même incident déclencheur dramatique : un accident dans *Amores Perros* (2000) et *21 Grams* (2003) et un coup de feu dans *Babel* (2006). Ils sont donc construits à partir d'une forme de récit fragmenté qui met à mal les repères spatio-temporels du film. Nous avons cherché à savoir si cette fragmentation du récit se manifeste aussi dans la littérature mexicaine.

Les auteurs du réalisme magique proposaient déjà dans leurs œuvres de déconstruire la linéarité du récit, afin de se détacher du modèle du réalisme classique. *Pedro Páramo* (1955) est divisé en fragments non numérotés, ni découpés à partir d'un critère temporel : « chaque fragment définit, selon les cas, une unité temporelle, une unité thématique ou encore une unité d'action. *Pedro Páramo* semble avoir été construit comme un puzzle où chaque pièce pourrait fonctionner de façon identique à une autre place.⁷⁴⁶ » Cette fragmentation du récit modifie aussi la temporalité des événements. « Elle attribue une nouvelle valeur au déroulement des heures, une valeur subjective qui dépend essentiellement du point de vue de chacun des personnages.⁷⁴⁷ » L'œuvre de Juan RULFO souligne ainsi le fait que le temps n'est ni stable ni unique, qu'il peut varier selon le point de vue de celui qui le perçoit. Il invite aussi à envisager un autre rapport au temps, en proposant une temporalité suspendue propice à la perception d'un au-delà et des créatures qui y vivent.

Carlos REYGADAS est proche de cette conception du temps. Il propose aussi dans ses films au autre rapport au temps, différent de celui de la modernité occidentale, comme nous le développerons dans le chapitre onze.

Le recours à cette forme d'écriture fragmentée est aussi parfois lié aux thématiques abordées par les auteurs : le rapport à la ville, à la mémoire, aux rêves et fantasmes appellent en effet ce style particulier. Par exemple, dans *La plus limpide région* (1958), Carlos FUENTES choisit comme personnage principal de son roman la ville de México D.F. Et pour lui, « le réel de la mégapole ne peut plus être écrit selon les canons du réalisme traditionnel. Le tohu-bohu de la ville exige un récit en puzzle, en fragments, en *rompecabezas*.⁷⁴⁸ »

⁷⁴⁶ PALAIS-ROBERT Marie-Agnès, *Juan Rulfo, l'incertain*, Paris : L'Harmattan, 2003, p.62.

⁷⁴⁷ PALAIS-ROBERT Marie-Agnès, *Op.cit.*, 2003, p.64.

⁷⁴⁸ GAUDRY François, *Op.cit.*, 2009, p.8.

C'est aussi le cas d'*Amores Perros* (2000) qui explore la vie quotidienne de trois personnages représentant aussi trois classes sociales de la ville de Mexico D.F. Guillermo ARRIAGA avait en fait d'abord écrit trois courts-métrages représentant trois facettes de la ville. Mais avec Alejandro GONZALES INARRITU, ils ont décidé d'en faire une seule histoire entrecroisant les morceaux de vie des trois personnages reliés par un accident de voiture violent.

Il nous semble cependant important de différencier la fragmentation du récit des œuvres considérées comme appartenant à la modernité littéraire, représentée par les écrivains du « boom latino-américain » – Juan RULFO et Carlos FUENTES au Mexique – avec celle qui affecte les œuvres considérées comme appartenant à la postmodernité. Il nous semble important de prendre en compte l'œuvre du Chilien Roberto BOLAÑO « considéré, malgré son origine, comme l'auteur des meilleurs romans mexicains de notre temps.⁷⁴⁹ » L'œuvre de cet écrivain se caractérise par une esthétique du fragment qui semble faire écho aux changements de la société mexicaine depuis les années 80 ; la destructuration du récit reflétant celle du Mexique, entré dans la postmodernité. Par exemple, dans *Los detectives salvajes* (1998), le roman polyphonique est en fait un assemblage (sur le mode du collage) des histoires entrecroisées d'intellectuels d'aujourd'hui, souvent en exil, qui parlent de leur rapport au Mexique, de leurs souvenirs d'expériences particulières.

Nous avons aussi abordé plus haut l'un des ouvrages de la tétralogie d'Albert RUY SANCHEZ, *En los labios del agua* (1996), comme faisant montre d'une hybridation des genres littéraires, entre poésie, prose et érotisme. Et cet ouvrage est aussi construit sur le mode du fragment. Le récit y est découpé en neuf chapitres, scandés par les songes du traité d'Aziz, poète arabe cité par l'auteur à chaque début de chapitre. Ce sont aussi les rencontres avec les femmes croisant la route du narrateur qui rythment le découpage de l'histoire. Sur la première page du roman, l'auteur cite d'ailleurs des auteurs qui ont pu l'inspirer pour écrire son histoire. Il cite notamment une phrase de Ramón GOMEZ DE LA SERNA, attestant selon nous de la nécessité d'avoir recours à une écriture fragmentée pour rendre compte d'expériences fantasmées ou rêvées : « le sexe est une écriture très entrecroisée⁷⁵⁰ ». S'adressant à Maïmoûna, la femme qu'il cherche au Maroc, le narrateur précise à la fin du premier chapitre le dispositif du roman : « Chaque partie de cette histoire est un carreau d'azulejo au motif

⁷⁴⁹ NETTEL Guadalupe, Le roman mexicain en proie à la violence, in *Que viva México*, Critique n°742, Editions de Minuit, Paris, mars 2009, p.195.

⁷⁵⁰ Citation apparaissant au début du livre d'Alberto RUY SANCHEZ, *Les lèvres de l'eau*, Paris : Editions du Rocher/Motifs, 2010, p.9.

particulier ; je dispose les carreaux de manière à reconstituer pour toi les figures de mes désirs, de mes spéculations, de ma lutte contre le vide.⁷⁵¹ »

Jorge VOLPI choisit aussi de faire appel à un récit fragmentaire pour son livre *Jardin dévasté* (2009). Chaque chapitre alterne entre le quotidien de l'écrivain mexicain de retour dans son pays d'origine et le périple de Leïla en Irak. A l'occasion du salon du livre de 2009, dont l'invité d'honneur était le Mexique, nous avons eu la possibilité de rencontrer cet écrivain et de l'interroger sur ce choix stylistique. Jorge VOLPI a insisté sur le fait que ce choix s'est avéré une nécessité pour lui. Il affirmait en effet : « L'écriture nous dit quelque chose sur l'homme, sur la mémoire. Donc l'unique façon pour moi de raconter le rapport à l'Histoire et à la mémoire aujourd'hui est de le raconter par fragments.⁷⁵² » Et quand nous abordons avec lui l'exportation de cette forme narrative au cinéma, il précise que cela s'est d'abord développé dans la littérature avant d'être utilisé dans le cinéma.

Dans *21 Grams* (2003), le récit est fragmenté à tel point qu'il met à mal les repères spatio-temporels du spectateur. Comme nous l'avons démontré dans la chapitre cinq sur le montage, ce qui guide la construction du film n'est pas la logique des faits, mais celle des émotions. La souffrance d'un personnage renvoie à celle d'un autre, les personnages étant souvent liés par des raccords symboliques. La fragmentation du récit permet ainsi d'exprimer les sentiments des personnages et leur perception de l'espace et du temps relative à leurs émotions.

Le recours au récit fragmenté est aussi souvent associé à une démultiplication des points de vue, comme c'est le cas dans les trois films de la trilogie d'INARRITU, chaque personnage racontant l'histoire comme il l'a vécue. Margrit THRÖLER propose d'ailleurs de parler de « récits éclatés⁷⁵³ » pour désigner ces films construits sur une « modèle narratif polyfocalisé⁷⁵⁴ » et qui se caractérisent par « un foisonnement de personnages dont aucun n'est véritablement principal tout au long du récit quant à l'action, au point de vue ou à la présence à l'écran.⁷⁵⁵ » Les trois films de la trilogie d'Alejandro GONZALES INARRITU s'inscrivent dans cette forme de récit éclaté. Chacun d'entre eux est composé par la mosaïque des trajectoires de vie des différents personnages. Cependant, le récit éclaté constitue aujourd'hui un « phénomène transculturel et transmédiatique⁷⁵⁶ » ; il se manifeste à la fois dans les films de fiction, les documentaires ou les séries télévisées. Cette forme narrative implique un spectateur

⁷⁵¹ RUY SANCHEZ Alberto, *Les lèvres de l'eau*, Paris : Editions du Rocher/Motifs, 2010, p.20.

⁷⁵² VOLPI Jorge, Entretien suivant la présentation de *Jardin dévasté* à la librairie Mollat, 17 mars 2009, Bordeaux.

⁷⁵³ THRÖLER Margrit, *Les récits éclatés : la chronique et la prise en compte de l'Autre, Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2002, p.16.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ THRÖLER Margrit, *Op.cit.*, 2002, p.17.

actif, capable de reconstruire et de raccorder les différents espace-temps et les histoires morcelées des personnages. En outre, les films d'Alejandro GONZALES INARRITU produisent un « effet de proximité » sur le spectateur, dans la mesure où les histoires de ses films s'inscrivent dans un contexte contemporain : « la narration y est simultanée et se développe dans le présent, mais juxtapose et superpose de nombreux espaces sociaux, axiologiques et émotionnels sur le plan du contenu, de l'expression.⁷⁵⁷ »

Nous pouvons ainsi considérer que ses films « construisent ainsi des tableaux socioculturels composés de facettes multiples, coexistantes et scintillantes dans une dynamique relationnelle complexe⁷⁵⁸ » qui fait écho à la complexité de la société mexicaine contemporaine, dans *Amores Perros* (2000), et du monde dans *Babel* (2006).

Ce phénomène transmédiateur de la fragmentation du récit, se manifestant à la fois dans la littérature et le cinéma mexicains contemporains, semble doter d'une signification culturelle forte. L'évolution des formes narratives du roman comme du scénario, dans leur volonté de « dynamiser les modèles narratifs classiques, fermés, linéaires et fixes⁷⁵⁹ » nous invite aussi à penser l'évolution de la société. « Si le récit est l'un des indicateurs de l'état de la civilisation qui l'a généré, le sismographe mesurant les secousses et les bouleversements de la société, alors l'apparition de ces nouvelles formes de récits – non linéaires, fragmentés, mutables, mouvants – peut être lue comme un écho du désordre réel, le reflet d'une vision post-moderne du monde, la tentative de restituer une réalité complexe et protéiforme, en perpétuelle transformation, sur laquelle il n'y a plus moyen d'avoir prise.⁷⁶⁰ »

Le cinéma d'Alejandro GONZALES INARRITU s'inscrirait ainsi dans une logique de flux d'images et de sons, d'expériences et d'émotions, circulant d'un média à l'autre dans notre société contemporaine globalisée.

⁷⁵⁷ THRÖLER Margrit, *Op.cit*, 2002, p.17.

⁷⁵⁸ THRÖLER Margrit, *Op.cit*, 2002, p.26.

⁷⁵⁹ DI CROSTA Marida, Nouvelles formes de récit cinématographique : vers une écriture des interactions film/spectateur, in *Territoires du scénario* (sous la direction d'Anne ROCHE), Paris : Gaston Bachelard, 2006, p.195.

⁷⁶⁰ DI CROSTA Marida, *Op.cit*, 2006, p.194.

4. Deux thématiques récurrentes dans la littérature et le cinéma mexicains contemporains

Dans cette dernière section, nous aborderons deux thématiques communes à la littérature et au cinéma contemporains qui participent à la spécificité culturelle des œuvres produites au Mexique.

a. La violence

La violence est un trait constitutif de l'identité mexicaine, comme le souligne Octavio PAZ lorsqu'il affirme : « Si le Mexique est né au 16^{ème} siècle, c'est en tant que fils d'une double violence impériale et unitaire : celle des Aztèques et celle des Espagnols.⁷⁶¹ » C'est en effet dans la violence que s'est construite la nation mexicaine, née d'une rencontre forcée entre la culture espagnole et aztèque qui vaut aux Mexicains de surnommer leur terre mère *La Chingada*. Ce terme signifiant « la femme violée », fait écho à la Malinche, la première femme indigène ayant eu des relations sexuelles avec Hernan CORTEZ, engendrant ainsi la nation mexicaine. Cette histoire du passé de la nation expliquerait donc en partie la violence du Mexique contemporain. Elle fait ainsi partie de la mythologie de l'identité mexicaine. Elle réapparaît dans de nombreux événements de l'histoire du pays, de la colonisation à l'indépendance, de la révolution de 1910 aux problèmes de sécurité touchant la ville comme la campagne. Thème central dans la littérature et le cinéma mexicain contemporains, la violence est associée aux problématiques du Mexique d'aujourd'hui : l'urbanité toujours croissante de la mégalopole, l'immigration et le passage de la frontière du Mexique aux Etats-Unis, ou encore le problème du narco-trafic.

La littérature mexicaine s'est fait l'écho des problèmes sociaux et politiques du Mexique, comme le montre le livre d'Elena PONATIWSKA, *La Noche de Tlatelolco* (1970), relatant « la répression sauvage contre le mouvement étudiant de 1968, avec son triste lot de disparitions forcées, de torture et d'assassinats.⁷⁶² » Joaquín MORTIZ met aussi en scène les problématiques sociopolitiques du Mexique d'aujourd'hui, et notamment le problème de la corruption, dans *El Busacador de cabezas* (2006). Il raconte l'histoire d'Alex Faber, « journaliste embauché par un journal indépendant qui

⁷⁶¹ PAZ Octavio, *Op.cit.*, 1972, p.95. Traduit de l'espagnol par Jean-Clarence Lambert.

⁷⁶² NETTEL Guadalupe, Le roman mexicain en proie à la violence, in *Que Viva México ! Critique* n°742, Paris : Editions de Minuit, mars 2009, p.191.

se laisse acheter par un groupe d'extrême droite.⁷⁶³ » L'histoire de ce personnage est un exemple à valeur universelle de toutes les formes de corruption du Mexique contemporain : « sa confession permet d'analyser de près les mobiles d'un Etat comme celui que l'écrivain imagine, version à peine exagérée de celui qui gouverne aujourd'hui.⁷⁶⁴ »

La littérature mexicaine contemporaine révèle la violence quotidienne caractéristique du monde urbain, comme c'est le cas dans les romans de Guillermo FADANELLI, *Lodo* (2002) et *L'autre Visage de Rock Hudson* (2006) qui mettent en scène le milieu urbain de Mexico D.F, avec son lot de « délinquance, de sexe, et d'euphorie éthylique.⁷⁶⁵ » La mégapole est un personnage récurrent dans la littérature mexicaine, théâtre de la violence urbaine. Cependant, « la ville, même lorsqu'elle n'est pas ville frontière ni capitale, joue un rôle important dans le roman mexicain, où elle est représentée comme un espace dangereux habité par des détraqués.⁷⁶⁶ »

Guillermo ARRIAGA, scénariste des trois premiers films d'Alejandro GONZALES INARRITU choisit aussi de traiter de la violence urbaine de capitale dans *Mexico, Quartier Sud* (2009), recueil de nouvelles dont l'action se situe le long de l'avenue Retorno. Il décrit une situation qu'il a vécue lui-même, ayant grandi dans un quartier populaire l'amenant à expérimenter la violence de la rue. Son style est incisif : il décrit sobrement mais dans le détail les actes violents qui ne sont pas seulement pratiqués par les adultes mais aussi par des enfants. La première nouvelle est en effet relativement choquante parce qu'elle raconte un drame perpétré par des préadolescents : en jouant avec Lilly, leur cousine handicapée mentalement, ils testent ses limites et notamment sa résistance à leurs abus sexuels et à leurs coups, jusqu'au jour où sans le vouloir, il l'a tue en la frappant avec une batte de base-ball. Dans cette nouvelle, « perversité et innocence sont au coude à coude, l'étrangeté flirte avec la cruauté.⁷⁶⁷ »

Cette même tension se retrouve dans ses scénarios, et notamment dans *Amores Perros* (2000) se situant au cœur de la ville tentaculaire de Mexico D.F. Dans ce film, la violence est présente sous diverses formes : présence récurrente d'armes à feu, combats de chiens, violence verbale, et les corps des personnages humains et canins sont malmenés tant physiquement que psychologiquement. La violence caractérise notamment les rapports entre les deux frères, Octavio et Ramiro, dont la relation est construite sur le modèle d'Abel et Caïn. Cette violence semble nourrie par le manque d'affection maternelle et l'absence de la figure paternelle. D'abord contenue, la rivalité

⁷⁶³ NETTEL Guadalupe, *Op.cit*, 2009, p.192.

⁷⁶⁴ NETTEL Guadalupe, *Op.cit*, 2009, p.193.

⁷⁶⁵ NETTEL Guadalupe, *Op.cit*, 2009, p.198.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ LAVAL Martine, critique de *Mexico Quartier Sud*, in *Télérama* n°3087 du 14 mars 2009, en ligne [Réf. du 28 février 2011], disponible sur : <http://www.telerama.fr/livres/mexico-quartier-sud,40307.php>

entre les deux frères les conduit à commettre des actes dont la violence monte crescendo pour démontrer tour à tour leur supériorité. Par exemple, lorsqu'Octavio veut se venger des coups que lui a infligé son frère aîné sous la douche (le frappant vigoureusement avec une barre métallique sur tout son corps nu), il envoie ses amis le kidnapper à la sortie de son travail, pour le passer à tabac et l'abandonner dans un terrain vague de la ville. Les combats de chiens apparaissent aussi comme une métaphore des relations conflictuelles entre les deux frères ennemis.

INARRITU a recours à l'*effet-clip* à de nombreuses reprises dans le film, et notamment pour comparer, d'un point de vue éthique, la violence des actes d'Octavio et de Ramiro. Ces séquences clipesques entremêlent des scènes de cambriolage, de règlements de comptes entre truands, de sexe adultère, avec les images des combats de chiens. La violence liée à l'époque révolutionnaire est aussi présente dans le film, au travers du personnage de Chivo, un ancien universitaire devenu guérillero qui s'est reconverti en tueur à gages travaillant pour la police judiciaire corrompue. « La violence à Mexico est également le symptôme d'une société malade où l'agressivité devient le seul mode d'expression du mal-être.⁷⁶⁸ » D'ailleurs une séquence est particulièrement intéressante sur ce point. Ramiro est sur le point de réaliser un braquage dans une pharmacie. En sortant de la voiture, il enfle sa cagoule et dit à son ami : « Je quitte la ville, il y a trop d'insécurité. » Son ami ne manque pas de relever l'ironie de la situation ; il rit en attendant ces paroles.

La violence est aussi présente dans le quotidien des habitants de la ville qui survivent en créant un véritable business de la récupération. Parmi les nombreux métiers de cette branche officieuse, on trouve les « pepenadores, ces récupérateurs en tout genre qui errent dans les déchetteries, symboles de cette civilisation des déchets, [...] pour ramasser les objets jetés par la société de consommation.⁷⁶⁹ » Chivo en est un exemple : on le voit déambuler dans la rue avec un charriot remplis de détrit. Il représente un secteur de « 20 à 30 000 personnes », bâti sur « un système d'exploitation mafieux contrôlé par « los coyotes » générant le prélèvement d'un impôt.⁷⁷⁰ »

Dans *Amores Perros* (2000), la violence est traitée de manière réaliste ; le réalisateur revendique d'ailleurs cette posture lorsqu'il déclare : « Le film est certes violent mais il ne fait que traduire la réalité de Mexico aujourd'hui : la plus grande ville du monde, un riche pour huit pauvres.⁷⁷¹ » Mais le film est aussi doté d'une dimension universelle puisqu'il représente la violence touchant toutes les mégapoles du monde

⁷⁶⁸ MASSIAS Emilie, *Analyse de la rédemption dans le récit filmique mexicain Amores Perros*, Maîtrise de LLCE dirigée par Estève Raphaël, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2005, p.43.

⁷⁶⁹ MASSIAS Emilie, *Op.cit.*, 2004-2005, p.44.

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ GONZALES INARRITU Alejandro, *Amours Chiennes*, critique de Françoise AUDE, in *Positif* n°477 du 1^{er} novembre 2000, p.23.

d'aujourd'hui. Le réalisateur ne ménage pas la sensibilité du spectateur en l'exposant à de véritables scènes de violence.

Dans *Batalla en el cielo* (2005), c'est à nouveau le contexte urbain de la mégapole qui amène Carlos REYGADAS à aborder la violence dans la vie quotidienne des habitants de Mexico D.F. L'incident déclencheur entraînant la quête de rédemption puis la perte de Marcos reflète un problème important du Mexique d'aujourd'hui ; celui des « secuestros » : Marcos et sa femme ont enlevé le bébé de leur belle-sœur pour lui réclamer une rançon mais le bébé meurt. Cet événement est d'autant plus cruel qu'il est commis entre des personnes proches, appartenant à la même famille. La violence de Marcos tuant Ana d'un coup de couteau dans le ventre est froide, presque calculée. Elle transparait aussi de manière symbolique dans les rapports sexuels entre Ana et Marcos, soit entre la riche blanche et son serviteur indigène pauvre, qui joue à la fois le rôle de chauffeur, confident et « joujou sexuel ».

Dans *La Zona* (2008), Rodrigo PLA représente le quotidien d'une zone urbaine favorisée et surprotégée par un énorme dispositif de sécurité semblable à celui des ghettos sociaux des Etats-Unis, perturbé par l'intrusion de trois adolescents pauvres qui volent et tuent involontairement une vieille femme. La réaction de la communauté des riches est radicale : plutôt que de faire appel à la police pour retrouver les malfaiteurs et les juger, les habitants préfèrent partir eux-mêmes à la chasse aux intrus pour venger la mort de leur voisine. A la fin du film, le réalisateur représente la vengeance des riches : en plein jour, au milieu de l'une des ruelles de leur zone protégée par caméra, ils se jettent tous sur le jeune homme et le tuent à main nue. Le réalisme de la scène souligne la cruauté et la tension dramatique de la situation, qui semble permettre aux habitants de conjurer leurs frustrations individuelles et la culpabilité de ce meurtre collectif.

Dans *Les fils de l'homme* (2006), Alfonso CUARON s'appuie sur le roman de science-fiction de type dystopie de P.D JAMES pour représenter un futur possible dans lequel tous les liens sociaux sont détruits : la guerre a décimé la majorité des pays du monde et l'humanité est stérile. Dès l'ouverture du film, le spectateur peut être surpris par le réalisme et la violence d'une explosion dans la rue, à quelques mètres de Théo, le personnage principal. Une femme hurle ; son bras a été arraché par la puissance de l'explosion. Le sang jaillit de la plaie grande ouverte, au milieu de la poussière et des multiples fragments d'objets ayant explosés. Le film représente un monde où la délation est monnaie courante : des messages gouvernementaux sont diffusés sur les multiples écrans présents dans la ville (sur les murs comme dans les transports en commun) incitant les citoyens anglais à dénoncer les immigrants. La violence est aussi le quotidien des immigrants vivant reclus dans des ghettos devenus des no man's land : les camps sont

gérés de manière autonome par les différents gangs qui assurent leur hégémonie par la corruption des policiers londoniens. Le trafic de drogue est courant pour monnayer la protection de la police. Les immigrants doivent lutter pour survivre dans un espace sans hygiène sanitaire ni équipement suffisant pour les accueillir tous.

L'une des séquences cultes du film met en scène un affrontement entre les personnages principaux et leurs opposants de manière réaliste et crue. Si la séquence est réputée et appréciée du public, c'est qu'elle a été réalisée à partir d'un dispositif particulier et innovant. Le réalisateur souhaitait en effet filmer la scène en plan séquence ; il a donc dû inventer un dispositif permettant de filmer depuis l'intérieur d'une voiture sans découper l'action. Pour ce faire, il a utilisé un système permettant de faire pivoter une caméra à 360° pour la faire avancer en travelling et filmer toute l'action dans la continuité. Théo et Julian sont dans une voiture avec la jeune femme noire enceinte, dernier espoir de l'humanité. Alors qu'ils traversent une forêt, ils sont assaillis par des rebelles qui veulent les tuer et récupérer la jeune femme et l'enfant qu'elle porte. Les assaillants surgissent d'abord à pied, ils courent en direction de la voiture en jetant des pierres. Le conducteur de la voiture fait marche arrière pour fuir mais une moto arrive à la hauteur de la voiture et le passager arrière de la moto vise Julian ; il tire et l'abat d'une balle dans le front. Elle meurt sur le coup, dans le silence et sous la violence du coup de feu net et précis. Le dispositif ainsi que la mise en scène de l'action participent à renforcer la force dramatique de cet événement violent.

Dans le genre du fantastique, Guillermo DEL TORO représente aussi la violence répressive de certains militaires sous le contrôle de Franco. En effet, dans *Le labyrinthe de Pan* (2006), le capitaine Vidal réserve une issue cruelle aux résistants qui croisent sa route. Il torture un jeune homme sous le regard de son père, en le frappant violemment sur le nez avec la crosse de son fusil : il lui enfonce ainsi le nez à l'intérieur du crâne avant de le tuer d'une balle dans le front, avant de tuer son père.

Qu'elle soit physique ou symbolique, la violence est bien présente dans la littérature et le cinéma mexicains contemporains : elle reflète aussi les problèmes sociaux et politiques du Mexique d'aujourd'hui.

b. La mort

La mort joue un rôle important dans culture mexicaine : « la vie et la mort de se séparent pas, et l'une ne vaut pas mieux que l'autre.⁷⁷² » La mort n'est pas un tabou. Les Mexicains en parlent librement, comme le souligne Alejandro GONZALES INARRITU : « Dans mon pays, vie et mort vont ensemble ; c'est le même processus. J'en parle sans problème.⁷⁷³ » Ils entretiennent même un rapport familial avec la mort, très présente dans leur histoire nationale, des sacrifices aztèques aux massacres des Espagnols, des morts de la Révolution à ceux du narco-trafic. En ce sens, « la mort n'a jamais quitté les Mexicains. Elle est là, elle fait partie de la famille.⁷⁷⁴ »

Les Mexicains vouent un véritable culte à la mort, qui s'exprime dans différentes manifestations culturelles. La plus connue est le *Dia de los Muertos*, une grande fête populaire ayant lieu chaque année au mois de novembre et correspondant à la Toussaint en France. A cette occasion, des préparatifs particuliers à cet évènement ont lieu avant et pendant la fête : ils montrent que les Mexicains abordent la mort avec dérision dès l'enfance. Dans les écoles, les enfants écrivent des *Calaveritas* (petits poèmes ironiques sur la mort) ou dessinent des crânes de toutes les couleurs pour fabriquer ensuite un *Tzompantli* (mur de crânes). Dans les foyers, des mets culinaires spécifiques sont préparés, comme des sucreries en forme de squelettes, le *Pan de Muertos* (Pain des morts) ou une boisson traditionnelle comme l'*Atole*, à base de maïs. Les plats préférés des morts de chaque famille sont préparés spécialement pour eux. Des citrouilles sont décorées et les fleurs de *cempazuchitl* (proche des chrysanthèmes, et de couleurs orange, jaune, violette, blanche) sont achetées et posées au sol comme des tapis. Cet évènement culturel majeur se manifeste dans les rues des villes et villages du Mexique : les gens sortent déguisés et dansent, de sorte que l'on peut considérer cette fête de la mort comme un carnaval.

La mort est devenue une figure de la culture populaire grâce aux gravures de Jose Guadalupe POSADA, réalisées au début du 20^{ème} siècle. Il représente la mort souriante et lui attribue un genre et un nom : la mort de POSADA est une femme et elle s'appelle *Catrina*. Son crâne est orné d'un large chapeau décoré par des fruits et des fleurs. « On aperçoit ses os, ses côtes saillantes, ses jambes mortes. Et pourtant, elle rit,

⁷⁷² CARRIERE Jean-Claude, *Dictionnaire amoureux du Mexique*, Paris : Plon, 2009, p.471.

⁷⁷³ GONZALES-INARRITU Alejandro, Making-of du film 21 Grams, Focus Feature, Arp Selection, TF1 Vidéo, 2003.

⁷⁷⁴ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit*, 2009, p.472.

elle danse, elle nous invite, elle nous attend.⁷⁷⁵ » La *Catrina* représente ainsi la mort dans son aspect séduisant et attractif.

La mort fascine les Mexicains au point qu'elle a même été sanctifiée. Un véritable culte religieux est en effet voué à la *Santa Muerte* ou *Santísima Muerte*, qui se présente « sous la forme d'une silhouette féminine à tête de mort, toujours héritée de Posada, tenant une faux à la main.⁷⁷⁶ » Les racines de cette croyance se trouveraient déjà à l'époque pré-hispanique mais le culte de la mort ressurgit surtout dans la culture populaire de la fin du 20^{ème} siècle, dans des zones de violences urbaines ou rurales marquées par le narco-trafic et la pauvreté. Aujourd'hui, elle constitue une figure du culte religieux parmi d'autres, comme la Virgen de Guadalupe. Cependant, elle n'est pas reconnue par l'église catholique, qui la considère comme diabolique. La *Santa Muerte* est « la patronne des malfaiteurs⁷⁷⁷ », des narco-traficants aux prostituées, souvent rejetés des églises catholiques. A la frontière mexicano-américaine, elle est l'objet d'un véritable commerce ambulante : elle apparaît sur des médailles, des porte-clefs ou de petites images. Une fête lui est dédiée dans certains villages ; des fleurs, de l'alcool, des cigarettes, de la drogue et de l'argent lui sont offerts à cette occasion.

La mort est aussi très présente dans la littérature mexicaine, comme nous l'avons expliqué plus haut : elle se manifeste de manière fantomatique dans le réalisme magique du « boom latino-américain », comme dans *Pedro Páramo* (1955) de Juan RULFO ou *Como agua para chocolate* (1989) de Laura ESQUIVEL. Mais elle côtoie aussi la vie quotidienne des habitants de la frontière comme ceux de la mégalopole d'aujourd'hui, et touche les enfants les plus innocents, comme dans *Mexico Quartier Sud* (2009) de Guillermo ARRIAGA. Elle est une destinée à laquelle l'homme ne doit pas résister et avec qui il doit vivre au quotidien.

De même, la mort est une thématique centrale des films du corpus. Elle a d'ailleurs donné son nom à la trilogie des films d'Alejandro GONZALES INARRITU. La « trilogie de la mort » se compose ainsi d'*Amores Perros*, *21 Grams*, et *Babel*.

Dans *Amores Perros* (2000), la mort est liée à la violence urbaine. Octavio survit à l'accident de voiture qu'il a lui-même causé mais ses proches meurent : son meilleur ami Jorge décède dans l'accident de voiture et son frère Ramiro est tué pendant un braquage. La présence de la mort rôdant autour des personnages est représentée par l'abondance de sang. Dès l'ouverture du film, le sang du chien blessé coule à flot sur la banquette arrière. Et quelques minutes après, il semble faire écho au sang de Valeria coulant sur la vitre suite au choc de l'accident de voiture. Même si le sang symbolise

⁷⁷⁵ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit.*, 2009, p.473.

⁷⁷⁶ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit.*, 2009, p.474.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

souvent la vie - les Aztèques lui attribuant un caractère régénérateur et purificateur - le sang symbolise davantage la mort dans ce film. La mort est physique, comme le montre la séquence où Chivo abat froidement un homme d'affaire dans un restaurant, d'une balle nette et précise : le sang de l'homme mort sur le coup éclabousse les alentours et se met à frire sur une plaque de cuisson, au milieu des légumes. Mais la mort est aussi symbolique puisque tous les idéaux des personnages s'effondrent : la fraternité, le bonheur familial, ainsi que les projets individuels de chacun des personnages. On peut alors émettre l'hypothèse que « la circulation du sang dans le film prend la place de la circulation du capital. Elle rappelle que le libre échange proposé par le néo-libéralisme, et basé sur la circulation inégale de l'argent, est soutenu par le sang des populations exploitées, volées dans leurs droits humains et dans leur dignité. Ce qui est à la base de ce monde noir aux écarts sociaux entre les riches et les pauvres, entre le nord et le sud, c'est le sang des hommes.⁷⁷⁸ »

Dans *21 Grams* (2003), la mort touche dramatiquement une famille aisée nord-américaine : Cristina doit faire le deuil de son mari et de ses deux petites filles. Ce deuil difficile est représenté dans toutes ses étapes, du déni à l'acceptation, de la colère au pardon, de sorte que le personnage de Cristina évolue tout au long du film. Ce travail de deuil suite à la perte d'un enfant résonne avec la biographie du réalisateur : il a lui-même perdu un enfant de deux ans, suite à des complications médicales. Le cinéaste dédie d'ailleurs son film à sa femme, en précisant à la fin du film : « A Maria Eladia, parce que ce dont on ne se souvient pas révèle ce qu'on peut oublier. » La mort transparaît même dans le titre du film : 21 grammes, c'est le poids que tout être humain perd quand il meurt. A la fin du film, Paul, sur le point de mourir, se demande si cette perte de masse correspond à la fuite de l'âme du corps humain. La mort est donc un sujet central dans le film, comme l'affirme le réalisateur : « c'est un film sur l'amour, la mort et la culpabilité. Mais plus que tout, c'est un film sur le pardon et la rédemption, deux sujets que j'aime étudier dans la nature humaine.⁷⁷⁹ »

Il faut d'ailleurs noter que pour leur deuxième long-métrage, Alejandro GONZALES INARRITU et Carlos REYGADAS ont choisi comme thème central de leur film celui de la rédemption. Marcos cherche à racheter la mort de son neveu, qu'il a kidnappé, et Jack cherche à racheter le meurtre accidentel qu'il a commis. La rédemption est liée à la mort dans la trajectoire de vie de ses deux personnages : Jack tente de se suicider mais il échoue et trouve finalement la force de reprendre sa vie en main, et Marcos trouve la mort au terme de son pèlerinage à la Basilique de la Virgen de Guadalupe.

⁷⁷⁸ MASSIAS Emilie, *Op.cit.*, 2005, p.45.

⁷⁷⁹ GONZALES INARRITU Alejandro, *Making of du film 21 Grams*, Focus Feature, Arp Selection, TF1 Vidéo, 2003.

La mort constitue aussi le destin de certains personnages ; c'est le cas dans les deux premiers films de Carlos REYGADAS.

Dans *Japón* (2002), le personnage principal se rend au fin fond du Mexique pour se donner la mort. Sa décision est réfléchi ; il quitte la ville pour se suicider dans un environnement naturel. D'ailleurs, cet élément dramatique fait écho au film *la ballade de Narayama* (1983), auquel le réalisateur voulait rendre hommage. Shoshei IMMAMURA représente dans ce film la coutume qui veut que les habitants de plus de 70 ans quittent volontairement leur village pour mourir au sommet de Narayama. Cependant, l'appel de la vie est plus fort que celui de la mort dans le film de Carlos REYGADAS : l'homme est touché par la nature qui l'entoure, pleine de vie et source de désir. Au contact de la vieille femme qui le recueille, l'homme redécouvre ses sens, ses désirs et le goût de la vie au travers de celui du sexe.

Dans *Batalla en el cielo* (2005), la mort est aussi le destin de Marcos. Ne réussissant pas à se défaire de son sentiment de culpabilité, il cherche d'abord la rédemption dans la foi et la spiritualité. Une séquence est d'ailleurs particulièrement intéressante sur cet aspect : elle représente une promenade dans la campagne, qui semble constituer pour Marcos une révélation de sa spiritualité. Il s'est isolé du reste de la famille. Sa respiration est haletante quand il grimpe dans une montagne. Arrivé au sommet, sous un soleil de plomb, il atteint un rocher surélevé, décoré par deux croix. Au plus près du ciel bleu clair, il surplombe la vallée de forêts vertes foncé. Un panoramique à 180° permet au spectateur d'apprécier le panorama, en même temps que le personnage le découvre. La lumière se reflète dans l'objectif, et c'est à ce moment que le personnage semble vivre une révélation. Mais la suite de son histoire est plus tragique : se retranchant dans son monde intérieur, il glisse progressivement vers la folie qui le conduit au meurtre, au délire mystique et à la mort, au terme de son pèlerinage à la Basilique de la Virgen de Guadalupe. Cependant la mort de Marcos peut apparaître comme un espoir, comme le souligne le réalisateur : « La fin du film est paradoxale. Le corps de Marcos meurt, mais un mystère demeure. Je trouve mon film optimiste malgré son histoire tragique. Il est traversé par une beauté sous-jacente et par le désir de Marcos de grandir, de se connaître mieux, plus en profondeur.⁷⁸⁰ »

Enfin, dans *Luz silenciosa* (2007), Carlos REYGADAS représente à l'écran le rituel mortuaire des Mennonites. Pour la réaliser avec le plus d'authenticité possible, le réalisateur a été plus loin que de se documenter, comme il le dit lui-même : « Le rituel

⁷⁸⁰ REYGADAS Carlos, dossier de presse du film *Batalla en el cielo*, en ligne [réf. du 22 février 2010]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

de mort, je ne le connaissais pas du tout. [...] Pendant trois ans, je me suis installé chez eux, j'ai commencé à connaître les gens. A ce moment-là, j'ai appris le rituel de la mort et c'était exactement comme je l'imaginai.⁷⁸¹» Dans le film, une veillée funéraire est organisée par la famille. Tous les proches se sont réunis et certains ont fait un long voyage pour être présents. Le corps inerte d'Esther est allongé sur une planche en bois recouvert d'un drap blanc. Le rituel est pratiqué par différents proches de la famille. D'abord, deux femmes sont chargées de la préparer : sa mère lui lave les jambes et les pieds, lui coupe les ongles des mains et brosse ses longs cheveux blonds. Sa fille aînée lui nettoie le visage. En fond sonore, les chants religieux sont entonnés par la famille qui patiente dans le salon. La suite du rituel est filmée depuis l'extérieur de la maison, par la fenêtre : les hommes entrent dans la pièce. Le père de Johan dirige le rituel parce qu'il est aussi le prêtre de la communauté. Il demande à son fils de dire au revoir à sa femme et de sortir. Mais Johan, à genoux au pied du lit, ne veut pas se relever ; il pleure, effondré auprès du corps de sa femme. Son père lui rappelle que « tout était écrit d'avance », ce qui semble indiquer que dans cette communauté, chaque être naît avec une destinée implacable. Et celle d'Esther était de mourir. Cependant, à la fin du film, suite à la visite de Marianne, l'amante de Johan, Esther ressuscite. Et c'est dans une lumière blanche et crue que le cinéaste filme sa résurrection. Un véritable miracle se produit alors à l'écran.

Pour conclure ce chapitre, nous avons cherché à mettre en évidence les liens forts entre ces deux médias mexicains que sont la littérature et le cinéma. Ils s'expriment à plusieurs niveaux : la littérature trouve au travers du réalisme magique et du fantastique une voie proprement mexicaine, nourrissant par la suite le cinéma ; l'expérience professionnelle de certains écrivains mexicains fait montre de véritables expériences transmédiatiques et l'évolution formelle et thématique de ces deux médias s'est faite en parallèle ou plutôt en miroir.

Les analyses des films du corpus ont d'ailleurs fait émerger des thématiques culturelles fortes, invitant à analyser plus en profondeur des caractéristiques culturelles au cœur des images, comme le rapport à la religion, à la colonisation ainsi que les traces de cet héritage au sein des images du Mexique contemporain.

C'est ce que nous proposons dans le chapitre neuf.

⁷⁸¹ REYGADAS Carlos, propos recueillis par Romain Le Vern, en ligne [réf. du 22 février 2010]. Disponible sur : <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/interview-carlos-reygadas-lumiere-silencieuse-page-3-4971346-760.html>

Chapitre Neuf : un rapport à l'image marqué par la colonisation

Dans ce chapitre, nous approfondirons l'une de nos hypothèses selon laquelle l'hybridation esthétique et culturelle caractérisant le cinéma mexicain contemporain est à relier à l'histoire de l'image propre à la culture mexicaine.

Nous expliquerons en effet qu'un évènement majeur de l'histoire du pays – à savoir la colonisation du 16^{ème} siècle par les Espagnols – semble être à l'origine du métissage ; les différentes politiques d'évangélisation des indigènes par les missionnaires s'étant transformées en véritable colonisation par l'imaginaire.

Notre objectif est de montrer que le rapport tensif entre la culture espagnole hégémonique et les cultures indigènes ne s'est pas fait sans résistance et négociation : il a donné lieu à une forme d'esthétique et de pensée métisse, qui s'est exprimé dans l'art et l'iconographie religieuse.

Nous chercherons aussi à mettre en évidence l'importance du religieux dans les films des cinéastes contemporains mexicains, en relevant les signes de la religion catholique visibles dans les films et les thématiques religieuses récurrentes, comme celle de la rédemption. Nos analyses viseront à identifier les cultes religieux anciens qui transparaissent dans les films du corpus mais aussi les nouveaux fanatismes abordés par les réalisateurs.

Enfin, nous montrerons que le rapport à l'image dans la culture mexicaine doit être pensé au-delà du concept de représentation, parce qu'il recouvre d'autres dimensions pouvant expliquer le rapport particulier que proposent les cinéastes du corpus avec les images de leurs films. Une analyse du baroque du 18^{ème} et du baroque dans le cinéma mexicain contemporain nous permettra de mettre en lumière cet *autre* rapport à l'image propre à la culture mexicaine. Les images produites par les arts et médias mexicains seraient ainsi l'expression d'une modernité *décentrée*.

1. La médiation de la religion dans le rapport à l'image

Nous proposons tout d'abord d'étudier le rapport à l'image dans la culture mexicaine dans une perspective diachronique, pour en comprendre la spécificité.

C'est pourquoi, un retour historique sur la colonisation du 16^{ème} siècle nous semble indispensable pour comprendre, d'une part, comment cette période semble être à l'origine du processus de métissage, et d'autre part, que les images sont le lieu d'une tension qui semble caractéristique de l'identité mexicaine.

Dans son livre *La Guerre des images*⁷⁸², Serge GRUZINSKI explique comment les syncrétismes qui semblent caractériser le Mexique sont liés à une histoire de l'image particulière. Pour la comprendre, il faut prendre en compte la première mondialisation du 16^{ème} siècle, parce que cette période de la colonisation créa un rapport particulier entre image et religion. Et c'est parce que la circulation des images au Mexique passe par la médiation de la religion que des phénomènes de mélange se produisent et qu'une certaine porosité entre fiction et réel est possible. Les images ont ainsi joué un rôle central lors de la colonisation et de l'indépendance du Mexique.

Serge GRUZINSKI a publié un article dans le *Dictionnaire mondial des images* qui constitue en fait une actualisation de son ouvrage *La Guerre des images*, qui sert d'introduction à notre approche historique.

« L'histoire des colonisations a rarement mis l'accent sur la place des images dans le processus d'expansion et de domination européennes. Or, dès les débuts des empires portugais et espagnol, l'image européenne a servi d'outil privilégié de conversion aux religieux chargés de mener la « conquête spirituelle » des populations tombées sous le contrôle des Ibériques. En Amérique, et quand il en avait les moyens en Asie, le christianisme conquérant a d'abord cherché à éliminer les images de l'adversaire; accusées d'être des idoles et d'encourager à l'idolâtrie, ces figurations ont été brutalement détruites comme si la destruction d'une statue ou d'une fresque permettait d'annihiler physiquement et spirituellement le démon qui régnait sur les peuples récemment découverts.⁷⁸³ »

Les travaux de cet auteur sont particulièrement intéressants pour notre recherche, parce qu'il étudie l'affrontement qui se joue au cœur des images, dès le 16^{ème} siècle. Son objectif est de révéler « l'orchestration d'une vaste guerre des images qui avait pour

⁷⁸² GRUZINSKI Serge, *La guerre des images : de Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*, Paris : Fayard, 1990.

⁷⁸³ GRUZINSKI Serge, *Guerre des images*, article du *Dictionnaire mondial des images*, sous la direction de Laurent GERVEREAU, Paris : Nouveau Monde, 2006, p. 452-453.

but de substituer aux idoles anciennes les représentations des saints, de la Vierge et du nouveau dieu. Sculptée, gravée ou peinte, l'image chrétienne était censée vaincre les obstacles de l'incompréhension linguistique en offrant un moyen immédiat de montrer les principaux éléments du dogme et de l'histoire religieuse. La fascination qu'elle pouvait exercer a fortement joué en ce sens. Mais cette guerre des images n'a pas toujours été gagnée. Très souvent elle a abouti à des compromis entre croyances anciennes et croyances chrétiennes.⁷⁸⁴ »

Ce retour historique nous permet ainsi de mettre en parallèle les formes de résistance et de négociation des cinéastes mexicains contemporains face au cinéma hégémonique avec celles des artistes indigènes du 16^{ème} siècle face à l'iconographie catholique européenne. En effet, « à l'imposition de l'image par le clergé de la Contre-Réforme fort tôt succède partout l'appropriation de celle-ci par les masses indiennes et métisses. On peut donc lire une partie de l'histoire du continent hispano-américain à la lumière d'un affrontement constant entre des forces qui cherchent à manipuler des images pour coloniser des imaginaires et d'autres qui entendent forger des identités nouvelles.⁷⁸⁵ »

Or, dans le contexte contemporain du cinéma mexicain, le cinéma hégémonique est celui d'Hollywood. Les cinéastes mexicains doivent se positionner par rapport à celui-ci ; ils négocient avec les formes esthétiques et narratives du cinéma hollywoodien, comme nous le développerons dans le chapitre dix.

Pour comprendre les images d'aujourd'hui, il faut observer les images d'hier, comme l'affirme aussi Jesús MARTIN-BARBERO : « Comment faire l'historique de la modernité latino-américaine sans aborder la « bataille des images », une bataille qui remonte à la guerre de la christianisation contre l'imagerie religieuse des aztèques et des incas, et qui se prolonge dans les imaginaires profanes qui s'étendent du maniérisme héroïque des libérateurs au didactisme baroque des muralistes, et plus tard, aux histoires électroniques des telenovelas ? Comment pénétrer les oscillations et les alchimies des identités sans occulter le mélange des images et des imaginaires à travers lesquels les peuples latino-américains façonnèrent leur mémoire et inventèrent leur histoire propre ?⁷⁸⁶ »

Nous allons donc approfondir l'étude de cette période clé pour comprendre comment se crée le métissage.

⁷⁸⁴ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 2006, p. 452-453.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ MARTIN-BARBERO Jesús, *Contemporaneidad latino-americana y análisis cultural*, Madrid: Iberoamerica, 2000, p.45-46. Traduction du texte original en espagnol.

a. La colonisation du 16^{ème} siècle à l'origine du métissage des images

Les travaux de Serge GRUZINSKI invitent à resituer les images du présent par rapport aux images du passé, en introduisant un nouvel élément ; celui de la colonisation par la culture occidentale des images et des imaginaires des populations indigènes. Cette mondialisation de l'imaginaire occidental remonte, dans le contexte des relations entre l'Europe et l'Amérique latine, à la colonisation du continent latino-américain par les Espagnols.

Pendant la colonisation, l'image s'est avéré un outil stratégique pour évangéliser les populations indigènes. En effet, « pour des raisons spirituelles (les impératifs de l'évangélisation), linguistiques (les obstacles démultipliés des langues indigènes), techniques (la diffusion de l'imprimerie et l'essor de la gravure), l'image exerça au 16^{ème} siècle un rôle remarquable dans la découverte, la conquête et la colonisation du Nouveau Monde. [...] Fort tôt l'image fournit un instrument de repérage, puis d'acculturation et de domination quand l'Eglise résolut de christianiser les Indiens de la Floride à la terre de Feu. La colonisation prit le continent dans une nasse d'images qui ne cessa de s'amplifier, de se redéployer et de se modifier au rythme des styles, des politiques, des réactions et des oppositions rencontrées. Si l'Amérique coloniale fut un creuset de la modernité, c'est qu'elle fut également un fabuleux laboratoire d'images. On y découvre comment les « Indes occidentales » pénétrèrent dans la mire de l'occident avant d'affronter par vagues successives et ininterrompues les images, les systèmes d'images et les imaginaires des conquérants : de l'image médiévale à l'image renaissante, du maniérisme au baroque, de l'image didactique à l'image miraculeuse, du classicisme au muralisme.⁷⁸⁷ »

Dès le début des conquêtes, les Espagnols s'intéressent aux fonctions des images et des objets des indigènes pour comprendre leurs croyances. A travers l'histoire des nombreuses expéditions sur le continent, ces images et objets sont tour à tour considérés comme des idoles puis des démons ou des fétiches, selon les différentes politiques des Espagnols et des Portugais.

Ainsi, « la question des images de l'Autre, de leurs fonctions et de leurs caractéristiques s'est immédiatement posée aux découvreurs.⁷⁸⁸ » Face à cette situation d'interculturalité, les Espagnols ont choisi l'imposition de leurs images et saints et l'assimilation des indigènes, plutôt que le dialogue interculturel. En effet, la mort était certaine pour tout indigène qui bafouait ou se rebellait contre les images de la

⁷⁸⁷ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p. 13-14.

⁷⁸⁸ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.28.

chrétienté. Ainsi, « la brutalité de la répression espagnole – exercée par des laïques – exprime l’invulnérabilité d’un domaine qui mêle inextricablement le politique et le religieux : le respect des images des blancs est aussi intangible que la soumission due aux colonisateurs.⁷⁸⁹ »

Le rôle fondamental de l’image occidentale chrétienne dans la politique d’évangélisation remplit aussi une autre fonction : « en s’arrogeant le monopole de la représentation du divin, les Espagnols déploient d’un coup l’étendue de leur supériorité, de leur « impérialisme » dirions nous. De leur dieu découlent, tout autant que leur force, leur interprétation de l’ordre visuel et figuratif, leur manière de voir les hommes et le monde, ainsi que cette frontière partout tracée entre le profane et l’idolâtre qui écartèle les êtres et les choses et pèse si fort sur le sort des cultures indigènes.⁷⁹⁰ »

C’est véritablement à partir du moment où des militaires comme Cortés orientèrent la description des objets et des images indigènes pour justifier la conquête du Mexique au nom du christianisme et de l’évangélisation que commence la guerre des images.

Pour concevoir le succès de l’image occidentale et de l’évangélisation par l’image auprès des populations indigènes, il nous semble aussi important de revenir sur la définition de l’image. « Le mot « simulacrum » traduit par « image » signifie en latin à la fois représentation figurée, effigie, figuration matérielle des idées, ombre et spectre.⁷⁹¹ » Si dans la culture occidentale européenne, c’est surtout la dimension de représentation qui prédomine dans la conception de l’image, il n’en est pas de même pour les populations indigènes du 16^{ème}. Pour les indigènes, l’image est aussi ce réceptacle de l’âme de la personne représentée, comme nous l’expliquerons plus bas.

Or, les chrétiens ont su tirer profit de cette ambiguïté dans la définition de l’image au moment de l’évangélisation du 16^{ème}. Serge GRUZINSKI démontre même que de cette brèche deux politiques différentes d’évangélisation par l’image ont vu le jour. Nous le développerons dans la section suivante.

Pour réussir à comprendre et à se faire comprendre des indigènes, il était nécessaire pour les Espagnols de trouver des équivalents entre les pratiques de la culture indigène et européenne. C’est pourquoi ils assimilèrent les statues des indigènes, appelées *cémies* ou *zèmes*, aux spectres des artistes européens. De cette manière, les colons resituaient les pratiques religieuses des indigènes dans un cadre latin, pour mieux les comprendre. De même, ces pratiques étaient décrites par les missionnaires dans un style qui faisait écho aux écrits romanesques ou historiques européens, et les images

⁷⁸⁹ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.29.

⁷⁹⁰ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.82.

⁷⁹¹ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, note 7, p.339.

figurées par les écrivains se rapprochaient de l'esthétique européenne. C'est aussi selon cette perspective que la notion d'idole fut utilisée par les Espagnols : « Notion préconstruite, figure préfabriquée, découpée à priori, l'idole est la déclinaison d'un héritage culturel païen et judéo-chrétien – soudainement ressuscité par l'aventure mexicaine. [...] Cette obsession du figuratif chez les conquistadors est secondairement un phénomène d'ordre idéologique relevant d'une théorie de la religion et de l'idolâtrie ; elle ressort avant tout d'une éducation de l'œil qui privilégie l'anthropomorphe et le figuratif, l'identifie avec le significatif et se nourrit affectivement d'une piété axée sur les images.⁷⁹² »

Cette réactualisation de la notion d'idole par les colons n'est donc pas dénuée d'intention politique, puisque l'idole est en fait « une création de l'esprit qui relève d'une vision occidentale des choses.⁷⁹³ » Serge GRUZINSKI précise en outre que, « soumise au jeu réducteur du signifiant et du signifié – distinction qui continue pour l'essentiel de régir notre approche de l'objet figuratif -, l'idole est invariablement condamnée à perdre tout mystère, toute aura autant qu'à subir l'anéantissement.⁷⁹⁴ »

Mais cette obsession de l'équivalence entre pratiques culturelles indigène et européenne avait en fait une autre finalité. En effet, « confirmé dans son statut de représentation figurative, le *cemi* perd toute singularité. Il est réduit au connu et au familier, au tout-venant de l'imagerie diabolique. On ne regarde plus l'objet, on en possède par avance la clé, l'identité. Il est le signe attendu, inévitable de l'idolâtrie et de la présence du diable.⁷⁹⁵ »

Quand les images autochtones furent considérées comme des démons, c'est encore sur une référence picturale aux peintres européens que les colons s'appuyèrent pour les décrire. Le *cémi* ou *zème* devint alors monstrueux et démoniaque ; chacun d'entre eux était considéré comme une image du diable que les indigènes tiendraient pour Dieu. A partir de ce moment, le comportement des conquistadors devient systématique ; ils mettent en place un scénario constamment rejoué, en deux temps : anéantissement puis substitution. Ils détruisent d'abord les idoles indigènes et les remplacent par des images chrétiennes. Ce scénario iconoclaste est, pour Serge GRUZINSKI, l'expression d'une piété ibérique construite autour des images et des saints. Pour prendre un exemple fort de cette stratégie, rappelons que la ville de Mexico a été construite sur les ruines de l'antique Tenochtitlán, la cité des puissants aztèques.

L'image devient donc un mobile religieux et politique pour les colons, qui élaborent alors toute une stratégie politique et économique de conquête, justifiant et légitimant ainsi la guerre contre les idoles des indigènes. En outre, la force de

⁷⁹² GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.74.

⁷⁹³ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.73.

⁷⁹⁴ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.76.

⁷⁹⁵ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.40.

l'intervention espagnole réside dans la diffusion de slogans répétitifs, sommaires et efficaces, fondés sur l'affrontement binaire du bien et du mal, de la vérité et du mensonge, de la matière et de la divinité.

Ainsi, l'image occupe une place centrale dans la stratégie de colonisation des Espagnols et la colonisation par l'imaginaire est truffée de calculs politiques et idéologiques. « Le regard du colonisateur plante sur l'indigène la grille réductrice mais si efficace et commode du démoniaque.⁷⁹⁶ » Le rapport des Espagnols avec les objets indigènes ne dépassait pas la description superficielle et l'évaluation marchande des éléments qui les composaient (pierres précieuses ou or). Ils ne prenaient pas en compte la spécificité des formes et des représentations des objets, par ignorance des cultures indigènes mais aussi pour remplir la mission qui leur avait été donnée.

Et c'est bien cette méconnaissance des rites et des formes de représentation de personnages ou éléments spirituels indigènes qui a favorisé le syncrétisme et le métissage des images et des imaginaires dans les populations colonisées.

Enfin, nous pouvons relever un dernier point dans la stratégie de conquête des Espagnols. « Les conquistadors semblent avoir abordé le Mexique avec une cargaison d'images gravées, peintes et sculptées puisqu'ils en distribuèrent généreusement aux indigènes au cours de leur progression.⁷⁹⁷ » Des statuettes de la Vierge surnommée « La conquistadora » par les indigènes étaient distribuées dans les villages colonisés.

Depuis l'arrivée de Christophe Colomb, les colons organisaient un véritable troc avec les indigènes de babioles européennes sans valeur contre de l'or, des pièces de valeur ou de la nourriture. De cette manière, des objets européens pénétraient les mondes indigènes jusqu'à imposer toute une imagerie chrétienne. Serge GRUZINSKI souligne d'ailleurs cet aspect de la stratégie des colons espagnols : « Troc de l'or et imposition des images, voilà déjà associés deux volets d'une entreprise de domination vouée à s'étendre à la planète entière : l'occidentalisation. Les deux registres sont simultanés. Ils se font même écho.⁷⁹⁸ »

C'est ainsi que l'invasion des Espagnols provoque « l'irruption de l'image occidentale. [...] Mais l'opération est davantage une mutilation qu'un anéantissement. Elle n'établit pas pour autant l'inexistence de la divinité autochtone, elle laisse subsister une ambiguïté, une marge de croyance qui pèsera incontestablement sur l'avenir.⁷⁹⁹ »

Cependant, il ne faut pas sous-estimer les stratégies de résistance, de négociation et d'appropriations des concepts occidentaux par les populations autochtones. Face à la

⁷⁹⁶ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.41-42.

⁷⁹⁷ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.61.

⁷⁹⁸ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.71.

⁷⁹⁹ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.62-63.

répression espagnole, les indigènes dissimulèrent leurs dieux et organisèrent la résistance contre les conquistadors. La fabrication de statues ne s'interrompit pas pendant la conquête. De plus, le culte des indigènes s'étendait à des objets du quotidien, anodins, renvoyant par leurs caractéristiques aux dieux de leur culte. De cette manière, leur pratique religieuse était incontrôlable et indétectable par les Espagnols.

Pour la maintenir, les indigènes « jonglent avec les apparences et les identités.⁸⁰⁰ » Par exemple, ils « installent au milieu de leurs idoles les croix et les Vierges que leur ont donnée les Espagnols, jouant l'accumulation, la juxtaposition et non la substitution. [...] Le mélange des représentations se double fort tôt d'un chassé-croisé des croyances.⁸⁰¹ »

La colonisation du 16^{ème} siècle constitue ainsi une période clé dans l'histoire du Mexique : pour les populations indigènes, cette rencontre forcée avec l'iconographie catholique a ouvert la voie du métissage esthétique et culturel et du syncrétisme.

Nous proposons ci-dessous de nous focaliser sur les deux politiques de l'image menées par les missionnaires espagnols pour expliquer comment elles ont participé à construire deux rapports différents aux images religieuses.

⁸⁰⁰ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.99.

⁸⁰¹ *Ibid.*

b. Deux formes de colonisation par l'imaginaire : *image-mémoire* et *image-miracle*

Au sein de la guerre des images de la colonisation, des conceptions différentes du rôle de l'image dans le processus d'évangélisation s'affrontèrent, divisant ainsi les chrétiens.

Serge GRUZINSKI relève deux usages des images religieuses au moment de l'évangélisation du 16^{ème} siècle.

Il s'agit de l'« image-mémoire » et de l'« image-miracle ». Elles résultent de l'application de deux politiques de l'image radicalement différentes, chez les Franciscains et les Jésuites.

Les Franciscains s'opposaient à l'utilisation d'images pour convertir les indigènes parce qu'à leurs yeux, ils « commettaient une double méprise sur l'identité de l'image et sa nature⁸⁰² », confondant les images des saints avec les saints eux-mêmes.

Nous pouvons d'ailleurs resituer ce comportement dans le contexte de l'iconoclasme qui secoue l'Europe au début du 16^{ème} siècle.

Dans cette perspective, les Franciscains attribuèrent une fonction précise à l'image : celle de *l'image-mémoire*. L'image n'était là que pour que les indigènes reconnaissent la figure des saints. Ils firent donc un usage pédagogique et didactique des images pour construire une méthode d'enseignement des saintes écritures par l'image.

Plus tard, les Jésuites favorisaient l'usage et la vénération d'images comme celle de la Vierge, pour enseigner la religion chrétienne aux indigènes. Et ces images pouvaient même produire des miracles. C'est pourquoi Serge GRUZINSKI nomme ce type d'image l'« image-miracle ».

Pour comprendre cet usage de l'image, il faut prendre en compte la conception de l'image comme réceptacle de l'âme, cette « image-écorce » que nous développons ci-après, et qui rend ainsi possible le miracle. Les Jésuites diffusent une iconographie « qui tolère l'usage magique des images religieuses et qui cherche à se répandre et à vulgariser plutôt qu'à approfondir.⁸⁰³ »

Les Jésuites voulaient établir un pont entre le « paganisme ancien et le christianisme des néophytes⁸⁰⁴ ». Leur tactique consistait en une « récupération d'une sensibilité idolâtrique et l'exploitation d'un culte florissant dans les années 1550, celui

⁸⁰² GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p. 107.

⁸⁰³ MARTIN-BARBERO Jesús, *Op.cit*, 2002, p.112.

⁸⁰⁴ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.151.

des images. ⁸⁰⁵» Cet usage des images, dont le but était de faciliter « les échanges entre les diverses populations de la colonie, Espagnols, Noirs, Métis, Indiens, encouragés à embrasser les mêmes croyances et les mêmes pratiques ⁸⁰⁶», ouvrit en fait la voie au syncrétisme.

Plusieurs évènements (comme l'installation d'une statue de Vierge sur un ancien site de culte indigène pour la terre mère) furent utilisés par les Jésuites pour créer de nouveaux ponts entre les deux cultes. Les Jésuites les présentaient comme des miracles pour augmenter la croyance des indigènes. De cette manière, les indigènes assimilaient ses manifestations surnaturelles à leurs pratiques anciennes.

Cette discorde entre Franciscains et Jésuites au sein de la communauté catholique créa une brèche et donc des espaces d'expression, d'appropriation pour les populations colonisées.

Ainsi, ce sont les conditions historiques - telles que les réformes successives de l'Eglise en matière d'usage des images - qui rendent possible cette brèche dans la politique d'évangélisation, et par voie de conséquence, le processus du métissage. Désormais, les images de la religiosité chrétienne se mélangent à celles qui proviennent d'autres univers : mythologies indigènes, contes et légendes populaires.

⁸⁰⁵ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.151.

⁸⁰⁶ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.152.

c. La négociation avec l'esthétique européenne hégémonique et l'iconographie catholique

Les indigènes furent très vite en contact avec des images européennes. Les premières empreintes visuelles qu'ils reçurent correspondaient à l'expression flamande, d'inspiration nordique - et non espagnole ou italienne - du réalisme et de l'art figuratif. Les Indiens reproduisaient ces images et tableaux venus d'Europe, sous les ordres des ecclésiastiques espagnols.

Mais les possibilités d'expression des artistes indigènes étaient limitées, comme le note Serge GRUZINSKI : « D'emblée, le rôle de l'artiste est circonscrit : il consiste à reproduire le plus fidèlement possible un original européen. D'entrée de jeu cantonnée à la copie, la créativité indienne doit se borner à déployer une habileté technique ou une virtuosité qu'on saura récompenser si elle s'abstient de toucher à la forme comme au fond, c'est-à-dire si elle sait demeurer invisible.⁸⁰⁷ »

Le Mexique vit se développer ce que Serge GRUZINSKI appelle les « murs d'images », qui transforment les rapports des indigènes avec les images et objets religieux : « les Indiens découvrent l'image peinte et sculptée sur les parois et les voûtes des églises, à l'intérieur des chapelles ouvertes, le long des couloirs et des escaliers, dans les salles, les réfectoires des couvents, et plus rarement, par une porte entrebâillée, sur les murs des cellules de religieux. [...] Murs d'images, écrans parfois gigantesques déployés sur des dizaines de mètres carrés, les fresques chrétiennes ne sont pas plongées comme les panneaux pré cortésiens dans la pénombre de sanctuaires que seuls les desservants pouvaient visiter. Elles participent d'une organisation inédite de l'espace, des formes et des volumes architecturaux que les religieux introduisent et aménagent progressivement.⁸⁰⁸ »

De plus, les fresques peintes sur les murs mettaient l'accent sur l'homme, et sur des personnages historiques religieux inscrits dans la culture occidentale. Les indigènes durent donc s'adapter à la représentation anthropomorphique de l'iconologie religieuse chrétienne, caractérisée par la prépondérance de la figure humaine. Ils durent aussi se familiariser avec la représentation occidentale et apprendre à connaître et comprendre les symboles du monde occidental. « Sous la convention iconographique se logeait bien souvent un objet européen totalement dépourvu d'existence concrète pour les Indiens. La représentation des grottes, des arbres et des rochers dépendait d'un mode de stylisation et d'une conception de la nature qui n'allait guère non plus de soi pour les

⁸⁰⁷ GRUZINSKI Serge, *Op.cit.*, 1990, p.116.

⁸⁰⁸ GRUZINSKI Serge, *Op.cit.*, 1990, p.120.

indigènes. [...] Passé l'obstacle de la reconnaissance, il restait donc aux spectateurs indigènes à se repérer dans ce dédale en faisant la part de la réalité sensible, du surnaturel, du fantastique, de l'ornement ou de la figure de style. C'était implicitement leur supposer cet œil moral que privilégiait la peinture religieuse d'Occident, cette aptitude à identifier sous les dehors du concret et du trivial le sens spirituel du symbole.⁸⁰⁹ »

D'autant que les populations autochtones avaient une conception différente de la notion de perspective. En effet, les gravures indigènes représentaient un espace bidimensionnel : « les différences d'échelle n'y traduisaient pas l'application de la perspective linéaire mais des modes bien distincts de hiérarchisation de l'information.⁸¹⁰ » A l'opposé se trouvait l'illusion réaliste européenne, qui emprunte aux procédés de l'illusion de la profondeur et du relief. Et Serge GRUZINSKI insiste sur cette illusion réaliste propre à la représentation occidentale : « L'ébauche plus ou moins aboutie d'une perspective, l'art du trompe-l'œil, le mur absorbé dans les lointains découvrent les pouvoirs d'illusion de l'image, en distillant les magies d'un « réalisme » dans lequel la copie ne cesse de rivaliser avec le modèle.⁸¹¹ »

D'autre part, les peintures européennes représentaient l'espace terrestre (le visible) mais aussi l'espace céleste, divin (l'invisible) par des codes et des conventions propres aux européens. Par cette technique, « plusieurs niveaux de réalité coexistent et s'interpénètrent au sein d'une même image.⁸¹² » Mais ces distinctions étaient beaucoup moins évidentes pour les indigènes.

Ainsi, « l'irruption de l'image des envahisseurs remettait donc bien des choses en question. En bouleversant l'espace-temps traditionnel elle préfigurait d'autres irruptions qui ébranleraient à chaque fois les habitudes visuelles des populations.⁸¹³ »

Mais les artistes indigènes trouvèrent un espace de création propre dans les brèches de l'extrême disparité des modèles européens. Par exemple, « l'absence de fond ou d'arrière plans sur certaines gravures d'origine européenne a pu jeter un pont entre les deux univers visuels.⁸¹⁴ »

Les indigènes furent aussi initiés aux spectacles religieux destinés à enraciner le christianisme et à faire disparaître les croyances et pratiques locales. Ainsi, « les Indiens découvrent l'image-spectacle dans les années 1530⁸¹⁵ ».

⁸⁰⁹ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.124.

⁸¹⁰ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.126.

⁸¹¹ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.127.

⁸¹² GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.129.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.130.

⁸¹⁵ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.132.

Les Mayas, familiers des codes de représentation occidentaux, développèrent une forme d'expression proche de l'expression théâtrale de l'Occident médiéval. Le théâtre d'évangélisation remporta un succès considérable en adaptant la dramaturgie religieuse de la fin du Moyen Age à la culture et à la langue indigène. Les autochtones étaient « conviés à adopter le regard que les Espagnols jetaient sur des objets ou des protagonistes originaires de terres lointaines. [...] A chaque fois, le brouillage des registres temporels et la pulvérisation des références culturelles secrétèrent une mémoire atomisée, composite et parcellaire que le spectateur intègre avec plus ou moins de bonheur à son propre vécu.⁸¹⁶ »

Ces spectacles étaient joués par des indigènes qui se familiarisaient vite avec les textes, comme ils s'étaient familiarisés avec l'écriture, la lecture, le dessin et même le latin. Ils avaient bien intégré le souci des Franciscains de « transmettre fidèlement un message, incarner un personnage de manière à émouvoir et à impressionner le public, sans pour autant confondre leur personne avec le personnage à représenter.⁸¹⁷ » Mais du côté du public indigène, la distinction entre la fiction de la représentation de la religion et le réel était moins évidente. D'autant plus que les spectateurs participaient au spectacle ou jouaient leur propre rôle. Ces spectacles rencontrèrent un vif succès chez les indigènes mais ils leur ouvrirent aussi les portes de toutes les confusions.

