



HAL
open science

Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014) : la construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles

Andrea Cabezas Vargas

► To cite this version:

Andrea Cabezas Vargas. Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014) : la construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. NNT : 2015BOR30058 . tel-01298559

HAL Id: tel-01298559

<https://theses.hal.science/tel-01298559>

Submitted on 6 Apr 2016

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.

Université Bordeaux Montaigne

École doctorale Montaigne Humanités (ED480)

THÈSE DE DOCTORAT

ARTS (HISTOIRE, THÉORIE ET PRATIQUES DES ARTS)

**Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014).
La construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques
et culturelles.**

Présentée et soutenue publiquement le 1^{er} décembre 2015

par

Andrea CABEZAS VARGAS

Sous la direction de Pierre BEYLOT et María Lourdes CORTÉS

Membres du Jury :

M^{me} Nancy BERTHIER, Professeure, Université Paris Sorbonne

M. Pierre BEYLOT, Professeur, Université Bordeaux Montaigne

M. Raúl CAPLÁN, Professeur, Université d'Angers

M^{me} María Lourdes CORTÉS, Professeure, Université du Costa Rica

Cette thèse a été préparée au sein du Laboratoire

MICA (Médiation, Information, Communication, Arts) (ES 4426)

Université Bordeaux Montaigne

Adresse :

Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA)

Domaine universitaire-10, Esplanade des Antilles

33607 Pessac Cedex.

*Ce que le film donne à voir n'est pas une totalité
mais le monde de la contingence,
dans sa fragmentation, sa disparité,
sa fondamentale hétérogénéité.*

Sigfried Kracauer

SOMMAIRE

SOMMAIRE	6
REMERCIEMENTS	11
INTRODUCTION	14
I. Panorama de l'évolution du cinéma centraméricain de 1970 aux années 2000	34
I. 1. Les années 1970-1980 : émergence des cinémas nationaux	35
I.1.1. Cadre sociohistorique et culturel : les révolutions et le chaos, sources de création artistique cinématographique ou propagande politique ?.....	35
I.1.2. Le contexte sociopolitique mondial et le positionnement stratégique de l'isthme centraméricain.....	38
I.1.3. Le contexte économique, géopolitique et socioculturel de la région.....	38
I.1.4. La vague du Nouveau cinéma latino-américain.....	40
I.1.5. La solidarité internationale : un coup de pouce pour la construction d'un cinéma national	44
I.1.6. Vers un cinéma national : l'appui et le soutien économiques de l'État et les initiatives des groupes indépendants.....	50
I.2. Années 1990, de l'utopie à l'oubli : le réveil après la guerre froide	76
I.2.1. Fin de mouvements révolutionnaires.....	77
I.2.2. Conséquences de la crise économique : réduction et suppression budgétaire.....	90
I.2.3. Nouvelles alternatives.....	95
I.2.4. Cinéma associatif et communautaire : une nouvelle perspective.....	100
I.3. Panorama des années 2000: une renaissance cinématographique	102
I.3.1. Bilan pays par pays.....	103
I.3.2. Une production axée sur la coopération internationale.....	131
I.3.3. Formation et financement.....	131
I.3.4. Diffusion et visibilité internationale.....	135
I.3.5. Les politiques cinématographiques : défis et enjeux dans les cinématographies régionales	139
I.3.6. Conservation du patrimoine cinématographique.....	145
II. Mémoires socio-historiques et culturelles : de l'engagement et les batailles idéologiques à l'écran	148

II.1. Temps de guerre : idéologies politiques et révolutions	150
II.1.1. Bilan général : des films sur la guerre et les révolutions centraméricaines	151
II.1.2. Entre continuités et ruptures esthétiques	156
II.1.3. <i>El Salvador, el pueblo vencerá</i> : le processus de la révolution et l'incitation à la révolte d'un peuple.....	157
II.1.3.1. L'exaltation du nationalisme comme vecteur du <i>Pathos</i>	158
II.1.3.2. Entre le national et l'international	161
II.1.4. <i>Los puños de una Nación</i> : la figure du héros et la construction d'une identité nationale	167
II.1.4.1. L'histoire d'une guerre atypique.....	169
II.1.4.2. La construction d'un héros national.....	172
II.1.4.3. La démythification du héros	177
II.1.5. <i>Palabras mágicas</i> de l'articulation entre le passé et le présent	180
II.1.5.1. Le passage du collectif au personnel	181
II.1.5.2. Le passé, le présent et le vide	183
II.1.5.3. D'une nouvelle esthétique politique : le lyrisme	186
II.2. Cinéma et genre	191
II.2.1. Sur la parité de genre dans la production filmique	192
II.2.2. Des films portant sur le genre.....	197
II.2.3. Pour un cinéma politique et engagé de femmes : Patricia Howell et <i>Dos veces mujer</i>	203
II.2.3.1. La contestation de l'imaginaire construit autour des femmes : mythes et préjugés....	204
II.2.3.2. De la dénonciation : sociale, politique et économique	207
II.2.4. <i>El día que me quieras</i> : l'envers du décor du séducteur macho	213
II.2.4.1. Jusqu'à ce que la mort vous sépare	215
II.2.4.2. De « l'amour » exacerbé pour la femme	216
II.2.4.3. La constante perpétuation du machisme : la mère complice et protectrice.....	217
II.2.4.4. La femme témoin et indifférente : la loi du silence.....	219
II.2.4.5. De la dépendance de la femme	220
II.2.5. <i>Del amor y otros demonios</i> : Une esthétique féminine de la revendication et de la démythification de la femme	223
II.2.5.1. Entre mythe et réalité	224
II.2.5.1.1. La conduite féminine.....	225
II.2.5.1.2. Le corps et la beauté.....	227
II.2.5.1.3. La chevelure féminine.....	229
II.2.5.2. La femme rêvée.....	231

II.3. Cinéma et groupes ethniques	239
II.3.1. Évolution du cinéma autour des groupes ethniques	240
II.3.2. <i>Distancia</i> : les séquelles de la guerre et l'échec des projets « d'unification » identitaire	245
II.3.2.1. De la distance tangible à la distance symbolique	247
II.3.2.2. Les plaies ouvertes des traumatismes des siècles	249
II.3.2.3. Le projet de réconciliation et de la reconstruction	252
II.3.3. <i>Herederos de Cushcatan</i>	257
II.3.2.1. L'imaginaire collectif de l'indigène au Salvador	258
II.3.2.2. Les enjeux des peuples indigènes salvadoriens	261
II.3.2.3. De la cosmogonie indigène	264
II.3.4. <i>Lubaraun</i> : voyage au cœur de la mémoire ancestrale <i>garífuna</i>	267
II.3.4.1. La traversée symbolique et spatiale	268
II.3.4.2. Représentation de la cosmovision : de l'esthétique de l'allocentrisme à l'intime	271
II.3.4.3. Entre mémoire visuelle et mémoire orale	274
III. Représentations des problématiques sociales : entre réalisme social, dérision et satire	281
III.1. Inégalités sociales	283
III.1.1. Les différents portraits des inégalités : bilan des représentations	286
III.1.2. <i>Chance</i> , aux antipodes des classes sociales : entre satire et dérision	291
III.1.2.1. Du superflu à l'essentiel	293
III.1.2.2. De l'individualisme au partage.....	296
III.1.2.3. De la soumission à l'émancipation.....	298
III.1.2. <i>Gestación</i> : Inégalité, une question de genre et de niveau sociale.....	302
III.1.2.1. Symbolisation des archétypes sociaux	303
III.1.2.2. De la fiction à la réalité : dysfonctionnements sociaux des systèmes archaïques	307
III.1.2.3. Esthétiques des inégalités et de la marginalisation	310
III.1.3. <i>Fe</i> : à l'épreuve des inégalités	315
III.1.3.1. La stigmatisation raciale : des idées préconçues au racisme	317
III.1.3.2. Sur la fausse morale de l'égalité	320
III.1.3.3. Inégalités et rapports de pouvoir : entre argent, race et genre	322
III.1.3.4. Le regard piégé sur l'autre.....	324
III. 2. Cinéma et Violence	329
III.2.1. Sur la violence dans la production filmique centraméricaine	333
III.2.2. <i>Quién dijo miedo, Honduras de un golpe</i> : du perpétuel l'héritage des violences politiques	338

III.2.2.1. Des violences contre les droits fondamentaux des citoyens.....	341
III.2.2.2. De la violence psychologique	343
III.2.2.3. De la violence physique à la mort.....	344
III.2.2.4. Violence comme mécanismes de contrôle et de domination.....	345
III.2.3. <i>Curundú</i> : un regard sociologique à l'intérieur de la violence du ghetto	350
III.2.3.1. La violence comme modèle de répétition.....	351
III.2.3.2. La violence comme réponse à la pauvreté.....	354
III.2.3.3. La violence comme réponse à la violence.....	357
III.2.3.4. L'aliénation sociale et culturelle, un autre type de violence	358
III.2.4. <i>Cápsulas</i> : regards croisés sur les échelles de la violence au Guatemala.....	363
III.2.4.1. La violence familiale	364
III.2.4.2. L'enfance et la jeunesse : de la violence virtuelle à la violence réelle	366
III.2.4.3. L'impact de la drogue sur la propagation de la violence.....	370
III.2.4.4. La vie au fil de la drogue.....	372
III. 3. Cinéma et Migration	377
III.3.2. <i>El camino</i>	382
III.3.2.1. Aux origines de la migration nicaraguayenne.....	384
III.3.2.2. Du chemin au franchissement des frontière(s).....	387
III.3.2.3. Le corps/territoire « outragé » : la métaphore du papillon	389
III.3.2. <i>Ausentes</i> : le prix social de la migration.....	395
III.3.2.1. Un voyage sans retour : sur les traumatismes psychologiques.....	397
III.3.2.2. Migration et décomposition sociale	400
III.3.2.3. Un cycle sans fin.....	402
III.3.3. <i>abUSAdos</i> : de l'exploitation à l'esclavage moderne.....	405
III.3.3.1. De l'exploitation à l'esclavage consensuel.....	407
III.3.3.2. De la xénophobie à l'altruisme	410
III.3.3.3. Aux marges de la légalité : la triple transgression de la loi	411
CONCLUSION	420
ANNEXES	430

LISTE DE FILMS CATALOGUÉS	431
FILMS CENTRAMÉRICAINS : résultats d'analyses de données 1970-2014	444
TABLES	462
TABLE DES IMAGES	462
TABLES DES GRAPHIQUES	463
TABLES DES TABLEAUX	464
SOURCES	465
BIBLIOGRAPHIE	471
INDEX	498

REMERCIEMENTS

Le travail qui suit est le résultat d'un long processus de recherche qui n'aurait jamais eu lieu sans l'aide et le soutien d'un grand nombre de personnes et d'institutions auxquelles je tiens vivement à adresser mes remerciements.

Tout d'abord, je souhaite remercier mon directeur de thèse, Monsieur Pierre Beylot, d'avoir accepté de me guider dans mon projet, de m'avoir laissé travailler en toute liberté, pour sa lecture attentive et ses conseils éclairés. Je remercie également ma directrice María Lourdes Cortés pour avoir su m'accompagner tout au long de mes recherches, malgré la distance, pour ses conseils, pour avoir partagé très généreusement avec moi ses contacts et ses connaissances mais aussi pour m'avoir facilité l'accès à un grand nombre de films et de documents.

Je tiens aussi à remercier les membres du jury, Nancy Berthier et Raúl Caplán, d'avoir accepté de me lire et de participer à la soutenance de cette thèse.

Ma gratitude va également à toutes les personnes, cinéastes, producteurs, directeurs de centres de cinéma ainsi que tous les proches du monde du cinéma centraméricain, qui m'ont accordé leur temps et qui ont partagé généreusement avec moi leurs expériences, anecdotes, leurs commentaires et leurs archives personnelles si précieux pour mes recherches. Mes remerciements vont particulièrement au maître du cinéma latino-américain, le réalisateur Fernando Birri, pour sa générosité, ses sages conseils et ses encouragements, ce fut indéniablement une rencontre humaine et politique qui a marqué ma pensée.

Je souhaite remercier les équipes de Recherche MICA et AMERIBER ainsi que leurs directrices Mme Carayol et Mme Tauzin pour m'avoir accueillie au sein de leurs équipes et avoir ainsi contribué grâce à leurs séminaires, ateliers, journées d'études et colloques, à ma formation à la recherche. Je remercie l'historien Ronald Soto Quirós pour sa lecture attentive et ses conseils avisés. Je remercie aussi Catherine González, responsable du CADIST

Amérique latine, pour l'acquisition du matériel indispensable à mes recherches, des ouvrages ainsi que des films, mais aussi pour son écoute et ses conseils.

Merci aux membres de l'équipe Equality pour leur soutien, encouragements et financement en particulier à Elisabeth Hoffmann, de l'Université Bordeaux Montaigne ainsi qu'à Ana Rosa Ruíz de l'Institut Technologique du Costa Rica et toutes les collègues des universités latino-américaines qui ont contribué à ma formation aux études de genre.

À mes chers lecteurs et lectrices, Raphael des Garets, Mizou, Blanca Rauda, mes remerciements les plus chaleureux, ainsi qu'à mes ami(e)s et collègues pour leur soutien et leurs encouragements : Ricardo Sumalavia, Carmen Herrera, Giselle Ballette, Nicole Poussevigne, Valérie Joubert, Lise Segas, Mélanie Sadler, Lucie Dudreuil et Aimon Pérez.

Ma pensée la plus chère et toute ma gratitude à Margarita Vargas, pour tous ses sacrifices, sa compréhension et ses encouragements, ainsi qu'à toute ma famille pour m'avoir soutenue et encouragée tout au long de ces années.

Enfin, toute ma gratitude à Brad Safarik, pour m'avoir accompagnée au cours de ce processus, pour sa lecture, ses conseils, sa générosité, sa patience et son aide incommensurable sans laquelle cette thèse n'aurait jamais abouti.

Et à tous ceux qui ont collaboré directement ou indirectement à cette thèse, mes remerciements les plus sincères.

À Margarita Vargas Alvarado

INTRODUCTION

Quand on parle du cinéma latino-américain, on pense le plus souvent aux grandes productions comme celles du cinéma mexicain, du cinéma argentin, du cinéma brésilien ou encore à d'autres productions plus modestes mais plus connues, comme celles du cinéma cubain ou du cinéma chilien. Or il existe d'autres cinématographies moins connues ou presque invisibles sur la scène internationale. C'est le cas de celles des pays d'Amérique centrale.

Toutefois, on peut se demander s'il existe un cinéma centraméricain ? Qui sait que les premières images tournées dans ces pays ont déjà plus d'un siècle ? Qu'un directeur guatémaltèque a été primé deux fois au Festival de Cannes¹ ? Ou encore, qui sait qu'un film sur le conflit nicaraguayen a été nommé aux Oscars² comme meilleur film étranger ? À en juger par le nombre restreint d'informations sur ce sujet, on peut supposer que le nombre de personnes qui connaissent l'histoire et les avatars du cinéma centraméricain n'est pas très grand. Même si, ces dernières années, la cinématographie de cette région a connu une augmentation importante de sa production, aujourd'hui les travaux scientifiques consacrés à ce sujet demeurent très restreints. À quoi doit-on donc cette « invisibilité » ? Cela peut s'expliquer par diverses raisons. La première que l'on peut citer est que les cinématographies des pays d'Amérique centrale sont très jeunes et récentes, comparées à d'autres cinématographies du continent latino-américain qui ont une histoire plus ancienne. La deuxième pourrait être le fait qu'il s'agit de toutes petites productions, ce qui limite leur « marché », la distribution et par conséquent la réalisation. Troisièmement, le manque de soutien et de structures qui promeuvent sa création sa diffusion et sa distribution. Et enfin, le peu d'intérêt qu'avait suscité le cinéma comme sujet d'étude « justifierait » que ces études sur le cinéma centraméricain soient très récentes. C'est à partir de l'ouvrage *La Pantalla*

¹ Marcel Reinchenbach, reçoit deux fois le Prix à meilleur documentaire voir les détails p. 72.

² Le film nicaraguayen *Alsino y el cóndor* du réalisateur chilien Miguel Littín a été nommé aux Oscar en 1983 comme meilleur film étranger.

*rota. Cien años de cine en Centroamérica*³ de María Lourdes Cortés, publié en 2005, que surgit l'idée d'une étude du cinéma régional. Dans un ouvrage retraçant l'historiographie du cinéma en Amérique centrale depuis les premières images des « chefs opérateurs » des frères Lumière et d'autres cinéastes qui ont visité la région et apporté le cinéma sur l'isthme centraméricain, María Lourdes Cortés explique son évolution, des débuts du XX^e siècle au début des années 2000. Ainsi, Cortés ouvre la voie et pose les bases de l'idée d'un cinéma régional presque jamais exploré auparavant. En effet, pendant longtemps les études culturelles avaient délaissé l'étude du cinéma. Dix ans après la sortie de cet ouvrage pionnier, il est nécessaire de se poser la question : qu'en est-t-il des recherches sur le cinéma centraméricain ?

Si les études sur le « cinéma centraméricain », dans une vision régionale, sont encore rares, il reste fondamental de dresser un panorama des études sur le cinéma de chacun des pays d'Amérique centrale. Car elles constituent les prémises d'une étude régionale plus globale sur le septième art. En ce sens, nous pouvons citer les travaux de Daniel Marranghello, *El Cine en Costa Rica, 1903-1920*⁴ (1988), *Cine y censura en Costa Rica*⁵ (1989), *Cultura cinematográfica en Costa Rica: los orígenes*⁶ (2011) et ceux de María Lourdes Cortés et Carlos Freer *¡Luces, cámara, acción! cine y televisión*⁷ (2000) et *El espejo imposible*⁸ (2002) de Cortés consacré au cinéma costaricien ; celui de César del Vasco et d'Edgar Soberón Torchia avec *Breve historia del cine panameño*⁹ (2003) et celui de Pedro Rivera *Cine, ¿Cine? ¡Cine!: la memoria vencida*¹⁰ (2009) consacrés au cinéma panaméen et particulièrement à l'histoire du Groupe expérimental du cinéma universitaire. Des travaux plus récents ont vu le jour comme celui de Ricardo Roque et Carlos Escalón : *Cine y televisión. Análisis de la expresión artística en el Salvador*¹¹ (2013) sur la situation de la production filmée et télévisuelle au Salvador ou celui de Karly Gaitán : *A la conquista de un*

³ María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005.

⁴ Daniel Marranghello, *El Cine en Costa Rica, 1903-1920*, San José, Ediciones cultura cinematográfica, 1988.

⁵ Daniel Marranghello, *Cine y censura en Costa Rica*, San José, Ediciones cultura cinematográfica, 1989.

⁶ Daniel Marranghello, *Cultura cinematográfica en Costa Rica: los orígenes*, Ediciones cultura cinematográfica, 2011.

⁷ María Lourdes Cortés, Carlos Freer, *¡Luces, cámara, acción! cine y televisión*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.

⁸ María Lourdes Cortés, *El espejo imposible: un siglo de cine en Costa Rica*, San José, Farben Grupo Editorial Norma, 2002.

⁹ César del Vasco, Edgar Soberón Torchia, *Breve historia del cine panameño*, Panamá, CIMAS, 2003.

¹⁰ Pedro Rivera, *Cine, ¿Cine? ¡Cine!: la memoria vencida*, Ciudad de Panamá, Ediciones Fotograma, 2009.

¹¹ Ricardo Roque, Carlos Escalón, *Cine y televisión. Análisis de la expresión artística en El Salvador*, San Salvador, Fundación AccesArte, 2013.

*sueño. Historia del cine nicaragüense*¹² (2014) sur l'histoire du cinéma nicaraguayen. De même est-il possible de trouver des articles, notamment dans la presse, sur les cinémas nationaux comme ceux de l'historien Salvadorien Jorge Lemos ou du Guatémaltèque Edgar Barillas¹³. Or ces travaux ont en commun de se centrer sur une optique nationale du cinéma, abordant très particulièrement l'évolution historiographique du cinéma par pays spécifique ou sur leurs salles de cinéma et/ou leurs audiences.