⁸¹⁶ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p. 137-139.

⁸¹⁷ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.144.

d. L'image de la Virgen de Guadalupe en jeu dans la *guerre des images de l'indépendance du Mexique*

Le 19^{ème} voit prospérer l'individualisation des pratiques religieuses et le développement du culte domestique. Dans chaque maison, un espace est dédié aux saints et à leurs images. Et « une image privée peut devenir à force de miracles le foyer d'une dévotion locale, régionale, et enfin devenir le cœur d'un pèlerinage.⁸¹⁸ »

Ainsi, à la pratique collective du culte religieux se superpose une pratique individuelle, comme le souligne Serge GRUZINSKI : « le fétichisme du XIX^{ème} siècle pointe à l'horizon, comme si au-delà de l'exaltation baroque de l'image, sa place se creusait progressivement à travers les délires privés.⁸¹⁹ »

Déjà au 18^{ème} siècle, certaines images provoquent une véritable rébellion contre l'imagerie coloniale. Elles matérialisent en fait le refus social, politique et religieux de l'ordre colonial. Pour Serge GRUZINSKI, c'est à ce moment que la guerre des images prend tout son sens, puisque ce sont les images de l'Eglise et les images des Indiens qui s'affrontent : « l'image sert alors l'expression d'une identité, d'une solidarité : c'est déjà sous cette forme un instrument politique. [...] Imaginaires collectifs et individuels superposent leurs trames d'images et d'interprétation au rythme d'oscillations incessantes entre une consommation de masse et une pléiade d'interventions personnelles et collectives.⁸²⁰ »

Les élites s'inquiètent des excès et des superstitions qui se manifestaient dans le monde indigène. Au siècle des Lumières, elles fondèrent alors leurs critiques sur l'ignorance des masses : « ce que l'on condamne aussi plus implicitement, c'est l'intervention des Indiens dans la représentation, l'autonomie dont ils jouissent et savent tirer partie⁸²¹. »

Petit à petit, les sujets traités par les images évoluent d'une problématique religieuse à une problématique politique, économique et sociale. De nouvelles fonctions sont attribuées à l'image, l'une d'entre elles visant spécialement le peuple : faire son éducation civique et politique. La bourgeoisie se sert des images pour célébrer les événements patriotiques : « elle découvre la charge émotive et le pouvoir de suggestion de l'image, au-delà de son référent, elle monte une imagerie de batailles ou d'histoires à partir de stocks d'images que les éditeurs conservent.⁸²² »

⁸¹⁸ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.288.

⁸¹⁹ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.261.

⁸²⁰ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.305.

⁸²¹ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.311.

⁸²² MARTIN-BARBERO Jésus, *Op.cit*, 2002, p.112.

Quand l'empire espagnol éclate, au début du 19^{ème} siècle, la guerre d'Indépendance se transforme en une véritable guerre des images. Cette période voit se développer l'expression d'une forme de résistance des indigènes au travers de l'image de la Virgen de Guadalupe.

En effet, en 1821, la Virgen de Guadalupe devient la patronne de l'empire mexicain. En 1873, la constitution du Mexique réforme la religion et ordonne la séparation de l'Eglise et de l'Etat. Malgré la séparation de l'Eglise et de l'Etat, les sanctuaires ne désertent pas. Les grandes dévotions sont d'ailleurs encouragées par la hiérarchie ecclésiastique et plus que jamais, les fêtes rassemblent les foules.

L'image de la Vierge de Guadalupe devient ainsi une icône de la résistance en même temps qu'elle symbolise la nation métisse mexicaine. Elle donne du courage aux *Guadalupes* qui, guidés par le prêtre Hidalgo, conduisent le Mexique sur la voie de l'Indépendance. Mais elle est aussi adoptée par les zapatistes, au début du 20^{ème}, pour exprimer leur rébellion. En outre, « de toutes les images emblématiques du Mexique [...] elle est la seule qui montre de la tendresse, de la compassion.⁸²³ »

Cette vierge recouvre en fait plusieurs symboles que nous explorons ci-dessous.

Précisons tout d'abord qu'avec l'évangélisation du Mexique, « le dieu unique a succédé, dans le feu et les larmes aux dieux anciens qui cependant s'accrochent, refusant de mourir tout à fait.⁸²⁴ » Et c'est à partir de cette tension entre monothéisme catholique et polythéisme indigène que nous envisageons la religion au Mexique. Le culte mexicain se caractérise en effet par « la profusion des saints et leur intervention supposée dans toutes les choses de la vie.⁸²⁵ » Cet aspect du culte mexicain l'inscrit de fait dans une forme de syncrétisme religieux, entremêlant plusieurs pratiques religieuses. Et la Virgen de Guadalupe est emblématique de ce syncrétisme religieux.

Si les Mexicains la considèrent comme « la patronne du Mexique » c'est parce qu'elle « est indienne et qu'elle choisit de se montrer à un indien⁸²⁶ ». Cet indien fraîchement converti s'appelait Juan Diego. La Vierge de Guadalupe lui apparut en décembre 1531, « dix ans tout juste après la chute de Tenochtitlan, sur la colline proche de Tepeyac, à l'endroit même où s'élevait encore, peu de temps auparavant, un sanctuaire dédié à « notre mère » Tonantzin, déesse aztèque de la fertilité.⁸²⁷ » Ainsi, le contexte de son apparition peut être analysé sous l'angle du syncrétisme, la pratique de

⁸²³ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit*, 2009, p.320.

⁸²⁴ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit*, 2009, p.130.

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit*, 2009, p.318.

⁸²⁷ *Ibid.*

la religion catholique s'inscrivant, pour les indigènes, dans la continuité de leurs anciennes croyances indigènes.

Nuestra Señora de Guadalupe est aussi la patronne de toute l'Amérique latine. Au Mexique, une basilique lui est entièrement dédiée et elle est fêtée nationalement le 12 décembre. Pour les Mexicains, elle est capable de réaliser des miracles. Il était d'usage jusque dans les années 50 de déposer des ex-voto dans les églises pour la remercier de son aide. Ses ex-voto portent le nom de « retablos » ou « milagros » et l'un des plus connus est le « retablo principal » de la Basilica de Santa Maria de Guadalupe à Mexico D.F.

Nous proposons de développer l'analyse de cette image (consultable à la fin de cette section, **Image 6**), à partir de l'étude menée par des chercheurs de la Basílica de Santa Maria de Guadalupe. Cette étude vise à démontrer que la Vierge est apparue « aux anciens peuples indigènes dans une toilette pleine de symboles (comme dans un codex), que les habitants de ces terres pouvaient comprendre facilement.⁸²⁸ » Nous allons donc nous orienter sur la voie d'une interprétation indigène de cette image de la Vierge.

Les chercheurs décrivent d'abord son visage et ses mains. « Son visage est brun, ovale et en situation de profonde oraison.⁸²⁹ » Ils relèvent un détail important dans l'image : sa main gauche est brune et sa main droite plus blanche, et toutes deux liées l'une à l'autre, elles semblent « symboliser l'union de deux races différentes.⁸³⁰ » En outre, ses cheveux sont détachés, « ce qui pour les Aztèques était le signe d'une femme glorifiée, portant un enfant dans son ventre.⁸³¹ » La ceinture que porte la vierge est aussi porteuse d'un signe fort pour les indigènes. Nouée autour de sa taille, sous son ventre, elle souligne son état avancé de grossesse et le nœud qui le tient « tombe en deux extrémités trapézoïdales, qui représentent dans le monde nahuatl la fin d'un cycle et le début d'un autre.⁸³² » Enfin, la Vierge est entourée d'un rayon doré qui forme un halo de lumière autour d'elle et peut être considéré comme une sorte d'aura. Cela signifie pour les Aztèques qu'elle « est la mère de la lumière, du soleil, du fils soleil, du dieu véritable.⁸³³ » Elle est debout, les pieds au centre d'une lune, ce qui n'est pas sans lien avec le mot Mexico, qui provient d'une expression en nahuatl signifiant « centre de la lune ».

⁸²⁸ Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, en ligne [réf. du 20 août 2010]. Disponible sur : <http://www.virgendeguadalupe.org.mx/estudios/interpretacion.htm>

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ *Ibid.*

Une autre analyse nous semble aussi importante à aborder ici. Elle vise à prouver que la représentation de la Vierge de Guadalupe, telle qu'elle apparaît sur l'ex-voto de la Basilique, s'inscrit dans les règles « de la proportion dorée » ou nombre d'or, ce qui en fait une œuvre de dieu. Cette analyse géométrique de l'image démontre que d'autres symboles dérivés du nombre d'or apparaissent dans l'image, en particulier « le Nahui Ollín, la fleur nahuatl à quatre pétales, qui représente pour les cultures antiques mésoaméricaines, la présence de dieu, le centre de l'espace et du temps.⁸³⁴ »

Cette lecture de l'image nous semble congruente dans la mesure où les Aztèques ont pu, à l'époque de la diffusion de cette image, la lire à partir de leurs propres référents culturels. D'ailleurs, la Vierge de Guadalupe « a conservé certains des attributs de l'Aztèque Tonantzin, elle est la mère aimante, généreuse et secourable, celle qui accueille et qui apaise.⁸³⁵ »

L'image de cette Vierge à la peau mate a aussi été utilisée comme image de résistance pendant la guerre d'indépendance du Mexique, au début du 19^{ème} siècle, mais aussi au moment de la révolution mexicaine du début du 20^{ème} siècle. « En 1800, les premiers insurgés mexicains, qui revendiquaient l'indépendance de leur pays, choisirent son image comme emblème. Ils s'appelèrent eux-mêmes *Los Guadalupe*.⁸³⁶ » Des personnages emblématiques de l'histoire du Mexique s'en sont ensuite servis comme un instrument politique. Tout d'abord, le curé Hidalgo qui, « en attaquant Guanajuato, brandissait un étendard portant l'image de cette vierge⁸³⁷ », mais aussi Emilio Zapata ou Pancho Villa pendant la Révolution de 1910.

A partir des différents niveaux de lecture qui semblent s'entremêler dans cette image de la Virgen de Guadalupe, nous pouvons la considérer comme une image métisse, c'est-à-dire comme un espace de négociation et de tension identitaire, tension qui semble constitutive de l'histoire de la nation mexicaine.

La Virgen de Guadalupe est encore aujourd'hui l'objet d'un culte important, comme le souligne Serge GRUZINSKI : « il est révélateur qu'au début du 21^{ème} siècle, la Vierge de Guadalupe soit en train de faire la conquête des Etats-Unis en offrant aux populations d'origine mexicaine un support religieux et affectif à l'expression de leurs revendications et de leurs espérances. [...] La guerre des images se poursuit partout aujourd'hui, même si elle a perdu en partie, mais en partie seulement, sa dimension religieuse.⁸³⁸ »

⁸³⁴ Insigne y Nacional Basilica de Santa María de Guadalupe, en ligne [réf. du 20 août 2010]. Disponible sur : <http://www.virgendeguadalupe.org.mx/estudios/dorada.htm>

⁸³⁵ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit.*, 2009, p.320.

⁸³⁶ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit.*, 2009, p.319-320.

⁸³⁷ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit.*, 2009, p.320.

⁸³⁸ GRUZINSKI Serge, *Op.cit.*, 2006, p. 453.

L'image de la Vierge de Guadalupe « est un exemple puissant de syncrétisme entre influence catholique et croyances plus anciennes, synthèse d'une vraie guerre des représentations.⁸³⁹ » Elle est une image métisse produite dans le contexte de la première mondialisation du 16^{ème} siècle. Or, « les images métisses [...] pour être appréhendées dans leurs multiples dimensions, doivent être replacées dans le cadre historique de l'expansion et de la domination européenne. Il ne saurait en effet y avoir d'histoire des arts métis sans une réflexion sur le politique, c'est à dire sur les modalités de la domination occidentale, sur la colonisation, la christianisation et les réactions qu'elles ont partout invariablement suscitées sous forme d'expressions artistiques, plastiques, visuelles ou musicales.⁸⁴⁰ »

De fait, l'image métisse est une image hétérogène du point de vue de sa signification. Elle « combine souvent de manière extrêmement originale formes, supports, iconographies, significations d'origines fort différentes.⁸⁴¹ »

Ainsi, « les images métisses incitent à repenser la différence et à établir ou à restituer des ponts entre l'ailleurs extrême et nous. Elles pointent les flux et les mouvements, les échanges et les conflits, les affrontements et les mélanges, les frontières et les franchissements de frontières, les contaminations, au meilleur sens du terme.⁸⁴² »

Cette perspective historique nous permet de mettre en évidence le rôle central du religieux dans le rapport à l'image. Elle nous amène par conséquent à analyser dans les films la place du religieux, en étant attentifs aux pratiques culturelles syncrétiques que les cinéastes mexicains mettent en scène.

⁸³⁹ *Ibid.*

⁸⁴⁰ GRUZINSKI Serge, *Op.cit.*, 2006, p. 453.

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² *Ibid.*

Images clés de l'imaginaire national mexicain (suite)

Image 6 : La Virgen de Guadalupe, patronne du Mexique, symbole religieux et politique



Peinture exposée à la Basilique de la Virgen de Guadalupe, disponible en ligne [réf. du 22 juin 2011] : <http://www.virgendeguadalupe.org.mx/estudios/interpretacion.htm>

2. Le religieux dans le cinéma mexicain contemporain

Nos analyses ont pour objectif de mettre en évidence les symboles et thématiques religieuses qui jouent un rôle important dans les films et nourrissent leurs différents niveaux de lecture. Nous relèverons les différents signes de la religion catholique présents dans les films mais nos analyses visent aussi à mettre en lumière le syncrétisme des pratiques religieuses du Mexique d'aujourd'hui, dans la filiation des syncrétismes du Mexique colonial.

Dans un premier temps, nous analyserons les icônes de la Virgen de Guadalupe et du Christ, pour élargir ensuite notre analyse à d'autres symboles religieux appartenant à d'autres cultes.

Nous montrerons aussi que la rédemption est une thématique récurrente dans les films de la trilogie des réalisateurs du corpus principal comme dans ceux des réalisateurs du corpus périphérique.

Enfin, au-delà de la religion catholique, les réalisateurs mettent aussi en scène des cultes religieux plus anciens ainsi que les nouveaux fanatismes apparus à la fin du 20^{ème} siècle.

a. Icônes et place de la religion catholique dans les films du corpus

Les films des réalisateurs du corpus principal représentent explicitement des icônes et des symboles religieux catholiques à l'écran et s'appuient sur des thématiques bibliques pour donner de l'épaisseur à la psychologie des personnages et nourrir l'intrigue. Nos analyses se focalisent sur *Amores Perros* (2000), *21 Grams* (2003) et *Babel* (2006), dans le cas d'A.G INARRITU, *Japón* (2002) et *Batalla en el cielo* (2005) dans le cas de C. REYGADAS.

En ce qui concerne le corpus périphérique, nous avons retenu deux films : *Les fils de l'Homme* (CUARON, 2006), dans lequel les références bibliques sont aussi très nombreuses et *Super Amigos* (PEREZ-TORRES, 2007), dans lequel le réalisateur met en scène des pratiques culturelles syncrétiques.

Amores Perros (INARRITU, 2000)

Dans *Amores perros*, les références à la religion sont disséminées tout au long du film. Elles ne semblent pas perceptibles au premier visionnement tant elles s'intègrent dans l'environnement quotidien des personnages. Mais leur présence récurrente nous semble représentative d'un Mexique baroque et adorateur d'images, comme en atteste l'environnement des personnages principaux.

Par exemple, au début du film, le spectateur découvre l'intérieur de la maison d'Octavio, rempli d'images religieuses. Dans le couloir de l'entrée, un calendrier avec une photographie grand format du pape Jean-Paul II est accroché sur le mur. Une croix en bois est aussi collée sur la porte de sa chambre ainsi qu'une image de la Vierge sur le mur. Un petit autel, se trouvant dans le couloir de l'escalier, apparaît aussi au milieu du film. Filmé en gros plan et en caméra portée, il est composé d'un petit napperon blanc, posé sur un tissu rouge, par dessus lequel deux petits Jésus sculptés et peints ainsi que deux pots de fleurs se tiennent. Derrière les sculptures, un tableau de la Vierge est accroché au mur, entouré d'un chapelet noir. La composition est chargée ; plusieurs saints étant concentrés dans un petit espace, superposant différents symboles religieux. Cette composition baroque contraste avec la sobriété de la maison luxueuse et moderne de Daniel. Dans la chambre qu'il partage avec sa femme, une grande croix en argent trône au-dessus du lit conjugal. Elle manifeste leur foi en la chrétienté mais apparaît aussi comme un signe ostentatoire de richesse.

Dans l'appartement flambant neuf de Valeria, aucune trace de la religion chrétienne n'est visible. Les seules images qui apparaissent sur le mur sont des images d'elle-même (posant en tant que mannequin) : un poster pour le parfum *Enchant*, un tabloïd avec des clichés d'elle-même - qui fait d'ailleurs penser à une pellicule de cinéma -. L'image religieuse disparaît de cet environnement pour être remplacée par une image de la société de consommation et du diktat de la beauté du capitalisme triomphant.

Ensuite, deux références directes à la religion catholique sont manifestes dans le film, à travers les dialogues des personnages. La première est une référence à Dieu. A la fin du film, Susana refuse de partir avec Octavio et lui donne comme seule explication : « *Comme disait ma grand-mère, si tu veux faire rigoler Dieu, parle lui de tes projets.* » La deuxième est une référence à deux personnages bibliques ; Abel et Caïn, fils d'Adam et Eve. Lorsque Chivo kidnappe l'homme qu'il doit tuer, il le soumet à un interrogatoire proche de la torture psychologique pour lui faire comprendre qui veut sa mort. La discussion s'apparente à un confessionnal pour plusieurs raisons. « Les acteurs ne sont jamais face à face, excepté lorsque, juste après que le vieil homme ait dévoilé à sa

victime qui était son bourreau, il se place face à lui debout, comme pour mieux mettre en relief sa supériorité, tel un homme d'église, et son rôle de pénitencier.⁸⁴³ » L'alternance de champ/contre-champ sur les personnages accentue encore l'inégalité de leurs statuts. D'autant que Chivo « est assis sur un fauteuil de couleur bordeaux, tel un trône de souverain, et sa victime est assise au sol, les mains liées.⁸⁴⁴ » Les personnages sont aussi filmés « à travers la fenêtre de la cuisine ou les barreaux de la rampe d'escalier, ce qui rappelle encore la métaphore du confessionnal.⁸⁴⁵ » Tout au long du dialogue, Chivo fait référence par ses paroles au mythe biblique d'Abel et Caïn. Il appelle sa victime « *Abel* » et son bourreau « *Putain de Caïn* », et insiste sur le fait que les deux hommes sont « *associés* » et « *demi-frères* » en les nommant « *brother* ». Cette référence à la culture nord-américaine souligne d'ailleurs l'hégémonie de celle-ci sur la culture mexicaine et sur sa langue ; les Mexicains ayant pour habitude d'intégrer des mots anglais dans leur discussions quotidiennes. Mais en même temps, dans le contexte de la relation entre ces deux hommes, le mot « *brother* » est ironique dans la bouche de Chivo : il est désormais vide de sens puisque la fraternité s'est perdue entre les deux hommes qui sont aussi associés. Leur relation n'est pas fraternelle mais pécuniaire et elle fait écho au capitalisme américain. Le mythe d'Abel et Caïn constitue aussi le fondement de la relation entre Octavio et Ramiro, les deux jeunes frères issus d'une classe populaire : ils sont en compétition constante pour gagner toujours plus d'argent ou convoiter la même femme.

En outre, le récit en triptyque peut être envisagé comme une métaphore de la Trinité. En effet, le film représente « trois âges fondamentaux de la vie : celui du passage à l'âge adulte [au travers du personnage d'Octavio], celui du passage à l'âge mûr [Daniel], et celui du rapprochement de l'heure fatidique de la mort [Chivo]. » Et le chiffre trois symbolise la Trinité, « désignation de Dieu en trois personnes distinctes qui sont le Père, le Fils et le Saint-Esprit ; réunion de trois éléments formant un tout, tel ce récit en triptyque.⁸⁴⁶ »

Pour approfondir encore la dimension biblique de ce film, nous pouvons considérer que les actes commis par différents personnages représentent un ou plusieurs des sept péchés capitaux. Le péché est en effet un concept central de la culture chrétienne. Il est une offense à Dieu, dont les conséquences sont dramatiques pour celui qui le commet.

⁸⁴³ MASSIAS Emilie, *Analyse de la rédemption dans le récit filmique mexicain Amores Perros*, Maîtrise de LLCE dirigée par Estève Raphaël, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2005, p.42-43.

⁸⁴⁴ MASSIAS Emilie, *Op.cit.*, 2005, p.43.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ MASSIAS Emilie, *Op.cit.*, 2005, p.38.

Les personnages des deux premiers récits commettent les péchés de la luxure et de l'orgueil. En effet, Octavio et Ramiro recherchent tous les deux les plaisirs sensuels et charnels de l'amour, surtout à travers l'adultère. Ils sont avides d'argent, de sexe et de drogue. Un jeu de séduction s'installe dès le début du film entre Octavio et Susana, sa belle-sœur. Il apparaît à travers les regards, les rires et les sourires et les connotations sexuelles. De son côté, Ramiro trompe aussi sa femme avec une de ses collègues, aux yeux de tous, dans l'épicerie où il travaille le jour. Les choix de vie de Valeria et Daniel reflètent aussi la luxure et l'orgueil. Valeria est mannequin ; son portrait apparaît sur un panneau publicitaire géant pour le parfum *Enchant*. La figuration, la recherche de la perfection physique et de la célébrité sont au cœur de son travail. Mais sa quête est compromise par son terrible accident qui la rend paralysée. Elle passe ainsi de « symbole publicitaire à « rien »⁸⁴⁷ », comme le souligne l'espace disponible sur le panneau publicitaire visible depuis son balcon, sur lequel trônait son portrait avant son accident. De son côté, Daniel vit une crise de la quarantaine et cherche espoir dans sa relation adultère avec Valeria, bien plus jeune que sa femme. « Malgré l'évènement tragique, il est fier de vivre enfin avec sa dulcinée, l'objet de son désir conquis.⁸⁴⁸ »

L'orgueil semble ainsi un péché commun à ces quatre personnages. Dans la Bible, il est « considéré comme le péché capital, puisque l'homme fut expulsé du paradis pour avoir commis cette faute qui est une offense directe à Dieu ; celle de vouloir se mesurer à Lui, posséder plus de pouvoir et d'autorité que Dieu lui-même.⁸⁴⁹ » Dans le film, le péché de l'orgueil est représenté au travers d'un objet particulier, le miroir, dans lequel l'image et l'état moral des personnages se reflètent. Cet objet symbolise le culte du moi, de l'amour propre, qui caractérise ce péché. A plusieurs reprises dans le film, Daniel, Octavio et Ramiro se regardent dans le miroir. C'est ce que fait Daniel tous les matins, tout en réconfortant Valeria paralysée, « ou plutôt en se réconfortant lui-même dans sa propre estime et virilité, puisque désormais elle ne peut rien faire sans lui.⁸⁵⁰ » De même, quand Octavio discute avec son ami Jorge de sa relation avec Susana, dans sa chambre, il se regarde dans un miroir, et c'est son reflet qui est filmé face à la caméra. Son ami Jorge le dissuade de sa relation avec sa belle-sœur, voulant lui faire prendre conscience de l'impossibilité de cette relation. Mais « son orgueil est tel, qu'il revendique le fait d'avoir connue Susana avant son frère, comme si cela lui donnait un droit ou un mérite particulier.⁸⁵¹ »

L'orgueil est lié au péché de la colère, représentée par le personnage de Ramiro et sa violence verbale et physique à l'égard de sa femme ou de son frère. C'est aussi

⁸⁴⁷ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.66.

⁸⁴⁸ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.65.

⁸⁴⁹ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.61.

⁸⁵⁰ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.65.

⁸⁵¹ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.62.

l'orgueil blessé d'Octavio, suite à la fuite de Susana et son mari avec son argent, qui provoque sa colère. Le dernier combat de Cofi se solde dans un bain de sang, parce que l'adversaire d'Octavio conteste sa victoire et tire sur son chien. Octavio décide de venger Cofi en retournant dans l'ancre du combat pour tuer son adversaire au couteau. La trace de sa colère est filmée en gros plan lorsqu'Octavio jette au sol son couteau ensanglanté avant de s'enfuir.

On peut aussi voir dans le rejet et les regards méprisants de la mère d'Octavio à l'égard de Susana le pêché de l'envie. Ses deux femmes représentent deux générations différentes et illustrent les relations tendues entre belle-mère et belle-fille ; une rivalité latente s'installe entre les deux femmes et c'est surtout la belle-mère qui manifeste son agressivité. Mais son comportement peut s'expliquer par le fait que « Susana a accès à des facilités, des conditions de vie qu'elle n'a pas eues. Par exemple, et certainement grâce à son aide, la jeune femme peut suivre des études, elle vit sous son toit et concentre l'attention de ses deux fils qui se disputent pour elle.⁸⁵² » C'est en effet la belle-mère qui assure le confort quotidiens de ses deux fils, de sa belle-fille et de son bébé. Susana agit comme une adolescente : elle ne participe pas aux tâches ménagères et a besoin de sa belle-mère pour s'occuper de son fils quand elle va au lycée.

Les personnages du film commettent aussi les péchés de la gourmandise et de la paresse. Ils consomment en quantité excessive de la nourriture, du tabac, de l'alcool et des drogues. Dans le foyer familial d'Octavio, de nombreuses séquences ont lieu dans la cuisine, même si les personnages se croisent plutôt qu'ils ne se réunissent tous autour de la table, ce qui souligne la crise de la cellule familiale dans la culture mexicaine. Cependant, le spectateur peut noter que les repas sont copieux et diversifiés ; ils se composent « de « frijoles », les haricots rouges, de viande souvent hachée, de maïs, de tomates, d'œufs, de pain, de fruits aussi ; une alimentation typique du Mexique. [...] Le réfrigérateur est toujours plein, et la présence de sauces et boissons sucrées manifeste un certain accès à des produits de seconde nécessité.⁸⁵³ »

Les jeunes de la famille d'Octavio sont aussi paresseux : Susana ne travaille pas mais elle ne participe pas non plus aux tâches ménagères. Elle est souvent représentée allongée sur un lit ou un canapé, faisant sa sieste avec son bébé ou regardant la télévision avec Octavio. Les deux frères préfèrent aussi l'argent facile plutôt que le dur labeur. Octavio gagne sa vie en faisant combattre son chien et Ramiro en cambriolant des pharmacies et supérettes.

Enfin, ce film semble aussi exprimer la crise du sacré qui traverse le Mexique d'aujourd'hui, pris dans la société de consommation. Dans le film, « l'imaginaire audiovisuel a remplacé les figurines et les tableaux religieux dans notre société moderne

⁸⁵² MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.68.

⁸⁵³ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.77.

qui, ayant mis de côté « le sacré », s'est inventé d'autres héros auxquels vouer un culte.⁸⁵⁴ » La culture de masse est représentée par la présence récurrente de la télévision dans l'espace quotidien des personnages. L'émission *Gente de Hoy* que regarde Octavio dans sa chambre est un archétype de la société de consommation mexicaine standardisée sur le modèle de la culture nord-américaine.

Cette crise du sacré s'explique en fait par une démythification des symboles religieux, comme l'explique Umberto ECO : « En réalité, quand on parle de « démythification » pour qualifier notre temps, en associant le concept à une crise du sacré et un appauvrissement symbolique de ces images que toute une tradition iconologique nous avait habitué à considérer comme chargées de significations sacrées, on veut souligner le processus de dissolution d'un répertoire symbolique institutionnalisé, typique des premiers temps de la chrétienté.⁸⁵⁵ » Dans le film, le réalisateur met en parallèle les icônes de la religion catholique et celles de la société de consommation. La chambre d'Octavio est un exemple de ce mélange : des icônes catholiques coexistent avec des posters de manga ou de groupes de rock. Octavio représente le paradoxe de la jeunesse mexicaine d'aujourd'hui ; si fier d'être mexicain mais les yeux rivés sur les symboles diffusés par la télévision de l'eldorado nord-américain, comme en atteste la voiture qu'il s'achète grâce à l'argent qu'il gagne en faisant combattre son chien. « A travers sa voiture, Octavio peut se projeter en héros, il acquiert un statut social auquel il n'avait pas accès avant. [...] Et si cette situation est vraie pour la classe populaire, elle l'est aussi pour la classe aisée de Daniel. Ce personnage qui rêve d'une belle blonde apparaissant sur toutes les affiches de la ville, symbole enchanteur d'un parfum et de l'image de la beauté parfaite, féminine et sensuelle, blonde comme une américaine.⁸⁵⁶ »

La crise du sacré liée à la société de consommation du Mexique moderne semble aussi s'exprimer à la fin du film, dont le seul espoir apparaît en demi-teinte dans l'histoire de Chivo, ressuscitant d'un point de vue symbolique. « La métaphore du chemin vers le ciel et la lumière ascendante qu'utilise le réalisateur » semble signifier l'état du Mexique contemporain du film, suite à l'élection de Vicente Fox en décembre 2000, qui signe la fin du PRI, au pouvoir depuis plus de soixante-dix ans. Cette fin semble exprimer l'idée que « les Mexicains n'ont pas grand espoir pour le futur, ou un futur noir. [...] Dans la réalité urbaine de la métropole, la justice a disparu au même titre que la crédibilité du divin.⁸⁵⁷ »

⁸⁵⁴ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.48.

⁸⁵⁵ ECO Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona: Lumen/Tusquets, 2001, p.219. Traduction du texte original en espagnol.

⁸⁵⁶ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.50.

⁸⁵⁷ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.103.

Pour conclure, ce film représente un Mexique fortement lié à la religion et à l'imaginaire religieux, en disséminant des indices de ce lien fort entre le peuple et les saints, dans l'héritage du Mexique colonial étudié par Serge GRUZINSKI.

Cependant, le cinéaste souligne aussi la crise du sacré qui touche le Mexique contemporain, substituant les icônes religieuses par celles de la société de consommation.

21 Grams (INARRITU, 2003)

Dans *21 Grams*, l'environnement de Jack, ancien prisonnier converti à l'évangélisme, est surchargé de symboles religieux. Dès l'ouverture du film, le spectateur peut relever les signes de sa ferveur religieuse : il porte des boucles d'oreille en croix et revendique le fait de croire en Jésus et en la Bible. Dans une église évangélique, il tente de convertir un jeune délinquant. Le jeune homme est sceptique mais Jack est persuadé de sa foi et du bien-être qu'elle lui procure. Pour le convaincre, Jack lui montre sa voiture, un pick-up typiquement américain, qu'il considère comme un signe envoyé par Jésus. Sur les portières du véhicule, plusieurs autocollants sont collés, sur lesquels on peut lire « Faith : Jesus saves » ou encore « Believe in the Saver ». La discussion entre les deux hommes pose le dilemme moral à venir dans le film ; celui de tuer quelqu'un et de ressentir la « culpabilité ». Ce mot est d'ailleurs prononcé par Jack avec insistance. Ce début est ironique, puisque Jack montre au jeune homme l'arme du crime à venir, en la présentant comme un cadeau de Dieu : c'est en effet sa voiture qui causera la mort d'un père et de ses deux enfants.

D'ailleurs, dans *21 Grams* (2003) comme dans *Amores Perros* (2000), la voiture américaine (qu'il s'agisse d'un pick-up ou d'un 4x4) est associée à la mort et liée à un accident. Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que cet objet, symbole de réussite sociale, est considéré comme étant néfaste par le réalisateur. Il critiquerait ainsi la société de consommation et le rêve américain, fantasmes de beaucoup de Mexicains.

Plus tard, Jack quitte la paroisse pour rentrer chez lui. Dans sa voiture, d'autres signes ostentatoires de sa foi sont apparents ; une croix suspendue au rétroviseur (comme dans la voiture de Santiago dans *Babel*, 2006), une icône en plastique du Christ collée sur le tableau de bord et des croix dorées gravées sur le volant, ce qui crée une ambiance surchargée et kitsch. D'autant que Jack écoute un débat religieux à la radio. Il semble dévoué corps et âme à la foi des évangiles, comme le souligne A.G INARRITU : « J'ai exploré le phénomène du fanatisme à travers le personnage de Benicio DEL TORO.⁸⁵⁸ »

La religion joue un rôle central dans les films d'Alejandro GONZALES INARRITU, qui est lui-même très croyant. Lorsqu'il est en tournage, il a d'ailleurs l'habitude de répéter un rituel empreint de spiritualité, qu'il explique comme suit : « Depuis *Amours Chiennes*, à la manière d'un rituel, je célèbre une bénédiction collective les premier et dernier jour du tournage. [...] J'utilise des roses rouges pour le premier jour et des roses blanches pour le dernier.⁸⁵⁹ » Il invite alors les membres de son

⁸⁵⁸ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.298.

⁸⁵⁹ GONZALES INARRITU Alejandro, *Op.cit*, 2006, p.294.

équipe à jeter les roses en l'air, en criant collectivement « Abba Eli », qui signifie en hébreu le père, Dieu.

***Babel* (INARRITU, 2006)**

Alejandro GONZALES INARRITU utilise souvent des mythes fondateurs de la culture judéo-chrétienne pour caractériser de manière archétypale ses personnages et renforcer leur psychologie. Le recours à ces mythes peut provoquer l'identification forte du spectateur qui reconnaît des thèmes forts appartenant à l'inconscient collectif occidental.

Par exemple, le mythe d'Abel et Caïn servant à caractériser les relations fraternelles entre Octavio et Ramiro dans *Amores Perros* (2000) sert aussi de base à la construction de celles des deux jeunes frères marocains dans *Babel* (2006). En effet, les deux jeunes adolescents sont en compétition permanente pour obtenir la reconnaissance de leur père, comme en atteste la séquence où ils testent tous les deux le fusil acheté par leur père pour éloigner les prédateurs des chèvres. Le cadet se montre plus habile que son aîné, vexé par sa maladresse qui provoque la risée de toute la famille.

C'est aussi un mythe biblique qui est à l'origine du titre du film ; celui de la Tour de Babel. « Tant par sa racine *bll* (confondre) que par la légende qui s'y rapporte, la tour de Babel [...] symbolise la confusion, le désordre et la dysharmonie.⁸⁶⁰ » Et ce mythe renvoie aussi au péché originel de l'homme, celui de l'orgueil, qui le conduisit à conquérir les cieux et provoqua le châtement de Dieu. Au-delà de la symbolique biblique, ce mythe fondateur permet au réalisateur de traiter le problème de l'incommunicabilité entre les hommes de cultures différentes, comme il l'explique lui-même : « Je ne fais pas des films pour prêcher, mais j'ai essayé de condenser tous ces problèmes de communication qui sont comme cette tour de Babel érigée jusqu'à Dieu, lequel punit les hommes en leur donnant des langues différentes de façon à ce qu'ils ne puissent pas se comprendre. En fait, le problème pour moi, ce n'est pas la différence des langues bien sûr, mais les idées préconçues, les préjugés qui nous séparent.⁸⁶¹ » Le film traite plutôt des relations entre les hommes que de la religion et sa problématique peut être résumée ainsi : « Dans Babel, c'est Dieu qui est à l'origine de la confusion et c'est à l'homme qu'il revient aujourd'hui de trouver la solution.⁸⁶² »

D'ailleurs, pour le réalisateur, les visages marqués des Marocains représentent l'humanité originelle, comme il le dit lui-même : « le visage de ses hommes est profondément biblique ; il est le visage même de l'humanité telle qu'elle est décrite

⁸⁶⁰ MOREL Catherine, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris : Archipel, 2004, p. 117.

⁸⁶¹ GONZALES INARRITU Alejandro, Le grand cœur de Babel, in *Sud Ouest* du 24 mai 2006, p.23.

⁸⁶² GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.298.

dans les testaments musulman, juif et chrétien.⁸⁶³ » L'enjeu du film est ainsi de rapprocher les hommes et les religions.

Enfin une autre référence nous semble importante à relever dans ce film, en relation avec une œuvre d'art majeure de la chrétienté. Lorsque Susan est blessée par balles, son mari la porte à bout de bras, comme La Pietà porte son fils. Alejandro GONZALES INARRITU insiste sur cette référence, en expliquant qu'il a été marqué par « la Pietà de Michel-Ange » que sa mère lui avait ramené de New York en miniature. Dans cette séquence il voulait que « Richard porte Susan comme une métaphore de cette image de la douleur.⁸⁶⁴ » Cette référence n'est pas anodine : cette statue, représentant la Vierge Marie (Mater dolorosa) tenant sur ses genoux le Christ mort suite à sa crucifixion, est une représentation forte de la maternité désenchantée. Elle accentue ici le désarroi de Richard. La Pietà est aussi citée dans un dialogue du film *Les Fils de l'Homme* (2006) d'Alfonso CUARON. Lorsque le Ministre des Arts fait un état des lieux des pillages des œuvres d'art dans les musées du monde, il apprend à Théo qu'ils n'ont pas pu sauver La Pietà. Cette référence prend aussi tout son sens dans ce film qui s'inscrit dans le genre de la dystopie, et dans lequel l'humanité est condamnée par sa stérilité.

⁸⁶³ GONZALES INARRITU Alejandro, *Op.cit*, 2006, p.292.

⁸⁶⁴ GONZALES INARRITU Alejandro, *Op.cit*, 2006, p.292.

***Japón* (REYGADAS, 2002)**

Dans *Japón*, Carlos REYGADAS représente un Mexique imprégné par la religion et ses images. Cette dévotion aux images chrétiennes est incarnée par le personnage de la vieille femme qui recueille le protagoniste du film. Son prénom est déjà une référence à la religion. Elle s'appelle Ascen, diminutif d'Ascención qui est une référence directe au Christ. Elle le souligne d'ailleurs dès son apparition dans le film : « Je ne m'appelle pas Assomption mais Ascension, en référence au Christ qui est monté au ciel avec les anges. L'Assomption, c'est la Vierge Marie qui monte au ciel avec les anges. » De plus, Ascen possède de multiples icônes de la Vierge et du Christ, qu'elle a placées sur une petite étagère dans sa chambre, avec une image de son défunt mari. A plusieurs reprises dans le film, elle les regarde avec fascination, comme des objets précieux et elle fait des prières devant elles. D'ailleurs, elle prie beaucoup dans le film, elle prie même pour l'homme et finit souvent ses phrases par « *Si Dieu le veut* ». Enfin, l'histoire entre l'homme et Ascen semble aussi imprégnée par le discours religieux. En effet, l'homme qui était candidat au suicide est accueilli par Ascen. Il se laisse vivre dans ce petit village et convaincre par l'humanité de la vieille femme. Il s'autorise des joies terrestres qu'il pensait ne plus pouvoir goûter, de l'alcool de cactus à l'observation d'un groupe d'enfants hilares devant l'accouplement de chevaux. Les corps en putréfaction et les symboles du renouvellement du cycle vital se mélangent jusque dans le puissant désir que ressent l'homme pour Ascen, par delà son corps vieilli. Alliant les contraires, le désir sexuel de l'homme prend le dessus sur le désir de mort. Ce jeu entre vie et mort parcourt tout le film et semble fortement lié à la religion. Carlos REYGADAS explique d'ailleurs l'influence forte de la religion dans son pays : « Le Mexique est un pays ritualiste, peut être plus encore que les religieux. Les Mexicains peuvent tuer, trafiquer de la drogue, violer femmes et enfants, ce qui arrive assez souvent, et dans le même temps aller à la messe, se confesser le dimanche. Dans toutes les maisons, il y a un autel et des icônes. Alors je me suis demandé à quel point cette vieille femme pouvait voir dans l'homme une sorte de Christ. ⁸⁶⁵»

Cependant, le cinéaste semble transgresser les valeurs de la religion catholique. La relation qui se noue entre l'homme et Ascen peut être comprise comme une réinterprétation de la relation entre Marie et le Christ. Mais cette relation est incestueuse, puisque l'homme et la vieille femme ont des relations sexuelles dans le film.

⁸⁶⁵ Carlos REYGADAS, POSITIF n° 503 du 1^{er} janvier 2003, p.38.

Batalla en el cielo (REYGADAS, 2005)

Dans ce film, le cinéaste entremêle de manière syncrétique des icônes de la religion catholique avec d'autres symboles, provenant de la psychanalyse jungienne.

En effet, le réalisateur filme souvent des icônes peintes dans ses films, comme dans *Batalla en el cielo* : Marcos et sa femme sont allongés côte à côte ; le cinéaste montre ainsi ces corps obèses que l'on ne voit pas dans le cinéma hégémonique, comme le souligne le réalisateur : « Je trouve les corps de mes personnages très beaux. On voit leur peau foncée transpirer, des courbes magnifiques, une belle matière humaine. J'essaie toujours de les montrer d'une façon ouverte et respectueuse car la plupart des êtres humains ressemblent à ces corps et non pas aux grandes stars de cinéma.⁸⁶⁶ » Puis, sans transition, il filme en très gros plan un tableau du Christ ensanglanté, poignardé au torse. Il s'agit en fait d'un tableau d'Antonello da MESSINA, intitulé *Le Christ mort*, datant du 15^{ème} siècle. Le plan sur ce tableau apparaît comme une pause, une suspension dans le film, d'autant que la caméra se déplace au cœur de la toile, en panoramique vertical ascendant. Il peut inviter le spectateur à prendre du recul sur l'action pour comprendre le lien entre ce tableau et Marcos. Le réalisateur l'explique ainsi : « C'est un tableau émouvant avec cette notion de chair, de sang et de piété, que montrent les volumes à l'italienne. L'ange soutient le Christ mort mais il pleure. Je vois Marcos ainsi : il est en train de mourir, de tomber, mais on a envie de le soutenir, avec tristesse, car la situation est irréversible ; l'enfant qu'il a kidnappé est mort.⁸⁶⁷ » En outre, l'alternance de champ/contre-champ sur le tableau et sur le couple faisant l'amour souligne les détails du tableau et ceux des corps en sueur, en même temps qu'elle souligne le conflit intérieur de Marcos, comme l'explique le cinéaste : « Je voulais aussi rappeler sa confusion, les symboles contradictoires et les forces qui s'opposent en lui.⁸⁶⁸ »

Carlos REYGADAS se sert d'autres symboles, qui ont une signification forte dans la psychanalyse. Par exemple, le cheval, symbole de l'énergie libidinale, revient souvent dans ses films et remplit cette fonction symbolique ambivalente de vie et de mort. Nous nous appuyons sur l'un des textes majeurs de C.G JUNG pour étayer notre hypothèse. Pour ce psychanalyste, « le cheval peut être considéré comme le symbole de la libido⁸⁶⁹ ». Il représente une « masse d'énergie » dont dispose l'homme, et cette libido est associée à la figure de la mère. Dans *Japón*, un cheval mort est présent à l'image lorsque l'homme est sur le point de se suicider. Plus tard dans le film, lorsqu'il retrouve le goût de la vie, il aperçoit un cheval et une jument en train de s'accoupler.

⁸⁶⁶ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film, non paginé, [réf. du 25/01/2010]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

⁸⁶⁷ REYGADAS Carlos, Scène commentée, Bonus du DVD *Batalla en el cielo*, Bac Vidéo, 2008.

⁸⁶⁸ *Ibid*

⁸⁶⁹ JUNG C.G, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris : Georg, 2006, p.684-685.

Dans *Batalla en el cielo*, Marcos observe pendant un long moment un cheval peint sur un cadre et accroché sur le mur de couleur rouge sang, juste avant de tuer Ana. Ce cheval peut représenter la libido qui anime Marcos à ce moment précis ; à la fois pulsion de vie et de mort. Le cheval est aussi dans la psychanalyse jungienne associé au sacrifice. Et justement, Marcos regarde ce cheval peint et encadré sur le mur du salon juste avant de tuer Ana. Sa mort peut ainsi être considérée comme un sacrifice, dans la filiation des cultes aztèques, comme nous l'expliquerons plus bas.

Carlos REYGADAS fait ainsi appel à plusieurs référents culturels, renvoyant à la fois à la religion catholique, à la psychanalyse et aux croyances aztèques.

Une autre séquence du film a aussi retenu notre attention, parce qu'elle met en évidence la ferveur des Mexicains pour cette Vierge métisse qu'est Notre Dame de Guadalupe. Marcos se rend à la Basilique construite à son effigie à la fin du film, dans le but d'expié ses péchés et de trouver la voie de la rédemption. Le cinéaste explique l'importance de ce lieu pour les Mexicains : « Au Mexique, le fondement du catholicisme est le rituel plutôt que la spiritualité. Notre-Dame de Guadalupe est considérée comme la mère de tous les Mexicains, son amour est inconditionnel et nous, Mexicains, sommes bien contents de rester à jamais ses enfants. Le pèlerinage dans le film est ainsi plus un fait social que religieux.⁸⁷⁰ »

Le réalisateur souligne aussi la dimension syncrétique de ce lieu : « Marcos encapuchonné se dirige vers la Basilique. [...] C'est le 12 décembre, le jour de la fête de la Virgen de Guadalupe, et un million de gens viennent à la Basilique. [...] Nous avons tourné caméra à la main, directement dans la foule, entre les chamanes, les danseurs et les gens. Tout ici est syncrétique, comme ces danses préhispaniques devant le sanctuaire de la religion européenne. C'est Mexico : tout est à l'envers et entremêlé. [...] A l'intérieur, c'est la messe royale. On entend *Blowing in the wind* de Bob Dylan, c'est la version de l'église catholique. Les gens peuvent voir la cape de la Vierge et ici le drapeau du Mexique est très associé à la religion. Le drapeau est aussi un outil de manipulation catholique.⁸⁷¹ » Cette séquence cruciale dans le film montre la gradation de la folie de Marcos, le conduisant à l'épuisement et à la mort et souligne l'importance des liens entre les hommes et les saints dans la culture populaire mexicaine.

Enfin, le titre du film comporte aussi une dimension religieuse, comme l'affirme Carlos REYGADAS : « C'est ironique, car la ville de Mexico est plus proche de l'enfer que du ciel. Tout comme pour Japon, le titre de mon film reste ouvert. On peut s'imaginer qu'il évoque la lutte de Marcos dans une ville infernale ou bien la lutte des

⁸⁷⁰ REYGADAS Carlos, Scène commentée, Bonus du DVD *Batalla en el cielo*, Bac Vidéo, 2008.

⁸⁷¹ *Ibid.*

dieux grecs, là-haut, qui se disputent le destin des hommes ... Il y a autant d'interprétations que de spectateurs.⁸⁷² »

⁸⁷² *Ibid.*

Les Fils de l'Homme (CUARON, 2006)

Dans ce film, les références à la Bible sont aussi nombreuses.

Tout d'abord, l'infertilité qui touche l'humanité est interprétée par certains manifestants déambulant dans les rues du Londres de 2027 comme un châtement divin. En effet, sur leurs pancartes, le spectateur peut lire : « REPENT » ou encore « Infertility is God punishment ». Théo et Jasper l'interprètent davantage comme le résultat des manipulations génétiques perpétrées par les hommes, ainsi que celles qui touchent à l'industrie agro-alimentaire. L'infertilité peut être interprétée comme une métaphore de la perte d'espoir de l'humanité. Le désespoir est tel que l'état distribue des kits de suicide, nommés « Quietus » : les écrans répartis partout sur les murs de la ville en font la publicité en boucle. Mais le bébé de Kee, la jeune femme noire qui est enceinte comme par miracle, apparaît comme un symbole de renouveau et de rédemption.

Ensuite, le titre du film pose aussi la religion comme thème central ; Le fils de l'homme désignant dans la Bible le messager (ou Messie) qui doit annoncer le renouveau. En ce sens, le film peut être considéré comme un récit contemporain sur la nativité. La symbolique chrétienne apparaît aussi dans le nom du groupe de résistants britanniques auquel appartient Julian : les « Poissons ». Cet animal est en effet un autre symbole majeur du christianisme. Il renvoie au baptême, à la résurrection et désigne parfois le christ lui-même.

Enfin, la séquence où Kee révèle à Théo qu'elle est enceinte fait allusion à la scène de la nativité dans la Bible. En effet, lorsque Kee se dénude pour montrer son ventre plein de vie à Théo, elle est dans un hangar, au milieu des vaches. A la vision de son ventre, Théo s'exclame « Oh mon Dieu ». Une musique classique particulière se fait entendre ; elle s'intitule « Fragments of Prayer » et a été spécifiquement composée pour le film par le compositeur britannique John TAVENER, un chrétien orthodoxe. Sur les indications du réalisateur, le compositeur a exploré en musique les thèmes de la maternité, la naissance, la renaissance et la rédemption. Cependant, Carlos CUARON traite cette séquence clé avec ironie, puisque quand Théo lui demande qui est le père, Kee répond : « Y'a pas de père, je suis vierge », avant d'exploser de rire et ajouter « Y'en a eu tellement que je ne connais pas son nom », ce qui indique qu'elle s'est prostituée pour survivre. Après avoir accouché, Kee traverse le camp de réfugiés en tenant son bébé dans ses bras, couvert d'un tissu en toile. Sur son passage, les combats s'arrêtent et les gens font le signe de croix en prononçant « Jésus Christ » quand ils aperçoivent l'enfant.

Super Amigos (PEREZ-TORRES, 2007)

Dans ce documentaire, le réalisateur met en évidence le syncrétisme à l'œuvre dans l'univers des Super Amigos, mélange de symboles religieux et de Lucha libre.

Deux séquences ont particulièrement retenues notre attention sur ce point ; elles mettent en scène les interviews de Fray Tormenta (prêtre et ancien catcheur qui aide les enfants des rues de Mexico DF en les recueillant dans son église pour les nourrir et leur apprendre le catch) et Super Animales (qui lutte contre la maltraitance des animaux, et surtout les corridas, héritage des colons espagnols).

Dans la première séquence, Fray Tormenta raconte son parcours d'ancien catcheur avant de devenir prêtre. Juste avant l'interview, le cinéaste représente la transformation de ce Super Amigos, avec une séquence d'animation. Le spectateur peut ainsi comprendre que cet homme est un ancien enfant drogué des rues de la mégalopole, qui a été rejeté par un prêtre de l'église catholique. L'enfant apeuré par la virulence du prêtre tout puissant se met à pleurer ; ses yeux sont filmés en gros plan. Puis, en rythme sur le son d'une cloche d'église, le petit garçon ouvre les yeux et le masque de Fray Tormenta apparaît dans sa pupille. Dans le plan suivant, Fray Tormenta apparaît dans son costume complet, fier et tout puissant sur le ring composé du drapeau mexicain et entouré de têtes de mort. Ensuite, le réalisateur montre l'église où Fray Tormenta prêche la parole de Dieu. Toute la séquence est montée à partir de *l'effet-clip*. Le réalisateur souligne certains détails de l'extérieur ou de l'intérieur de l'église, filmés en gros plan : les cloches, une bougie, des fleurs, et une statuette du Christ. Puis on voit Fray Tormenta se préparer dans sa loge avant de prendre la parole devant ses fidèles. Un détail peut alors surprendre le spectateur : Fray Tormenta enfle son masque, même lorsqu'il est en costume de prêtre. En outre, la dimension sociale de son discours peut interpeller le spectateur ; il s'appuie sur la vie quotidienne de ses auditeurs, appartenant à la culture populaire ou même vivant dans la rue. Bon nombre d'entre eux sont de jeunes enfants, assis au premier rang. Il les encourage à lutter contre ceux qui ont entraîné leur misère : « Avant, ils vous ont trompé. Mais aujourd'hui, c'est fini. Maintenant c'est vous qui prenez le pouvoir sur la ville. Le peuple, c'est vous ! »

Pendant l'entretien, le réalisateur insère dans le montage des articles de journaux dans lesquels Fray Tormenta apparaît plus jeune, le visage masqué, en costume de catch. Puis, il explique que suite à sa mauvaise expérience avec l'église catholique, il décide de devenir prêtre parce que selon lui, « s'il y avait des prêtres plus cools, beaucoup d'entre eux changeraient. » Sur d'autres photos accrochées au mur, le spectateur peut découvrir avec surprise Fray Tormenta en costume de prêtre et avec son masque, aux côtés du Pape Jean-Paul II. Une autre photographie montre bien ce

synchrétisme entre religion catholique et catch : il porte un costume blanc, bordé par deux larges bandes noires brodées de roses, au centre duquel apparaît le visage de la Virgen de Guadalupe. Son visage est couvert de son masque doré et rouge. Le costume est chargé et s'apparente au style baroque.

La seconde séquence se situe chez Super Animales. Elle s'ouvre sur un gros plan de la Bible que Super Animales tient dans sa main, sur laquelle le spectateur peut lire : « Oración a la Santísima Trinidad. » Le réalisateur met en scène l'interview dans le bureau de ce lutteur social. Avant que l'entretien commence, son fils entre dans la pièce, masqué lui aussi comme son père, pour annoncer l'arrivée de l'équipe du film. Cela montre que la lutte peut se transmettre de génération en génération, mais cela insiste aussi sur le fait que l'interview est mise en scène, puisque la caméra est déjà dans le bureau quand le fils entre dans la pièce. Le décor du bureau se compose de différents objets renvoyant à différentes époques et cultures : des livres anciens, une boule magique, une tête de mort, les prix qu'il a remporté grâce à ses combats de catch accrochés au mur. Super Animales explique qu'il a souvent recours à la violence « comme le font les super-héros dans les comics et les dessins-animés. » Mais il précise aussi qu'à la différence de ces super-héros fictifs, il est réel, « en chair et en os, luttant contre tous les vilains qui existent. Une photographie le montre en action sur le terrain, dans une ferme de toros. Un extrait de vidéo en noir et blanc datant de 1989 le montre aussi en pleine manifestation devant un bâtiment public. Puis, un gros plan sur une statuette de la Vierge, s'illuminant de l'intérieur apparaît, de manière floue. Cette iconologie religieuse compose un décor synchrétique, plein de gadgets assez kitschs. Le gros plan sur la Vierge souligne le rôle important de cette personnalité sainte dans la vie des Mexicains.

Enfin, le lien entre la Lucha libre et la religion est récurrent dans le film : chaque fois que les lutteurs sociaux expliquent comment ils sont devenus l'un des Super Amigos, ils affirment tous qu'une voix leur a dit de devenir ce super-héros pour défendre une cause en particulier. Et cette voix venant d'en haut n'est autre que Dieu.

b. La rédemption comme expérience récurrente des personnages

La rédemption est une thématique commune aux deux réalisateurs du corpus principal, Alejandro GONZALES INARRITU et Carlos REYGADAS.

D'un point de vue étymologique, ce terme provient du latin *remedere*, signifiant « racheter ». Notion centrale dans la religion catholique, elle désigne « le rachat du genre humain par le Christ rédempteur des hommes⁸⁷³ » mais aussi l'« action, le fait de racheter quelqu'un, de se racheter (au sens religieux ou moral).⁸⁷⁴ »

Dans les films, la rédemption constitue la quête des personnages principaux et n'est possible que si les personnages acceptent de reconnaître leurs erreurs.

Dans *Amores Perros* (2000), la rédemption apparaît comme la quête des trois personnages masculins du triptyque, représentant trois générations : Octavio, jeune adulte en compétition avec son frère aîné, Daniel, père en pleine crise de la quarantaine, et Chivo, grand-père en quête de paix et de paternité avant sa mort. Le dénouement des conflits éthiques et dramatiques de chacun des personnages est relatif à leurs propres choix face aux obstacles qui se présentent sur leur chemin.

Octavio ne parvient pas à la rédemption et il semble même durement puni par Dieu pour ses péchés et son impertinence. Son orgueil et son inconscience atteignent leur paroxysme lorsqu'il tue Jarocho en lui plantant un couteau dans le ventre, pour venger la mort de son chien Cofi. Le dénouement de son histoire est le résultat de ses propres actes : son meilleur ami, Jorge, meurt dans l'accident de voiture qu'il a causé et son projet d'installation à Ciudad Juarez avec Susana, sa belle-sœur, échoue, suite à la mort de son frère. Octavio fait un dernier affront à son frère mort, le jour de l'enterrement, en proposant à Susana de partir avec lui. Sa réponse est sans appel : pour elle, ce sont eux, les deux amants, qui se sont rendus coupables de trahison en trompant son défunt mari. Dans la maison familiale sombre, « on voit la jeune femme de face, symbole d'affrontement avec la vérité, comme si elle se trouvait devant Dieu lors du jugement dernier, elle avoue ses fautes en pleurant.⁸⁷⁵ » A l'inverse, Octavio nie ses fautes et s'obstine à croire que Susana va partir avec lui pour une nouvelle vie à Ciudad Juarez, jusqu'au désenchantement final : Susana ne le rejoint pas pour prendre le bus, qu'il ne prend pas non plus seul, abandonnant ainsi tout espoir d'un nouveau départ.

⁸⁷³ *Le Nouveau Petit Robert*, sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, Paris, 2001, p.2126.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ MASSIAS Emilie, *Op.cit.*, 2005, p.99.

Daniel et Valeria semblent trouver la paix et racheter leurs péchés en assumant leurs choix de vie : un espoir s'ouvre pour ce couple à la fin du film. Les deux amants semblent soudés : Valéria paralysée reprenant goût à la vie et faisant le deuil de sa carrière de mannequin, et Daniel assumant la responsabilité de sa nouvelle femme handicapée. Le dernier plan d'ensemble où on les voit regarder par la fenêtre en contre-jour semble indiquer un espoir de reconstruction.

Dans la dernière partie du film, la voie de la rédemption constitue le cheminement personnel du personnage de Chivo, décomposé en trois étapes. C'est tout d'abord l'enterrement de sa femme qui provoque l'incident déclencheur l'amenant à se poser des questions sur son identité. Le rejet de sa belle-sœur et ses paroles dures à son égard agissent comme un coup de couteau dans le cœur de cet homme blessé dans son intégrité. « Ce dur réveil à la réalité marque le début d'une prise de conscience primordiale. La voix de ce personnage a en effet réveillé en lui cette plaie ouverte : sa fille le croit mort.⁸⁷⁶ » C'est cet incident déclencheur qui va amener Chivo à racheter ses fautes et à demander pardon à sa fille pour l'avoir abandonnée quand elle était enfant, aux noms d'idéaux révolutionnaires qui l'ont conduit en prison, et à une mort symbolique. Plus tard dans le film, Chivo regarde des photographies de sa vie familiale oubliée, ce qui lui provoque des émotions fortes. Il remet alors en cause son statut de simple tueur pour la police corrompue, en confrontant les deux frères pour qui il devait remplir un contrat. Cette séquence met en scène « la révélation d'un homme qui se rebelle contre ce rôle que la société lui avait assigné, et qui veut retrouver sa véritable identité et humanité.⁸⁷⁷ » Puis il va littéralement se métamorphoser, en se lavant, se coupant les ongles, les cheveux et la barbe, et en enfilant un vieux costume et une vieille paire de lunettes. « Le plan américain grâce auquel le spectateur peut le voir se laver, sous la douche, est une métaphore du fait qu'il se purifie, il se lave de tous ses péchés.⁸⁷⁸ » Chivo redevient Maru, l'homme ressuscité, prêt à assumer son rôle de père. Il va alors prendre des photographies d'identité dans un photomaton pour en insérer une dans le cadre de sa fille, le jour où il s'immisce dans sa maison par effraction, pour laisser un message sur le répondeur de sa fille. Assis sur le lit de sa fille, il se livre à une véritable confession en enregistrant le message : il lui explique ce qui s'est passé, en pleurant, et lui demande pardon. Il lui promet aussi de la contacter quand il se sentira capable de la regarder dans les yeux. A la fin du film, « un travelling latéral gauche montre cet horizon qui s'étend entre la terre d'une noirceur profonde et le ciel gris clair, qui s'ouvre à lui.⁸⁷⁹ » Ce mouvement de droite à gauche du cadre semble indiquer qu'il

⁸⁷⁶ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.94

⁸⁷⁷ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.101.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ *Ibid.*

a renoué avec son passé, qu'il assume désormais les différents morceaux du puzzle complexe de sa vie d'ancien universitaire, d'ex-guérillero et de père.

Ainsi, dans *Amores Perros*, « la rédemption délivre les pécheurs de leurs transgression de la loi religieuse à condition que ceux-ci reconnaissent leurs fautes et les confessent au tribunal de la pénitence afin d'obtenir l'absolution, le pardon de Dieu. Car la justice divine est peut-être encore la seule à pouvoir agir dans cette société corrompue à tous les niveaux, et c'est sans doute pour cela qu'Iñárritu a choisi de la mettre en exergue, en montrant que si sur terre chacun se fait justice soi-même, « au ciel » il y a une autre justice qui peut peut-être encore influencer les âmes pécheresses, en tant qu'ultime instance de l'autorité.⁸⁸⁰ »

Dans *21 Grams* (2003), Alejandro GONZALES INARRITU aborde plusieurs thématiques du mélodrame, familières du cinéaste, comme il le dit lui-même : « c'est un film sur l'amour, la mort, la culpabilité. Mais plus que tout, c'est un film sur le pardon et la rédemption, deux sujets que j'aime étudier dans la nature humaine.⁸⁸¹ » La rédemption dans ce film concerne le personnage de Jack et elle est fortement liée à la notion de destinée ; notion chère au réalisateur. Il affirme d'ailleurs : « Il n'y a pas de hasards ni de coïncidences. Tout est destin.⁸⁸² »

Dès l'ouverture du film, une discussion entre Jack et le jeune homme rebelle qu'il cherche à convertir à l'église évangélique annonce le dilemme à venir : celui de tuer quelqu'un et de ressentir la « culpabilité », comme le dit Jack avec insistance. C'est justement ce qu'il ressent après avoir tué accidentellement un père et sa fille, en les renversant avec le pick-up qu'il considérait comme « un cadeau de Dieu », au début du film. Pour lui, la seule solution possible pour trouver la rédemption est de se rendre à la police pour payer sa peine en prison et racheter ses pêchés par une foi extrême.

Une discussion entre Jack et sa femme semble d'ailleurs indiquer que pour Jack, cet accident est une épreuve de Dieu. Il déclare d'ailleurs : « It happened to Me », comme s'il s'agissait d'un test visant à évaluer la force de sa foi. Lorsqu'il dit à sa femme qu'il veut se rendre à la police, elle lui hurle que son devoir est de rester près de sa famille (en assumant son rôle de père), ce à quoi il rétorque, calmement et d'un ton déterminé, que son devoir est devant Dieu. Pourtant, comme le montre la fin du film, au lieu de trouver la paix, Jack s'enfonce petit à petit dans la folie et le fanatisme. Cependant la fin du film laisse entrevoir la possibilité d'une issue positive : la dernière image de Jack le montre dans la lumière du jour, calme. Il rentre chez lui, de sorte que le spectateur peut imaginer qu'il assume finalement son rôle de père de famille.

⁸⁸⁰ MASSIAS Emilie, *Op.cit*, 2005, p.88.

⁸⁸¹ GONZALES INARRITU Alejandro, Making-of du film *21 Grams*, Focus Feature, Arp Selection, TF1 Vidéo, 2003.

⁸⁸² GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.295.

Carlos REYGADAS aborde aussi le thème de la rédemption dans ses films, en faisant l'objet de la quête de ses personnages principaux.

Dans *Batalla en el cielo* (2005), Marcos « subit un très grand conflit intérieur : en lui se battent d'une part sa moralité, et dans ce cas c'est un sentiment d'immoralité puisqu'il fait souffrir les autres, et d'autre part, un sentiment inné de justice, qui se rebellent en lui quelles que soient ses pensées. [...] Cet homme vit ce conflit et il cherche une forme de rédemption.⁸⁸³ »

Marcos cherche en effet à racheter ses fautes ; il a kidnappé le bébé de sa belle-sœur qui meurt accidentellement et il trompe sa femme. Nous émettons l'hypothèse que le meurtre d'Ana peut être envisagé comme un sacrifice pour racheter ses pêchés. Et son pèlerinage jusqu'à la Basilique de la Virgen de Guadalupe, qu'il exécute dans la souffrance le conduisant à la folie puis à la mort, est une façon pour Marcos de demander pardon à Dieu. « Il finit lors de sa descente aux enfers par être touché par quelque chose de supérieur. Marcos ne culpabilise pas d'une façon rationnelle, mais ses tripes s'opposent à son crime : c'est son corps qui se révolte.⁸⁸⁴ »

La rédemption concerne aussi la femme de Marcos : elle se rend à la basilique de Guadalupe « pour se racheter, en pensant : pourquoi ne pas pêcher et se repentir ensuite, comme les autres ?⁸⁸⁵ » Cela semble d'ailleurs constituer une caractéristique particulière du rapport à la religion dans la culture mexicaine, comme le souligne Carlos REYGADAS : « Les Mexicains peuvent tuer, trafiquer de la drogue, violer femmes et enfants, ce qui arrive assez souvent, et dans le même temps aller à la messe, se confesser le dimanche.⁸⁸⁶ »

En outre, la fin du film est ouverte comme l'explique le réalisateur : « Marcos meurt, mais un mystère demeure. Je trouve mon film optimiste malgré son histoire tragique. Il est traversé par une beauté sous-jacente, et par le désir de Marcos de grandir, de se connaître mieux, plus en profondeur.⁸⁸⁷ »

Le mystère est un élément central de la démarche du réalisateur, qui revendique d'ailleurs une place pour un « cinéma métaphysique », comme il l'explique lui-même : « je n'essaie pas de donner des réponses, mais de poser des questions, et je me contente de constater les mystères de la vie, qui est à la fois notre existence et notre conscience. Par le corps, on essaie d'entrer dans ce monde. Et à la fin du film, une nouvelle scène

⁸⁸³ REYGADAS Carlos, DVD bonus de *Batalla en el cielo*, Bac Vidéo, 2008.

⁸⁸⁴ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne de *Batalla en el cielo*, non paginé, [réf. du 25/01/2010]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ Carlos REYGADAS, POSITIF n° 503 du 1^{er} janvier 2003, p.38.

⁸⁸⁷ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne de *Batalla en el cielo*, non paginé, [réf. du 25/01/2010]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>.

nous rappelle que nous sommes aussi cette chair qu'il nous faudra quitter un jour. Chacun d'entre nous est éphémère, mais nous sommes aussi, tous, un dieu en soi.⁸⁸⁸ »

Dans *Luz silenciosa* (2007), c'est le personnage de Johan qui cherche à racheter son pêché d'adultère. Il est déchiré entre son devoir de père et mari et son désir pour une autre femme, qu'il considère comme « l'œuvre de Dieu ». L'homme qui joue le rôle de Johan, membre de la communauté Mennonite de l'état de Chihuahua précise que « ce film parle du monde tel qu'il est : un monde de trahisons où il est difficile de se laisser illuminer par l'amour.⁸⁸⁹ »

Johan cherche à résoudre son dilemme en se confessant à son père, qui est aussi le pasteur de leur communauté. Il lui explique qu'il a « commis une erreur de choix avec Esther, qu'il doit réparer. » C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il demande à son père de l'aider à choisir entre les deux femmes. Mais son père refuse de penser à sa place et lui précise que sa mère et lui le soutiendront. Il l'incite à assumer la pleine responsabilité de ses actes, maître de son propre libre-arbitre – ce qui constitue d'ailleurs une valeur centrale dans la philosophie de vie des Mennonites. Il lui conseille seulement de faire son choix au plus vite, au risque de les perdre toutes les deux.

La thématique centrale de ce dernier film de Carlos REYGADAS est l'adultère, constituant pour le cinéaste « une des épreuves de la vie qui rendent meilleur, si l'on parvient à la surmonter.⁸⁹⁰ » Il explore cette thématique en mettant en scène le conflit intérieur qui anime Johan, sans prendre parti : « dans cet univers imprégné de forte religiosité, la faute de Johan, [...] est vécue très douloureusement mais en silence, dans une sorte d'attente impassible.⁸⁹¹ » Le film développe les différentes étapes du questionnement de Johan sur son couple et ses valeurs : « il subit le martyre et fait souffrir les deux femmes sans savoir si c'est le désir ou le sentiment qui le guident.⁸⁹² » Pourtant le film se termine sur un véritable miracle qui se produit à l'écran : Esther, la femme de Johan morte de chagrin sous la pluie dans une séquence qui rappelle la scène du déluge dans la Bible, ressuscite grâce à l'amour de Marianne, l'amante de son mari, et à la foi.

⁸⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁸⁹ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film *Luz silenciosa*, non paginé, [réf. du 12/07/2010]. Disponible sur : http://www.bacfilms.com/presse/lumieresilencieuse/dp_lumiere.pdf

⁸⁹⁰ REYGADAS Carlos, cité par Gilles Fumey dans son analyse du film *Lumière silencieuse*, en ligne [réf. du 25 février 2011]. Disponible sur : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1209

⁸⁹¹ SCHARWITZ Arnaud, « *Lumière silencieuse* », *la peinture mystique de Carlos Reygadas*, en ligne [réf. du 25 février 2011]. Disponible sur :

<http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2303973&rubId=1097>

⁸⁹² FUMEY Gilles, *Lumière silencieuse*, en ligne [réf. du 25 février 2011]. Disponible sur : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1209

c. Cultes anciens et nouveaux fanatismes

Pour finir, nous analyserons la mise en scène de cultes religieux anciens, comme la pratique du sacrifice chez les Aztèques ou la spiritualité de la communauté des Mennonites dans les films de Carlos REYGADAS. Puis nous mettrons en évidence la volonté des réalisateurs du corpus principal ou périphérique de représenter les nouveaux fanatismes à l'œuvre depuis la fin du 20^{ème} siècle.

Les cultes anciens dans les films de Carlos REYGADAS

Une séquence en particulier de *Batalla en el cielo* (2005) nous a donné envie d'approfondir nos recherches sur la symbolique transculturelle de la psychanalyse jungienne mais aussi sur les pratiques du sacrifice dans la culture aztèque.

Cette séquence représente la mort d'Ana, tuée par Marcos, d'un coup de couteau dans le ventre, tout près du cœur. Avant de passer à l'acte, Marcos est assis dans le salon ; il regarde, face à lui, un petit cadre sur lequel est peint un cheval de profil sur un fond nuageux chaotique et sombre, accroché sur un mur rouge sang. Nous avons déjà expliqué que le cheval est un symbole récurrent dans les films de ce cinéaste. Et dans cette séquence, il nous semble constituer un indice du crime à venir.

A partir de l'analyse d'un texte religieux hindou (les Upanishad), JUNG démontre que « le sacrifice du cheval a une importance cosmique⁸⁹³ ». Selon lui, c'est « uniquement par le sacrifice du cheval que peut se produire une phase d'introversión égalant celle qui précéda la création du monde.⁸⁹⁴ » Cependant, si nous nous plaçons du côté des croyances aztèques, « par le sacrifice humain, l'homme contribuait à la sustentation des dieux, surtout le Soleil, et au maintien de l'univers.⁸⁹⁵ » Le recours au sacrifice humain, moins courant que les offrandes, avait pour fonction d'expier les péchés. Ainsi, « l'amour du divin inventa l'offrande, et la peur le sacrifice.⁸⁹⁶ » La faute commise par l'homme devait alors « se purger par une peine proportionnelle⁸⁹⁷ ».

En outre, les croyances et rites des Aztèques, concernent non pas les rapports entre dieu et les hommes, mais plutôt entre les hommes et le cosmos. « Les dieux - descendant d'une dualité suprême ; le principe masculin et féminin de toutes choses - avaient créé le soleil et s'étaient sacrifiés pour qu'il puisse tourner, disparaître et

⁸⁹³ JUNG C.G, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris : Georg, 2006, p.685.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ GRAULICH Michel, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, Paris : Fayard, 2005, p.29-30.

⁸⁹⁶ GRAULICH Michel, *Op.cit.*, 2005, p.30.

⁸⁹⁷ *Ibid.*

revenir⁸⁹⁸ ». La pratique des sacrifices s'inscrivait dans la continuité de cette croyance. Pour les Aztèques, « le sang est moteur de l'univers⁸⁹⁹ ». Il est considéré comme « cette « eau précieuse » qui avait pour mission de nourrir le Soleil.⁹⁰⁰ » Les Aztèques sacrifiaient des hommes dans le but de maintenir l'équilibre de l'univers pour s'assurer que le soleil réapparaisse chaque matin. Les corps célestes comme la lune ou le soleil doivent donc être nourris et « les hommes, depuis ce temps-là, selon les croyances des Aztèques, ont pour mission, par leur sang versé, de perpétuer ce mouvement céleste. Croyance étonnante mais fondamentale : le sang est la nourriture du monde.⁹⁰¹ »

Si nous considérons cette symbolique aztèque, nous pouvons alors émettre l'hypothèse que le meurtre d'Ana est en fait, pour Marcos, un sacrifice lui permettant d'expier le péché qui le ronge et le conduit à sa perte -l'enlèvement ayant conduit à la mort du bébé de sa belle-sœur- et de tenter de rééquilibrer son propre cosmos.

Dans *Luz silenciosa* (2007), Carlos REYGADAS inscrit son histoire dans le quotidien d'une communauté religieuse à part : les Mennonites. L'histoire de cette communauté religieuse remonte au 16^{ème} siècle, où apparaît en Suisse « une dissidence protestante « Anabaptiste », qui prône le baptême comme un choix d'adulte.⁹⁰² » Le libre arbitre et le libre choix de son culte religieux sont deux valeurs centrales dans cette communauté qui devient vite une diaspora, se déplaçant en Europe et en Amériques du Nord et du Sud. En effet, « Menno Simons (1496-1561) un Hollandais originaire de la ville de Frise, codifie la doctrine en incorporant un pacifisme radical. Ses adeptes sont persécutés sans merci pour leurs prises de positions anti-militariste. Ils fuient la Hollande et s'installe en Prusse puis en Russie sous le règne de Catherine II. L'incessante propension de l'Europe à faire la guerre pousse une grande majorité d'entre eux à fuir vers le Canada où ils s'installent en 1873 et vers les Etats-Unis où des communautés Amish et Mennonites vivent depuis 1683.⁹⁰³ » Mais c'est encore suite au rejet des populations locales que les Mennonites vont émigrer au Mexique. « Après la Première Guerre Mondiale, le sentiment anti-allemand grandit au Canada et l'enseignement des langues germaniques devient de plus en plus difficile. C'est pourquoi beaucoup de Mennonites émigrent au Nord du Mexique en 1922. Aujourd'hui, au moins 100 000 Mennonites y vivent en communauté, ayant leur propre système d'éducation et un régime unique de libertés civiles.⁹⁰⁴ » Au Mexique, la communauté

⁸⁹⁸ PONCE Néstor, *Le Mexique : conflits, rêves et miroirs*, Paris : Editions du temps, 2009, p.31.

⁸⁹⁹ CARRIERE Jean-Claude, *Dictionnaire amoureux du Mexique*, Paris : Plon, 2009, p.31.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ CARRIERE Jean-Claude, *Op.cit.*, 2009, p.32.

⁹⁰² Présentation de la communauté issue du dossier de presse du film *Luz silenciosa*, non paginé, [réf. du 12/07/2010]. Disponible sur : http://www.bacfilms.com/presse/lumieresilencieuse/dp_lumiere.pdf

⁹⁰³ Présentation de la communauté issue du dossier de presse du film non paginé, [réf. du 12/07/2010]. Disponible sur : http://www.bacfilms.com/presse/lumieresilencieuse/dp_lumiere.pdf

⁹⁰⁴ *Ibid.*

est connue des Mexicains : « s'ils ont fait de mauvaises récoltes, ils viennent sur les marchés vendre leurs fromages, afin de subvenir à leur besoin.⁹⁰⁵ » Ils vivent et s'habillent comme leurs aïeux du début du 20^{ème} siècle, mais « le groupe de Mennonites du film est modéré, acceptant les voitures et la médecine scientifique par exemple, mais refusant encore les moyens de communication moderne comme le téléphone ou Internet.⁹⁰⁶ » Cependant, il semblerait que l'intérêt du cinéaste pour cette communauté se trouve dans leur philosophie de vie, leur rapport à la nature et les cieux, la qualité et la dimension sacrée de leurs relations, qui constituent un contexte idéal pour situer la problématique de son film. Carlos REYGADAS déclare en effet : « J'avais envie de parler d'une histoire universelle – un homme marié qui tombe amoureux d'une autre femme – en la situant dans une communauté singulière ; celle des Mennonites au Mexique [...] où il règne entre ses membres une vraie égalité puisqu'il n'y a aucune différence économique et sociale entre eux. Ce côté atypique m'intéressait. [...] Il ne pouvait y avoir meilleur contexte pour cette histoire d'adultère.⁹⁰⁷ »

Filmer cette communauté lui permet tout d'abord de donner une épaisseur anthropologique à son film, puisque les acteurs du film sont des acteurs non-professionnels provenant de différentes communautés Mennonites (du Mexique, du Canada ou encore d'Allemagne). Mais ce contexte est une opportunité pour le cinéaste d'approfondir son expérimentation d'un cinéma métaphysique. Le conflit dramatique et éthique posé par le film s'exprime dans une tension silencieuse entre Johan et sa femme et trouve sa résolution dans une orientation métaphysique, puisqu'un véritable miracle se produit à la fin du film.

Trois séquences en particulier attestent selon nous de la volonté du réalisateur à représenter la spiritualité, le calme, la connivence avec la nature dans le quotidien de cette communauté.

La première se situe au début du film. Elle représente une scène de déjeuner familial dans le silence, la prière et le partage. Nous avons déjà analysé cette séquence d'ouverture du film dans le chapitre trois, pour mettre en évidence le souci documentaire du réalisateur (le film étant réalisé en lumière naturelle et sans musique extra-diégétique). Cette séquence d'ouverture montre que la famille représentée à l'écran se livre à un rituel de partage familial tous les matins et qu'elle vit au rythme de la nature ; la séquence se déroulant au moment du lever du soleil.

La deuxième séquence, située au milieu du film, montre Johan, sa femme et leurs enfants se lavant dans une étendue d'eau, au milieu d'une nature verdoyante. Là encore, même si la complicité est bien présente entre les membres de la famille (les grandes sœurs et les parents aidant les plus petits à se laver les cheveux par exemple), la

⁹⁰⁵ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film, *Luz silenciosa*, *Op.cit*, 2010.

⁹⁰⁶ Présentation de la communauté issue du dossier de presse du film *Luz silenciosa*, *Op.cit*, 2010.

⁹⁰⁷ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film *Luz silenciosa*, *Op.cit*, 2010.

séquence se déroule dans un silence proche du recueillement. Ce silence souligne le conflit entre Johan et sa femme. Une larme coule même sur la joue d'Esther lorsque Johan lui dit qu'elle a toujours bien su laver les cheveux des enfants. Mais il introduit aussi une dimension spirituelle à la séquence, soulignant la communion entre cette communauté et la nature.

Enfin, à la fin du film, Carlos REYGADAS filme un miracle, dans une séquence tournée en pleine lumière naturelle, se réfléchissant sur les murs blancs de la pièce. Après avoir représenté le rituel mortuaire de cette communauté protestante, organisé pour l'enterrement d'Esther, Marianne, l'amante de Johan se présente face à elle. Elle s'approche d'elle et l'embrasse sur la bouche. Au terme d'un long plan-séquence fixe sur le visage d'Esther, une larme coule sur sa joue, puis elle se réveille. La résuscitation est manifestée par les transformations de son visage : elle reprend des couleurs, ouvre les yeux et la bouche, calmement. Cependant, à la différence du film *Ordet* (C.T DREYER, 1955) auquel ce film est souvent comparé, le miracle n'est pas d'origine divine, comme le souligne le cinéaste : « Chez moi, le miracle est purement humain.⁹⁰⁸ » Il est le résultat de la puissance sacrée de l'amour de Marianne pour Johan, dont la force est capable de défier les lois physiques de la vie et de la mort pour que Johan trouve la paix.

⁹⁰⁸ REYGADAS Carlos, Il était une foi, Interview de François FORESTIER, in *Le Nouvel Observateur* n°2247 du 29/11/2007, Paris, p. 152.

Les nouveaux fanatismes religieux dans *21 Grams* et *Les Fils de l'Homme*

Le fanatisme se définit comme la « foi exclusive en une doctrine, une religion, une cause, accompagnée d'un zèle absolu pour la défendre, conduisant souvent à l'intolérance et à la violence.⁹⁰⁹ » Dans les films du corpus que nous avons choisi d'analyser, le fanatisme est religieux. Les réalisateurs semblent inviter les spectateurs à prendre conscience de ces mouvements extrémistes qui s'immiscent dans leur quotidien et de leurs conséquences néfastes sur la vie en communauté.

Déjà dans le court-métrage qu'il avait réalisé pour la série *11'09* (2002), Alejandro GONZALES INARRITU abordait la question du fanatisme religieux. Son court-métrage se terminait par cette phrase moraliste : « Does God's light guide us or blind us ? » Le cinéaste accusait ainsi les fondamentalistes islamistes, considérés comme les nouveaux fanatiques de la fin du 20^{ème} siècle, des attentats du Wall Trade Center, avant que les théories mettant en cause l'état américain lui-même ne se diffusent.

Dans *21 Grams* (2003), le cinéaste explore « le phénomène du fanatisme à travers le personnage de Benicio DEL TORO.⁹¹⁰ » Il aborde le problème de la montée des fanatismes religieux en représentant une communauté de plus en plus omniprésente dans le monde : celle des évangélistes, qui se substitue peu à peu à la religion catholique. A la différence de la religion catholique, dans laquelle le savoir religieux est transmis par des prêtres ayant reçus une formation académique de théologie, les pasteurs évangélistes font partie de la communauté à laquelle ils s'adressent, ce qui permet une proximité avec ses membres et une meilleure efficacité de leur prosélytisme. Dans le film, le cinéaste insiste sur le fait que l'évangélisme concerne surtout les classes populaires, venus chercher l'espoir de lendemains meilleurs dans la ferveur religieuse.

Une séquence située au début du film permet au spectateur de prendre conscience du rôle central de la foi dans la vie quotidienne des membres de cette communauté. Jack et sa famille se rendent à la paroisse. Sur les murs, on peut lire « House of redemption » ou encore « Church of the sinners », ce qui place d'emblée le spectateur dans l'ambiance de la communauté. Puis, pendant le sermon du révérend, les croyants répètent ses paroles et certains se mettent en transe, comme c'est souvent le cas pendant les messes évangélistes. La femme de Jack semble sceptique, surtout quand elle voit son mari animé par sa foi, en quasi-transe lui aussi.

⁹⁰⁹ *Le Petit Robert*, sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, Paris, 2011, p.1010.

⁹¹⁰ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.298.

Deux autres séquences montrent le fanatisme de Jack. La première est une scène de la vie familiale : Jack, sa femme et ses enfants sont réunis autour de la table pour le dîner. Jack dit le bénédicité avant que la famille ne commence à manger. C'est alors qu'en se chamaillant comme le font souvent les enfants à table, le fils tape sa petite-sœur sur le bras. Jack réagit violemment sous le regard ahuri de sa femme : il demande à la petite-fille de tendre l'autre bras et de laisser son petit-frère la taper, comme le Christ. Cette réaction est un indice de son interprétation extrême de la religion. La mère montre son désaccord en prenant la petite-fille en pleurs dans ses bras. Elle déclare, d'un ton sec, « good job, good father ! ». Une fois que la mère et la fille ont quitté la pièce, Jack frappe son fils deux fois en lui disant : « There's no hitting in this house ! » Son comportement dénote sa ferveur religieuse, qui le conduit à avoir un comportement incohérent et inadapté à des enfants ayant besoin de repères pour se construire. Son fanatisme religieux prend donc le pas sur son rôle de père.

La séquence la plus forte en tension dramatique est celle où Jack est en prison. A force de se poser des questions sur sa foi, il semble avoir basculé dans la folie. C'est du moins ce que porte à croire la discussion qu'il a avec le révérend venu lui rendre visite. Il accuse Jésus de l'avoir trahi et confie au révérend que l'enfer est dans sa tête. Mais lorsque le révérend cherche à le raisonner et à lui redonner espoir, Jack ne l'écoute pas. Il se referme sur lui-même et cite des passages de l'Apocalypse. Le déséquilibre des statuts entre les deux hommes est manifesté par la manière dont ils sont filmés. Le révérend est filmé en contre-plongée : ainsi valorisé, il parle en tant que représentant de sa paroisse et il est libre. Jack est filmé en plongée, ce qui insiste sur le fait qu'il est condamné, à la fois par la justice des hommes mais aussi par celle de Dieu. Cela invite aussi à considérer ses propos comme émanant d'une personne inférieure, qui n'est pas saine d'esprit.

A la fin du film, lorsque Jack décide d'abandonner sa famille, il s'arrête en route dans un motel. Après avoir appelé sa femme, il boit du whisky et regarde des photographies de sa famille. Puis il se scarifie le bras, en enfonçant un couteau chauffé sur son tatouage de croix, avant de l'arroser d'alcool.

Dans *Les fils de l'homme* (2006), Alfonso CUARON évoque aussi le problème du fanatisme religieux se manifestant dans le Londres de 2027. Le fanatisme se développe souvent dans un contexte de crise sociale et politique, ce qui est bien le cas dans ce film, puisque l'infertilité condamne l'humanité à disparaître.

Face à cette situation dramatique dans laquelle se trouve l'humanité dans cette dystopie, les personnages réagissent différemment et font appel à plusieurs stratégies : le cynisme et la lassitude dans le cas du personnage principal du film (Théo, un ancien activiste politique) ; le déni et l'hédonisme dans le cas du Ministre de l'Art, isolé de toute l'agitation des rues ; l'exclusion volontaire de la société dans le cas de Jasper, ancien caricaturiste réputé vivant comme un ermite dans sa maison cachée dans la forêt.

Mais la réaction commune à de nombreuses personnes dans le film est de s'enfermer dans le fanatisme religieux, qui se manifeste sous des formes diversifiées.

Déjà, au début du film, le spectateur peut remarquer que les manifestants dans les rues de Londres portent à bout de bras des pancartes indiquant « REPENT » ou encore « Infertility is God's punishment », ce qui indique qu'une grande partie de la population interprète ce mal qui touche tous les hommes à partir d'un point de vue religieux. Mais c'est surtout une discussion entre Théo et Jasper qui permet au spectateur de connaître les nouveaux fanatismes du 21^{ème} siècle. En effet, Théo explique à Jasper qu'il existe deux groupes de fanatiques différents : les « Renonçants », qui « se flagellent pour la rédemption des fautes de l'humanité », et les « Repentants », qui « se mettent à genoux pendant un mois pour le salut du monde. »

Enfin, même le groupe de scientifiques que Kee doit rejoindre à la fin du film, surnommé « Renouveau planétaire » et censé lutter contre l'infertilité, semble s'être lui aussi livré à une forme de fanatisme mêlant religion et science. La foi et la ferveur religieuse apparaissent ainsi comme l'unique espoir, même pour les scientifiques les plus avertis.

3. Un autre rapport à l'image

Dans cette dernière section, nous proposons d'approfondir notre approche anthropologique de l'image dans la culture mexicaine, en décentrant notre regard scientifique et culturel sur l'image, pour l'envisager autrement que comme une représentation. Nous expliquerons aussi que la dimension baroque des images est une expression du métissage des images du Mexique d'hier et de l'hybridation culturelle des images des films mexicains contemporains.

a. L'image au Mexique : entre *image-représentation* et *image-écorce*

L'image a joué un rôle central sur le continent latino-américain. Jesús MARTIN-BARBERO propose une expression originale, qui rend bien compte du statut particulier de l'image dans ce contexte. Il parle d'« iconographie à usage plébéien⁹¹¹ » et développe ainsi son idée : « Les images constituent, depuis le Moyen Age, « le livre des pauvres », le texte dans lequel les masses apprennent une histoire et une vision du monde imaginaire dont la clé est le christianisme. [...] L'Eglise crée une imagerie que tous partagent, clercs et laïques, riches et pauvres.⁹¹² »

Cet usage plébéien souligne l'importance de l'image sur ce continent mais aussi l'appropriation qui en est faite par les classes populaires. Ainsi, « dans les images se produit un discours accessible aux masses. [...] La popularité des images ne vient pas tant des thèmes [...] que des usages : en s'accrochant à des images déterminées, les classes populaires vont produire un effet d'archaïsme proche de celui des contes populaires et, en les utilisant comme des amulettes, elles vont les réinscrire dans le fonctionnement de leur propre culture.⁹¹³ »

Si les images jouent un rôle si central dans la culture populaire, il nous semble important de nous interroger sur le rapport à l'image au Mexique. Cette question suscite justement un débat au sein de la communauté scientifique dont il nous semble important de préciser les enjeux.

⁹¹¹ MARTIN-BARBERO Jesús, *Des médias aux médiations : Communication, culture et hégémonie*, Paris : CNRS, 2002, p.109.

⁹¹² *Ibid.*

⁹¹³ *Ibid.*

Ce débat souligne la problématique du rapport que tout chercheur entretient avec son objet, et qui se complexifie encore dès lors que le chercheur est dans une situation d'interculturalité. Cette situation requiert un surplus de rigueur pour éviter l'écueil d'une grille de lecture figée et construite à partir de ses seuls référents culturels.

Dans le cas de l'image mexicaine, il semble que le risque soit bien présent : « Le Mexique passe souvent, auprès des siens comme aux yeux de ses visiteurs, pour être le domaine de l'image triomphante.⁹¹⁴ [...] Mais qu'en est-il en réalité ? Ce pays entretient-il vraiment une relation particulière à l'image, a-t-il créé une « culture de la représentation » originale ? Ou, au contraire, des observateurs étrangers en mal de sensationnel l'habillent-ils trop rapidement des figures et des couleurs de leur propre imaginaire ?⁹¹⁵ » Il nous semble important de prendre en compte cette perspective critique. Elle permet d'affiner notre travail et d'approfondir notre recherche.

Aline HEMOND et Pierre RAGOND partent d'un constat : la spécificité de l'image mexicaine, son statut particulier, sont communément admis dans la communauté scientifique. Ils reposent essentiellement sur la médiation de la religion et la période de la colonisation. Un des symboles le plus souvent cité est celui de l'image de la Vierge de Guadalupe : « Emblème d'un pays où l'image semble pouvoir s'appropriier tous les jardins de l'imaginaire, Notre dame de Guadalupe y est née et s'y démultiplie sans fin, omniprésente Vierge de papier, de carton, de bois, de pierre et de plastique, tour à tour majestueuse sur ses toiles et naïve quand elle se fixe sur les murs des villes ou la tôle des automobiles.⁹¹⁶ »

Dans la culture mexicaine, le rapport particulier à l'image se situe aussi dans sa capacité à pouvoir faire coexister des images provenant de temporalités différentes. Les icônes, traces de cette histoire de l'image liée à la religion, côtoient aujourd'hui les figures de la culture médiatique contemporaine, en particulier de la télévision. « Plus que jamais, aujourd'hui encore, triomphante et toute proche, la Vierge du Tepeyac vient saturer le rêve de ses merveilles, quand elle ne se dispute pas aux héros des telenovelas qui prêtent leur visage à d'autres chimères.⁹¹⁷ »

A partir de ces éléments contextuels, deux hypothèses peuvent être formulées. La première est que « face aux civilisations de l'écrit, on tiendrait là une civilisation de l'image, voire dit-on parfois, une préfiguration du monde qui nous attend, tant l'évolution des technologies travaillerait déjà à bouleverser les règles de l'échange en matières d'informations.⁹¹⁸ » Ce point de vue est partagé par Jesús MARTIN-

⁹¹⁴ HEMOND Aline, RAGOND Pierre, *L'image au Mexique : usages, appropriations et transgressions*, Paris : L'Harmattan, 2001, p.7.

⁹¹⁵ HEMOND Aline, RAGOND Pierre, *Op.cit.*, 2001, 4^{ème} de couverture.

⁹¹⁶ HEMOND Aline, RAGOND Pierre, *Op.cit.*, 2001, p.7-8.

⁹¹⁷ HEMOND Aline, RAGOND Pierre, *Op.cit.*, 2001, p.8.

⁹¹⁸ *Ibid.*

BARBERO, qui souligne en plus du rôle central de l'image dans les cultures populaires, celui de l'oralité. La deuxième hypothèse est que « dans le cas du Mexique, toute théorie de la communication semble devoir passer par une théorie de la représentation.⁹¹⁹ »

Pourtant, « il n'est rien de plus complexe ni de plus déroutant qu'une image.⁹²⁰ » Une image « se contente de suggérer : pour une large part, elle renvoie son propre regard à celui qui la contemple, un regard culturellement déterminé par le monde où il vit.⁹²¹ » Cette remarque souligne la prudence et la capacité de décentrage nécessaires pour éviter de comprendre l'image seulement avec ses propres catégories de pensée. C'est ce que nous tentons de faire dans cette thèse.

Les travaux d'Aline HEMOND et Pierre RAGOND nous invitent à approfondir notre approche anthropologique des images mexicaines, en s'interrogeant sur le rapport des indigènes aux images.

Cela soulève un vrai problème épistémologique et théorique dans le champ de l'interculturel : celui de la conception de l'image en Europe et dans le Mexique pré-hispanique. « Pour beaucoup, la conception européenne de la représentation (comme figuration par ressemblance) ne pourrait rendre compte de la nature de l'image mexicaine. Celle-ci, encore toute imprégnée de la culture indigène serait toujours, peu ou prou, *ixiptla* selon le terme nahuatl désignant « l'écorce », « le réceptacle » : la représentation ne se distinguerait jamais de ce qu'elle représente ou plus exactement, il serait absurde de chercher à les distinguer l'une de l'autre.⁹²² »

Cette différence est importante parce que si l'image est, dans notre conception européenne, une représentation, soit le lieu d'une présence-absence, elle serait au Mexique toujours habitée, « investie d'une présence qui serait en même temps sa force.⁹²³ » Cette précision nous permet de mieux comprendre le succès de l'image de la Virgen de Guadalupe auprès des populations indigènes, parce que, comme le souligne Serge GRUZINSKI, elle est considérée comme « le lieu d'une présence.⁹²⁴ »

Pour certains chercheurs, cette différence « invite à repenser plus largement les catégories étroites héritées de la théologie et de la sémiologie occidentales.⁹²⁵ » Et la question suscite un vif débat. Jacques GALINIER démontre, à partir d'un travail de terrain qu'il réalise au sein d'un groupe otomi, que « deux types de représentations [...] coexistent sans se confondre. Selon lui, les *idolos* des chamanes seraient bien habités et

⁹¹⁹ HEMOND Aline, RAGOND Pierre, *Op.cit*, 2001, p.8.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² HEMOND Aline, RAGOND Pierre, *Op.cit*, 2001, p.9.

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ GRUZINSKI Serge, *La guerre des images*, Paris : Fayard, 1990, p.198.

⁹²⁵ HEMOND Aline, RAGOND Pierre, *Op.cit*, 2001, p.9.

vivants tandis que les *santos* introduits par les missionnaires demeureraient de simples artefacts inertes. Dans ce cas, la théorie occidentale de la représentation aurait bien été assimilée : sans parvenir à éliminer la conception autochtone, elle ne se serait pas trouvée réduite à des superposés.⁹²⁶ »

Ainsi, deux rapports à l'image semblent coexister dans la culture mexicaine. Cette conception double de l'image, en tant qu'image-représentation et image-écorce permet de consolider notre hypothèse sur le caractère métisse de l'image mexicaine.

Il ne s'agit pas d'une différence dans la nature de l'image mais bien dans la relation à l'image, dans la construction spectatorielle, parce qu'une image existe avant tout dans la construction d'un regard.

Ce retour historique sur la conception de l'image dans le Mexique préhispanique nous semble éclairant pour les films de notre corpus. Qu'en est-il de cette conception de l'image habitée par une présence dans les films mexicains contemporains ?

Ce sont surtout les images des films de Carlos REYGADAS qui sont proches de cette conception de *l'image-écorce*. Son esthétique de la contemplation semble permettre en effet un autre rapport à l'image que celui de la représentation.

Dans *Luz silenciosa* (2007), l'image est habitée par la lumière d'une part, et par la spiritualité d'autre part. Le cinéaste affirme d'ailleurs : « l'obscurité est dans la tête ou l'âme du personnage, mais la lumière est là, en permanence, silencieuse, sans condition.⁹²⁷ » Carlos REYGADAS s'appuie de manière syncrétique sur des référents culturels diversifiés, empruntant à la psychanalyse jungienne comme aux cultes aztèques. C'est ce qui nous autorise à penser que, de manière consciente ou inconsciente, ce cinéaste pour qui « l'instinct joue un rôle primordial » renoue avec cette conception indigène de l'image.

Dans *Japón* (2002) comme dans *Luz silenciosa* (2007), le lien fort entre les personnages et la nature semble exprimer une problématique typiquement indigène ; celle du lien entre les hommes et le cosmos. En outre, l'image est habitée par une spiritualité ; elle se situe au-delà de la représentation. C'est ce que semble aussi vouloir dire le cinéaste lorsqu'il qualifie son cinéma de « métaphysique ». Son travail sur la forme, sur l'esthétique de l'image contribue à proposer une expérience particulière au spectateur ; le rythme lent, propice à la contemplation, prédispose aussi à la méditation face aux tableaux de l'humanité qu'il dépeint. « *Luz silenciosa* témoigne d'une volonté

⁹²⁶ HEMOND Aline, RAGOND Pierre, *Op.cit.*, 2001, p.9.

⁹²⁷ REYGADAS Carlos, cité par Gilles Fumey dans son analyse du film *Lumière silencieuse*, en ligne [réf. du 25 février 2011]. Disponible sur : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1209

de transcendance, à travers la recherche d'une certaine forme de perfection visuelle. Il émane de ce film, porté par des acteurs non professionnels issus de communautés Mennonites, une sorte d'état de suspension, propice à l'envoûtement.⁹²⁸ »

Enfin, cette conception de l'image habitée par une présence peut renvoyer à celle du réalisateur, comme il le revendique lui-même lorsqu'il déclare : « A mes yeux, un grand film est un moment de communion de la vision de la vie et de ses mystères. Quand au cinéma, un réalisateur me montre son désir de partager sa vision du monde avec moi, je suis enchanté.⁹²⁹ » Nous pouvons donc penser que c'est ce que le réalisateur tente de faire avec ses spectateurs, en renouant avec toutes les sources d'inspiration à la base de la création de son propre style, comme cette conception de l'image indigène.

⁹²⁸ SCHARWTZ Arnaud, Lumière silencieuse, la peinture mystique de Carlos Reygadas, en ligne [réf. du 25 février 2011]. Disponible sur :

<http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2303973&rubId=1097>

⁹²⁹ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film *Luz silenciosa*, non paginé, [réf. du 12/07/2010]. Disponible sur : http://www.bacfilms.com/presse/lumieresilencieuse/dp_lumiere.pdf

b. Le baroque du 18^{ème} siècle : une forme d'expression du métissage

Un autre élément doit aussi être pris en compte pour comprendre la spécificité de l'image dans la culture mexicaine ; c'est ce que l'on appelle le baroque latino-américain. D'un point de vue historique, le baroque se développe au Mexique au 18^{ème} siècle. Cette période favorise l'émergence d'une nouvelle politique de l'image, se traduisant par la production, à grande échelle et impulsée par l'Eglise, d'une image conforme au goût européen.

L'Eglise entreprend de grands travaux de construction de paroisses au Mexique et dans tout le continent, de sorte que « le temps du baroque sera en Amérique latine le temps des cathédrales.⁹³⁰ »

Les images baroques apparaissent comme un compromis entre le monothéisme chrétien et le paganisme indigène plein d'idoles et d'objets de culte. Le style baroque se caractérise par des formes complexes, enchevêtrées. Il représente l'exubérance et une forme de survisibilité du signe.

Le baroque s'exprime en peinture et en sculpture, sous la forme du courant du maniérisme. La diversité des productions d'images baroques témoigne de l'« extrême complexité d'une création continue qui ne se réduit jamais à la traduction plastique d'un discours esthétique, politique et religieux dicté par les colons et qui oblige sans cesse à croiser les fils de l'histoire de l'art et de l'histoire des institutions, de l'histoire sociale et de l'histoire culturelle.⁹³¹»

La période baroque transforme profondément le Mexique colonial qui devient « une société envahie et truffée d'images, et massivement d'images religieuses, comme si l'Eglise baroque [...] avait précipité le pays dans l'idolâtrie qu'elle avait tant combattue. [...] Les usages ordinaires de l'image peuvent d'ailleurs mêler le commercial au religieux, comme ils confondent la décoration, l'élégance, la gourmandise et la piété.⁹³²»

L'image recouvre aussi les corps, se prêtant ainsi à une autre forme d'appropriation : le tatouage ou la peinture corporelle. De cette manière, l'être et l'image se confondent ; les indigènes se faisant tatouer des vierges ou des crucifix. A ces pratiques s'ajoute la consommation d'herbes traditionnelles hallucinogènes, qui provoquaient des hallucinations autour d'images chrétiennes. La consommation se faisait au pied des autels, les images s'animaient alors ou les saints leur apparaissaient

⁹³⁰ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.150.

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.243-244.

comme dans les tableaux. Ces pratiques provoquèrent ainsi « l'abolition des frontières entre le quotidien et le surnaturel et télescopage de l'halluciné et du vécu⁹³³ ».

De plus, à la différence de l'Europe, où l'attitude du spectateur face à l'image consistait en une passivité contemplative, au Mexique au contraire, la fétichisation et le culte des images s'accompagnait d'une dynamique d'offrandes de nourritures, encens, et cierges. Ainsi, « l'image baroque n'est pas qu'une effigie miraculeuse ou un objet du culte. Elle désigne aussi une toute autre gamme de représentations minoritaires qui mêlent le politique, l'allégorique et le mythologique. Il s'agit encore et toujours de faire partager un imaginaire à des foules et des cultures hétérogènes.⁹³⁴ » L'imaginaire baroque était ainsi nourri par des expériences visionnaires et oniriques qui engageaient l'intervention du spectateur de l'image.

Ainsi, l'abolition de la distance entre réel et fiction se réalise à l'époque du baroque. Cette période semble clé dans l'histoire de la culture des images au Mexique et elle reste influente jusqu'à nos jours. L'évangélisation par les Franciscains puis les Jésuites ainsi que la période baroque semblent donc constituer des éléments d'explication à cette porosité entre réel et fiction, caractéristique des films du corpus, mais aussi à la prédisposition de cette culture au métissage, de part son histoire.

En effet, ce que nous retenons de cette période baroque, pour notre propos, c'est que les artistes mexicains du 18^{ème} empruntent en fait différents styles plastiques et culturels pour construire le leur. Ils se réapproprient les techniques des artistes européens ainsi que l'iconographie catholique tout en intégrant des figures indigènes.

C'est pourquoi, le baroque mexicain du 18^{ème} constitue selon nous une forme d'expression du métissage.

Le baroque est encore présent dans les images du Mexique d'aujourd'hui ; comme nous le démontrerons ci-dessous. Cependant, dans les films d'aujourd'hui le baroque n'exprime non plus seulement le métissage entre culture indigène et espagnole, mais plutôt l'hybridation culturelle entre des référents culturels multiples, convoqués par les cinéastes mexicains contemporains.

⁹³³ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.256.

⁹³⁴ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.222.

c. Les images d'une modernité décentrée

Ce retour historique sur le rapport à l'image dans la culture mexicaine nous semble éclairant pour l'analyse des films de notre corpus. Il permet de mieux comprendre les appropriations et détournements des créateurs d'images d'aujourd'hui, encouragés par les possibilités qu'offrent les technologies de l'image électronique, comme l'affirme Serge GRUZINSKI : « L'expérience individuelle et collective des consommateurs d'images de l'époque coloniale éclaire les initiatives qui s'ébauchent aujourd'hui, les marges qui se libèrent mais également les pièges que recèlent cette apparente liberté, cet apparent désordre de l'imaginaire. [...] Le monde de l'image et du spectacle est plus que jamais celui de l'hybride, du syncrétisme et du mélange, de la confusion des races et des langues, comme il l'était déjà dans la Nouvelle Espagne.⁹³⁵ »

A la lumière de l'analyse de Serge GRUZINSKI, Jesús MARTIN BARBERO explique comment les deux types de considération sur l'image (image-mémoire et image-miracle), issues de la division des chrétiens entre Jésuites et Franciscains, se retrouvent encore aujourd'hui dans les images contemporaines de l'Amérique latine. Les productions artistiques plus contemporaines reflèteraient encore ces deux types d'usage de l'image. Par exemple, les muralistes mexicains du 20^{ème} siècle sont proches des considérations des Franciscains sur l'utilisation pédagogique d'une image. Le courant du « réalisme magique » avec ses miracles du quotidien, se rapprocherait des considérations des Jésuites. Ainsi, La « bataille des images » perdure jusqu'à nos jours.

Au 20^{ème} siècle, les nouveaux murs d'images se caractérisent par deux types d'image. D'une part, « la Révolution mexicaine en quête d'une imagerie renouvelée accouche du muralisme ⁹³⁶», avec des artistes comme Diego RIVIERA qui propose une image didactique, proche des Franciscains. D'autre part, « l'essor fabuleux de la télévision commerciale mexicaine sous l'égide de Televisa⁹³⁷ n'est pas sans évoquer un retour de force de l'image miraculeuse et envahissante des temps baroque.⁹³⁸ » Force est de constater que « par ses choix politiques et culturels, par ses stratégies, la télévision privée mexicaine relance l'offensive des images en prenant, comme le cinéma

⁹³⁵ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.335-336.

⁹³⁶ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.327.

⁹³⁷ Televisa est le plus grand consortium de télévision au Mexique ; il produit un grand nombre de telenovelas qui s'exportent ensuite à l'étranger. Les chaînes du groupe sont aussi diffusées dans toute l'Amérique latine et aux Etats-Unis. L'un des concurrent direct de ce groupe est Tv Azteca.

⁹³⁸ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.329.

commercial, le contre-pied du muralisme d'Etat.⁹³⁹ » Televisa est un groupe de médias tellement important au Mexique qu'il est surnommé le « cinquième pouvoir ». De fait, « dans le domaine crucial de l'image contemporaine, le Mexique a acquis une maîtrise qui égale et même dépasse celle de la grande époque baroque.⁹⁴⁰ » D'ailleurs, les Telenovelas mexicaines sont consommées au-delà des frontières du continent, comme le souligne Jesús MARTIN-BARBERO : « Avec ou sans ironie, on a soutenu que le second grand apport de l'Amérique latine sur la scène internationale, après le boom littéraire du « réalisme magique », est le développement des *telenovelas*. La familiarisation de millions d'européens et d'asiatiques – et plus précisément en Chine – avec les *telenovelas* latino-américaines encadre une tendance globale qui devrait intéresser tant les sociologues critiques de la littérature que les études culturelles. Ce phénomène met en scène de nouveaux modes de voir et de lire, qui échappent à la perspective de l'herméneutique conventionnelle.⁹⁴¹ »

La porosité entre réel et fiction qui s'était exprimée à travers le courant du baroque semble donc se perpétuer jusque dans les images de la modernité latino-américaine, qui « passe par le détournement de la tradition davantage que par son abandon.⁹⁴² » Cependant, la dimension politique de résistance qui créait une tension au sein des images baroques semble avoir disparue dans les images baroques de la télévision, au profit d'un discours valorisant la société de consommation sur le modèle nord-américain.

En outre, ce qui semble aussi caractériser les images du Mexique contemporain, c'est une forme de fragmentation que l'on retrouve à la fois au cinéma et à la télévision.

En effet, la fragmentation du texte télévisuel correspond aux pratiques du zapping, élément central du fonctionnement du discours télévisuel. Et le cinéma n'échappe pas non plus aux conditions de la fragmentation comme nous l'avons démontré dans le chapitre cinq, à propos du cinéma d'Alejandro GONZALES INARRITU. Le phénomène de fragmentation comporte ainsi une forte dimension esthético-culturelle. Face à ces images de la modernité, se développe une jeune culture nomade, mobile et qui change de lieu à travers la télévision et des images montables et démontables à souhait.

Si cette fragmentation du flux télévisuel et du cinéma semble proche de celle qu'expérimentent aussi les spectateurs européens, Jesús MARTIN BARBERO insiste au contraire sur la particularité de l'expérience de la modernité en Amérique latine. En effet, la modernité latino-américaine est, selon lui, *décentrée*, parce qu'elle « refuse

⁹³⁹ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.330.

⁹⁴⁰ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.331.

⁹⁴¹ MARTIN-BARBERO Jesús, *Op.cit*, 2000, p.47. Traduction du texte original en espagnol.

⁹⁴² GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.333.

d'être une imitation dégradée de la modernité européenne ⁹⁴³ » pour produire ses propres expériences de la modernité, qui diffèrent d'un pays à l'autre du continent.

Cette modernité serait reconnaissable à son hétérogénéité et à son caractère spécifiquement interculturel qui ne saurait se réduire au discours ethnocentriste européen, comme le souligne Jesús MARTIN-BARBERO : « Nous vivons dans une modernité dont le cœur est loin de notre culture, nous vivons dans un monde culturel qui fait sens, mais qui produit un sentiment de « hors de propos », extrait de son contexte et greffé dans une autre culture. ⁹⁴⁴ »

Enfin, pour comprendre le cinéma et la télévision du Mexique contemporain, il convient « de penser son opposition à la culture hégémonique, mais aussi ses asymétries propres et ses hybridations qui ne la situent pas nécessairement en opposition à la culture de masse. ⁹⁴⁵ »

C'est pourquoi, pour terminer ce chapitre, nous montrerons qu'il existe une continuité entre l'imaginaire baroque du Mexique colonial et celui du Mexique contemporain, entre le métissage des images d'hier et l'hybridation culturelle des images des films du corpus.

⁹⁴³ MARTIN-BARBERO Jesús, *Op.cit*, 2000, p.51. Traduction du texte original en espagnol.

⁹⁴⁴ MARTIN-BARBERO Jesús, *Op.cit*, 2000, p.51. Traduction du texte original en espagnol.

⁹⁴⁵ MARTIN-BARBERO Jesús, *Op.cit*, 2000, p.53. Traduction du texte original en espagnol.

d. Le baroque du cinéma mexicain contemporain

Nous proposons de mettre en perspective le baroque historique du 18^{ème} siècle au Mexique avec le baroque qui semble ressurgir dans certains films du cinéma contemporain en général et mexicain en particulier.

Notre objectif n'est pas de transposer les caractéristiques du baroque dans l'architecture ou la sculpture du 18^{ème} sur le cinéma contemporain, à partir d'une grille figée. Nous envisageons plutôt d'expliquer en quoi les cinéastes mexicains contemporains, par les moyens d'expression qu'ils privilégient, peuvent être qualifiés de baroques dans leur style, en s'inscrivant dans la filiation du baroque historique. En effet, « le retour du baroque, tout en nous situant de plain-pied dans la contemporanéité culturelle, émane d'un va-et-vient complexe entre le dix-septième siècle et aujourd'hui.⁹⁴⁶ »

Le baroque est tout d'abord un « style au-delà des limites de chaque style⁹⁴⁷ », de sorte que le concept de baroque est « conçu comme *méta-style*⁹⁴⁸ ». Pour Gérard GENETTE, « son génie est syncrétisme, son ordre est ouverture, son propre est de n'avoir rien en propre et de pousser à leur extrême des caractères qui sont, erratiquement, de tous les temps et de tous les lieux.⁹⁴⁹ » Le baroque est ainsi un style qui rend manifeste la digestion d'influences culturelles diversifiées, tant d'un point de vue temporel que géographique.

C'est pourquoi il peut être considéré comme l'une des grandes figures du métissage : « il est à la fois un style (qui prend son essor à partir du concile de Trente), une époque et un état d'esprit qui déborde de beaucoup le XVII^{ème} siècle.⁹⁵⁰ »

Son origine historique et son évolution reflètent les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique Latine : « d'abord un mouvement international à la fois religieux et artistique qui prend son essor en Italie [...] il trouve l'un de ses prolongements les plus féconds en Amérique Latine, notamment au Brésil, au Pérou et en Equateur.⁹⁵¹ »

D'un point de vue formel, « le baroque est l'une des formes de la multiplicité ou plus exactement de la multiplication métisse (Alejo Carpentier parle de « noyaux

⁹⁴⁶ MOSER Walter, GOYER Nicolas, *Résurgences baroques*, Bruxelles : La lettre volée, 2001, p.10.

⁹⁴⁷ PLASSERAUD Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p.26.

⁹⁴⁸ *Ibid.*

⁹⁴⁹ GENETTE Gérard, *Figures 2*, Seuil Paris, 1969, p.222.

⁹⁵⁰ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, Paris : Pauvert, 2001, p.100.

⁹⁵¹ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Op.cit.*, 2001, p.100.

proliférants »). Il se déploie dans l'ornementation, l'accumulation (de détails), le supplément, la surabondance. Il est profusion, luxe, luxuriance. C'est une esthétique de la tension et du déséquilibre, un art du mouvement, de la pulsion, de l'expansion hors de soi-même. » Gilles DELEUZE a aussi entrepris d'envisager le baroque comme un concept opératoire qui désignerait « le fait de plier à l'infini, de multiplier le pli à l'infini.⁹⁵² »

Si le baroque du 18^{ème} se manifestant dans les arts mexicains est différent de celui qui se produit dans le cinéma contemporain, il existe cependant une filiation entre ces deux époques. Et ce sont justement les imaginaires baroques qui tissent des liens entre le Mexique colonial d'hier et le Mexique contemporain, comme le souligne Serge GRUZINSKI : « Les imaginaires coloniaux comme ceux d'aujourd'hui pratiquent la décontextualisation et le réemploi, la déstructuration comme la restructuration des langages. Le brouillage des références, la confusion des registres ethniques et culturels, le chevauchement du vécu et de la fiction, [...] la multiplication des supports de l'image font également des imaginaires baroques de la Nouvelle-Espagne une préfiguration des imaginaires néobarocques et postmodernes qui sont les nôtres.⁹⁵³ »

Cependant « il ne s'agit aucunement d'un retour au baroque historique, encore moins d'un retour nostalgique. Il y va bien davantage d'un retour du baroque aujourd'hui, de la réactivation d'un potentiel, dont l'émergence remonte au dix-septième siècle, dans le contexte de la culture contemporaine.⁹⁵⁴ » C'est pourquoi nous partageons le point de vue de Walter MOSER qui propose non pas de parler de « retour du baroque » mais plutôt de « résurgences baroques » pour désigner « le processus par lequel un paradigme culturel peut disparaître puis se réactiver et regagner une valeur culturelle contemporaine.⁹⁵⁵ » Walter MOSER précise que nous assistons « aujourd'hui à des résurgences baroques importantes, au moins dans deux aires culturelles majeures – l'Europe et l'Amérique latine.⁹⁵⁶ »

Dans le Mexique d'aujourd'hui, l'« imaginaire baroque joue du pouvoir fédérateur de l'image, de sa polysémie qui tolère l'hybride et l'inavouable, du partage du vécu qu'elle suscite entre ses fidèles, son public.⁹⁵⁷ » Et les cinéastes mexicains contemporains, comme les artistes en général, sont les médiateurs de ces imaginaires partagés ; ils les expriment, les reconfigurent, les personnalisent, en fonction de leurs propres médiations. Ainsi, les imaginaires baroques se définissent comme des

⁹⁵² PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.27.

⁹⁵³ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.335.

⁹⁵⁴ MOSER Walter, GOYER Nicolas, *Op.cit*, 2001, p.9.

⁹⁵⁵ MOSER Walter, GOYER Nicolas, *Op.cit*, 2001, p.26.

⁹⁵⁶ MOSER Walter, GOYER Nicolas, *Op.cit*, 2001, p.26.

⁹⁵⁷ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.306.

« imaginaires individuels et collectifs [qui] superposent leurs trames d'images et d'interprétations au rythme d'oscillations incessantes entre une consommation de masse et une pléiade d'interventions personnelles et collectives.⁹⁵⁸ »

Nous considérons donc le baroque comme « un réseau de relations multiples qui ne cesse de s'étendre et d'imprégner la culture contemporaine, entre la littérature et le cinéma, la peinture et les arts du spectacle, l'image et la parole, ou encore l'esthétique et la politique.⁹⁵⁹ »

Nous pouvons d'ailleurs noter que le style baroque s'est aussi développé dans la littérature contemporaine latino-américaine. En effet, « l'apport considérable du roman latino-américain (Alejo Carpentier, Jorge Amado, Carlos Fuentes...) à cette esthétique⁹⁶⁰ » est aujourd'hui reconnu. Dans *Concierto barroco* (1974), Alejo CARPENTIER raconte l'histoire d'un Mexicain qui débarque à Venise au 18^{ème} siècle, en plein carnaval. Ainsi, les personnages revêtent les masques et déguisements de personnalités historiques de différentes époques et différents lieux : Moctezuma, Vivaldi, Stravinski se retrouvent au cours d'un banquet. Le baroque se situe dans la coexistence de référents culturels hétérogènes ainsi que dans l'évènement central de l'histoire, le carnaval, propice à la subversion temporaire des hiérarchies et valeurs selon les travaux de BAKHTINE. Mais c'est aussi le style de l'écriture qui lui confère cette dimension baroque ; la fonction poétique est dominante dans la nouvelle. Alejo CARPENTIER sculpte ses longues descriptions par de multiples détails, comme un orfèvre, et joue avec les sonorités comme un musicien. D'ailleurs, les références à la musique sont nombreuses dans le livre.

Ce travail sur la forme de l'écriture peut aussi être développé par le cinéma, à partir des moyens d'expression propres à son langage.

Néanmoins, pour envisager « le baroque cinématographique, nous ne pouvons qu'adopter la conception élargie de la notion, c'est-à-dire estimer que l'on peut trouver du baroque en tout temps, en tout lieu et en toute discipline artistique.⁹⁶¹ » Cependant, notre objectif n'est pas d'aboutir à une définition générale du baroque au cinéma, mais plutôt « de suivre comment le cinéma peut lui aussi, en fonction de ses moyens propres, devenir baroque.⁹⁶² »

Emmanuel PLASSERAUD a démontré comment le baroque se manifeste dans les films de Raoul RUIZ, Federico FELLINI, Emir KUSTURICA ou encore Peter

⁹⁵⁸ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.305.

⁹⁵⁹ MOSER Walter, GOYER Nicolas, *Op.cit*, 2001, p.7.

⁹⁶⁰ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Op.cit*, 2001, p.101.

⁹⁶¹ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.27.

⁹⁶² PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.28.

GREENAWAY. Nous proposons de démontrer comment le baroque est aussi un concept opératoire pour analyser les films de notre corpus.

Nous pouvons tout d'abord remarquer que le cinéma est un art du mouvement, thème central du baroque. Ainsi, « en projetant des images *en mouvement*, le cinéma semble répondre à la plus haute aspiration du baroque.⁹⁶³ » La particularité du cinéma réside dans le fait de pouvoir représenter des personnages en mouvement, en plus de pouvoir suivre l'action à partir de plusieurs points de vue. Parce qu'il est un art de l'ellipse temporelle, spatiale et narrative, ce média permet aussi de suivre un personnage et son évolution tout au long de l'histoire d'un film.

Dans certains films du corpus, le baroque peut s'exprimer au travers de la fragmentation du récit. Les films de la trilogie d'Alejandro GONZALES INARRITU sont construits comme un collage audiovisuel de séquences se déroulant dans des lieux et temps différents, parfois concomitants. Il est d'ailleurs souvent difficile pour le spectateur de savoir s'il est face à un montage alterné ou parallèle, notamment dans *21 Grams* (2003). Le montage de ses films est au service de formes de « récits labyrinthiques où l'on se perd et où, sans cesse, on revient aux mêmes bifurcations, aux mêmes scènes, aux mêmes endroits, parfois aux mêmes moments.⁹⁶⁴ » C'est bien le cas dans *Amores Perros* (2000) où l'accident est représenté à partir des points de vue des trois personnages réunis par ce drame. Chacune des trois parties du film est reliée par cet accident, cette bifurcation dans l'itinéraire de leur propre vie où tout a basculé.

D'ailleurs, « s'il y a une métaphore qui incarne le baroque, ce serait celle du labyrinthe.⁹⁶⁵ » Le labyrinthe est cette « forme artificielle, créée par l'homme, qui n'existe pas telle quelle dans la nature, bien que certains éléments l'anticipent.⁹⁶⁶ » Et justement, dans *Le Labyrinthe de Pan* (2006), Guillermo Del TORO exploite la figure visuelle du labyrinthe, qui constitue dans son film, un espace transitoire, un passage, un seuil, à l'entre-deux du monde réel de la guerre civile espagnole et du monde fantastique de Pan. Le labyrinthe est aussi parfois représenté sous la forme d'une spirale ou d'un cercle, de sorte qu'une « autre forme adoptée par les récits labyrinthiques baroques [est] celle qui consiste à se présenter comme des cycles, à la fin desquels tout recommence.⁹⁶⁷ » Par exemple, les deux derniers films de Carlos REYGADAS, *Batalla en el cielo* (2005) et *Luz silenciosa* (2007) mais aussi *21 Grams* (2003) d'Alejandro

⁹⁶³ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.183.

⁹⁶⁴ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.229.

⁹⁶⁵ NDALIANIS Angela, Le baroque « rechargé » : effets spéciaux et séductions technologiques, *De Tron à Matrix ; réflexions sur un cinéma d'un genre nouveau*, sous la direction de Ludovic Graillat, CRDP midi-Pyrénées, Cinémathèque de Toulouse, 2006, p.103.

⁹⁶⁶ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.227.

⁹⁶⁷ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.231.

GONZALES INARRITU, sont construits comme des récits circulaires ; ouverture et fermeture se répondent, mais entre temps les personnages ont évolué.

Ensuite, nous pouvons relever cinq moyens utilisés par les cinéastes mexicains de notre corpus, qui peuvent être considérés comme des formes d'expression du baroque au cinéma.

Le baroque est souvent caractérisé par sa tendance à la surcharge ornementale. Cette esthétique de l'excès peut apparaître au cinéma dans les décors ou la mise en scène des personnages et de l'action. « L'espace filmique est surchargé d'éléments, les décors bondés, les séquences sont prétextes à des profusions figuratives. Les cadrages, les points de vue, ne sont pas focalisés sur les personnages ou sur l'action, au contraire, celle-ci est parasitée par les éléments décoratifs au sein desquels elle se déroule, de sorte qu'elle devient secondaire.⁹⁶⁸ » Nous pouvons de ce fait qualifier la mise en scène d'Alfonso CUARON de baroque dans *Les Fils de l'Homme* (2006) parce qu'elle n'est pas centrée sur le personnage principal. Au contraire, dans les multiples séquences où le protagoniste évolue dans la ville de Londres, il est représenté en retrait de l'action. Il semble spectateur des multiples micro-événements qui se déroulent en parallèle de l'action principale, comme les manifestations dans les rues, la survie dans les ghettos des immigrés, mais aussi la vie douce et oisive dans les parcs des riches avenues.

« Cette opération de remplissage ne concerne pas uniquement l'image. Elle peut également s'imposer dans le rythme du montage, lorsque les images se succèdent de manière effrénée.⁹⁶⁹ » De sorte que nous pouvons considérer *l'effet-clip* fréquemment utilisé par Alejandro GONZALES INARRITU dans ses films comme une expression du baroque cinématographique. C'est d'autant plus flagrant dans la séquence clipsique du passage à la frontière de Tijuana dans *Babel* (2006). Le réalisateur a choisi de « considérer le Mexique du point de vue des enfants américains, qui vivent pour la première fois l'expérience d'entrer au Mexique par la frontière de San Jacintho.⁹⁷⁰ » Cette déambulation dans cet espace-frontière est représentée de manière édulcorée, comme le souligne le réalisateur : « Ce qui n'est que misère et pauvreté pour un adulte, aux yeux d'un enfant, c'est de la couleur et de la joie.⁹⁷¹ » Et ce regard enchanté renforce la dimension baroque de *l'effet-clip*, soutenu par le rythme entraînant d'une cumbia norteña, musique typique de la frontière.

Dans la mise en scène et le montage, la dimension baroque se trouve dans le fait de provoquer des sensations multiples chez le spectateur, qui est aussi assailli d'informations visuelles, sonores et narratives.

⁹⁶⁸ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.143.

⁹⁶⁹ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.144.

⁹⁷⁰ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen Gmbh, 2006, p.296.

⁹⁷¹ *Ibid.*

Le troisième élément que nous pouvons relever est la tendance commune à tous les cinéastes mexicains de notre corpus à l'hybridation des genres cinématographiques, comme nous l'avons démontré dans le chapitre trois. De manière plus globale, nous pouvons ajouter que le baroque se manifeste dans l'hybridation culturelle ; un processus à l'œuvre dans le cinéma mexicain contemporain. En effet, « le monde se présente, pour les baroques, comme un ensemble infini d'éléments hétérogènes, de faits contradictoires, donnant lieu à de multiples combinaisons et confrontations, à tous les mélanges et à tous les métissages possibles.⁹⁷² » Nous développerons davantage nos analyses de l'hybridation culturelle dans le chapitre douze, afin d'observer comment s'articulent des référents culturels locaux et globaux. Mais nous pouvons déjà dire que « les œuvres baroques sont constituées de multiples références culturelles, c'est-à-dire de ce qui est déjà codé, pris dans le réseau du langage, de sorte qu'elles sont polyphoniques et toujours déjà méta-langagières.⁹⁷³ » Les films de Carlos REYGADAS et Guillermo DEL TORO ont en commun de construire un imaginaire hybride en mélangeant des référents culturels provenant des mythologies aztèques, de la Grèce antique, de la religion catholique, ou encore en se nourrissant des apports de la psychanalyse. Il faut d'ailleurs rappeler que « le retour en grâce du style baroque est contemporain de l'exploration des zones obscures de la conscience qui vont mener à la découverte de l'inconscient et à l'invention de la psychanalyse.⁹⁷⁴ » Et justement Carlos REYGADAS semble s'appuyer sur certains symboles transculturels mis en évidence par la psychanalyse jungienne. C'est d'ailleurs ce qui rapproche les œuvres de BUNUEL de celle de Carlos REYGADAS : le baroque se situe dans leur tendance à transgresser les codes du genre du mélodrame ou certaines valeurs socioculturelles du Mexique, et à faire coexister les forces d'Eros et Thanatos dans leurs films.

En outre, la multiplication des points de vue pour représenter l'action peut aussi être considérée comme une expression du baroque au cinéma, puisque l'hétérogénéité de la vie se manifeste à travers la diversité des expériences et points de vue de ceux qui la vivent. Alejandro GONZALES INARRITU et Alfonso CUARON ont recours à cette manière de représenter l'action. Parfois même, le point de vue à partir duquel l'action est représentée ne correspond pas à celui d'un personnage. Ces deux réalisateurs utilisent en fait la scénographie du parc, dans laquelle la caméra est libre de se déplacer pour représenter l'action sans que cela soit nécessairement justifié par les impératifs de l'action.

Enfin, « à la différence d'un film classique, la participation du spectateur dans un film baroque n'est pas dirigée. [...] le film ne modèle pas son spectateur, il ne lui impose pas un point de vue unique sur une forme significative fixe et explicite, il lui

⁹⁷² PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.176.

⁹⁷³ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.115.

⁹⁷⁴ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.22.

propose de naviguer en lui, de suivre ses ondulations, d'une émotion à une autre, et de découvrir des perspectives qui restent à deviner.⁹⁷⁵ » Les films du corpus peuvent être reçus sur des modes de lectures multiples de par le positionnement énonciatif, esthétique et cinesthésique des réalisateurs. Les films d'Alejandro GONZALES INARRITU, Carlos REYGADAS, Guillermo DEL TORO ou encore d'Alfonso CUARON proposent des fins ouvertes et le spectateur peut participer à la construction du sens du film. De par leur rythme lent, les films de Carlos REYGADAS prédisposent aussi le spectateur à naviguer dans les images du film, pour mieux se les approprier ou les contempler.

Ainsi, les cinéastes mexicains contemporains ont recours à des formes d'expression du baroque cinématographique.

Un retour historique sur le baroque colonial, en tant qu'expression du métissage, nous a aussi permis d'éclairer la dimension baroque des images du cinéma mexicain contemporain : l'histoire du métissage et du syncrétisme religieux du Mexique du 16^{ème} et 18^{ème} vient expliquer l'hybridation culturelle forte des films contemporains du cinéma mexicain.

Cette troisième partie nous invite alors à approfondir notre réflexion sur les l'interculturalité qui peut exister dans le cinéma et à analyser l'hybridation culturelle comme un processus de digestion d'influences multiples. Nous proposons donc de repenser les articulations entre le local/global ; colonial/postcolonial dans notre quatrième partie.

⁹⁷⁵ PLASSERAUD Emmanuel, *Op.cit*, 2007, p.180.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire que cette perspective diachronique nous a servi à montrer que le Mexique est « un laboratoire de la modernité et de la post modernité, prodigieux chaos de doubles et de répliquants culturels, gigantesques entrepôts de résidus où s'amoncellent les images et les mémoires mutilées des trois continents : l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. ⁹⁷⁶»

La connaissance de paramètres historiques et anthropologiques nous permet de mieux appréhender le rapport à l'image dans la culture mexicaine, et précisément les liens entre image et religion d'une part, image et représentation d'autre part.

Ces connaissances nous invitent aussi à nous décentrer culturellement pour comprendre le rôle des images dans cette culture, au-delà de la fonction de représentation qu'elles peuvent avoir en Europe.

Enfin, cette perspective historique nous permet de relativiser la nouveauté des phénomènes de mélange dans les images du cinéma mexicain, qu'il s'agisse de l'hybridation des genres cinématographiques ou plus globalement de l'hybridation culturelle et esthétique.

Les réalisateurs mexicains d'aujourd'hui réactualisent en fait plutôt un rapport à l'image ancré dans leur histoire culturelle par les nouvelles technologies de création de l'image.

⁹⁷⁶ GRUZINSKI Serge, *Op.cit*, 1990, p.335-336.

Conclusion

Dans cette troisième partie, la connaissance de certains paramètres anthropologiques quant au rapport à l'image dans la culture mexicaine nous a permis de mieux comprendre les films du Mexique contemporain.

Dans le chapitre sept, un retour sur l'histoire du cinéma mexicain montre que l'hybridation des genres cinématographiques est constitutive de l'histoire de ce cinéma, et qu'elle exprime une forme de résistance par rapport aux cinématographies hégémoniques (et notamment Hollywood).

Dans le chapitre huit, nous avons envisagé l'histoire du cinéma et de la littérature mexicains dans une perspective intermédiaire, pour mettre en évidence certaines caractéristiques formelles et thématiques communes à ces deux médias, constituant des indices forts de cette culture et de ses problématiques contemporaines.

Dans le chapitre neuf, nous avons réfléchi sur le rapport à l'image dans la culture mexicaine en remontant jusqu'à la colonisation, pour expliquer que le 16^{ème} siècle, par la médiation de la religion, est à l'origine du métissage des images du Mexique.

Nous avons aussi relevé des symboles forts appartenant à l'histoire et à la culture de l'image au Mexique, qui traversent les films du corpus et renvoient à l'imaginaire collectif mexicain. Ces symboles peuvent être considérés comme des mythes fondateurs de la culture mexicaine, au même titre que la légende représentée sur le drapeau mexicain. Les plus connus sont le guérillero, la Virgen de Guadalupe ou encore la révolution. Comme l'a démontré Edgar MORIN⁹⁷⁷, ces mythes évoluent dans le temps pour former une mythologie propre à une époque. Ils constituent ainsi une culture commune, connue par tous – mais pas forcément partagée par tous – que chacun peut connaître, reconnaître et dont il peut saisir les clins d'œil et allusions dans les produits de la société médiatique contemporaine.

Les cinéastes mexicains contemporains traitent ces symboles nationaux avec ironie et font coexister des symboles constitutifs de l'identité nationale, renvoyant à l'histoire du Mexique préhispanique et colonial, avec des symboles plus contemporains et transnationaux.

Cela nous invite ainsi à opérer un dernier déplacement méthodologique, d'une anthropologie de la mexicanité à une anthropologie de la globalité.

⁹⁷⁷ MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Paris : Grasset-Fasquelle, 1962.

***QUATRIEME PARTIE : LE CINEMA MEXICAIN
CONTEMPORAIN DANS LE CONTEXTE DE LA
GLOBALISATION***

Introduction

L'identité est une espèce de lieu virtuel qui nous est indispensable pour nous servir de point de référence [...] mais qui ne possède pas en réalité d'existence réelle.

Claude LEVI-STRAUSS

Dans cette dernière partie, nous montrerons que les cinéastes mexicains contemporains dialoguent aussi dans leurs films avec des images, des esthétiques et des discours filmiques qui circulent à l'échelle mondiale. Notre quatrième partie constitue ainsi une analyse transculturelle des différents référents culturels qui coexistent dans le cinéma mexicain contemporain, en faisant un objet pertinent pour comprendre le processus de l'hybridation culturelle.

Cette réflexion sur l'articulation entre différents éléments culturels nous amène à penser de manière dialogique les rapports entre local et global, national et transnational. Nous expliquerons aussi comment s'expriment les enjeux de la communication interculturelle dans le cinéma, en tenant compte des moyens d'expression propres à ce média et à chacun des réalisateurs de notre corpus.

Dans le chapitre dix, nous développerons l'idée que les cinéastes mexicains contemporains se nourrissent de références empruntées à la fois aux cultures cinématographiques hollywoodienne et européenne, qu'ils détournent ou s'approprient pour produire leur propre discours cinématographique. Loin de constituer un processus lisse et homogène, l'hybridation culturelle est en fait une négociation en reconfiguration permanente selon la personnalité du réalisateur.

Dans le chapitre onze, nous expliquerons, à partir de nos analyses, comment les problématiques récurrentes des films du corpus illustrent selon nous une tension dialectique entre le local et le global. Cela nous conduira aussi à réfléchir sur la problématique du lieu d'énonciation dans le contexte de l'internationalisation du cinéma. Au-delà de leur nationalité mexicaine, les cinéastes expriment avant tout dans leurs œuvres une réalité qui émane de leur point de vue sur le monde.

Enfin, dans le chapitre douze, nous approfondirons encore le concept d'hybridation culturelle au travers de nos analyses dans le but de démontrer que ce processus constitue une forme de gestion de l'interculturalité. L'enjeu de ce chapitre est aussi d'attester de la pertinence et de l'opérabilité du concept d'hybridation culturelle sur notre corpus, au regard d'autres concepts.

Cela nous amènera, pour conclure, à expliciter la spécificité de la problématique interculturelle dans le cinéma mexicain contemporain, et à observer comment elle permet la production de nouvelles formes de discours. Pour ce faire, nous plaiderons pour une méthodologie transdisciplinaire, à la croisée de la communication, de l'histoire, de l'anthropologie et du cinéma, qui permet selon nous de penser la problématique interculturelle du cinéma mexicain contemporain dans sa complexité.

Chapitre Dix : Un cinéma contre- hégémonique, entre appropriation et détournement

Dans la troisième partie de la thèse, nous avons expliqué comment les cinéastes mexicains contemporains tissent un dialogue, au travers de leurs œuvres, avec des formes de représentation et des discours filmiques du passé, propres à l'histoire des images et des médias mexicains. Dans ce chapitre, nous montrerons que leurs œuvres dialoguent aussi avec les discours filmiques plus contemporains des cinématographies hégémoniques hollywoodienne et européenne.