Bien qu'il soit possible de trouver des références sur le cinéma centraméricain dans des livres et revues spécialisées en cinéma latino-américain, celles-ci restent encore très limitées. En effet dans la plupart des cas, ces travaux se centrent sur les grandes productions comme celles du cinéma argentin, mexicain et brésilien, tandis qu'ils se contentent de citer simplement le cinéma centraméricain en quelques pages, voire en quelques lignes. À cet égard, nous pouvons évoquer l'ouvrage *Le Cinéma en Amérique latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, de Paulo Antonio Paranagua, qui résume ainsi le cinéma d'Amérique centrale :

En revanche, l'Amérique centrale et les Caraïbes (à l'exception de Cuba), présentent une production trop épisodique pour qu'elle puisse constituer ne serait-ce que l'esquisse d'une lignée¹⁴.

Dans son ouvrage *El cine de las historias de la revolución*¹⁵ (2002) Octavio Getino y Susana Velleggia consacre trois pages au cinéma salvadorien et deux au cinéma nicaraguayen. Cinq ans plus tard, Getino résume l'histoire de la production centraméricaine en dix-huit pages¹⁶ dans son ouvrage *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*, publié en 2007. En 2011, le même auteur, publie *Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*, avec la collaboration de María Lourdes Cortés. Cette fois, la section consacrée à la production centraméricaine occupe vingt-neuf pages. Elle explique les marchés nationaux et internationaux ainsi que les productions d'Amérique latine en général. Un autre ouvrage latino-américain qui évoque de façon plus

¹² Karly Gaitán, *A la conquista de un sueño. Historia del cine nicaragüense*, Managua, FUCINE, Fundación para la Cinematografía y la Imagen, 2014.

¹³ Pour plus de détails des articles de presse sur le cinéma centraméricain, consulter la bibliographie du présent travail.

¹⁴ Paulo Antonio Paranagua, *Le Cinéma en Amérique latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 114.

¹⁵ Octavio Getino, *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires, Grupo Editorial Altamira, 2002.

¹⁶ Octavio Getino, *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 2007, p. 181-206.

large le cinéma centraméricain, en dehors de *La Pantalla rota*¹⁷, est celui édité par la Fondation du Nouveau Cinéma Latino-américain *Hojas de cine : testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*¹⁸ qui consacre un récapitulatif des cinémas nationaux, de leurs débuts jusqu'aux années 1980. Il réalise une des rétrospectives les plus larges du cinéma d'Amérique centrale. Le volume I consacre dix-huit pages au Nicaragua, vingt-six pages au Panama. Le volume III consacre trente-huit pages au Salvador, onze pages au Guatemala et treize au Honduras. Cependant, le cinéma du Costa Rica est complètement omis. Si cet ouvrage reste aujourd'hui une source très importante d'informations sur le cinéma centraméricain il date toutefois des années 1980. De même, l'ouvrage *Les Cinémas d'Amérique latine pays par pays*¹⁹ dirigé par Guy Hennebelle et publié en 1981, même s'il comporte un grand nombre d'erreurs, est l'un des seuls ouvrages consacrés au cinéma d'Amérique latine à donner des informations sur le cinéma centraméricain. C'est, par ailleurs, le seul écrit en langue française qui consacre une section historiographique sur les pays d'Amérique centrale, sur plus de quelques lignes. L'ouvrage fut rédigé en collaboration avec divers spécialistes du cinéma, y compris des spécialistes locaux. Et il consacre ainsi quarante pages au cinéma de cette région, réparties de la façon suivante : Costa Rica, six pages rédigées par Peter Shumann ; Nicaragua, quatre pages écrites par Gerard Guillemot ; Panama, six pages élaborées par Peter Shumann ; Le Salvador, quatre pages écrites par Francisco Herrera et Atahualpa Lichy ; Guatemala, quatorze pages rédigées par Arturo Arias, Leonor Hurtado et José Campang ; Honduras, six pages écrites par Rafael Murillo.

En dehors de la région latino-américaine, les études sur le cinéma centraméricain sont encore plus restreintes. En Espagne, nous avons consulté la Filmothèque de Catalunya de Barcelone, mais nous n'avons pas retrouvé d'ouvrages espagnols dédiés au cinéma d'Amérique centrale, en dehors des travaux de Cortés et des ouvrages latino-américains déjà cités. En France, dans les bases de données de la cinémathèque française, de la cinémathèque de Toulouse ainsi que le catalogue du Système universitaire de documentation SUDOC²⁰, nous n'avons retrouvé aucun ouvrage ou thèse consacré entièrement au cinéma d'Amérique

¹⁷ María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit.

¹⁸ Fundación mexicana de cineastas, *Hojas de cine : testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. 1-4, México, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

¹⁹ Guy Hennebelle (dir.), *Les cinémas d'Amérique latine pays par pays*, Paris, L'Herminier, 1981.

²⁰ « Le catalogue du Système Universitaire de Documentation est le catalogue collectif français réalisé par les bibliothèques et centres de documentation de l'enseignement supérieur et de la recherche ». Source : <http://www.sudoc.abes.fr/xslt/>

centrale, ni d'ailleurs sur aucune des cinématographies des pays centraméricains²¹. Les seuls articles que nous avons pu retrouver sur le sujet – « La Luz en la pantalla : cine centroamericano reciente » et « El renacer del cine centroamericano » – ont été rédigés par María Lourdes Cortés²², traduits et publiés par la revue *Cinéma d'Amérique latine* du Festival de Cinémas d'Amérique latine de Toulouse. Mis à part ces articles, rien ne semble avoir été écrit sur le cinéma de cette région. Dans nos recherches en langue anglaise, nous avons consulté les archives et les bases de données au British Film Institut, le MoMA (Museum of Modern Art of New York), et les bases de données de Brown University et Stanford University, institutions qui possèdent l'une des plus riches sources en matière d'archives filmiques et de monographies sur le cinéma latino-américain. De ces recherches, nous avons pu répertorier un nombre plus important d'articles, surtout sur la période des années 1980. Nous avons répertorié certains ouvrages anglophones qui consacrent quelques pages au cinéma centraméricain, tels que *Cinema and social change in Latin America : conversations with filmmakers* (1983) de Julianne Burton²³ qui fait la transcription de deux interviews autour du cinéma nicaraguayen, la première réalisée avec le Portoricain Emilio Rodríguez Vázquez et la deuxième avec le Nicaraguayen Carlos Vicente Ibarra, toutes deux sur leur expérience du cinéma révolutionnaire au Nicaragua²⁴. De même, l'ouvrage *Cinema and the Sandinistas : filmmaking in revolutionary Nicaragua* (2003) de Jonathan Buchsbaum²⁵ est entièrement consacré au cinéma révolutionnaire nicaraguayen des années 1980. Quant aux articles, nous avons répertorié « Hollywood South? Cinema and criticism Coverage in Costa Rica²⁶ » d'Ann Marie Stock sur le cinéma au Costa Rica. En ce qui concerne les recherches scientifiques plus récentes, nous n'avons répertorié qu'une seule thèse : *New central American cinema (2000-2010)*, réalisée par le cinéaste hondurien Hispano Durón et sous la direction de Tamara Falicov, thèse soutenue à l'Université de Kansas en 2014. Les recherches de Durón explorent

²¹ Nous n'avons pas trouvé des ouvrages édités en France sur le sujet. Mais à la Cinémathèque française nous avons retrouvé l'ouvrage *El cine en Costa Rica (1903-1920)* de Daniel Marranghello en langue originale, ainsi que l'ouvrage *Les cinémas d'Amérique latine pays par pays* de Guy Hennebelle.

²² María Lourdes Cortés, « La Luz en la pantalla : cine centroamericano reciente », in *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 15, Toulouse, Presse universitaire de Toulouse, janvier 2007, p. 145-160 ; María Lourdes Cortés, « El renacer del cine centroamericano », in *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 17, Toulouse, Presse universitaire de Toulouse, janvier 2007, p. 59-64.

²³ Julianne Burton, *Cinema and social change in Latin America: conversations with filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1983.

²⁴ *Ibid.*, p. 69-80.

²⁵ Jonathan Buchsbaum, *Cinema and the Sandinistas: filmmaking in revolutionary Nicaragua*, Austin, University of Texas Press, 2003.

²⁶ Ann Marie Stock, « Hollywood South? Cinema and criticism Coverage in Costa Rica », in *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 17, Austin, University of Texas Press, 1998, p. 139-154.

les facteurs socio-économiques qui ont favorisé le développement du cinéma en Amérique centrale dans la première décennie des années 2000.

Quant aux ouvrages consacrés au cinéma mondial, la cinématographie d'Amérique centrale en est quasiment absente. Par exemple, dans *L'Atlas du cinéma*²⁷ publié en Hors série (n° 1089) de la revue *Cahiers du cinéma*, on ne fera aucune référence au cinéma de cette région. Il en est de même dans le *Dictionnaire du cinéma. Les films*²⁸ de Jacques Lourcelles, où aucun film centraméricain n'est cité ou dans l'ouvrage de Georges Sadoul *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*²⁹. À l'exception de l'ouvrage *L'Atlas du cinéma* d'André Z. Labarrère³⁰ qui mentionne l'Amérique centrale en quelques lignes seulement, sur quarante-quatre pages de la section consacrée à l'Amérique latine nous n'avons pas pu trouver d'autres références. Dans la publication de Labarrère, deux films de Guatemala sont cités *El sombrero* (1950) et *El Silencio de Neto* (1994), tandis que les autres pays de la région sont évoqués ainsi :

La production des États d'Amérique centrale n'est pas mieux lotie.

Au Costa Rica, au Honduras, au Nicaragua, à Panamá et au Salvador, les courts métrages forment le gros de la production. Leur contenu militant et la présence d'organismes inspirés de l'ICAIC signalent l'influence cubaine³¹.

Dans ses déclarations, Labarrère omet les cinémas révolutionnaires centraméricains qui ont eu un grand impact sur la scène internationale, alors qu'il parle largement du cinéma des époques révolutionnaires mexicaine et cubaine. Cette omission est tout à fait justifiable dans la mesure où, au moment il a réalisé son ouvrage, il n'existait presque pas d'ouvrages ni de travaux sur le cinéma centraméricain. Cependant, un grand nombre d'articles de revues des années 1980, revues spécialisées en cinéma, parlaient de l'émergence du cinéma révolutionnaire en Amérique centrale³². Mais ces informations n'étaient pas disponibles facilement, notamment en langue française ou en accès à partir de l'étranger.

²⁷ Jean Michel Frodon, Charlotte Garson (dir.), *L'Atlas du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Hors série, 2004.

²⁸ Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma : Les films*, Paris, R. Laffont, 1992.

²⁹ Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1972.

³⁰ André Labarrère, *Atlas du cinéma*, Paris, La Pochothèque, 2002, p. 537.

³¹ *Loc. cit.*

³² Pour les détails des articles et des revues voir bibliographie, p. 475.

Depuis les années 2000, de nouvelles études sont apparues, sur les sphères nationales, avec le souci de retracer une historiographie plus complète du cinéma des pays d'Amérique centrale, en partie grâce aux *cultural studies*. En effet, les études culturelles centraméricaines commencent à prendre force à partir des années 2000, avec la création d'un réseau autour du « Programme vers une Histoire des littératures centraméricaines » logé au Centre de recherche en identités et culture latino-américaines de l'Université du Costa Rica³³. C'est à partir de ce réseau que surgit l'idée de créer le Premier Congrès d'études culturelles centraméricaines réalisé à San Salvador en 2007 sous la direction de Ricardo Roque. Depuis ce premier congrès, un comité académique international a été créé afin de donner une continuité au travail réalisé lors de la première conférence internationale. Avec l'objectif principal de « la consolidation d'une pensée critique sur le devenir de l'Amérique centrale comme espace humain et culturel³⁴ », le réseau continue le travail avec une rencontre biennale qui s'est maintenue jusqu'à nos jours. Dans le même sens, la revue *Istmo* (Revue virtuelle d'études littéraires et culturelles centraméricaines) constitue le moyen de diffusion et de promotion de ce réseau.

Bien que depuis le premier congrès déjà le cinéma soit inclus dans les études culturelles centraméricaines, il a bénéficié d'un espace de visibilité et de diffusion surtout avec la projection de films documentaires et de fiction, autant de courts-métrages et de moyens-métrages que de longs-métrages. Dans ce cadre, ont été diffusés des films et des rétrospectives de cinéastes, comme celle consacrée au réalisateur Guillermo Escalón, lors du deuxième congrès. Cependant, en matière de recherche proprement scientifique, le cinéma est resté au second plan. On le constate lors du premier Congrès d'études culturelles centraméricaines, car la seule communication sur le cinéma, « Una construcción cinematográfica transnacional: *Alsino y el cóndor* y la apertura de la ciudad cinematográfica nicaragüense » de la chercheuse américaine Stacy Lutsch (University of Kansas) sur l'un des films représentatifs de la révolution sandiniste, y fut présentée sous l'intitulé « Culture populaire : sport et culture audiovisuelle ». Dans un ouvrage publié en 2007 par les membres du Congrès d'études centraméricaines, intitulé « Estudios centroamericanos en el nuevo milenio³⁵ » et dirigé par Gabriela Baeza Ventura et Marc Zimmerman, aucun article n'est

³³ Héctor Leyva (dir.), *Actas del segundo congreso centroamericano de estudios culturales (2009)*, Tegucigalpa, Plural, Organización para la cultura, 2010, p. 8.

³⁴ *Ibid.*, p. 9.

³⁵ Gabriela Baeza Ventura, Marc Zimmerman (dir.), *Estudios centroamericanos en el nuevo milenio*, San José, Editorial Costa Rica, 2009.

dédié au cinéma. De même dans les « Actes du deuxième congrès d'études culturelles centraméricaines³⁶ » réalisé en 2009 et publié en 2010, aucun article sur le cinéma n'apparaît dans l'ouvrage.

C'est à l'heure du quatrième et dernier Congrès d'études culturelles centraméricaines (2013) que le cinéma commence à prendre plus d'espace et de force dans les études culturelles de la région. On le constate avec l'intérêt porté par certains chercheurs sur le cinéma. Sur plus de cent communications présentées au Congrès, dix étaient centrées sur le cinéma, réparties en trois tables rondes³⁷. Dans la première ont été présentés « Comunidades cinematográficas: las dinámicas de producción que dieron vida a *El Camino* » d'Amanda Alfaro Córdoba (Universidad de Costa Rica) ; « El niño y la Historia: reflexiones sobre la relación estético-política de *Alsino y el cóndor* a *El camino* » de Daniel Quirós (Lafayette College) ; « Mujeres indígenas bribris detrás de las cámaras: una experiencia de trabajo audiovisual para la defensa y promoción de los derechos de las mujeres » de Mónica Quirós Villalobos (Universidad de Costa Rica). Dans la deuxième table ronde, intitulée « Utopías y distopías familiares en el cine, el teatro y la literatura centroamericanas », ont été présentés « El camino sin regreso. Un acercamiento al tema de la distopía familiar en el cine costarricense actual » de Karen Poe Lang (Universidad de Costa Rica) ainsi que « Lazos familiares, etnicidad y justicia en El eco del dolor de mucha gente de Ana Lucía Cuevas » de Valeria Grinberg Pla (Bowling Green State University). Enfin, dans la troisième table ronde nommée « Memoria e historia » ont été présentées les communications : « El género documental en los procesos de recuperación de la memoria histórica en Centroamérica » de Margarita Sequeira Cabrera (Universidad de Costa Rica) ; « La memoria y la cotidianidad en El lugar más pequeño » de Yansi Pérez (Carleton College) et « Representaciones e identidades nacionales en los guiones audiovisuales costarricenses: un análisis del rompecabezas » de Sofía Vindas Solano (Universidad de Costa Rica).

Cette rétrospective des articles et ouvrages consacrés aux cinémas d'Amérique centrale permet de constater, premièrement, que l'analyse comparée des cinématographies, à l'exception des travaux de María Lourdes Cortés et de l'article de Margarita Sequeira cité ci-dessus, n'a pas été largement développée. Deuxièmement, nous pouvons relever que la plus

³⁶ Héctor Leyva (dir.), *Actas del segundo congreso centroamericano de estudios culturales (2009)*, loc. cit.

³⁷ Programme IV^e Congrès d'études culturelles centraméricaines (2013), San José, Costa Rica, du 17 au 19 juillet, 2013.

grande part de ces travaux est centrée sur la période du cinéma révolutionnaire. En troisième lieu, nous observons que la plupart des travaux sont centrés sur l'historiographie du cinéma. Bien que des chercheuses, comme Karen Poe et Valeria Grimberg, aient travaillé sur la représentation de la famille et la femme au cinéma, par exemple, il reste encore à exploiter de nombreux champs vastes et riches. En dépit de l'augmentation des productions dans les dernières années, les productions plus récentes semblent être peu étudiées. Et pourtant, la région connaît une véritable effervescence, en matière de production. En effet l'Amérique centrale a augmenté considérablement sa moyenne de réalisation de films dans la région, ainsi que sa présence, sa visibilité et sa reconnaissance dans des festivals renommés de catégorie A, comme la Berlinale, le Festival de Cannes, le Festival de Saint Sébastien, dans les deux dernières décennies.

Bien que, comme l'affirme Rafael Cuevas Molina, les révolutions centraméricaines aient marqué une nouvelle période culturelle en Amérique centrale³⁸, l'auteur manifeste le besoin des nations centraméricaines de regarder de près les productions culturelles issues des réalités de la post-guerre. Pour Molina, ainsi que pour Ana Patricia Rodríguez³⁹, la culture joue un rôle important dans l'imaginaire collectif. Si la période de la guerre est très importante dans l'histoire récente et présente d'Amérique centrale, elle marque aussi un virage dans les représentations socioculturelles de l'identité, non seulement nationale mais régionale. En ce sens, il nous a paru tout à fait pertinent d'explorer les nouvelles représentations socioculturelles à travers d'autres approches, au-delà des révolutions, et de déterminer le nouvel imaginaire qui caractérise le cinéma centraméricain. À cet égard, les *cultural studies* nous ont offert une excellente gamme de possibilités pour étudier le médium « cinéma ». D'abord par la rupture qu'elles établissent entre culture d'élite et culture populaire. Se débarrasser des préjugés d'une culture d'élite nous a semblé indispensable pour étudier l'expression artistique née des mouvements populaires, comme ce fut le cas du cinéma national en Amérique centrale. Mais également car elles nous permettent d'étudier les

³⁸ Dans son ouvrage *Traspasado Florecido : Tendencias de la dinámica de la cultura de Centroamérica (1979-1990)*, Heredia, EUNA, 1993.

³⁹ Ana Patricia Rodríguez, « La producción cultural en Centro América bajo la égida del neoliberalismo », in Gabriela Baeza Ventura, Marc Zimmerman (dir.), *Estudios culturales centroamericanos en el nuevo milenio*, San José, Editorial Costa Rica, 2009, p. 31.

problématiques sociales dans leur ensemble et selon des approches transversales⁴⁰ historiques, sociologiques, ethniques et de genre.

Il est nécessaire de préciser que, si notre travail de recherche s'appuie en bonne partie sur les études culturelles, nous retiendrons en particulier la définition d'Arturo Arias des études culturelles en Amérique centrale : « l'articulation entre une volonté critique de la production d'imaginaires collectifs et de codes, symboliques et culturels, et le contexte politique, historique et social, constituant un espace hermétique où placer la relation culture/société dans l'imaginaire de l'isthme (centraméricain) et de sa diaspora ».

Bien que je me sois toujours intéressée au cinéma, depuis mes premiers cours sur le cinéma et la littérature à l'Université du Costa Rica, c'est à partir de ma formation de master en Études culturelles que je me suis interrogée sur le choix entre différentes spécialités. J'ai donc hésité entre : littérature, histoire, patrimoine ou cinéma, pour m'arrêter finalement à ce choix que je ne regrette pas : le cinéma. En effet, l'étude du Septième Art me permet aussi d'aborder les autres domaines qui me passionnent : l'histoire et la littérature. Cependant, c'est à partir de mon expérience de travail au sein de la dix-septième édition du Festival de Biarritz, en 2009, comme « Responsable des invités », que j'ai été confrontée à cette question : « Y a-t-il du cinéma en Amérique centrale ? ». Des cinéastes, des membres des Jurys ainsi que la presse me posaient souvent cette même question. Face au peu d'information relevé, à l'époque, dans des ouvrages sur le cinéma latino-américain ou mondial, face aussi aux imprécisions de certains rapports, je me suis sentie fortement concernée et interpellée par cette « invisibilité » du cinéma centraméricain, notamment en France. Issues d'une zone géographique très souvent oubliée dans la cartographie des Arts de l'Amérique latine, le défi était de répondre à ce questionnement par la voie scientifique. Au départ, le mémoire de Master a d'abord été envisagé autour de ce questionnement. Mais très vite, l'ampleur du travail pour une telle entreprise s'est imposée. De ce fait, laissant momentanément de côté les informations recueillies et les contacts établis, ce questionnement a été reporté sur notre projet de thèse, plutôt que sur le mémoire de Master. Et ce fut là le départ du présent travail de recherche.