Dans un premier temps, nos analyses viseront à expliciter la manière dont les cinéastes mexicains de notre corpus négocient avec les formes du scénario ainsi que l'esthétique du cinéma hollywoodien. Ces analyses nous amèneront à repenser la conception du temps au cinéma, et notamment la manière dont l'hétérogénéité temporelle propre à la culture mexicaine peut prédisposer à des formes de scénario ou de montage particuliers.

Puis, nous chercherons à mettre en évidence un dialogue entre les œuvres des cinéastes mexicains contemporains et celles des cinéastes européens, et plus particulièrement français, italiens et espagnols. Nous nous appuierons à la fois sur nos analyses filmiques mais aussi sur les discours des réalisateurs, pour comprendre comment les réalisateurs situent eux-mêmes leur travail au regard de la production européenne.

Enfin, nous expliquerons comment ces références à d'autres cultures cinématographiques peuvent être considérées comme différents processus d'hybridation culturelle, que chaque réalisateur configurerait à sa manière pour produire son propre discours. Ce processus complexe s'inscrit aussi dans les différentes stratégies de production des cinéastes pour réaliser leurs films.

1. La négociation avec le cinéma hollywoodien : les formes de résistances des cinéastes mexicains contemporains

Si les liens symboliques et culturels entre l'Espagne et le Mexique colonial du 18^{ème} et le Mexique postcolonial du 19^{ème} siècle semblent évidents, ils le sont beaucoup moins dans le Mexique moderne du 20^{ème} et du 21^{ème} siècle, et ce pour deux raisons.

Tout d'abord, le Mexique du 20^{ème} et du 21^{ème} siècle semble davantage négocier avec l'hégémonie économique et culturelle des Etats-Unis. Si la négociation avec l'hégémonie nord-américaine se manifeste dans plusieurs pays du monde au 20^{ème} siècle, elle s'exprime de manière particulière au Mexique, pays frontalier. Le Mexique entretient avec les Etats-Unis une relation ambivalente : destination privilégiée de l'immigration clandestine, il représente à la fois un eldorado convoité et un ennemi historique fortement vilipendé. L'expression idiomatique « gringos », utilisée fréquemment pour désigner les Américains du nord, souligne d'ailleurs cette relation conflictuelle. Elle inscrit dans la langue le souvenir douloureux de la perte d'une partie des territoires mexicains (tels que le Texas, le Nouveau-Mexique ou encore l'Arizona) au terme d'un conflit qui s'étendit de 1846 à 1848.

Ensuite, il existe un traité qui unit les Etats-Unis, le Mexique et le Canada, adopté en 1994 et connu sous le nom de TLC (Tratado de Libro Comercio). Or, comme nous l'avons expliqué dans notre premier chapitre, les conséquences de ce traité sur le cinéma mexicain ont été désastreuses, entraînant la production cinématographique nationale dans une crise dont elle n'est encore aujourd'hui pas encore sortie.

Face à cette situation, certains cinéastes mexicains ont choisi l'exil, à la fin du 20^{ème} siècle, pour pouvoir continuer à réaliser leurs films, comme le souligne Carlos BONFIL : « Certains réalisateurs ont du immigrer parce qu'ils n'avaient pas les possibilités d'un développement similaire au Mexique.⁹⁷⁸ » C'est ainsi qu'Alejandro GONZALES-INARRITU, Guillermo DEL TORO ou encore Alfonso CUARON se sont exilés temporairement ou définitivement aux Etats-Unis. D'autres ont décidé de rester au Mexique pour continuer à faire leur film de manière indépendante et avec de petits budgets, ou de s'orienter vers l'Europe. C'est le cas de Carlos REYGADAS.

⁹⁷⁸ BONFIL Carlos, entretien réalisé le 27 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

La crise économique du cinéma mexicain a conduit les réalisateurs à développer des stratégies différentes, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre. Ils se tournent vers Hollywood pour produire un cinéma à gros budget ou vers l'Europe, pour réaliser un cinéma d'auteur, et développent même parfois des coproductions inédites entre l'Europe et les Etats-Unis.

Cela peut nous amener à penser, comme l'affirme Carlos BONFIL, que « ceux qui font un cinéma mexicain commercial le font en imitant les formules du cinéma hollywoodien, en les acclimatant à la réalité mexicaine.⁹⁷⁹ » Cependant notre point de vue sur cette question est plus nuancé. Nous considérons en effet les investisseurs nord-américains comme des co-énonciateurs capables d'imposer leur vision du film au réalisateur. Cependant, les cinéastes semblent davantage négocier avec les codes ou les formes récurrentes du cinéma commercial hollywoodien plutôt qu'ils ne les imitent.

Le cinéma hollywoodien constitue un élément important de l'« Esprit du temps » de notre époque contemporaine globalisée. Déjà en son temps, Edgar MORIN explique comment le cinéma hollywoodien construit une mythologie propre à son époque, visant à répondre aux besoins des individus de la société des années 50 : « Une gigantesque poussée de l'imaginaire vers le réel tend à proposer des mythes d'autoréalisation, des héros modèles, une idéologie et des recettes pratiques pour la vie privée.⁹⁸⁰ » Comme le souligne aussi Nestor GARCIA-CANCLINI, « les consommateurs, toutes classes sociales confondues, sont capables de lire les citations d'un imaginaire multilocalisé que la télévision et la radio concentrent : les idoles du cinéma hollywoodien et de la musique pop, les logotypes des jeans et les cartes de crédit, les héros sportifs et les hommes politiques de différents pays forment un répertoire de signes constamment disponibles.⁹⁸¹ » Aujourd'hui, peut-être encore plus qu'hier, les blockbusters du cinéma hollywoodien font partie de cette culture commune connue par tous, que chacun peut reconnaître dans les produits de notre société médiatique globalisée.

Cela est d'autant plus fort dans le cas du Mexique, pays frontalier des Etats-Unis, dont la majorité des œuvres cinématographiques diffusées en salle et à la télévision ainsi que des programmes télévisés sont des productions étasuniennes. Les cinéastes mexicains contemporains ont donc évolué dans le contexte de cette hégémonie hollywoodienne ; ils connaissent les productions de cette industrie ainsi que ses principaux représentants.

⁹⁷⁹ BONFIL Carlos, entretien réalisé le 27 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

⁹⁸⁰ MORIN Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris : Grasset-Fasquelle, 1962, p.102.

⁹⁸¹ GARCIA-CANCLINI Néstor, *Cultures hybrides et stratégies communicationnelles*, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p. 79. Traduit de l'espagnol par Georges Durand.

Avant de développer nos analyses, en vue de montrer comment Alejandro GONZALES-INARRITU s'approprié et même détourne les règles du cinéma hollywoodien, il nous faut préciser de quel cinéma hollywoodien nous parlons. Nous n'avons pas l'ambition de donner une définition générale du cinéma hollywoodien ; la tentative serait vaine, et ce pour deux raisons. D'abord, il n'existe pas de cinéma hollywoodien générique et homogène. Cette cinématographie évolue et se redéfinit au travers des époques et des œuvres de chaque réalisateur. Ensuite, le cinéma hollywoodien contemporain est lui-même en dialogue avec les cinémas hollywoodiens classiques des années 40 et modernes des années 60-70. C'est pourquoi, plutôt que de comparer des cinématographies, il nous semble plus pertinent de comparer des réalisateurs et plus précisément des œuvres.

Cependant, nous souhaitons rappeler quelques caractéristiques du cinéma hollywoodien et de son évolution - du cinéma classique au cinéma postmoderne - qui seront utiles dans nos analyses. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les travaux de Pierre BEYLOT et Laurent JULLIER, qui ont contribué à établir une distinction historique entre le cinéma classique hollywoodien, les cinémas de la modernité et les cinémas de la postmodernité.

Le film hollywoodien classique « se caractérise par la force des relations de causalité qui relient les différents événements : c'est d'abord sur le personnage, et plus particulièrement sur sa caractérisation psychologique, que se fonde cet ordre causal qui tend à favoriser l'intelligibilité et la cohérence du récit.⁹⁸² » A ceci, nous pouvons ajouter que dans le style classique, la linéarité du récit, l'esthétique de la transparence favorisant l'identification du spectateur, ainsi que la genericité prévalent. Le récit vise à délivrer au spectateur des *leçons de vie*⁹⁸³ et des indices disséminés dans le film, constituent de véritables limitations interprétatives. Enfin, les sons et les images sont synchrones.

Les cinémas de la modernité se développent en réaction au modèle du récit classique hollywoodien, dans une perspective d'affranchissement des règles classiques. « La rupture instituée par la modernité se manifeste à un double niveau : celui du personnage qui n'est plus désormais le support de la structuration du récit et celui de l'ordre causal lui-même qui n'est plus au service d'une conception unificatrice de l'expérience humaine.⁹⁸⁴ » En outre, le récit est davantage libre et ouvert, la bande-son « n'est plus soumise à l'image », de sorte qu'une forme de « métadiscursivité des

⁹⁸² BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin Cinéma, 2005, p.45.

⁹⁸³ JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris : Armand Colin Cinéma, 2002, p.125.

⁹⁸⁴ BEYLOT Pierre, *op.cit.*, 2005, p.49.

images et des cadres⁹⁸⁵ » se fait jour. Il n'est pas rare en effet que les *cuts* soient apparents ou que des regards-caméras mettent à mal la transparence du montage, en constituant de véritables ruptures de la diégèse.

La postmodernité au cinéma est l'ère de « la célébration du style » ; elle « se caractérise par la figure de l'emprunt formel sur le mode ludique⁹⁸⁶ » l'objectif étant de faire allusion à, voire de parodier d'autres références cinématographiques ou culturelles pour qu'une connivence se crée avec le spectateur. L'intermédialité et l'intertextualité sont alors plus ou moins systématiques selon les réalisateurs. Parmi les cinéastes que l'on peut associer à ce style postmoderne, Quentin TARANTINO apparaît en tête. Les films se distinguent aussi par un dispositif technique spectaculaire, un jeu sur les points de vue ainsi que sur l'ironie, le second degré. L'*effet-clip* est aussi utilisé de manière récurrente. Comme le rappelle Raphaëlle MOINE, Laurent JULLIER « propose le terme de *film-concert* pour désigner ces films des années 80-90 qui contournent les figures anciennes et modernes en privilégiant le plaisir des formes, des couleurs et des sons. [...] Ces films sont plus du côté de l'expérience sensorielle que du spectacle, qui suppose une distance.⁹⁸⁷ »

Après avoir rappelé ces quelques aspects du cinéma hollywoodien, il nous semble pertinent de montrer comment à l'intérieur de leurs œuvres, qu'elles soient le fruit d'une coproduction avec les Etats-Unis ou non, les cinéastes mexicains s'approprient ou détournent les règles du cinéma hollywoodien. Ces formes de négociation constituent selon nous différentes formes de résistance à l'hégémonie du cinéma hollywoodien.

Dans cette perspective, nous analysons ci-après les films d'Alejandro GONZALES-INARRITU, Carlos REYGADAS et Alfonso CUARON que nous avons sélectionnés dans notre corpus.

⁹⁸⁵ JULLIER Laurent, *op.cit.*, 2002, p.128.

⁹⁸⁶ JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 1997, p.23.

⁹⁸⁷ MOINE Raphaëlle, Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne : les films concerts ou le cinéma de la sensation, *Cinéma et audiovisuel, Nouvelles images, nouvelles approches*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2000, p.207.

a. La négociation avec le cinéma postmoderne chez INARRITU

Nous proposons de comparer le travail d'Alejandro GONZALES-INARRITU avec celui de Quentin TARANTINO, et plus précisément d'analyser *Amores Perros* (2000) en regard de *Réservoir Dogs* (1992) et *Pulp Fiction* (1994). Plusieurs raisons nous amènent à comparer les films de ces deux cinéastes.

Tout d'abord, Quentin TARANTINO peut être considéré comme un cinéaste majeur de la postmodernité, comme nous l'avons signalé plus haut. Son cinéma se caractérise en effet par une forme de recyclage des genres et styles du passé (comme le film noir). Il est truffé de références à la culture populaire étasunienne, à son cinéma, sa musique ou sa *junk food*, présentées sous forme de clin d'œil ou de parodies. Par exemple, dans *Pulp Fiction* (1992), plusieurs discussions tournent autour de cet objet culte de la nourriture nord-américaine qu'est le hamburger. Au Jackrabbit Slim's notamment, un restaurant dont les employés sont des sosies des icônes culturelles hollywoodiennes (comme Marilyn Monroe ou James Dean), Mia et Vincent Vega commandent des hamburgers « à la Douglas Sirk ». Le cinéma de TARANTINO est ainsi marqué par cette culture de l'allusion sous forme comique, de sorte que la lecture de ses films se fait souvent au deuxième voire au troisième degré.

Ensuite, Quentin TARANTINO est un réalisateur incontournable de la fin du 20^{ème} siècle à Hollywood mais aussi dans le monde, pour tous les jeunes cinéastes en quête de modèles alternatifs. Il constitue ainsi une référence pour tous ceux qui veulent faire du cinéma, et d'autant plus pour les jeunes cinéastes mexicains de la fin du 20^{ème} siècle qui veulent se démarquer du mélodrame classique mexicain.

Enfin, à plusieurs reprises, les journalistes et les critiques de cinéma ont rapproché le premier film d'Alejandro GONZALES-INARRITU des films de Quentin TARANTINO, même si le cinéaste lui-même réfute cette comparaison.

Nous proposons donc de comparer leur style pour bien saisir leurs différences.

Dans un premier temps, nous pouvons en effet relever quelques points communs aux deux cinéastes. Les scénarios de leurs films ne sont pas linéaires mais fragmentés : *Amores Perros* (2000) est découpé en chapitres dotés d'un titre apparaissant sur fond noir comme *Pulp Fiction* (1994). En outre, un événement dramatique et sur lequel est construit l'intrigue apparaît au début de leurs films; il s'agit de l'accident causé par Octavio dans *Amores Perros*, et de la blessure par balle mortelle de l'un des gangsters, Mr. Orange, dans *Réservoir Dogs* (1992). Ces deux nœuds dramatiques annoncent l'issue tragique de l'histoire, dès le début du film. Enfin, la pratique de l'allusion et du

clin d'œil caractérisant le cinéma de Quentin TARANTINO, comme nous l'avons souligné plus haut, constitue aussi un trait propre à Alejandro GONZALES-INARRITU. Dans *Amores Perros*, le spectateur peut relever le clin d'œil au film *Tesis* (1996) d'Alejandro AMENABAR, qui semble faire partie du panthéon des films du cinéaste mexicain. En outre, à la fin du film, Chivo nomme le chien d'Octavio « Negro », qui est en fait le surnom du cinéaste lui-même.

Cependant, d'autres éléments forts semblent les différencier. En effet, si la séquence de course-poursuite d'*Amores Perros* peut faire penser à celle de *Réservoir Dogs*, elles se distinguent cependant sur trois points. Tout d'abord, dans le film de Quentin TARANTINO, cette séquence n'apparaît qu'après le pré-générique, suite à la séquence d'ouverture, dans un bar. Elle est très courte et composée de quelques plans. Dans le film d'INARRITU au contraire, cette séquence d'action ouvre le film pour plonger le spectateur dans le rythme effréné de l'action. Elle semble longue parce qu'elle est composée d'une multiplicité de plans qui accroissent la tension du film. Ensuite, c'est un chien et non pas un homme qui est blessé et couché sur la banquette arrière dans *Amores Perros* ; il s'agit de Cofi, le chien d'Octavio. Enfin, si la tonalité de la séquence est plutôt comique dans *Réservoir Dogs*, elle est davantage dramatique dans *Amores Perros*. D'autant que la violence de la scène est soulignée par des plans rapprochés sur le corps flasque et ensanglanté du chien.

Pour soutenir notre propos, nous proposons une analyse détaillée du début d'*Amores Perros*, en vue de montrer comment ce début de film témoigne d'une volonté pour le réalisateur de s'inspirer mais aussi de détourner les formes du cinéma hollywoodien postmoderne dans la lignée de Quentin TARANTINO.

Cette négociation se manifeste selon nous tant au niveau du récit, du montage, du point de vue, que de l'esthétique de l'image ou du genre cinématographique. En effet, la promesse de genre n'est pas claire dans ce début *in media res*. Le réalisateur joue avec les codes du film d'action marqué par les courses-poursuites entre gangsters à partir de deux moyens : le jeu sur les points de vue et la figure de la substitution. En effet, la multiplication des points de vue interne et externe, associée au rythme effréné du montage de plans très courts peut gêner la compréhension du film. La caméra bouge beaucoup et certains plans sont même flous. La substitution de l'homme par le chien constitue aussi un autre écart par rapport au film d'action. Toute l'attention est portée sur lui, et il annonce ainsi les événements dramatiques qui vont toucher les personnages en relation avec lui dans la suite du film. Ce chien joue effectivement un rôle central dans le film, tant du point de vue de l'histoire que de la symbolique. Il nous semble ainsi que cette attitude de négociation avec le cinéma hollywoodien hégémonique pousse le réalisateur à innover, à créer autre chose.

Tout d'abord, le cinéaste semble vouloir indiquer, dans ce début de film, sa volonté de détourner le film d'action nord-américain.

Déjà, le pré-générique est particulier ; les noms et le titre du film apparaissent en blanc sur fond noir et se teintent ensuite de rouge. Cela peut constituer pour le spectateur une annonce du sang à venir. D'autant que le noir et le blanc sont aussi deux couleurs de deuil dans la culture occidentale et dans la culture aztèque. Ensuite, le son commence avant l'image, il appelle l'image en quelque sorte. C'est le bruit de la circulation des voitures, comme sur une grande route, un boulevard ou une autoroute, auquel se superpose celui d'une respiration haletante. Une ligne blanche apparaît sur fond noir puis la route qui défile se dessine peu à peu, de manière floue, à cause d'un jeu sur la mise au point. On entend ensuite voix d'un des deux personnages. Au regard du registre de langage utilisé par les personnages, et de leur intonation, on peut en déduire qu'il s'agit de jeunes adultes en fuite.

Les plans suivants, montrant furtivement l'environnement des personnages, jouent aussi sur le flou, comme pour renforcer l'impression de ce début de film au cœur de l'action, ou pour représenter le point de vue du personnage à l'arrière du véhicule. Ce début *in media res* fait montre d'une économie narrative en même temps qu'elle amène le spectateur à être dans une position très active en termes de possibles narratifs, pour comprendre ce qui s'est passé avant ou après. Si ce procédé n'est pas nouveau, nous pouvons cependant remarquer la succession de plans très rapides sur la ville alentour, qui semblent faire écho aux *establishing shots* (plans situationnels) qui dans le cinéma hollywoodien classique permettent, au début d'un film, de situer les personnages dans un lieu. Mais ici, au contraire, la rapidité des plans et leur valeur (gros plans voire très gros plans flous), ainsi que les mouvements de la caméra, rendent difficile l'identification d'un lieu en particulier. Des indices nous permettent petit à petit d'émettre des hypothèses sur le lieu de l'action. Le style des voitures (une américaine et un 4x4 flamboyant), la langue des personnages (l'espagnol mexicain avec des expressions fortes comme *pinche* (saleté de, radin) ou *chingada su madre*⁹⁸⁸), la large route et les buildings semblent indiquer que l'action se déroule dans une grande ville latino-américaine.

Un plan filmé de l'intérieur de la voiture, comme s'il s'agissait du point de vue du personnage sur la banquette arrière, permet au spectateur de comprendre que les personnages sont poursuivis. Cette hypothèse est renforcée par la question du conducteur « Ils suivent toujours ? ». Mais en même temps que le spectateur intègre cette information narrative, pour tenter de reconstituer l'action, il en reçoit une autre par

⁹⁸⁸ Le spectateur habitué à cette langue reconnaîtra cette expression typique, qui est une injure, insistant sur le viol. La *Chingada* représente la mère des Mexicains, abusée, violée et traîtresse dans l'imaginaire collectif (La Malinche, l'amante Amérindienne d'Hernán Cortés, en est la personnification).

le dialogue des personnages : « Il saigne à mort ! » Et le mouvement de caméra à l'épaule descendant (de la vitre arrière à la banquette) laisse apparaître un gros chien noir ensanglanté, la langue pendante. Le gros plan suivant sur les mains du personnage, qui tente de stopper l'hémorragie, insiste encore sur l'aspect brut, cru de la représentation. La substitution de l'homme blessé par le chien constitue selon nous un signe fort de négociation avec les codes du film d'action, tant cette séquence de course-poursuite avec un homme blessé à l'arrière est récurrente dans ce genre cinématographique. Et parce que toute cette séquence d'ouverture tourne autour du chien, le spectateur peut supposer qu'il est le personnage principal ou du moins qu'il va jouer un rôle important dans le film, d'autant que le mot « chiens » apparaît dans le titre.

Ensuite, ce début témoigne de la volonté du réalisateur de détourner certaines caractéristiques du style postmoderne.

En effet, la grande différence entre les films d'Alejandro GONZALES-INARRITU et Quentin TARANTINO se situe au niveau du traitement de la violence, et de la tonalité. Dans les films du cinéaste nord-américain, la violence est sublimée par l'esthétique du film, qui renvoie à la culture du cinéma gore kitch ou à celle des comics. Ce traitement introduit une distanciation avec la violence représentée à l'écran, qui peut même provoquer le rire ; certaines séquences étant réalisées avec une tonalité comique. Dans les films du cinéaste mexicain, la tonalité est rarement comique, et quand elle l'est, il s'agit davantage d'un comique dramatique. En outre, la violence est toujours traitée dans une perspective réaliste, comme le souligne le cinéaste lui-même : « J'enrage quand on me compare à TARENTINO. La violence que je mets en scène n'est pas un fantasme, je n'en fais pas l'apprentissage en regardant des cassettes vidéo. Je la vis au jour le jour.⁹⁸⁹ » Dans *Amores Perros*, les corps malmenés tant physiquement que symboliquement sont filmés au plus près, comme dans cette séquence d'ouverture. Même dans *Babel* (2006), une production hollywoodienne, la caméra tremblante filme la douleur de Susan, blessée par balle, au plus près du corps et de manière réaliste.

L'esthétique de ce début de film semble propre au réalisateur : l'échelle des plans ainsi que leur enchaînement par un montage en *cut* distingue en effet ce film d'un film hollywoodien de la même époque. En effet, le montage est une suite de plans très courts, souvent en gros plans, caméra à l'épaule, qui insistent sur le corps ensanglanté du chien heurtant les parois de la voiture. Le ton sur lequel se parlent les personnages participe aussi de la tension de la séquence. De plus, il semble y avoir un jeu sur les points de vue particulièrement complexe, qui peut dérouter le spectateur. On passe alternativement des points de vue internes des personnages à un point de vue externe

⁹⁸⁹ GONZALES INARRITU Alejandro, *Telerama* n°2651 du 1^{er} novembre 2000, p.51.

sans transition. La caméra bouge beaucoup, certains plans sont vraiment flous. Un plan extérieur à la voiture peut aussi interpeller le spectateur. On y voit une voiture passer à vitesse raisonnable, puis la voiture des personnages passe rapidement et nerveusement. Cela peut constituer un premier indice de l'accident à venir, puisque les personnages roulent vraiment vite au cœur de la circulation. A mesure que la voiture des poursuivants se rapproche, les plans sont encore plus serrés et le jeu sur la mise au point reprend. Ils s'enchaînent aussi de plus en plus rapidement pour représenter les pneus de la voiture d'Octavio, l'avant du 4x4, les visages angoissés des personnages, ou encore le corps flasque du chien qui glisse sur la banquette-arrière en fonction des chocs. Un deuxième indice de la collision à venir est d'ailleurs ici livré au spectateur : les personnages évitent de justesse un gros camion qui arrive de la droite, puis une voiture qui se trouve face à eux.

L'attention se porte à nouveau sur le chien : le personnage à l'arrière enlève son tee-shirt pour tenter à nouveau de stopper l'hémorragie. Puis pour complexifier encore le jeu sur les points de vue, le réalisateur se sert aussi de plans sur le rétroviseur qui reflète l'image du 4x4 menaçant. Les personnages esquivent leurs poursuivants un instant, ce qui permet aussi au spectateur de se détendre quelques secondes, de prendre une pause mais aussi de se projeter dans l'action - le spectateur étant soulagé comme les personnages. Mais le rétroviseur rappelle vite à la réalité ; le 4x4 est toujours derrière eux. Il les rattrape et les hommes à son bord sont armés et leur tirent ouvertement dessus. La tension reprend donc. Le plan extérieur à la voiture permet au spectateur de réaliser le piège dans lequel les personnages se trouvent, au milieu du trafic. Et lorsque le feu passe au rouge, Octavio n'a d'autre choix que d'accélérer pour s'enfuir. Ici encore, nous pouvons relever une économie narrative forte : la suite de plans courts (gros plan sur le feu qui passe au rouge, sur le pied qui accélère, plan extérieur plus large laissant apparaître une voiture qui arrive de la droite du cadre, jusqu'à la collision finale) suffit à faire comprendre ce qui se passe. Là encore, la collision est vue alternativement de l'intérieur et de l'extérieur de la voiture.

Les deux derniers plans de la séquence sont plus lents, pour permettre au spectateur de réaliser la violence de l'impact. Ils sont accompagnés du bruit d'un klaxon qui semble bloqué. Un plan sur la voiture des personnages en feu ainsi que sur la femme de l'autre voiture, ensanglantée et appelant à l'aide par sa voix mais aussi dans sa gestuelle, suffisent à faire comprendre au spectateur la gravité de l'état des victimes. Le son continue mais diminue en intensité sur le plan suivant : un écran noir avec le titre de la première histoire.

Pour conclure, cette analyse montre comment le cinéaste mexicain s'inspire du cinéma hollywoodien, s'approprie ses règles, tout en les détournant. Il nous semble ainsi que si le cinéma d'INARRITU peut être qualifié de postmoderne, c'est que « le film

post-moderne joue un double jeu : il se moque du classicisme mais convoque ses avantages et du même coup, le rivalise.⁹⁹⁰ » En effet, quand cela est nécessaire, le cinéaste mexicain s'appuie sur les règles de la dramaturgie classique pour émouvoir le spectateur. Les émotions fortes ainsi que la violence sont souvent le moteur de l'action. Ils impliquent le spectateur, qui s'identifie, se projette dans l'action ou du moins, est touché par ce qu'il voit. Enfin, la fragmentation du récit, plus que de constituer un artifice narratif, sert la tension dramatique du film. C'est en cela que le cinéaste se décentre selon nous du cinéma hollywoodien contemporain inscrit dans le style postmoderne. Les films d'INARRITU partagent certaines caractéristiques communes avec ce style, comme *l'effet-clip*, parce qu'ils accordent une place importante à la bande-son rythmant la bande-image. Mais ils ne rentrent pas stricto-sensu dans cette catégorie ; ils se distinguent par leur particularité culturelle, comme nous avons cherché à le mettre en évidence tout au long de cette recherche.

En outre, le cinéaste revendique lui-même l'influence d'autres réalisateurs nord-américains sur son travail. Il déclare par exemple : « Si les critiques américains étaient moins paresseux, à toujours vouloir me rattacher à Tarantino, ils comprendraient l'admiration qu'on peut avoir pour *Il était une fois en Amérique* et l'aversion pour la violence telle que la pratique justement Tarantino.⁹⁹¹ » Cette référence à l'un des films appartenant au panthéon du cinéma hollywoodien indique la volonté pour ce cinéaste de se situer du côté d'un cinéma hollywoodien qui peut être considéré comme un cinéma d'auteur. Cette volonté se confirme dans les autres références qu'il revendique.

Lors de la sortie d'*Amores Perros* (2000), le cinéaste mexicain cite notamment *Smoke* (1995) de Wayne WANG et Paul AUSTER en précisant : « j'ai aimé ce type de collaboration et de structure.⁹⁹² » Il déclare aussi : « j'aime la sensibilité d'Ang LEE, dans *Ice Storm* ; c'est une émotion humaine, pure, subtile.⁹⁹³ » Mais ces références ne concernent pas seulement le cinéma hollywoodien. Parmi les films qui l'ont marqué, il cite *Breaking the Waves* (1996) de Lars Von TRIER, ou encore *Happy Together* (1997) de Wong KAR-WAI. Il souligne d'ailleurs : « Wong-Kar Wai est mon cinéaste préféré, c'est vraiment lui qui m'a permis de foncer.⁹⁹⁴ » Ce que le cinéaste déclare rechercher dans le cinéma, « c'est vraiment une expression libre, [...] comme les premiers films de Martin SCORSESE.⁹⁹⁵ » Il nous semble que par ces déclarations et le type de références

⁹⁹⁰ Laurent JULLIER, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 1997, p.18.

⁹⁹¹ GONZALES-INARRITU Alejandro, Inarritu, un cinéma en mille morceaux, *L'Express* du 19/01/2004, en ligne [réf. du 24 mai 2011]. Disponible sur :

http://www.lexpress.fr/culture/cinema/inarritu-un-cinema-en-mille-morceaux_929427.html

⁹⁹² GONZALES-INARRITU Alejandro, Aller au fond des choses, Entretien avec Hubert NIOGRET, *Positif* n°477, novembre 2000, p.24.

⁹⁹³ GONZALES-INARRITU Alejandro, *Op.Cit.*, novembre 2000, p.25.

⁹⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁹⁵ *Ibid.*

qu'il cite, le cinéaste cherche à montrer qu'il se sent proche d'un cinéma hollywoodien qui se démarque lui-même des produits manufacturés d'Hollywood. Il semble définir en quelque sorte une posture d'auteur, que les autres références internationales confirment.

Pour *21 Grams* (2003), il cite aussi un autre cinéaste, Jim JARMUCH, et son film *Stranger in Paradise* (1983), en précisant : « J'adore la simplicité du film dans son ensemble et la complexité de son scénario. C'est la preuve qu'on peut écrire de façon alambiquée sans perdre le spectateur.⁹⁹⁶ » Là encore, la référence à Jim JARMUCH pour expliquer son goût pour le récit fragmenté semble aussi liée à sa volonté de se poser en tant qu'auteur, capable de travailler à l'intérieur du système hollywoodien tout en travaillant à la marge.

Enfin, à la sortie de *Babel* (2006), deux références reviennent de manière récurrente dans les articles de critiques de cinéma ; il s'agit de *Short Cuts* (1993) de Robert ALTMAN et *Magnolia* (1999) de Paul Thomas ANDERSON. Mais le projet du cinéaste mexicain est plus ambitieux, dans la mesure où il cherche à embrasser plusieurs cultures et plusieurs espace-temps. Dans *Babel* (2006), INARRITU emprunte lui aussi la voie du film-chorale, comme ALTMAN et ANDERSON, mais dans leur film, le propos est circonscrit à l'échelle d'une ville (Los Angeles) alors que chez INARRITU, le film-chorale est élargi à la surface de la planète entière.

⁹⁹⁶ GONZALES-INARRITU Alejandro, Inarritu, un cinéma en milles morceaux, *L'Express* du 19/01/2004, article en ligne [réf. du 24 mai 2011]. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/inarritu-un-cinema-en-mille-morceaux_929427.html

b. Des mises en scène originales chez REYGADAS et CUARON

Nos analyses suivantes se focalisent sur les films de Carlos REYGADAS et Alfonso CUARON parce que ces deux cinéastes mettent en scène leurs acteurs et filment l'action de deux manières particulières. Ils ont en commun le fait de bousculer certaines règles ou formes récurrentes du cinéma hollywoodien.

D'abord, Carlos REYGADAS met en scène des acteurs non professionnels dans ses films : par exemple, Ascen, la vieille femme indigène qui accueille le protagoniste dans *Japón* (2002), ou Marcos, le chauffeur d'Ana dans *Batalla en el cielo* (2005) mais aussi tous les Mennonites de son dernier film, *Luz silenciosa* (2007).

Ensuite, les dialogues entre les personnages participent aussi à la mise en scène originale du réalisateur. Ils sont peu nombreux, de sorte que son cinéma peut être qualifié de non verbal. Les dialogues n'ont pas pour fonction d'explicitier les situations. Au contraire, ils contribuent au mystère du film ; chaque spectateur étant libre de donner un sens différent à la parole des personnages pour expliquer ses motivations.

Comme nous l'avons aussi souvent souligné dans nos analyses, ce cinéaste aime mettre en scène des corps qui se distinguent radicalement des corps de rêve médiatisés par le cinéma hollywoodien et la publicité d'aujourd'hui. Il montre en effet en gros plan le corps d'une vieille femme nue, sur le point de faire l'amour, dans *Japón* (2002), ou encore les corps obèses de Marcos et sa femme, transpirant en faisant l'amour, leur peau marquée par des aspérités comme des vergetures, dans *Batalla en el cielo* (2005). Et le cinéaste aime les corps qu'il filme parce qu'ils sont plus proches de la réalité que les créatures de papier glacé, sublimées par les logiciels de retouche. Il affirme en effet : « Je trouve les corps de mes personnages très beaux. [...] J'essaie toujours de les montrer d'une façon ouverte et respectueuse, car la plupart des êtres humains ressemblent à ces corps et non pas aux grandes stars de cinéma.⁹⁹⁷ » Sur le cas particulier des relations sexuelles entre les deux acteurs obèses de *Batalla en el cielo* (2005), il précise d'ailleurs : « Je préfère voir Marcos et sa femme faire l'amour d'une façon libre, sensuelle et réaliste que d'imaginer Tom Cruise ou l'un de ses collègues à l'ouvrage.⁹⁹⁸ » La référence à cet acteur hollywoodien, symbole de sex-appeal pour toute une génération de spectateurs, indique clairement, selon nous, la volonté du cinéaste d'aller à l'encontre de ce type de modèle esthétique.

⁹⁹⁷ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film *Batalla en el cielo*, non paginé, [réf. du 25/01/2010]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

⁹⁹⁸ *Ibid.*

En outre, Carlos REYGADAS revendique souvent dans ses interviews sa recherche d'authenticité dans la mise en scène de ses acteurs. Pour son deuxième film, il déclare en effet : « Les acteurs de *BATALLA EN EL CIELO* n'ont pas lu le scénario et ne connaissent donc pas les intentions de leurs personnages. J'aime obtenir le jeu le plus naturel possible – ou plus précisément l'absence de jeu.⁹⁹⁹ » Il souligne aussi souvent qu'il autorise l'improvisation de ses acteurs non professionnels: « J'aime les situations imprévues et je suis souvent surpris par la spontanéité des amateurs.¹⁰⁰⁰ » Pour son dernier film, Carlos REYGADAS va plus loin dans la conception de sa mise en scène. Il affirme ainsi : « L'approche pratique de la mise en scène a été simple, c'est une méthode que j'ai toujours utilisée, qui ressemble à celle de BRESSON, et qui consiste à ne pas laisser les personnes rentrer dans leur rôle. Ainsi, elles n'ont pas à lire le dialogue ni à sentir rien du tout, mais plutôt, plan par plan, dire le dialogue, dans un lieu précis, et laisser le cinéma construire le personnage. Eux, ils apportent seulement leur personnalité et leur énergie.¹⁰⁰¹ » Ses propos dévoilent la volonté de se démarquer d'une forme de mise en scène récurrente dans le cinéma hollywoodien dans la lignée de l'Actor Studio, qui demande aux acteurs de s'imprégner du scénario pour s'appropriier leur rôle et donner de l'émotion. Carlos REYGADAS précise d'ailleurs : « Je crois que le fait de jouer un rôle finit par se transformer en un masque qui empêche d'accéder à la personnalité.¹⁰⁰² » C'est en cela qu'il semble rechercher une certaine authenticité, voire une naïveté de ses acteurs dans son approche de la mise en scène. Faire référence au cinéaste français Robert BRESSON est aussi une manière de se positionner en tant qu'auteur, faisant référence au cinéma d'auteur européen dont il s'inspire.

Si le cinéma hollywoodien a instauré certaines règles, et notamment dans la représentation d'un dialogue entre deux personnages, Carlos REYGADAS choisit de s'en distinguer dès lors qu'il filme ses dialogues non pas à partir d'un champ/contre-champ mais à partir d'un panoramique circulaire. Si ce procédé est récurrent dans ses films, il est d'autant plus dans *Luz silenciosa* (2007). Dans le chapitre six, notre analyse d'une séquence de dialogue entre Johan et son père, le pasteur de la communauté des Mennonites, nous avons expliqué que le recours à un panoramique circulaire à 360° sert à la fois à souligner la difficulté du dialogue entre le père et le fils, mais aussi à donner de l'importance à l'environnement des personnages, les plaçant au centre des forces du cosmos qui les dépassent.

⁹⁹⁹ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film *Batalla en le cielo*, non paginé, [réf. du 25/01/2010]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰⁰¹ REYGADAS Carlos, Entrevista con Antolín PRIETO y Rodrigo PORTALES, non paginé [réf. du 30 décembre 2010]. Disponible sur : <http://www.cinencuentro.com/2007/08/11/festival-de-lima-2007-la-silenciosa-luz-de-carlos-reygadas> Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁰² *Ibid.*

Pour approfondir cette originalité de la mise en scène chez Carlos REYGADAS, nous proposons d'analyser une autre séquence de *Luz silenciosa* (2007), dans laquelle le réalisateur accorde une telle importance à la nature environnante qu'il va même jusqu'à délaissier l'action principale du film.

Cette séquence représente un moment important dans la vie de la famille Mennonites puisqu'il s'agit du bain. Cet acte d'hygiène est aussi un moment ludique puisque toute la famille se réunit autour d'une étendue d'eau, en pleine nature. Les parents lavent les plus petits, aidés des plus grands, et les enfants jouent ensemble. La nature occupe une place importante dans cette séquence puisqu'elle est le lieu principal de l'action. D'ailleurs, le cinéaste lui accorde déjà de l'importance lorsqu'il montre l'une des filles allongée calmement dans l'herbe, puis, en contre-champ, ce qu'elle regarde, c'est-à-dire le vent dans les feuilles. Une certaine sérénité se dégage ainsi de cette séquence et le cinéaste semble vouloir souligner que les Mennonites vivent en accord avec la nature.

Mais il va plus loin, à la fin de cette séquence. Johan dit à sa femme Esther qu'elle a toujours bien su s'occuper du bain des enfants. Esther, face à la caméra, est touchée au point qu'une larme coule sur sa joue droite. Johan l'invite à venir nager avec lui. Esther quitte alors le champ, mais au lieu de la suivre, le cinéaste laisse sa caméra fixe pendant une minute entière. Petit à petit, le spectateur peut remarquer une fleur en arrière-plan, floue. Puis la caméra s'approche de cette fleur violette jusqu'à ce que la mise au point soit nette et que la fleur apparaisse en gros plan. L'action principale continue en hors-champ : le spectateur peut entendre Johan guider sa femme et lui dire de faire attention avant qu'ils ne plongent tous les deux dans l'eau. Le son invite donc le spectateur à imaginer ce que font les deux parents. Mais ce qu'il faut aussi noter, c'est que cette attention portée sur une fleur constitue en fait une échappée de la narration pour se fixer sur un élément de la nature, qui devient un personnage à part entière, au détriment de l'histoire des personnages en chair et en os. A ce moment précis du film, le cinéaste semble quitter ses personnages, comme si la beauté se dégageant de cette fleur était *au-delà* des êtres humains, qu'elle concernait une dimension plus grande encore que les personnages humains, qui les dépasse ; une dimension métaphysique. Nous pourrions rapprocher cette scénographie de celle du parc, souvent utilisée dans le cinéma postmoderne, et qui consiste à quitter un moment de l'action pour s'arrêter sur un détail esthétique, totalement non justifié par les besoins de l'action. Cependant, si Carlos REYGADAS met à mal, par ce procédé, la forme classique de la narration dans laquelle chaque plan est justifié par la causalité, la tonalité lyrique de ce moment n'est pas un simple artifice. Elle souligne en effet le parti pris du cinéaste, entre réalisme documentaire et expérience artistique. En effet, l'environnement des personnages (dans ce cas la nature) est représenté dans sa dimension réaliste, mais le jeu esthétique sur le flou puis la netteté de cette fleur introduit une dimension esthétique forte, voire une

tonalité fantastique qui semble propre au cinéaste. Ce passage souligne aussi que plus que la narration et l'action, c'est l'esthétique qui prime.

Le film d'Alfonso CUARON que nous avons sélectionné dans notre corpus périphérique, *Les Fils de l'Homme* (2006) est aussi intéressant à analyser. Bien qu'il s'agisse d'une production hollywoodienne, le cinéaste semble montrer dans sa mise en scène un écart par rapport au cinéma hollywoodien hégémonique. Cet écart, que nous considérons comme une forme de négociation, se situe dans la manière de mettre en scène son protagoniste, filmé non pas au centre de l'action mais en retrait.

Précisons que le film est une adaptation du livre éponyme de Phyllis Dorothy JAMES, publié en 1992 et qu'il s'inscrit dans le genre de la dystopie. Cette inscription dans ce genre de l'anticipation explique alors l'état de la ville de Londres et du monde dans le film : la vie quotidienne des êtres humains se rapproche de la survie dans ce contexte de guerre provoquée par la stérilité de l'humanité. L'écrivain comme le réalisateur soulignent en fait par ce genre les conséquences néfastes de l'idéologie dominante dans la diégèse, visant à exclure les immigrés et incitant à la délation. Le monde représenté dans la dystopie n'est jamais très éloigné du monde contemporain de l'artiste. Cela est d'autant plus frappant dans le film que le réalisateur s'appuie aussi sur le genre du réalisme pour dépeindre son monde. Les acteurs ne sont pas ou peu maquillés, ils sont souvent filmés en caméra à l'épaule, et surtout, bien que le film se situe en 2027, le Londres représenté à l'écran est proche de celui d'aujourd'hui. Seuls quelques détails indiquent au spectateur qu'il est projeté dans un futur proche : les voitures ressemblent à celles d'aujourd'hui (notamment la Renault Modus et Avantime) mais leur design est légèrement futuriste, des écrans géants apparaissent partout dans la ville, recouvrant parfois même les murs entiers de grands buildings. Alfonso CUARON a demandé au département artistique de positionner le film comme un « anti-Blade Runner » en rejetant toute proposition de technologie avancée et en minimisant les éléments de science-fiction. Cette sobriété se retrouve aussi dans la manière de mettre en scène des acteurs de renommée internationale comme Julian MOORE ou Clive OWEN, sans maquillage, de manière simple et réaliste.

Une autre caractéristique du style du réalisateur consiste à filmer le personnage en contexte. En effet, à de nombreuses reprises dans le film, les plans sont larges et le personnage principal est suivi de loin. De ce fait, dans un même plan, de multiples micro-événements se produisent, rendant ainsi la compréhension du film difficile, le spectateur étant bombardé d'informations secondaires tout en suivant l'action du personnage principal. Clive OWEN - star montante du cinéma hollywoodien - n'est pas filmé au centre de l'action. Il apparaît en retrait de l'action qui le submerge. Par exemple, lorsqu'il se rend au Ministère des Arts, il est assis à l'arrière d'une voiture de luxe – il ne conduit pas lui-même - et il regarde ce qui se passe dans les rues derrière

l'écran protecteur de sa vitre teintée, en retrait, comme un spectateur. Cette séquence se distingue aussi par la multiplicité des points de vue utilisés pour représenter l'action. Au début de la séquence, la caméra est fixée sur le capot de la voiture, valorisant ainsi l'insigne de la marque de la voiture de luxe. La voiture est ensuite filmée de profil puis de dos et ce n'est qu'au sixième plan que le personnage apparaît enfin. D'ailleurs, la récurrence de plans sur la voiture en fait presque un personnage à part entière.

La spécificité du style d'Alfonso CUARON réside dans l'utilisation récurrente du plan-séquence. Ces longs plans chorégraphiés donnent de l'importance à l'environnement des personnages. Le contexte devient ainsi un personnage à part entière. Par exemple, lorsque Théo déambule dans sa voiture de luxe parmi les manifestants, les manifestants apparaissent au premier plan et le personnage au second, ce qui permet au spectateur de comprendre davantage le contexte conflictuel du film. Le mot « REPENT » est écrit en gros sur de nombreuses pancartes, et le prêcheur dirigeant le groupe apparaît, une croix en fer tendue dans la main droite. Il hurle que les péchés des hommes ont provoqué la colère de Dieu qui leur a repris leur cadeau le plus précieux : celui de la vie.

L'utilisation du plan-séquence renforce l'impression de réalité du film, le spectateur étant au côté du personnage, au plus près de l'action, souvent filmée caméra à l'épaule, comme dans un documentaire. Le plan-séquence d'ouverture est d'ailleurs particulièrement intéressant à analyser.

Le film commence sur fond noir. En off, des journalistes commentent l'actualité politique de la Grande-Bretagne, dont les thèmes principaux sont la lutte armée contre les Musulmans et la lutte contre les immigrés pour garantir la sécurité nationale. Mais l'information du jour concerne la mort de la plus jeune personne sur la terre : Diego Ricardo, « poignardé à Buenos Aires pour avoir refusé de signer un autographe. » C'est à ce moment que l'image apparaît. Des gens écoutent attentivement et regardent le journal télévisé local dans un café ; ils semblent affectés par la nouvelle, l'humanité étant devenue stérile. Théo entre dans le café, se glisse au milieu de la foule pour atteindre le comptoir et commande un café. L'écran plat de la télévision apparaît en surimpression sur le mur vert du café. Le logo en bas de l'écran indique BCC (sorte de détournement de la BBC) et des images résumant l'histoire de Baby Diego de 2009 à 2027 défilent sur l'écran, soulignant ses difficultés à supporter la célébrité d'homme le plus jeune de la terre. La narration larmoyante et spectacularisante de la biographie faite par le journal télévisé est renforcée par l'*effet-cirque* ; la musique soulignant le dramatique de la situation. Indifférent, Théo sort du café alors que les gens sont choqués et que certains pleurent. Et c'est à ce moment que commence le plan-séquence. Il met d'ailleurs à mal le découpage séquentiel selon les critères du temps, du lieu et de l'action, puisque ce mouvement invite à suivre une autre action dans un autre lieu - la rue - mais dans la continuité de la précédente, liée par ce mouvement de caméra. Théo

est dans la rue. Des écrans géants apparaissent partout sur les murs des vieilles bâtisses historiques, seuls indices de l'époque futuriste dans laquelle se situe le film. Des bus rouges coexistent avec des voitures et des taxis Tuk-Tuk (tricycles motorisés thaïlandais) ; les sons des écrans, des klaxons et des moteurs se mêlent. Une légende apparaît à l'écran, situant l'action du film dans un temps et un lieu : London, 16th November 2027. Théo s'arrête pour verser de l'alcool dans son café : la caméra tourne autour de lui. En arrière-plan, derrière lui, le café d'où il sort à peine explose ; Théo sursaute. Une femme en sort en hurlant : elle tient son bras gauche arraché dans sa main droite. Dans ce cas, le plan-séquence permet au cinéaste de suivre son personnage tout en tournant autour de lui pour que le spectateur puisse découvrir le lieu de l'action (d'autant qu'il s'agit du début du film). Le cadre est suffisamment large pour que le spectateur observe les micro-événements de la séquence et le spectateur est alors aussi surpris que le personnage lorsque l'explosion a lieu.

Le plan-séquence est utilisé trois autres fois dans le film : lors de l'embuscade causant la mort de Julian, au moment de l'accouchement de Kee et enfin, lorsque Théo aide Kee à s'enfuir du camp de réfugiés Bexhill, en pleine guérilla. Parfois cependant, des raccords sont utilisés pour préserver la continuité surtout lorsque la séquence nécessite d'être tournée en plusieurs prises et dans des lieux différents. Cet art du plan-séquence a même conduit le réalisateur à innover pour que la séquence qu'il avait imaginée puisse être réalisée. C'est le cas lors de la séquence d'embuscade, qui se distingue par la création d'un dispositif ingénieux : l'embuscade est filmée de l'intérieur de la voiture, au plus près des personnages, de sorte qu'il a fallu créer un bras spécial pour permettre à la caméra de pivoter à 360° dans la voiture afin de saisir les émotions des personnages. D'autant que les acteurs n'étaient pas prévenus de l'arrivée en trombe d'un groupe de figurants agressifs, ce qui a contribué à provoquer chez eux des émotions fortes. Mais le réalisateur n'a pas fait appel à de nombreux effets spéciaux, préférant, en accord avec son directeur de la photographie Emmanuel LUBEZKI, réaliser son film comme un documentaire. Et cette volonté de se rapprocher du genre réaliste plutôt que de la science-fiction s'exprime selon nous dans cette utilisation récurrente du plan-séquence. Cela est d'autant plus fort dans la séquence de la fin du film : Théo cherche Kee dans le camp, juste après qu'elle ait été enlevée par les résistants. Il court et se protège des balles en se cachant derrière les murs et les véhicules, quand des gouttes de sang jaillissent sur la caméra, suite à un tir. Et ce sang reste sur l'objectif pendant toute la course de Théo, comme s'il était suivi en direct par un caméraman au plus près de l'action.

La mise en scène simple et réaliste d'acteurs hollywoodiens réputés, le fait de filmer son personnage principal en contexte ainsi que l'utilisation récurrente du plan-séquence constituent ainsi selon nous des formes de négociation avec le cinéma hollywoodien, contribuant à définir le style propre d'Alfonso CUARON.

2. Des liens forts avec le cinéma européen d'hier et d'aujourd'hui

Dans cette partie, nous analyserons les discours des critiques de cinéma mais aussi des cinéastes eux-mêmes sur les liens qu'ils entretiennent avec le cinéma européen.

Cette analyse vise à souligner que les cinéastes mexicains expriment une forme d'hybridation culturelle au travers des références qu'ils citent, et définissent en même temps une stratégie de production, en se situant sur l'échiquier mondial du cinéma.

a. Les références au cinéma européen

Si la filiation semble évidente pour le cinéma de Carlos REYGADAS, les références au cinéma européen ne sont pas non plus absentes des discours de Guillermo DEL TORO ou Alejandro GONZALES INARRITU.

Le cinéma de Guillermo DEL TORO est inspiré des Comics et s'inscrit dans une « filiation avec le cinéma hollywoodien.¹⁰⁰³ » Guillermo DEL TORO est en effet empreint de la culture nord-américaine mais ses références sont plus larges. Nous avons en effet déjà montré dans le chapitre huit, que les références littéraires de ce cinéaste sont multiples. Ses écrivains préférés proviennent de différentes cultures nationales et littéraires, qu'il s'agisse de Charles DICKENS, Stephen KING ou encore Jorge Luis BORGES. Il en va de même pour ses références cinématographiques. En effet, pour le film *El Ezpinazo del Diablo* (2001), ses références visuelles sont HITCHCOCK et BUNUEL, et plus précisément les films *El* (1952) et *Dial M for Murder* (1953). Mais pour comprendre l'univers de ce cinéaste, il faut prendre en compte le fait qu'il s'intéresse depuis le début de sa carrière à un cinéma de genre particulier, le fantastique et les films d'horreur gothiques. C'est pourquoi, parmi ces films préférés, il cite *La nuit des Morts-Vivants* (1968) de G.A ROMERO ainsi que bon nombre de films produits dans les années 60 par la Hammer, tels que *Le Masque du démon* (1961) de Mario BAVA. Mais il faut aussi ajouter que « ses principales références sur *Le Labyrinthe de Pan* ne proviennent pas forcément de films qui l'ont profondément marqué mais plus volontiers de la littérature et de la peinture.¹⁰⁰⁴ » Guillermo DEL TORO précise

¹⁰⁰³ BONFIL Carlos, entretien réalisé le 27 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3.

Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁰⁴ Dossier de presse du *Labyrinthe de Pan*, en ligne [réf. du 7 juillet 2010] p.10. Disponible sur : <http://www.wildbunchdistribution.com/site/lelabyrinthedepan/presse.php>

d'ailleurs : « j'ai toujours été très influencé par le peintre espagnol Goya et plus particulièrement par sa série de peintures noires.¹⁰⁰⁵ »

Alejandro GONZALES-INARRITU cite aussi des cinéastes européens parmi ceux qui ont contribué à lui donner envie de faire du cinéma. Il mentionne notamment Alain RESNAIS et plus précisément *Hiroshima mon amour* (1959) en précisant : « Ce film m'a appris qu'au cinéma il n'y avait pas de règles. On peut raconter un scénario dans n'importe quel sens tant qu'on reste compréhensible. A *Hiroshima mon amour* il faut ajouter une autre influence, *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950), dont la structure - un événement raconté selon quatre points de vue différents - interdit tout jugement. C'est pour cette raison que je fragmente, moi aussi, mes histoires. Si, dans *21 Grammes*, j'avais enchaîné les scènes avec Benicio Del Toro de façon linéaire, le personnage aurait été perçu comme un père violent, point. Sauf que ce n'est jamais aussi simple. Avant de juger, le public doit réfléchir.¹⁰⁰⁶ » Parmi les cinéastes qu'il préfère, le cinéaste mexicain cite Lars VON TRIER et son film *Breaking the Waves* (1996) ou encore Michael HANEKE et son film *Funny Games* (1997). Ses références sont donc multiples, qu'elles soient hollywoodiennes, européennes ou asiatiques.

Ce qui compte pour ces cinéastes, au-delà de la nationalité des cinéastes auxquels ils se réfèrent, c'est la manière dont ils se positionnent en tant qu'auteur et artiste, pour mieux définir leur style. Leurs références sont en effet des sources d'inspiration les aidant à définir leur propre positionnement, en tant que cinéaste.

De tous les cinéastes de notre corpus, Carlos REYGADAS est le plus proche du cinéma européen. Il est souvent associé à des cinéastes considérés comme appartenant au cinéma d'auteur européen, tels que Robert BRESSON, Roberto ROSSELLINI ou encore Carl Theodore DREYER.

Pourtant au début de sa carrière, la référence la plus récurrente pour qualifier son style concerne le cinéaste russe Andreï TARKOVSKI. Elle permet aux critiques de cinéma d'expliquer la construction particulière de la temporalité chez le cinéaste mexicain. Carlos REYGADAS revendique lui-même cette filiation lorsqu'il déclare : « Tarkovski m'a vraiment ouvert les yeux. Quand j'ai vu ses films, j'ai réalisé que l'émotion pouvait provenir directement du son et des images, et pas nécessairement de l'histoire.¹⁰⁰⁷ » En effet, le cinéaste mexicain semble « ne pas vouloir raconter une

¹⁰⁰⁵ DEL TORO Guillermo, Dossier de presse du *Labyrinthe de Pan*, en ligne [réf. du 7 juillet 2010] p.7. Disponible sur : <http://www.wildbunchdistribution.com/site/lelabyrinthedepan/presse.php>

¹⁰⁰⁶ GONZALES-INARRITU Alejandro, Inarritu, un cinéma en mille morceaux, de Christophe Carrière, *L'Express* du 19/01/2004, en ligne [réf. du 24 mai 2011]. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/inarritu-un-cinema-en-mille-morceaux_929427.html

¹⁰⁰⁷ REYGADAS Carlos, *The faber Book of Mexican Cinema*, sous la direction de Jason WOOD, London : Faber & Faber, 2006, p.118. Traduction du texte original en anglais.

histoire mais plutôt sculpter le temps, empruntant ainsi à son cinéaste préféré Tarkovski.¹⁰⁰⁸ »

Le cinéaste mexicain considère aussi Robert BRESSON comme « un maître, surtout dans sa manière de diriger les acteurs et d'utiliser les sons.¹⁰⁰⁹ » Son approche de la mise en scène s'inscrit dans la lignée de ce cinéaste ; REYGADAS affirme en effet utiliser une méthode « qui ressemble à celle de BRESSON, et qui consiste à ne pas laisser les personnes rentrer dans leur rôle.¹⁰¹⁰ » Le cinéma de Carlos REYGADAS entretient des relations fortes avec le cinéma de BRESSON, et ce pour plusieurs raisons, comme le souligne Nestor GARCIA-CANCLINI : « le rythme narratif, la manière d'utiliser le silence, un certain laconisme expressif et un sens quasiment religieux de l'image.¹⁰¹¹ »

Dans sa volonté d'un cinéma minimaliste, Carlos REYGADAS est proche du cinéma français des années 60 et du cinéma de la Nouvelle Vague : il tourne hors des studios, avec des acteurs non-professionnels et des budgets réduits. En outre, il semble aussi proche « de certains peintres et cinéastes qui ont travaillé la lumière et la représentation comme une perspective historique ; RESNAIS ou RENOIR.¹⁰¹² »

D'ailleurs, le cinéaste mexicain cite souvent comme référence Roberto ROSSELLINI et sa capacité à s'appropriier des décors naturels pour réaliser ses films. Il déclare ainsi : « Rossellini était un maître dans l'art d'utiliser le monde comme il est pour créer tout ce dont il avait besoin pour ses histoires.¹⁰¹³ » Les deux cinéastes partagent aussi leur capacité à s'auto-produire et à tourner avec des acteurs non professionnels, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre huit.

Pour *Luz silenciosa* (2007), Carlos REYGADAS s'est inspiré du film *Ordet* (1955) de Carl Theodore DREYER. Les deux films sont proches dans leurs thématiques ; ils traitent tous deux de la foi et de l'amour. Cependant, comme nous l'avons déjà relevé dans le chapitre neuf, à la différence du film de DREYER, le miracle dans le film de REYGADAS n'est pas d'origine divine mais humaine. Il est le résultat de la puissance sacrée de l'amour de Marianne pour Johan, dont la force est capable de défier les lois physiques de la vie et de la mort, pour que Johan trouve la paix.

Il apparaît donc clairement que Carlos REYGADAS est empreint de la culture européenne, à l'image de cette séquence insolite, dans *Luz silenciosa* (2007) où Jacques

¹⁰⁰⁸ CUARON Carlos, *The faber Book of Mexican Cinema*, sous la direction de Jason WOOD, London : Faber & Faber, 2006, p.116. Traduction du texte original en anglais.

¹⁰⁰⁹ REYGADAS Carlos, *Op.cit*, 2006, p.118.

¹⁰¹⁰ REYGADAS Carlos, Entrevista con Antolín PRIETO y Rodrigo PORTALES, non paginé [réf. du 30 décembre 2010]. Disponible sur : <http://www.cinencuentro.com/2007/08/11/festival-de-lima-2007-la-silenciosa-luz-de-carlos-reygadas> Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰¹¹ GARCIA-CANCLINI Nestor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ REYGADAS Carlos, *Op.cit*, 2006, p.117-118.

BREL apparaît en noir et blanc chantant *Les bonbons*, sur un petit écran de télévision. Cette référence fait écho à sa propre expérience ; il a en effet vécu en Belgique pendant trois ans et il affirme aussi : « J'ai entendu mes premières chansons de Brel dans mon enfance.¹⁰¹⁴ » Cette séquence prend aussi tout son sens dans le film, comme il l'explique lui-même : « Il se dégage de Brel la même puissance de vie, la même passion que mon héros.¹⁰¹⁵ »

En plus de ces références au cinéma européen en général, il nous semble intéressant d'observer plus spécifiquement les liens entre certains cinéastes mexicains et certains cinéastes espagnols, qu'il s'agisse de liens thématiques, esthétiques ou de liens de production. C'est ce que nous proposons ci-dessous.

¹⁰¹⁴ REYGADAS Carlos, dossier de presse de *Luz silenciosa*, non paginé, [réf. du 12/07/2010]. Disponible sur : http://www.bacfilms.com/presse/lumieresilencieuse/dp_lumiere.pdf

¹⁰¹⁵ *Ibid.*

b. Le cinéma mexicain contemporain et le jeune cinéma espagnol

Il existe des liens forts, voire des connexions entre les deux générations du cinéma espagnol et du cinéma mexicain contemporains. Ces connexions sont de trois ordres ; elles sont à la fois symboliques, culturelles et économiques. Nous développerons notre analyse en trois parties en abordant tout d'abord les références explicites des cinéastes mexicains au cinéma espagnol. Puis nous expliquerons en quoi les cinéastes espagnols et mexicains contemporains sont proches, d'un point de vue générationnel et culturel. Enfin, ce sont aussi par des liens de production que des passerelles se font entre les deux cinématographies.

Tout d'abord, dans leurs films ou dans leurs interviews, certains cinéastes mexicains font directement référence à des films espagnols qui les ont marqués. C'est le cas d'Alejandro GONZALES INARRITU qui glisse dans son premier film *Amores Perros* (2000) une référence au film *Tesis* (1996) d'Alejandro AMENABAR, sous forme de clin d'œil. De cette manière, Alejandro GONZALES INARRITU semble vouloir indiquer que ce film en particulier fait partie de ceux qu'il affectionne. La référence est d'autant plus forte que ce premier film d'AMENABAR est cité dans le premier film d'INARRITU.

Guillermo DEL TORO déclare que l'un des films qui l'a « le plus marqué est *El Espiritu de la colmena*¹⁰¹⁶ » réalisé en 1973 par Victor ERICE. Cette référence est d'autant plus forte que la diégèse des deux films se situe à l'époque de la dictature franquiste, période que Guillermo DEL TORO affectionne particulièrement. Elle lui permet en effet de construire des histoires dans lesquelles les personnages, dans un contexte de dictature, résistent par l'imaginaire, en laissant la porte ouverte à des univers parallèles. Et justement, Victor ERICE réalise *El Espiritu de la colmena* (1973) pendant la dictature de Franco. A cette époque, les cinéastes ne pouvaient faire des films qu'à condition qu'ils n'offensent ni la religion ni le régime. Le genre fantastique se développe alors dans les années 70 en Espagne, pour détourner ces contraintes politiques : Victor ERICE, Vicente ARRANDA, ou encore Jess FRANCO s'inscrivent dans le genre du fantastique pour pouvoir s'exprimer.

Il existe d'ailleurs un lien entre ces deux références ; la jeune Ana TORRENT qui joue dans *El Espiritu de la colmena* (1973) de Victor ERICE est aussi l'actrice principale du film *Tesis* (1996) d'Alejandro AMENABAR.

¹⁰¹⁶ Guillermo DEL TORO, *The faber Book of Mexican Cinema*, sous la direction de Jason WOOD, London : Faber & Faber, 2006, p.112. Traduction du texte original en anglais.

Ensuite, nous pouvons relever les liens culturels et générationnels entre les cinéastes mexicains et espagnols.

Premièrement, ni les cinéastes mexicains ni les cinéastes espagnols qui apparaissent sur la scène internationale à la fin des années 90 et surtout dans les années 2000 ne constituent un mouvement homogène. Leurs films appartiennent à des genres diversifiés, comme le montrent les films d'Alejandro AMENABAR, de Julio MEDEM ou encore d'Alex de la Iglesia et ceux de Carlos REYGADAS, Alejandro GONZALES-INARRITU et d'Alfonso CUARON. En outre, ils ne revendiquent aucune bannière : ils suivent davantage leurs aspirations personnelles, que ce soit au niveau de l'esthétique ou de la narration plutôt que de s'inscrire dans un mouvement général.

Deuxièmement, la plupart des réalisateurs mexicains et espagnols sont jeunes ; ils ont à peine la trentaine quand ils réalisent leur premier long-métrage : Alfonso CUARON a tout juste 30 ans lorsqu'il réalise *Solo con tu pareja* (1991) avec son frère Carlos CUARON, Guillermo DEL TORO en a 29 lorsqu'il réalise *Cronos* (1993) et Alejandro AMENABAR en a à peine 24 lorsqu'il réalise *Tesis* (1996). Ces jeunes réalisateurs se sont formés dans des écoles privées ou de manière autodidacte en réalisant leurs premiers courts-métrages en Super 8, dès l'adolescence. Ils ont évolué dans le contexte de l'émergence des nouveaux médias et des nouvelles technologies et ils intègrent dans leurs films des références visuelles qui proviennent de la BD, de la publicité, des jeux-vidéos et des séries télévisées, autant d'univers professionnels dans lesquels ils ont aussi travaillé. Leur cinéma n'est pas politisé ni nationaliste ; leurs problématiques sont plutôt individualistes, propres à la jeunesse contemporaine et davantage universelles que les cinéastes des générations précédentes. En outre, au-delà du clivage entre le cinéma d'auteur et le cinéma grand public, ils cherchent à rendre compatibles la qualité artistique avec le commerce, en combinant les modèles du cinéma hollywoodien avec des styles discursifs ou narratifs plus locaux. Ils semblent avoir en commun cette capacité à négocier avec les codes du cinéma hégémonique hollywoodien alors même qu'ils ont grandi avec ce cinéma qu'ils affectionnent. Ils s'en inspirent tout en se l'appropriant pour créer leur propre style. Ils aiment jouer avec les effets spéciaux, sur le tournage ou pendant le montage.

Troisièmement, au Mexique comme en Espagne, nous pouvons observer le retour du genre fantastique, dans lequel les thématiques de la religion et de la mort sont centrales, mais souvent traitées avec ironie, comme dans *Amores Perros* (2000), *Children of Man* (2006) des cinéastes mexicains A.G INARRITU et A. CUARON ou encore *La chambre du Fils* (2006) du cinéaste espagnol Alex de La Iglesia. Ces cinéastes semblent aussi revitaliser ce genre avec les apports des nouvelles technologies et des nouveaux médias afin de doter ce genre d'un nouveau langage visuel, sans toutefois nier les apports du passé. C'est le cas de Guillermo DEL TORO, qui propose une relecture du film de vampires cher au cinéma mexicain, avec son film *Cronos*

(1993), mais dont la qualité artistique augure du potentiel du réalisateur dans le contexte de l'industrie hollywoodienne. C'est aussi le cas de Gonzalo LOPEZ-GALLEGO qui propose une relecture du thriller, dans son film *El Rey de la Montaña* (2007), en intégrant le langage visuel du jeu-vidéo, et notamment le point de vue de la caméra en FPS (First Person Shooter).

Enfin, des liens de production se sont aussi tissés entre les cinéastes mexicains et espagnols, prouvant qu'il existe un soutien mutuel entre eux.

Guillermo DEL TORO a d'abord été repéré par « Pedro ALMODOVAR qui avait vu *Cronos* et avait rencontré Guillermo dans un festival à Miami ¹⁰¹⁷. Suite à cette rencontre le cinéaste espagnol l'invite à le contacter pour lui proposer un projet qui pourrait être réalisé en Espagne. Ce soutien économique du cinéaste espagnol ouvre ainsi la voie à des échanges fructueux entre le Mexique et l'Espagne dans le genre du cinéma fantastique. Cette collaboration est d'autant plus bienvenue pour Guillermo DEL TORO qu'il sort de sa première expérience hollywoodienne avec le film *Mimic* (1997), une expérience douloureuse pour lui, parce que le final-cut est détenu, dans l'industrie hollywoodienne, par le producteur. Guillermo DEL TORO s'est donc volontiers lancé dans cette nouvelle expérience européenne, qui donne lieu au film *El Espinazo del diablo* (2001). Après avoir acquis une renommée internationale, il soutient à son tour de jeunes cinéastes espagnols. Il co-produit notamment *El Orfanato* (2009) de Juan Antonio BAYONA et *Los ojos de Julia* (2010) de Guillem MORALES ; deux films dans lesquels le rôle principal est détenu par l'actrice espagnole Belén RUEDA.

En 2006, Guillermo DEL TORO renouvelle sa collaboration avec l'industrie espagnole en réalisant *El labirinto del fauno*. Son distributeur indépendant, le groupe WILD BUNCH, sort en 2009 un coffret DVD intitulé *Terreurs d'Espagne*, dans lequel figurent *El labirinto del fauno* (2006) de Guillermo DEL TORO, *El orfanato* (2009) de Juan Antonio BAYONA, *El Rey de la Montaña* (2007) de Gonzalo LOPEZ-GALLEGO, *REC* (2007) de Jaume BALAGUERO et Paco PLAZA, ou encore des courts-métrages de Nacho CERDA.

Alejandro GONZALES-INARRITU emprunte la même voie que Guillermo DEL TORO avec son quatrième film *Biutiful* (2010), une co-production espagnole et mexicaine dans laquelle le rôle principal est joué par Javier BARDEM. Il a notamment reçu le prix d'interprétation masculine au 63^{ème} festival de Cannes.

Pour conclure, Guillermo DEL TORO, comme Alejandro GONZALES-INARRITU semblent ainsi capables d'alterner entre des films réalisés dans le contexte

¹⁰¹⁷ NAVARRO Bertha, *The faber Book of Mexican Cinema*, sous la direction de Jason WOOD, London : Faber & Faber, 2006, p.111. Traduction du texte original en anglais.

de l'industrie hollywoodienne et des films plus modestes, réalisés dans le contexte de l'industrie cinématographique espagnole.

3. L'interculturalité dans le cinéma mexicain contemporain

Pour terminer ce chapitre, nous approfondirons notre réflexion sur l'interculturalité se manifestant dans le cinéma mexicain contemporain.

Nous considérons le cinéma mexicain contemporain comme un objet pertinent pour comprendre les enjeux de la communication interculturelle. En effet, la communication interculturelle est la situation dans laquelle des individus de contextes culturels différents sont engagés dans la communication. Cela peut se faire au travers des contacts interpersonnels, du discours et de la communication non verbale mais aussi au travers de médias comme le cinéma.

Plus qu'un concept, l'interculturalité est une manière de construire un regard sur son objet. Cela suppose d'être attentif aux relations interculturelles qui le traversent. Et pour les appréhender, il faut prendre en compte les processus d'échange dynamique entre les individus et les cultures. Ainsi, l'interculturalité est « une démarche, un mode d'analyse de la diversité, [...] dialogique, tournée en même temps vers le passé [et] vers l'horizon d'avenir.¹⁰¹⁸ »

Dans cette thèse, nous avons analysé l'interculturalité qui peut se manifester à trois niveaux dans les films : au niveau du spectateur, du personnage et du réalisateur.

Premièrement, le personnage peut se trouver en situation d'interculturalité dans la diégèse. Alejandro GONZALES INARRITU met en scène dans ses films cette expérience de rencontre avec l'Autre. C'est le cas dans *Babel* (2006), notamment dans la séquence où les enfants nord-américains, accompagnés de leur nourrice mexicaine, passent la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique, au niveau de la ville de Tijuana. Le réalisateur a choisi de représenter cette rencontre interculturelle du point de vue des enfants nord-américains qui découvrent le Mexique pour la première fois. C'est ainsi que ce qui paraît miteux aux adultes est édulcoré et joyeux pour les enfants. Ils perçoivent ainsi un bricolage d'images et de symboles de cette ville : le drapeau du Mexique vendu par un marchand ambulant circulant au milieu des voitures embouteillées, au milieu d'autres objets divers et colorés, comme la Virgen de Guadalupe, ou de la nourriture exposée sur des étalages. Mais l'interculturalité n'est pas

¹⁰¹⁸ NOWICKI Joanna, Gérer l'interculturel. Alibi ? Mode ou illusion ? Communication & Organisation n°22, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p.64.

seulement analysable entre les pays de ce continent, c'est-à-dire entre les différentes cultures nationales. On peut aussi l'observer à l'intérieur d'un même pays, dès lors que l'on s'intéresse aux différentes sous-cultures qui coexistent à l'intérieur d'une même culture nationale. Le film *Amores Perros* (2000) d'INARRITU illustre cette interculturalité au sein de la mégapole de Mexico D.F. Le réalisateur nous propose en effet deux niveaux d'interculturalité. Le premier concerne l'interculturalité entre trois sous-cultures qui sont aussi trois classes sociales de cette ville : une classe blanche, riche, hégémonique représentée par Daniel et Valeria, une classe métissée et pauvre, représentée par le couple Octavio et Susana, qui doivent participer à de petits trafics pour survivre, une autre enfin, représentée par El Chivo, en relation avec le passé révolutionnaire du pays. Le réalisateur déclare lui-même : La ville de Mexico est une expérience d'anthropologie appliquée, et je me sens intégré dans cette expérience. [...] Le film constitue un petit reflet de la mosaïque baroque et complexe de la ville.¹⁰¹⁹ »

Le second niveau est plus diffus ; il concerne l'interculturalité avec une culture populaire mondialisée, une culture mondiale, dont la clef de voute est le marché de la consommation, et qui se manifeste notamment dans les grandes villes. Ce second niveau d'analyse de l'interculturalité permet de saisir la tension qui existe entre le local et le global, comme nous le développerons dans le chapitre suivant.

Deuxièmement, le spectateur peut vivre une expérience interculturelle en regardant l'un des films du corpus. Parmi les différentes médiations qui interviennent au moment de la réception, la médiation culturelle joue un rôle central, comme nous l'avons mis en exergue dans le chapitre quatre.

Troisièmement, l'interculturalité peut aussi être analysée au niveau du réalisateur : elle se manifeste à la fois dans les contextes de production, dès lors que la production du film est internationale, et dans l'acte de création, quand un cinéaste mobilise différents référents culturels pour créer son propre style et discours. C'est ce que nous avons cherché à mettre en lumière, de manière progressive, dans les quatre parties de cette thèse, à propos des films de notre corpus. Nous proposons donc ci-dessous de synthétiser les résultats de nos analyses.

¹⁰¹⁹ GONZALES-INARRITU Alejandro, Bonus du DVD *Amores Perros*, Studio Canal, 2002.

a. L'interculturalité dans les contextes de production

L'interculturalité peut se manifester au moment de la production d'un film, dès lors que la production et parfois même l'équipe du film est composée de moyens humains et financiers internationaux.

Le film *Babel* (2006) d'Alejandro GONZALES-INARRITU a été réalisé dans un contexte de production international, puisqu'il est financé par une co-production entre le Mexique, les Etats-Unis, l'Allemagne, le Maroc et le Japon. Ce contexte de production crée une situation de travail interculturelle qui peut poser problème.

Par exemple, lors du tournage au Maroc, INARRITU souligne la difficulté qu'engendre cette interculturalité dans la production du film : « Il y a un vide que la traduction ne peut combler. Ce qui peut avoir un sens ici peut ne pas avoir de traduction là. Avec les assistants de production par exemple, on leur dit une chose et ils en comprennent une autre. On souffre de *Babylonisme* dans tous les sens du terme.¹⁰²⁰ »

Cette interculturalité complexifie aussi le travail de la mise en scène des acteurs. Au Maroc, par exemple, une femme ne comprenait pas l'arabe palestinien que parlait la traductrice. Du coup, pour mettre en scène cette femme, le réalisateur devait passer par la traductrice qui passait elle-même par un autre intermédiaire. Le circuit de la communication était donc long et difficile. Au Japon, l'interculturalité avec cette culture et cette langue japonaise s'est doublée de celle avec la culture et la langue des signes. Pour pouvoir communiquer avec les acteurs au moment de la prise, un assistant ouvrait un parapluie rouge, qui signifiait « Action ! ».

Enfin, au-delà de cette interculturalité inhérente au contexte du tournage en cinq langues, le réalisateur a aussi expérimenté l'interculturalité entre des individus de cultures professionnelles différentes : les acteurs professionnels et non professionnels.

Dans le premier chapitre, nous avons observé les conséquences de l'internationalisation de la production cinématographique mexicaine sur les films du corpus. Nous avons ainsi défini deux grandes tendances.

D'un côté, nous pourrions considérer le cinéma d'Alejandro GONZALES-INARRITU, d'Alfonso CUARON et de Guillermo DEL TORO (« les trois fantastiques ») comme étant proche d'Hollywood dans son langage, bénéficiant de moyens de financement conséquents, ayant accès à un réseau de distribution international, et réalisé par des cinéastes en exil qui produisent un cinéma commercial globalisé, spectaculaire et grand public.

¹⁰²⁰ GONZALES INARRITU Alejandro, Making-of du film *Babel*, Universal/Studio Canal, 2007.

D'un autre, nous pourrions envisager le cinéma de Carlos REYGADAS comme un cinéma d'auteur tourné vers l'Europe, réalisé depuis le Mexique par un cinéaste dont la volonté est de s'orienter vers un cinéma minimaliste.

Dans le sillage des « trois fantastiques », nous pourrions regrouper Alex RIVERA et Rodrigo PLA - dont les films *Sleep dealer* (2008) et *La Zona* (2007) appartiennent à notre corpus périphérique - et plus récemment Gerardo NARANJO. Amat ESCALANTE et Nicolas PEREDA se situeraient dans l'héritage de Carlos REYGADAS, tant au niveau des contextes de production que du style de leurs discours cinématographiques.

Cependant, les analyses que nous avons réalisées dans ce chapitre nous amènent à faire évoluer nos hypothèses, pour éviter l'écueil d'un classement binaire des stratégies de production des cinéastes mexicains contemporains.

D'abord, tous les cinéastes du corpus se trouvent en situation d'exil, qu'il soit définitif, comme dans le cas d'Alejandro GONZALES-INARRITU et Guillermo DEL TORO, ou temporaire, dans le cas de Carlos REYGADAS. Bien qu'il tourne ses films entièrement au Mexique, ce cinéaste se considère comme un « SDF international ¹⁰²¹ » puisqu'il est amené à voyager pour financer ses projets.

Ensuite, les films d'Alejandro GONZALES-INARRITU invitent à dépasser les oppositions entre cinéma d'auteur et cinéma commercial grand public, parce que chacun de ses films a rencontré un succès à la fois au niveau du public et dans les festivals de cinéma, comme le festival de Cannes, où il a souvent remporté un prix. En outre, dans leurs discours comme dans leurs films, INARRITU, DEL TORO et CUARON font coexister des références à la fois au cinéma hollywoodien et au cinéma européen, de sorte qu'il serait vain de les cantonner à des productions hollywoodiennes. D'autant que ces cinéastes sont capables d'alterner entre des films produits par Hollywood et des films produits en Europe, notamment en coproduction avec l'Espagne et la France. Parfois même, leur film aboutit à des coproductions inédites entre l'Europe et les Etats-Unis, comme c'est le cas dans *Babel* (2006).

Gerardo NARANJO nous semble emblématique de cette troisième voie du cinéma mexicain, à la jonction du cinéma d'auteur et du cinéma grand public. Son premier film, *Drama/Mex* (2007) a remporté le prix de la Semaine de la Critique à Cannes, en 2007. Lors de la sortie de son film, il déclare : « Je crois que mon film est le premier film postmoderne mexicain. J'admire beaucoup *Y tu mamá también*, mais il me semble formellement classique, de même pour *Amores Perros*, mais nous avons besoin de nous investir davantage dans nos personnages, d'avoir plus d'intimité avec eux. De

¹⁰²¹ REYGADAS Carlos, Propos recueillis par Elisabeth LEQUERET, *Cahiers du Cinéma* n°601, Mai 2005, p.30.

même pour *Japón* et *Sangre*, ces films me semblent très théâtraux et froids. Je sens que nous devons faire un effort pour relier l'art et le divertissement.¹⁰²² »

Il faut aussi prendre en compte le fait que les positionnements narratifs et esthétiques des réalisateurs sous-tendent en fait des positionnements énonciatifs stratégiques. En effet, dans la mesure où Carlos REYGADAS propose un cinéma différent, « ni populaire, ni accessible¹⁰²³ », il ne lui reste comme alternative que l'Europe pour financer son cinéma. Il souligne d'ailleurs lui-même sa difficulté à produire ce cinéma différent, lorsqu'il déclare : « On attend d'un créateur mexicain qu'il fasse des choses naïves, sympathiques, joyeuses ou bien misérabilistes, qui montrent le côté le plus sombre de notre pays. Mais il n'y a pas de place pour la métaphysique.¹⁰²⁴ ». Il déclare aussi : « J'aime le cinéma d'expression personnelle, un cinéma qui te permet de voir et de rencontrer la personnalité et la vision du monde d'un auteur.¹⁰²⁵ » Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que lorsqu'il cite des références comme BRESSON, TARKOVSKI ou ROSSELLINI, Carlos REYGADAS définit davantage son positionnement énonciatif qu'esthétique. Il se positionne ainsi en tant qu'auteur, faisant appel à un réseau de production alternatif pour pouvoir réaliser ses films. En effet, « aujourd'hui, pour financer du cinéma art et essai, il n'y a que la France. Il y a encore quelques boîtes américaines, mais de moins en moins. Les seuls pour qui cela représente encore quelque chose de faire un film qui va à Cannes, c'est la France.¹⁰²⁶ » Il faut donc jouer la carte de l'auteur pour faire partie de ce réseau alternatif. Et Carlos REYGADAS semble s'y prêter, pour survivre dans l'industrie cinématographique mondiale, comme l'analyse Vincent MARAVAL, distributeur : « Pour moi, quand REYGADAS cite BRESSON ou TARKOVSKI, c'est une posture d'auteur qui veut dire : je suis un auteur comme eux, protégez-moi comme eux¹⁰²⁷ ». Carlos REYGADAS semble en fait jouer avec ironie cette posture d'auteur, lorsque parmi les neuf explications qu'il donne au sens du titre de son premier film, il dit avoir choisi *Jápon* (2003) « parce que la culture française adore la nouvelle vague japonaise et que dans celle-ci, il y a des références au Mexique » ou encore par « simple raison commerciale, si je l'avais appelé Mexique, personne n'irait le voir.¹⁰²⁸ » Ces propos laissent apparaître son désir d'interpeller la critique internationale, et notamment française, et de tisser des liens entre le Japon et le Mexique.

¹⁰²² NARANJO Gerardo, La Jornada du 2 Mars 2007, en ligne, non paginé, [réf. du 15 mai 2011]. Disponible sur : www.jornada.unam.mx/2007/03/02/index.php?section=espectaculos&article=a12n1esp

¹⁰²³ SOLORZANO Fernanda, Carlos Reygadas contra el autor, *Letras Libres*, octobre 2007, p. 86.

¹⁰²⁴ SOLORZANO Fernanda, *Op.cit.*, 2007, p. 88

¹⁰²⁵ REYGADAS Carlos, interviewé par ROMERO Miranda, La nueva historia del cine mexicano, *Cinemas d'Amérique Latine* n°14, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006, p.180.

¹⁰²⁶ MARAVAL Vincent, extrait de l'entretien réalisé le 18/12/2009, à Anglet, consultable en annexe 3.

¹⁰²⁷ *Ibid.*

¹⁰²⁸ REYGADAS Carlos, Bonus du DVD du film *Jápon*, Arte Vidéo, 2003.

Dans son sillage, de nombreux jeunes cinéastes mexicains explorent de nouvelles formes et un langage cinématographique, déjà considérés comme un cinéma « à la manière de Carlos Reygadas ». C'est le cas d'Amat ESCALANTE. Le point commun entre ces deux réalisateurs est tout d'abord leur société de production, la société Montarraya Producciones, « qui s'est imposée comme le promoteur d'un cinéma qui mise davantage sur l'expression artistique du cinéaste plutôt que sur la volonté de complaire à un public.¹⁰²⁹ » En outre, Amat ESCALANTE a participé au tournage du deuxième film de Carlos REYGADAS, *Batalla en el cielo* (2005) en tant qu'assistant réalisateur avant de réaliser son propre film. Carlos REYGADAS a aussi soutenu Amat ESCALANTE dans son projet de film, après que le jeune cinéaste l'ait contacté pour lui expliquer l'impact que son film avait eu sur lui. Ils se sont alors rencontrés, comme l'explique Amat ESCALANTE : « Je lui ai donné à lire le scénario de *Sangre* pour connaître son avis, il lui a plu et il m'a poussé à faire une demande de subvention à Rotterdam.¹⁰³⁰ » Les deux cinéastes sont aussi proches dans leur style, privilégiant une esthétique de la lenteur, des histoires simples et peu de dialogues, pour proposer un « cinéma où l'émotion qui se dégage de l'image et du son est prédominante et non pas celle qui dépend du récit.¹⁰³¹ »

De même Nicolas PEREDA, « un réalisateur de 28 ans qui vit à Toronto¹⁰³² » peut être considéré comme « un réalisateur dans la lignée de REYGADAS : il réunit des fonds de différents endroits, surtout du Canada.¹⁰³³ » Il crée aussi une esthétique de la lenteur et une mise en scène dépouillée pour réaliser un cinéma à petit budget.

Il nous semble donc plus pertinent de penser que les réalisateurs se trouvent en situation d'interculturalité par nécessité économique. Ils jonglent entre les différents coproducteurs de leurs films et alternent entre moyennes et grosses productions avec l'Europe ou les Etats-Unis, en fonction des besoins de leurs films et de ce qu'ils veulent dire. Une piste intéressante de recherche future serait d'observer « comment les jeunes se positionnent par rapport à leurs références », afin de voir si les jeunes cinéastes s'engagent dans les mêmes stratégies de production ouvertes par leurs aînés au début des années 2000 ou s'ils en créent de nouvelles, en même temps qu'une autre forme de discours cinématographique.

¹⁰²⁹ ROMERO Miranda, *Op.cit.*, 2006, p.176.

¹⁰³⁰ ESCALANTE Amat, interviewé par ROMERO Miranda, *La nueva historia del cine mexicano*, in *Cinemas d'Amérique Latine n°14*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, p.182.

¹⁰³¹ REYGADAS Carlos, interviewé par ROMERO Miranda, *La nueva historia del cine mexicano*, in *Cinemas d'Amérique Latine n°14*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, p.180.

¹⁰³² GARCIA-CANCLINI Nestor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰³³ *Ibid.*

Ainsi, l'interculturalité se manifestant dans les contextes de production peut être le résultat d'une contrainte ou une stratégie. Elle nous invite aussi à penser l'interculturalité au sein de l'acte de création.

b. L'interculturalité dans l'acte de création

L'interculturalité dans l'acte de création se manifeste dès lors que le cinéma mexicain contemporain est le produit de pratiques cinématographiques entrecroisées. Elle donne lieu au processus d'hybridation culturelle ouvrant sur la création de nouvelles formes de discours, propres à chacun des cinéastes mexicains.

Les cinéastes mexicains contemporains créent dans leurs films un « dialogue entre les époques, entre les discours filmiques¹⁰³⁴ » provenant à la fois de l'histoire du cinéma mexicain, hollywoodien et européen. Ce processus dialogique complexe peut faire partie d'une stratégie de production. Mais il exprime surtout la personnalité du cinéaste et sa manière d'articuler ses propres médiations, qu'elles soient institutionnelles, individuelles ou culturelles.

En effet, loin de constituer un mouvement homogène, les cinéastes mexicains contemporains proposent des formes d'hybridations culturelles différentes, qui constituent leur originalité en tant que cinéaste. C'est d'ailleurs ce que souligne Serge GRUZINSKI lorsqu'il aborde les objets d'arts qu'il étudie comme des objets métis, fruits de pratiques interculturelles : « la part de l'imaginaire [...] est plus forte parce que tout objet métis exprime la façon dont l'artiste imagine, interprète, rêve les éléments culturels et les mondes que sa main mélange.¹⁰³⁵ »

En outre, « il n'y a de culture que manifestée, transmise et vécue par l'individu.¹⁰³⁶ » Chaque individu naît dans « une communauté de vie dans laquelle il se socialise. Et en même temps, chaque individu est un élément constitutif de cette culture : il participe à sa transmission, sa conservation et sa transformation.¹⁰³⁷ »

Chacun des cinéastes peut ainsi être considéré comme un médiateur, formulant une réponse personnelle à la problématique de l'interculturalité et cristallisant à sa

¹⁰³⁴ BONFIL Carlos, entretien réalisé le 27 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰³⁵ BORIS Jeanne, « Entretien avec Serge GRUZINSKI », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 12, *Faut-il avoir peur du relativisme ?*, mai 2007 [mis en ligne le 18 avril 2008]. Disponible sur : <http://traces.revues.org/index223.html>.

¹⁰³⁶ Jean CAUNE, *Culture et Communication : convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble : PUG, 2006, p.12.

¹⁰³⁷ RODRIGO Miquel, *La comunicaci3n intercultural*, en ligne, Portal de la comunicaci3n : http://www.portalcomunicacion.com/ESP/n_aab_lec_3.asp?id_llico=1, Traduction du texte original en espagnol.

manière les problématiques socioculturelles de son époque, au travers de sa vision du monde qui l'entoure.

Au delà des frontières culturelles, les cinéastes mexicains contemporains s'expriment à partir d'un bricolage de référents individuels et interculturels. L'identité culturelle de chaque cinéaste dépasse leur identité nationale.

En effet, les films mexicains contemporains de notre corpus témoignent d'une hybridation culturelle qui transcende la nationalité des réalisateurs, parce que le processus d'hybridation culturelle donne lieu à des formes de discours transculturels. Nos analyses de l'hybridation culturelle nous incitent à bannir les catégorisations trop figées parce que l'hybride « est le produit d'un mouvement, d'une instabilité structurelle des choses.¹⁰³⁸ » De cette manière, il n'existe pas de modèle-type du processus d'hybridation, puisqu'il peut prendre des formes aussi diversifiées que les différentes personnalités des cinéastes.

En conclusion, à l'interaction de l'art et de la communication, le cinéma en général et le cinéma mexicain en particulier, constituent ainsi selon nous des objets pertinents pour comprendre les processus d'hybridation culturelle qui se manifestent dans le contexte de la circulation des images, des esthétiques et des formes de discours, dont le potentiel est accéléré par les NTIC.

L'hybridation culturelle nous invite aussi et à dépasser les oppositions binaires entre national et transnational, local et global, comme nous le proposons dans le chapitre suivant.

Le cinéma mexicain contemporain constituerait ainsi une sorte de dialectique, d'articulation entre global et local : un laboratoire d'interculturalité.

¹⁰³⁸ GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris : Fayard, 1999, p.175.

Chapitre Onze : Les cinéastes mexicains contemporains au cœur de la tension entre local/global

Dans ce chapitre, nous expliquerons comment les cinéastes mexicains semblent s'extraire du contexte local du Mexique pour toucher à un niveau plus universel dans leurs films.

A partir de l'analyse des problématiques récurrentes des films du corpus ainsi que de l'analyse des discours des cinéastes sur leurs propres productions, nous mettrons en lumière cette volonté commune d'une quête d'universel pour toucher un large public.

Ensuite, nous approfondirons la problématique du lieu d'énonciation des films, dans le contexte de l'internationalisation de la production cinématographique mexicaine. Nous observerons comment la diaspora de cinéastes mexicains en exil crée un réseau de solidarité en tissant des liens entre le développement du cinéma mexicain au Mexique et dans le monde.

Cette position énonciative particulière qu'occupent les cinéastes nous invitera à repenser les concepts de culture nationale et d'identité nationale au regard des processus transnationaux. Nous soutenons l'idée que le local et le global sont deux niveaux en constante interconnexion et que la globalisation n'est pas un processus homogénéisant mais une somme de représentations, de narrations individuelles et collectives.

1. Des problématiques locales aux problématiques globales

Les cinéastes du corpus développent dans leurs films des problématiques qui semblent locales mais qui sont aussi articulées à des thèmes à résonnance universelle. Nous avons choisi cinq thématiques particulièrement représentatives de ce phénomène, à savoir la violence dans sa dimension réflexive, les relations hommes-femmes, la ville et l'image de la modernité occidentale, la frontière et la communication interculturelle, et enfin le rapport entre temps, récit et culture.

Avant de développer l'analyse de ces problématiques, précisons que pour leur premier film, Alejandro GONZALES-INARRITU et Carlos REYGADAS ont eu la même volonté de s'extraire d'un référent culturel trop explicite en utilisant une technique commune. En effet, pour *Amores Perros* (2000) et *Jápon* (2003), les cinéastes ont eu recours au procédé Silvertint. Au développement, « il y a désaturation des couleurs, la présence d'argent bloque le développement des couleurs et l'image obtenue est quasiment monochromatique.¹⁰³⁹ » Ce procédé leur a permis de ne pas de montrer « un Mexique folklorique et chaud mais une région abstraite et universelle.¹⁰⁴⁰ »

Par les moyens techniques, les innovations technologiques comme dans le choix de leurs thématiques, les cinéastes mexicains semblent exprimer leur volonté d'élargir le discours de leurs films à un niveau universel.

¹⁰³⁹ REYGADAS Carlos, Bonus du DVD du film *Jápon*, Arte Vidéo, 2003.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*

a. Violence, catharsis et réflexivité sociale

La problématique de la violence concerne en particulier le Mexique mais dans leurs films, les cinéastes du corpus la traitent de manière à faire apparaître des problématiques sociales plus universelles, comme le désenchantement social, les différences croissantes entre les classes sociales, ainsi que la violence comme seule issue possible au manque de compréhension entre les cultures. La violence est représentée par les cinéastes de manière cathartique, pour faire réagir les spectateurs en sollicitant leurs émotions et leurs sens, et proposer un discours réflexif sur le devenir potentiel de nos sociétés contemporaines.

Dans *Amores Perros* (2000) la violence est liée aux problèmes locaux de la mégalopole de Mexico D.F, dont la densité humaine ne cesse d'augmenter. Cette violence se manifeste par la présence récurrente d'armes à feu, de combats de chiens, ou encore la violence verbale. Les corps des personnages humains et canins sont malmenés tant physiquement que psychologiquement. La violence caractérise notamment les rapports entre les deux frères mexicains, comme celle des deux frères marocains dans *Babel* (2006), dont la relation est construite sur le modèle d'Abel et Caïn. D'un point de vue symbolique, les combats de chiens apparaissent aussi comme une métaphore des relations conflictuelles entre les deux frères ennemis, dans laquelle tout individu peut se projeter, quelque que soit son identité culturelle. Le film est doté d'une dimension universelle puisqu'il représente la violence qui touche toutes les mégalopoles du monde d'aujourd'hui, et qui semble être au cœur de la crise de la transmission intergénérationnelle de nos sociétés contemporaines. Ainsi dans son premier film, souvent considéré comme ayant « une localisation très forte ¹⁰⁴¹ », Alejandro GONZALES-INARRITU « tente déjà de se projeter à l'international » en réalisant un film « pensé pour l'international. ¹⁰⁴² » Il propose un triptyque réaliste, « à la fois fidèle reflet d'une réalité latino-américaine dont il sème les indices de reconnaissance (politiques, urbains, sociaux) et à la fois pure fiction illustrative qui se veut universelle quant aux thèmes abordés (l'amour, la haine, la fraternité, la figure patriarcale, la violence urbaine, l'égoïsme) ¹⁰⁴³ »

Les conflits au sein de la famille constituent une thématique récurrente des films de la trilogie d'Alejandro GONZALES-INARRITU, comme le souligne le cinéaste lorsqu'il déclare avoir réalisé « un triptyque d'histoires qui explorent à un niveau local,

¹⁰⁴¹GARCIA-CANCLINI Nestor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁴² *Ibid.*

¹⁰⁴³ MASSIAS Emilie, *Op.cit.*, 2005, p.88.

étranger et pour finir global les rapports profonds et complexes entre parents et enfants.¹⁰⁴⁴ » Il ajoute que pour *Babel* (2006), il a tâché de se « concentrer sur le fait de filmer obsessionnellement l'intimité et des micro-détails du monde intérieur et extérieur des personnages », qu'il a pensé « localement pour que cela fonctionne universellement.¹⁰⁴⁵ » Cette manière de partir de problématiques individuelles et locales pour arriver à toucher une dimension plus globale nous semble caractéristique de la démarche du réalisateur.

Même lorsque Carlos REYGADAS construit l'histoire dramatique de son personnage à partir d'un problème sociopolitique majeur dans la Mexique d'aujourd'hui, celui des séquestrations, il se défend d'être un porte-parole de la société mexicaine et élargit la portée de son personnage : « Aujourd'hui, les enlèvements sont fréquents au Mexique. Ce phénomène sert de point de départ pour parler de choses plus universelles. En fait, le personnage de Marcos pourrait aussi bien être chinois ou allemand. [...] Il s'agit avant tout du conflit d'un être humain, tiraillé entre ses actions et sa nature.¹⁰⁴⁶ »

Dans *Le Labyrinthe de Pan* (2006) Guillermo DEL TORO représente la violence de l'imposition du pouvoir dictatorial sous les traits d'un général franquiste, qui sert de contexte historique au cinéaste pour proposer une forme de résistance par l'imaginaire, problématique plus universelle qui peut toucher tout individu en situation d'oppression ou subissant toutes formes de rapport de pouvoir avec une instance hégémonique.

Dans *Les Fils de l'Homme* (2006), Alfonso CUARON, la violence et la guerre civile constituent le quotidien des individus du monde entier. Elle renvoie aussi aux crimes contre l'humanité et conflits du passé comme du monde contemporain. Le traitement des immigrés, ainsi que les méthodes avec lesquelles ils sont traqués et parqués dans des cages, font écho à la fois aux camps nazis mais aussi aux camps de réfugiés plus récents, apparus sur les côtes du Nord de La France et du Sud de l'Angleterre (comme celui de Sangatte en 2003). Le film fait aussi référence, au travers des dialogues ou des tags – le mot Intifada apparaît sur un mur de la ville – aux problèmes modernes de la guerre d'Irak ou du conflit israélo-palestiniens. Le réalisateur semble ainsi avoir eu la volonté de mélanger toutes ces références culturelles pour élargir son discours au problème global de la communication interculturelle, comme nous le développerons plus bas.

Le désenchantement est un thème central du cinéma mexicain contemporain. Il renvoie à la fois à la situation sociopolitique du pays et aux attentes de changement qui

¹⁰⁴⁴ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.290.

¹⁰⁴⁵ GONZALES INARRITU Alejandro, *Op.Cit*, 2006, p.297.

¹⁰⁴⁶ REYGADAS Carlos, dossier de presse en ligne du film *Batalla en le cielo*, non paginé, [réf. du 25/01/2010]. Disponible sur : <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/dp.pdf>

n'ont pas été comblées, mais aussi au mal-être de la jeunesse d'un grand nombre de pays appartenant à la modernité occidentale. *Amores Perros* (2000) est « l'œuvre la plus marquée par le désenchantement social¹⁰⁴⁷ » ; c'est une « chronique à la fois intimiste et collective qui décrit en trois histoires l'itinéraire d'une même crise de la masculinité.¹⁰⁴⁸ »

De même, dans *Batalla en el cielo* (2005), Carlos REYGADAS transpose « la lutte des classes dans le domaine de la lutte des corps.¹⁰⁴⁹ » Quand la parole n'est plus possible, reste l'acte sexuel, seule transgression possible (entre Marcos, l'indigène pauvre et Ana, la jeune blanche et riche), ou la violence. Marcos et Ana sont liés par un secret : il sait qu'elle se prostitue par plaisir et elle sait qu'il a tué accidentellement un bébé après l'avoir kidnappé. Mais elle refuse qu'il lui en parle et le laisse seul face à sa douleur. Le meurtre d'Ana est le résultat d'une tension sociale, d'une violence sourde, trop longtemps soutenue, qui explose. La relation entre Ana et Marcos fait aussi écho à la lutte entre tradition et modernité au sein de la société mexicaine contemporaine, et à la problématique plus globale des transformations dans les relations de genre dans nos sociétés contemporaines.

Le modèle patriarcal cède la place à une crise de la masculinité et de la paternité, problématique que nous développerons dans la partie suivante.

¹⁰⁴⁷ BONFIL Carlos, Du désenchantement à la résistance culturelle, *Critique* n°742, Mars 2009, Paris : Editions de Minuit, p.247.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

¹⁰⁴⁹ JEANNE Boris, Extension du domaine de la lutte, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Imágenes en movimiento*, EHESS, 2006, mis en ligne le 3 février 2006, non paginé. Disponible sur: <http://nuevomundo.revues.org/index1771.html>

b. Les relations hommes-femmes : l'homme moderne en quête de masculinité

La problématique du genre s'inscrit dans l'histoire culturelle des rapports hommes-femmes propres à chaque pays représenté dans les films du corpus. Mais les cinéastes semblent manifester leur volonté de souligner, de manière plus globale, la difficulté à communiquer entre des individus de genre différent, ainsi que l'évolution des rôles de genre dans les sociétés modernes occidentalisées.

Si la masculinité et la féminité sont des catégories de genre culturellement produites dans un contexte local, « leur représentation semble davantage reliée à un univers symbolique plus universel.¹⁰⁵⁰ » En outre, « la culture mexicaine moderne, comme toutes les civilisations occidentales, est construite sur une structure de genre et sur le patriarcat », mais la masculinité mexicaine moderne est aussi « connectée de manière générale aux principes de genre Occidentaux » et elle est dotée de « caractéristiques spécifiques résultant des processus coloniaux et postcoloniaux¹⁰⁵¹ ».

C'est pourquoi nous développerons nos analyses autour des problématiques de genre s'exprimant à la fois dans la culture mexicaine contemporaine, et de manière plus large dans les cultures modernes occidentalisées, notamment dans les grandes villes. Nous chercherons aussi à mettre en évidence la manière dont les cinéastes, par les choix de réalisation qu'ils opèrent, tendent à élargir leur discours sur ces problèmes de genre à un niveau plus global que le Mexique.

Nous aborderons tout d'abord la crise de la masculinité puis de la paternité, et enfin, les rapports hommes-femmes tels qu'ils sont représentés dans les films du corpus.

Le film du corpus le plus emblématique d'une masculinité en crise semble être *Amores Perros* (2000). Le premier film d'Alejandro GONZALES-INARRITU propose « trois visions d'un seul homme, vu par trois acteurs différents à trois étapes de leur vie : à 20 ans, 40 ans et 60 ans, en montrant, dans chaque histoire, une histoire d'échec existentiel.¹⁰⁵² »

En effet, Octavio et Ramiro, deux jeunes frères ennemis dont la relation est construite sur le modèle du héros/contre-héros cherchent tout au long du film à prouver

¹⁰⁵⁰ DOMINGUEZ-RUVALCABA Hector, *Modernity and the nation in Mexican representations of masculinity*, New York: Palgrave Mac Millan, 2007, p.1. Traduction du texte original en anglais.

¹⁰⁵¹ DOMINGUEZ-RUVALCABA Hector, *Op.cit*, 2007, p.2. Traduction du texte original en anglais.

¹⁰⁵² BONFIL Carlos, entretien réalisé le 27 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

leur rôle de mâle dominant dans leur tribu, en se lançant des défis pour afficher leur supériorité. Cela se solde par la mort de l'un d'entre eux, Ramiro. Daniel représente l'homme moderne, citadin et riche, traversé par la crise de la quarantaine. Journaliste, il appartient à la classe aisée de Mexico D.F. Avec Valeria, modèle de la beauté féminine idéale et égérie de la publicité du parfum *Enchant*, « ces deux personnages représentent la superficialité de l'image médiatique.¹⁰⁵³ » Chivo, ancien professeur et ex-guérillero, représente le modèle masculin de celui qui, « par idéalisme politique a quitté sa femme et sa fille afin de changer le monde.¹⁰⁵⁴ »

Dans *Amores Perros* (2000), Alejandro GONZALES-INARRITU représente une société mexicaine « dont la structure demeure encore masculine et patriarcale.¹⁰⁵⁵ » En effet, les femmes du film subissent plus qu'elles n'agissent : Susana accepte la violence de son mari et le soutient jusqu'au bout. De plus, malgré les possibilités de contraception, elle a déjà un enfant et en attend un autre. Cependant, par rapport à la génération précédente, représentée par la mère d'Octavio et Ramiro, elle tente de poursuivre ses études. La mère d'Octavio et Ramiro ne travaille pas et doit éduquer ses enfants seule, sans mari, en plus de son petit-fils. Elle peut donc être considérée comme une femme forte. Mais elle dépend aussi de ses fils, et surtout de l'aîné, pour entretenir la maison. Elle lutte aussi pour éloigner son fils cadet de sa belle-fille. Enfin, Valeria subit aussi son propre sort ; suite à l'accident, cet ancien mannequin habitué à être sous les feux de la rampe se retrouve immobile dans son fauteuil-roulant, passive, pendant que Daniel s'active pour que tout se passe pour le mieux pour elle.

Dans *21 Grams* (2003), INARRITU insiste davantage sur une crise de la paternité. Dans ce film, Jack fuit son rôle de père : au nom de la foi, il préfère se rendre à la police et purger sa peine plutôt que s'occuper de sa famille. Et même lorsqu'il est sorti, il se terre dans un motel un long moment avant d'appeler sa famille. Paul veut aussi échapper à la paternité par tous les moyens : alors que Mary se donne du mal pour tomber enceinte de cet homme sur le point de mourir, Paul fume, ne prend pas soin de lui, et lui dit même ouvertement ne plus avoir d'enfant ni même vivre avec elle. De plus, les deux couples Jack/Maryan et Paul/Mary sont construits sur le même schéma, dans lequel la femme a une fonction maternelle et protectrice plutôt traditionnelle. D'autant que les deux femmes ont un nom proche de celui de la vierge : Mary veut sauver Paul de sa maladie et Maryan prend en charge Jack lorsqu'il revient en larmes de la scène de l'accident. Les deux femmes font tout pour avoir une vie de famille en paix. Mais les deux hommes, Paul et Jack, se détruisent et détruisent leur famille : Jack par la foi puis l'alcool, Paul par le tabac puis en s'éloignant ainsi de Mary pour enquêter sur

¹⁰⁵³ MASSIAS Emilie, *Op.cit.*, 2005, p.31.

¹⁰⁵⁴ MASSIAS Emilie, *Op.cit.*, 2005, p.31.

¹⁰⁵⁵ MASSIAS Emilie, *Op.cit.*, 2005, p.39.

l'identité de la personne qui lui a donné son cœur. Nous pouvons aussi identifier le même problème dans les deux couples : les hommes et les femmes ne s'écoutent pas, ne se comprennent pas ; ils restent bloqués sur leurs propres représentations de genre. D'ailleurs, le cinéaste semble souligner visuellement ce problème de communication entre les deux genres, en créant par le montage des points de suture entre les personnages. Par exemple, après le meurtre accidentel commis par Jack, une dispute éclate entre Jack et Maryan parce que Jack veut se rendre à la police alors que Maryan veut qu'il reste pour veiller sur sa famille. La dispute n'est pas filmée en champ-contrechamp mais la caméra passe de l'un à l'autre des personnages, comme pour reconstruire des liens affectifs entre les personnages.

Enfin, dans *Batalla en el cielo* (2005), la relation homme-femme se complexifie dès lors qu'à celle-ci s'ajoute la force perverse du lien de dépendance établi historiquement entre le maître employeur et la bonne ou le chauffeur. D'autant que Carlos REYGADAS semble vouloir nous montrer comment les rôles de genre ont aussi évolué, puisque dans le film, c'est une jeune femme riche et blanche, fille d'un militaire qui abuse de son chauffeur, métis et obèse. « Ana serait le produit d'un féminisme, [...] une femme « libérée » en quête d'égalité avec l'homme, et qui prend comme modèle le machisme traditionnel.¹⁰⁵⁶ » De plus, la relation entre Ana et Marcos se développe dans une tension permanente, qui fait écho à la tension qui existe entre les modèles traditionnels et modernes des relations hommes-femmes. D'un point de vue local, et notamment au regard de l'histoire du mélodrame mexicain, Ana représente à la fois le « fantasme masculin de la vierge et de la prostituée.¹⁰⁵⁷ » Mais d'un point de vue plus global, la relation qu'Ana entretient avec Marcos exprime « sa rébellion devant les lois¹⁰⁵⁸ » de genre et de classes sociales. D'autant que le père d'Ana est militaire – il représente donc les valeurs morales de la tradition et de la nation – et qu'il brille par son absence. Symboliquement, le spectateur peut interpréter les actes d'Ana comme une forme de provocation pour tenter d'interpeller un père qui n'est pas assez présent dans la vie de sa fille, à cause de son travail, comme cela est le cas dans de nombreuses familles occidentales d'aujourd'hui.

Les problématiques d'identité de genre semblent liées à celle de la modernité et de la vie quotidienne dans les grandes villes occidentalisées. C'est pourquoi nous abordons ci-après la problématique de la ville et de la modernité au travers des représentations qu'en donnent les cinéastes du corpus.

¹⁰⁵⁶ BURGOS Elisabeth, *Sodoma y Gomorra: todos viven en el pecado*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Imágenes en movimiento, EHESS, 2006, non paginé, mis en ligne le 3 février 2006. Disponible sur: <http://nuevomundo.revues.org/index1807.html> Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*

c. Images de la ville, images de la modernité

Pour expliciter les images de la modernité latino-américaine, Jesús MARTIN BARBERO revisite la pensée de Walter BENJAMIN, dont l'œuvre semble avoir acquis un statut stratégique en Amérique latine. Si cet auteur a rencontré un tel succès auprès des penseurs latino-américains, c'est qu'il a mis « en relation l'expérience du passant, au milieu de la foule, avec le sensorium de masse et c'est ce qui se passe avec les nouveaux dispositifs de la perception : l'image multiple, la dispersion et le montage. Ces articulations sont particulièrement visibles entre le marcheur de la grande ville et l'expérience du spectateur de cinéma.¹⁰⁵⁹ »

Dans l'histoire contemporaine de l'Amérique latine, la radio et le cinéma peuvent être considérés comme les médiateurs d'un nouveau *sensorium* de la modernité, démocratisant la perception et la manière de narrer l'expérience individuelle et collective. Walter BENJAMIN conceptualisa « la relation entre les modifications de l'appareil perceptif du passant dans les "flux" de trafic de la grande ville, et la sensibilité depuis laquelle le spectateur de cinéma est submergé par l'expérience de l'écran.¹⁰⁶⁰ » Dans cette perspective, la ville est envisagée comme un espace hybride, dans lequel le passant se déplace avec une attention diffuse et disperse, face aux collages de perceptions qui se produisent devant lui. En même temps, il interagit avec la foule et se reconnaît dans l'image multiple et le montage caractéristique du cinéma, qui se rapproche de son expérience. Ainsi, les médias comme la radio ou le cinéma sont en Amérique latine des médiateurs de l'oralité et de la modernité. A travers le cinéma se construit l'image d'un urbain moderne sans qu'il cesse d'être populaire. Ces images deviennent ensuite un support visuel pour développer un imaginaire qui produit un sentiment fort de reconnaissance, pour tous les spectateurs qui sont aussi des citoyens de grandes villes.

L'analyse de l'espace urbain permet donc de relativiser les concepts d'identité nationale et d'état-nation comme le suggère la représentation de Mexico D.F par les cinéastes du corpus central.

Nos analyses se focalisent ainsi sur les deux films du corpus dans lesquels la ville de Mexico D.F est un personnage à part entière ; *Amores Perros* (2000) et *Batalla en el cielo* (2005).

¹⁰⁵⁹ MARTIN-BARBERO Jesús, HERLINGHAUS Hermann, *Contemporaneidad lationamericana y análisis cultural*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2000, p.47-48. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁶⁰ MARTIN-BARBERO Jesús, *Op.cit.*, 2000, p.63. Traduction du texte original en espagnol.

Dans *Amores Perros* (2000) comme dans *Batalla en el cielo* (2005), les cinéastes montrent peu de plans extérieurs de la ville, ce qui met l'accent sur l'impression de confinement propre aux mégapoles comme Mexico D.F. Dans *Amores Perros* (2000), INARRITU filme davantage l'espace intérieur, domestique et privé des personnages que les espaces extérieurs et publics de la ville. Dans *Batalla en el cielo* (2005), cette impression d'enfermement ressort à deux reprises dans le film : lorsque Marcos perd ses lunettes dans le métro bondé et que la masse de passagers les écrasent en marchant dessus, alors qu'il tente de les récupérer. De même, quand Marcos est dans la voiture avec Ana, au milieu d'un grand axe de circulation, le bruit de la ville et de la radio est tellement assourdissant qu'aucune bouffée d'air n'est possible.

Dans *Batalla en el cielo* (2005), Mexico D.F apparaît comme la ville de l'hybridation culturelle, caractérisée par la coexistence de lieux traditionnels comme la Basilique de la Virgen de Guadalupe avec « des bâtiments et technologies avancées qui transmettent les imaginaires postmodernes¹⁰⁶¹ » comme La Torre Latino-americana.

Dans ce film, les symboles de la nation mexicaine sont très présents mais il semblerait davantage que Carlos REYGADAS soit en quête d'une forme de « dé mexicanisation¹⁰⁶² » en proposant « un traitement ironique des éléments symboliques forts de Mexico – l'armée, le drapeau, les fêtes et célébrations patriotiques, la Virgen de Guadalupe.¹⁰⁶³ » Ainsi, Carlos REYGADAS semble s'orienter vers un processus de déconstruction des symboles nationaux du Mexique.

Dans *Amores Perros* (2000), Alejandro GONZALES-INARRITU représente Mexico D.F comme une grande ville latino-américaine occidentalisée. Les quelques images furtives de la ville que nous propose le réalisateur représentent de grandes avenues à plusieurs voies de circulation, sur lesquelles circulent des berlines et des pick-up, de grands buildings et hôtels de luxe. Le cinéaste ne montre pas de signes nationaux forts, comme le drapeau mexicain, pourtant très présent dans cette ville. L'urbanité et la modernité occidentale sont manifestées par la présence récurrente des médias (la télévision et les panneaux publicitaires pour le parfum *Enchant* notamment) et des objets de consommation (les voitures, très souvent des pick-up, ou encore le style vestimentaire des personnages, moderne et urbain). Dans cet espace urbain en particulier comme dans toutes les mégapoles, « la presse, la radio, la télévision et les

¹⁰⁶¹ GARCIA-CANCLINI Nestor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 2005, p.171. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁶² GARCIA-CANCLINI Nestor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁶³ *Ibid.*

divertissements massifs (les cinémas et le shopping) sont liés à des réseaux transurbains et supranationaux.¹⁰⁶⁴ »

Mexico D.F est une mégalopole participant activement à la mondialisation : elle constitue un espace de circulation de biens matériels, culturels et symboliques de l'imaginaire occidental. Le panneau publicitaire géant sur lequel Valeria apparaît pour promouvoir le parfum *Enchant* constitue un signe fort de l'articulation entre local et global dans l'espace urbain. Il renvoie, dans sa composition, à la publicité occidentale: le mannequin d'origine espagnole est une belle jeune femme blonde et blanche, vêtue d'une courte robe blanche de haute couture, et mise en valeur par un fond rouge. Son corps très mince correspond à l'idéal féminin diffusé par les publicités occidentales. Le sigle de la marque du parfum, avec son double C, semble faire écho à la fois au sigle des marques françaises Coco Chanel et Christian Dior. Comme le souligne aussi Nestor GARCIA-CANCLINI, « les images emblématiques de la mégalopole [...] sont aujourd'hui les énormes panneaux de publicité transnationale qui saturent jusqu'à la contamination visuelle toutes les voies rapides et les monuments architectoniques postmodernes, ses édifices corporatistes en verre réfléchissant¹⁰⁶⁵ » qui modifient le paysage de la ville de Mexico D.F. Cette culture globalisée apparaît aussi au travers du média télévisé, qui joue un rôle important dans le film, en créant de véritables séquences d'intermédialité. La chambre d'Octavio représente celle d'un adolescent mexicain d'aujourd'hui. Sa décoration reflète cette articulation entre des référents culturels locaux (et notamment religieux, comme la Virgen de Guadalupe) et globaux (comme les posters de Dragon Ball Z ou de groupes de rock nord-américain).

Pour conclure, l'analyse de la représentation de la ville de Mexico D.F nous amène à dépasser l'opposition entre local et global pour soutenir l'idée que les processus transnationaux sont imbriqués dans le local.

¹⁰⁶⁴ GARCIA-CANCLINI Nestor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 2005, p.172. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

d. Frontières physiques, symboliques et problématique de la communication interculturelle

Dans un entretien collectif avec Charlie Rose, INARRITU, DEL TORO et CUARON ont évoqué les thèmes communs entre leurs trois films, et Alfonso CUARON relève notamment celui de la communication interculturelle. Il déclare en effet : « Ces trois films traitent de thématiques similaires. Pour moi, c'est l'idéologie et la communication mondiale entre les hommes.¹⁰⁶⁶ »

La frontière symbolique entre les cultures ethniques et les classes sociales des personnages constitue une problématique récurrente des films du corpus central et périphérique. En effet, dans les trois films d'INARRITU, comme dans *Batalla en el cielo* (REYGADAS, 2005), les frontières symboliques entre les personnages sont liées à leur différence : les riches blancs et les métis de classe populaire ont des difficultés à communiquer. Les deux films du corpus périphérique s'inscrivant dans le genre de l'anticipation de type dystopie proposent d'ailleurs deux scénarios possibles dans un futur proche : face à cette difficulté à communiquer avec l'Autre, la seule issue réaliste est le conflit mondial et le ghetto social.

Dans *Les Fils de l'Homme* (2006), Alfonso CUARON représente un monde dans lequel les immigrés sont parqués dans des ghettos, et les riches blancs isolés dans des espaces aérés et verts. Dans *Sleep Dealer* (2008), Alex RIVERA envisage, la technologie avancée, et notamment l'hybridation homme-machine, comme une solution possible aux problèmes de cohabitation entre des cultures différentes. Pour répondre à la demande en main d'œuvre des Etats-Unis, les ouvriers mexicains n'ont plus besoin de se déplacer (et donc d'occuper le sol nord-américain) ; il leur suffit de se connecter à une machine qui active à distance sur le sol étasunien un robot, qui accomplit le travail pour lequel ces ouvriers au corps hybride sont employés.

Nous développerons l'analyse d'un film en particulier, *Babel* (2006), pour montrer comment, à partir d'une problématique locale (la frontière américano-mexicaine) INARRITU aborde une problématique plus globale, celle de la difficulté à communiquer avec l'Autre, quelle que soit sa culture.

¹⁰⁶⁶ CUARON Alfonso, La noche de los Gotham, *Letras Libres*, Avril 2007, México: Editorial Vuelta, p.21. Article en ligne [réf. du 15 mai 2010], disponible sur <http://letraslibres.com/pdf/11380.pdf>. Traduction du texte original en espagnol.

L'interculturalité est au cœur du film *Babel* (2006). Elle était même au départ du désir de faire le film, comme le souligne Alejandro GONZALES INARRITU : « je voulais trois pays qui représentent le monde dans ses difficultés à se comprendre.¹⁰⁶⁷ » Il a choisi de filmer le Maroc, représentant un pays musulman qui fait peur à l'Occident, le Mexique et les Etats-Unis (et la frontière entre ces deux pays), et le Japon, « symbole de la modernité mais plein de contradictions.¹⁰⁶⁸ » Son envie de réaliser ce film est aussi liée à une expérience personnelle de l'exil, comme le souligne le cinéaste : « *Babel* est né d'une nécessité morale de purger et de parler des choses dont mon cœur et mon esprit sont pleins : l'accumulation des absences pendant l'exil, [...] les incroyables et douloureux paradoxes globaux dont les effets se font sentir sur des territoires proches ou lointains et qui aboutissent en dernier lieu à des tragédies individuelles.¹⁰⁶⁹ »

Autour de cette problématique de la communication interculturelle, INARRITU construit sa proposition dramatique : une histoire entrecroisant les expériences fragmentées de plusieurs personnages dans quatre pays différents, et réunis autour d'un drame. Cette trame narrative insiste sur le fait que tout est inter-relié dans le monde d'aujourd'hui. Par exemple, l'arme utilisée par le jeune marocain pour tirer sur le bus, blessant accidentellement la jeune mère américaine, avait été donnée en offrande au père japonais à son guide marocain, lors d'un voyage au Maroc. Cette arme est l'objet concret qui relie tous les personnages et souligne la manière dont les objets, les images et les imaginaires circulent autour de la planète. Le cinéaste insiste sur cette théorie personnelle lorsqu'il déclare : « Une réalité ne s'explique jamais juste par elle-même mais par ses liens avec d'autres réalités qui l'influencent.¹⁰⁷⁰ »

Babel traite aussi des frontières physiques, idéologiques et symboliques entre les hommes. Ces frontières relèvent toutes d'un problème de communication interculturelle, interfamiliale, ou entre classes sociales différentes.

La frontière est d'abord dans ce film une limite physique qui sépare deux états : le Mexique et les Etats-Unis. Conventionnelle et politique, elle constitue une ligne de démarcation, une rupture entre deux modes d'organisation de l'espace, deux sociétés différentes voire antagonistes. Cette rupture est d'autant plus sensible dans le cas de la frontière américano-mexicaine, séparant deux cultures : celle de l'Amérique du Nord et celle de l'Amérique du Sud. Dans le film, deux villes miroirs sont représentées : San Diego et Tijuana. Le réalisateur insiste surtout sur le passage d'une ville à l'autre. Le passage en douceur de l'aller contraste avec le passage en force du retour. A l'aller, le

¹⁰⁶⁷ GONZALES-INARRITU Alejandro, propos recueillis par Béatrice TOULON, *Babel, la croisée des destins*, *Studio n°228* du 01/11/2006, p.115.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*

¹⁰⁶⁹ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.295.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*

passage de la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique est représenté selon le point de vue des enfants Nord-Américains qui découvrent le Mexique pour la première fois. Ils perçoivent un bricolage d'images et de symboles censés représenter cette ville. La musique entraînante participe aussi pleinement de cette ambiance joyeuse, toujours perçue du point de vue des enfants.

La frontière américano-mexicaine est ensuite dans le film un espace de transaction économique, de circulation d'objets et de personnes. C'est un espace marginal, syncrétique et métis, comme en atteste la coexistence d'objets propres à la culture mexicaine (la Vierge de Guadalupe, le drapeau mexicain) avec des objets issus de la récupération et du recyclage, comme ces objets de décoration faits à partir de CD, suspendus à la devanture d'une boutique.

L'espace-frontière représenté est enfin un lieu de surveillance. Le réalisateur met en scène la politique sécuritaire des Etats-Unis à travers deux séquences clés du film. La première, située au milieu du film, concerne le passage de la frontière du Mexique vers les Etats-Unis, de nuit. Si à l'aller, les barrières sont ouvertes et le passage de la frontière mexicaine se fait sans contrôle, il n'en est pas de même dans le sens du retour. Le réalisateur représente ainsi, étape par étape, le processus de contrôle de la police frontalière nord-américaine. Le comportement de chaque policier y apparaît ritualisé et hiérarchisé. Le protocole de fouille est vécu par le personnage de Santiago comme une humiliation qui provoque son délit de fuite, comme le souligne le réalisateur : « Toutes les voitures qui entrent du Mexique aux Etats-Unis sont scrupuleusement fouillées, ce qui transforme ce passage en rite d'humiliation et de suspicion. Pour moi, l'acte violent et inopiné de Santiago ne vient pas d'une fouille, il est une réaction aux années d'abus de pouvoir et aux procédés employés.¹⁰⁷¹ » Le délit de fuite de Santiago constitue un point de non retour qui entraîne Amelia dans une situation dramatique. A l'issue d'une errance sans espoir dans le désert frontalier, elle est arrêtée par les gardes-frontières. Ce qui nous amène à la deuxième séquence du film : le processus d'arrestation et d'expulsion d'Amelia. Accusée d'avoir abandonné les enfants et de travailler clandestinement aux Etats-Unis, le gouvernement américain l'expulse sans délai. Dès lors, c'est toute une vie qui est brisée. « La nurse mexicaine est tiraillée entre deux cultures, deux langues, deux codes et au final elle perdra tout, alors que c'est la plus « communicante », celle qui relie deux « mondes » : l'enfance et le monde adulte, ceux d'ici avec ceux de là-bas, les hommes et les femmes, la ville et le désert.¹⁰⁷² »

Le réalisateur, qui vit aux Etats-Unis depuis son deuxième film (*21 Grams*, 2006) met ici l'accent sur l'une des ambiguïtés de la politique d'immigration des Etats-Unis : l'histoire d'Amelia semble illustrer le paradoxe de la loi nord-américaine, dans la

¹⁰⁷¹ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.293.

¹⁰⁷² PAQUOT Thierry, *Babel*, in *Urbanisme* n°352 du 01/01/2007, p.12.

mesure où elle est entrée illégalement sur le sol des Etats-Unis mais y travaille depuis des années. A plusieurs reprises dans *Babel*, le réalisateur semble chercher à attirer l'attention du spectateur sur l'immigration clandestine vers les Etats-Unis. Par exemple, lorsqu'Amelia marche sous un soleil de plomb, égarée en plein désert frontalier avec les enfants, d'autres traces du passage des clandestins apparaissent sur le sol sablonneux. Le réalisateur insiste longuement sur cette séquence d'errance, ce qui permet au spectateur de prendre conscience de la rudesse et de l'inexorabilité du périple de tout immigrant mexicain. Au bord de la syncope, elle trouve une bouteille d'eau, mais elle est vide. Le spectateur peut comprendre de manière allusive que d'autres clandestins sont passés par là avant elle. Ce moment peut aussi renvoyer Amelia à son passé, à son premier passage réussi aux Etats-Unis, seize ans auparavant.

Le cinéaste élargit la thématique frontalière à un niveau symbolique, en montrant que les frontières entre les êtres humains relèvent toutes d'un problème de communication : interculturelle, inter-familiale, linguistique ou entre classes sociales différentes.

Le premier problème de communication entre les personnages est d'ordre linguistique. En effet, « aucun des protagonistes ne réussit à expliquer ses motivations à ceux qui l'entourent, et se heurte à l'essentielle barrière des langues.¹⁰⁷³ » Cela n'est pas sans rapport avec le titre du film, qui renvoie au mythe biblique de la Tour de Babel. Les frontières sont donc non seulement physiques mais aussi culturelles et religieuses. Plusieurs religions et langues se croisent dans le film : chrétiennes et musulmanes, mais aussi américaines, marocaines, mexicaines, japonaises et européennes. L'exemple extrême est celui de l'adolescente japonaise sourde et muette, qui tente tant bien que mal de communiquer avec les autres protagonistes, essayant désespérément de se faire comprendre par gestes.

La communication interculturelle est d'autant plus problématique pour les adultes figés dans leurs habitudes et convaincus que leur modèle culturel est le meilleur. Une séquence du film contribue à illustrer cette idée. Il s'agit de l'arrivée du couple nord-américain au Maroc : la méfiance de Susan à l'égard de la culture qu'elle découvre y est palpable. Assise à la table d'un café avec son mari, elle commande « un plat sans matière grasse » et un « Coca Light », seul vestige de sa culture d'origine dans ce désert marocain. Lorsque le serveur lui amène sa commande, elle jette violemment par terre les glaçons contenus dans son verre, comme pour rejeter les conditions sanitaires douteuses attachées à la fabrication de la glace dans un pays auquel elle ne fait pas confiance.

¹⁰⁷³ JEANNE Boris, *Que reste-t-il de Babel ? Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes en movimiento, EHESS, mis en ligne le 15 juin 2007. Disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/index6591.html>

Un début de dialogue interculturel positif semble pourtant s'esquisser entre le couple nord-américain et les Marocains, lorsque Susan est blessée. Ce ne sont pas seulement des cultures nationales différentes qui se rencontrent mais aussi des classes sociales et des conceptions familiales différentes. Par exemple, en attendant l'arrivée des secours, l'Américain montre à son guide marocain une photographie de ses deux enfants. Il lui demande aussi s'il a une ou plusieurs femmes et des enfants. Le Marocain lui explique qu'il n'a qu'une femme et une fille et s'étonne que l'Américain n'ait pas plus d'enfants, lui qui en a les moyens. Le réalisateur souligne ainsi le fait que le stéréotype est une entrave dans la relation à l'Autre mais aussi une forme de communication. En effet, c'est par ce cliché, traité sous forme d'humour par le réalisateur, qu'un dialogue entre les deux hommes s'amorce. L'ouverture à la culture de l'Autre se fait surtout au travers des enfants.

Ces problèmes de communication se retrouvent aussi dans l'histoire de Chieko. Le réalisateur construit le portrait d'une adolescente japonaise caractérisée par un double obstacle interne : d'une part sa mère est morte, et de l'autre, elle est sourde et muette. Elle est confrontée à sa propre difficulté à transmettre ses émotions et surtout à se faire aimer d'autrui, comme en atteste la séquence dans une discothèque de Tokyo. Chieko s'y rend avec ses amis et envisage de poursuivre la relation avec le jeune homme avec qui elle a flirté toute l'après-midi. La séquence est construite à partir d'une alternance entre image et son objectifs et subjectifs. Des plans très courts et stroboscopiques permettent au spectateur de découvrir la salle et l'ambiance sensuelle de la soirée. Le mixage sonore est très travaillé. Pendant que Chieko découvre le lieu, s'en imprègne, sa meilleure amie embrasse le garçon qui lui plaît. Le choc est rude pour elle. Il est souligné par l'alternance d'images et sons subjectifs et objectifs, et le son d'ambiance se coupe et reprend à chaque changement de point de vue. Chieko quitte alors la discothèque. Dans la rue, les larmes aux yeux, elle regarde un groupe de jeunes jouer de la musique qu'elle ne peut pas entendre : la frontière entre elle et le monde semble s'être renforcée.

Ainsi, dans chaque histoire entrecroisée, le réalisateur souligne le point commun à tous ses personnages : leur difficulté voire leur incapacité à communiquer. Il aborde le problème de la dissolution du lien entre les personnes : « chaque individu se retrouve seul devant ses difficultés », et une tension s'installe « entre le monde entier et les affaires du moi intérieur »¹⁰⁷⁴.

Des liens se tissent alors entre les histoires des personnages, au travers des médias. Le réalisateur semble signifier que les médias maintiennent un lien entre tout spectateur et la culture mondialisée. Il met en scène cette tension entre local et global

¹⁰⁷⁴ JEANNE Boris, « Que reste-t-il de Babel ? » *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes en movimiento, mis en ligne le 15 juin 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index6591.html>

dans son film, en attirant l'attention sur le fait que les frontières idéologiques entre les hommes sont relayées par les médias. Deux séquences semblent en effet montrer comment les médias et la politique exploitent la peur de l'Autre pour vendre de l'information-spectacle. D'abord, lorsque Chieko discute avec son amie par signes interposés grâce à la vidéophonie, la télévision diffuse un reportage télévisé sur l'incident marocain, en arrière-plan. De même, lorsqu'un hélicoptère américain dépose Susan à l'aéroport de Casablanca, le réalisateur utilise le son extra-diégétique des journaux télévisés nord-américains relatant le même évènement. Dans les deux cas, le point de vue adopté pour traiter le sujet remet en cause la sécurité au Maroc et les journalistes évoquent même un acte de « terrorisme ». Le réalisateur souligne ainsi le rôle prédominant des médias dans la mondialisation de l'information. Mais il semble aussi mettre en exergue la construction par les médias des pays occidentaux de la peur des pays arabes musulmans.

D'ailleurs, la fin du film semble indiquer un déséquilibre entre les personnages issus des cultures hégémoniques et ceux provenant de cultures minoritaires. Pour chaque groupe, la situation est renversée. En effet, alors qu'au début tout va mal pour le couple nord-américain, leur voyage se termine bien : ils communiquent à nouveau et se réconcilient dans l'expérience de la douleur certes, mais dans l'amour. De même tout semble s'arranger pour Chieko, en paix avec elle-même et son histoire familiale. A l'inverse, pour les deux frères marocains comme pour Amelia, la nourrice mexicaine, la situation se détériore. Ces personnages sont les grands perdants de la fiction filmique, et par extension, de l'Histoire contemporaine. La fin du film est donc amère. Seuls les occidentaux, aidés par un dispositif médiatique d'envergure, politique ou policier, s'en sortent. Les autres meurent (comme Ahmed, le grand frère marocain) ou sont durement, voire injustement punis (comme Amelia).

Mais le réalisateur semble aussi prisonnier de la structure monumentale de son film, qui le contraint parfois à survoler la culture de l'Autre. Par exemple, la représentation des villes de Tijuana et de l'atlas marocain reste marquée par le stéréotype, même si le réalisateur joue aussi sur le cliché. D'autre part, cette représentation stéréotypée s'inscrit dans la construction dramatique nécessaire à l'avancée de l'action du film de fiction, jalonné par une série d'obstacles. L'ambiguïté idéologique du film semble aussi liée à la problématique du lieu d'énonciation du film ; le studio Universal constituant un co-énonciateur majeur du film.

En tant que cinéaste, INARRITU propose une réponse cinématographique à la problématique de l'interculturalité. Ces choix esthétiques expriment la volonté de faire du cinéma un langage universel entre les hommes, notamment au travers des sons, des sensations et des émotions. Ainsi, selon lui, au-delà des différences culturelles, l'expérience de la souffrance relie les hommes. Son style se compose d'éléments provenant de sa culture mexicaine d'origine, mais il emprunte aussi à une culture

cinématographique globalisée. La tension entre local et global, identité individuelle et collective, au cœur de la communication interculturelle, se retrouve ainsi dans sa pratique de cinéaste.

e. Temporalités mixtes et hétérogénéité culturelle

Les cinéastes mexicains entretiennent un rapport au temps particulier dans leurs films, nous semblant manifeste d'une forme d'hétérogénéité culturelle et temporelle propre à l'histoire du Mexique. Cette hétérogénéité temporelle se complexifie encore davantage si l'on prend en compte l'articulation entre le local et le global dans les films.

L'histoire particulière du Mexique favorise la coexistence de temporalités différentes (l'ancien et le nouveau, le moderne et le postmoderne). Mais le phénomène du récit fragmenté peut être considéré comme un « phénomène transculturel et transmédiatique.¹⁰⁷⁵ » Dans leur prédisposition à mélanger des temporalités mixtes, les cinéastes mexicains expriment à la fois l'hétérogénéité culturelle propre au Mexique mais aussi celle qui concerne plus globalement notre monde contemporain.

A partir de l'analyse des films d'Alejandro GONZALES- INARRITU et Carlos REYGADAS, nous proposons d'élargir notre réflexion sur les rapports entre le temps du récit et le temps de la culture.

Que ce soit au niveau du scénario ou du montage, INARRITU construit dans ses films une temporalité fragmentée, et non linéaire. Les films de sa trilogie sont le fruit de la rencontre du réalisme et du spectacle audiovisuel, immergeant le spectateur dans un bain fragmenté mais ininterrompu d'images. Le rythme effréné du montage semble refléter le rythme de la vie quotidienne sans cesse accéléré dans nos sociétés occidentalisées. Ce jeu sur la temporalité peut d'ailleurs sembler flou au spectateur qui se perd dans les flash-back et flash-forward, surtout dans *21 Grams* (2003) et *Babel* (2006). L'utilisation du ralenti dans la séquence de l'accident, dans *Amores Perros* (2000) a aussi valeur d'insistance sur le choc, la violence ressentie par le personnage. Il permet au spectateur d'observer des mouvements trop rapides pour son appareil perceptivo-cognitif.

Dans les trois films de la trilogie, le scénario fragmenté est structuré autour d'un événement dramatique commun aux personnages, qui revient dans l'histoire de chacun d'entre eux. L'*effet-clip* constitue aussi le style de montage propre au cinéaste.

Dans *Babel* (2006), Alejandro GONZALES-INARRITU a beaucoup travaillé les raccords entre les séquences reliant des espace-temps différents. Avec son monteur Stephen MIRRIONE, ils ont cherché à produire des « transitions plus organiques¹⁰⁷⁶ ». L'un des défis du film était de « passer d'un pays à l'autre sans que la transition soit

¹⁰⁷⁵ THRÖLER Margrit, *Les récits éclatés : la chronique et la prise en compte de l'Autre*, Discours audiovisuels et mutations culturelles, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2002, p.17.

¹⁰⁷⁶ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.296.

abrupte, sans qu'elle distraie par trop le spectateur. Ici, la musique a été un facteur essentiel, et Gustavo SANTAOLALLA, une fois de plus, en a été le chef.¹⁰⁷⁷ » L'oud, considéré comme « l'ADN musical du film¹⁰⁷⁸ » a servi de lien entre les espaces-temps différents du film. De plus, dans *Babel* (2006) INARRITU crée sa propre temporalité en faisant coexister tant du point de vue du contenu que de la forme, le temps rural de Tijuana au Mexique et Tazarine au Maroc, avec le temps urbain de Tokyo au Japon. « Il crée de brutales sutures entre des niches sociologiques reculées. [...] Ces mondes coexistent, se superposent, s'ignorent, se haïssent.¹⁰⁷⁹ » Par ce procédé de montage, le cinéaste articule les histoires individuelles de ses personnages avec la grande histoire, le local avec le global.