⁴⁰ Arturo Arias, « Configurando los Estudios culturales centroamericanos », in Héctor Leyva (dir.), *Actas del segundo congreso centroamericano de estudios culturales (2009)*, op. cit., p. 23.

Avec comme point de départ le cinéma contemporain d'Amérique centrale, il est indispensable de préciser ce que nous entendons par Amérique centrale. Selon les différentes approches historiques, géopolitiques et même régionales, la région centraméricaine peut être interprétée de différentes façons⁴¹. Pour ce qui est de notre étude, nous avons retenu le terme d'Amérique centrale dans sa conception péninsulaire, autrement dit la partie la plus étroite de l'Amérique centrale qui relie l'Amérique du Nord à l'Amérique centrale, étalée sur 522 760 km², avec une population de 45 739 millions d'habitants dans l'ensemble de la région. Située dans l'hémisphère occidental, l'Amérique centrale comprend sept pays : le Belize, le Guatemala, le Salvador, l'Honduras, le Nicaragua, le Costa Rica et le Panama. Nous avons limité notre zone géographique à l'étude de six pays seulement. Nous avons fait le choix d'exclure le Belize de notre étude, pour des raisons culturelles et historiques. Ancienne colonie britannique, ce n'est que le 1^{er} juin 1973 que la région, connue jusque-là sous le nom officiel du « British Honduras » est devenue « Belize »⁴². De ce fait, ce territoire ne partage ni la même langue, ni la même histoire de la colonisation espagnole que le reste de la région. Cinq des pays centraméricains ont regroupé les peuples de l'ancien « Royaume de Guatemala » appartenant à la couronne espagnole, sous la direction géopolitique de la « Capitanía General de Guatemala », jusqu'à leur indépendance en 1821. De nombreux projets pour unifier et créer une seule et grande patrie, celle de l'Amérique centrale, ont tous échoué.

Ainsi, la ceinture d'Amérique – comme l'appelait l'écrivain nicaraguayen et père du modernisme Rubén Darío – constituée d'un « même morceau de l'isthme colombine » et qui avait hérité « des même maux de la colonisation »⁴³ est devenue un territoire morcelé de petites nations. Or, dans les années 1950, de nouveaux efforts pour l'unification voient le jour, notamment avec la création en 1951 de l'ODECA, Organisation des États centraméricains, et la création du Marché commun centraméricain en 1960. Mais les coups d'État et les nombreux conflits viennent, encore une fois, balayer le projet d'unification. Accablée par

⁴¹ En effet, le concept d'Amérique centrale, selon la langue le terme peu être objet de confusion. Par exemple dans la vision anglo-saxonne l'Amérique centrale appartiendrait à l'Amérique du Nord, d'après l'encyclopédie Merriam Webster : « Southern portion of North America (pop., 2006 est.: 40,338,000). It extends from the southern border of Mexico to the northwestern border of Colombia and from the Pacific Ocean to the Caribbean Sea. It includes Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, and Panama. Some geographers also include five states of Mexico ». Alors que dans certains ouvrages français, l'Amérique centrale comprend les Antilles et la Caraïbe, comme dans celui de Guy Lasserre, *Les Amériques du Centre*, Paris, Presse universitaire de France, 1974.

⁴² *Ibid.*, p. 162.

⁴³ Eugenio María de Hostos (philosophe, sociologue, écrivain et enseignant portoricain) cité par Fernando Ainsa in *La reconstrucción de la Utopía*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1999, p. 215.

d'innombrables tremblements de terre, cyclones et phénomènes naturels, mais aussi de terribles dictatures et gouvernements totalitaires, l'Amérique centrale s'est retrouvée dévastée, dans les années 1970, au cœur de la scène internationale comme l'explique Guy Lasserre :

Il s'agit, à coup sûr, de l'un des espaces-carrefour les plus remarquables du monde, où n'ont cessé de s'affronter d'abord les grandes puissances coloniales et aujourd'hui les grandes puissances mondiales et les idéologies politiques rivales. Par l'importance de leur situation stratégique entre les États-Unis et l'Amérique du Sud, d'une part, entre l'Atlantique et le Pacifique d'autre part, les Amériques du Centre ont toujours été l'une des zones névralgiques⁴⁴.

C'est à ce territoire si tourmenté et si mouvementé, mais très souvent mal connu, que nous consacrerons nos recherches. Après avoir établi notre zone géographique d'étude, il nous reste donc à préciser la période d'étude. Pour ce travail de thèse, nous avons décidé d'aborder la période de 1970 à 2014. Les raisons qui ont guidé ce choix sont d'abord historiques, mais aussi cinématographiques. Nous avons sélectionné l'époque contemporaine car elle marque un pas dans l'histoire de la région centraméricaine et du cinéma régional. C'est aussi parce que, dans les années 1970, les cinématographies nationales surgissent dans un contexte social et politique qui marquera la production filmique de la région. Après un vide de la production filmique, les années 2000 favorisent un essor entre continuité et rupture avec les mouvements qui ont accompagné l'origine des cinémas en Amérique centrale.

En effet, si nous faisons un bilan de cette période historique, nous constatons que, dans ces quarante dernières années, l'Amérique centrale a connu un long processus de transformation sociale et politique. Dans le domaine des arts, nombreux ont été les artistes à avoir attesté de ces transformations par leurs œuvres. Elles constituent aujourd'hui une grande valeur patrimoniale car elles visent à reconstruire notre histoire commune récente, notamment, dans les domaines de la littérature. Mais qu'en est-il du cinéma ? De quoi parlent les films centraméricains ? Que nous disent-ils sur la société, sur l'histoire et ses transformations ? Que nous disent-ils sur les phénomènes socioculturels ?

⁴⁴ Guy Lasserre, *Les Amériques du Centre*, op. cit., p. 7.

Afin de répondre à ces questions, nous nous sommes engagés sur un projet de thèse visant à combler un vide en matière d'information sur les cinémas centraméricains, mais aussi à proposer une lecture critique pouvant interpréter les caractéristiques d'une cinématographie régionale. À cet égard, au lieu d'étudier la cinématographie d'un pays en particulier comme le firent la plupart des travaux réalisés sur le cinéma d'Amérique centrale ou encore d'étudier une seule période, le plus souvent celle du cinéma des révolutions, comme l'ont fait les travaux de Rivera, Lemos, Barrillas, Torchia, pour ne citer que ces quelques exemples, nous avons adhéré au concept de l'historienne du cinéma María Lourdes Cortés. Autrement dit, nous avons choisi d'aborder les cinémas d'Amérique centrale dans leur ensemble, depuis un angle régional et non plus seulement national. Notre thèse propose ainsi une étude comparative qui met en relation l'ensemble des cinémas nationaux et leur rapport à l'Histoire de la région centraméricaine, tout en prenant en compte les spécificités de chaque pays. Alors se pose la question : pourquoi choisir un angle régional et non pas national ?

D'abord parce que nous partons de l'hypothèse que ces cinématographies partagent des caractéristiques similaires du fait de leur histoire et de leurs contraintes techniques et économiques communes. Ensuite parce que, comme nous l'avons déjà expliqué, il existe des travaux historiographiques qui abordent le parcours de certains cinémas nationaux sur des périodes spécifiques. Enfin, parce que l'ensemble de la production cinématographique régionale est relativement maigre en comparaison des grandes productions latino-américaines. Cela nous permet un travail tout à fait réalisable même si très difficile. Pour avoir une idée du volume de la production centraméricaine comparés aux autres cinématographies, nous pouvons citer l'exemple du nombre de films réalisés en Argentine et sortis en Europe, entre 2000 et 2009. Selon Octavio Getino, ce nombre s'élève à trois-cent-soixante-treize⁴⁵. En dix ans, la production argentine équivaut presque à la totalité des films réalisés en Amérique centrale en plus de quarante ans, comme nous le développerons plus tard. Mais aussi et tout particulièrement parce notre démarche s'inscrit dans une analyse comparative qui puisse révéler les virages et transformations d'une cinématographie « récente » qui cherche à se forger non dans un espace proprement limité au territoire national mais dans un projet qui se fonde sur un mouvement régional. Ainsi, il nous a paru pertinent d'étudier l'évolution de ce projet dans la même perspective que celle qui a donné lieu à son origine, c'est-à-dire celle des mouvements régionaux. Et, pour reprendre les paroles de Mario Ruffinelli, dans la

⁴⁵ Octavio Getino, *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*, op. cit., p. 241.

perspective de la notion de « grande Patrie » que représente l'Amérique centrale. Si au début il s'agissait d'un projet anti-impérialiste et révolutionnaire, l'idée d'une cinématographie nationale s'inscrit dans une démarche de lutte régionale qui a permis l'union de forces humaines, de moyens économiques et de savoir-faire qui, ensemble, ont donné lieu aux cinématographies nationales. C'est ce que nous verrons en détails au premier chapitre de cette thèse.

Nos présupposés théoriques reposent sur l'idée que le cinéma et les films entretiennent un rapport direct et privilégié avec l'Histoire et la société qui les ont produits. Nous appuierons nos réflexions sur la théorie du sociologue et théoricien de cinéma allemand, Siegfried Kracauer. Cet intellectuel est issu de l'Institut für Sozialforschung qui deviendra plus tard l'École de Francfort. Pour Kracauer, les films d'une nation sont pleinement compréhensibles en relation avec les schémas propres de cette nation. Nous appliquerons cette théorie non seulement au contexte de pays mais à celui de région. Le film, affirme Kracauer, « représente la réalité telle qu'elle évolue dans le temps⁴⁶ ». De ce fait, il existerait une porosité entre la forme cinématographique et la réalité immédiate du contexte. De sorte que le cinéma serait capable de rendre compte non seulement de « la réalité matérielle » mais de la réalité psychique d'une nation. En effet, selon Kracauer, le film est le médium qui permet non seulement de rendre visible des faits historiques « monumentalisés » mais aussi d'autres histoires de la vie matérielle qui, sans lui, resteraient anonymes. Avec ces présupposés, Kracauer anticipe les interrogations actuelles sur les rapports entre cinéma, Histoire et mémoire. Pour Kracauer, le film peut, selon sa fonction socioculturelle, se classer en deux tendances : fonction d'enregistrement et fonction de révélation. Or, dans ces deux représentations le rapport à la réalité est omniprésent. Dans son ouvrage *La Rédemption de la réalité matérielle*, Siegfried Kracauer postule le lien étroit et presque inhérent entre la réalité et l'art comme produit d'une société, à ce propos Kracauer affirme :

C'est ma conviction que le cinéma, notre contemporain, entretient avec l'époque qui l'a vu naître un lien profond ; qu'il satisfait nos besoins les plus intimes en mettant pour la première fois en pleine lumière la réalité extérieure, approfondissant ainsi, selon l'expression de Gabriel Marcel, notre relation avec « cette Terre qui est notre habitat ».

Siegfried Kracauer
New York, juin 1960.

⁴⁶ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, Paris, Édition Flammarion, 2010, p. 80.

En effet, Kracauer met en évidence les rapports entre forme cinématographique, forme narrative, et ce qu'il nomme la « substance thématique » d'un film. Pour Kracauer, il existe une porosité entre la forme cinématographique et la réalité immédiate du contexte. Philippe Despois et Nia Perivolaropoulou décrivent ainsi le travail de Kracauer :

Il insiste sur la capacité du film à saisir et à donner à voir non seulement la violence, mais aussi des choses transitoires et incertaines, des détails du quotidien ou encore la dignité d'individus anonymes mais singuliers⁴⁷.

Son intérêt se porte sur l'analyse de films dans des contextes historiques tragiques ou bouleversants, comme ces films allemands avant la Seconde Guerre mondiale dans son ouvrage *De Caligari à Hitler*⁴⁸, sur le réalisme italien ou encore sur Buñuel et sa période mexicaine. Sa théorie établit un rapport direct entre l'esthétique des films et les états psychologiques de la société. Selon les termes de Kracauer : « Et l'on verra plus généralement que la technique, le contenu et l'évolution des films d'une nation sont pleinement compréhensibles en relation des seuls schémas psychologiques réels de cette nation⁴⁹ ». En ce sens, notre intérêt porte sur deux concepts qui nous rapprochent de son idée du cinéma, reconnaissance de la réalité : de la violence et la décadence. Car notre étude est concentrée sur une période tragique de la région centraméricaine, marquée par la violence et l'horreur. Ce qui nous amène à nous demander quelle esthétique a été retenue par les réalisateurs pour décrire, représenter ces phénomènes historiques et sociaux ? Comment ces représentations ont-elles évolué avec les contextes socio-historiques et politiques ?

D'autre part, la théorie de Kracauer anticipe les interrogations entre cinéma, histoire et mémoire. C'est notamment l'intérêt que l'auteur porte sur l'histoire et la mémoire qui nous a rapproché de l'historien français, spécialiste de cinéma, Marc Ferro. Lui aussi développe ce concept, largement, dans son ouvrage *Cinéma et Histoire*⁵⁰, apparu en 1977. Il expose que l'étude du cinéma, en matière historique, est d'un grand intérêt. Pour cet historien le cinéma est un agent de l'Histoire, capable de révéler des faits et des réalités historiques. Ferro nous

⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸ Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁰ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993. L'ouvrage a été publié pour sa première édition par Éditions Denoël/ Gonthier en 1977.

dit que les films sont en « association avec le monde qui les produit », que soit « ce qui a eu lieu » c'est-à-dire la réalité, mais aussi « ce qui n'a pas eu lieu, » la fiction et tout cela fait partie des intentions de l'imaginaire de l'homme⁵¹. Conçus dans un temps et dans espace déterminés, les films et par conséquent le cinéma « *font autant partie de l'Histoire que l'Histoire même*⁵² ». Ferro catégorise les films, selon leur rapport au contexte socio-historique, en quatre catégories : Histoire mémoire, Histoire générale, Histoire expérimentale et Histoire fiction. Cette classification nous intéresse particulièrement dans la mesure où elle permet de concevoir les films comme des documents historiques d'analyse. Ce sont sur ces deux présupposés théoriques que nous allons centrer notre travail de réflexion.

Concernant le choix de notre corpus principal, il a été fait en prenant en considération les spécificités et les limites de la région centraméricaine en matière de cinéma. Ainsi, nous n'avons pas pris comme critères de sélection le box-office, comme c'est très souvent le cas dans les études cinématographiques. Car en Amérique centrale le souci du nombre de spectateurs des films nationaux est très récent. Les critères qui ont guidé notre choix reposent sur trois principes. Le premier a été de retenir les films concernant les sujets qui abordent les six thématiques retenues pour notre analyse : la guerre, le genre, les groupes ethniques, les inégalités, la violence et la migration. Notre deuxième critère a été la visibilité nationale ou internationale. En d'autres termes, notre sélection s'est faite sur des films qui ont eu une visibilité importante au sein et/ou à l'extérieur des frontières régionales. En Amérique centrale, il existe en effet des films qui n'ont pas bénéficié de visibilité ou même qui sont restés condamnés à l'oubli. Troisièmement, nous avons retenu la durée du film, avec un choix des seuls moyens et longs-métrages, laissant de côté les courts-métrages. De même, avons-nous écarté les films d'animation. Ainsi avons-nous constitué notre corpus principal de dix-huit films. Nous y avons sélectionné trois films, pour chaque thématique abordée. Ce nombre de films paraît en effet justifié par le procédé d'étude comparative que nous avons adopté, notamment par les approches historiques employé par Kracauer en histoire ou celle de Jean Pierre Esquenazi en sociologie⁵³. Car, dans ces approches comparatives, seul un corpus considérable de films permet de mettre en évidence les présupposés comparatifs dans le temps, comme c'est le cas de notre étude.

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ Jean-Pierre Esquenazi, « L'analyse sociologique du film », in Réjane Hamus-Vallée (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, CinémAction, n° 147, 2013, p. 57-62.

Pour l'analyse proprement filmique, nous nous sommes appuyés sur les méthodologies proposées par Martine Joly, *L'Image et son interprétation*⁵⁴ et Laurent Jullier, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*⁵⁵. Nous avons opté pour une analyse centrée sur la narratologie, ce qui nous a permis également une classification thématique préalable, en partant du monde diégétique des films. L'accroissement de ces méthodes nous a permis non seulement de concevoir une analyse critique transversale, sur le récit filmique et les caractéristiques cinématographiques de l'œuvre en question, mais aussi de prendre en considération le contexte politico-social des films ainsi que de les « décrypter », à travers une interprétation extrinsèque des réalités nationales et régionales.

Si ce projet de thèse a été un travail et une démarche passionnants, nous avons rencontré tout au long du processus de recherche un grand nombre de difficultés. Tout d'abord, le nombre réduit des travaux sur ce sujet d'étude a été une première difficulté. Car nous n'avons pas beaucoup de points de comparaison avec notre travail. Nous avons regardé des exemples d'autres zones géographiques, comme les études comparées sur le cinéma latino-américain et notamment l'ouvrage de Fernando Birri *Soñar con los ojos abiertos : las treinta lecciones de Stanford*⁵⁶ et *The new Latin American Cinema. A continental Project*⁵⁷ de Zuzana Pick. Ces deux ouvrages-clés nous ont éclairé sur les études comparées en cinéma latino-américain.

D'autres difficultés que nous avons dû affronter ont été les limitations dues à l'inaccessibilité des documents, l'absence de bases de données sur les noms de films ou de statistiques de production ou diffusion cinématographique (nationale), l'absence du dépôt légal en matière de films. Seuls deux pays de la région ont à l'heure actuelle un Centre National du Cinéma. Pour pallier ces difficultés, nous avons opté pour l'élaboration de notre propre base de données. Pour sa création, nous avons contacté les institutions susceptibles d'avoir des informations sur les films réalisés dans chaque pays d'Amérique centrale. Nous avons commencé nos recherches par le GECU, Groupe expérimental de cinéma universitaire, au Panama ; dans le CCPC, Centre Costaricien de Production Cinématographique du Costa Rica, la Cinémathèque du Nicaragua. Ces institutions sauvegardent le matériel filmique que

⁵⁴ Martine Joly, *L'Image et son interprétation*, Paris, Nathan, 2014.

⁵⁵ Laurent Jullier, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

⁵⁶ Fernando Birri, *Soñar con los ojos abiertos : las treinta lecciones de Stanford*, Buenos Aires, Aguilar, 2007.

⁵⁷ Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, University of Texas Press, 1996.

possédait l'INCINE, Institut Nicaraguayen de Cinéma, désormais disparu. Ensuite, nous avons contacté d'autres centres nationaux concernés par le cinéma, comme le Musée de la Parole et l'Image du Salvador, les associations de cinéastes comme ANCI, l'Association nicaraguayenne de cinéma, le CIMAS, Centre d'image et de son de Panama. Nous avons contacté également les deux écoles de cinéma dans la région : École de cinéma et télévision de l'Université Veritas au Costa Rica et École de cinéma et télévision Casa Comal du Guatemala. Enfin, nous avons consulté les programmes du festival Ícaro Centraméricain, du Festival de cinéma international Paz con la Tierra, du Costa Rica ainsi que du Festival International de cinéma du Panama. C'est à partir des informations recueillies que nous avons créé une base de données, ce qui, selon nous, constitue l'un des apports majeurs de notre thèse.

Notre travail sur le terrain a bénéficié largement du financement et surtout du soutien de notre équipe de recherche, le MICA, de l'École doctorale de Montaigne-Humanités, du Bureau des Relations Internationales ainsi que d'Equality⁵⁸. Tout cela nous a permis de voyager en Amérique centrale et d'y recueillir les informations nécessaires à cette base de données mais aussi à avoir accès à un grand nombre de films et d'articles de presse qui ne sont disponibles que sur place. Toutefois, nous avons rencontré d'autres difficultés sur place. Tel fut le cas des démarches bureaucratiques ou de l'absence de numérisation des informations, ce qui a beaucoup retardé nos recherches. Le tri du matériel et la consultation des archives ont été réalisés manuellement, parmi de véritables montagnes d'archives. En ayant cherché à être le plus rigoureux possible, nous espérons avoir abordé le plus grand nombre d'informations. Mais nous sommes bien conscient que notre travail risque d'avoir laissé de côté telle ou telle information, tel ou tel titre de films, dans cet océan d'archives. De fait, notre travail prétend apporter une source d'informations pour de futures recherches, sans prétendre être parfaitement complet, sur le cinéma contemporain. Au contraire, nous espérons que notre travail se verra enrichi ou complété par de futurs chercheurs.

Notre deuxième démarche fut d'aller à la rencontre des acteurs principaux de la création des cinémas nationaux des années 1970 et 1980. Nous avons interviewé les cinéastes, les techniciens, les anciens et actuels directeurs des centres de cinéma. Tout ceci pour avoir

⁵⁸ Projet international Equality : *Fortalecimiento del liderazgo femenino en las IES latinoamericanas y la sociedad*, Programme Alfa III, en coopération avec l'Union européenne et l'Institut technologique de Costa Rica.

notre propre perspective sur les raisons et les conditions d'émergence de cinémas nationaux, en Amérique centrale dans les dernières décennies⁵⁹, et en nous basant sur les affirmations de l'ouvrage *La Pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*⁶⁰. Ensuite, nous nous sommes fixé comme objectifs : la constitution d'une documentation exhaustive qui nous permette de mesurer le volume de films réalisés dans la région, afin de mieux comprendre son évolution dans le temps. Ensuite, nous avons classé les films dans les cinq catégories retenues par les études culturelles centraméricaines à savoir : art, culture et société, problèmes sociaux, Histoire et environnement. À partir de cette classification, nous avons sélectionné les deux catégories le plus souvent abordées par les réalisateurs centraméricains : culture et société et problèmes sociaux. À l'intérieur de ces deux catégories, nous avons répertorié les six sujets qui ont été le plus représentés. C'est ainsi, à partir de ces données, que nous avons constitué le corps de notre thèse en trois parties et neuf chapitres.

Dans le premier chapitre, intitulé « Panorama de l'évolution du cinéma centraméricain de 1970 aux années 2000 », nous dressons un panorama général de la naissance et de l'évolution des cinémas nationaux en Amérique centrale. Notre point de départ fut celui de l'institutionnalisation et de l'émergence des groupes de cinéma engagé, dans une période charnière où se constituaient les bases des cinématographies nationales (en opposition au modèle hollywoodien). Émerge alors l'idée d'une possible coalition régionale au moment des conflits politiques entre les années 1970 et les années 1980. Nous avons tracé un parcours historique de l'après-guerre avec ses terribles conséquences sur le cinéma. Nous avons terminé ce premier chapitre avec un panorama des débuts du XXI^e siècle et de l'émergence de nouvelles perspectives dans la production filmique centraméricaine.

Dans le deuxième chapitre, nommé « Mémoires socio-historiques : engagement et batailles idéologiques à l'écran », nous avons analysé les principales thématiques socio-historiques dans lesquelles le cinéma centraméricain s'est engagé. Pour cela, nous avons établi le rapport entre l'Histoire des Nations centraméricaines et les productions cinématographiques ancrées dans la réalité et leur contexte socio-historique. Nous avons abordé trois cas, en particulier : le premier regroupe des moments importants de l'Histoire d'Amérique centrale, liés aux idéologies politiques et aux révolutions ; le deuxième cas

⁵⁹ Voir liste de personnes interviewées, Annexes p. 463.

⁶⁰ María Lourdes Cortés, *La Pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, loc. cit.

concerne les revendications et les luttes pour l'égalité de genre dans la région centraméricaine ; tandis que le troisième est consacré à la revendication des groupes ethniques et à leur lutte pour avoir une voix et une visibilité dans leur pays. Après avoir réalisé une étude de l'évolution de ces questions et de la façon dont les ont abordées les cinéastes, au fil des ans, nous présenterons les résultats de notre travail de recherche à travers une systématisation et une classification des films. Pour finir, notre deuxième chapitre présente l'analyse d'un échantillon des films incontournables dans chacune des thématiques présentées.

Enfin, notre dernier chapitre, « Représentations des problématiques sociales : entre réalisme social, dérision et satire », est consacré aux représentations des principales problématiques contemporaines qui ont miné et qui minent encore la société centraméricaine. Pour ce faire, nous avons abordé les représentations des inégalités, de la violence et de la migration. Toutes trois sont des enjeux majeurs dans l'Histoire sociopolitique contemporaine des pays centraméricains. Dans ce chapitre, nous nous sommes intéressés à l'évolution des thématiques, en termes de nombre de productions, pour les associer aux réalités historiques des pays, mais aussi à l'évolution de ces représentations à l'écran. Adoptant la même méthodologie que pour notre deuxième chapitre, nous avons exposé l'étude de l'évolution de ses thématiques en présentant les résultats de notre travail de recherche à travers la systématisation et la classification des films. Nous vous présenterons également une analyse sur la façon dont les cinéastes ont abordé ces problématiques selon trois moyens particuliers : le réalisme social, la dérision et la satire. Finalement, nous avons présenté l'analyse d'une esquisse des films représentatifs de ces trois procédés. L'objectif était de décrypter les empreintes de processus sociopolitiques et historiques vécus par l'Amérique centrale contemporaine. Nous espérons, avec cette démarche, brosser le portrait du cinéma centraméricain et de ses caractéristiques les plus représentatives et démontrer le rapport qu'il entretient avec la « réalité matérielle⁶¹ » de la région.

⁶¹ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, Paris, Edition Flammarion, 2010, p. 80.

I. Panorama de l'évolution du cinéma centraméricain de 1970 aux années 2000

I. 1. Les années 1970-1980 : émergence des cinémas nationaux

Dans la période du début des années 1970 à la moitié des années 1980 l'Isthme centraméricain, pour la première fois de son histoire, enregistre une visibilité cinématographique internationale. C'est également dans cette période qu'il va engendrer une hausse importante de sa production cinématographique et remporter de nombreux prix dans des festivals internationaux. Partant de ce constat, nous nous interrogeons sur la manière dont ce cinéma, dans une période relativement courte, a subi un essor passant de l'inexistence à la reconnaissance internationale. Quels ont été les éléments internes ou externes qui ont permis le développement et le succès de ces cinémas durant cette période spécifique ? Comment expliquer la rapidité de la transition entre la méconnaissance et la soudaine notoriété internationale d'une cinématographie jusqu'alors inconnue du public international ? Peut-on dire qu'il a eu un âge d'or dans le cinéma centraméricain ?

I.1.1. Cadre sociohistorique et culturel : les révolutions et le chaos, sources de création artistique cinématographique ou propagande politique ?

Le cinéma en Amérique Centrale est arrivé avec le siècle, comme signe de progrès et de modernisation. Avant les années 1970, ce cinéma a cherché à se consolider que ce soit en tant qu'art ou tant qu'industrie, ses chemins dans la quête d'une identité furent multiples et variés.

María Lourdes Cortés⁶²

Le cinéma est arrivé en Amérique centrale dès le début du XX^e siècle⁶³. Cependant, avant les années 1970, dans la production cinématographique de la région très peu de films avaient vu le jour. Selon l'historienne de cinéma centraméricain María Lourdes Cortés, dans la première moitié du XX^e siècle le cinéma de la région se caractérisait par la reproduction d'une « vision idéalisée de la campagne », d'un « attachement aux mœurs et aux coutumes de

⁶² María Lourdes Cortés, *La Pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007, p. 29.

⁶³ Pour plus d'information sur les débuts du *cinéma* en Amérique centrale voir *Ibid.*, p. 27-219.

l'époque » bien qu'il jouât un rôle de propagande politique et touristique. Toutefois, on relève également l'existence de quelques films scientifiques et documentaires d'intérêt anthropologique. Dans la plupart des cas, ces films étaient réalisés par des étrangers, ou par des nationaux amateurs du cinéma n'ayant aucune formation cinématographique professionnelle.

Pour mieux comprendre l'état du cinéma centraméricain à l'aube des années 1970, un bref panorama des tendances cinématographiques dans la région nous semble nécessaire. De ce fait, nous reprendrons la classification proposée par M.L Cortés⁶⁴ à partir de quatre tendances principales.

La première étant le « cinéma officiel », c'est-à-dire un cinéma produit par l'État et au service de l'État. Réalisé sous la direction de présidents, qui étaient dans la plupart des cas des dictateurs, afin de montrer les rapports d'État, il permettait également de mettre en valeur « les bonnes actions » de leurs gouvernements et toute sorte de manifestations réalisées par les gouvernants telles que des fêtes et des défilés, parmi d'autres. Dans cette ligne de cinéma officiel ou de propagande s'inscrivaient le Nicaragua, le Salvador et le Guatemala. Ce genre de productions a été le plus répandu, car le soutien économique et politique de l'État assurait les moyens de production et la diffusion nationale.

La deuxième tendance est le « cinéma artisanal » ou cinéma « *costumbrista* ». Elle se caractérise par l'idéalisation du passé, son but était de montrer l'image d'une Amérique centrale « statique et embellie, telle une carte postale⁶⁵ ». Dans cette optique, on utilise les paysages naturels comme unique décor et on exhorte le folklore et les valeurs sociales afin d'affirmer les identités et les valeurs nationales.

La troisième tendance est définie comme « cinéma commercial ». Elle sera présente plus particulièrement au Costa Rica et au Guatemala. Il s'agit d'un essai pour introduire l'industrie du cinéma dans la région en ayant pour modèle les industries étrangères telles que les productions mexicaines ou les entreprises américaines. Cependant, le phénomène reste isolé et n'aboutira pas en raison de la compétitivité des pays hégémoniques sur le territoire

⁶⁴ María Lourdes Cortés, *La Pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 29-31.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

centraméricain et du manque d'intérêt et de ressources des États régionaux pour lancer une véritable industrie⁶⁶.

La quatrième tendance est le « cinéma d'auteur » qui est née sous l'influence des mouvements artistiques, philosophiques ou proprement cinématographiques tels que le néoréalisme italien et la nouvelle vague française. Malgré ces différentes influences, les premiers efforts de certains cinéastes pour créer un cinéma d'auteur resteront vains et leurs films resteront dans l'ombre⁶⁷. Cette tendance, parmi les quatre, est la plus marginalisée et la moins répandue.

D'après cette classification, nous pouvons affirmer que suite à l'apparition du cinéma en Amérique centrale aux débuts des années 1900, le cinéma dans la région a essayé d'évoluer et de s'adapter aux courants cinématographiques internationaux, sans grand succès. Faut de moyens économiques et à cause du retard technologique, le cinéma dans l'isthme n'a connu ni le développement, ni le succès comme fut le cas dans d'autres pays de l'Amérique latine. Or, le cinéma de l'isthme centraméricain marquera de son sceau les scènes nationales et internationales, dès les années 1970 jusqu'à la moitié de la décennie suivante, il subira de grands changements, de grands progrès techniques et d'une reconnaissance nationale et internationale sans précédent. Quels sont les éléments qui semblent être à l'origine de ces changements ?

Comme nous le verrons par la suite, divers éléments semblent être à l'origine, certains sont externes à chaque pays, et dans la plupart, des cas éloignés du phénomène du cinéma. D'autres sont strictement liés aux bouleversements historiques de l'isthme centraméricain. Et enfin, d'autres ainsi sont liés à des facteurs internationaux.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

⁶⁷ Tel était le cas des réalisateurs tels que les salvadoriens José David Calderón, Alejandro Cotto et Baltazar Polio ou le hondurien Sami Kafati.

I.1.2. Le contexte sociopolitique mondial et le positionnement stratégique de l'isthme centraméricain

Pendant les décennies de 1970 et 1980, l'isthme centraméricain est frappé par des grandes crises géopolitiques et sociales. Cette période est marquée par le début de la deuxième phase de la guerre froide et par des guerres civiles dans la région, liées aux intérêts des deux grands blocs politiques d'intérêt mondial. Si le positionnement géopolitique, les ressources naturelles, la main d'œuvre pas chère, et la position géographique centrale, pont entre l'Amérique du nord et l'Amérique du sud, ont toujours servi d'excuses aux États-Unis pour intervenir dans la région centroaméricaine. Or, pendant la seconde période de la guerre froide cette situation s'est considérablement aggravée. Ainsi, l'isthme centraméricain a vécu une des périodes d'intervention et de répression américaine les plus fortes de son histoire.

La défaite des États-Unis à la Baie des Cochons et la victoire de la révolution cubaine, qui représentaient un espoir pour les pays centraméricains, pousse le géant nord-américain à intensifier sa politique répressive sur la région pour empêcher le triomphe des idéologies communistes.

D'autre part, le soutien du gouvernement cubain, avec l'appui indirect de l'URSS, aux mouvements révolutionnaires d'Amérique centrale a provoqué l'expansion des guérillas et le prix d'être sous le joug de Goliath a été payé très cher par la région centroaméricaine. Les dommages collatéraux provoqués par la lutte idéologique des puissances mondiales pendant la guerre froide a eu des conséquences considérables telles que : des changements identitaires, sociaux et culturels, la dépendance et la subordination des gouvernements vis-à-vis des États-Unis, la répression et l'interventionnisme militaire américain, des guerres et des milliers de morts. Ainsi, face à ces bouleversements politiques, le monde entier a tourné son regard vers ce territoire, jusqu'alors très mal connu.

I.1.3. Le contexte économique, géopolitique et socioculturel de la région

Sur le plan économique, les nouvelles activités d'exportation (plantation de bananes, de coton ainsi que l'élevage) ont trouvé un marché rentable auprès des États-Unis. Les

entreprises américaines ont fait une sorte de nouvelle colonisation dans toute l'Amérique centrale: « La penetración llegó incluso a las tierras bajas del Atlántico y a las zonas más inaccesibles en los altiplanos centrales⁶⁸ ».

Les nouvelles activités d'exportation ont déplacé les cultures de grains traditionnels vers d'autres zones, provoquant des conséquences écologiques néfastes : déforestation incontrôlée, réduction considérable de la forêt vierge et par conséquent réduction de la biodiversité en général. Parallèlement, un des phénomènes qui a marqué le plus la structure économique et sociale de toute la zone centroaméricaine fut le processus d'industrialisation. Le 13 décembre 1960, les pays d'Amérique centrale comportant le Nicaragua, le Honduras, le Salvador et le Guatemala ont signé un traité commercial afin d'unifier et d'améliorer les conditions commerciales et économiques de l'isthme⁶⁹. C'est ainsi qu'ils ont créé le MCCA, *Mercado Común Centroamericano*⁷⁰. Ce traité permettait la création d'une zone de libre-échange commercial qui donnait des avantages fiscaux à de nouvelles industries. La Banque centroaméricaine d'intégration économique avait reçu une importante aide financière du gouvernement des États-Unis notamment pour la création d'infrastructures adéquates à l'industrialisation. Toutefois, ce sont les investissements privés qui en ont le plus bénéficié.

Dans la première décennie de sa création, le MCCA a connu de nombreux bénéfices financiers. Cependant, vers la fin des années 1970 le Marché commun centraméricain subit quelques signes d'essoufflement : la crise économique régionale, la pression américaine en faveur d'un schéma plus libéral et la dévaluation unilatérale de la monnaie comme réponse à la crise pétrolière. Cela provoqua le rétablissement des restrictions commerciales parmi chez membres telles que l'augmentation de la dette externe, des difficultés concernant la capacité de paiement des pays ainsi que leur pouvoir d'achat. Sur le plan social, l'urbanisation et le développement des capitales ont favorisé une rapide modernisation des villes entraînant aussi : l'augmentation d'une population marginale, la délinquance, le manque de services et de logements. À ce propos, Héctor Pérez Brignoli affirme:

Les populations qui habitaient près des capitales sont restées petit à petit dans le nouvel environnement urbain permettant ainsi le développement des zones métropolitaines aussi grandes que mal planifiées. Ces villes étaient, en tout cas, unies par des chaînons

⁶⁸ Héctor Pérez Brignoli, *Breve historia de Centroamérica*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 144.

⁶⁹ Ces quatre républiques centraméricaines signent le « Tratado General de Integración Centroamericana ».

⁷⁰ Le Costa Rica signe le traité en 1962 et le Panama en 1991.

caractéristiques : des agglomérations de population marginale et logements précaires, de nouvelles industries ou des autoroutes récemment construites⁷¹.

Peu à peu, le paysage agraire des pays de la région a vu sa modernisation, mais avec elle, le prix à payer est devenu trop élevé. La différence de classes sociales s'est accentuée et les bénéfices de cette modernité n'étaient accessibles que par les classes les plus aisées. Cela provoquait un sentiment de malaise dans le reste de la population accompagné de l'augmentation de la pauvreté et de la délinquance.

Si l'on fait exception du Costa Rica, qui maintient sa tradition démocratique depuis 1948, les années 1970 sont pour l'Amérique centrale des années d'effritement d'un modèle de domination politique qui se caractérisait par une militarisation de la vie politique. Qu'il s'agisse de la dictature de la dynastie Somoza au Nicaragua, ou de celle des institutions militaires au Salvador, au Honduras ou au Guatemala, partout les gouvernements font face à une contestation croissante, en raison des violations des droits de l'homme et des difficultés économiques dans lesquelles ils se débattent. La guerre entre le Salvador et le Honduras de 1969 met, par ailleurs, fin au rêve d'une intégration économique régionale, et le choc pétrolier de 1973 empêche que la forte croissance économique des années 60 soit maintenue⁷².

C'est dans ce contexte de malaise social et de perturbations politiques que le cinéma national de la région commencera à surgir.

I.1.4. La vague du Nouveau cinéma latino-américain

Dans la fin des années 1950 commence à germer un nouveau mouvement cinématographique en Amérique latine. Néanmoins, ce ne fut qu'en 1960 et 1970 qu'eut lieu le développement et l'expansion de ce phénomène connu comme le Nouveau cinéma latino-américain. Cette nouvelle référence est apparue en opposition au cinéma traditionnel et commercial de l'époque qui était fortement inspiré par le modèle américain. Ce nouveau cinéma s'est nourri d'autres influences cinématographiques telles que le Néoréalisme italien, la Nouvelle vague française ainsi que des « cosmogonies » indigènes et africaines. Il cherchait

⁷¹ *Ibid.*, p. 147.

⁷² Olivier Dabène, « Amérique centrale : de la fin de la crise régionale à la poursuite des crises locales », in *Cultures & Conflits*, hiver 1990. [En ligne] URL : <http://conflits.revues.org/index72.html>. [Consulté le 02 juin 2011].

à compenser l'hégémonie américaine et la forte présence de films mexicains. En effet, dans la période d'après-guerre le cinéma mexicain a connu une hégémonie incontestable dans le continent latino-américain grâce à une alliance avec les studios hollywoodiens. L'association de la compagnie américaine RKO, Radio-Keith-Orpheum, et le mexicain Emilio Azcárraga donna lieu à la construction des « Estudios Churubusco Azteca » situés au nord du Mexique, où a été filmé la plupart des films de l'âge d'or du cinéma mexicain ainsi que des nombreux films nord-américains.

La liaison entre les deux pays avait pour objectif de produire des films en langue espagnole et d'élargir le marché américain en Amérique latine. Ainsi, ils ont créé une forte alliance qui favorisait le marché mexicain et les ventes des distributeurs américains. Or, l'hégémonie mexicaine empêchait le développement cinématographique des autres pays latino-américains, promouvait l'invasion culturelle nord-américaine et en même temps reproduisait les représentations cinématographiques négatives d'une Amérique latine « stéréotypée et folklorique ».

En opposition à ce courant, l'intérêt du Nouveau cinéma latino-américain était de créer des cinémas nationaux qui représentaient la réalité politique, économique et sociale de leurs peuples.

Je crois que ce qui a toujours nourri et continue d'alimenter l'inspiration de ces réalisateurs, qui comme nous élaborant un cinéma propre au continent latino-américain, émerge de nous-mêmes, de nos plus profondes réalités⁷³.

Fernando Birri

Ce mouvement s'est caractérisé par la création d'un cinéma avec très peu de ressources financières et techniques, il refusait les tendances commerciales et l'industrie traditionnelle, mais faute de moyens il compensait par le contenu et par l'expression visuelle. Cette nouvelle tendance a développé également un style différent, proche du cinéma documentaire et du cinéma politique, un cinéma plus réaliste, soucieux de restituer la vie des peuples et des gens à l'écran. Un cinéma qui était proche du spectateur et qui invitait à

⁷³ Josué Mendez, interview de Fernando Birri, au XV^e Festival de cinéma latino-américain de Providence, Rhode Island, Mai 2006. Archive personnel Fernando Birri, *Centro sperimentale di cinematografia*.

changer les réalités sociales et politiques. Comme l'affirme la chercheuse argentine Marcia Orell :

Ce qui importait le plus était l'observation constante du monde environnant, avoir la possibilité de se mêler avec les gens et percevoir leurs réalités simples, afin de conclure que quelque chose devait être faite, modifier l'état de chose une fois pour toutes⁷⁴.