Les films de Carlos REYGADAS se caractérisent par une esthétique de la contemplation, à la périphérie de la modernité occidentale. Dès son premier film, il revendique une esthétique de la lenteur et un réalisme de l'observation, en référence à Flaubert, qui permet le travail de l'imaginaire du spectateur. En outre ce rapport à la temporalité s'inscrit dans une culture philosophique traditionnelle où l'on prend le temps de vivre, comme il le souligne lui-même : « Il faut parfois prendre le temps d'observer, ne pas vouloir brûler les étapes, ne pas s'en tenir à l'aspect dramatique, c'est-à-dire au simple déroulement de l'histoire du film.¹⁰⁸⁰ » La force de ce cinéaste réside dans sa capacité à capter une sorte d'*aura* des choses et des êtres, pour proposer une expérience visuelle et temporelle particulière au spectateur.

Dans *Japón* (2002), la lenteur, les longs plans-séquences et les raccords nombreux créent un effet de continuité. Le film est assez peu découpé, et la musique classique, prédominante, fonctionne comme un raccord sonore. Elle soutient cette impression de continuité logique parce qu'elle sert de base rythmique au montage. Le scénario construit autour d'une temporalité suspendue (rythme lent, plans longs, temps de pause) favorise aussi l'observation attentive.

Le début de *Japón* (2002) installe le spectateur dans un style et un rythme particulier, qui peut même sembler étrange au spectateur habitué aux productions hollywoodiennes d'aujourd'hui. Mais c'est aussi une manière pour le cinéaste d'avertir son spectateur sur le type d'expérience qu'il lui propose. Carlos REYGADAS explique d'ailleurs qu'au travers du titre de son premier film, il souhaitait illustrer le temps circulaire. « La culture orientale est très différente de la culture occidentale. Dans le film, un Occidental se rend au Mexique dans un lieu lointain et où la culture est

¹⁰⁷⁷ GONZALES INARRITU Alejandro, *Op.cit.*, 2006, p.297.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

¹⁰⁷⁹ PERON Didier, Inarritu est dans le tout, in *Libération* n°7788 du 24/05/2008, p.29.

¹⁰⁸⁰ REYGADAS Carlos, DVD bonus de *Japón*, NoDream Cinema, Bodega Films, 2003.

différente et le temps circulaire¹⁰⁸¹. » Ainsi, le film fait aussi écho, en plus de la référence à l'Asie, à la conception du temps circulaire propre aux cultures ancestrales des indigènes.

Les cinéastes entretiennent un rapport au temps différent dans leurs films mais nous pouvons tout de même relever quatre éléments communs.

Carlos REYGADAS et Alejandro GONZALES-INARRITU construisent tous deux une temporalité particulière, produisant une impression de fragmentation ou de continuité. La structure de leur scénario est souvent circulaire, comme c'est le cas dans *21 Grams* (2003), *Batalla en el cielo* (2005) et *Luz silenciosa* (2007). Début et fin se répondent : *21 Grams* s'ouvre et se ferme sur un plan du lever du jour, tout en dégradé de rose et bleu gris, sur lequel apparaît des oiseaux. *Batalla en el cielo* commence et termine par une scène rêvée de fellation entre Ana et Marcos. La première séquence de *Luz silenciosa* est un lever de soleil progressif auquel répond le coucher du soleil de la dernière séquence du film. De plus, ces deux cinéastes font évoluer la forme de leurs récits au point que dans leurs films, le rapport au temps et la construction ou la déconstruction de l'espace-temps sont devenus les enjeux principaux de leurs films.

La coexistence de plusieurs temporalités se retrouve dans les films de ces deux cinéastes et leur confère toute leur originalité. Ils proposent tous deux un cinéma qui joue avec la temporalité occidentale tout en l'exploitant, la décomposant, comme pour souligner le fait que l'hétérogénéité culturelle concerne toutes les sociétés occidentalisées. La fragmentation du récit et des expériences des personnages des films soulignerait ainsi l'idée qu'il n'existe pas une seule forme homogène de culture occidentale mais plutôt des représentations hétérogènes de ce que signifie appartenir à une société moderne occidentalisée.

Réfléchir sur le temps au cinéma, c'est réfléchir sur le montage. Or, la théorie du temps linéaire en philosophie se retrouve dans la théorie du montage du cinéma classique : montage chronologique, transparent, logique, linéaire. De même, la théorie des temps multiples et éclatés, entrecroisés se retrouve aussi dans le cinéma moderne voire postmoderne qui met en scène une fragmentation de l'espace et du temps. Cependant, il n'y a pas d'opposition stricte entre l'esthétique de la transparence et celle du montage affirmé ; aujourd'hui, ces deux types de montage sont alternés, combinés dans les films de REYGADAS et INARRITU.

¹⁰⁸¹ REYGADAS Carlos, Bonus de *Japón*, NoDream Cinema, Bodega Films, 2003.

Le pouvoir des cinéastes à raconter est aussi celui de se raconter et de raconter leur rapport à l'autre, à leur culture et au monde, ce qui nous amène à aborder la question des structures imaginaires symbolico-narratives. « Sous la forme réflexive du « se raconter », l'identité personnelle se projette comme identité narrative.¹⁰⁸² » Parler d'identité narrative, c'est aussi considérer qu'au travers de la mise en récit, un auteur cristallise une conception culturelle du temps. Paul RICOEUR voit en effet « dans les intrigues que nous inventons les moyens privilégiés par lesquels nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite muette.¹⁰⁸³ »

Et selon nous, ces deux cinéastes construisent un rapport au temps lié à leur culture mexicaine d'origine, tout en étant intégré dans la temporalité de la modernité occidentale. Ainsi, « cet « être-se racontant » met en jeu des niveaux très différents de continuité et de discontinuité à l'échelle des individus et des sociétés.¹⁰⁸⁴ »

Nos analyses ont mis en valeur la coexistence de plusieurs temporalités dans les films du corpus. Or, comme l'explique Waldo ANSALDI, la temporalité mixte en Amérique latine est une expression du multiculturalisme parce que « la modernisation se réalise de manière segmentée et selon des rythmes qui demandent la fusion du « moderne » et de « l'antique » ou de « l'archaïque », générant ainsi simultanément « la modernisation de l'archaïque » et « l'archaïsation du moderne¹⁰⁸⁵ ». Plusieurs temporalités coexistent, se superposent et interagissent. Cependant, il faut aussi considérer la dynamique conflictuelle et la coexistence d'historicités multiples et donc d'identités plurielles. Ces temporalités mixtes « questionnent la vision unilinéaire et unidirectionnelle du déroulement de l'histoire en Europe et aux Etats-Unis.¹⁰⁸⁶ » Elles apparaissent comme des formes de nouvelles de résistance face à l'uniformité et ces formes de temporalités plurielles construisent des logiques transculturelles et transgressives.

¹⁰⁸² RICOEUR Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Paris : Stock (Les Essais), 2004, p.150.

¹⁰⁸³ RICOEUR Paul, *Op.cit*, 2004, p.13

¹⁰⁸⁴ VIDAL JIMENEZ Rafael, Comunicación, temporalidad y dinámica cultural en el nuevo capitalismo disciplinario de redes, *Textos de la CiberSociedad*, n°7, 2005, en ligne, non paginé [réf. du 20 mai 2009]. Disponible sur : <http://www.cibersociedad.net/textos/articulo.php?art=68>

¹⁰⁸⁵ Waldo ANSALDI, Temporalidad mixta en America Latina : una expresión de multicularismo, in *Identidades comunitarias y democracia*, Madrid: Editorial Trotta, 2000, p.168, en ligne [réf. du 20 mai 2009]. Disponible sur: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/udishal/art/temporalidad.pdf>

¹⁰⁸⁶ ANSALDI Waldo, *Op.cit*, 2000, p.3

Les différentes temporalités proposées par les deux cinéastes semblent faire écho à l'hétérogénéité temporelle et culturelle qui se manifeste au Mexique mais aussi dans les autres sociétés occidentales d'aujourd'hui.

En effet, la globalisation crée un conflit d'imaginaires qui reflète les contradictions, les déchirures et les fragmentations caractéristiques de notre monde actuel complexe. Ce choc d'interprétations peut être résolu par « la juxtaposition dynamique et « palimpsestique » de différents types d'appréhension symbolique du temps.¹⁰⁸⁷ » C'est ce processus que Rafael VIDAL-JIMENEZ nomme le *complexe temporaire informationnel*, défini comme : « l'articulation relationnelle inter-subjective et interculturelle de temporalités diverses, appartenant à des traditions historiques différentes, correspondant à différentes manières « d'être dans ce monde globalisé ».¹⁰⁸⁸ »

Cette dynamique temporelle invite à repenser l'identité culturelle comme étant constituée par de multiples trajectoires d'identités « voyageuses » dans le temps et dans l'espace, ou, pour reprendre la terminologie de Jesús MARTIN-BARBERO, *d'identités en palimpseste*, c'est-à-dire de « formations en couches dans lesquelles on distingue le passé à travers les voiles du présent.¹⁰⁸⁹ »

¹⁰⁸⁷ VIDAL JIMENEZ Rafael, Op.cit, 2005, p.173.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

¹⁰⁸⁹ MORRIS Nancy, R.SCHLESINGER Philip, Jesús MARTIN-BARBERO ou le refus du médiacentrisme, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.87.

2. La diaspora des cinéastes mexicains au cœur de l'articulation entre local et global

Avant de développer les perspectives théoriques ouvertes par nos analyses, il nous semble important de définir la globalisation, ainsi que l'articulation entre local et global.

Il n'existe pas de consensus sur la définition de la globalisation, ni sur la période à laquelle elle débute. Cela s'explique en partie par le fait que « le fragmentaire est un trait structurel des processus de la globalisation.¹⁰⁹⁰ » Nous avons choisi de nous appuyer sur les travaux de Nestor GARCIA-CANCLINI parce qu'il est l'auteur le plus proche de nos travaux. D'un point de vue historique, il distingue l'internationalisation, la transnationalisation et la globalisation.

L'internationalisation désigne simplement le fait qu'à partir de la première mondialisation du 16^{ème} siècle, l'activité économique et les échanges de biens culturels dépassent les frontières nationales grâce aux réseaux routiers et maritimes.

La transnationalisation se produit dès le début du 20^{ème} siècle quand les organismes et les grandes entreprises s'organisent en réseaux transnationaux.

La globalisation apparaît comme la « culmination des deux processus antérieurs¹⁰⁹¹ » ; c'est un processus d'interaction complexe, concernant à la fois des « dimensions économiques, financières, migratoires et communicationnelles.¹⁰⁹² » Dans le domaine des médias, elle donne lieu à la circulation de marchés symboliques ainsi qu'à la « formation d'une « culture internationale-populaire » que l'auteur définit comme « un imaginaire multi-local constitué par les idoles du cinéma hollywoodien, de la musique pop, les héros sportifs et les concepteurs de la mode.¹⁰⁹³ »

En outre, elle ne constitue pas seulement un processus d'uniformisation mais une « tension entre les tendances homogénéisantes et commerciales de la globalisation d'un côté, et en même temps, la valorisation de l'art et de l'informatique comme instances pour continuer à rénover les différences symboliques.¹⁰⁹⁴ »

¹⁰⁹⁰ GARCIA-CANCLINI Nestor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 2005, p.48. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁹¹ GARCIA CANCLINI, *La globalización: ¿productora de culturas híbridas?* in *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogota, 2000, p.3. Disponible en ligne [réf. du 21 décembre 2010] : <http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>

¹⁰⁹² GARCIA-CANCLINI Nestor, *Op.cit*, 2005, p.47. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁹³ GARCIA-CANCLINI Nestor, *Op.cit*, 2000, p.4. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁹⁴ GARCIA CANCLINI, *Op.cit*, 2000, p.6. Traduction du texte original en espagnol.

La globalisation ne se produit pas en contradiction totale avec les cultures locales.¹⁰⁹⁵ » Elle est le résultat de « multiples mouvements, en partie contradictoires, avec des résultats ouverts, et impliquant différentes connexions « local-global et local-local »¹⁰⁹⁶ ». En effet, nous pouvons soutenir l'idée que dans notre monde contemporain, « il n'y a pas de local absolu [...] et le global absolu n'existe pas non plus.¹⁰⁹⁷ » Tout d'abord, le local peut désigner à la fois la famille, le village, la tribu, le quartier, une ville, une région ou encore une communauté comme les Chicanos aux USA, ce qui souligne la démultiplication des communautés de vie auxquelles chaque individu peut appartenir. Ensuite, le local est une construction de l'individu au cœur de l'expérience de la globalisation. « Ce sont les groupes qui produisent leur local dans un contexte historique déterminé et non la pesanteur d'un territoire qui façonne le groupe comme tel.¹⁰⁹⁸ » Il faut donc envisager les processus de la globalisation au sein même de la localisation, parce que ces deux processus sont « interprétatifs », comme l'explique Rico LIE : ils « ne sont pas objectifs mais se définissent de différente manière par des sujets différents, appartenant à des communautés différentes, dans des temps et lieux différents.¹⁰⁹⁹ » Et cela vaut autant pour les cinéastes mexicains qui produisent leur discours filmique que pour les spectateurs qui les interprètent. L'expression « glocalisation » est d'ailleurs souvent employée pour désigner « les processus interconnectés de la globalisation et de la localisation.¹¹⁰⁰ »

La globalisation est en fait toujours une « globalisation imaginée », parce que « les connaissances disponibles sur la globalisation constituent un ensemble de narrations¹¹⁰¹ » aussi différentes que les individus qui les racontent. La globalisation est « l'horizon imaginé par les sujets collectifs et individuels, par les gouvernements et entreprises des pays dépendants, ou les réalisateurs de cinéma et de télévision, les artistes et les intellectuels.¹¹⁰² »

Les analyses des films et des discours des cinéastes que nous avons réalisées dans ce chapitre nous amènent à considérer la manière dont le local et le global sont entremêlés dans la pratiques des cinéastes.

¹⁰⁹⁵ GARCIA CANCLINI, *Op.cit*, 2000, p.6. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁹⁶ GARCIA-CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2005, p.47. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁹⁷ GARCIA-CANCLINI Néstor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹⁰⁹⁸ ABELES Marc, Préface d'Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation, Paris : Payot & Rivages, 2005.

¹⁰⁹⁹ LIE Rico, Vinculado lo global desde lo local, *Antología de la comunicación por el cambio social*, La Paz: Plural, 2008, p.1250.

¹¹⁰⁰ LIE Rico, *Op.cit*, 2008, p.1248. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁰¹ LIE Rico, *Op.cit*, 2008, p.1250. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁰² GARCIA-CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2005, p.32. Traduction du texte original en espagnol.

Tout d'abord, les cinéastes mexicains contemporains n'ont pas la volonté de représenter le Mexique et ses problématiques spécifiques. « Ils ne prétendent pas être des représentants de la mexicanité.¹¹⁰³ » Ils n'ont pas forcément le désir de « se montrer comme des Mexicains mais plutôt comme des artistes qui peuvent se positionner avec beaucoup de liberté dans tous les lieux du monde.¹¹⁰⁴ » Cette posture est aussi « un moyen de se situer sur les marchés économiques et symboliques.¹¹⁰⁵ » Cependant, même s'ils ne veulent pas être identifiés comme mexicains, « ils sont souvent perçus comme mexicains de l'extérieur du pays.¹¹⁰⁶ »

L'identité culturelle attribuée aux cinéastes dépend aussi du lieu d'énonciation du spectateur. Les cinéastes ne sont pas perçus de la même manière par les critiques de cinéma français, qui voient en eux le renouveau du cinéma mexicain, et par les critiques de cinéma mexicains, comme Carlos BONFIL, pour qui ce renouveau « n'est qu'une vitrine pour l'étranger.¹¹⁰⁷ » Il préfère d'ailleurs parler de cinéma « fait par des Mexicains » que de cinéma mexicain. Mais la complexité du cinéma d'auteur de Carlos REYGADAS a pour conséquence que, tout en transcendant son identité nationale, il témoigne à la fois des problématiques socioculturelles du Mexique et du monde contemporain, dans lequel il est intégré.

Cela nous amène à revenir sur la problématique du lieu d'énonciation que nous avons abordée dans le premier chapitre. « La majorité des cinéastes contemporains ne parlent pas d'un lieu d'énonciation mexicain, d'autant qu'ils filment d'autres pays¹¹⁰⁸ » comme INARRITU, DEL TORO et CUARON. Leur identité culturelle de cinéaste transcende leur identité nationale. L'hybridation culturelle dont leurs films sont les témoins est à la fois un processus et une expérience individuelle, propre à chaque cinéaste et à sa pratique. Il nous semble alors que le cinéma qu'ils proposent n'a pas de lieu d'énonciation de référence. C'est un cinéma du non-lieu ou un cinéma aux lieux d'énonciation démultipliés.

En tant que moyen d'expression sur le monde, ce cinéma reflète une mutation du rapport au symbolique, en particulier du rapport à l'identité culturelle circonscrite à un lieu d'énonciation clairement identifié. Les cinéastes ne revendiquent aucun lieu d'énonciation mais s'intéressent plutôt à l'expérience individuelle de leurs personnages.

¹¹⁰³ GARCIA-CANCLINI Néstor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

¹¹⁰⁶ *Ibid.*

¹¹⁰⁷ BONFIL Carlos, entretien réalisé le 27 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁰⁸ GARCIA-CANCLINI Néstor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

Leurs films ne proposent pas d'idéologie unificatrice mais plutôt l'expérience de la singularité et de la fragmentation comme voie d'accès au monde. Il semblerait que « cette manière de se démarquer de ses origines et de parler depuis plusieurs lieux d'énonciation¹¹⁰⁹ » constitue une « tendance internationale.¹¹¹⁰ »

Nous pourrions alors l'analyser dans d'autres médias et d'autres contextes culturels, dans lesquels c'est davantage l'expérience individuelle qui compte plutôt qu'un discours unifiant.

La globalisation n'est pas un processus autonome ni anonyme mais un processus qui passe par l'humain et ses représentations. Parler de globalisation, c'est aussi prendre en compte les mouvements migratoires parce que « les processus globaux – et les images qui les représentent – sont constitués par la circulation plus fluide de *capitaux*, *biens* et *messages* mais aussi de *personnes* qui se déplacent entre pays et cultures en tant que migrants.¹¹¹¹ » C'est bien le cas de la plupart des cinéastes de notre corpus ; ils vivent en exil temporaire ou définitif et constituent alors, selon nous, une diaspora de cinéastes mexicains, construisant un réseau de solidarité professionnelle.

Par exemple, INARRITU déclare : « je suis un artiste en exil » et se définit comme « un gitan du cinéma.¹¹¹² » Pour le tournage de *Babel* (2006), il qualifie son équipe de collaborateurs de « cirque itinérant global¹¹¹³ » et explique comment l'expérience du tournage du film a joué un rôle important dans sa vie : « ma famille de substitution – à savoir mes amis et collaborateurs de toujours, sans lesquels cette aventure n'aurait pu aboutir -, ma famille de sang et moi-même avons voyagé sur trois continents pendant presque toute une année. Au fil des semaines, des mois, des visages, des géographies et des saisons, le choc produit par l'observation de tant de cultures, mais aussi l'impact physique et psychologique du voyage ont fini par nous transformer, moi-même et tous ceux qui ont réalisé ce film avec moi.¹¹¹⁴ »

Les cinéastes comme INARRITU, DEL TORO et CUARON font partie de la diaspora mexicaine, définie comme « un ensemble de faits géoculturels de territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation, créés par les migrants d'origine mexicaine aux Etats-Unis.¹¹¹⁵ » Leur migration s'inscrit dans l'histoire plus vaste de la migration mexicaine d'ouvriers aux Etats-Unis, qui commence dès la fin du

¹¹⁰⁹ GARCIA-CANCLINI Nestor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexes 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹¹ GARCIA-CANCLINI Nestor, *Op.cit.*, 2005, p.63. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹¹² GONZALES-INARRITU Alejandro, propos recueillis par Françoise FORESTIER, *In Les tours de « Babel », Le Nouvel Observateur* n°2192 du 09/11/2006, p.134.

¹¹¹³ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.292.

¹¹¹⁴ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.290.

¹¹¹⁵ ZUNIGA Victor, HERNANDEZ-LEON Ruben, Peut-on parler de diaspora mexicaine aux Etats-Unis ? *in Les cinémas multiplexes : de nouveaux territoires culturels ? Géographie et cultures* n°53, Paris : L'Harmattan, 2005, p.89.

19^{ème} siècle. C'est ce à quoi fait allusion Carlos BONFIL lorsqu'il surnomme ces trois cinéastes les « braceros de lujo¹¹¹⁶ », que l'on peut traduire par les « journaliers de luxe ». *Bracero* était le nom d'un programme « signé en 1942 et qui a fonctionné jusqu'en 1964¹¹¹⁷ », pour encadrer la migration des ouvriers agricoles.

Les cinéastes mexicains sont comparables aux milliers de travailleurs qui passent la frontière pour aller travailler aux Etats-Unis, à la différence qu'ils émigrent par choix et dans la légalité : ils sont « ces immigrants d'exception qui ont décidé de travailler à l'étranger, [...] ne trouvant pas dans leur pays d'origine des conditions qui leur permettent de filmer de manière satisfaisante.¹¹¹⁸ »

Et c'est dans ce contexte qu'une solidarité se développe entre eux : elle dépasse la diaspora de cinéastes mexicains en exil aux Etats-Unis et établit un réseau d'entraide entre tous les cinéastes mexicains dans le monde. En effet, « la diaspora suppose l'existence à la fois d'un sentiment d'appartenance à une collectivité majeure, ayant une histoire propre et des liens communautaires solides qui matérialisent dans des intérêts professionnels communs.¹¹¹⁹ » Les cinéastes mexicains s'organisent à la fois de manière individuelle et collective pour soutenir le cinéma mexicain, à défaut d'un soutien des institutions mexicaines. Guillermo DEL TORO explique d'ailleurs : « Nous discutons ensemble pour faire quelque chose ensemble ; continuer à produire au Mexique, trouver des moyens de soutenir la production mexicaine à l'étranger.¹¹²⁰ » Effectivement, les trois cinéastes ont mis en commun les fonds de leurs trois derniers films produits par Universal, pour créer la société de production ChachaCha en 2007. Cette société de production étasunienne a produit *Rudo y Cursi* (2008) de Carlos CUARON, *Biutiful* (2010) d'Alejandro GONZALES- INARRITU, et *Mother and Child* (2010) de Rodrigo GARCIA. Alfonso CUARON déclare aussi : « Nous sommes en relation avec la communauté cinématographique mexicaine, la création filmique actuelle. On travaille ensemble pour présenter au Président Calderon quelques propositions qui regroupent toutes les préoccupations.¹¹²¹ » Et Alejandro GONZALES-INARRITU ajoute : « la culture est importante pour nous. Il y a un enthousiasme suscité par une nouvelle

¹¹¹⁶ BONFIL Carlos, Du désenchantement à la résistance culturelle, *Critique* n°742, Mars 2009, Paris : Editions de Minuit, p.253.

¹¹¹⁷ ZUNIGA Victor, HERNANDEZ-LEON Ruben, *Op.cit*, 2005, p.95.

¹¹¹⁸ BONFIL Carlos, *Op.cit*, 2009, p.243.

¹¹¹⁹ ZUNIGA Victor, HERNANDEZ-LEON Ruben, *Op.cit*, 2005, p.93.

¹¹²⁰ DEL TORO Guillermo, in *El tequila gang en entrevista*, entretien avec Joaquín LOPEZ-DORIGA du 19 mars 2007, [référence du 5 janvier 2009], disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=mGBQNQ1okqU>

¹¹²¹ CUARON Alfonso, in *El tequila gang en entrevista*, entretien avec Joaquín LOPEZ-DORIGA du 19 mars 2007, [référence du 5 janvier 2009], disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=mGBQNQ1okqU>

génération de cinéastes. Nous voulons créer un dialogue de conciliation pour que toutes les parties puissent trouver un terrain de production.¹¹²² »

Les propos de ces trois cinéastes reflètent selon nous la position de médiateurs qu'ils semblent occuper, pour tenter à la fois de soutenir le développement du cinéma mexicain à l'étranger et d'améliorer les conditions de production du cinéma au Mexique. Ils alternent entre intérêts locaux et dialogues transnationaux pour mener à bien leurs projets de film.

De cette manière, « sous la force de la circulation des populations, des sons et des images, s'estompent les frontières étatiques et les formes d'appartenance culturelles nationales qui leur sont liées, au profit de nouvelles formes d'appartenances transnationales.¹¹²³ »

L'exil permet aussi aux cinéastes de regarder leur pays sous un autre angle, de l'extérieur mais aussi au travers du regard des autres. C'est ce qui peut expliquer la différence entre la manière de représenter Mexico D.F dans *Amores Perros* (2000) une production mexicaine, et dans *Babel* (2006), une production majoritairement hollywoodienne. Alejandro GONZALES-INARRITU déclare d'ailleurs : « La seule chose qui sépare l'objet de celui qui le regarde est le regard ; et lui – le regard – est ce qui fait que l'art existe et qu'il est un miracle individuel.¹¹²⁴ » Cela souligne le rôle de médiation de l'artiste dans son rapport au monde et au spectateur.

La force d'une diaspora réside dans le travail de l'imaginaire, dans sa capacité d'inventivité culturelle. C'est la raison pour laquelle la globalisation est surtout une somme de représentations, de narrations individuelles et collectives hétérogènes. Cette hétérogénéité est aussi une alternative, une forme de résistance culturelle face aux hégémonies que reconfigure la globalisation. Les cultures hybrides se développent dans le contexte de la montée en puissance d'un marché symbolique transnational.

Les images et l'imaginaire jouent un rôle important dans l'interculturel. Comme le souligne Nestor GARCIA-CANCLINI, nous représentons « en images ce qui arrive à notre société *en relation avec les autres*. [...] Les formes d'organisation de l'imaginaire que sont les métaphores et les récits sont des tentatives d'ordonner ce que l'imaginaire a de dispersion du sens, trait qui s'accroît dans un monde globalisé.¹¹²⁵ »

¹¹²² GONZALES-INARRITU Alejandro, in *El tequila gang en entrevista*, entretien avec Joaquín LOPEZ-DORIGA du 19 mars 2007, [référence du 5 janvier 2009], disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=mGBQNQ1okqU>

¹¹²³ MATTELART Tristan, *Médias, migrations et cultures transnationales*, Bruxelles : INA/De Boeck, 2007, p.5.

¹¹²⁴ GONZALES INARRITU Alejandro, *Babel*, Köln: Taschen GmbH, 2006, p.291.

¹¹²⁵ GARCIA-CANCLINI Néstor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 2005, p.62. Traduction du texte original en espagnol.

Au travers de leurs films, les cinéastes réorganisent selon leur propre expérience de la globalisation, ce que ce processus signifie pour eux, en tant que cinéaste. « Les images, les scénarios, les modèles de récits » qu'ils véhiculent offrent de « nouvelles possibilités et de nouveaux terrains où construire des moi imaginés et de mondes imaginés.¹¹²⁶ »

En conclusion, les migrations et les flux médiatiques sont deux éléments interconnectés qui tendent à donner un rôle inédit au travail de l'imaginaire, « caractéristique constitutive de la subjectivité moderne.¹¹²⁷ » Dans le champ de la communication et de la culture, les processus interculturels invitent à repenser le rapport des individus au symbolique, reconfiguré par le processus de la globalisation.

En outre, au-delà du débat local/global, les diasporas constituent des « cultures de résistance qui s'expriment tant contre les cultures dominantes locales que contre les cultures commerciales « globales ». ¹¹²⁸ » C'est bien le cas des cinéastes de notre corpus : ils reconfigurent l'articulation entre référents locaux et globaux en fonction de leurs aspirations individuelles et de la spécificité de leurs discours filmiques.

¹¹²⁶ APPADURAI Arjun, *Op. cit.*, 2005, p.30.

¹¹²⁷ APPADURAI Arjun, *Op.cit.*, 2005, p.30.

¹¹²⁸ MATTELART Tristan, *Op.cit.*, 2007, p.23.

Chapitre Douze : l'hybridation culturelle du cinéma mexicain contemporain

Dans ce dernier chapitre, notre objectif est de synthétiser notre analyse du processus d'hybridation culturelle à l'œuvre dans les films du corpus central, puis de le compléter par quelques analyses du corpus périphérique.

Nos analyses viseront à montrer que l'hybridation se manifeste à plusieurs niveaux dans les films ; ce concept est donc opératoire pour analyser différents phénomènes de mélange.

Elles serviront aussi de point de départ à une réflexion plus générale sur le concept d'hybridation, manifeste dans les films de notre corpus mais aussi dans d'autres contextes culturels et médiatiques.

Nous terminerons donc cette recherche par une argumentation visant à mettre en relief la pertinence et l'opérabilité du concept d'hybridation culturelle par rapport à d'autres concepts, tels que le métissage, le syncrétisme ou la créolisation.

Enfin, d'un point de vue méthodologique, nous dégagerons les apports d'un tel concept et de la méthodologie transdisciplinaire qui l'accompagne nécessairement, pour penser les images médiatiques d'aujourd'hui.

1. Les différentes formes de gestion de l'interculturalité dans les films du corpus

L'hybridation culturelle peut être envisagée comme le produit de l'interculturalité dans l'acte de création, c'est-à-dire de la rencontre entre des cultures cinématographiques différentes. Elle est fortement liée à la pratique de chacun des cinéastes mexicains.

En outre, « l'hybridation est le résultat d'une tentative de reconversion d'un patrimoine (une usine, une compétence professionnelle, un ensemble de savoirs et de techniques) dans le but de l'insérer dans de nouvelles conditions de production et de marché¹¹²⁹ ». Ce processus peut ainsi aboutir à l'émergence de nouvelles formes de discours et produire un patrimoine multiculturel et transnational, propre à chaque cinéaste.

Cependant, comme le souligne Nestor GARCIA-CANCLINI, « les cultures ne coexistent pas aussi sereinement que dans un musée, une salle jouxtant l'autre. Pour saisir la complexité et parfois le caractère douloureux d'une telle interaction, il convient de lire ces expériences d'hybridation comme relevant de conflits propres à la modernité latino-américaine.¹¹³⁰ » C'est pourquoi nous avons pris en compte les contextes de production des cinéastes ainsi que l'histoire des images dans la culture mexicaine.

Nous avons ainsi mis en lumière deux dimensions importantes.

D'une part, l'hybridation culturelle du cinéma mexicain contemporain dans le contexte de la globalisation s'inscrit dans une histoire du métissage remontant à la première mondialisation du 16^{ème} siècle. L'ouverture à l'international a pour conséquence à la fois l'interculturalité dans les contextes de production et dans l'acte de création est à resituer dans le contexte de la crise économique, politique et culturelle qui affecte l'industrie cinématographique mexicaine depuis 1994. Elle contraint alors les cinéastes à trouver des stratégies de productions différentes pour réaliser leurs films, notamment en s'insérant dans des réseaux de production et de distribution hégémoniques.

D'autre part, nous avons aussi étudié cette cinématographie sous l'angle des appropriations, des négociations avec les cultures hégémoniques, tant d'un point de vue économique qu'esthétique.

¹¹²⁹ GARCIA-CANCLINI Nestor, Cultures hybrides et stratégies communicationnelles, *Hermès* n°28, *Amérique Latine, culture et communication*, Paris : CNRS, 2000, p.73. Traduit par Georges Durand.

¹¹³⁰ *Ibid.*

Les cinéastes mexicains contemporains proposent donc au travers de leurs films de reconfigurer le rapport au symbolique au-delà des frontières nationales, en produisant des discours entremêlant librement différents référents culturels, qu'ils soient locaux ou transnationaux. Ce double processus de déterritorialisation-reterritorialisation souligne aussi le rôle des artistes dans nos sociétés contemporaines - celui de raccorder, relier et retrouver du sens dans un monde hyper fragmenté - comme le souligne Nestor GARCIA-CANCLINI : « En ces temps d'hyperréalisme audiovisuel, de surinformation électronique et de mise en scène de séquences sans lien, ils proposent des réseaux de sens et de sensibilisation qui relient les fragments de la société.¹¹³¹ »

Les analyses qui suivent ont pour objectif de mettre en relief la spécificité du processus d'hybridation culturelle dans la pratique des cinéastes du corpus central, ainsi que de relever quelques traits spécifiques aux cinéastes du corpus périphérique.

Les cinéastes proposent des formes d'hybridation culturelles toutes différentes, parce qu'elles dépendent fortement de la culture cinématographique et artistique ainsi que de l'expérience professionnelle des métiers du son et de l'image propre à chacun des cinéastes.

¹¹³¹ GARCIA-CANCLINI Nestor, *Op.cit*, 2000, p.77.

a. L'hybridation culturelle dans les films du corpus central

Nous proposons de synthétiser l'analyse de l'hybridation culturelle dans les films d'Alejandro GONZALES-INARRITU et Carlos REYGADAS, que nous avons développée tout au long de cette recherche.

Nous avons en effet étudié, pour chacun des deux cinéastes, l'hybridation se manifestant au niveau des genres cinématographiques, de l'énonciation, au niveau plastique, au niveau de certaines thématiques, ainsi qu'au niveau des cultures cinématographiques auxquelles les cinéastes font référence.

Dans les films d'Alejandro GONZALES-INARRITU

Le cinéma d'Alejandro GONZALES-INARRITU se caractérise tout d'abord par une hybridation des genres cinématographiques, comme nous l'avons montré dans le chapitre deux. Il entremêle dans ses films les genres du film de fiction et du documentaire, le film d'action - d'autant plus spectaculaire dans *Amores Perros* (2000), et le mélodrame, et touche aussi au fantastique dans *21 Grams* (2003).

Etant un ancien DJ, le son est un élément central de son discours, au point que son cinéma manifeste aussi une hybridation plastique, comme en témoigne la bande-son de *Babel* (2006). La singularité de son style se trouve dans l'utilisation récurrente de l'*effet-clip* - surtout dans *Amores Perros* (2000) et *Babel* (2006) – qui révèle une intermédialité avec la télévision et les NTIC, comme nous l'avons démontré dans le chapitre cinq. Les références visuelles et sonores qu'il dissémine dans son cinéma renvoient essentiellement aux sociétés contemporaines occidentalisées et s'inscrivent dans son discours sur la fragmentation du monde.

Au niveau de l'énonciation, les films de ce cinéaste peuvent être lus à partir de modes de lectures multiples, et en particulier les modes fictionnalisant, documentarisant, spectacularisant et énergétique.

L'hybridation culturelle s'exprime aussi dans la manière de traiter certaines thématiques, comme celle du religieux, qui renvoie au syncrétisme du Mexique mais aussi de notre monde contemporain. Alejandro GONZALES-INARRITU fait souvent référence à la religion catholique et notamment au mythe d'Abel et Caïn dans *Amores Perros* (2000) et *Babel* (2006). Mais il représente aussi des symboles religieux syncrétiques, comme l'image métisse de la Virgen de Guadalupe dans *Amores Perros*

(2000), ou les nouveaux fanatismes religieux, comme celui des Evangélistes, dans *21 Grams* (2003).

Enfin, l'hybridation culturelle se situe dans les différentes cultures cinématographiques qu'il convoque pour développer sa pratique propre de cinéaste. Ses références cinématographiques englobent le cinéma asiatique (Wong KAR-WAI), hollywoodiens (Martin SCORSESE, Jim JARMUSCH) et européen (Alain RESNAIS, Lars VON TRIER), comme nous l'avons mis en exergue dans le chapitre dix. Son cinéma met à mal l'opposition binaire entre cinéma commercial et cinéma d'auteur. Et s'il s'est tourné vers Hollywood, son cinéma est cependant le fruit d'une négociation avec le style postmoderne du cinéma hollywoodien ; la dimension réaliste et mélodramatique l'emportant sur la dimension parodique et second degré de ce style hollywoodien.

A l'image de la ville de Mexico D.F dans *Amores Perros* (2000), le cinéma d'Alejandro GONZALES-INARRITU articule des référents culturels locaux avec d'autres référents culturels transnationaux : il est le produit d'une mémoire individuelle et collective, transculturelle et transmédiatique.

Dans les films de Carlos REYGADAS

Le cinéma de Carlos REYGADAS se caractérise aussi par une hybridation des genres cinématographiques entre cinéma de fiction, documentaire et fantastique, comme nous l'avons analysé dans le chapitre deux.

Du point de vue de l'énonciation, ses films peuvent être lus sur les modes fictionnalisant, documentarisant et esthétisant. Et les médiations individuelle et culturelle du spectateur jouent un rôle important dans l'activité spectatorielle, parce que ce cinéaste laisse la liberté au spectateur de s'approprier ses films.

L'hybridation plastique s'exprime par la volonté du réalisateur de développer une intermédialité avec la peinture, surtout dans son dernier long-métrage, *Luz silenciosa* (2007). La spécificité du style de ce cinéaste se situe d'ailleurs dans le fait d'insérer dans ses films des références à la culture littéraire et visuelle classique européenne, comme en témoignent nos analyses des références à la peinture de Veermer dans le chapitre cinq, ou au réalisme flaubertien dans le chapitre huit.

Ce cinéaste propose aux spectateurs une véritable expérience perceptive et temporelle dans ses films. Il s'engage sur la voie d'un cinéma « métaphysique » inscrit dans une esthétique de la contemplation, comme nous l'avons mis en évidence dans les chapitre cinq et huit.

En outre, l'hybridation culturelle réside dans la manière dont ce cinéaste aborde la thématique du religieux, à partir d'une symbolique interculturelle. Il entremêle ainsi des références à la psychanalyse transculturelle Jungienne, aux cultes aztèques et à la religion catholique. Nous avons aussi relevé la référence récurrente au cheval, symbole ambivalent de la pulsion de vie et de mort. La mort d'Ana dans *Batalla en el cielo* (2005) s'apparente à la pratique du sacrifice aztèque, et la structure circulaire des ses scénarios semble faire écho à la temporalité circulaire de cette culture préhispanique. Ses films mettent souvent en scène des icônes catholiques de la Vierge (*Japón*, 2002), et du Christ (*Batalla en el cielo*, 2005).

L'hybridation culturelle apparaît aussi dans les références aux cinéastes européens que Carlos REYGADAS revendique pour permettre aux spectateurs et aux critiques de cinéma de comprendre son travail, constituant une alternative au cinéma hégémonique hollywoodien. D'un point de vue énonciatif et esthétique, le fait de citer Robert BRESSON, Carl Theodore DREYER ou encore Roberto ROSSELLINI le positionne d'emblée dans une posture stratégique d'auteur, pour proposer un cinéma différent.

Enfin, si les films de Carlos REYGADAS se situent tous au Mexique, la représentation du Mexique et notamment de la capitale, ainsi que son traitement des problématiques centrales et conflits des personnages reflètent sa volonté de dépasser le contexte national, voire de déconstruire les symboles nationaux.

Dans cette perspective, si « certaines opérations d'affirmation de ce que nous pourrions appeler les *identités tactiques* n'ont pas disparues, [...] la prétention de représenter les cultures nationales ou régionales a perdu de l'intérêt.¹¹³² »

Le cinéma de Carlos REYGADAS est aussi emblématique de l'hybridation culturelle que celui d'Alejandro GONZALES-INARRITU : il articule à sa manière des référents culturels locaux et transnationaux appartenant à des époques différentes, et dépend à la fois des médiations individuelles et culturelles du cinéaste mais aussi des médiations institutionnelles.

Pour conclure, Carlos REYGADAS et Alejandro GONZALES-INARRITU ont en commun le recours à une énonciation mixte, produit de l'alternance entre montage narratif et discursif qui révèle une hybridation culturelle entre différentes théories du montage qui se sont développées à des époques et au sein de cultures cinématographiques différentes.

Les cinéastes mexicains contemporains s'inscrivent dans une histoire culturelle de l'image propre au Mexique, à laquelle se superposent des éléments empruntés à une culture cinématographique globalisée. Leur cinéma est le produit d'un mélange de registres d'images, de temporalités, de genres cinématographiques, de discours filmiques provenant de différents contextes culturels et artistiques.

Dans cette perspective, le cinéma mexicain contemporain se construit en partie à partir « d'images déterritorialisées, c'est-à-dire non liées à un espace anthropologique mais plutôt aux textes, images, grammaires, produits par la publicité, la télévision, le cinéma qui configurent une mémoire populaire internationale¹¹³³ » et d'une « esthétique transnationale, définie comme un répertoire d'images et de musiques qui circulent au travers des circuits audiovisuels, à l'échelle mondiale¹¹³⁴ », tout en gardant des traces de sa culture locale, que l'on peut considérer comme des matrices culturelles.

¹¹³² GARCIA-CANCLINI Nestor, Cuando hay cine iberoamericano: cinéfilos, videofilos e internautas, Simposio "El cine como historia; la historia como cine" Universidad de Harvard, 7 y 8 mayo 2010.

¹¹³³ RUEDA Amanda, Videoclip del Rock Latino: memoria y transnacionalidad, in *Dialogos Latinoamericanos* n°6, 2002, p. 57-58. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹³⁴ *Ibid.*

b. L'hybridation culturelle dans les films du corpus périphérique

Nous proposons de développer notre étude des différentes formes que peut prendre l'hybridation culturelle, en analysant trois autres films mexicains du corpus périphérique : *Super Amigos* (PEREZ-TORRES, 2007), *Le labyrinthe de Pan* (DEL TORO, 2006) et *Les Fils de l'Homme* (CUARON, 2006).

Dans ces films, certains éléments du décor, personnages et séquences d'action sont aussi le résultat d'un bricolage de plusieurs référents culturels, appartenant à des aires culturelles et des époques différentes.

En ce sens, ils s'inscrivent dans le processus d'hybridation culturelle défini par Nestor GARCIA CANCLINI comme la « combinaison d'éléments ethniques ou religieux mais aussi celle des produits des technologies avancées avec les processus sociaux modernes et postmodernes.¹¹³⁵ »

Les référents culturels que les réalisateurs entremêlent dans leurs films appartiennent à la fois à la culture classique occidentale, à la culture indigène des ancêtres mais aussi à une culture contemporaine davantage transnationale.

¹¹³⁵ GARCIA CANCLINI Nestor, *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 2005, p.XII. Traduction du texte original en espagnol.

Le rite d'initiation dans Super Amigos

Cette séquence se situe à la fin du documentaire d'Arturo PEREZ-TORRES. Elle aborde la question de la transmission de la lutte sociale des Super Amigos, ces super-héros en chair et en os se battant pour différentes causes dans la ville de Mexico D.F.

Le réalisateur met en scène le rituel construit par Super Animales pour initier un jeune homme et lui transmettre sa lutte. Dans son bureau, le décor fait aussi montre d'une hybridation culturelle entre des éléments appartenant à la culture locale, ancienne et métisse (présence de têtes de morts, renvoyant au culte des Morts préhispaniques, et de statuettes de prêtres ou de saints, ressemblant à ceux de la religion catholique), et d'autres provenant de la société de consommation moderne et transnationaux (comme les baffles de la chaîne hifi ou l'ordinateur).

Le montage insiste sur la dimension spirituelle de la séquence, par une série de gros plan sur des objets utilisés pendant le rite : une coupe noire pleine d'encens, dont l'épaisseur de la fumée rappelle le *copal* (l'encens traditionnel mexicain), des bougies, une statuette de prêtre, des fleurs blanches de *Zempaxuchitl*, typiques du Dia de Muertos. En fond sonore, des voix retentissent, rappelant les chants d'églises. Puis une musique composée d'orgue et de voix aiguës couvre toute la séquence.

Super Animales prépare la cérémonie ; il pose la coupe pleine d'encens fumant sur un tronc en bois, à côté d'un bouquet de rameaux, semblable à ceux des fêtes de Pâques. La spiritualité de la séquence est aussi soulignée par un plan sur le ciel, filmé en accéléré : les nuages se déplacent sur le soleil brillant, comme si tout ce rituel se réalisait sous le regard de Dieu.

Le réalisateur met en exergue le syncrétisme du rituel, mélangeant des signes de la religion catholique, des rites chamaniques préhispaniques avec la cérémonie médiévale d'adoubement des chevaliers.

Elle permet à Super Animales de convertir le jeune homme à sa cause et de gagner ainsi un acolyte. Le discours qu'il prononce pour convaincre le jeune homme révèle aussi la stratégie des Super Amigos pour exprimer leur lutte dans l'espace public. Pour expliciter sa démarche, il s'appuie sur deux référents culturels différents, appartenant à la culture des *historietas* mexicaines et à celles des *comics* nord-américains.

Super Animales précise d'abord que si les Super Amigos portent des masques, c'est parce que les super héros masqués ont une grande influence sur les gens. Il prend pour exemple le cas de Super Man : « sans son costume de Super Man, Clark Kent ne

serait qu'un bureaucrate. Mais avec sa cape et son uniforme, tout le monde lui demande des autographes. » Puisqu'ils n'ont pas accès aux médias, les Super Amigos adoptent une stratégie différente pour accéder à l'espace médiatique, comme l'explique Carlos MONSIVAIS, sociologue mexicain, au début du documentaire : « ces lutteurs sociaux s'approprient la popularité de la Lucha Libre pour augmenter la popularité de leurs causes. Ils ne font pas partie du marché mais pourtant ils utilisent les techniques du marché. » L'objectif des Super Amigos est donc de se faire remarquer dans l'espace public pour que les gens s'approchent d'eux et qu'ils les informent sur les problèmes sociopolitiques du pays.

Pour être soutenu dans sa lutte, Super Animales a l'idée d'avoir un associé. Pour expliciter le rôle de son acolyte, il cite Kaliman et Solin - super-héros d'*historietas* des années 60 - et Batman et Robin – super-héros d'une série nord-américain de SG BENNET réalisée en 1949. En faisant référence à ce duo mondialement connu, il s'assure qu'un maximum de spectateur le comprendra.

Super Animales explique sa démarche en voix-off, sur les images du rite d'initiation : après s'être mis face au jeune homme, qui s'agenouille, il pose une épée sur son front, comme le font les seigneurs médiévaux pour adouber leurs chevaliers. Puis son discours se termine sur des images de fumée d'encens, sur fond de musique fantastique. Pour achever sa transformation, Super Animales lui donne un nom et le baptise.

En conclusion, le réalisateur souligne dans cette séquence l'hybridation culturelle se manifestant dans le décor de l'habitation de Super Animales. Il insiste aussi, par l'insertion de gros plan ou par le montage, sur le syncrétisme de ce rite d'initiation.

La symbolique du faune dans *Le Labyrinthe de Pan*

Cette créature du film peut être considérée comme une chimère hybride tant au niveau de son corps et de son apparence physique, que des différents référents culturels qui s'y entremêlent.

En effet, le faune fait partie d'un de ces personnages hybrides marquant dans la mythologie gréco-romaine, qui ont « enrichi pendant des siècles l'imaginaire culturel occidental¹¹³⁶ », au même titre que le Sphinx, les sirènes ou les centaures.

Guillermo DEL TORO voulait d'abord s'appuyer sur l'univers visuel des contes de fées ; comme il le dit lui-même : « Je voulais des personnages typiques de contes de fées. Le crapaud géant, les fées et l'ogre, qui est el « Hombre Pálido ». On leur a donné un aspect nouveau.¹¹³⁷ »

En effet, comme l'affirme l'un des membres de l'équipe DTT, « le faune n'est pas le faune habituel. D'ordinaire, le faune est mi-chèvre, mi-homme, avec des cornes. Mais Guillermo voulait un faune mi-arbre, comme s'il avait pris l'apparence de la forêt, ou s'était logé dans un arbre. C'est un concept étrange. » Cette idée se retrouve dans les différentes textures qui constituent le costume : des matériaux provenant de la forêt comme de la mousse ou de l'écorce de tronc d'arbre. Le réalisateur avait ainsi une vision bien précise de l'apparence de cette créature, comme l'indiquent ses propos : « Pour moi, un faune est fait de la même matière qu'un arbre. Et donc, du premier au dernier croquis, on a dessiné une créature couverte de branches et de lichens. »

Ajoutons aussi que cette dimension d'entre-deux, manifeste dans l'apparence de cette créature, transparait aussi dans son caractère ambigu. En effet, Pan n'est ni complètement gentil ni méchant, ce qui distingue ainsi le film de certains films hollywoodiens du même genre comme la trilogie *Le Monde de Narnia*¹¹³⁸, basée sur la construction de personnages manichéens. Ce détail reflète selon nous la volonté de Guillermo DEL TORO de proposer des personnages aussi complexes que l'être humain.

¹¹³⁶ RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual, in *L'hybride / Lo híbrido*, Cultures et littératures hispano-américaines, sous la direction de Milagros EZQUERRO, Paris: Indigo & côté-femmes éditions, 2005, p. 60.

Traduction du texte original en espagnol.

¹¹³⁷ DEL TORO Guillermo, Bonus du DVD *Le labyrinthe de Pan*, « le faune et les fées », Wide Side vidéo, 2007.

¹¹³⁸ *Le Monde de Narnia* est une trilogie adaptée de l'œuvre *Chronicles of Narnia* de l'écrivain irlandais C.S LEWIS des années 50. Les trois films sortis entre 2005 et 2010, et réalisés par Andrew ADAMSON pour le premier et le second, et Michael APTED pour le dernier.

De plus, nous pouvons analyser la définition de cette créature mythologique apparaissant dans le dossier de presse du film :

« Dieu de l'Antiquité Hellénique, PAN (dont l'équivalent romain est le Dieu Faune) est à l'origine le Dieu des bergers et des troupeaux, avant d'être associé à la Fécondité et à la Nature (voire même à la Nature Universelle, au Tout, traduction du mot "Pan" en grec).

Fils d'Hermès et de la Nymphe Dryops (ou, selon les versions, d'Hermès et de Pénélope, femme d'Ulysse), il naît avec les membres inférieurs d'un bouc et de petites cornes sur la tête. Devant son apparence monstrueuse, il est abandonné par sa mère, mais son père Hermès l'emmène sur l'Olympe, ce qui confèrera à Pan sa nature divine. Toutefois Pan n'aime pas l'Olympe, où les Dieux rient de son aspect, et il préfère vivre dans les bois et les forêts en compagnie des Satyres, Nymphes et autres divinités de la nature. [...]

Sa mauvaise réputation, Pan la doit à son odieux caractère. Détestant être dérangé dans son sommeil, il se réveillait alors avec fureur et poussait un cri terrible qui provoquait une peur panique (manifestation humaine de la colère de Pan). Il lui arrivait aussi d'apparaître par surprise aux humains pour provoquer une frayeur mortelle.

Quant à son activité sexuelle, elle n'est pas que mythique : Nymphes, Déesses et même Satyres faisaient souvent l'objet de ses ardeurs.

Cette réputation sulfureuse alliée à ses caractéristiques physiques inspirera sans doute le christianisme du Moyen-âge qui le "diabolisera" en octroyant ses attributs au Démon, pour lutter contre le paganisme et autres traditions païennes.

Pan est le seul Dieu à avoir un jour connu la mort, que l'on peut aussi interpréter comme une représentation du cycle des saisons, et du passage de la belle saison à l'automne puis l'hiver.¹¹³⁹ »

Plusieurs éléments importants peuvent être analysés dans cette définition, comme relevant de la particularité culturelle du réalisateur.

En effet, c'est cette créature mythologique qui a attiré l'attention de Guillermo DEL TORO, et certaines de ses caractéristiques peuvent être reliées à des thématiques centrales dans la culture mexicaine : la religion catholique envisagée d'un point de vue critique, mais aussi les thématiques du sexe et de la mort en sont les principales preuves.

Enfin, le faune est associé à la figure du labyrinthe, qui donne aussi son nom au film. Et justement, le labyrinthe est aussi une figure importante dans la mythologie grecque, mais aussi un symbole transculturel puisqu'« on le retrouve dans de nombreuses cultures en tant que symbole de protection qui cache un centre sacré, auquel pourra seul accéder celui qui surmontera l'épreuve des détours (la détermination

¹¹³⁹ Un peu de mythologie, Dossier de presse du *Labyrinthe de Pan*, [article en ligne, réf. du 7 juillet 2010] p.28. Disponible sur : <http://www.wildbunchdistribution.com/site/lelabyrinthedepan/presse.php>

contre les distractions). Le mal au contraire ne pourra menacer le trésor ainsi protégé.¹¹⁴⁰ »

Par extension, nous pouvons en dégager la symbolique politique du film : il s'agit de préserver la vie, de résister à l'imposition d'une forme de pensée due au contexte de la guerre civile espagnole, en se réfugiant dans son jardin secret imaginaire pour continuer à rêver d'autres mondes possibles.

La symbolique du film apparaît aussi dans la double fin proposée aux spectateurs : Ofelia, la petite fille, meurt dans le monde réel de la diégèse mais elle accède aussi de cette manière à l'autre monde fantastique. Elle rencontre le roi du Royaume de Pan et devient Reine dans le monde des contes.

Ce n'est donc pas une mort triste. Elle renforce le genre fantastique du film, dans lequel s'entremêlent le bien et le mal, la vie et la mort, pour ne plus constituer des dimensions séparées mais parallèles.

Pour conclure, cette créature particulière provenant de l'imaginaire foisonnant de Guillermo DEL TORO est exemplaire de l'hybridité culturelle dont ses œuvres sont les témoins. Le faune renvoie à certaines caractéristiques de la culture mexicaine. Mais cette créature est surtout le produit d'un mélange de différents référents culturels dont la configuration est propre au cinéaste.

Cet exemple souligne que l'hybridation culturelle est un processus individuel lié à la singularité de chaque artiste.

¹¹⁴⁰ VECOLI Fabrizio, *Le petit livre des symboles*, Paris : First éditions, 2007, p. 89.

Les fresques murales de l'habitation del Hombre Pálido dans Le Labyrinthe de Pan

Le décor est un élément primordial pour créer l'ambiance d'un film. L'un d'entre eux a particulièrement retenu notre attention ; il s'agit du décor de la pièce dans laquelle se trouve l'Hombre Pálido, lorsqu'Ofelia le rencontre.

Il a été réalisé par un peintre-muraliste mexicain contemporain Rudy MERCADO. Il explique sur le plateau du tournage comment il l'a conçu pour répondre aux attentes du réalisateur : « Mes peintures vont recouvrir tout le plafond. Elles racontent l'histoire de l'Hombre Pálido. En tout, il y en a dix.¹¹⁴¹ »

Cette créature est accompagnée d'os ou de squelettes d'enfants. Elle représente la figure de l'ogre mangeur d'enfants dans les contes. Le spectateur attentif peut donc déjà voir dans ces fresques un indice du drame que peut affronter Ofelia, si elle ne respecte pas les règles qui lui permettent de rester dans la pièce sans que la bête ne bouge.

Rudy MERCADO a donc d'abord peint en grand format les dix éléments qui composent la fresque finale dans un atelier. Ils ont ensuite été accrochés au plafond de la pièce et filmés. Puis la fresque a été vieillie avec différentes textures appliquées directement sur les toiles ou réalisées en post-production, jusqu'à obtenir l'aspect voulu.

Du point de vue du style, « c'est un mélange entre roman et romain. C'est à demi inventé, un peu ambigu mais visuellement, les fresques font très anciennes.¹¹⁴² »

Pour arriver à trouver le style le plus juste, le peintre explique qu'il s'est « mis dans la peau d'un artiste qui aurait fait ça il y a 1000 ans, sans être un professionnel.¹¹⁴³ »

Mais cela ne s'est pas réalisé sans quelques difficultés pour faire coexister toutes les pistes proposées par le réalisateur pour cette fresque, comme l'explique le peintre :

« Ce n'est pas un monstre classique comme le Minotaure ou l'homme-dragon. C'est une créature unique, créée pour un film précis pour le réalisateur. On a eu un peu de mal à lui donner un look ancien, car c'est un monstre moderne, créée de nos jours. C'était un vrai défi.¹¹⁴⁴ »

Le discours ainsi que les peintures de Rudy MERCADO peuvent rappeler au spectateur la tradition des peintres muralistes mexicains comme Diego RIVERA, qui, au

¹¹⁴¹ MERCADO Rudi, Bonus du DVD *Le labyrinthe de Pan*, le faune et les fées, Wide Side vidéo, 2007.

¹¹⁴² *Ibid.*

¹¹⁴³ *Ibid.*

¹¹⁴⁴ MERCADO Rudi, Bonus du DVD *Le labyrinthe de Pan*, le faune et les fées, Wide Side vidéo, 2007.

début du 20^{ème} siècle réalisa de nombreuses fresques murales gigantesques, racontant l'histoire nationale du Mexique en image, en même temps qu'elles glorifient la révolution mexicaine des années 1910. Mais dans le film de Guillermo DEL TORO, les fresques murales servent à relater l'histoire d'une créature fantastique provenant de l'imagination débordante du réalisateur. Elles participent ainsi à la création de sa propre mythologie.

Les détails figuratifs des fresques de Rudi MERCADO, comme la récurrence du motif de la mort, mais aussi les postures des corps peuvent aussi faire penser aux gravures réputées de José Guadalupe POSADA, produites entre la fin du 19^{ème} siècle et le début du 20^{ème}, représentant la mort, et que l'on voit très souvent pendant la fête populaire *El Dia de los muertos*.

Ainsi, cette fresque murale témoigne d'une hybridation culturelle qui illustre la richesse du cinéma fantastique de Guillermo DEL TORO. Elle renvoie à la tradition du muralisme mexicain, que le cinéaste se réapproprie pour alimenter la légende de la créature menaçante incarnée par el Hombre Pálido.

Nous proposons plus bas des captures d'écrans d'images du making-of du film, représentant la fresque murale réalisée par Rudi MERCADO (**Image 7**) ainsi que deux exemples de gravures de José Guadalupe POSADA (**Image 8**).

Le décor du Ministère des Arts dans les Fils de l'homme : un assemblage d'Art classique et de nouvelle technologie

Une séquence du film *Les Fils de l'Homme* (2006) d'Alfonso CUARON est particulièrement intéressante sur la problématique de l'hybridité culturelle.

Cette séquence représente l'arrivée du personnage principal, Théo (interprété par Clive OWEN), au ministère des arts, appelé « L'Arche des Arts MMXXVII ». Il s'y rend, conduit par un chauffeur dans une luxueuse voiture alliant style rétro et confort hypermoderne, pour demander de l'aide au Ministre qui semble être l'un de ses amis.

L'hybridation est au cœur de la démarche du réalisateur dans cette séquence, que ce soit au niveau des techniques cinématographiques que du contenu.

En effet, le réalisateur oscille entre des cadres soignés, statiques et très photographiques, et une dynamique forte liée à la caméra à l'épaule. Il montre aussi dans cette séquence le contraste entre l'art classique et les nouvelles technologies, le monde ultra-sécurisé et calme de l'aristocratie, et la lutte permanente des citoyens, des pauvres et des immigrés dans les rues chaotiques de Londres en 2027.

Le choix de la musique qui ouvre et accompagne cette séquence apparaît comme un clin d'œil ironique dénonçant la société aristocratique anglaise. Il s'agit de *The court of the Crimson King*, titre de la chanson du groupe King Crimson (littéralement, le roi cramoisi).

L'hybridation culturelle apparaît tout d'abord dans le style esthétique du film, notamment dans cette séquence. Le réalisateur s'appuie à la fois sur le genre réaliste et sur un style post-moderne pour créer son propre style. Ainsi, l'*effet-clip* est utilisé, la musique rythmant le montage des images. Mais à la différence d'Alejandro GONZALES INARRITU, les transitions entre les images se font sur les temps faibles, et non les temps forts de la musique, ce qui renforce la fluidité des images et donc le montage de la transparence. A ceci s'ajoute l'utilisation fréquente de raccords mouvements, souvent combinés à des raccords regards qui accentuent cette impression de continuité logique. La scénographie utilisée est mixte ; le réalisateur mélange ainsi la scénographie du parc et de la galerie. Les mouvements de caméra sont la plupart du temps latéraux mais à certains moments, ils sont plus libres, errant dans la foule.

La plupart des plans sont fixes mais à certains moments, la caméra portée légèrement tremblante dynamise l'action tout en étayant l'impression de réalité. Mais à d'autres moments, comme lors de l'arrivée dans la maison du ministre, la photographie et la composition sont très travaillées. Ces plans sont tournés en grand angle, ce qui crée un effet de perspective fort. Les couleurs dans les tons de noir, blanc et gris créent un contraste et découpent l'espace géométriquement. Le plan suivant, représentant le salon

du Ministre est construit sur le même effet, la verrière au dessus de la table intensifiant la géométrie de l'espace.

Ensuite, la séquence comporte une forte dimension politique, en abordant le problème de la lutte des classes sociales renforcée par le conflit mondial. Plusieurs éléments concourent à donner cette impression.

Le contraste entre le monde des citoyens londoniens et le monde de l'aristocratie s'exprime tout d'abord dans les couleurs et les ambiances. Au début de la séquence, la voiture déambule dans des rues sombres et sales, grouillantes de manifestants. Les gens sont vêtus de cirés jaunes pour se protéger de la pluie. Dès que la voiture passe la première barrière, la grande place est calme, les rues sont ensoleillées et les gens souriant arborent leurs plus belles tenues. Le contraste en devient même comique, lorsque dans un parc verdoyant, la voiture croise respectivement la garde nationale anglaise à cheval, un zèbre, des enfants, une chorale de militaires et un touareg avec son chameau. Tout cela concourt à donner l'impression de se trouver dans un havre de paix qui semble aussi être un sanctuaire de la culture d'élite.

Ainsi, l'opposition entre les deux mondes s'exprime à travers cette spatialisation des classes sociales, fragmentant le territoire de la diégèse. A d'autres moments dans le film, cette séparation entre les deux mondes se manifeste par des frontières physiques ; des barrières de sécurité, grilles et grillages en métal empêchant les citoyens de franchir les limites spatiales de leur monde.

En outre, de multiples écrans apparaissent partout dans la ville et les transports en commun, diffusant des messages incitant à la délation. Par exemple, quand Théo traverse la foule, le spectateur peut entrapercevoir un panneau électronique indiquant « Suspicious ? Report all immigrants. »

Cette séquence souligne d'ailleurs le protocole ultra-sécuritaire auquel tout individu doit se soumettre pour atteindre le ministère des arts. Un détail nous semble important à relever : le bâtiment s'appelle l'Arche des Arts. Son nom fait écho à l'Arche de Noé, ce qui donne aussi une dimension religieuse au film et à l'art.

Théo doit passer deux barrières, gardées par des militaires armés de mitraillettes et de chars d'assaut. Lorsqu'il entre enfin dans les lieux, il doit suivre un protocole strict ; éteindre sa cigarette et déposer tous ses objets dans un bac en métal à l'entrée avant d'être scanné de la tête aux pieds.

Le personnage est ironique tout au long de la séquence, se moquant de la sécurité et de l'aristocratie anglaise. Par exemple, lorsqu'un agent de sécurité lui demande de ne pas fumer, il lui fait remarquer qu'il a « un truc entre les dents ». Ou encore, lorsqu'il découvre la statue de Michelangelo, impressionnante dans cette pièce, il dit au ministre que sa mère en avait une en plastique dans la salle de bain.

L'hybridité culturelle apparaît surtout dans cette séquence dans le ministère des Arts, qui entremêle le monde de l'art classique et de la technologie hypermoderne.

Le réalisateur semble aussi souligner une caractéristique de notre monde contemporain : la tendance à la conservation à l'extrême, voire la muséification du monde. Par exemple, la statue de Michelangelo est brisée au niveau de la jambe, et réparée par une tige métallique, ce qui en fait d'ailleurs une œuvre hybride dans ses matériaux. Mais ce détail peut aussi souligner la difficulté dans laquelle se trouvent les musées et les lieux de conservation de l'art dans ce contexte de guerres. Le Ministre le dit lui-même : « On n'a pas pu sauver la Piéta... en morceaux avant qu'on arrive. » Cette réplique semble indiquer que les musées sont pillés, et l'on peut comprendre toute l'importance de cette œuvre, symbole de maternité, dans le contexte de stérilité mondiale du film.

Le style architectural de l'Arche des Arts est aussi particulier. Loin du style architectural classique, le bâtiment est très moderne et métallique ; il ressemble à la centrale électrique Battersea, au sud de Londres. Il peut aussi faire penser au bâtiment représenté sur la couverture de l'album *Animals* (1977) des Pink Floyd, d'autant que l'on retrouve le même cochon géant suspendu dans le ciel, dans l'album et dans le film. Si le parallèle nous semble pertinent, c'est que dans cet album, les Pink Floyd critiquent la société conservatrice Thatchérienne de l'époque. De plus, les Pink Floyd se sont inspirés du livre intitulé *Animal Farm* (1945) de Georges ORWELL, proche dans ses thématiques du livre de P.D JAMES, à savoir, la violence urbaine, la propagande et le totalitarisme.

Dans l'Arche des Arts, des œuvres classiques côtoient des œuvres plus modernes, comme le Guernica de Pablo PICASSO accroché sur le mur du salon du Ministre. Ce tableau prend tout son sens dans le film ; la résistance des habitants de ce petit village basque espagnol faisant écho à celle des groupes de résistants luttant pour leur survie dans le film. Mais dans la même pièce, le fils du ministre utilise un micro ordinateur composé d'un petit écran plat et transparent et de commandes directement collées sur le bout des doigts du jeune homme. Tout au long du repas, les mouvements de ses doigts pour activer les commandes composent une sorte de ballet, alors qu'il est tout absorbé par le mini-écran. Ce dispositif renforce l'imaginaire d'un futur proche où l'interaction homme-machine serait plus directe.

Nous proposons aussi des captures d'écran d'éléments du décor que nous avons analysé ci-après (**Images 9, 10, 11, 12**).

L'hybridation culturelle du décor du Labyrinthe de Pan (DEL TORO, 2006)

Image 7 : Les fresques murales de l'habitation del Hombre Palido



Capture de la fresque murale figurant dans le film.



Captures des différentes toiles réalisées par Rudy MERCADO, peintre-muraliste mexicain,

dans l'atelier du film.

Images 8 : « Calaveras », squelettes figurant dans les gravures de José Guadalupe POSADA, dessinateur mexicain (1852-1913).



Gravure disponible en ligne, sur : <http://www.artchive.com/artchive/p/posada/cyclists.jpg>
[Réf. du 7 juillet 2010]



Calavera de la Catrina, by Posada

La Catrina, gravure disponible en ligne, sur http://college-aravis-thonex.edres74.ac-grenoble.fr/spip/IMG/gif/calavera_de_la_catrina.gif [réf. du 7 juillet 2010].



L'hybridation culturelle du décor de l'ordre des Arts dans *Les Fils de l'Homme* (CUARON, 2006).

Série d'images réalisée à partir de captures d'écran du film.