Ces idéaux de libération, de dénonciation sociale et de changement social, se sont répandus en Amérique du sud et à Cuba au milieu des élites intellectuelles ; ce qui a donné naissance à des cinémas nationaux comme : le cinéma révolutionnaire cubain, le mouvement bolivien Ukuman, le cinéma indigéniste au Pérou, le cinéma du mouvement populaire sous la présidence de Salvador Allende au Chili, le cinéma militant en Argentine et le cinéma novo au Brésil. Au fur et à mesure que la production cinématographique du Nouveau cinéma latino-américain augmentait, la critique régionale et internationale était de plus en plus favorable à cette nouvelle vague, ses films étaient projetés et primés dans les festivals tels que le Festival de Cannes en France, le Festival de Berlin en Allemagne, le Festival de Sestri Levante et le Festival de Santa Margarita Ligure en Italie, pour citer seulement quelques exemples.

Ce mouvement artistique s'est développé dans des espaces d'expression et de diffusion tels que les ciné-clubs, les salons universitaires, les centres communaux, des associations, des syndicats et certains mouvements politiques. Il a favorisé la création d'écoles du Nouveau cinéma latino-américain comme *La Escuela de Santa Fe*⁷⁵ en Argentine, *La Escuela de cine de Viña del Mar* au Chili⁷⁶ ; la création de revues spécialisées et aussi les premiers festivals consacrés au cinéma latino-américain comme : le *Festival de Cine de Viña del Mar y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*⁷⁷, réalisé du 1 au 8 mars 1967 à la ville de Viña del Mar et le *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La*

⁷⁴ Marcia Orell, *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006, p. 197.

⁷⁵ Fernando Birri, un des pionniers du Nouveau cinéma latino-américain, fonde en 1958 la première école de cinéma en Amérique latine.

⁷⁶ Cette école de cinéma née en 1967 sous l'initiative de Aldo Francia (médecin de profession et réalisateur engagé) et devient la première école de cinéma du Chili.

⁷⁷ L'organisation de l'événement a été une initiative du chilien Aldo Francia et avait pour objectif l'unification du cinéma latino-américain et la lutte contre la domination impérialiste.

*Habana*⁷⁸ dont la première édition a eu lieu du 3 au 10 décembre 1979. La création de ces moyens d'expression au service du Nouveau cinéma latino-américain a impulsé le développement et la structuration d'un système cinématographique dans la région. La première édition du *Festival de Cine de Viña del Mar* est devenue le ciment d'une organisation et unification latino-américaine, avec la création des commissions de travail et de recherche sur quatre thématiques principales : la première sur la situation du cinéma en Amérique latine, chaque délégation devant rendre un rapport sur son pays d'origine ; la deuxième était l'étude historique, analytique, thématique et stylistique de la production latino-américaine (l'histoire, la liberté d'expression, la culture cinématographique et le matériel technique existant dans chaque pays); la troisième thématique était les problèmes de distribution du cinéma indépendant en Amérique latine (l'étude du marché, les possibilités de création, de distributeurs et d'expansion des marchés...) et finalement la quatrième thématique était centrée sur la création des organismes de connexion dans le cinéma du continent latino-américain (les liens entre les diverses écoles de cinéma du continent, des bourses de mobilités pour les professeurs et les étudiants...) ce qui donna lieu, quelques années plus tard, à la création d'un comité de cinéastes latino-américains.

En septembre 1974 est signée « la Constitución del Comité de Cineastas de América Latina ». Elle représente l'engagement des cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain dans une cause commune : la défense de la culture latino-américaine et des peuples latino-américains face à la répression nationale ou étrangère, ainsi qu'un compromis pour soutenir les cinéastes et les pays en répression mais aussi de développer la production cinématographique dans les pays où le cinéma ne s'était pas encore développé. Voici les articles numéro 3 et 4 de cette constitution :

3. Etablir la solidarité active avec les cinématographies nationales qui souffrent de la persécution et la répression de régimes dictatoriaux comme le Chili, l'Uruguay et la Bolivie et avec celles qui pourraient souffrir une telle situation.
4. Soutenir les cinématographies des pays dont le cinéma est en voie de développement et promouvoir son émergence dans les pays où il n'existerait pas encore⁷⁹.

⁷⁸ Depuis sa création le Festival a eu pour objectifs : reconnaître et diffuser les œuvres cinématographiques qui puissent contribuer, par leur valeur artistique, à enrichir et à la réaffirmer l'identité culturelle latino-américaine et caribéenne.

⁷⁹ Traduction propre à partir de l'*Acte officielle de la Constitution du Comité de Cinéastes d'Amérique Latine*, Caracas, 11 de septembre de 1974. Disponible sur le Portail du cinéma et l'audiovisuel latino-américain et

Cette première rencontre des cinéastes latino-américains a créé et renforcé des liens fraternels et sociaux qui ont donné lieu à la solidarité internationale des cinéastes, mais aussi à des compromis et des engagements concrets qui ont abouti à la mobilisation et au soutien économique pour la création cinématographique. C'est dans ce cadre que, quelques années plus tard, l'Amérique centrale bénéficiera d'un important soutien international pour développer sa production filmique.

I.1.5. La solidarité internationale : un coup de pouce pour la construction d'un cinéma national

Suite à la crise économique et aux injustices sociales vécues en Amérique centrale, entre 1970 et 1980 ont éclaté des luttes sanglantes entre les états et *las guérillas*⁸⁰. L'intervention militaire des États-Unis et la violation des droits de l'homme dans la région centraméricaine ont sensibilisé et mobilisé de nombreux groupes internationaux dans la région. Les bouleversements politiques et sociaux dans l'isthme ont amené des personnalités politiques, des journalistes, des artistes et des cinéastes. Ils se sont mobilisés jusqu'aux lieux en conflit pour raconter au monde l'insurrection centroaméricaine. Lorsque l'Amérique centrale est devenue un scénario sanglant, les médias se sont intéressés à cette partie du monde longtemps oublié, c'est de cette façon que « la ceinture d'Amérique » est peu à peu sortie de l'inexistence cartographique des médias pour devenir le sujet d'actualité dans les principaux journaux du nouveau comme du vieux continent.

Dans cette médiatisation la vision de la réalité comme les aides économiques et militaires étaient divisées. D'une part, les États-Unis donnaient leur version officielle et leur appui inconditionnel aux *Contras*, les groupes d'opposition contre les *guérillas* et les mouvements révolutionnaires, de son côté l'Argentine était alliée aux États-Unis et contre tous les mouvements de révolution. D'autre part, Cuba condamnait l'intervention américaine et soutenait les groupes révolutionnaires avec l'aide de l'URSS. Le Mexique se trouvait dans

caribéen. [En ligne] URL : <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=45> [Consulté le 12 mai 2011].

⁸⁰ *Guerrillas* : combats menés par des groupes clandestins et caractérisés par des actions ponctuelles en vue de déstabiliser un régime. *Larousse* 2010.

une position contradictoire, car il était très peu tolérant avec les partis communistes dans son propre pays, tandis que paradoxalement il soutenait discrètement les groupes contestataires en Amérique centrale.

Or, la solidarité n'était pas seulement politique mais aussi culturelle et artistique s'exprimant notamment à travers un cinéma militant. Ce qui suscitait un mouvement de soutien de la part de réalisateurs engagés chez les latino-américains comme chez les européens. À la mobilisation de cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain, se sont ajoutées d'autres collaborations internationales dont nous tenterons de citer, par la suite, les plus représentatives de la période.

En juillet 1972, le Panama reçoit la visite des réalisateurs cubains Pastor Vega⁸¹ et Jorge Fraga⁸² dans le cadre d'un ciné-club universitaire « *La primera semana de cine cubano* ». Cette visite a profondément marqué les universitaires. Car, c'était la première fois qu'ils s'affrontaient avec un cinéma contestataire ou différent de celui proposé par l'empire américain. De plus, les cinéastes cubains sont arrivés avec la proposition de réaliser un documentaire sur le processus de libération nationale panaméenne. L'envie de concevoir un projet de cinéma national a été lancée par les Cubains qui avaient besoin de leurs homologues panamiens pour la création du film. Ainsi naît l'initiative de créer un centre de production cinématographique national, sur lequel nous reviendrons plus tard. Par ailleurs, les cinéastes Sergio Cambafort (espagnol de naissance et exilé argentin) et Gerardo Vallejo (exilé argentin et ancien membre du groupe *Cine Liberación*) participent à la réalisation de quatre films entre 1975 et 1976, ils filment également le documentaire *La Historia de un soldado sin ejército*, en 1977.

À son tour, après la création du centre cinématographique panaméen, le Panama a adhéré à cette cause militante à travers le cinéma et par solidarité envers les autres pays en lutte. Ainsi, il a produit des films tels que *¡Viva Chile, mierda!* en 1973, suite au coup d'État du 11 septembre de la même année au Chili et comme témoin de la solidarité du peuple panamien envers le peuple chilien. Nous pouvons citer également les films *Belize*

⁸¹ Jorge Fraga réalisateur, un des fondateurs de l'ICAIC, professeur de cinéma et vice-président de la direction de production cinématographique de l'ICAIC.

⁸² Pastor Vega (1940-2005) membre fondateur de l'ICAIC, fondateur de *l'Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños*, acteur, assistant de direction et réalisateur de documentaires. Suite à la visite à Panama, il réalise le documentaire *Panamá...un reportaje especial sobre la reunión del Consejo de Seguridad*.

vencerá sur la lutte d'indépendance de la couronne britannique au Belize et *Aquí no hay coraje* sur le voyage que fait le Général Torrijos au Nicaragua, celui-ci étant également considéré comme un geste de soutien politique.

Au Costa Rica, l'aide et le soutien étrangers pour la production filmique n'étaient pas liés aux mouvements révolutionnaires comme fut le cas des autres pays centroaméricains. Même s'il existait des problèmes sociaux, le Costa Rica bénéficiait d'une certaine « stabilité » économique et politique. Il s'agissait d'une sorte d'exception à la règle en Amérique centrale durant les années 70 et 80, car le pays avait été épargné par les guerres et les révolutions. Toutefois, il bénéficiait d'un soutien international qui avait permis le développement d'un cinéma national. Parmi les organisations internationales qui ont contribué au développement du cinéma dans ce pays nous pouvons citer l'UNESCO, organisme qui a eu un rôle très important dans la fondation du *Centro Costarricense de Producción Cinematográfica*. En effet, grâce à leur soutien économique, le Costa Rica a reçu en 1974 l'équivalent de 400 000 dollars afin de démarrer le premier centre cinématographique du pays.

Le Festival du *Nuevo cine mexicano* qui a eu lieu à San José en 1976, constitue un autre exemple de l'intervention internationale. Le Costa Rica a alors reçu la visite de cinéastes tels que Jaime Humberto Hermosillo, Alfonso Arau, Jorge Fons, Alberto Isaac, Ofelia Medina parmi d'autres personnalités. Lors de cette rencontre, le directeur mexicain Alfonso Arau a lancé l'idée de créer une sorte de réseaux entre les directeurs et les producteurs de la région. Alors, l'acteur costaricien Óscar Castillo, le réalisateur Antonio Yglesias qui avait étudié au Centre expérimentale de cinématographie de Rome et les écrivains : Samuel Rovinski, qui avaient également réalisé des études de cinéma à l'Institut Louis Lumière de Lyon, Carmen Naranjo et l'écrivain nicaraguayen Sergio Ramírez, à l'époque directeur du Conseil Supérieur des Universités d'Amérique centrale, ont créé *Istmo Film*.

Le projet comportait plusieurs intervenants une maison de production nommée *Istmo Film*, une maison de distribution appelée *Distribuidora del Istmo* ainsi qu'une salle de diffusion *La sala Garbo* située dans la capitale du Costa Rica. D'après María Lourdes Cortés, *Istmo Film* est devenue la maison de production indépendante la plus importante et la mieux équipée de la région jusqu'à sa dissolution en 1982⁸³.

⁸³ María Lourdes Cortés, *La Pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 300.

Le Costa Rica a reçu en 1986 le don d'une équipe de vidéo de la part du gouvernement du Japon, ce qui lui a permis de relancer la production cinématographique du Centre costaricien de la production cinématographique.

En revanche, à Honduras, l'aide internationale sur le plan cinématographique est considérablement plus réduite. Néanmoins, il est nécessaire de souligner les interventions de deux étrangers. L'une est la participation du Français René Pauck qui en 1977 assume la direction du *Departamento de Cine del Ministerio de Cultura*. Pauck prend en charge cette responsabilité, malgré son expérience limitée dans le domaine. Pendant deux ans, il essaye de développer le cinéma hondurien avec les moyens existants. L'autre participation étrangère qui a contribué au cinéma hondurien est celle de l'ethnologue allemand Herman Bauck qui montrait un grand intérêt pour les populations honduriennes. Grâce à son travail de recherche et à l'appui de l'Institut d'anthropologie, le scientifique allemand réussit à convaincre le ministère de financer la commande d'un documentaire sur le sujet. C'est ainsi que les réalisateurs honduriens Vilma Martínez et Mario López ont produit le film *Ritos e imágenes de Honduras, en 1978*.

Quant au Nicaragua, il est considéré comme le pays d'Amérique centrale qui a sans doute bénéficié le plus de l'aide internationale pour le développement du cinéma dans la période de révolution. En effet, à la fin des années 1970 le mouvement de guérilla du FSLN, Front sandiniste pour la libération nationale, avait pris le pouvoir du pays par un coup d'État contre le dictateur Anastasio Somoza Debayle.

Les yeux du monde étaient alors posés sur ce petit pays qui, dans un acte d'insurrection socialiste, provoquait la furie du géant américain, qui se montrait très protecteur du gouvernement dictatorial. Dès 1979 et jusqu'à 1989, le Nicaragua avait entamé une bataille pour la liberté contre les interventions secrètes des États-Unis à travers la CIA⁸⁴. Ces événements ont inspiré de nombreux cinéastes étrangers. Parmi les productions internationales faites durant cette période en solidarité avec le peuple nicaraguayen on peut citer : *Hombres armados* en 1977 réalisé par l'américain John Sayles ; *Nicaragua ¿Cuál es la consigna?* En 1978/79, œuvre des cinéastes mexicains Adrián Carrasco et Leo Gabriel ; *Los que harán la libertad* en 1978 de la Mexicaine Berta Navarro ; *Nicaragua septiembre 1978* du

⁸⁴ La *Central Intelligence Agency*, créée en 1947 suite au décret sur la Sécurité du territoire national - National Security Act - signé par le Président américain, Harry S. Truman.

cinéaste hollandais Frank Diamand ; *La insurrección cultural* du cinéaste argentin Jorge Denti. Le Nicaragua a compté aussi avec la présence de deux groupes de cinéastes argentins exilés et membres des groupes *Cine sur* et *Cine de la Base*. Par la suite, le célèbre directeur de cinéma argentin connu comme le père du Nouveau cinéma latino-américain, Fernando Birri, se joint à la cause nicaraguayenne. Il est arrivé au Nicaragua en 1983 avec un programme intitulé *Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri* et filme *Remitente : Nicaragua, carta al mundo* en 1984. Il s'agissait d'un documentaire de treize minutes qui raconte en voix off et sous forme de poème, écrit par Birri lui-même, la guerre d'oppression que vit le Nicaragua. Le film adresse une pétition aux États-Unis afin qu'ils arrêtent leur intervention sur le sol Nicaraguayen. Ce documentaire a fait le tour du monde dans une campagne de solidarité envers la révolution nicaraguayenne et a gagné différents prix internationaux dans des festivals tels que *le Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*, 10^e édition (1984), Mention spéciale du jury ; *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, 6^e édition (1984), Prix de l'OCIC ainsi que le Prix Saúl Yelín, du Comité de cinéastes d'Amérique latine (1984). De même, Fernando Birri a collaboré avec INCINE dans la formation des cinéastes à travers des ateliers cinématographiques et selon le témoignage de Ramiro Lacayo, ancien directeur d'INCINE, Birri a contribué à la structuration et à l'organisation du centre entant que conseiller⁸⁵.

D'autres moyens de coopération à la production cinématographique nicaraguayenne étaient les aides internationales et la coproduction comme nous pouvons le constater dans la réalisation des films comme : *La insurrección* en 1980 de l'Allemand Peter Lilienthal, *Alsino y el cóndor* en 1982 du Chilien Miguel Littín fait en co-production avec le Mexique, Cuba et le Costa Rica ; *El señor Presidente* en 1983, un film du réalisateur cubain Manuel Octavio Gómez réalisé avec le soutien de INCINE, TELCOR, l'Institut du tourisme et le Ministère de la construction et du transport nicaraguayen ; ainsi que *El espectro de la guerra* en 1988 en co-production avec l'Espagne, le Mexique et Cuba, du réalisateur nicaraguayen Ramiro Lacayo.

Au Salvador, le contexte de la période des années 1980 a suscité également une forte collaboration internationale en raison de l'ampleur de la crise salvadorienne. Comme ce fut le cas du Nicaragua, le Salvador a vécu en 1979 un coup d'État dirigé par un groupe de militaires et de civils. Duarte arriva au pouvoir l'année suivante et les conflits entre la *guérilla*

⁸⁵ Andrea Cabezas Vargas, interview de Ramiro Lacayo, Managua, 26 Juillet 2010.

du FMLN, Front Farabundo Martí pour la libération nationale, et l'armée salvadorienne, soutenue par les États-Unis, commença à s'intensifier. Ce qui déclencha une guerre civile qui pendant dix ans fit 100 000 morts et entraîna la stagnation de l'économie du pays. L'aide internationale a été fondamentale dans la construction du cinéma national du Salvador, du point de vue économique et logistique. Car, à la différence d'autres pays d'Amérique centrale, la plupart du travail cinématographique de ce pays est effectué entièrement par les réalisateurs salvadoriens. Dans le groupe d'étrangers qui ont collaboré avec le Salvador, nous pouvons souligner la participation des journalistes : Hernán Vera, Richard Izarra, Yderín Tovar et Carlos Henríquez Consalvi. Ils faisaient partie d'un groupe de correspondants vénézuéliens qui revenaient de New York avec une nouvelle équipe de cinéma pour aller au Nicaragua et filmer la Révolution Sandiniste ; mais suite aux événements dont ils ont été témoins au Salvador ils restèrent pendant un an pour couvrir les événements en tant qu'envoyés internationaux, période durant laquelle ils filmèrent tantôt les chefs du gouvernement tantôt le camp de « rebelles »⁸⁶. Plus tard, ils ont travaillé avec *la guérilla* et ont réalisé en collaboration avec eux les films *Tiempo de audacia* et *Tiempo de Victoria* en utilisant les images enregistrées auparavant. D'autre part, il faut mentionner le directeur portoricain Diego de la Texera qui réalisa le film *El Salvador : el pueblo vencerá* en 1980, film récompensé dans les festivals tels que : le Festival International du Film de Moscou, le Festival du Nouveau cinéma latino-américain de la Havane, qui donnera naissance à la création de l'Institut cinématographique du Salvador. Enfin, le réalisateur cubain salvadorien Jorge Dalton affirme également que le Salvador avait bénéficié de la collaboration financière ou technique de certains réalisateurs américains :

Le cinéaste Jorge Dalton signale que des personnalités telles que Jack Nicholson, Jane Fonda, Ted Turner, Oliver Stone, Paul Leduc y Haskell Wexler ont fait de dons d'argent ainsi que de l'équipement à la révolution cinématographique⁸⁷.

Quant au Guatemala, c'est un cas à part en comparaison des pays cités jusqu'à présent. En effet, le contrôle américain très strict dans ce pays empêchait le développement de mouvements artistiques contestataires y compris, et surtout, le cas du cinéma. Bien qu'il y eût des étrangers qui s'intéressaient au sujet du Guatemala, cela n'était pas lié au cinéma militant. D'autres centres d'intérêt ont attiré l'attention de réalisateurs, comme l'expliquent Arturo Arias, Leonor Hurtado et Jose Campang :

⁸⁶ María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 365.