Image 9 : Le David de Michel Angelo revu par Alfonso CUARON

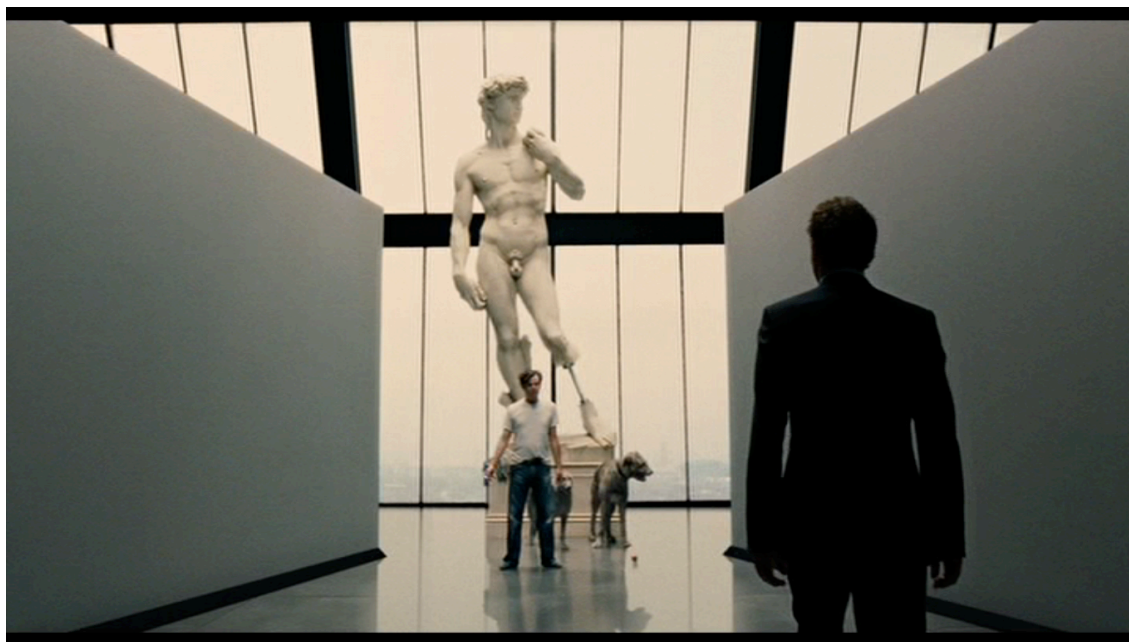
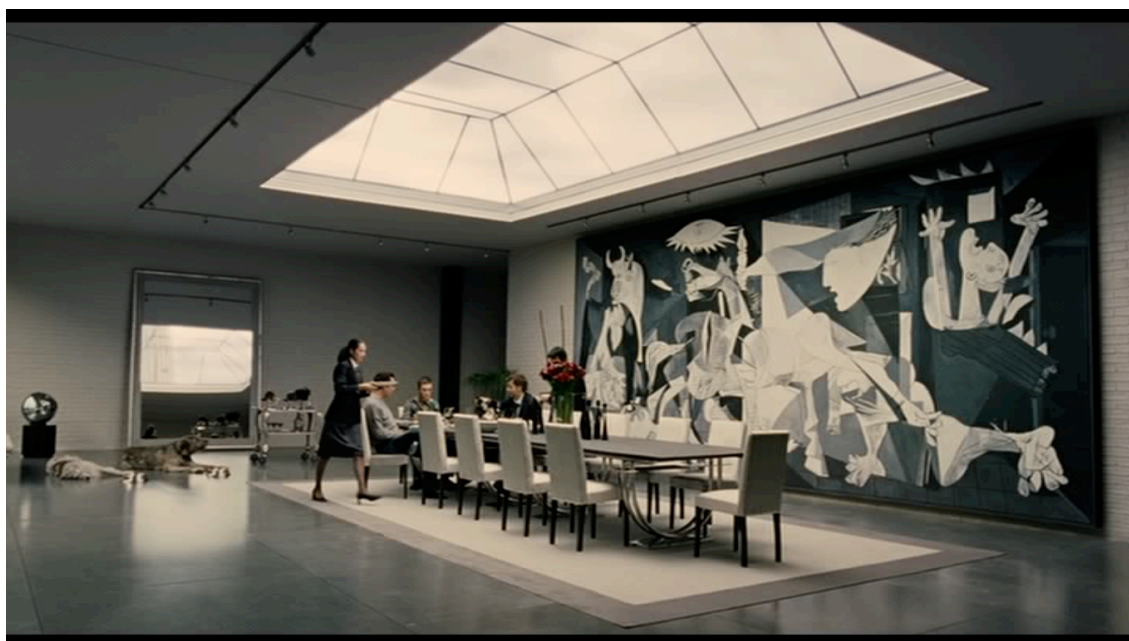
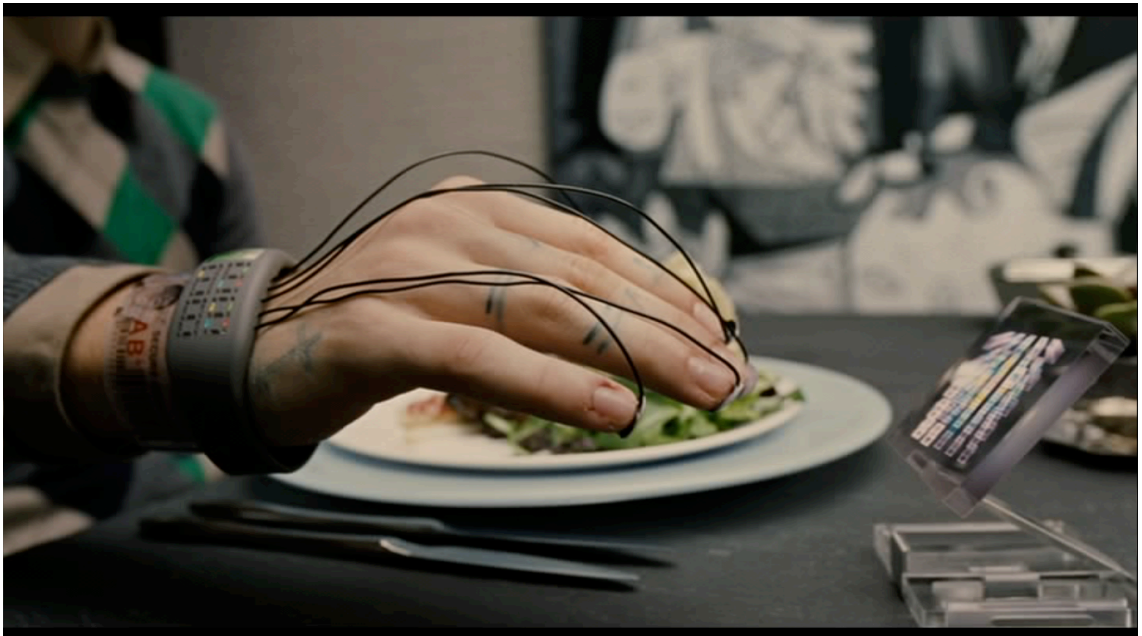


Image 10 : Le tableau de Guernica, de Pablo PICASSO, sur le mur du salon



Images 11 :

L'univers futuriste de la technologie reliée au corps humain



Images 12 : L'Arche des Arts et l'album *Animals* (1977) des Pink Floyd



L'arche des Arts dans le film.



Couverture de l'album *Animals* des Pink Floyd (1977)



Le cochon dans l'album *Animals*.



Le cochon dans le film.

2. Pertinence et opérabilité du concept d'hybridation au regard d'autres concepts

Nous développerons cette dernière partie en trois points. A partir des analyses que nous avons menées dans ce chapitre, nous développerons notre réflexion sur le processus d'hybridation afin de valoriser son opérabilité sur notre corpus. Puis nous expliquerons pourquoi ce concept nous semble plus pertinent que d'autres concepts, pour parler des mélanges culturels et médiatiques de notre monde contemporain. Enfin, nous dégagerons les apports d'un tel concept au plan de la méthodologie.

Nos analyses nous permettent de dégager quelques traits spécifiques au processus d'hybridation.

Tout d'abord, l'hybridation est un processus individuel, particulier et contingent ; il est aussi fortement lié à la pratique de chacun des cinéastes. C'est pour cela qu'il n'existe pas de modèle général de l'hybridation et que ce concept ne recouvre pas d'idéaux universaux. Ce processus s'exprime différemment selon l'expérience professionnelle de chaque cinéaste et selon ses propres médiations. Et c'est dans la pratique que les différents référents culturels convoqués par les cinéastes fusionnent pour créer de nouvelles formes de discours.

Ce concept d'hybridation révèle d'une part, la perte d'un référent universel au profit de multiples référents culturels qui ne dépendent plus d'aires culturelles géo-localisées, et d'autre part, l'évolution vers un cinéma d'expérience individuelle et sensible. C'est en effet à partir des histoires intimes d'individus particuliers que les cinéastes livrent leur rapport au monde contemporain. Le personnage, et donc par extension l'individu, devient une voie d'accès au monde. Au travers de la singularité des histoires et des expériences individuelles des personnages, le spectateur peut percevoir des problématiques plus larges liées à notre monde contemporain.

L'hybridation culturelle se manifestant dans les films mexicains contemporains semble aussi favoriser la dimension discursive des films. A travers le cinéma, les réalisateurs mexicains s'expriment et parlent de notre monde contemporain. Ils proposent ainsi un cinéma d'énonciation et d'expérience, un cinéma du corps qui dé-narrativise. Ainsi, le cinéma mexicain est un cinéma du sensible. Il ne rassure pas le spectateur en lui imposant une morale mais, parce qu'il est hybride, il manifeste une tension liée à l'interculturel. C'est un cinéma complexe, chaotique, qui souligne la fragilité des corps et la complexité des sociétés du monde contemporain.

Enfin, le concept d'hybridation culturelle englobe plusieurs formes de mélange, comme nous avons cherché à le démontrer dans nos analyses. Il peut en effet désigner le mélange des genres cinématographiques, le mélange plastique des techniques de création de l'image et du son, ou encore le fait d'entrecroiser différentes références culturelles et pratiques cinématographiques. C'est un terme générique mais dont la spécificité est d'insister sur le processus de mélange. Il permet ainsi de réaliser des lectures ouvertes et plurielles des phénomènes de mélanges, qu'ils soient culturels, médiatiques ou technologiques.

L'hybridation culturelle est un processus et une expérience contemporaine qui peut être analysée dans d'autres contextes culturels et d'autres médias que le cinéma mexicain. Cependant, pour appréhender le processus dans sa complexité, il faut prendre en compte la spécificité de chaque média et de chaque contexte culturel. C'est la raison pour laquelle nous avons dédié une partie entière à notre approche historique et anthropologique du rapport à l'image dans la culture mexicaine, avant d'analyser la dialectique entre référents locaux et transnationaux qui s'entremêlent dans les films. Le contexte du Mexique nous semblait le plus éloquent pour aborder le processus d'hybridation mais nous pourrions aussi l'analyser dans la littérature ou le cinéma antillais, le manga japonais, les blogs ou encore le graffiti dans les métropoles. Nestor GARCIA-CANCLINI déclarait d'ailleurs récemment : « Actuellement, il y a une dissémination de beaucoup de types de processus et d'objets pour nommer l'hybridation. On reconnaît aujourd'hui que l'hybridation est devenue une caractéristique de nombreux processus contemporains.¹¹⁴⁵ »

Nous proposons ensuite de distinguer le concept d'hybridation d'autres concepts désignant des formes de mélange, pour en souligner la pertinence. Il s'agit des termes de créolisation, syncrétisme et métissage.

La créolisation, notion développée par Edouard GLISSANT, est liée à « l'apparition de langages de rues créolisés.¹¹⁴⁶ » Comme il l'explique lui-même : « La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre,

¹¹⁴⁵ GARCIA-CANCLINI Nestor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3, Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁴⁶ GLISSANT Edouard, propos recueillis par JOIGNOT Frédéric, Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde était « irréversible », *in* Le Monde du 3/02/2011, en ligne [réf. du 8 février 2011]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/carnet/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html#ens_id=1474467

l'inférence deviennent créateurs.¹¹⁴⁷ » Ce terme concerne surtout les mélanges de langues et de cultures dans le contexte colonial et postcolonial des Caraïbes.

Le syncrétisme désigne surtout les mélanges de croyances : il s'applique davantage au domaine du religieux. Il souligne en fait « le passage de mélanges religieux à des fusions plus complexes de croyances.¹¹⁴⁸ »

Le métissage, terme largement utilisé en anthropologie mais aussi en histoire et philosophie, comme en attestent les travaux de Serge GRUZINSKI¹¹⁴⁹, François LAPLANTINE et Alexis NOUSS¹¹⁵⁰. Il représente surtout les mélanges culturels et biologiques qui se sont créés tout au long de l'histoire des colonisations, en particulier en Amérique Latine, et qui s'inscrivent dans une tradition. C'est en ce sens que nous l'utilisons, dans la troisième partie de notre thèse, pour étudier le métissage des images qui s'est produit dans les arts et l'architecture mexicains dès le 16^{ème} siècle, au contact de l'iconographie religieuse catholique et artistique européenne. Mais le concept de métissage est « insuffisant pour nommer et expliquer les formes plus modernes d'interculturalité.¹¹⁵¹ »

Ainsi, les termes de créolisation, syncrétisme et métissage, largement employés en anthropologie, couvrent plutôt des formes classiques de mélange.

« Mais comment désigner les fusions entre les cultures de quartiers et les cultures médiatiques, entre des styles de consommation de générations différentes, entre des musiques locales et transnationales, qui se produisent sur les frontières et dans les grandes villes ? Le mot hybridation semble plus pertinent pour nommer non seulement les mélanges d'éléments ethniques et religieux, mais aussi les produits des technologies avancées et les processus modernes et postmodernes.¹¹⁵² »

C'est la raison pour laquelle nous proposons, à l'instar des travaux de Nestor GARCIA-CANCLINI, d'utiliser le concept d'hybridation pour « embrasser conjointement les contacts interculturels qui portent habituellement des noms différents : les fusions raciales et ethniques dénommées « métissage », le « syncrétisme » des croyances, et aussi d'autres mélanges modernes entre l'artisanal et

¹¹⁴⁷ GLISSANT Edouard, *Op.cit.*, 2011.

¹¹⁴⁸ GARCIA CANCLINI Néstor, *La globalización: ¿productora de culturas híbridas?* in *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogota, 2000, p.12. Disponible en ligne [réf. du 21 décembre 2010] :

<http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf> Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁴⁹ GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris : Fayard, 1999.

¹¹⁵⁰ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris : Téraèdre, 2008.

¹¹⁵¹ GARCIA-CANCLINI Nestor, *Op.cit.*, 2000, p.12.

¹¹⁵² GARCIA CANCLINI Nestor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 2005, p.XII. Traduction du texte original en espagnol.

l'industriel, le culte et le populaire, l'écrit et le visuel dans les messages médiatiques.¹¹⁵³ »

L'hybridation est davantage une articulation, un processus en tension qui aboutit à une fusion entre des référents culturels provenant de différentes époques et aires culturelles. Le concept signifie, de façon plus pertinente selon nous, les mélanges d'aujourd'hui qui se manifestent dans les médias et les nouvelles technologies. Il nous semble donc mieux adapté à une terminologie en Sciences de l'Information et de la Communication.

La différence entre les concepts de métissage et d'hybridation se situe à la fois au niveau de la temporalité des mélanges qu'ils recouvrent, ainsi qu'au niveau de la discipline dans laquelle le chercheur se situe quand il traite des phénomènes de mélange. Pour distinguer les termes de métissage et d'hybridation, Nestor GARCIA-CANCLINI précise que : « la pensée et les pratiques métisses sont des recours pour reconnaître la différence et travailler démocratiquement les tensions entre les différences. L'hybridation, en tant que processus d'intersection et de transactions, est ce qui rend possible le fait que la muticulturalité évite ce qui tient de la ségrégation et puisse se convertir en interculturalité.¹¹⁵⁴ » En ce sens, le processus d'hybridation peut être compris comme une forme de « reconversion » pour souligner le fait de « réinventer ses capitaux économiques et symboliques dans les circuits transnationaux.¹¹⁵⁵ »

Précisons cependant que Serge GRUZINSKI emploie à la fois les deux termes dans ces travaux. Il utilise davantage le terme de métissage pour désigner des images du passé (comme les peintures mexicaines) produites dans les sociétés coloniales et le terme hybridation pour caractériser les images en mouvement du monde contemporain. Il analyse ainsi le film *Prospero's Book* (P. GREENAWAY, 1991) sous l'angle de l'hybridation « dans sa capacité à fusionner les formes, les genres et les registres de la tradition occidentale » en croisant « cinéma, danse, opéra et théâtre.¹¹⁵⁶ » Il explique que l'hybridation « ouvre la voie à toutes sortes d'appropriations.¹¹⁵⁷ » Il semble ainsi en accord avec la manière dont nous utilisons ce terme pour englober à la fois les mélanges culturels, technologiques, esthétiques et médiatiques qui se produisent dans les objets médiatiques de notre monde contemporain.

¹¹⁵³ GARCIA CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2000, p.12. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁵⁴ GARCIA-CANCLINI Néstor, Noticias recientes sobre la hibridación, *Revista Transcultural de Música* n°7, 2003, en ligne, non paginé [réf. du 17 avril 2009]. Disponible sur : <http://www.sibestrans.com/trans/trans7/canclini.htm> Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁵⁵ GARCIA CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2000, p.10. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁵⁶ GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris : Fayard, 1999, p.156.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*

En outre, l'hybridation culturelle que l'on observe dans les films mexicains contemporains s'inscrit dans une histoire du métissage des images au Mexique. Cette perspective historique est importante pour nous parce que, dans la perspective critique qui est la nôtre depuis le début de cette recherche, elle nous permet de relativiser la nouveauté des phénomènes de mélange qui se produisent dans les objets médiatiques de notre monde contemporain. C'est pourquoi, dans cette thèse, nous avons accordé une place importante à l'approche historique et anthropologique de notre objet, qui constitue en fait la dimension contextuelle de notre approche communicationnelle.

Enfin, pour conclure, nous proposons de mettre en évidence les apports d'une réflexion sur les processus d'hybridation, au plan de la méthodologie.

L'hybridation culturelle invite à repenser l'identité en s'éloignant d'une vision essentialiste et d'une pensée binaire. En effet, « l'histoire des mouvements identitaires révèle une série d'opérations de sélection d'éléments d'époques distinctes, articulés par les groupes hégémoniques, en un récit qui leur donne de la cohérence, un caractère dramatique et de l'éloquence.¹¹⁵⁸ » Dans le domaine des médias en général, et dans le cinéma mexicain en particulier, cela nous a amené à analyser la manière dont les cinéastes cristallisent dans leurs films un imaginaire de la globalisation.

Au plan de la méthodologie, il s'agit de travailler non pas sur l'identité mais sur les processus interculturels, et non pas sur l'hybridité mais sur les processus d'hybridation. En outre, « les études sur l'hybridation discréditent les problématiques manichéennes, qui opposent catégoriquement dominants et dominés, habitants des métropoles et des périphéries, émetteurs et récepteurs. Elles montrent en revanche, la multipolarité des initiatives sociales, le caractère transversal des pouvoirs et les emprunts réciproques qui se réalisent sur fond de différences et d'inégalités.¹¹⁵⁹ »

Les migrations et les processus d'hybridation culturelle remettent en question les cultures nationales et tendent à placer « la question des migrations et des diasporas au cœur de la réflexion sur le devenir des cultures dans un contexte de transnationalisation croissante.¹¹⁶⁰ » D'un point de vue méthodologique, « l'analyse se déplace d'une conception de la culture comme enracinée dans un territoire national donné, vers une autre, appréhendant la culture comme fruit de rencontres transnationales.¹¹⁶¹ » C'est ce que nous avons cherché à mettre en lumière dans cette dernière partie : l'identité

¹¹⁵⁸ GARCIA CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2000, p.11.

¹¹⁵⁹ GARCIA-CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2000, p.74.

¹¹⁶⁰ MATTELART Médias, migrations et cultures transnationales, Bruxelles : INA/De Boeck, 2007, p.14.

¹¹⁶¹ MATTELART Tristan, *Op.cit*, 2007, p.16.

culturelle des cinéastes mexicains dépasse leur identité nationale. Elle est en construction permanente, selon les différents apports culturels extérieurs auxquels ils ont recours.

Comme le souligne Homi K. BHABHA, « c'est le trope de notre temps que de situer la question de la culture dans le domaine de l'*au-delà*.¹¹⁶² » Au-delà du national pour penser le transnational, au-delà de l'opposition local/global pour penser cette relation comme une dialectique en tension, au-delà des pensées binaires et manichéennes pour penser l'hétérogénéité.

Ensuite, il ne s'agit plus de penser des entités séparées mais de réfléchir sur les interstices, les processus interculturels qui se produisent entre les entités. « Ces espaces « interstitiels » offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des signes innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société.¹¹⁶³ »

Cela permet d'envisager les rapports de pouvoir au sein des médias non pas à partir de l'opposition dominant/dominé mais à partir de la dialectique hégémonie/résistance. C'est pourquoi nous avons souvent eu recours dans cette recherche au terme de *négociation* : il nous permet de « concevoir l'articulation d'éléments antagoniques ou contradictoires [...] qui ouvrent des sites hybrides et des objectifs de combat.¹¹⁶⁴ » En effet, selon cette perspective, nous avons cherché à expliquer que l'hybridation culturelle est aussi pour les cinéastes mexicains contemporains une forme de résistance à l'hégémonie hollywoodienne et dans une moindre mesure, européenne.

Enfin, pour étudier les processus d'hybridation culturelle, une approche inter et transdisciplinaire dans laquelle la dimension historique joue un rôle important est nécessaire. Pour comprendre comment se superposent les références à l'ici ou à l'ailleurs, au passé ou au présent, il faut connaître le contexte culturel de l'objet afin de reconnaître les différents niveaux qui s'entremêlent.

¹¹⁶² BHABHA Homi K, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007, p.29.

¹¹⁶³ BHABHA Homi K, *Op.cit*, 2007, p.30.

¹¹⁶⁴ BHABHA Homi K, *Op.cit*, 2007, p.64.

Conclusion

Dans cette dernière partie, nous avons mené une analyse transculturelle des différents référents culturels coexistant dans le cinéma mexicain contemporain, qui en font un objet pertinent pour comprendre le processus de l'hybridation culturelle et l'interculturalité manifeste dans cette médiaculture.

Dans le chapitre dix, nous avons appris que les cinéastes se réfèrent à la fois aux cultures cinématographiques hollywoodienne et européenne, qu'ils détournent ou s'approprient pour produire leur propre discours cinématographique. Cela nous a amené à distinguer l'interculturalité dans les contextes de production de l'interculturalité dans l'acte de création. La première est liée à l'internationalisation de la production cinématographique, processus collectif débouchant sur une situation de travail interpersonnelle et interculturelle. La deuxième est le résultat d'un processus individuel et propre à la personnalité et l'expérience de chacun des cinéastes. Nous avons aussi démontré que l'interculturalité se manifestant dans les contextes de production peut être le résultat d'une contrainte ou une stratégie, qui peut aussi sous-tendre un positionnement énonciatif stratégique pour survivre dans l'industrie cinématographique mondiale.

Dans le chapitre onze, nous avons relevé et analysé cinq problématiques récurrentes dans les films du corpus, qui révèlent une tension entre les processus de la localisation et de la globalisation. Cela nous a permis d'envisager le cinéma mexicain contemporain dans le contexte de la globalisation, soit de l'articulation entre global/local ; national/transnational, nous invitant à penser une mutation dans le rapport au symbolique, qui n'est plus circonscrit à un lieu d'énonciation, à un Etat-Nation. En effet, les lieux d'énonciation des films du corpus sont alors démultipliés, d'autant plus quand les cinéastes sont en exil.

Ainsi, le cinéma nous semble un média particulièrement intéressant pour étudier les enjeux de la communication interculturelle, parce les images et les imaginaires jouent un rôle central dans l'interculturel. La globalisation est toujours « imaginée » parce que ce processus est mis en image par les cinéastes dans leurs films.

Nous avons aussi envisagé les cinéastes mexicains en exil comme une diaspora, un réseau capable de tisser des liens entre les membres de la communauté, de construire une solidarité, et de maintenir des liens avec le Mexique tout en développant son réseau à l'international.

Au-delà du contexte culturel du Mexique, il semblerait que notre recherche ouvre aussi des perspectives de réflexion plus large. La diaspora peut être envisagée comme « une conception de la condition culturelle contemporaine, faite de mélanges culturels, de négociations et renégociations sous l'effet des influences transnationales.¹¹⁶⁵ » Elle peut aussi concerner « ceux qui ne « migrent » que confortablement assis dans leurs fauteuils face à leur téléviseur.¹¹⁶⁶ »

Dans le chapitre douze, nous avons développé notre analyse de l'hybridation culturelle manifeste dans les films des cinéastes mexicains. Elle produit de nouvelles formes de discours transnationaux, de telle sorte que l'identité culturelle des cinéastes dépasse leur identité nationale mexicaine.

Nous avons aussi dégagé la pertinence et l'opérabilité du concept d'hybridation sur les films du corpus mais aussi sa portée dans le champ des études sur les médias et les processus interculturels.

Ainsi, les études sur l'hybridation permettent de saisir la complexité des objets médiatiques de notre monde contemporain, dans le contexte de la globalisation. En tant que processus individuel et contingent, il révèle la fragmentation et la superposition des identités culturelles qui circulent à l'international, dans les flux transnationaux d'images des médiacultures contemporaines.

¹¹⁶⁵ MATTELART Tristan, *Op.cit.*, 2007, p.19.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

CONCLUSION GENERALE

Notre conclusion se décompose en trois étapes. Tout d'abord, nous reviendrons sur notre méthode exploratoire afin de souligner l'apport de chaque partie de la thèse et les réponses qu'elles apportent à notre questionnement.

Puis nous dégagerons la portée heuristique du concept d'hybridation, les apports de ce travail pour notre discipline, ainsi que nos perspectives futures de recherche.

1. SYNTHÈSE

Dans cette thèse, nous avons cherché à comprendre les mélanges culturels, esthétiques et médiatiques qui se manifestent dans le cinéma mexicain contemporain - à la fois au niveau des genres cinématographiques, des styles, des techniques de création de l'image et du son, de l'énonciation - et que nous avons regroupés sous le terme d'hybridation. Pour les étudier, il a fallu prendre en compte toute une série de médiations qui interviennent à la fois au moment de la production et de la réception des films. L'objectif de cette recherche était aussi de mettre en exergue le rôle de médiateur des cinéastes mexicains comme des artistes en général, dès lors que leurs œuvres cristallisent les problématiques de nos sociétés contemporaines globalisées. « En ces temps d'hyperréalisme audiovisuel, de surinformation électronique et de mise en scène de séquences sans lien, [les artistes] proposent des réseaux de sens et de sensibilisation qui relie les fragments épars de la société.¹¹⁶⁷ »

Nous avons envisagé le cinéma mexicain contemporain comme un objet multidimensionnel et transnational, situé à la fois dans un entre-deux géopolitique, esthétique et culturel. Nous l'avons étudié au sein des Sciences de l'information et de la Communication comme un média, c'est-à-dire comme « un ensemble constitué par une technologie *plus* les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie¹¹⁶⁸ ». Dans cette perspective, nous considérons le film comme un discours dont les moyens d'expression sont les images et les sons. Notre perspective sémiopragmatique nous a permis d'analyser le film comme un espace de communication entre un réalisateur et ses spectateurs. Notre analyse de l'énonciation cinématographique a

¹¹⁶⁷ GARCIA-CANCLINI Néstor, Cultures hybrides et stratégies communicationnelles, *Hermès* n°28, CNRS, Paris, 2000, p. 77. Traduit de l'espagnol par Georges Durand.

¹¹⁶⁸ VERON Eliséo, De l'image sémiologique aux discoursivités, *Hermès* n°13/14, Paris : CNRS, 1994, p.51.

mis en lumière les médiations qui interfèrent à la fois au niveau de la production et de la réception des films, et aboutissent à des formes de négociation du sens. Le film est aussi pour nous un fait social dans la mesure où « le sens émerge de rapports motivés entre des signes et des acteurs sociaux.¹¹⁶⁹ »

Etudier le cinéma à partir des médiations qui le déterminent, c'est considérer les médias comme des espaces de conflit entre des mouvements hégémoniques et contre hégémoniques. Dans cette perspective, nous avons cherché à montrer que les films des cinéastes mexicains contemporains sont le produit d'une hybridation culturelle, capable de prendre en charge différents registres culturels et temporels. C'est d'ailleurs ce qui constitue pour nous l'intérêt du cinéma au regard d'autres médias, parce qu'il est « art et industrie, à la fois phénomène social et phénomène artistique, phénomène renvoyant à la fois à la modernité de notre siècle et à l'archaïsme de nos esprits.¹¹⁷⁰ »

Nous avons donc analysé l'image dans ses dimensions communicationnelles, sociologiques, esthétiques et culturelles, en considérant l'esthétique des films comme porteuse de sens sur la manière dont les cinéastes mexicains transmettent leur culture et le rapport qu'ils entretiennent avec elle. La complexité de l'image que nous avons tenté de mettre en évidence dans les films renvoie à la complexité de notre monde contemporain, de même que le cinéma constitue selon nous « un langage d'aujourd'hui qui nous parle directement des transformations de la planète.¹¹⁷¹ »

La dimension transnationale de notre objet de recherche nous a amené à analyser l'interculturalité dans les contextes de production comme dans l'acte de création des films. Nous avons mis au jour les enjeux de la communication interculturelle au sein de l'énonciation cinématographique du cinéma mexicain pour faire émerger la problématique du lieu d'énonciation. Ainsi, l'image est un objet intéressant pour aborder la problématique de l'interculturalité parce qu'elle est porteuse d'une ouverture à l'altérité, à la rencontre de l'autre dans toute sa différence. Nous avons analysé l'interculturalité manifeste à trois niveaux dans les films ; celui du réalisateur, du spectateur et du personnage, pour montrer que l'expérience interculturelle est une « démarche paradoxale qui permet d'accepter l'autre comme semblable et différent.¹¹⁷² »

¹¹⁶⁹ ESQUENAZI Jean-Pierre, Le film, un fait social, *Réseaux* n°99, Vol.18, Paris : CNET/HERMES, 2000, p.26.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

¹¹⁷¹ Serge GRUZINSKI, *Planète métisse*, Carnet d'exposition, Musée du quai de Branly, Paris, 2008, p.13.

¹¹⁷² LANCIEEN Thierry, Cinéma, interculturel et expériences spectatorielles, in Joly M, Lancien Th. (dir) *L'interculturel dans la formation à l'image*, Colloque international, Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate, Maroc, 5-6 juin 2009.

Notre problématique était de savoir si l'on peut considérer le cinéma mexicain contemporain comme le lieu d'une appropriation de différentes cultures médiatiques dans un rapport interculturel, c'est-à-dire comme un processus d'articulation entre des éléments locaux et des éléments empruntés à d'autres cultures cinématographiques. Nous cherchions aussi à comprendre si ces mélanges sont vraiment nouveaux, ou si, comme nous l'avons mis en évidence, ils s'inscrivent dans une histoire et une culture du rapport à l'image dont l'étude permet d'éclairer les processus d'hybridation culturelle des objets médiatiques contemporains. Nous avons tenté de mettre en évidence les différentes cultures médiatiques qui s'entrecroisent dans les films mexicains contemporains, en étant attentifs à la spécificité des formes de mélanges culturels et médiatiques propres à chaque cinéaste de notre corpus.

Nous avons constitué notre méthode exploratoire à partir de différentes approches en articulant une approche sémiotique et plus précisément sémio-pragmatique avec une approche historique, sociologique, anthropologique et culturelle de l'image et une réflexion synchronique sur les échanges communicationnels de notre monde contemporain globalisé.

Notre posture de recherche était d'appréhender notre objet dans sa complexité (au sens de MORIN) ; d'où le choix d'une méthode visant à ne pas clôturer l'objet, à ne pas le circonscrire pour le saisir dans ses dimensions multiples. C'est pourquoi une approche inter et trans disciplinaire à été nécessaire.

Notre questionnement s'est décomposé en sous-questions et hypothèses, que nous avons développées au fil des quatre parties de la thèse. Nous proposons donc de synthétiser les apports et les résultats de cette recherche.

Dans la première partie, nous avons analysé l'énonciation cinématographique en partant des contextes de production des films jusqu'aux contextes de réception. Nous avons dégagé la spécificité des problématiques économiques, politiques et institutionnelles des films mexicains contemporains et montré que les médiations institutionnelles du côté de la production questionnent le lieu d'énonciation des films. De plus, le positionnement énonciatif et esthétique des réalisateurs crée la possibilité d'une relation interactive avec le spectateur capable de s'approprier le sens du film et de vivre des expériences perceptives fortes.

Nous avons aussi développé notre réflexion sur les échanges féconds entre documentaire et fiction, à partir des effets de réel et de l'impression de réalité que peuvent produire les films sur les spectateurs.

La sémio-pragmatique a constitué une étape importante dans notre méthode de recherche, pour mettre en évidence à la fois les modes de lecture multiples du côté de la réception, l'hybridation plastique et des genres cinématographiques des films du corpus. Cette approche a aussi ouvert la voie à une approche inter et transdisciplinaire en donnant de l'importance aux contextes de production et de réception, nous amenant à réfléchir sur les médiations.

Dans la deuxième partie, nous avons approfondi le phénomène d'appropriation du sens des films en nous inspirant du modèle des multi-médiations et en nous appuyant sur quelques enquêtes de terrain. Qu'elles soient individuelles (dès lors qu'elles renvoient aux caractéristiques propres au spectateur), institutionnelles (quand elles concernent les savoirs institutionnels intégrés par les individus), situationnelle et/ou technologique (concernant la situation de réception et les caractéristiques propres au support de diffusion) ou cognoscitive (renvoyant aux cartes mentales propres à chaque individu), elles encadrent la relation au film. Nous avons mis en évidence le rôle central de la médiation culturelle à la fois dans la création et la réception des films ainsi que la rétroactivité de l'activité spectatorielle sur l'écriture des formes visuelles des films, de sorte que les pratiques de réception inspirent la création en retour.

De plus, nous avons aussi analysé la multiplicité des formes d'expression des cinéastes mexicains, qui construisent leur propre style et discours sur le monde à partir d'une énonciation mixte et d'une esthétique intermédiaire. Cette réflexion sur la matérialité du cinéma a fait émerger la notion de *mémoire intermédiaire*, que nous définissons comme un répertoire d'images et de sons, constitué par la consommation d'images provenant de différents médias, que le spectateur pourrait convoquer pour les comparer aux films qu'il visionne.

Nous avons enfin dégagé les théories des cinéastes du corpus central : Alejandro GONZALES-INARRITU propose selon nous, au travers de son cinéma, un discours sur la fragmentation, et Carlos REYGADAS un discours sur la contemplation du monde.

Dans la troisième partie, nous avons opéré notre premier décentrage méthodologique, d'une approche sémiotique et esthétique à une approche historique et anthropologique du cinéma mexicain contemporain au regard de l'histoire du rapport à l'image dans la culture mexicaine.

Ce retour sur l'histoire du cinéma mexicain a permis de montrer que l'hybridation traverse toute l'histoire des genres cinématographiques de cette cinématographie. Elle constitue une forme de résistance par rapport aux genres et formes hégémoniques et stimule la créativité des cinéastes mexicains. Nous avons aussi mis en lumière l'importance du genre réaliste dans le cinéma et la littérature mexicains. Les liens entre ces deux médias s'expliquent par les expériences transmédias des écrivains mexicains. Enfin, la colonisation espagnole du Mexique au 16^{ème} siècle est à l'origine du métissage des images dans la culture mexicaine et prédispose à l'hybridation culturelle des films mexicains contemporains. Ainsi, l'hybridation culturelle et les formes de négociation avec l'Europe et les Etats-Unis constituent une problématique transmédias, se manifestant à la fois dans l'histoire du cinéma, de la littérature et du rapport à l'image dans la culture mexicaine.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'approche historique et anthropologique est importante dans notre recherche. Notre objectif était de relativiser la nouveauté des phénomènes de mélanges culturels et médias dans le cinéma mexicain en resituant les films des cinéastes contemporains dans une continuité et une rupture avec certaines pratiques du métissage des images propre à la culture mexicaine. Nous avons aussi relevé des images et symboles clés de l'imaginaire collectif de la nation mexicaine, comme le mythe de la révolution et du guérillero, la lucha libre, l'image de la Virgen de Guadalupe, que les cinéastes traitent parfois de manière parodique, voire déconstruisent dans leurs films.

Ces connaissances historiques et anthropologiques ont constitué des indices permettant de mieux comprendre le processus d'hybridation culturelle dont font montre les objets médias du Mexique contemporain.

L'importance accordée à la dimension historique constitue selon nous l'originalité de cette recherche. Elle a notamment permis d'éclairer le passage du métissage des images de l'histoire de l'art mexicain du passé à l'hybridation culturelle des films réalisés par des cinéastes mexicains du présent. « Mais tout cela ne va pas sans contradictions ni conflits. Les cultures ne coexistent pas aussi sereinement que dans un musée, une salle jouxtant l'autre. Pour saisir la complexité et parfois le caractère douloureux d'une telle interaction, il convient de lire ces expériences d'hybridation comme relevant des conflits propres à la modernité latino-américaine.¹¹⁷³ » L'histoire du métissage des images du 16^{ème} au 18^{ème} au Mexique a montré que les images métisses

¹¹⁷³ GARCIA-CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2000, p. 73. Traduit de l'espagnol par Georges Durand.

peuvent être porteuses de résistance culturelle, comme l'image de la Virgen de Guadalupe au temps de la lutte pour l'indépendance du pays. Aujourd'hui, l'hybridation culturelle se manifestant dans les films produits par des cinéastes mexicains constitue aussi une forme de résistance, notamment par rapport à l'hégémonie de l'industrie hollywoodienne.

Ces résultats soulignent la nécessité de prendre en compte le contexte culturel de l'objet pour comprendre la spécificité culturelle des processus d'hybridation.

Dans la quatrième partie, nous avons opéré un second décentrage méthodologique vers une approche synchronique du processus d'hybridation culturelle, en développant une réflexion sur l'interculturalité dans les contextes de production et l'acte de création des films. L'interculturalité dans les contextes de production peut amener les cinéastes mexicains contemporains comme Carlos REYGADAS à construire un positionnement énonciatif stratégique pour trouver sa place, voire survivre dans l'industrie cinématographique mondiale. Du côté de la création, l'hybridation culturelle est un processus individuel, contingent et propre à la créativité et l'expérience professionnelle de chaque cinéaste. Nous sommes d'ailleurs revenus sur l'une de nos hypothèses de départ concernant les stratégies de production des cinéastes mexicains contemporains, pour éviter un classement binaire opposant, d'un côté, un cinéma d'auteur minimaliste réalisé par des cinéastes travaillant seulement au Mexique, et de l'autre, un cinéma commercial grand public réalisé par des cinéastes en exil. Les cinéastes mexicains contemporains sont tous en situation d'exil volontaire temporaire ou définitif pour créer leurs films. Leur cinéma remet aussi en cause l'opposition binaire entre cinéma d'auteur et cinéma commercial.

Nous avons aussi analysé les différents référents qui coexistent dans les films du corpus dans une perspective transculturelle, pour montrer que les cinéastes mexicains contemporains n'ont pas pour objectif de revendiquer leur mexicanité mais qu'ils dialoguent plutôt avec d'autres images, styles et types de discours filmiques circulant de manière transnationale. Ces résultats montrent que le cinéma est un média particulièrement intéressant pour étudier les enjeux de la communication interculturelle, parce que les images et les imaginaires jouent un rôle central dans l'interculturel, et d'autant plus dans le contexte de la globalisation.

Cette dernière étape de la recherche visait à souligner la nécessité d'envisager dans une perspective dialogique les rapports entre local et global, national et transnational. Les cinéastes mexicains articulent dans leurs films des référents locaux et transnationaux, empruntés à la fois aux cultures cinématographiques européennes et hollywoodiennes, qu'ils s'approprient voire détournent pour créer de nouvelles formes de discours transculturels.

Nous avons aussi montré que, dans le contexte actuel de la crise économique et politique des institutions publiques et privées du cinéma mexicain sur le territoire national, les réalisateurs mexicains contemporains forment une diaspora de cinéastes en exil, qui tente de constituer un réseau de solidarité transnationale pour développer le cinéma mexicain à l'intérieur et à l'extérieur du pays. L'hybridation culturelle des films du corpus invite ainsi à penser l'identité culturelle au-delà du national, comme étant déterritorialisée, se construisant « toujours en relation et en négociation avec l'altérité¹¹⁷⁴ ». Cela nous amène à envisager « la modernité mondiale comme une force donnant une impulsion au mouvement de déterritorialisation par delà les frontières nationales et accélérant les conditions de mobilité et de « désenclavement ».¹¹⁷⁵ »

Nous avons aussi mis en valeur la pertinence du concept d'hybridation pour penser la complexité des objets médiatiques de notre monde contemporain, dans le contexte de la globalisation. En tant que processus individuel et contingent, il révèle la fragmentation et la superposition des identités culturelles qui circulent à l'international, dans les flux transnationaux d'images des médiacultures contemporaines.

Nous proposons maintenant de dégager trois points forts de cette recherche.

Spécificité de la problématique interculturelle dans le cinéma mexicain contemporain

Nous envisageons le cinéma mexicain contemporain comme une médiaculture, sans pour autant en faire un mouvement homogène, parce que les médiacultures « sont des ressources culturelles importantes dans les processus d'acculturation qui sont typiques des sociétés transnationalisées de la seconde modernité.¹¹⁷⁶ »

Cette approche nous permet d'envisager « la sphère publique [...] comme un espace de conflictualité entre mouvements culturels hégémoniques et mouvements culturels contre-hégémoniques, dont les médiacultures en sont l'expression, via la médiation des industries culturelles.¹¹⁷⁷ » C'est pourquoi nous avons mis l'accent sur les processus de négociation, de réappropriation qui traversent et construisent le cinéma mexicain contemporain.

Par extension, il nous semble que nous pouvons envisager les rapports entre médias, cultures et sociétés à partir de cette approche, en considérant « les

¹¹⁷⁴ AUGÉ Marc, Retour sur les « non-lieux », in Communications n°87, *Autour du lieu*, Centre Edgar Morin, Paris : Seuil, 2010, p.172.

¹¹⁷⁵ ORTIZ Renato, Modernité mondiale et identités, in *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.115. Traduit du portugais par Germaine Mandelsaft.

¹¹⁷⁶ MAIGRET Eric et MACE Eric, *Penser les médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : Armand Colin & INA, 2005, p.42.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*

médiacultures contemporaines en poste d'observation des changements, des conflits et des hégémonies qui marquent les tensions collectives et subjectives liées à l'entrée dans les incertitudes de la seconde modernité et les acculturations des glocalisations.¹¹⁷⁸ »

¹¹⁷⁸ MACE Eric, *Les imaginaires médiatiques*, Paris : Editions Amsterdam, 2006, p. 102.

Le cinéma mexicain constitue selon nous une médiaculture particulière et les questions qu'il pose sur les rapports entre local et global, le métissage et l'hybridation, ou encore le cinéma et les autres médias sont spécifiques à l'historicité de son rapport aux images, ainsi qu'à la situation actuelle de l'industrie cinématographique mexicaine. Pour l'étudier, il a fallu prendre en compte l'énonciation et la singularité de l'histoire de cette médiaculture, parce que c'est là que se joue l'historicité de ses rapports de négociation.

L'hybridation culturelle peut être analysée comme un processus global contemporain qui touche toutes les cultures et tous les arts et médias, mais elle s'exprime de manière particulièrement forte dans la culture mexicaine. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de l'étudier en particulier.

L'interculturalité dans la création cinématographique : l'émergence de formes originales de discours, une question d'énonciation

La communication interculturelle existe dans l'interaction entre au moins deux individus de cultures différentes dans un rapport immédiat. Mais elle est aussi façonnée par les médias et les processus de transfert et de réception entre les cultures. La communication interculturelle dépasse donc le cadre de la communication interpersonnelle pour englober d'autres formes de contact, qui peuvent passer par les médias. Ainsi, « les concepts d'interculturel et d'interculturalité tendent à être employés pour décrire les formes d'expression des rencontres entre différentes cultures à tous les niveaux : journaux, médias audiovisuels, littérature, etc.¹¹⁷⁹ ».

La communication interculturelle doit donc être étudiée comme un processus complexe, dans une perspective à la fois médiatique et historique, ce qui permet d'atténuer les différences entre communication interculturelle directe et communication interculturelle médiatisée. Ceci implique aussi selon lui un décloisonnement des savoirs et donc une orientation interdisciplinaire.

Nos analyses ont montré que l'identité culturelle des cinéastes mexicains transcende leur identité nationale et que le cinéma qu'ils proposent n'a pas de lieu d'énonciation de référence. C'est un cinéma du non-lieu ou un cinéma aux lieux d'énonciation démultipliés.

En tant que moyen d'expression sur le monde, ce cinéma reflète une mutation du rapport au symbolique, et notamment du rapport à l'identité culturelle circonscrite à un lieu d'énonciation clairement identifié. Il semblerait aussi que « cette manière de se

¹¹⁷⁹ Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Les concepts de culture et d'interculturalité. Approches de définitions et enjeux pour la recherche interculturelle*, in Bulletin n°30, ARIC, 1998, p.2, en ligne [réf. du 15 juillet 2009], disponible sur : www.unifr.ch/ipg/ARIC/Publications/Bulletin/Sommaire30/06LusebrinkHJ.pdf

démarquer de ses origines et de parler depuis plusieurs lieux d'énonciation¹¹⁸⁰ » constitue une « tendance internationale.¹¹⁸¹ » Nous pourrions alors l'analyser dans d'autres médias et d'autres contextes culturels, dans lesquels c'est davantage l'expérience individuelle qui compte plutôt qu'un discours unifiant.

Cette problématique du lieu d'énonciation démultiplié souligne « la montée en puissance d'autres niveaux de structuration géographique et de territorialité, et de formes d'identité collective émergentes, transnationales notamment, largement détachées des formes d'organisation des sociétés nationales.¹¹⁸² » Et selon nous, l'étude des médias comme le cinéma permet de mettre au jour ce que Marc AUGÉ appelle les « non-lieux empiriques », c'est-à-dire « les espaces de circulation, de consommation et de communication [...] qui correspondent au phénomène que nous désignons aujourd'hui sous le terme « globalisation ». ¹¹⁸³ »

Le cinéma : un objet pertinent pour comprendre les problématiques de la communication interculturelle à partir d'une posture anthropologique

Dans cette recherche, nous avons étudié le cinéma à la fois comme un art et un média et envisagé le cinéaste comme s'exprimant et communiquant par ce média avec sa forme et son langage spécifiques, sur son rapport au monde et à sa culture. En effet, « l'art doit exprimer la société (c'est-à-dire aujourd'hui le monde), et il doit le faire exprès. [...] Il doit être expressif et réflexif, s'il entend nous montrer autre chose que ce que nous avons tous les jours sous les yeux, par exemple dans les supermarchés ou à la télévision. ¹¹⁸⁴ »

Les cinéastes mexicains contemporains nous disent quelque chose à la fois sur le Mexique contemporain mais aussi sur leur rapport au monde contemporain globalisé. C'est d'ailleurs en partie pour cela qu'il peut être envisagé comme emblématique des médiacultures contemporaines. En effet, les médiacultures peuvent être considérées « comme une forme particulière d'écho de la manière dont les sociétés se définissent elles-mêmes ou définissent leur « problèmes ». ¹¹⁸⁵ » Nous pensons que les cinéastes mexicains contemporains cristallisent dans leurs films les problématiques communicationnelles et socioculturelles de notre monde contemporain globalisé. C'est la raison pour laquelle une approche anthropologique de la communication a été nécessaire dans notre recherche.

¹¹⁸⁰ GARCIA-CANCLINI Néstor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, consultable en annexe 3. Traduction du texte original en espagnol.

¹¹⁸¹ *Ibid.*

¹¹⁸² DEARBIEUX Bernard, Imaginaires nationaux et post-nationaux du lieu, in Communications n°87, *Autour du lieu*, Centre Edgar Morin, Paris : Seuil, 2010, p.27.

¹¹⁸³ AUGÉ Marc, *Op.cit.*, 2010, p.172.

¹¹⁸⁴ AUGÉ Marc, *Op.cit.*, 2010, p.176.

¹¹⁸⁵ MACE Eric, *Les imaginaires médiatiques*, Paris : Editions Amsterdam, 2006, p.55.

Nous pouvons d'ailleurs souligner les échanges fertiles entre les deux disciplines que sont la communication et l'anthropologie, qui « sont en fait proches l'une de l'autre quand on prend le temps d'y regarder de plus près ; quand on prend le soin surtout, d'interroger scrupuleusement leurs objets, autant que les projets des « pères fondateurs ».¹¹⁸⁶ »

En effet, rapprocher les définitions de l'une et de l'autre est saisissant. Si pour Marc Augé, « l'anthropologie traite du sens que les hommes en collectivité donnent à leur existence », pour Pierre Lévy, « l'objet des Sciences de l'information et de la communication, c'est l'étude du tissu des rapports entre êtres, signes et choses constituant l'univers humain ».¹¹⁸⁷ »

Nous pouvons ajouter que si ces deux disciplines « gardent leur histoire et leur spécificité, [...] on discerne sans difficulté qu'il existe un socle commun permettant des passages, autorisant des échanges entre ces deux traditions disciplinaires.¹¹⁸⁸ »

Il nous semble important de préciser l'orientation de notre anthropologie de la communication au regard des approches existantes.

L'anthropologie de la communication ne se réduit pas selon nous « aux écoles d'anthropologie de la communication nord américaines centrées sur l'étude des relations inter personnelles au sein de groupes.¹¹⁸⁹ » Une autre approche existe aussi ; il s'agit « d'une anthropologie culturelle historique, géopolitique de la communication qui s'inscrit dans la lignée d'une tradition francophone initiée par Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel ou Jean Lohisse¹¹⁹⁰ » et dont les objectifs sont à la fois « de dire ce que la communication fait à l'histoire de l'humanité » et de « prendre la mesure des phénomènes contemporains de mondialisation, de brassage et de recomposition des cultures, d'invention de nouvelles formes d'expression identitaire liées à l'essor des moyens de communication.¹¹⁹¹ »

Cette perspective anthropologique de la communication nous a paru pertinente pour notre recherche parce qu'elle permet de « penser la mondialisation culturelle qu'engendre l'explosion de la communication en conjuguant une vision globale du phénomène, avec l'étude de processus historiques marquants et de situations concrètes exemplaires.¹¹⁹² » C'est pourquoi l'approche historique et anthropologique des

¹¹⁸⁶ LARDELLIER Pascal, Préambule, in MEI n°15, Anthropologie & Communication, Paris : L'Harmattan, 2001, p.2.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*

¹¹⁸⁸ LARDELLIER Pascal, *Op.cit.*, 2001, p.3.

¹¹⁸⁹ RASSE Paul, Anthropologie de la communication et diversité des cultures, en ligne [réf. du 24 juin 2011]. Disponible sur : <http://www.museum.agropolis.fr/pages/savoirs/dilutionculturelle/anthropo.pdf>

¹¹⁹⁰ *Ibid.*

¹¹⁹¹ *Ibid.*

¹¹⁹² RASSE Paul, Anthropologie de la communication et diversité des cultures, en ligne [réf. du 24 juin 2011], disponible sur : <http://www.museum.agropolis.fr/pages/savoirs/dilutionculturelle/anthropo.pdf>

processus de métissage et d'hybridation a constitué une étape importante de notre recherche, lui conférant aussi son originalité.

« L'un des grands intérêts de l'anthropologie est de rassembler et d'exploiter un matériel inestimable sur les cultures qui nous ont précédés, pour mettre en perspective et en discussion notre monde actuel.¹¹⁹³ » Le retour sur l'histoire du métissage des images dans le Mexique du 16^{ème} au 18^{ème} a en effet permis d'éclairer le processus d'hybridation culturelle manifeste dans les films mexicains contemporains. Ainsi, la démarche anthropologique permet de « montrer comment les civilisations se sont nouées entre elles, pour rejoindre, puis se mêler à l'ensemble qu'elles forment actuellement.¹¹⁹⁴ »

Dans cette perspective, « les SIC ont là un rôle primordial à jouer, d'une part, en attirant l'attention des anthropologues sur l'importance historique des processus de communication, et d'autre part, en utilisant l'anthropologie comme discipline structurée, constituée de longue date, pour prendre du recul sur les phénomènes de communication qu'elle étudie¹¹⁹⁵ » et notamment sur les thèmes suivants : « la propension de l'humanité à produire de la différence » et « la propension des individus, des clans, des tribus, des sociétés et des civilisations à se rencontrer, à échanger et à communiquer.¹¹⁹⁶ » C'est ce que nous avons cherché à mettre en évidence dans les deux dernières parties de la thèse : les cinéastes créent leur propre style à partir du croisement de différents styles et types de discours filmiques, sur le mode de l'hybridation culturelle. Dans le contexte actuel de la globalisation, ils sont capables de produire de la différence, de l'hétérogénéité, c'est-à-dire d'autres formes alternatives d'expression par rapport à celle hégémonique du cinéma hollywoodien.

¹¹⁹³ RASSE Paul, Esquisse d'une école francophone d'anthropologie de la communication, *in* Recherche en communication n°26, UCL, Louvain, 2006, en ligne, non paginé [réf. du 24 juin 2011]. Disponible sur : <http://sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/5771/5491>

¹¹⁹⁴ RASSE Paul, *Op.cit*, 2006, p.265.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*

¹¹⁹⁶ *Ibid.*

2. PORTEE HEURISTIQUE DU CONCEPT D'HYBRIDATION

Nous pouvons aussi dégager la portée heuristique du concept d'hybridation, avant d'ouvrir notre propos sur nos perspectives de recherches futures.

Nous avons mis en évidence dans ce travail la pertinence, voire l'utilité du concept d'hybridation qui « permet de mieux appréhender différentes formes de brassage culturel que celui de métissage, limité aux mélanges entre races, ou celui de syncrétisme, qui réfère quasi toujours à des phénomènes de fusion de mouvements religieux ou symboliques traditionnels.¹¹⁹⁷ »

Ce terme nous semble mieux adapté pour rendre compte « aussi bien de ces mélanges « classiques » que des entrelacements de tradition et de modernité, de cultures élitaires, populaire et de masse.¹¹⁹⁸ » Il englobe à la fois les mélanges culturels, esthétiques et médiatiques ainsi que ceux qui se développent dans les NTIC. Il invite à penser l'hétérogénéité culturelle notamment dans le rapport au temps des individus du monde contemporain.

De plus, considérer le « caractère *multitemporel de l'hétérogénéité*¹¹⁹⁹ » permet d'envisager la globalisation non pas comme un processus homogénéisant mais comme intensifiant les croisements et les processus d'hybridation produisant dans le contexte latino-américain des « alliances entre iconographie précolombienne et géométrisme contemporain, entre culture visuelle et musicale des élites, culture populaire d'avant la culture de masse et culture véhiculée par les industries de la communication.¹²⁰⁰ »

Cependant, comme le souligne Néstor GARCIA-CANCLINI, « aujourd'hui, l'hybridation est devenue une caractéristique de nombreux processus contemporains¹²⁰¹ », de sorte que son analyse peut être pertinente dans d'autres médias et d'autres contextes culturels de notre monde contemporain globalisé.

Ensuite, l'intérêt de ce concept se situe aussi selon nous dans la perspective de recherche qu'il amène à adopter, et qui nous semble nécessaire pour appréhender la complexité des processus culturels. « L'hybridation sape les conceptions binaires des processus culturels¹²⁰² » et « les études sur l'hybridation discréditent les problématiques manichéennes, qui opposent catégoriquement dominants et dominés, habitants des

¹¹⁹⁷ GARCIA-CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2000, p. 72. Traduit de l'espagnol par Georges Durand.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹⁹ *Ibid.*

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ GARCIA-CANCLINI Nestor, entretien réalisé le 25 avril 2011 à Mexico D.F, disponible en annexes. Traduction du texte original en espagnol.

¹²⁰² HALL Stuart, Une perspective européenne sur l'hybridation : éléments de réflexion, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.101.

métropoles et des périphéries, émetteurs et récepteurs. Elles montrent, en revanche, la multipolarité des initiatives sociales, le caractère transversal des pouvoirs et les emprunts réciproques qui se réalisent sur fond de différences et d'inégalités.¹²⁰³ »

Comme nous l'avons mis en évidence dans la dernière partie, étudier les processus d'hybridation culturelle à l'œuvre dans le cinéma mexicain, c'est montrer comment une forme de résistance culturelle peut se manifester au travers de ce moyen d'expression qu'est le cinéma. Cela souligne le fait que l'hybridation culturelle ne se fait pas sans conflit : elle révèle la nécessité de construire des « *identités tactiques*¹²⁰⁴ » comme peut le faire Carlos REYGADAS, et la capacité de chaque individu à « « négocier », c'est-à-dire délimiter symboliquement un territoire, [et] prendre en considération les nombreux acteurs en compétition.¹²⁰⁵ »

Enfin, l'hybridation invite à une approche inter et transdisciplinaire, comme celle que nous avons adoptée dans notre démarche exploratoire et qui se situe dans la lignée des travaux d'Edgar MORIN et de Néstor GARCIA-CANCLINI, articulant esthétique, anthropologie, sociologie et communication.

¹²⁰³ GARCIA-CANCLINI Néstor, *Op.cit*, 2000, p. 74. Traduit de l'espagnol par Georges Durand.

¹²⁰⁴ GARCIA-CANCLINI Nestor, Cuando hay cine iberoamericano: cinéfilos, videofilos e internautas, Simposio "El cine como historia; la historia como cin" Universidad de Harvard, 7 y 8 mayo 2010.

¹²⁰⁵ ORTIZ Renato, Modernité mondiale et identités, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.116. Traduit du portugais par Germaine Mandelsaft.

3. APPORT DE LA THESE AUX SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE

Nous proposons, en guise d'ouverture de développer l'apport de notre recherche à notre discipline ainsi qu'à d'autres disciplines qui peuvent être intéressées par l'objet image ou l'objet cinéma pour traiter certaines problématiques communicationnelles et socioculturelles du monde contemporain, ainsi que nos perspectives de recherches futures.

La posture anthropologique que nous avons adoptée ouvre selon nous un vaste champ de recherche en Sciences de l'information et de la communication, « qui s'efforcerait de prendre la mesure des phénomènes contemporains de brassage et de recomposition des cultures au plus près des groupes sociaux, afin de repérer et étudier l'effondrement, la reconstitution, l'invention de nouvelles formes d'expression identitaire, de sociabilité et de solidarité, engendrées, permises, par l'essor des moyens de communication.¹²⁰⁶ »

Nous proposons ainsi d'élargir, dans nos recherches futures, l'étude de l'hybridation culturelle, en tant que processus transculturel et transmédiatique, à d'autres objets médiatiques et culturels de notre monde contemporain, en considérant l'historicité des processus d'hybridation et des formes de négociation, pour saisir leur spécificité culturelle. Nous pouvons proposer quelques exemples d'objets qui nous intéressent parce qu'ils sont aussi manifestes d'une hybridation culturelle : dans le champ du cinéma et dans une perspective postcoloniale, nous pourrions étudier les cinémas antillais ou algérien. Nous pourrions aussi étudier les graffitis et les processus communicationnels et interculturels qui traversent cet objet, de même que le carnet de voyage multimédia, comme l'a déjà étudié Pascale ARGOD dans sa thèse¹²⁰⁷.

Le fait d'accorder une place importante à l'approche historique et anthropologique des phénomènes de mélanges culturels et médiatiques nous a permis d'en relativiser la nouveauté, pour montrer que les nouvelles technologies permettent plutôt d'actualiser ou de réactualiser des pratiques du passé, en les recyclant par les moyens des NTIC. L'apport d'une *posture anthropologique* aux Sciences de l'Information et de la Communication réside ainsi dans la possibilité d'adopter « une

¹²⁰⁶ RASSE Paul, *Op.cit*, 2006, p.270.

¹²⁰⁷ ARGOD Pascale, *Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique*, thèse en Sciences de l'Information-Communication sous la direction de Thierry Lancien, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2009, 790 p.

attitude prudente et fertile¹²⁰⁸ » pour analyser les objets contemporains, parce que « la posture anthropologique nous invite à un retour sur nous-mêmes, à une mise à distance des mouvements de l'histoire et des formes omniprésentes de la communication qui ont conduit à faire de notre société ce quelle est.¹²⁰⁹ »

C'est là l'intérêt de la rencontre entre la Communication et « une anthropologie qui se souvient des mondes éteints, qui utilise le matériel accumulé par les ethnologues sur une multitude de sociétés et civilisations disparues pour penser les mutations, leur donner du relief, prendre la mesure de ce qui se perd, de ce qui s'invente, et de ce qui peut se comparer et s'interpréter à la lumière des pratiques séculaires aujourd'hui abandonnées.¹²¹⁰ »

Il nous semble aussi que la communication interculturelle est l'un des enjeux actuels des Sciences de l'Information et de la Communication, et qu'elle est d'autant plus nécessaire dans notre monde contemporain globalisé et interconnecté grâce aux médias comme la télévision, le cinéma et aux NTIC comme Internet. Dominique WOLTON souligne aussi cet enjeu dans la discipline, en envisageant la communication dans ses dimensions humanistes et politiques, lorsqu'il déclare : « ce n'est pas parce que l'Autre est aujourd'hui plus accessible qu'il est plus compréhensible, c'est même précisément l'inverse. Plus nos différences sont visibles, plus elles créent des tensions. Curieusement, alors qu'on ausculte à la loupe la mondialisation économique, on oublie de penser cette « autre mondialisation » dont dépendent pourtant la paix et la guerre de demain.¹²¹¹ » Selon cet auteur, le défi du 21^{ème} siècle est celui de la communication ; il cherche aussi à réintroduire de la complexité dans le domaine de la communication en soulignant le fait que la communication pose la question de la relation donc de l'Autre, parce que « communiquer c'est autant partager ce que l'on a en commun que gérer les différences qui nous séparent.¹²¹² » D'autant que les récepteurs « résistent aux informations qui les dérangent et veulent pouvoir donner leurs visions du monde.¹²¹³ » C'est encore plus le cas aujourd'hui avec les possibilités offertes par le Web 2.0 : l'internaute devient co-énonciateur de contenus et de leur classification donc créateur de contenus multimédias. Les internautes ont aussi l'habitude de commenter sur le web.

C'est en cela que le défi du 21^{ème} siècle est celui de la communication, dans le sens des « conditions d'acceptabilité et de négociation, pour les récepteurs, des informations reçues de toute part.¹²¹⁴ » La circulation de plus en plus rapide de

¹²⁰⁸ RASSE Paul, *Op.cit*, 2006, p.272.

¹²⁰⁹ RASSE Paul, *Op.cit*, 2006, p.274.

¹²¹⁰ RASSE Paul, *Op.cit*, 2006, p.272-273.

¹²¹¹ WOLTON Dominique, *L'autre mondialisation*, Paris : Flammarion, 2003, p.205.

¹²¹² WOLTON Dominique, *Informers n'est pas communiquer*, Paris : CNRS, 2009, 4^{ème} de couverture.

¹²¹³ WOLTON Dominique, *Op.cit*, 2009, p.18.

¹²¹⁴ *Ibid.*

l'information à l'échelle mondiale a pour conséquence le fait que des langues, des représentations, des cultures et des visions du monde s'entrechoquent. Cela nous amène à nous demander, à la lumière des travaux de Dominique WOLTON, « comment arriver à cohabiter quand les différences sont rendues visibles par des techniques sans cesse plus sophistiquées ?¹²¹⁵ » Dominique WOLTON envisage une solution possible, que nous considérons comme un enjeu majeur de la communication aujourd'hui ; il s'agit d'« arriver à organiser la cohabitation entre des points de vue différents, avec la double contrainte de respecter à la fois la diversité des identités et un cadre commun de représentations.¹²¹⁶ »

Notre thèse s'inscrit aussi à la lisière de deux traditions universitaires et culturelles. Nous avons en effet réalisé quelques études de réception en *focus group* avec des spectateurs mais l'essentiel de notre analyse s'inscrit dans une perspective *sémiotique* (et en particulier sémio-pragmatique), dans laquelle nous étudions les possibilités d'appropriation du sens par les spectateurs, tout en étant attentifs aux multiples contextes et situations de réception des films.

C'est pourquoi nous envisageons pour nos recherches futures de développer davantage les études de terrain et notamment les méthodes qualitatives de l'ethnométhodologie telles que l'observation participante ou l'entretien, outils essentiels dans l'anthropologie de la communication, notamment pour développer l'analyse des médiations.

Dans cette recherche, nous avons adopté une approche anthropologique *sur* les images des films mexicains contemporains. Nous avons souligné l'importance d'analyser le montage des films pour saisir le discours des cinéastes sur leur rapport au monde. Nous envisageons dans nos recherches futures de développer une méthode de recherche à la lisière de la communication et de l'anthropologie *avec* les images.

L'objectif de cette méthode serait de d'utiliser l'image (photographie ou vidéo) comme un outil de recherche à part entière et/ou un outil pédagogique pour saisir les enjeux de la communication interculturelle et les problématiques socioculturelles qu'elle sous-tend, mais aussi pour éduquer à l'interculturel.

Dans cette perspective, l'image en général et la vidéo en particulier peuvent être des outils pédagogiques efficaces pour comprendre, rencontrer et échanger avec l'Autre, parce que l'image est porteuse d'une ouverture à l'altérité, à la rencontre de l'autre dans toute sa différence. Nous avons d'ailleurs présenté notre travail de recherche du point de

¹²¹⁵ WOLTON Dominique, *Op.cit*, 2009, p.19.

¹²¹⁶ *Ibid.*

vue de ses enjeux d'interculturalité, dans un colloque international visant à réfléchir sur l'interculturel dans la formation à l'image¹²¹⁷.

Nous envisageons l'anthropologie visuelle comme un modèle dialogique pour penser la relation entre soi et l'Autre. Il s'agirait de considérer le film comme un outil de recherche pour penser les problématiques communicationnelles et socioculturelles de notre monde contemporain globalisé. Cela impliquerait « de réfléchir au film, non plus comme support d'analyse des interactions observables sur le terrain mais comme lieu d'une relation dialogique nécessaire entre l'ethnologue cinéaste et ceux qu'il observe.¹²¹⁸ »

L'enjeu de cette approche serait « de rendre accessible et lisible le chemin parcouru avec l'autre pour produire une image, la procédure d'enregistrement devenant elle-même démarche de connaissance.¹²¹⁹ »

L'intérêt de cette anthropologie visuelle réside en outre dans la capacité de l'image à saisir les gestes, les regards, les attitudes qui s'inscrivent dans le champ de la communication non-verbale.

Cette orientation inviterait aussi à convoquer ensemble les savoirs disciplinaires des Sciences de l'information-communication, de la sociologie et de l'anthropologie du cinéma, ainsi que des sciences de l'éducation quand l'image est utilisée comme un outil pédagogique.

¹²¹⁷ CATOIR Marie-Julie, Le chercheur en situation d'interculturalité, questionnements soulevés par un objet appartenant à une culture métisse : l'exemple du cinéma mexicain contemporain, Colloque international *L'interculturel dans la formation à l'image*, 5 juin - 6 juin 2009, Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate, MAROC.

¹²¹⁸ ROCHE Thierry, l'anthropologie visuelle : un modèle dialogique, in MEI n°15, *Anthropologie et communication*, Paris : L'harmattan, 2001, p.111.

¹²¹⁹ ROCHE Thierry, Op.cit, 2001, p.112.

BIBLIOGRAPHIE

COMMUNICATION : THEORIES ET USAGES

Ouvrages

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, 267 p.

BOUGNOUX Daniel, *La crise de la représentation*, Paris : La découverte, 2006, 183 p.

BRETON Philippe, PROULX Serge, *L'explosion de la communication à l'aube du 21ème siècle*, Paris : La découverte, (Sciences et Sociétés), 2002, 390 p.

CAUNE Jean, *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble : PUG (2^{ème} édition), 2006, 182 p.

CUSSET François, *French Theory*, Paris : La découverte (Poche), 2005, 373 p.

CYRULNIK Boris, MORIN Edgar, *Dialogue sur la nature humaine*, Paris : L'Aube, 2004, 92 p.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris : Gallimard (Folio), 1992, 209 p.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard (Folio Essais), 1990, 349 p.