⁸⁷ *Loc. cit.*

Les sujets d'ordre anthropologique ou archéologique ont attiré des cinéastes étrangers, mais ce sont des réalisateurs qui ne restent pas au Guatemala. Parmi ces films on peut citer une étude sur les Mayas financée par la *Unitec Fruit Co*, ceux sur Mixco Viejo et Chicol de l'archéologue Lehman, les films sur Tikal et les principaux sites archéologiques mayas réalisés par l'archéologue Eric S. Thompson, ainsi que diverses productions de l'agence d'information nord-américaine USIS⁸⁸.

Depuis les années 1970 jusqu'aux années 1990, le Guatemala a vécu un des régimes les plus répressifs d'Amérique centrale. Les mouvements d'insurrection ont été très vite exterminés brutalement par le gouvernement et les militaires. Ce fut le cas également de cinéastes et de presque tous les films produits dans cette période. Prenons l'exemple du réalisateur Óscar Barillas Barrientos, disparu en décembre 1990 et tué un mois plus tard dans un cartel militaire. Comme l'expliquent Arturo Arias, Leonor Hurtado et Jose Campang : « Même si des films sur les luttes de guérillas ont été produits, les cinéastes furent assassinés ou exilés et même aujourd'hui il est très difficile d'obtenir des copies de ces films⁸⁹ ».

Bien qu'il soit certain que des films militants ont existé au Guatemala, en l'absence de preuves, nous ne sommes pas en mesure de démontrer l'existence ni des films ni d'une coopération internationale. Par contre, ce que nous avons constaté, c'est que toute trace filmique de contestation contre le gouvernement de cette époque a été détruite avant de pouvoir défendre la cause de la libération ou de montrer au monde l'enfer qu'a vécu en silence le Guatemala.

I.1.6. Vers un cinéma national : l'appui et le soutien économiques de l'État et les initiatives des groupes indépendants

En Amérique du sud, la nationalisation du cinéma s'est faite au cours des années 1960 avec le mouvement du Nouveau cinéma latino-américain. Comme nous l'avons déjà cité, c'est durant cette période que sont apparues les écoles, les centres cinématographiques

⁸⁸ Arturo Arias, Leonor Hurtado et Jose Campang, « Le cinéma guatémaltèque », in Guy Hennebelle, *Les cinémas d'Amérique latine pays par pays*, Paris, L'Herminier, 1981, p. 333.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 261.

nationaux, des groupes nationaux et internationaux pour la défense des cinémas latino-américains face au monopole nord-américain ainsi que la constitution du Nouveau cinéma latino-américain. Cependant, ces mouvements et ces influences n'arriveront en Amérique centrale qu'une décennie après, voire une vingtaine d'années plus tard, dans le cas de certains pays.

Dans les années 1970, on constate dans l'ensemble de l'Amérique centrale l'émergence d'un cinéma que nous appellerons « cinéma national » par son engagement social et politique mais aussi par le constat qu'avant cette période, le cinéma n'avait pas encore été développé. C'est entre les années 1970 et les années 1980 qu'on observe une véritable émergence des productions centraméricaines. De même, certains gouvernements commencent à appuyer et à financer les initiatives de création cinématographique. Dans d'autres pays, l'appui au cinéma vient plutôt de groupes indépendants et de la coopération internationale. Comment expliquer alors cet intérêt soudain ? Pourquoi les États se sont-ils intéressés au cinéma ? Quels phénomènes nationaux ou sociaux sont entrés en jeu ?

Pour tenter de répondre à ces interrogations et afin de mieux comprendre le processus de naissance et de développement des cinémas nationaux en Amérique centrale, nous aborderons le cas de chaque pays indépendamment les uns des autres.

PANAMA : un cinéma pour la libération d'un pays

L'histoire du cinéma au Panama est l'histoire de la pénétration culturelle à travers le colonialisme⁹⁰.

Le 11 octobre 1968, le Panama subit un changement politique essentiel à son processus d'indépendance : il s'agit de l'arrivée au pouvoir, par le biais d'un coup d'État, du général Omar Torrijos qui devient le chef suprême⁹¹ de la Révolution panaméenne. Dès son arrivée au pouvoir, Torrijos manifeste des tendances nationalistes et anti-impérialistes, deux éléments très importants dans l'émergence du Nouveau cinéma latino-américain et qui, par

⁹⁰ Pedro Rivera, *Cine, ¿Cine? ¡Cine! La memoria vencida*, Panamá, Ediciones Fotograma, 2009, p. 57.

⁹¹ En 1969, le général Omar Torrijos devient Chef suprême de la Révolution panaméenne. Jusqu'à sa mort en 1981, il occupe le poste de Chef de l'armée même s'il n'assume pas le poste de président, il est considéré comme le « leader suprême » du pays.

ailleurs inciteront des réalisateurs étrangers à s'intéresser à la cause panaméenne. C'est ainsi qu'en 1972, le Panama reçoit une proposition du ICAI, Centre cinématographique cubain, pour la création d'un documentaire consacré aux processus de libération nationale panaméenne. Le ministre des relations extérieures de Panama accepte la proposition, à condition d'avoir un groupe homologue de Panaméens responsables du projet. Ainsi, l'écrivain Pedro Rivera assume le défi de créer le premier centre de production cinématographique de l'État et devient le directeur du GECU : Groupe expérimental de cinéma universitaire.



Image 1 : à gauche Pedro Rivera, Archive GECU.

Pour la constitution du GECU l'écrivain fait appel à un groupe d'une douzaine de jeunes constitués par des étudiants universitaires et des intellectuels. Cependant, le groupe de travail est finalement réduit à huit personnes au total : Enoch Castellero, Luis Franco, Rafael Giraud, Ernesto Holder, Reynaldo Holder, Anselmo Mantovani, Fernando Martínez et Pedro Rivera. D'après Rivera, ils disposaient de la même expérience que lui dans le domaine cinématographique, c'est-à-dire aucune. La seule exception était Enoch Castellero car il était photographe de profession et travaillait déjà dans le secteur de la publicité. Le petit groupe du GECU commence à travailler sans aucune ressource, ayant comme lieu de travail un studio improvisé dans la chambre de Enoch Castellero et utilisant son équipe personnelle d'enregistrement, d'édition et de son. Pour la production de nouveaux documentaires, ils utilisent des photos et des extraits de films tournés quelques années auparavant par Castellero. C'est ainsi que Pedro Rivera se rappelle les débuts du GECU :

Nous avons poussés le lit et les meubles de notre collègue Enoch vers un coin et nous avons ensuite installé notre table de montage. Les magnétophones et autre matériel de son, qui appartenait à Enoch, ont rejoint immédiatement notre Equipment. Nous considérons cette étape comme étant la plus créative du groupe. Nous étions presque en train d'inventer le cinéma, nous étions littéralement en train de le créer⁹².

Quelques mois plus tard, l'Université met à disposition du GECU un bâtiment de deux étages, que le GECU devaient partager avec la télévision de cette institution. L'Université leur donne également une modeste aide financière qui permet l'acquisition d'une table de montage et l'achat d'autres équipes techniques. Toutefois, c'est le soutien du général Torrijos qui permet la concrétisation des projets cinématographiques. Le chef de l'armée fait une donation de 10 000 dollars, somme avec laquelle seront achetées deux caméras Bolex, une moviola, ainsi que d'autres outils de tournage nécessaires au démarrage des films⁹³. D'où naît ce subit intérêt pour une production cinématographique nationale jusqu'alors inexistante ? Pourquoi le chef suprême de l'armée s'est-il montré si généreux envers un projet de jeunes universitaires ?

Dans cette période en Amérique latine, avec l'émergence du Nouveau cinéma latino-américain et notamment l'exemple de Cuba, on parlait d'un cinéma révolutionnaire comme un outil des luttes révolutionnaires et anti-impérialistes, ainsi en témoigne l'ouvrage : *El cine como hecho político : la práctica del cine militante* de Fernando Solanas et Octavio Getino, publié en 1973. Le cinéma avait démontré qu'il pouvait être un moyen de communication efficace pour conscientiser « éduquer » le peuple et entraîner une prise de conscience. À l'époque, d'autres nations avaient déjà utilisé cette puissante arme comme ce fut le cas aux États-Unis pour « domestiquer » les peuples latino-américains à travers le « *soft power* » ou comme l'avait fait l'URSS avec le cinéma de propagande. Pour le poète et cinéaste panaméen Pedro Rivera, il s'agissait d'une lutte culturelle, tandis que pour le chef suprême de la Révolution panaméenne, Omar Torrijos, le cinéma était un moyen de communication national et international, un moyen de toucher un public au-delà de ses frontières, là où la domination américaine n'arrivait pas encore. Que ce soit pour une ou plusieurs de ces raisons, la création du GECU a été inspirée et appuyée tout d'abord par les principes de la libération

⁹² Déclarations de Pedro Rivera à María Lourdes Cortés, publiées dans l'œuvre de Cortés, *La Pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 234.

⁹³ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pedro Rivera, Ciudad de Panama, 18 août 2012.

nationale, l'anticapitalisme et la construction d'une cinématographie nationale, jusqu'à maintenant dominée par l'empire nord-américain.

Depuis sa création le travail du GECU était axé sur deux points primordiaux : la production de films documentaires et l'éducation ou l'information du spectateur. Car, pour les intellectuels qui formaient le groupe de production, le plus important était d'après Rivera :

Surmonter l'état d'innocence, d'attitude anti critique et d'éblouissement dilettante face aux courants cinématographiques les plus pervers mis en vogue par le colonialisme. Nous avons, depuis cette occasion-là, considéré qu'il fallait rajouter une attitude libératrice dans le secteur culturel aux efforts de libération national envisagés dans le domaine économique et politique. Nous soutenions et soutenons encore le fait que ces aspects-là ne peuvent pas exister séparément⁹⁴.

Le GECU était déterminé par une orientation politique et idéologique qui était celle de la Révolution panamienne, sous-tendue par un désir partagé de ces membres, celui de la libération. Cependant, le fait de prendre un parti idéologique et de « politiser » l'institution a eu des conséquences négatives pour la libre création artistique ainsi que pour la démocratisation du cinéma. Luis Franco s'exprime ainsi concernant le groupe de travail de GECU :

L'esprit du groupe était extrêmement politico-idéologique ce qui a limité la participation de beaucoup de gens que ne partageait pas ce point de vue idéologique...Nous étions extrêmement méfiants et radicaux sur le fait d'accepter la participation de courants du GECU. Nous étions si sectaires à l'époque que lors de ses origines le GECU était pratiquement une unité liée au Parti Communiste du Panama⁹⁵.

D'après les bases de données que nous avons consultées au sein de cette institution, le GECU avait réalisé vingt-huit documentaires, un court-métrage de fiction et un journal télévisé entre 1972 et 1977. L'institution avait publié également la revue *Formato 16*, première revue en Amérique centrale consacrée au cinéma régionale. Cette dernière a été publiée en mille exemplaires et distribuée en Amérique latine, aux États-Unis et en Europe,

⁹⁴ Pedro Rivera, *Cine, ¿Cine? ¡Cine! La memoria vencida, op. cit.*, p. 60.

⁹⁵ Interview de Luis Franco réalisée par María Lourdes Cortés extrait publié dans María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica, op. cit.*, p. 249.

elle a constitué une importante fenêtre de communication vers le monde. En ce qui concerne les documentaires, ils étaient centrés sur la situation politique actuelle du pays, dont deux sujets en particulier étaient récurrents chez les réalisateurs : l'impérialisme américain et la politique de réforme de Torrijos. Or, ce n'est pas par hasard que le chef de l'armée était le personnage principal de beaucoup de documentaires ; son financement par le GECU n'était pas non plus sans intérêt. Le général avait compris que le cinéma était un excellent moyen de propagande et il a su s'en servir. Ainsi, décrit Peter Schumann la présence de Torrijos dans les films de l'époque :

Un autre problème que l'on rencontre dans plus d'un film du GECU, c'est la présence trop fréquente du chef du gouvernement Torrijos. Il y a à cela une bonne raison : il doit se faire connaître de son peuple ce qui n'est pas du tout garanti par le système d'information instauré par les Américains⁹⁶.

En 1977, après la signature du traité Torrijos-Carter, le président américain accepte de rendre le Canal au peuple panaméen pour une période de vingt ans ; dès lors la production cinématographique du GECU diminue considérablement. Entre 1977 et 1989 ont été produits 12 films dans une période de 12 ans, période durant laquelle on commence à constater son déclin.

COSTA RICA : la volonté d'une femme et l'engagement de l'État

En 1973, l'État costaricien accepte le défi de créer le premier département de cinéma du pays. L'idée avait été lancée deux ans auparavant par María de los Ángeles (Kitico) Moreno qui était la première femme costaricienne à avoir réalisé des études de cinéma. Moreno a tout d'abord étudié à Londres dans une école privée et par la suite à la BBC où elle s'est spécialisée en administration d'archives audiovisuelles. À son retour, Moreno voyage en Argentine où elle suit un cours de cinéma documentaire, parrainé par l'UNESCO. Lors de cette formation, elle découvre le projet de cet organisme visant à créer des unités de tournage avec l'objectif de : promouvoir la production cinématographique – en tant que voie de développement – dans les pays pauvres. Kitico Moreno retourne au Costa Rica en 1971 avec l'idée de créer un centre cinématographique dans le pays. Le projet avait été bien accueilli

⁹⁶ Peter Schumann, « Le cinéma du Salvador », in Guy Hennebelle, *Les cinémas de l'Amérique latine, op. cit.*, p. 454.

par le tout nouveau Ministère de la culture et de la jeunesse. Moreno avait eu l'idée d'utiliser le cinéma pour « établir un équilibre dans l'information nationale et lutter contre le caractère commercial de la télévision⁹⁷ ». Elle devient alors la première directrice du Département de cinéma. L'institution constitue un pôle attaché au Ministère de la culture, mais reste indépendante dans ces actions. Moreno s'exprime ainsi sur les raisons qui l'ont motivée dans cette entreprise :

Lorsque j'étais en Angleterre, j'ai vu le potentiel que le cinéma documentaire avait pour l'éducation et je me suis dit que de cette façon on pourrait contribuer. En rentrant au Costa Rica, la démarche n'a pas été facile mais j'ai fait de mon mieux parce que j'y croyais. J'étais convaincue que les documentaires éducatifs allaient beaucoup apporter au Costa Rica⁹⁸.

C'est grâce au Programme de Développement des Nations Unies le P.N.U.D que le projet de cette pionnière du cinéma costaricien a pu aboutir. Le programme de coopération signé par les deux parties établissait que l'UNESCO serait chargé de faciliter toute l'équipe technique nécessaire pour la production de films en 16 mm, ainsi que la formation du personnel réalisée par des experts de la production cinématographique. En contre partie, le Costa Rica devait s'engager à entendre, à travers le cinéma, des besoins des groupes les plus démunis du pays comme le souligne le slogan de ce projet « Donner la voix à ceux qui ne l'ont pas » mais surtout le Centre devait s'engager à ne devenir sous aucun prétexte un instrument de propagande du gouvernement. Pendant trois ans, l'UNESCO a formé et aidé au développement du Département de cinéma du Ministère de la culture et de la jeunesse costaricienne jusqu'à ce que le centre puisse devenir complètement autonome.

⁹⁷ Andrea Cabezas Vargas, interview de María de los Ángeles Moreno, San José, Costa Rica, 31 juillet 2012.

⁹⁸ Jurgén Ureña, *La quimera y el crisol: Pionera*. « *Kitico Moreno inspiró el Centro de Cine e hizo escuela de creadores en Costa Rica* », in *La Nación*, San José, Costa Rica, 13 mai 2007.



Image 2 : groupe de travail Département de cinéma costaricien, à gauche María de los Ángeles Moreno, archive CCPC.

Quatre ans plus tard, le 9 décembre 1977, le Département de cinéma devient le CCPC avec la promulgation de la loi n° 6158 : « Loi de création du Centre costaricien de production cinématographique en tant qu'institution technique et culturelle de l'État costaricien ». Ainsi, le CCPC était inscrit au Ministère de la culture et de la jeunesse pour développer la production et la culture cinématographique nationale. Cependant, le fait d'avoir été fondé comme une personnalité juridique de droit public lui permettait d'être complètement indépendant du Ministère⁹⁹.

D'après les archives consultées de cette institution, entre 1973 et 1984 le Département de cinéma, devenu Centre de cinéma national, avait réalisé plus de 75 documentaires dans une période de 10 ans, record impensable à l'époque pour un petit pays comme le Costa Rica qui débutait dans la production cinématographique nationale.

Pour Kítico Moreno le secret de ce succès était :

Avoir choisi les meilleurs, des gens qui ne savaient rien du cinéma, mais cela n'était pas un problème, car il y avait un groupe d'experts des Nations Unies qui allaient les former... la capacité, la sensibilité, l'intelligence et surtout la passion et l'amour avec lesquelles ils faisaient leur travail¹⁰⁰.

⁹⁹ Actes de création du Centre costaricien de production cinématographique, Archives CCPC.

¹⁰⁰ Vidéo d'interview inédite à Kítico Moreno, Andrés Campos, San José, *Bisontes producciones*, 2007.

Cette institution a formé un grand nombre de cinéastes comme Antonio Yglesias, Carlos Ferrer, Carlos Saénz, Ingo Niehaus, Victor Ramírez, Victor Vega parmi d'autres, sans pour autant être une école de cinéma. De ce fait, plus de quarante films documentaires ont été réalisés dans ce cadre. Or, contrairement aux autres pays de la région, le Costa Rica voit son cinéma se développer dans une atmosphère de paix et de stabilité politique. Pourtant les thématiques des films touchaient les faiblesses du système social costaricien et dénonçaient le manque d'intervention de l'État dans certains domaines. Les sujets les plus traités étaient la dénutrition, la déforestation, les violences contre les femmes, le mauvais système pénitencier et les groupes minoritaires.

Si au début le phénomène est passé inaperçu, au fur et à mesure que la population prenait conscience et s'intéressait d'avantage au cinéma national, il commençait à déranger le système politique et donc à être mal vu par le gouvernement. À tel point qu'en 1978 le film *Costa Rica Banana Republic* du Réalisateur Ingo Niehaus, produit par le CCPC, se retrouva au cœur d'une polémique provoquant la censure du film et la démission de la Ministre de la culture et de la jeunesse – Carmen Naranjo – ainsi que de fortes répercussions sur le Centre costaricien de production cinématographique.

Le mécontentement du gouvernement et la peur des répercussions défavorables étaient tels, que le président de la république Daniel Oduber demanda une enquête sur la façon de fonctionner de l'institution afin de trouver les raisons qui motivaient les choix de tels sujets dans le cinéma national :

Oduber avait dit que ce film ne serait mis à l'affiche nulle part et a demandé, en conséquence, de faire une étude approfondie sur la façon de fonctionner du Département de cinéma du Ministère de la culture afin de connaître les raisons qui motivaient la réalisation d'un tel film¹⁰¹.

Il n'était pas bien vu qu'une institution de l'État accuse son bienfaiteur. Par conséquent, suite à cet événement, le Centre de cinéma a subi des effets défavorables à son fonctionnement parmi lesquels la démission de certains réalisateurs et la réduction de son budget.

¹⁰¹ Anonyme, « Presidente censuró película Banana Republic », in *La República*, 24 avril, 1976.

Le département de cinéma s'est donné la tâche de se tourner de façon très subtile vers des sujets moins polémiques. De plus, quelques pionniers ont démissionné à cause des plusieurs raisons¹⁰².

En ce qui concerne le cinéma indépendant, la période des années 1970 et 1980 a été marquée par un développement et une régularité plus ou moins constante. Un des progrès, en matière de cinéma, pour le Costa Rica et pour la région a été la création de la maison de production : *Istmo Film*. L'institution avait été créée selon l'idée du directeur mexicain Alfonso Arua suite à sa visite au Costa Rica. Ainsi, un collectif composé par Carmen Naranjo, Antonio Yglesias, Óscar Castillo, Sergio Ramírez et Samuel Rovinski a créé en 1976 la première maison de production de la région.

L'*Istmo Film*, est devenu la maison de production la mieux équipée d'Amérique centrale et sa fonction principale, souvent en coréalisation, était la réalisation des films abordant les conflits centraméricains de l'époque¹⁰³.

Des efforts individuels se sont répandus et le nombre de films produits individuellement s'était élevé à onze longs-métrages, ce qui représente une augmentation significative par rapport aux années précédentes.

NICARAGUA : Un cinéma pour la Révolution

Au début des années 1970, le Nicaragua résume son action cinématographique à une maison de production : *Producine*. Cependant, jusqu'à cette période il n'existait pas une véritable production nationale car *Producine* était une entreprise de capitaux étrangers, propriété du mexicain Felipe Hernández, entièrement au service du dictateur Anastasio Somoza Debayle. Le dictateur se servait de cette compagnie pour la création de documentaires et de journaux télévisés à des fins propagandistes ainsi que pour filmer des réunions du gouvernement et d'autres activités à titre personnel.

D'après Elizabeth Ugarte¹⁰⁴, il existerait des films tournés au Nicaragua par des producteurs mexicains dans les années 1920, *Las Mulas de Pancho Frixione* et *Así es*

¹⁰² María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 281.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 301.

Nicaragua comme dans les années 1940, dont il n'y a que des témoins verbaux. Ces films restent des productions étrangères tournées sur le territoire nicaraguayen. Mais c'est en 1971 que Rafael Vargas Ruíz s'aventure dans la création du court-métrage *Señoritas*, appartenant à la catégorie du cinéma muet et sous un format noir et blanc. Ce documentaire est considéré comme le premier court métrage nicaraguayen¹⁰⁵. Or, cette œuvre était isolée des pratiques artistiques des nicaraguayens de l'époque et il a fallu attendre presque une décennie pour que le cinéma national soit mis en place au Nicaragua.

Toutefois, le développement du cinéma nicaraguayen prend ses origines dans le contexte révolutionnaire de 1978. A cette période, le pays vivait sous la dictature de la famille Somoza qui s'était installée au pouvoir dès 1936. La lutte d'insurrection commence avant janvier 1978, mais pendant cette période le peuple se soulève avec l'assassinat de Pedro Joaquín Chamorro, directeur du journal *La Prensa*, membre clé du parti d'opposition : Le FSLN, Front sandiniste de libération nationale et principal rival politique de Somoza. Les funérailles de Chamorro déplacent des foules, quelques mois plus tard, des grèves éclatent et le peuple demande la démission d'un gouvernement oppresseur et tyrannique. Or, la situation du pays ne fait que se détériorer, le dictateur ne veut pas abandonner le pouvoir. On constate de plus en plus de soulèvements dans les principales villes du pays, des luttes entre les troupes militaires, les civils et les troupes du FSLN, qui se refugiaient dans les montagnes. À ce moment-là aussi bien les journalistes que les cinéastes de divers pays arrivent au Nicaragua pour filmer ces événements¹⁰⁶. Il surgit alors l'idée de créer des groupes de tournages, de documentaires et de films.

La plupart des films réalisés entre 1978 et 1979 étaient l'œuvre d'étrangers¹⁰⁷. Cependant, beaucoup de Nicaraguayens commençaient à s'intéresser aux techniques de filmage, prise de vues, de montage... et commençaient à se former auprès des équipes étrangères. Ce qui était important était d'agir très vite afin de capturer le moment historique que vivait la nation.

¹⁰⁴ Elizabeth Ugarte, « Un breve recorrido por la expresión audiovisual de Nicaragua », Universidad Centroamericana, in *Istmo*, n° 13, Nicaragua, 2006. [En ligne] URL : <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/recorrido.html#text02> [Consulté le 27 janvier 2011].

¹⁰⁵ *Loc. cit.*

¹⁰⁶ Voir p. 46 de cette thèse.

¹⁰⁷ Pour obtenir les détails des noms de films et des réalisateurs voir p. 46-47 de cette thèse.

Elizabeth Ugarte, explique ainsi l'installation des équipes de cinéma comme partie intégrante du mouvement révolutionnaire :

Mais tout a commencé à la montagne, avant la Révolution, lorsque le Front sandiniste de libération national a créé la brigade culturelle nationale appelée « Leonel Rugama » et celle du Front sud dénommée « Benjamin Zeledón ». C'est à partir de ce moment-là, qu'un groupe de guérilleros cinéastes avec des connaissances très basiques du milieu et un équipement presque obsolète a contribué à documenter la guerre de libération de 1979. Ils ont produit plus de 24 mille mètres de pellicule contenant des scènes de luttes armées contre la dictature de Somoza. D'un point de vue propagandiste, la brigade culturelle a joué un rôle primordial pour la Révolution. Grâce à tout le travail de production recueilli par la lutte d'insurrection, ont été créés d'importantes réalisations cinématographiques traitant la Révolution populaire sandiniste¹⁰⁸.

L'idée serait venue de Herty Lewites, un militant du Front Sud pendant la période d'insurrection qui était en relation avec le monde du journalisme et de la communication. D'après une interview donnée à Karly Gaitán, Lewites raconte comment est née l'idée de mettre en relation le cinéma et la Révolution sandiniste:

Pourquoi ne trouvons-nous pas des caméras afin d'envoyer un groupe de cinéastes qui puissent montrer les combats et après les produire au cinéma¹⁰⁹ ?

Lewites était déjà connu dans le milieu, car ses photos avaient été diffusées dans divers pays. Ainsi, le soutien de ses camarades n'a pas été refusé, au contraire, le cinéaste portoricain Diego de la Texera avait appuyé aussitôt son idée et s'était chargé de réunir un groupe d'experts parmi lesquels se trouvait Emilio Rodríguez¹¹⁰. Après avoir tourné les premiers documentaires comme *Patria Libre o Morir*, ils les ont envoyés aux festivals internationaux. Le tournage de documentaires leur permettait de montrer des images inédites du conflit tournées dans des lieux austères et dangereux comme la montagne et le terrain de combat.

¹⁰⁸ Elizabeth Ugarte, « Un breve recorrido por la expresión audiovisual de Nicaragua », *op. cit.*

¹⁰⁹ Anonyme, *Karly Gaitán publicará investigación. Primera "biografía" del cine nacional*, in *El nuevo diario*, Managua, 20 de marzo del 2011. [En ligne] URL : http://www.elnuevodiario.com.ni/especiales/97574_primera---biograf--a---del-cine-nacional [Consulté le 18 mai 2011].

¹¹⁰ Emilio Rodríguez habitait à New York mais face à l'offre de Diego de la Texera, il quitta les États-Unis et rejoignit l'équipe de tournage.

À partir de la Révolution, le cinéma occupe un rôle prépondérant dans la lutte du FSLN et le développement du cinéma prend un rythme accéléré. Certains historiens et chercheurs comme María Lourdes Cortés et Elizabeth Ugarte affirment que le cinéma national naquit officiellement au Nicaragua avec l'institutionnalisation du cinéma dans le pays.

En juillet 1979, immédiatement après la victoire sandiniste, naît l'ISCN, Institut sandiniste de cinéma nicaraguayen officiellement créé par « la Junta de Gobierno » et en août de la même l'année il sera dénommé INCINE, Institut nicaraguayen de cinéma. Cette institution avait été la première action culturelle entreprise par le gouvernement sandiniste. Le nouveau Ministre de la culture Ernesto Cardenal avait demandé la confiscation de la compagnie privée *Producine*. C'est ainsi que INCINE a été construite sur les ciments de l'ancienne maison de production, au service de Somoza. Dans les matériaux confisqués se trouvaient des caméras et d'autres équipements techniques qui ont servi plus tard pour le nouvel Institut de cinéma. Figuraient également des centaines d'équipements audiovisuels, qui postérieurement ont pris part à la formation du nouveau service de « mémoire historique ».

Les dons de matériel cinématographique de pays amis, ont rendu possible le démarrage des projets de tournage et ont facilité la création de plusieurs équipes, comme l'affirmait Mariano Marín dans une déclaration à la presse nationale:

Nous pouvions travailler sur trois productions en même temps. Nous nous sommes même permit d'avoir cinq ou six équipes complètes de production [...] Nous recevions des donations du Canada, de la France, du Cuba, du Mexique, du Venezuela, de l'Espagne et de la Russie¹¹¹.

Cependant, la priorité de l'INCINE était la production de journaux télévisés mensuels. Ils montraient les projets et les changements mis en place par le nouveau gouvernement. À l'heure de sa création et pendant les premières années INCINE s'est inspiré de l'ICAIC, de Cuba. Il était composé de quatre pôles principaux : la production, prise en charge par Ramiro Lacayo ; la distribution assurée par Carlos Ibarra ; la diffusion prise en main par Franklin Caldera et la sauvegarde de la mémoire assurée par Rafael Vargas Ruíz. Le financement de

¹¹¹ Amalia del Cid, « Una película dramática: el cine nica », in *La Prensa*, Managua, 10 juillet 2010. [En ligne] URL : <http://www.laprensa.com.ni/2011/07/10/reportajes-especiales/66239> [Consulté le 18 mai 2011].

l'institution était assumé par l'État et par certains dons de la communauté de solidarité internationale. Ce qui a permis le paiement d'une équipe de 50 personnes et l'accélération de la mise en place d'équipes de tournage. Tous engagés dans la cause nationale, il s'agissait de faire du cinéma dans une perspective sociale centrée sur la classe du prolétariat. À cette équipe se sont ajoutés postérieurement d'autres cinéastes qui bénéficiaient déjà d'une expérience cinématographique comme Mariano Marín, Fernando Somarriba, María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández, « le groupe était hétérogène et tous ne faisaient pas partie du sandinisme au sens strict¹¹² ».

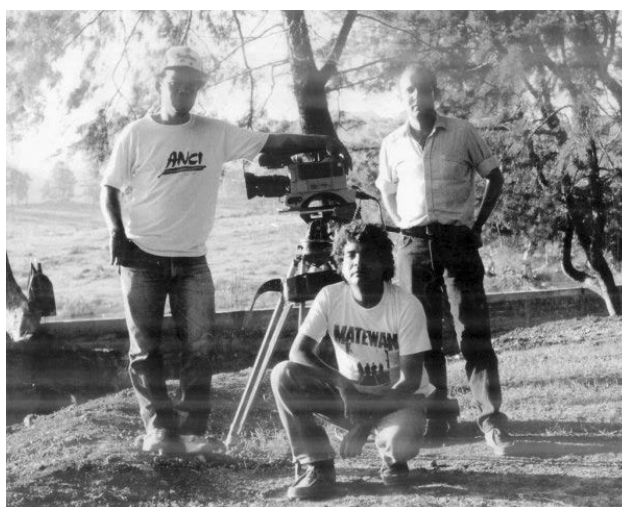


Image 3 : Photographie Miguel Lorío, Archive ANCI.

Au milieu des années 1980 le Nicaragua, pays qui, auparavant ne possédait pas une tradition cinématographique, a pourtant développé son soutien à la création cinématographique de façon plus importante qu'aucun autre pays en Amérique centrale. En effet, le pays bénéficiait de cinq centres de production audiovisuelle: le SSNT, Système sandiniste national de télévision, le MIDINRA, l'Atelier de vidéo du département de communication du Ministère de réforme agraire, l'Atelier de Cinéma super 8 connu populairement comme « El Cine de los Trabajadores » de la Centrale sandiniste des employés et l'Institut de cinéma nicaraguayen (INCINE), reconnu par le Ministère de la culture.

¹¹² María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 315.

Cependant, les moments de joie de la victoire sandiniste ont été ternis par une nouvelle guerre. Les États-Unis qui avaient soutenu la dictature de Somoza l'ont laissé tomber dans les moments difficiles ; une chose était certaine : Somoza n'était pas l'objectif principal de la puissante nation, il s'agissait surtout de mettre la main sur le contrôle et l'exploitation du pays. Et pourtant, les États-Unis n'étaient pas prêts à abandonner facilement les avantages dont ils disposaient au Nicaragua. C'est ainsi que le gouvernement américain organise un mouvement de « Contras » afin de renverser les sandinistes. Dans cette entreprise les États-Unis ne voulaient pas s'impliquer de manière directe et demandaient à la CIA de s'en charger. Hélicoptères, armements, chars et argent sont mis à la disposition de la Contra. De son côté le FSLN ne veut pas céder le pouvoir et il continue à lutter pour la libération du pays. Alors, le Nicaragua continue à être le point d'intérêt du monde entier en étant le deuxième pays, après Cuba, à défier le géant américain.

En pleine guerre froide, cette guerre civile devint une lutte des pouvoirs entre le communisme et le capitalisme, guerre qui a duré dix ans, laissant un bilan catastrophique pour le pays, des milliers de morts et finalement la chute du sandinisme. Avec la signature de *l'Accord de paix Esquipulas II* en 1987, INCINE voit ces jours comptés. Il subit une mort lente mais fatale, car depuis 1988 le financement du cinéma avait été réduit considérablement, les dépenses de la guerre ne permettant plus de financer les projets et le Ministère de la culture supprimant le budget destiné à l'institution. La perte des élections par le parti sandiniste, en 1989, et l'arrivée au pouvoir de Violeta Barrios de Chamorro marquent un tournant négatif dans le cinéma national.

Pendant la période des onze années du régime sandiniste et l'atroce invasion américaine, INCINE avait construit un incomparable système institutionnel de cinéma, lequel avait su graver dans l'histoire, que ce soit par la voie du documentaire ou de la fiction, le combat d'une nation pour sa souveraineté. Ainsi, INCINE avait construit du jour au lendemain une des plus importantes structures gouvernementales de cinéma dans l'isthme centraméricain et avait bénéficié malgré l'état de guerre d'un des meilleurs bilans de production dans la région :

Pendant les années 80 la production nationale a atteint les chiffres suivants : 50 documentaires courts, 16 moyens-métrages, 4 moyens-métrages de fiction, des ateliers de films d'animation et 2 longs-métrages en codirection. De même, ils ont cumulé 20 prix internationaux, 15

distinctions spéciales et une nomination à l'Oscar en 1983 grâce au film *Alsino et le condor* en tant que meilleur film étranger¹¹³.

HONDURAS : le projet brisé du cinéma national

Avant la fin des années 1970 le cinéma du Honduras se résumait à un seul nom : Sami Kafati. D'après Cortés, le cinéma produit au Honduras avant Kafati « se limitait à enregistrer les événements du gouvernement ou les travaux touristiques, presque tous filmés par des étrangers¹¹⁴ ».

En 1962, Kafati réalise, sans aucune expérience auparavant, le premier film de fiction du pays *Mi amigo Angel*, tourné sans moyens économiques et sans une « véritable » équipe technique. En effet, le tournage a été fait avec l'aide d'amis, une caméra Bolex pour filmer, une poussette pour faire les travellings, des boîtes de conserve et des ampoules pour assurer l'éclairage. Sept personnes constituaient le groupe d'acteurs, qui en réalité n'étaient pas de vrais acteurs mais des amis et des membres de sa famille. Le scénario, la direction, la photographie, la musique et la production ont été effectués par Kafati, lui-même, à l'exception du montage qui a été confié à Fernando Uribe¹¹⁵. La grande majorité de ce travail a donc été réalisée grâce à la volonté et à l'acharnement de Kafati. Malgré le peu de moyens financiers et techniques, le film témoigne d'une grande sensibilité artistique. Malheureusement, le public hondurien ne saura pas l'apprécier¹¹⁶.

En 1962, le théâtre de l'Université autonome du Honduras crée le *Ciné-club Robert Flaherty* qui sera dirigé par Kafati lui-même. Après ses premières expériences cinématographiques, Kafati décide de partir à Rome dans le but d'étudier la théorie et la pratique cinématographique. Il étudie alors à *Università Internazionale degli Studi Sociali* et en 1975, son film *Mi amigo Angel* est présenté, avec grand succès, à l'*Institut national de cinématographie LUCE* de Rome. De retour au Honduras, le réalisateur se retrouve dans « un milieu fermé » où il est presque impossible pour un cinéaste de travailler. Alors, dans les années 1970, Sami Kafati part au Chili et travaille au tournage de documentaires et de

¹¹³ Museos y galerías de Nicaragua, Retrospectiva de cine y video, *Los 10 años que conmovieron al Mundo: Imágenes y memorias de la Revolución Nicaraguense*, Nicaragua, 2006. [En ligne] URL : http://www.cinenica.net/quienes_somos.html [Consulté le 20 mai 2011].

¹¹⁴ María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 133.

¹¹⁵ *Loc. cit.*

¹¹⁶ *Ibid.* p. 134.

programmes télévisés au sein de la chaîne 13 de *l'Université Catholique*¹¹⁷. De retour dans son pays, il réalise un nombre important de documentaires. C'est ainsi que la passion pour le cinéma lui donne un statut de pionnier et de maître de l'histoire cinématographique nationale.

Pour en revenir à la situation du pays, il faut préciser que dans les années 1970 le Honduras vivait une période économique et sociale difficile ainsi que le reste de la région centraméricaine. Le pays avait été secoué par de nombreux coups d'État ainsi que par les génocides de « Santa Clara » et de « los Horcones »¹¹⁸ perpétrés en 1975, les militaires contrôlaient le pays tandis que les paysans luttaienent pour la possession de la terre. À cela s'ajoutaient les conséquences de la guerre avec le Salvador¹¹⁹ en 1969, phénomènes qui avaient déclenché un courant d'extrême nationalisme. En 1972, le général Oswaldo López Arellano arrive au pouvoir après un coup d'État. Pendant son gouvernement, entre 1972 et 1975, il met en place un projet de réformes sociales pour régulariser les inégalités sociales, la malnutrition, l'illettrisme et il lance le projet de distribution de terres sous le nom de *Reforma agraria*. En ce qui concerne le plan socioculturel, le nouveau gouvernement veut mettre l'accent sur la revendication de l'identité nationale. Mais tout va à nouveau basculer en 1975, car, sur l'ordre du Conseil Supérieur des Forces Armées l'ancien dirigeant du pays est destitué et à sa place est nommé Juan Alberto Melgar qui va arrêter les réformes sociales mises en place par Arellano. Néanmoins, le nouveau chef du pays va garder l'idée de « renforcer » le sentiment nationaliste et dans cet esprit se consolide la création d'un Ministère de la culture et du tourisme. En 1977, le tout nouveau ministère décide de créer un département de cinéma qui servira comme outil de propagande pour le gouvernement. Afin d'assumer la direction de ce département on a fait appel à Sami Kafati. Or, celui-ci refuse le poste c'est alors un jeune français : René Pauck, qui assumera cette mission, étant nouveau dans le domaine du cinéma, mais faisant preuve de beaucoup d'enthousiasme, il relèvera le défi.

¹¹⁷ Au Chili Sami Kafati forme partie de l'équipe de tournage du documentaire *Neruda : Hombre y poeta* ainsi que du programme télévisé *Más allá del 70*.

¹¹⁸ Après une manifestation d'étudiants dirigée par le professeur Guillermo Ayes Mejía, des agents de l'État sont rentrés dans un établissement public et ont tiré sur des civils faisant quatorze victimes. Un peu après, il y eu un autre massacre envers la population civile. Mais cette fois-ci, il s'agissait d'un groupe de témoins qui auraient été amené sous le faux prétexte d'un interrogatoire pour éclaircir des abus. L'interrogatoire a fini avec l'assassinat de tous les prisonniers et des possibles témoins.

¹¹⁹ En 1969, après la défaite de l'équipe de football hondurienne face à celle du Salvador, s'est déclenché « la guerre du football ». Or, en réalité les véritables raisons qui ont déclenché cette guerre sont les inégalités provoquées par le Marché commun centraméricain et le mécontentement du Honduras face à la situation de migration de plus de 25 000 salvadoriens à Honduras (la plupart d'entre eux étaient des résidents illégaux qui venaient chercher de la terre). Le général Arellano décida de faire une déportation massive et un peu plus tard, en juillet 1969, le Salvador envahit les zones frontalières du Honduras et bombarde Tegucigalpa, Choluteca, Juticalpa, Santa Rosa de Copán et Catacamas. Le conflit finit par l'intervention de la OEA.

Deux ans à peine après sa création, le Département de cinéma du Ministère de la culture et du tourisme voit le rêve d'un cinéma national se briser. Il est alors obligé de fermer ses portes. Les raisons de sa fermeture étaient cette fois-ci inversées. Les objectifs n'étaient plus de renforcer l'identité nationale ou de promouvoir une unité sociale, bien au contraire, il s'agissait d'anéantir tout mouvement nationaliste et toute forme d'expression « populaire ».

Le département de cinéma a été fermé parce que c'était la période de militaires. Très souvent il y avait des changements inattendus. Le Colonel était nommé tous les deux ans, il lui arrivait de virer le général et souvent celui-ci démissionnait. Tandis que le premier arrivait avec le projet culturel, le deuxième ne s'y intéressait plus. Le département n'a ainsi duré que deux ans¹²⁰.