DELAVAUD Gilles (sous dir), *Nouveaux médias, nouveaux contenus*, Paris : Apogée (Médias nouvelles technologies), 2009, 284 p.

DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien collectif*, Paris : Armand Colin (128), 2008, 127 p.

ECO Umberto, *Apocalipticos e Integrados*, Barcelona: Lumen/Tusquets, 2001, 366 p.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil (Point), 1979, 315 p.

HALL Eduard T, *La dimension cachée*, Paris : Seuil, 1978, 255 p.

JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris : Armand Colin, 2008, 128 p.

JOLY Martine, *L'image et les signes*, Paris : Armand Colin, 2005, 191 p.

JOLY Martine, *L'image et son interprétation*, Paris : Armand Colin, 2005, 219 p.

MACE Eric, *Les imaginaires médiatiques : une sociologie postcritique des médias*, Paris : Editions Amsterdam, 2006, 168 p.

MACE Eric, GUENIF-SOUILAMAS Nacira, *Les féministes et le garçon arabe*, Paris : L'Aube (Poche essai), 2006, 109 p.

MAFFESOLI Michel, *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris : La Table Ronde, 2000, 330 p.

MAIGRET Eric et MACE Eric, *Penser les médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : INA/Armand Colin (Médiacultures), 2005, 186 p.

MARTIN-BARBERO Jesús, *Des médias aux médiations : communication, culture et hégémonie*, Paris : CNRS, 2002, 224 p.

MARTIN-BARBERO, Jesús, *De los Medios a las Mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987, 302 p.

MARTIN-BARBERO Jesús, *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*, Mexico: FELAFACS-Gustavo Gili, 1987, 212 p.

MARTIN-BARBERO Jesús, *Televisión y melodrama*, Bogotá: Tercer Mundo, 1992, 299 p.

MATTELART Armand, *La mondialisation de la communication*, Paris : PUF, 2002, 128 p.

MATTELART Armand, NEVEU Erik, *Introduction aux cultural studies*, Paris : La découverte (repères), 2003, 122 p.

MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Paris : Grasset Fasquelle (3^{ème} éd.), 1975, 285 p.

MORIN Edgar, MACE Eric (préface), *L'esprit du temps*, Paris : Armand Colin / INA (Médiacultures), 2008, 218 p.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris : Seuil (Points Essais), 2005, 158 p.

MORIN Edgar (dir.), *Relier les connaissances, le défi du XXIème siècle*, Paris : Seuil (Essais), 1999, 471 p.

MORIN Edgar, KERN Anne-Brigitte, *Terre-Patrie*, Paris : Seuil, 1993, 216 p.

OLIVESI Stéphane, *Sciences de l'information et de la communication : objets, savoirs, discipline*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, 286 p.

OROZCO GOMEZ Guillermo, *Recepción y mediaciones*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002, 162 p.

PAQUOT Thierry (sous dir), *Le quotidien urbain : essais sur les temps des villes*, Paris : La découverte / Institut des villes (Cahiers libres), 2001, 192 p.

RAMONET Ignacio, *La tyrannie de la communication*, Paris : Gallimard, 2001, 290 p.

RICOEUR Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Paris : Stock (Les Essais), 2004, 386 p.

WATZLAWICK Paul, BEAVIN Janet H., JACKSON Don D., *Une logique de la communication*, Paris : Seuil 1972, 280 p.

WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Paris : De Boeck, 2001, 332 p.

WINKIN Yves, *La Nouvelle Communication*, Paris : Seuil, 2000, 390 p.

WOLTON Dominique, *Informer n'est pas communiquer*, Paris : CNRS, 2009, 147 p.

WOLTON Dominique, *L'autre mondialisation*, Paris : Flammarion, 2010, 211 p.

WOLTON Dominique, *Penser la communication*, Paris : Champs, Essais, 2008, 401 p.

Articles de revues scientifiques

BARTHES Roland, L'effet de réel, *Communications* n°11, Vol 11, *Recherches sémiologiques sur le vraisemblable*, 1968, p.84-89.

BEYLOT Pierre, Comment peut-on parler de discours audiovisuels ? *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris : l'Harmattan (Champs Visuels), 2002, p.105-121.

CASSETTI Francesco, Les yeux dans les yeux, *Communications* n°36, Paris : Seuil, 1983, p.78-97.

DAYAN Daniel, Enjeux débats, *Hermès* n°11-12, Paris : CNRS, Paris, 1992, p. 27-30.

DAYAN Daniel, Raconter le public, *Hermès* n°11-12, Paris : CNRS, Paris, 1992, p. 15-21.

ESCOSTEGUY Ana Carolina, Les études de réception au Brésil, *Sociétés* n° 83, 2004, p.65-77, en ligne,[réf. du 19 juillet 2009]. Disponible sur :

http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SOC_083_0065

HALL Stuart, Codage/Décodage, *Réseaux* n°68, Paris : CNET/HERMES, 1994, non paginé, [article en ligne, réf. du 15 janvier 2009]. Disponible sur : <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/68/02-hall.pdf>

JOLLIVET Marcel, PENA-VEGA Alfredo, Relier les connaissances, transversalité, interdisciplinarité, *Natures, Sciences et Sociétés*, 2001, vol. 10, n°1, p. 78-95. Disponible en ligne sur: <http://www.mcxapc.org/docs/conseilscient/jollivet.htm>, [réf. du 25 août 2007], non paginé.

JOUËT Josiane, Retour critique sur la sociologie des usages, *Réseaux* Vol.18, n°100, 2000 Paris : CNET/HERMES, p.487-521.

LEBLANC Gérard, Actualisations du multiple, *Médiamorphoses* n°18, Paris : INA/Armand Colin, 2006, p.79-83.

MACE Eric, Eléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. A partir d'une relecture de l'Esprit du temps d'Edgar Morin, *Hermès* n°31, Paris : CNRS, 2002, p. 235-258.

MACE Eric et MORIN Edgar, La culture de masse et le choc des années 50 et 60, *Médiamorphoses*, n° 13, Paris : INA/Armand Colin, 2005, p.6-19.

MAIGRET Eric, Sociologie et communication. Vieilles lunes disciplinaires et idées neuves, *Hermès* n°38, Paris : CNRS, 2004, p. 111-117.

MARTIN-BARBERO Jésus, Comunicación : descentramiento de la modernidad, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, n°13-14, janvier-décembre 1996, p.75-93, en ligne [réf. du 30 juin 2010], disponible sur : <http://www.escritos.buap.mx/escr13/75-93.pdf>.

MAZZIOTI Nora, J. Martín Barbero y el melodrama, Revista *Anthropos* n°219, Barcelona, 2008, p.195-198.

MONDZAIN Marie-Josée ; L'exigence d'un regard, *Médiamorphoses* n°12, 2004, Paris : INA/Armand Colin, p.5-17.

MORLEY David, La réception des travaux sur la réception, retour sur « le Public de Nationwide », *Hermès* n°11-12, Paris : CNRS, 1993, p.31-46.

MORRIS Nancy, R.SCHLESINGER Philip, Jésus MARTIN-BARBERO ou le refus du médiacentrisme, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.83-88.

MORRIS Nancy, SCHLESINGER Philip, Des théories de la dépendance aux théories de la résistance, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.19-34.

OROZCO GOMEZ Guillermo, Notas metodológicas para abordar las mediaciones en el proceso de recepción televisa, *Diálogos de la comunicación*, FELAFACS, Cuadernos n°2, 1990, p.1-9, en ligne, [réf. du 10 juillet 2010]. Disponible sur:
<http://ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=search&fulltext=publisher%3A%22FELAFACS%3A+Cuadernos+de+Di%C3%A1-logos+No.+2%22>

THRÖLER Margrit, Les récits éclatés : la chronique et la prise en compte de l'Autre, *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2002, p.15-32.

VERON Eliséo, De l'image sémiologique aux discoursivités, *Hermès* n°13/14, 1994, Paris : CNRS, p.45-64.

VERSEL Martine, JOLY Martine, Nouvelles images, nouvelles pensées, *Cinéma et Audiovisuel : Nouvelles images, nouvelles approches*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2000, p. 35-44.

WINKIN Yves, Sur les traces de Gregory BATESON et Margaret MEAD, *Hermès* n°22, Paris : CNRS, 1998, p. 83-90.

WOLTON Dominique, Information et communication : dix chantiers scientifiques, culturels et politiques, *Hermès* n°38, Paris : CNRS, 2004, p. 175-182.

Dictionnaires

BELISLE Claire, BIANCHI Jean, JOURDAN Robert, *Pratiques médiatiques : 50 mots-clés*, Paris : CNRS, 1999, 428 p.

TUFTE Thomas, GUMUCIO-DAGRON Alfonso (sous dir), *Antología de Comunicación para el Cambio Social: lecturas históricas y contemporáneas*. La Paz : Plural, 2008, 1502 p.

Thèses et mémoires

ARGOD Pascale, *Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information-Communication sous la direction de Thierry LANCIEN, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2009, 790 p.

DEVEL Laetitia, *La ville mêlée et l'expérience photographique : communication visuelle et espaces contemporains*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information-Communication sous la direction d'Alain MONS, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2005, 437 p.

KILBORNE Yann, *L'expérience documentaire*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information-Communication sous la direction de Jean-François DEGREMONT, Université de Paris 8, 2008, 392 p.

RUEDA Amanda, *Médiation et construction des territoires imaginaires des « cinémas latino-américains »*. *Le cas des Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information-Communication sous la direction de Pierre MOLINIER et Robert BOURE, Université de Toulouse 2 Mirail, 2006, 451 p.

TROUCHE Dominique, *Communication visuelle et espaces de mémoire. Mises en scène de l'histoire : images, territoires, représentations*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information-Communication sous la direction de Patrick BAUDRY, Université de Bordeaux 3, 2007.

COMMUNICATION INTERCULTURELLE ET INTERCULTURALITE

Ouvrages

CAMILLERI Carmel, HILY Marie-Antoinette, VERMES Geneviève, COSTA-LASCOUX Jacqueline, *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires : hommage à Carmel Camilleri*, Paris : L'Harmattan (Espaces interculturels), 2000, 295 p.

DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel*, Paris : Seuil (Points Essais), 1993, 228 p.

DE CERTEAU Michel, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris : Seuil (Points Essais), 2005, 208 p.

GELLEREAU Michèle, BEGUIN Annette, (sous dir), *Approches des questions culturelles en Sciences de l'Information et de la Communication*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de l'Université Charles de Gaulle Lille 3, 2007, 328 p.

JUNG C.G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris : Georg, 1996, 770 p.

SAID Edward, TODOROV Tzvetan, WAUTHIER Claude, MEININGER Sylvestre, MALAMOUD Catherine, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil (La couleur des idées), 2005, 422 p.

TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris : Seuil (Points Essais), 1992, 538 p.

Articles de revues scientifiques

ANSALDI Waldo, Temporalidad mixta en América Latina: una expresión de multiculturalismo, *Identidades comunitarias y democracia*, Madrid: Editorial Trotta, 2000, p.167-183, en ligne [réf. du 20 mai 2009]. Disponible sur:
<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/udishal/art/temporalidad.pdf>

BRANDAO Ludmila, Des rumeurs d'une culture mondialisée. Réflexions sur le film *Historias minimas*, *Cinémas n°2-3 / vol 18, Le road movie interculturel*, Montréal : Cinémas, 2008, p.143-163.

CAMILLERI Carmel, La communication interculturelle, *Cultures ouvertes, sociétés interculturelles : du contact à l'interaction*, Paris : L'Harmattan, 1994, p.47-51.

CLANET Claude, L'interculturel et l'articulation des approches disciplinaires, *Cultures ouvertes, sociétés interculturelles : du contact à l'interaction*, Paris : L'Harmattan, 1994, p.399-418.

DEMORGON Jacques, L'interculturel entre réception et invention : contextes, médias, concepts, *Questions de Communication n°4*, 2003, p.43-70.

GAJARDO Anahy, L'Amérique Latine : regards du dehors et du dedans. *Bulletin n°44 de l'ARIC (Association pour la recherche interculturelle de l'Université de Laval)*, 2007, en ligne [réf. du 25 mars 2009], 3 p. Disponible sur :
<http://www.unifr.ch/ipg/ARIC/Publications/Bulletin/No44/02%20Intro%20GajardoA.pdf>

LÜSEBRINK Hans-Jürgen Les concepts de culture et d'interculturalité. Approches de définitions et enjeux pour la recherche interculturelle. *Bulletin n°30 de l'ARIC (Association*

pour la recherche interculturelle de l'Université de Laval), 1998, en ligne [réf. du 25 mars 2009], 4 p. Disponible sur :

<http://www.unifr.ch/ipg/ARIC/Publications/Bulletin/Sommaire30/06LusebrinkHJ.pdf>

NOWICKI Joanna, Gérer l'interculturel. Alibi ? Mode ou illusion ? *Communication & Organisation* n°22, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p.62-71.

RAFONI Béatrice, La recherche interculturelle : état des lieux en France, *Questions de Communication* n°4, 2003, p.13-26.

RODRIGO Miquel, *La comunicación intercultural*, Portal de la comunicación / Aula abierta, en ligne, [réf. du 25 mars 2009], 11 p. Disponible sur :

http://www.educacion.navarra.es/portal/digitalAssets/2/2011_comintercultural.pdf

THIEBLEMONT-DOLLET Sylvie, Interculturalités, *Questions de Communication* n°4, 2003, p.5-11.

VIDAL JIMENEZ Rafael, Comunicación, temporalidad y dinámica cultural en el nuevo capitalismo de redes, *Textos de CiberSociedad* n°7, 2005, en ligne, non paginé [réf. du 20 mai 2009]. Disponible sur : <http://www.cibersociedad.net/textos/articulo.php?art=68>

Dictionnaires

BARANANO A, GARCIA J.L, CATEDRA M, DEVILLARD M.J, *Diccionario de relaciones interculturales: diversidad y globalización*, Madrid: Editorial Complutense, 2007, 424 p.

VECOLI Fabrizio, *Le petit livre des symboles*, Paris : First éditions, 2007, 168 p.

Colloque International

LANCIEN Thierry, Cinéma, interculturel et expériences spectatorielles, in Joly M, Lancien Th. (dir) *L'interculturel dans la formation à l'image*, Colloque international, Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate, Maroc, 5-6 juin 2009.

CATOIR Marie-Julie, Le chercheur en situation d'interculturalité, questionnements soulevés par un objet appartenant à une culture métisse : l'exemple du cinéma mexicain contemporain, Colloque international *L'interculturel dans la formation à l'image*, Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate, Maroc, 5-6 juin 2009.

Thèses et mémoires

ARGOD Pascale, *Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information- Communication sous la direction de Thierry LANCIEN, Université de Bordeaux 3, 2009.

CINEMA, TELEVISION, IMAGES

Ouvrages

- AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris : Nathan Cinéma, 2001, 134 p.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris : Armand Colin (3^{ème} édition), 2008, 244 p.
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse de films*, Paris : Nathan Cinéma, 1999, 234 p.
- AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris : Images modernes, 2005, 284 p.
- BERNAS Steven, *Les écrits mexicains de S.M Eisenstein*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2001, 201 p.
- BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin Cinéma, 2005, 242 p.
- CASSETTI Francesco, *D'un regard l'autre ; le film et son spectateur*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Regards et écoutes), 1990, 205 p.
- CASSETTI Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Nathan, 1999, 170 p.
- Cinéma documentaire : Manières de faire, formes de pensée*, Paris : ADDOC/Yellow Now (Côté Cinéma), 2002, 219 p.
- COLLEYN Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Paris : Centre Georges Pompidou (Collection Supplémentaires), 1993, 160 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma I.L'image-mouvement*, Paris : Les Editions de Minuit, 1983, 298 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction*, Paris : Lavoisier, 2009, 201 p.
- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin (Collection 128), 2007, 127 p.
- FAUCON Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Paris : Les Fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle, 2009, 165 p.
- GARCIA-CANCLINI Néstor, *Lectores, espectadores e internautas*, Barcelone: Gedisa Editorial, 2007, 144 p.
- GARDIES René (sous dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris : Armand Colin, 2007, 308 p.
- GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris : La découverte, 2004, 195 p.
- GRAILLAT Ludovic, *De Tron à Matrix ; réflexions sur un cinéma d'un genre nouveau*, Toulouse : CRDP Midi-Pyrénées, Cinémathèque de Toulouse, 2006, 220 p.
- GUYNN William, *Une cinéma de non fiction, le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001, 257 p.
- JOST François, GAUDREAU André, *Le Récit cinématographique*, Paris : Nathan Université, 1990, 159 p.

- JULLIER Laurent, *Cinéma et cognition*, Paris : L'Harmattan, 2002, 220 p.
- JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris : Armand Colin, 2004, 185 p.
- JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 1997, 203 p.
- LANCIEN Thierry, *Le journal télévisé : de l'évènement à sa représentation*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, 128 p.
- LEBLANC Gérard, *Pour vous le cinéma est un spectacle, pour moi, il est presque une conception du monde*, Paris : Créaphis, 2007, 366 p.
- LIOULT Jean-Luc, *A l'enseigne du réel, penser le documentaire*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence (Hors Champ), 2004, 175 p.
- MACE Eric, *La société et son double : une journée ordinaire de télévision*, Paris : INA / Armand Colin (Médiacultures), 2006, 318 p.
- METZ Christian, *Essai sur la signification du cinéma*, Tome II, Paris : Klincksieck, 2003, 220 p.
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Nathan Cinéma, 2002, 192 p.
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Armand Colin (2^{ème} édition), 2008, 206 p.
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Editions de Minuit, 1956, 250 p.
- MOSER Walter, GOYER Nicolas, *Résurgences baroques*, Bruxelles : La lettre volée, 2001, 278 p.
- ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles : Editions De Boeck Université, 2000, 185 p.
- PARANAGUA P.A, CARRO N, *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, 333 p.
- PERRATON Charles, JOST François, *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*, Paris : L'Harmattan (Champs visuels), 2003, 272 p.
- PLASSERAUD Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 271 p.
- RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris : La Fabrique éditions, 2003, 157 p.
- ROCHE Anne (sous dir), *Territoires du scénario*, Paris : Gaston Bachelard, 2006, 253 p.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999, 346 p.
- VANOYE Francis, GOLIOT-LETE Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris : Nathan Université (Collection 128), 128 p.
- VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris : Nathan Cinéma, 1999, 255 p.

Articles de revues scientifiques

ALTMAN Rick, Emballage réutilisable : les produits génériques et les processus de recyclage, IRIS n°20, *On the notion of genre*, Paris : Editions Analeph, 1995, p.13-30.

ASTRUC Alexandre, Le cinéma total, *Cahiers du cinéma* n°31, janvier 1954, p.41-42.

AUGROS Joël, Santo le masque d'argent, Théorème n°13, *Du héros aux super héros, mutations cinématographiques*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, mai 2009, p.53-62.

AUBERT Jean-Paul, Du cinéphile au vidéophage : naissance d'un nouveau spectateur, *Cahiers de Narratologie* n°11, janvier 2004, non paginé, en ligne [réf. du 26 mars 2008]. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=3>

BERGALA Alain, L'installation cinéma : une expérience du regard. Entretien entre Alain BERGALA et Thierry LANCIEN, *Médiamorphoses* n°18, Paris : INA/Armand Colin, 2006, p.63-67.

BEYLOT Pierre, S.M Eisenstein : le chantre du montage-roi, *CinémAction* n°72, Paris : Corlet – Telerama Avril 1994, p. 39-49.

DELAVAUD Gilles, Penser la télévision avec le cinéma, *Cinémas* n°2-3, vol.17, *La théorie du cinéma enfin en crise* (sous dir. De Roger ODIN), Montréal : Cinémas, p. 73-96.

ESQUENAZI Jean-Pierre, Le film, un fait social, *Réseaux*, 2000, Vol.18, n°99, Paris : CNET/HERMES, p.13-47.

FAVA-NATALI Véronique, La manipulation d'images : une approche sémiotique du rapport réel/virtuel, *Médiamorphoses* n°6, Paris : INA, 2002, p.76-80.

JOST François, Les promesses de genre, *Réseaux* n°81, vol 15, janvier-février 1997, Paris : CNET/HERMES, p.11-31.

JOST François, Que peuvent les concepts pour les images ? *Cinéma et Audiovisuel : Nouvelles images, nouvelles approches*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2000, p. 19-28.

JOUHANEAU Jacques, Montage sonore, montage visuel, *CinémAction* n°72, *Les conceptions du montage*, Paris : Corlet-Télérama, 1994, p.162-169.

KILBORNE Yann, Le cinéma à la frontière du réel, *Sens Public*, article publié en ligne le 2 février 2006. Disponible sur : <http://www.sens-public.org/spip.php?article224>

LANCIEN Thierry, Multiplications des écrans, images et postures spectatoriennes, *Les Cahiers de l'afeccav* n°1, en ligne, [réf. du 17 juin 2011]. Disponible sur : <http://www.afeccav.org/les-cahiers-de-lafeccav/edito-les-cahiers-de-lafeccav-no1>

LOCKERBIE S.I Cinéma et littérature. Quelques aspects du réalisme. Flaubert et les néo-réalistes, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n°20, 1968, p.207-219, en ligne [réf. du 18 février 2011]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1968_num_20_1_910

MOINE Raphaëlle, Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne : les films concerts ou le cinéma de la sensation, *Cinéma et audiovisuel, Nouvelles images, nouvelles approches*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2000, p.205-212.

MOINE Raphaëlle, Vieux genres ? Nouveaux genres ? Le fabuleux destin de quelques films français, *Cinéma contemporain, état des lieux*, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2004, p.151-166.

ODIN Roger, La question du public, approche sémio-pragmatique, *Réseaux* n°99, vol 18, Paris : CNET/ HERMES, 2000, p.49-72.

ODIN Roger, Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique, IRIS n°8, Vol 2, *Cinéma et narration*, Paris : Editions Analeph, 1988, p.121-139.

PERRON Bernard, Une machine à faire penser, IRIS n°20, *On the notion of genre*, Paris : Editions Analeph, 1995, p.73-84.

ROLLET Brigitte, Enseignement du cinéma français en Grande-Bretagne : Pluridisciplinarité et Interdisciplinarité, *Cinéma et audiovisuel, Nouvelles images, nouvelles approches*, coordonné par O. BÄCHLER et C. MURCIA, Paris : L'Harmattan (Champs Visuels), 2000, p.135-144.

SCHEINFEIGEL Maxime, Les lauriers du cinéma, *Cinergon n°15, Où va le cinéma ?* Mai 2003, Université de Montpellier, p.35-45.

VINAS Moises, Les genres au Mexique, *Cinemas d'Amérique latine n°1*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995, p.32-35.

Dictionnaires

GERVEREAU Laurent (sous la direction de), *Dictionnaire mondial des images*, Paris : Nouveau Monde Editions, 2006, 1119 p.

GOLIOT-LETE Anne, JOLY Martine, LANCIEN Thierry, LE MEE Isabelle-Cécile, VANOYE Francis, *Dictionnaire de l'image*, Paris : Vuibert (2^{ème} édition), 2008, 415 p.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2005, 245 p.

MORIZOT Jacques, POUIVET Roger (sous la direction de), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, 2007, 471 p.

Thèses et mémoires

BLANCHET Alexis, *Les synergies entre cinéma et jeu vidéo : histoire, économie et théorie de l'adaptation vidéoludique*, thèse de doctorat en Sciences de l'Art sous la direction de Raphaëlle MOINE, Université de Paris 10, 2009.

MASSIAS Emilie, *Analyse de la rédemption dans le récit filmique mexicain Amores Perros*, Maîtrise de LLCE (espagnol) dirigée par Estève RAPHAËL, Université de Bordeaux 3, 2005, 105 p.

SOSA SORIA Eduardo, *L'avenir du cinéma mexicain*, mémoire de Master en Art du spectacle sous la direction de Marie-Thérèse JOURNOT, Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2008, 153 p.

METISSAGE ET HYBRIDATION

Ouvrages

AMSELLE Jean-Loup, *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris : Flammarion (Champs), 2005, 265 p.

AMSELLE Jean-Loup, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris : Payot et Rivage, 2010, 313 p.

BERTHET Dominique (sous dir), *Vers une esthétique du métissage ?* Paris : L'Harmattan (Les Arts d'ailleurs), 2001, 193 p.

EZQUERRO Milagros (sous dir), *L'hybride / Lo hibrido*, Cultures et littératures hispano-américaines, sous la direction de Milagros EZQUERRO, Paris: Indigo, 2005, 272 p.

GARCIA CANCLINI Nestor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico: Grijalbo (3ème édition), 2005, 365 p.

GRUZINSKI Serge, *La guerre des images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris : Fayard, 1990, 389 p.

GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris : Fayard, 1999, 345 p.

GRUZINSKI Serge, *Planète métisse*, Paris : Actes Sud / Musée du Quai de Branly, 2008, 180 p.

LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris : Téraèdre (Réédition), 2008, 116 p.

Articles de revues scientifiques

GARCIA-CANCLINI Néstor, Cultures hybrides et stratégies communicationnelles, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.71-82.

GARCIA-CANCLINI Nestor, Noticias recientes sobre la hibridación, *Revista Transcultural de Música* n°7, 2003, en ligne, non paginé [réf. du 17 avril 2009]. Disponible sur : <http://www.sibestrans.com/trans/trans7/canclini.htm>

GRUZINSKI Serge, *Planète métisse*, Paris : Musée du quai de Branly (Carnet d'exposition), 2008, 16 p.

HALL Stuart, Une perspective européenne sur l'hybridation : éléments de réflexion, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.99-103.

MARTIN-BARBERO Jesús, Décentrage culturel et palimpsestes d'identités, *Hermès* n°28, AMERIQUE LATINE, culture et communication, Paris : CNRS, p.89-98.

RUY SANCHEZ Alberto, Mogador-Mexico : identités fugitives, *Critique*, Mars 2009, n°742, p.166-178.

RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual, *L'hybride / Lo hibrido*, Cultures et littératures hispano-américaines, sous la direction de Milagros EZQUERRO, Paris: Indigo, 2005, p.59-104.

VAUDE Johanna, Greffe, fusion, hérité. L'hybridation dans le cinéma expérimental contemporain, in *Corps* 2009/2, n°6, p.109-114.

Article de presse généraliste

JOIGNOT Frédéric, Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde était « irréversible », in *Le Monde* du 3/02/2011, en ligne [réf. du 8 février 2011]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/carnet/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html#ens_id=1474467

Dictionnaires

LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*, Paris : Pauvert, 2001, 633 p.

INTERMÉDIALITÉ

Ouvrage

MARINIELLO Silvestra (sous dir), *Cinéma et intermédialité*, Cinémas n°2-3 / vol. 10, Montréal : Cinémas, Printemps 2000, 260 p.

Articles de revues scientifiques

ALTMAN Rick, Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°46, avril-juin 1995, p. 65-74.

ALTMAN Rick, Technologie et textualité de l'intermédialité, *Sociétés & représentations* n°9, *La croisée des médias*, Paris : CREDHESS, 2000, p.11-20.

DELAVAUD Gilles, LANCIEN Thierry, D'un média ... l'autre, *Médiamorphoses* n°16, Paris : INA/Armand Colin, 2006, p.20-23.

GAUDREAUULT André, MARION Philippe, Cinéma et généalogie des médias, *Médiamorphoses* n°16, Paris : Armand Colin, INA, Avril 2006, p. 24-30.

GAUDREAUULT André, MARION Philippe, Un média naît toujours deux fois, *Sociétés & représentations* n°9, *La croisée des médias*, Paris : CREDHESS, 2000, p.21-36.

MARINIELLO Silvestra, Commencements, *Intermédialités* n°1, *Naître*, Montréal, Printemps 2003, p.47-62.

Disponible sur : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p1/pdfs/p1_mariniello.pdf

MECHOULAN Eric, *Intermédialités : le temps des illusions perdues*, *Intermédialités* n°1, *Naître*, Montréal, Printemps 2003, p. 9-27.

Disponible sur : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/interface/numeros.html>

MOSER Walter, « Puissance baroque » dans les nouveaux médias. A propos de Prospero's Books de Peter Greenaway, *Cinémas* n°2-3 / vol 10, *Cinéma et intermédialité*, Montréal : Cinémas, 2000, p. 39-63.

MÜLLER Jürgen, L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire, *Cinémas* n°2-3 / Vol.10, *Cinéma et intermédialité*, Montréal : Cinémas, 2000, p.105-134.

MÜLLER Jürgen, Vers l'intermédialité, histoires, positions et options d'un axe de pertinence, *Médiamorphoses* n°16, Paris : INA/Armand Colin, 2006, p.99-110.

ODIN Roger, Sémio-pragmatique et intermédialité, *Sociétés et représentations* n°9, *La croisée des Médias*, Paris : CREDHESS, 2000, p.115-130.

SICARD Monique, Du nouveau et de l'ancien. Technologie des images, *Sociétés et représentations* n°9, *La croisée des Médias*, Paris : CREDHESS, 2000, p.63-73.

Thèses et mémoires

CACCAMO Emmanuelle, *L'esthétique intermédiaire des œuvres de l'Art Internet*, mémoire de master 2 recherche en Sciences de l'Information-Communication sous la direction de Thierry LANCIEN, Université de Bordeaux 3, 2011.

ANTHROPOLOGIE, GLOBALISATION, POSTMODERNITE ET POSTCOLONIAL

Ouvrages

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot & Rivages (Poche), 2005, 336 p.

AUGE Marc, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris : Fayard, 1994, 199 p.

AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, 149 p.

BHABHA Homi K, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007, 414 p.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard, 2004, 346 p.

GARCIA-CANCLINI Néstor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paídos, 2005, 238 p.

GEERTZ Clifford, *Savoir local, savoir global : les lieux du savoir*, Paris : PUF (Sociologie d'aujourd'hui), 2002, 293 p.

GRUZINSKI Serge, BENAT TACHOT Louise, *Passeurs culturels, mécanismes de métissage*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme / Presses universitaires de Marne-La-Vallée, 2002, 319 p.

HALL Stuart, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Paris : Editions Amsterdam, 2007, 327 p.

LAZARUS Neil, *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris : Editions Amsterdam, 2006, 443 p.

LEVI-STRAUSS Claude, *La voie des masques*, Paris : Plon (Pocket), 1979, 215 p.

LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *La Culture-monde : réponse à une société désorientée*, Paris : Odile Jacob (Penser la société), 2008, 223 p.

LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris : Seuil (La couleur des idées), 2007, 361 p.

MARTIN-BARBERO Jesús, *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*, Pittsburg: Nuevo Siglo, 2001, 304 p.

MATTELART Tristan, *Médias, migrations et cultures transnationales*, Bruxelles, INA/De Boeck, 2007, 158 p.

Articles de revues scientifiques

AUGE Marc, Retour sur les « non-lieux », *Communications n°87, Autour du lieu*, Centre Edgar Morin, Paris : Seuil, 2010, p.171-177.

LARDELLIER Pascal, *Anthropologie et communication selon Marc Augé*, Jacques Perriault et Yves Winin, MEI n°15, *Anthropologie et communication*, Paris : L'harmattan, 2001, p.7-15.

BORIS Jeanne, Entretien avec Serge GRUZINSKI, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, mai 2007 n° 12, *Faut-il avoir peur du relativisme ?*, mai 2007, p.195-206, en ligne [réf. du 18 avril 2008]. Disponible sur: <http://traces.revues.org/index223.html>.

DEBARBIEUX Bernard, Imaginaires nationaux et post-nationaux du lieu, *Communications* n°87, *Autour du lieu*, Centre Edgar Morin, Paris : Seuil, 2010, p.27-42.

GARCIA CANCLINI, La globalización: ¿productora de culturas híbridas? in *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogota, 2000, 18 p, en ligne [réf. du 21 décembre 2010]. Disponible sur : <http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>

ORTIZ Renato, Modernité mondiale et identités, *Hermès* n°28, Paris : CNRS, 2000, p.109-118.

RASSE Paul, Anthropologie de la communication et diversité des cultures, en ligne [réf. du 24 juin 2011]. Disponible sur : <http://www.museum.agropolis.fr/pages/savoirs/dilutionculturelle/anthropo.pdf>

RASSE Paul, Esquisse d'une école francophone d'anthropologie de la communication, in *Recherche en communication* n°26, UCL, Louvain, 2006, en ligne, non paginé [réf. du 24 juin 2011]. Disponible sur : <http://sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/5771/5491>

ROCHE Thierry, L'anthropologie visuelle : un modèle dialogique, *MEI* n°15, *Anthropologie et communication*, Paris : L'harmattan, 2001, p.111-122.

SUBRAHMANYAM Sanjay, Par-delà l'incommensurabilité : pour une histoire connectée des empires aux temps modernes, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°4-bis, Tome 54, *Histoire globale, histoires connectées*, Paris : Belin, 2007, p.34-53.

ZUNIGA Victor, HERNANDEZ-LEON Ruben, Peut-on parler de diaspora mexicaine aux Etats-Unis ? in *Les cinémas multiplexes : de nouveaux territoires culturels ? Géographie et cultures* n°53, Paris : L'Harmattan, 2005, p.87-102.

Dictionnaires

MOREL Catherine, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris : Archipel, 2004, 958 p.

MEXIQUE ET AMERIQUE LATINE (HISTOIRE CULTURELLE ET SOCIOPOLITIQUE)

Ouvrages

CAMAYD-FREIXAS Erik, *Realismo mágico y primitismo*, Boston: University Press of America, 1998, 349 p.

DOMINGUEZ-RUVALCABA Hector, *Modernity and the nation in Mexican representations of masculinity*, New York: Palgrave Mac Millan, 2007, 182 p.

EUDAVE Cecilia, *Sobre lo fantástico mexicano*, Florida: Letra Roja, 2008, 175 p.

GALEANO Eduardo, *Les veines ouvertes de l'Amérique latine*, Paris : Plon (Terre humaine), 1981, 447 p.

GARCIA-CANCLINI Néstor, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires : Paidós, 2002, 116 p.

GRAULICH Michel, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, Paris : Fayard, 2005, 415 p.

HEMOND Aline, RAGOND Pierre, *L'image au Mexique : usages, appropriations et transgressions*, Paris : L'Harmattan, 2001, 248 p.

KETTENMANN Andrea, *RIVERA*, Paris: TASCHEN Gmbh, 2006, 96 p.

LOCHARD Guy, SCHLESINGER Philip R (coord.), *Amérique latine : culture et communication*, Hermès n°28, Paris, CNRS, 2000, 299 p.

MARTIN-BARBERO Jesús, HERLINGHAUS Hermann, *Contemporaneidad lationamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2000, 200 p.

MARTIN-BARBERO Jesús, *Al Sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*, Pittsburg: Nuevo Siglo, 2001, 305 p.

PALAISSI-ROBERT Marie-Agnès, *Juan Rulfo, l'incertain*, Paris : L'Harmattan, 2003, 365 p.

PAZ Octavio, *Le labyrinthe de la solitude*, Paris : Gallimard (Nrf essais), 1972, 254 p.

PONCE Néstor, *Le Mexique : conflits, rêves et miroirs*, Paris : Editions du Temps (Questions de civilisation), 2009, 127 p.

TON-THAT Thanh-Vân, *Flaubert : Biographie, étude de l'œuvre*, Paris : Albin Michel, 1995, 190 p.

Articles de revues scientifiques

NETTEL Guadalupe, Le roman mexicain en proie à la violence, in *Que viva México*, Critique n°742, Editions de Minuit, Paris, mars 2009, p.190-200.

RUEDA Amanda, Carmen Castillo et Catalina Vilar : l'entre-deux du lieu d'énonciation du « latino-américain », *Caravelle* n°92, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2009, p.71-89.

RUY SANCHEZ Alberto, Por un Orientalismo Horizontal, *Artes de México* n°55, México: Arte Mudéjar variaciones, 2001, p.30-37.

Articles de journaux généralistes ou spécialisés

FARET Laurent, Le Mexique à la croisée des Amériques, *Questions internationales*, mars-avril 2006, n°18, Paris : La Documentation française, p.88-93.

Notre Mexique, Dossier Supplément du Courrier International n°958 du 12 au 18 mars 2009, p.21-38.

SAINT-GEOURS Yves, L'Amérique latine est le laboratoire du monde, *L'HISTOIRE* n° 322, *Amérique latine, les brûlures d'un continent*, Numéro spécial, Juillet-Août 2007, p. 6-11.

Articles en ligne

Dossier de presse *La littérature française dans le cinéma mexicain*, à l'occasion du Salon du livre de mars 2009 sur le Mexique, Cinémathèque française, 11 p. Disponible sur :

<http://mexiqueculture.org/wordpress/wp-content/uploads/2009/02/dossier-de-presse-cine-mexicain.pdf>

Juan Rulfo photographe, texte de présentation de l'exposition organisée entre le 2 et le 9 janvier 2003, Maison de l'Amérique Latine, Paris, en ligne [réf. du 15 février 2011]. Disponible sur:

<http://culturel.mal217.org/fr/Agenda/Expositions/2003/01/02/Juan-Rulfo-photographe-757.htm>

FLAMERION Thomas, *Le labyrinthe de la solitude*, article en ligne sur le site de la revue Evène, publié en mars 2009. Disponible sur: <http://www.evene.fr/livres/actualite/octavio-paz-labyrinthe-solitude-1857.php>

Sobre la vida de Juan RULFO, Note biographique (site officiel), en ligne [réf. du 16 février 2011]. Disponible sur:

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/cronologia.htm>

Dictionnaires

CARRIERE Jean-Claude, *Dictionnaire amoureux du Mexique*, Paris : Plon, 2009, 507 p.

Thèses et mémoires

GAULTIER Edouard, *L'influence culturelle du cinéma sur la population. L'exemple mexicain*, mémoire de Master, Institut d'Etudes politiques de Bordeaux, 2001, 123 p.

LOPEZ SANCHEZ Clémentine, *Nourriture et société à partir de trois romans contemporains*, mémoire de TER sous la direction de J.M BUIGES, Université de Bordeaux 3, 2000, 142 p.

Romans

ARRIAGA Guillermo, *Mexico Quartier Sud*, Paris : Phébus, 2009, 188 p.

CACUCCI Pino, *Poussières mexicaines*, Paris : Payot (Petite bibliothèque), 2001, 270 p.

Des nouvelles du Mexique, sélectionnées par François Gaudry, Paris : Métailié, 2009, 383 p.

ESQUIVEL Laura, *Chocolat amer*, Paris: Gallimard (Folio), 2009, 247 p.

FUENTES Carlos, *La plus limpide región*, Paris: Gallimard (Folio), 1982, 540 p.

FUENTES Carlos, *L'oranger*, Paris: Gallimard (Folio), 1997, 309 p.

FUENTES Vilma, *L'autobus de Mexico*, Paris: Actes Sud (Babel), 2008, 229 p.

JENNINGS Gary, *Azteca*, Paris: Livre de Poche, 1991, 1047 p.

RULFO Juan, *Pedro Páramo*, Paris: Gallimard (Folio), 2009, 183 p.

RUY SANCHEZ Alberto, *Les lèvres de l'eau*, Paris : Editions du Rocher/Motifs, 2010, 195 p.

VILLORO J, MADRID F.M, TOSCANA D, MORABITO F, *Nouvelles du Mexique*, Paris : Magellan et Cie (Miniatures), 2009, 139 p.

VOLPI Jorge, *Le jardin dévasté*, Paris : Seuil (Cadre vert), 2009, 166 p.

LE CINEMA MEXICAIN ET LES FILMS DU CORPUS

Le cinéma mexicain et latino-américain

Ouvrages

AVINA Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México: Oceano, 2004, 269 p.

PARANAGUA P.A, *Le cinéma en Amérique Latine : le miroir éclaté*, Paris : L'Harmattan (Images plurielles), 2000, 287 p.

PARANAGUA P.A, CARRO N, *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, 333 p.

PELLICER Juan, *Tríptico cinematográfico, diálogo con Alejandro GONZALES-INARRITU*, México: Siglo veintiuno editores, 2010, 181 p.

SMITH Paul Julian, *Amores Perros*, British Film Institute (BIFI Modern Classics), 2003, 95 p.

WOOD Jason, *The faber book of Mexican cinema*, London: Faber and faber, 2006, 192 p.

Articles scientifiques

BONFIL Carlos, Du désenchantement à la résistance culturelle, *Critique* n°742, Mars 2009, Paris : Editions de Minuit, p.243-254.

BONFIL Carlos, Cinéma mexicain, le siège de l'ignorance, *Cinémas d'Amérique Latine* n°12, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004, p.100-107.

BONFIL Carlos, Le renouveau artistique du cinéma mexicain, *Cinéma d'Amérique Latine* n°17, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2009, p.34-45.

DE LOS REYES Aurelio, Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964), in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.71-94.

DIAZ LOPEZ Marina, La comedia ranchera como género musical, *Cinémas d'Amérique Latine* n°8, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000, p.27-40.

GARCIA Gustavo, Le mélodrame : la mécanique de la passion, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.177-186.

GARCIA-CANCLINI Nestor, Cuando hay cine iberoamericano: cinéfilos, videofilos e internautas, Simposio "El cine como historia; la historia como cine" Universidad de Harvard, 7 y 8 mayo 2010.

GARCIA RIERA Emilio, L'impact de rancho Grande, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1992, p.155-160.

GARCIA TSAO Leonardo, Quatre cinéastes d'une génération : Cazals, Hermosillo, Leduc et Ripstein, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.239-249.

LEPINE Cédric, Le cinéma mexicain par ses écoles, *Cinémas d'Amérique latine* n°17, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2009, p.46-52.

LILLO Gastón, les transgressions dans les films mexicains de Buñuel, *Cinemas d'Amérique Latine* n°1, Toulouse, 1995, p.35-38.

MONSIVAIS Carlos Mythologies, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.143-154.

PARANAGUA Paulo Antonio, Dix raisons pour aimer ou détester le cinéma mexicain et pour exclure toute indifférence, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris : Centre Pompidou, 1992, p.9-24.

PEREZ TURRENT Tomás, Existe-t'il un cinéma mexicain de Luis Buñuel? *Cinemas d'Amérique Latine* n°5, Toulouse : Presses universitaire du Mirail, 1997, p.135-144.

PEREZ TURRENT Tomás, Crise et tentatives de renouvellement, in PARANAGUA P.A (sous dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1992, p.117-139.

PEREZ TURRENT Tomás, Luis Buñuel au Mexique, in PARANAGUA P.A (sous dir), *Le cinéma mexicain*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1992, p.229-238.

ROMERO Miranda, La nueva historia del cine mexicano, *Cinemas d'Amérique Latine* n°14, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006, p.176-185.

RUEDA Amanda, 1989-2008, 20 ans de cinéma latino-américain : tendances et évolutions, *Cinemas d'Amérique latine* n°16, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008, p.19-31.

RUEDA Amanda, Videoclip del Rock Latino: memoria y transnacionalidad, in *Dialogos Latinoamericanos* n°6, Universidad de Marhus, 2002, p. 56-69.

SENN Orlando, Je te hais mon amour. Scénario et mélodrame en Amérique Latine, *Cinemas d'Amérique latine* n°4, ARCALT, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996, p.24-30.

STAVENHAGEN Marina, Nuevos rumbos para el cine mexicano, *Cinemas d'Amérique Latine* n° 16, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008, p.65-73.

UGALDE Víctor, 10 años del TLC. La década perdida del cine mexicano, *Cinemas d'Amérique Latine* n° 12, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2004, p.92-95.

Articles de revues spécialisées ou généralistes

BRIMSON Tania, La buena onda, *Evène*, Mars 2009, en ligne, [réf. du 26 avril 2010].
Disponible sur : <http://www.evène.fr/cinema/actualite/cinema-mexique-inarritu-reygadas-1863.php>

CARPENTIER Mélanie, Entretien avec ARRIAGA Guillermo, publié sur le site EVENE en Mars 2009. Disponible sur : <http://www.evène.fr/cinema/actualite/guillermo-arriaga-loin-terre-brulee-inarritu-1878.php>

DEL TORO Guillermo, Retomar el cine de géneros, in Jorge ALBERTO LOZOYA (sous dir), *Cine mexicano*, Barcelona: Lunweg, 1993, p.187-190.

FERENCZI Aurélien, *Résurrection*, Téléràma n°3086 du 4 mars 2009, p.63-65.

REGNIER Isabelle, Au bonheur des monstres, in *Le Monde* du 29 octobre 2008, p.16.

ROSE Charlie, La noche de los Gotham, *Letras Libre*, Avril 2007, México: Editorial Vuelta, p.20-27.

TORRES Alberto, HUERTA César, Los tres fantásticos del cine mexicano, exigen Cuarón, Iñárrity y Del Toro en el Senado apoyo al cine, *El Universal* du 21/03/2007, en ligne, [réf. du 18 février 2009]. Disponible sur: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/413691.html>

Alejandro GONZALES-INARRITU

GONZALES IÑARRITU Alejandro, Conferencia magistral del Festival Internacional de Cine “Expresión en Corto” de Guanajuato, 30 juin 2010, en ligne [réf. du 29 août 2010]. Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=Ch6AVTiGxR0&feature=related>

NIOGRET Hubert, Aller au fond des choses, Entretien avec A.G INARRITU, *Positif* n°477, novembre 2000, p.24-28.

Amores perros (2001)

AUDE Françoise, Amours Chiennes, *Positif* n°477 du 1^{er} novembre 2000, p.22-26.

GONZALES INARRITU Alejandro, interviewé par Bernardo PEREZ SOLER, article en ligne sur le site de la BIFI (GB), [réf. du 24 juin 2010]. Disponible sur : <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/78>

MURAT Pierre, Amours Chiennes, *Télérama* n°3086 du 4 mars 2009, p.101.

21 Grams (2003)

CARRIERE Christophe, Inarritu, un cinéma en milles morceaux, *L'Express* du 19/01/2004, en ligne [réf. du 24 mai 2011]. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/inarritu-un-cinema-en-mille-morceaux_929427.html

Babel (2006)

ALBERTO Eliseo, *Babel*, Köln: TASCHEN GmbH (Photo Books), 2006, 304 p.

JEANNE Boris, Que reste-t-il de Babel ? *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes en movimiento, EHESS, mis en ligne le 15 juin 2007. Disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/index6591.html>

Carlos REYGADAS

AMIOT Julie, Carlos Reygadas, le mexicain et la critique, *Cinemas d'Amérique Latine* n°14, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006, p.54-165.

RIPSTEIN Arturo, El infernal Reygadas, en ligne, non paginé [réf. du 26 janvier 2011], publié le 1/01/2009 sur le site de Nexos. Disponible sur : www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=36

Japón (2002)

GOUDET Stéphane, Japón : Fragments d'une conversation avec Carlos Reygadas, *Positif* n°503 du 1er janvier 2003, p.37-38.

Batalla en el cielo (2005)

BURGOS Elisabeth, Sodoma y Gomorra: todos viven en el pecado, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes en movimiento, EHESS, 2006, non paginé, mis en ligne le 3 février 2006. Disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/index1807.html>

CHEZE Thierry, Batalla en el cielo, *Studio* n°217, novembre 2005, p.110-113.

JEANNE Boris, Extension du domaine de la lutte, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Imágenes en movimiento*, EHESS, 2006, mis en ligne le 3 février 2006, non paginé. Disponible sur: <http://nuevomundo.revues.org/index1771.html>

LEQUERET Elisabeth, Je voulais placer le spectateur dans un monde chaotique, *Cahiers du Cinéma* n°601, Mai 2005, p.30-31.

Luz silenciosa (2007)

FORESTIER François, Il était une foi, entretien avec Carlos Reygadas, *le Nouvel Observateur* n°2247 du 29/11/2007, p.152-153.

FUMEY Gilles, *Lumière silencieuse*, en ligne, non paginé [réf. du 5 janvier 2011]. Disponible sur : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1209

GEORGES Christian, Entretien avec Carlos REYGADAS, publié le 8 février 2008, en ligne, non paginé [réf. du 7 janvier 2011]. Disponible sur : http://www.e-media.ch/dyn/bin/1108-5587-1-lumiere_silencieuse.pdf

REYGADAS Carlos, entretien vidéo réalisé au festival de Cannes, en ligne [réf. du 5/01/2011]. Disponible sur : <http://www.rue89.com/prise-de-baecque/2007/05/23/de-van-sant-a-reygadas-la-journee-dun-critique-comble?page=0#comment-8696>

SCHWARTZ Arnaud, *Lumière silencieuse*, La Croix du 23/05/2007, en ligne [réf. du 7 janvier 2011]. Disponible sur : <http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2303973&rubId=1097>

SOLORZANO Fernanda, Carlos Reygadas contra el autor, *Letras Libres*, Mexico: Editorial Vuelta, octobre 2007, p.82-90, en ligne [réf. du 30 décembre 2010]. Disponible sur: <http://letraslibres.com/pdf/11631.pdf>

WEBOGRAPHIE

SUR LES SCIENCES HUMAINES

www.unif.ch/jpg/sitecrt/ARIC/Ouverture.htm : Site de l'ARIC (Association pour la Recherche Interculturelle de Laval)

www.alaic.net/portal : Site de l'ALAIC, portail de l'Association Latino-Américaine de Chercheurs en Communication.

www.ciespal.net : Site du CIESPAL, Centre International des Etudes Supérieures en Communication pour l'Amérique Latine

<http://cri.histart.umontreal.ca> : Site du CRI (Centre de Recherche sur l'Intermédialité de Montréal)

www.felafacs.org : Site de la fédération Latino-Américaine de Communication Sociale.

<http://w3.ipealt.univ-tlse2.fr> : Site de l'IPEALT, Institut Pluridisciplinaire pour les Etudes sur l'Amérique Latine de Toulouse.

www.infoamerica.org : Site du Portail Infoamerica, revue ibéro-américaine de Communication.

SUR LE CINEMA

www.imdb.com : Internet Movie data Base (base de donnée sur le cinéma)

www.unifrance.org : Site d'Unifrance, promotion du cinéma français dans le monde

www.bifi.fr : Site de la Bibliothèque du film

www.cinelatino.com.fr : Site de l'ARCALT (Association Rencontres Cinémas d'Amérique latine de Toulouse)

www.lacinemathequedetoulouse.com : Site de la Cinémathèque de Toulouse

www.cinematheque.fr : Site de la Cinémathèque de France.

www.imcine.gob.mx : Site de l'IMCINE, Institut Mexicain du Cinéma.

www.cinelatinoamericano.org : Portail du cinéma et de l'audiovisuel latino-américain et caribéen

www.cbo-boxoffice.com : Site de CBO-Box office, les chiffres du cinéma en France.

www.the-numbers.com : Site de The Numbers, les chiffres du cinéma dans le monde.

www.commeaucinema.com : Site français sur le cinéma.

www.allocine.fr : Site français sur le cinéma.

<http://tvolucion.esmas.com> : Site du groupe de médias mexicains Televisa.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Thématique	Image	Localisation
Créatures fantastiques résultant d'une hybridation plastique dans <i>Le Labyrinthe de Pan</i> (DEL TORO, 2006)	IMAGE 1 : Le Faune	Partie I, chapitre 3 p.156
	IMAGE 2 : El hombre Pálido	p.156
Images clés de l'imaginaire national mexicain	IMAGE 3 : le guérillero de Diego Rivera	Partie III, chapitres 7 & 9 p.303
	IMAGE 4 : le drapeau national mexicain	p.303
	IMAGE 5 : Le film de lucha libre	p.304
	IMAGE 6 : la Virgen de Guadalupe	p.365
L'hybridation culturelle du décor dans <i>Le Labyrinthe de Pan</i> (DEL TORO, 2006) et <i>Les Fils de l'homme</i> (CUARON, 2006)	IMAGE 7 : Fresques murales de Rudi Mercado	Partie IV, chapitre 12 p.499
	IMAGE 8 : Calaveras et Catrina de Posada	p.500
	IMAGE 9 : Le David de Michelangelo	p.501
	IMAGE 10 : Le Guernica de Picasso	p.501
	IMAGES 11 : L'univers futuriste de la technologie reliée au corpus humain	p.502
IMAGES 12 : L'arche des arts et l'album des Pink Floyd	p.503-504	

ANNEXES NUMERIQUES

Ces annexes numériques sont consultables sur le DVD ci-joint.

1. Annexe 1 : Présentation des films du corpus central et périphérique

Pour chaque film, le lecteur trouvera les informations suivantes : des données de production, la composition des équipes des films, un synopsis ainsi qu'un choix des mots-clés en relation avec les thématiques de notre thèse.

• **CORPUS CENTRAL**

- **AMORES PERROS**, Alejandro GONZALES INARRITU, 2000, 154 min.
- **21 GRAMS**, Alejandro GONZALES INARRITU, 2003, 124 min.
- **BABEL**, Alejandro GONZALES INARRITU, 2006, 143 min.
- **JAPÓN**, Carlos REYGADAS, 2002, 122 min.
- **BATALLA EN EL CIELO**, Carlos REYGADAS, 2005, 98 min.
- **LUZ SILENCIOSA**, Carlos REYGADAS, 2007, 145 min.

• **CORPUS PERIPHERIQUE**

- **SANGRE**, Amat ESCALANTE, 2006, 90 min.
- **CHILDREN OF MAN**, Alfonso CUARON, 2006, 109 min.
- **EL LABIRENTO DEL FAUNO**, Guillermo DEL TORO, 2006, 112 min.
- **SUPER AMIGOS**, Arturo PEREZ TORRES, 2007, 82 min.
- **LA ZONA**, Rodrigo PLA, 2008, 97 min.
- **SLEEP DEALER**, Alex RIVERA, 2008, 90 min.

2. Annexe 2 : Biographies des cinéastes du corpus central

Le lecteur trouvera dans cette annexe numérique les biographies et filmographies d'Alejandro GONZALES-INARRITU et Carlos REYGADAS.

3. Annexe 3 : Entretiens réalisés

Nous présentons dans cette annexe cinq entretiens que nous avons menés dans le cadre cette recherche.

En décembre 2008, lors d'un séminaire de Master Recherche à l'Université de Bordeaux 3, nous avons mené un entretien semi-directif à partir du visionnement collectif de séquences extraites du corpus. L'objectif était de tirer parti de la diversité des cultures scientifiques des étudiants de cette promotion, afin de recueillir leur parole sur les films et observer comment la médiation culturelle intervient dans la relation aux films.

Entre octobre et décembre 2009, nous avons participé au programme de recherche sur les « écrans » dirigé par Thierry LANCIEN. Nous avons réalisé deux séries d'entretiens sur la relation des étudiants à l'écran de leur ordinateur et de leur téléphone portable. Les résultats de ce terrain ont mis en exergue le rôle des médiations technologique et situationnelle dans la relation au film.

En décembre 2009, nous avons rencontré Vincent MARAVAL, distributeur du groupe Wild Bunch. Il nous a exposé sa vision de distributeur sur le cinéma mexicain contemporain et précisé des détails sur la production des films du corpus que Wild Bunch a coproduit et distribué en France et à l'étranger.

En avril 2011, lors de notre voyage de recherche à Mexico D.F, nous avons eu l'opportunité de nous entretenir avec Néstor GARCIA-CANCLINI, Professeur émérite au département d'Anthropologie de l'Universidad Autónoma de México (IZTALPALAPA) mais aussi Carlos BONFIL, écrivain mexicain et critique de cinéma pour la Jornada.

4. Annexe 4 : Sélection de séquences des films du corpus

Les séquences vidéo sont consultables sur la page web que nous avons créée pour les mettre en ligne, à l'adresse URL suivante :

<http://cinemex.e-monsite.com>

Les vidéos ne sont pas répertoriées dans la base de données de You tube qui nous sert d'hébergeur. Elles ne sont donc accessibles qu'à partir de cette page web.

Se référer aux tableaux de l'**Annexe numérique 4** du DVD pour connaître les mots-clés et les chapitres de la thèse associés à chaque séquence.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION GENERALE	9
1. Généalogie de la thèse	11
2. Le cinéma mexicain contemporain : un objet multidimensionnel	16
a. La construction de l'objet	16
b. L'objet dans son contexte : le Mexique ou le pays de l'entre-deux	24
3. Questionnement, hypothèses et plan de la thèse	26
4. Positionnement scientifique et méthodologique	33
a. Pour une approche <i>inter</i> et <i>trans</i> disciplinaire	35
b. Construction de la démarche exploratoire	41
5. Construction du corpus	44
Méthode d'analyse du corpus	46
PREMIERE PARTIE : L'ENONCIATION DU CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN, DES CONTEXTES DE PRODUCTION AUX CONTEXTES DE RECEPTION	48
Introduction	50
Chapitre Un : Des contextes de production déterminants	52
1. Situation de la production cinématographique mexicaine contemporaine	52
a. La production cinématographique mexicaine contemporaine au regard de la production du continent latino-américain	52
b. La crise du cinéma mexicain (1994-2003)	55
c. Les sources de financement du cinéma mexicain au Mexique	59
d. Le recours nécessaire aux sources de financement étrangères	64
2. Les contextes de production des films du corpus : entre Europe et Amériques	70
a. Données de production des films du corpus central	71
b. Données de production des films du corpus périphérique	72
3. Internationalisation de la production et énonciation : des médiations multiples et un lieu d'énonciation indéterminé	78
a. Le renouveau du cinéma mexicain vu de l'extérieur et de l'intérieur du pays	78
b. Médiations multiples et lieu d'énonciation indéterminé	83

Chapitre Deux : Approche sémio-pragmatique des genres cinématographiques	86
1. Le genre : une notion problématique	88
a. Promesse de genre	88
b. Le genre : une notion à définir dans sa complexité	91
c. Genre cinématographique et <i>horizon d'attentes</i>	93
d. Genres et contextes	95
2. L'approche sémio-pragmatique	98
a. Spécificité et apport de l'approche sémio-pragmatique	98
b. Les modes de lecture fictionnalisant et documentarisant	101
c. Considérer la structure énonciative des films	104
3. Le cinéma mexicain contemporain entre documentaire et fiction	106
a. Le jeu des « effets de réel »	106
b. L'impression de réalité	115
c. La perméabilité des frontières entre cinéma de fiction et cinéma documentaire	120
Chapitre Trois : Hybridation des genres cinématographiques et modes de lecture multiples	123
1. Les genres hybrides des films du corpus : analyse de cinq débuts de films	126
a. <i>Amores Perros</i> (GONZALES-INARRITU, 2000)	126
b. <i>Babel</i> (GONZALES-INARRITU, 2006)	128
c. <i>Japón</i> (REYGADAS, 2003)	132
d. <i>Luz silenciosa</i> (REYGADAS, 2007)	136
e. <i>Super Amigos</i> (PEREZ-TORRES, 2007)	141
2. Typologie des formes d'hybridation du cinéma mexicain contemporain	146
a. Etymologie et terminologie	147
b. L'hybridation plastique dans les films du corpus	150
L'hybridation dans la bande-son de <i>Babel</i> (GONZALES-INARRITU, 2006)	153
<i>Les Fils de l'Homme</i> (CUARON, 2006) : la création du bébé	157
<i>Le labyrinthe de Pan</i> (DEL TORO, 2006): Pan, le faune et El Hombre Pálido	159
Conclusion	166

DEUXIEME PARTIE : DES PRATIQUES DE RECEPTION AUX PRATIQUES DE CREATION, UN PHENOMENE CIRCULAIRE **168**

Introduction **170**

Chapitre Quatre : les médiations au niveau de la réception **172**

1. Un concept opératoire pour penser la relation aux médias **174**
 - a. La médiation comme concept **174**
 - b. Le modèle des médiations multiples **179**
2. Les médiations technologique et situationnelle **183**
 - a. Cinq situations de réception des films du corpus **183**
 - b. De l'écran de cinéma à l'écran d'ordinateur : la relation au film transformée par les médiations situationnelle et technologique **189**
 - c. Comment l'activité de réception transforme la création en retour ? **192**
3. La médiation culturelle et l'expérience interculturelle du spectateur **197**
4. La médiation esthétique et médiatique **205**

Chapitre Cinq : L'intermédialité dans le cinéma mexicain contemporain **210**

1. L'intermédialité : un courant de recherche et un état du cinéma mexicain contemporain **210**
 - a. L'approche diachronique : une relecture de l'histoire des médias **213**
 - b. L'approche synchronique : une connivence entre réalisateur et spectateur **215**
2. L'intermédialité du cinéma mexicain contemporain **217**
 - a. A. G INARRITU : intermédialité avec la radio, la télévision, et *effet-clip* **217**
 - b. C. REYGADAS : intermédialité avec la peinture **222**
3. Intermédialité et mémoire intermédiaire **226**
 - a. Les Pink Floyd et la peinture muraliste dans *Les Fils de l'Homme* et *le Labyrinthe de Pan* **227**
 - b. *Sleep Dealer* et la mémoire intermédiaire du jeu vidéo et des images d'ordinateur **228**
 - c. Symbolique de la mémoire intermédiaire de la bande-dessinée dans *Super Amigos* **230**

Chapitre Six : montage et énonciation dans le cinéma mexicain contemporain **233**

1. Le montage : un élément central de l'énonciation cinématographique **235**
2. A. GONZALES -INARRITU et C. REYGADAS : une énonciation mixte **239**
 - a. Entre montage narratif et discursif **239**
 - b. Raccord image & raccord son **245**
 - c. Le détournement des règles de montage pour créer des effets de sens **252**
3. Les théories du montage des cinéastes mexicains : rapport au monde et métadiscours **258**
 - a. A. GONZALES-INARRITU : un discours sur la fragmentation du monde **260**
 - b. Carlos REYGADAS : une esthétique de la contemplation **263**

Conclusion	267
TROISIEME PARTIE : APPROCHE HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE DU CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN	269
Introduction	271
Chapitre Sept : le cinéma mexicain d'aujourd'hui au regard du cinéma mexicain d'hier	273
1. Entre documentaire et fiction : les films sur la Révolution	274
a. La prédominance du genre documentaire dès les débuts de l'histoire du cinéma	274
b. Les films sur la Révolution et la figure du guérillero : un mythe national	277
2. Des genres particuliers nés de la relation tensive avec le cinéma hollywoodien	283
a. La comédie <i>ranchera</i> : ni western ni comédie musicale	284
b. Le genre fantastique nourri par les croyances locales	287
c. Le film de <i>lucha libre</i>	291
d. L'importance du mélodrame	295
3. Les <i>passeurs culturels</i> d'hier à aujourd'hui	304
a. S.M EISENSTEIN : une rencontre difficile, une œuvre inachevée	305
b. Luis BUNUEL : le paradoxe de l'intégration et de la transgression	308
c. Les <i>passeurs culturels</i> du cinéma mexicain contemporain	311
Chapitre Huit : Les liens entre la littérature et le cinéma	317
1. Littérature et cinéma mexicains : une histoire en miroir	319
a. De la quête de la <i>mexicanité</i> à l'universalité	319
b. Les expériences transmédiatiques des écrivains mexicains	324
2. Les genres du réalisme : de la littérature au cinéma	328
a. Le roman réaliste français du 19 ^{ème} et le cinéma mexicain	329
b. Le réalisme magique et le fantastique : une voix propre à l'Amérique latine	334
3. Des caractéristiques formelles communes à la littérature et au cinéma mexicains contemporains	344
a. L'hybridation culturelle	344
b. La fragmentation du récit	348
4. Deux thématiques récurrentes dans la littérature et le cinéma mexicains contemporains	352
a. La violence	352
b. La mort	357
Chapitre Neuf : un rapport à l'image marqué par la colonisation	363
1. La médiation de la religion dans le rapport à l'image	364
a. La colonisation du 16 ^{ème} siècle à l'origine du métissage des images	366
b. Deux formes de colonisation par l'imaginaire : <i>image-mémoire</i> et <i>image-miracle</i>	371

c.	La négociation avec l'esthétique européenne hégémonique et l'iconographie catholique	373
d.	L'image de la Virgen de Guadalupe en jeu dans la <i>guerre des images</i> de l'indépendance du Mexique	376
2.	Le religieux dans le cinéma mexicain contemporain	382
a.	Icones et place de la religion catholique dans les films du corpus	382
	<i>Amores Perros</i> (INARRITU, 2000)	383
	<i>21 Grams</i> (INARRITU, 2003)	389
	<i>Babel</i> (INARRITU, 2006)	390
	<i>Japón</i> (REYGADAS, 2002)	392
	<i>Batalla en el cielo</i> (REYGADAS, 2005)	393
	<i>Les Fils de l'Homme</i> (CUARON, 2006)	396
	<i>Super Amigos</i> (PEREZ-TORRES, 2007)	397
b.	La rédemption comme expérience récurrente des personnages	399
c.	Cultes anciens et nouveaux fanatismes	405
	Les cultes anciens dans les films de Carlos REYGADAS	405
	Les nouveaux fanatismes religieux dans <i>21 Grams</i> et <i>Les Fils de l'Homme</i>	409
3.	Un <i>autre</i> rapport à l'image	412
a.	L'image au Mexique : entre <i>image-représentation</i> et <i>image-écorce</i>	412
b.	Le baroque du 18 ^{ème} siècle : une forme d'expression du métissage	417
c.	Les images d'une modernité <i>décentrée</i>	419
d.	Le baroque du cinéma mexicain contemporain	422
	Conclusion	430

QUATRIEME PARTIE : LE CINEMA MEXICAIN CONTEMPORAIN DANS LE CONTEXTE DE LA GLOBALISATION 432

Introduction 434

Chapitre Dix : Un cinéma contre-hégémonique, entre appropriation et détournement 436

1.	La négociation avec le cinéma hollywoodien : les formes de résistances des cinéastes mexicains contemporains	437
a.	La négociation avec le cinéma postmoderne chez INARRITU	441
b.	Des mises en scène originales chez REYGADAS et CUARON	448
2.	Des liens forts avec le cinéma européen d'hier et d'aujourd'hui	455
a.	Les références au cinéma européen	455
b.	Le cinéma mexicain contemporain et le jeune cinéma espagnol	459
3.	L'interculturalité dans le cinéma mexicain contemporain	462
a.	L'interculturalité dans les contextes de production	464

Chapitre Onze : Les cinéastes mexicains contemporains au cœur de la tension entre local/global	471
1. Des problématiques locales aux problématiques globales	472
a. Violence, catharsis et réflexivité sociale	473
b. Les relations hommes-femmes : l'homme moderne en quête de masculinité	476
c. Images de la ville, images de la modernité	479
d. Frontières physiques, symboliques et problématique de la communication interculturelle	482
e. Temporalités mixtes et hétérogénéité culturelle	489
2. La diaspora des cinéastes mexicains au cœur de l'articulation entre local et global	494
Chapitre Douze : l'hybridation culturelle du cinéma mexicain contemporain	502
1. Les différentes formes de gestion de l'interculturalité dans les films du corpus	503
a. L'hybridation culturelle dans les films du corpus central	506
Dans les films d'Alejandro GONZALES-INARRITU	506
Dans les films de Carlos REYGADAS	508
b. L'hybridation culturelle dans les films du corpus périphérique	510
Le rite d'initiation dans Super Amigos	511
La symbolique du faune dans Le Labyrinthe de Pan	513
Les fresques murales de l'habitation del Hombre Pálido dans Le Labyrinthe de Pan	516
Le décor du Ministère des Arts dans les Fils de l'homme : un assemblage d'Art classique et de nouvelle technologie	518
2. Pertinence et opérabilité du concept d'hybridation au regard d'autres concepts	528
Conclusion	534
CONCLUSION GENERALE	536
BIBLIOGRAPHIE	555
TABLE DES ILLUSTRATIONS	584
ANNEXES NUMERIQUES	587
1. Annexe 1 : Présentation des films du corpus central et périphérique	589
2. Annexe 2 : Biographies des cinéastes du corpus central	589
3. Annexe 3 : Entretiens réalisés	590
4. Annexe 4 : Sélection de séquences des films du corpus	591
TABLE DES MATIERES	593