Malgré les difficultés économiques et la courte durée du Département, il avait réussi à concrétiser la production des huit documentaires dont certains d'une grande importance ethnologique tels que *El Mundo Garífuna* réalisé par René Pauck en 1978.

Toutefois, jusqu'en 1980, le Ministère de la culture et du tourisme finance quelques documentaires sur commande du Ministère de la santé, de L'École de sciences forestières et de l'ONU. Ces travaux ont été filmés en 16mm par des réalisateurs confirmés tels que : Mario López et Vilma Martínez (tous les deux étudiants diplômés comme réalisateurs de courts-métrages à Buenos Aires, Argentine), René Pauck ex-directeur de l'ancien Département du cinéma et Napoleón Martínez.

Malheureusement, l'instabilité politique du pays et les conflits en Amérique centrale faisaient du Honduras un point géopolitique assez complexe. Car, au milieu de la guerre froide, les répercussions de la lutte des États-Unis contre le communisme en Amérique centrale étaient perceptibles et le Honduras représentait un lieu stratégique de grand intérêt, limité à l'ouest par le Guatemala ; au sud par le Salvador et le Nicaragua ; et à l'est par le Nicaragua. Si auparavant la présence américaine se faisant déjà sentir sur le territoire, pendant les années 1980 le Honduras a été littéralement envahi par l'armée des États-Unis. Lorsque le Honduras se déclare anti-communiste, la récompense américaine devient visiblement plus

¹²⁰ Déclaration de Mario Lopez cité dans l'ouvrage de María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 254.

importante : l'aide économique augmente considérablement par an, sans compter l'assistance militaire, la fourniture d'armes et d'hélicoptères, la « formation » militaire et les prêts économiques pour le développement. Dans ce contexte économique et militaire, et en raison du positionnement politique pris par le gouvernement du Honduras, il est tout à fait compréhensible que la culture passe au second plan. D'ailleurs, toute manifestation culturelle était surveillée de très près afin d'éviter tout rassemblement à caractère « communiste » ou « socialiste ». Ce qui peut expliquer pourquoi pendant les années 1980 la production se réduit à trois films en dix ans.

Que ce soit par le manque de financement et de soutien de l'État, par la censure ou par l'autocensure, ce qui est vrai c'est que la croissance du développement du cinéma durant les années 1970, sera presque réduite à néant dans la décennie suivante¹²¹.

L'arrivée de Reagan au pouvoir en 1980, a fait du Honduras la principale base d'opérations de la contre-révolution nicaraguayenne et l'endroit où l'armée américaine effectuait ses pratiques militaires en échange d'une aide financière de plus d'un milliard de dollars. La production cinématographique de l'État s'est vue réduite énormément jusqu'à entraîner sa disparition. Le budget a aussi été réduit et les institutions liées à la communication ont été fermées¹²².

Pendant les deux ans d'existence du Département de cinéma, neuf films ont été produits, tandis qu'après sa fermeture et dans une période de dix ans, seulement trois films ont vu le jour. C'est ainsi qu'on peut résumer la situation critique à laquelle a été soumis le cinéma hondurien des années 1980, un destin tragique dont les répercussions se perpétuent dans les décennies suivantes.

SALVADOR : mémoires de la révolution

Notre cinéma est la chronique d'une révolution mais la révolution est l'histoire d'une nation entière, et dans le cas spécifique du Salvador il constitue le début d'une nouvelle période¹²³.

¹²¹ Voir le détail de la production cinématographique du Honduras, films catalogués, annexes, p. 429.

¹²² María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 258.

¹²³ Yderín Tovar, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol III, Centroamérica y el Caribe, Distrito Federal, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988, p. 230.

Contrairement au Panamá, au Costa Rica et au Nicaragua, le Salvador ne verra pas se développer un cinéma national soutenu ou promu par l'État. Bien au contraire, l'émergence d'un cinéma salvadorien sera revendiquée par des groupes indépendants dès 1970. Ce sont les mouvements révolutionnaires de 1980 qui vont faire éclore le cinéma national. Mais avant de connaître les faits qui ont provoqué l'émergence du cinéma salvadorien, il faut parler de ses antécédents dans la première moitié du XX^e siècle.

A la fin des années 1930, le Salvador avait déjà produit quelques films réalisés par les Italiens, résidents au Salvador, Alfredo Massi, Enzo Bianchi et Virgilio Crisonino. Or, jusqu'aux années 1960 la grande partie de la production cinématographique était constituée par deux courants. Pour le premier, il s'agit d'un cinéma documentaire qui va filmer les événements et les lieux importants du pays tandis que le deuxième courant constitue un cinéma plus proche de la publicité, au service du gouvernement en tant qu'outil de propagande ¹²⁴. Le premier réalisateur salvadorien qui s'aventura dans une production cinématographique proche du Nouveau cinéma latino-américain fut Alejandro Cotto qui réalisa deux longs-métrages en 35 mm, *Camino de Esperanza* en 1959 et *El Rostro* en 1960, ce dernier film reçu le premier prix au Festival de Mar del Plata, Uruguay, et une mention d'honneur au Festival de Berlin en 1960. Ces films ont montré pour la première fois, la vie des indiens et paysannes salvadoriens, des groupes défavorisés en même temps qu'ils employaient des acteurs « non professionnels ». Cependant, dans un pays n'ayant pas une tradition cinématographique nationale, ses efforts s'éteignirent et il a fallu attendre la décennie suivante pour que Cotto produise son troisième film.

Le premier essai qui motive un cinéma propre et indépendant sera mené par José David Calderón qui fondait en 1955 Cine Spot, un laboratoire de cinéma indépendant. Dans ce laboratoire il est possible de révéler l'image, de réaliser le son magnétique ou optique jusqu'à élaborer la copie finale en 16mm ou 35mm. Grâce à Cine Spot il n'est plus nécessaire d'envoyer les pellicules au Mexique ou à d'autres pays étrangers pour qu'elles soient révélées. Le laboratoire de Calderón est devenu une sorte d'atelier expérimental, une sorte d'école (non officielle), où se sont formés de futurs personnages du cinéma salvadorien comme Manuel Paniagua, Julio Valencia, Ovidio Savedra et Carlos Valle.

¹²⁴ Exemples de ce cinéma sont les films produits par Cine foto Massi y CO : *La Revolución en Marcha*, *La Presa 5 de noviembre*, *El Refugio*, *La Palma* y *El buen café salvadoreño*.

Dans les années 1970 apparaît un autre personnage important dans la construction de ce cinéma national indépendant : Baltazar Polío, qui, après avoir étudié le cinéma en France, retourne au Salvador et continue sa carrière vers un cinéma expérimental et social. D'après Manuel Sorto, il aurait produit un film par an entre 1975 et 1979. Cependant nous n'avons pu répertorier que trois de ces films : *Topiltzin*, 1975 ; *El grand debut*, 1976 et *El negro, el indio*, 1977. Avec la crise politique, il émigre à San Francisco, Californie.

En 1972, la répression de l'armée soutenue par les États-Unis entraîne une rébellion populaire qui deviendra plus tard la Guerre civile du Salvador, motivée par la victoire du Front Sandiniste pour la libération nationale du Nicaragua en 1979. Les faits tragiques de la guerre transformeront le cinéma du pays. « On peut dire que, comme au Nicaragua, c'est avec la lutte de libération que naît et se développera un véritable cinéma salvadorien¹²⁵ ». En 1980 le FMLN, Front Farabundo Martí pour la libération nationale, regroupe les cinq mouvements insurgés du pays : le PCS, le FPL, l'ERP, le RN et le PRTC¹²⁶. Plusieurs collectifs de cinéma, appartenant à ces cinq mouvements, se sont formés afin de : reproduire au cinéma l'expérience révolutionnaire salvadorienne, et de médiatiser leur lutte armée contre la désinformation du gouvernement qui était soutenu par les médias officiels américains. Nous avons répertorié cinq de ces collectifs.

Le premier naît, très prématurément, en 1969. Guillermo Escalón, Manuel Sorto, Marie-Noelle Fontan et Lyn Sorto fondent « El taller de los vagos », *l'Atelier des fainéants*, un collectif théâtral qui voulait changer la vision et la création du théâtre au Salvador. Dix ans plus tard, ce même groupe s'oriente vers la création cinématographique et réalise en 1980 le film *Zona Interdita*, le seul film produit par *l'Atelier des fainéants* mais qui avait pourtant eu un impact très important sur le public.

Le deuxième groupe du cinéma est « Cero a la izquierda » qui a été créé en 1980 par Guillermo Escalón, ancien fondateur de *l'Atelier des fainéants* et Manuel Sorto. Ce groupe faisait partie du FPL, les Forces populaires de libération. D'après ses fondateurs, il était nécessaire de créer un « cinéma d'urgence » et c'est dans le cadre d'un besoin social et

¹²⁵ Francisco Herrera et Atahualpa Lichy, « Le cinéma du Salvador », in Guy Hennebelle, *Les cinémas de l'Amérique Latine, op. cit.*, p. 454.

¹²⁶ PCS : Partido Comunista del Salvador, FPL : Fuerzas Populares de Liberación, ERP : Ejército Revolucionario del Pueblo, RN : Resistencia Nacional et PRTC : Partido revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos.

médiatique que naît, sans ressources économiques et sans expérience « le cinéma de guerre » au Salvador. Le collectif « Cero a la izquierda » explique ainsi les débuts de ce grand défi :

Nous nous sommes rencontrés aux débuts des années 1979. Le nom fait référence au fait que ne disposons de rien. Nous n'avions ni de formation ni de tradition cinématographique. Nous savions que le processus révolutionnaire de notre pays devait être enregistré par le biais du cinéma, c'était bien cela qui importait le plus. C'est donc à cette tâche-là que nous nous sommes consacrés¹²⁷.

Le troisième collectif du cinéma, l'ICSR, Institut cinématographique du Salvador révolutionnaire, est créé par le FDR, Front démocratique révolutionnaire¹²⁸. Leur objectif était de promouvoir la cause révolutionnaire sur l'échelle internationale et de distribuer les films dans les diverses zones libérées du pays. Alors, de l'Institut surgit un cinéma d'urgence mais aussi le besoin d'une structure organisée pour gérer les productions de guerre. C'est ainsi que dès sa création l'Institut a bénéficié du soutien de la gauche internationale.

Un autre collectif de grande importance est le système *Radio Venceremos*. Il naît en tant que système de contre-information et devient un outil important de la Révolution salvadorienne, un moyen de propagande très puissant qui savait jongler entre radio, vidéo et cinéma et dont l'objectif était de faire connaître la vision interne de l'insurrection où « l'autre version de la réalité ». *Radio Venceremos* raconte les atrocités commises par le gouvernement et montre les images interdites de la version « officielle » de l'État, comme par exemple les attaques commises par l'armée nationale contre la population civile, la vie dans les zones libérées, les conditions précaires du pays ainsi qu'il dénonce l'aide économique des États-Unis au gouvernement salvadorien.

Las Ligas Populares, LP28, créa le Commande internationale d'information de la révolution, COMIN. D'après Yderín Tovar, l'information nationale était centralisée par le COMIN pour après être distribuée dans la presse internationale. Comme ce fut le cas pour la télévision d'Amérique latine, Les États-Unis et l'Europe. La revue *El Salvador* avait été traduite en allemand, anglais et français par les propres pays de distribution. En 1980, Tovar était le délégué officiel au Festival de Leipzig, il avait comme mission de diffuser trois

¹²⁷ Fundación mexicana de cineastas, *Hojas de cine : testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. III, México, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 236.

¹²⁸ Le FDR est une coalition politique formée en avril 1980 pour les forces politiques de la gauche salvadorienne.

documentaires sur la cause salvadorienne : *Zona Intertidal* réalisé par Guillermo Escalón et Manuel Sorto, *Morazán* et *Violento desalojo* produits par le collectif Cero a la izquierda. Les documentaires étaient filmés, produits et distribués clandestinement avec des caméras et de ressources techniques très diverses. Comme en témoigne Katia Lara¹²⁹ :

Les tournages se faisaient avec des matériels récupérés, volés, gagnés ou fabriqués avec beaucoup d'imagination. Nous avions un peu de tout, des 16mm, Super 8, Umatic, Betamax, VHS et des Betacam analogiques lors des dernières années. Nous étions au Mexico, en attente du matériel¹³⁰.

Le matériel filmique était monté au Mexique, au Venezuela et au Panama, les principaux coproducteurs ont été le Département de cinéma de la ULA, Université des Andes au Venezuela ; le GECU de l'Université de Panama et l'Allemagne de l'Ouest¹³¹. Les films étaient distribués dans des universités et festivals étrangers grâce à la collaboration internationale. Cependant, au fur et à mesure que leur mouvement gagnait du terrain à l'échelle internationale, la persécution du gouvernement et l'offensive américaine s'intensifiaient afin de faire taire ce système alternatif d'information. De sorte que beaucoup du matériel filmique, des équipements techniques et humains ont disparu pendant la guerre.

Entre 1970 et 1980, le cinéma salvadorien avait produit plus d'une trentaine de films¹³², aujourd'hui beaucoup d'entre eux ont disparu et il ne reste plus aucune information. En 1981, Francisco Herrera et Atahualpa Lichy s'exprimait ainsi sur l'avenir du cinéma salvadorien : « Il est clair que l'avenir du cinéma salvadorien sera étroitement lié au devenir politique du pays lui-même¹³³ ». La décennie suivante prouvera malheureusement, avec injuste certitude la vérité de ces mots.

¹²⁹ Katia Lara, directrice hondurienne pendant la guerre. Elle s'est formée au Mexique dans le collectif du SRV *Sistema Radio Venceremos*.

¹³⁰ Katia Lara, « CINE clandestino en Centroamérica », in *Encontrarte*, n° 56, janvier, 2007. [En ligne] URL : <http://encontrarte.aporrea.org/media/56/clandestino.pdf> [Consulté le 23 mai 2011].

¹³¹ Interview d'Yderín Tovar in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, op. cit., p. 224-226.

¹³² Voir détail de la production cinématographique salvadorienne, films catalogués, annexes, p. 429.

¹³³ Francisco Herrera et Atahualpa Lichy, « Le cinéma du Salvador », in Guy Hennebelle, *Les cinémas d'Amérique latine pays par pays*, op. cit., p. 454.

GUATEMALA : la tentative d'une démocratisation cinématographique

Le Guatemala est l'un des premiers pays de la région, comme c'était le cas du Costa Rica, qui a vu apparaître une pratique cinématographique dès le début du XX^e siècle. Dans les années 1910, avec l'arrivée des immigrants européens équipés de matériel filmographique se tournent les premiers films dans le pays. Ainsi, ils enregistrent les premières productions: des courts métrages et des documentaires sur les cérémonies religieuses et les fêtes populaires. Or, il a fallu attendre quelques décennies plus tard, les années 1940 précisément, pour que soit filmé le premier long métrage¹³⁴ par une équipe guatémaltèque. Avec ce premier pas, on constate une stimulation de la production nationale¹³⁵. Le réalisateur José Campang affirmait en 1980 que le développement du cinéma dans la période de 1944 à 1954 était une conséquence de la chute de la dictature du général Ubico, il l'exprimait ainsi :

En 1944 on assiste au triomphe de la révolution démocratique bourgeoise qui vient à bout des quatorze ans de dictature du général Ubico. Cette révolution, sur le plan culturel, représentera l'époque la plus riche de l'Histoire du Guatemala et le cinéma national en bénéficiera¹³⁶.

Bien qu'il surgissent des réalisateurs tels que Eduardo Fleischman, Marcel Reinchenbach, le seul centraméricain à avoir été primé à Cannes¹³⁷, et Guillermo Andreu, le talent était là mais les initiatives pour la création d'une industrie cinématographique nationale n'étaient pas encore au rendez-vous. Il n'y a pas eu d'efforts collectifs, ni un intérêt de l'État pour appuyer les talents des réalisateurs, sauf pour ceux dont les films propagandistes et payés par le gouvernement.

C'est vraiment dans les années 1970 que s'est éveillé un intérêt plus collectif pour le cinéma national. Pour autant, au Guatemala, l'État ne sera pas responsable du développement du septième art, cela sera surtout une tâche assumée par des groupes indépendants. Diverses institutions, avec une envie de démocratisation du cinéma, ont été créées durant cette décennie, parmi lesquelles l'Association pour l'Art cinématographique guatémaltèque née en

¹³⁴ *El Sombrerón*, de Guillermo Andreu et Eduardo Fleischmann, est considéré comme le premier film commercial guatémaltèque.

¹³⁵ Nous comprenons ici par nationaux les films tournés par des réalisateurs du pays et par des réalisateurs étrangers.

¹³⁶ Francisco Herrera et Atahualpa Lichy, « Le cinéma du Salvador » in Guy Hennebelle, *Les cinémas d'Amérique latine pays par pays*, op. cit., p. 326.

¹³⁷ Reinchenbach reçoit deux fois le Grand Prix au meilleur documentaire de Cannes, d'abord en 1957 avec le film *Síndrome de pluricarencia infantil* et en 1959 avec *Angeles con hambre*.

1968. Cette institution avait pour but de développer les connaissances artistiques et techniques dans le domaine de l'art cinématographique, c'est ainsi qu'il fut écrit dans son statut juridique :

Promouvoir par tous les moyens possibles le cinéma national, d'amener les organismes de l'État et le secteur privé à appuyer le financement des films nationaux ou d'Amérique centrale ainsi que la création au Guatemala d'un Fond et d'un Institut cinématographique¹³⁸.

N'arrivant pas à accomplir ces objectifs, cette association a représenté une contribution vers un cinéma national. Également, quelques personnages importants de ce milieu vont contribuer à la formation et à la production du cinéma au Guatemala. À titre d'exemple, nous pouvons citer Rafael Lanuza, cinéaste autodidacte qui avait produit des films avec le producteur mexicain TELMEX ; Luis Argueta, pendant ses études en littérature et ingénierie industrielle à l'Université de Michigan, s'intéresse au cinéma et produit des films critiques ; Justo Chang, comme Argueta, suit des études dans le Michigan où ils se rencontrent et décident de travailler ensemble aux États-Unis sur des projets cinématographiques. Plus tard à son retour au Guatemala, Argueta travaille également comme chargé des cours de théorie et pratique de super 8 à la Cinémathèque Enrique Torres. De 1976 à 1977, il occupe le poste de directeur de la même institution; et Rafael Vacaro qui, après avoir réalisé des études au centre des études cinématographiques de l'UNAM, au Mexique, retourne dans son pays et se consacre à la création de documentaires pédagogiques. Par la suite Vacaro s'intéresse à des projets plutôt politico-sociaux et travaille en collaboration avec la Cinémathèque Enrique Torres. Leurs intérêts individuels et personnels ainsi que la transmission de leurs connaissances dans le domaine du cinéma seront essentiels pour l'histoire du cinéma au Guatemala.

S'il est vrai que l'État n'assume pas directement le soutien du cinéma, c'est tout de même une entité de l'État qui va abriter, protéger et motiver la création de films nationaux. Car, la Cinémathèque universitaire Enrique Torres¹³⁹ créée en 1970 sous la tutelle de l'Université de San Carlos de Guatemala est la première Cinémathèque du pays. Malgré un budget assez réduit, la médiathèque est devenue un lieu de diffusion, par excellence, du

¹³⁸ Extrait du statut de l'Association pour l'Art et la cinématographie guatémaltèque, Arturo Arias, José Campang, et Leonor Hurtado, in Guy Hennebelle, *Les cinémas d'Amérique latine pays par pays, op. cit.*, p. 333.

¹³⁹ Elle porte le nom de son premier directeur, qui était décédé dans l'exercice de ses fonctions.

cinéma guatémaltèque mais aussi un endroit de formation, car il a formé toute une décennie des jeunes grâce aux cours de théorie et pratique en super 8 et aux séminaires sur la pratique de la vidéo. La génération formée à la cinémathèque universitaire se distingue par la création de travaux documentaires axés sur les problèmes de la société guatémaltèque. L'université de San Carlos de Guatemala comptait aussi, à cette époque, avec un Département de publicité et d'information qui réalisait quelques travaux cinématographiques tels que *Salud Pública*, court-métrage d'intérêt social sur la santé publique dans trois régions du pays. Néanmoins, l'intérêt de ce lieu ne réside pas dans la quantité de ces travaux mais dans l'introduction, la formation et la révélation des capacités des jeunes dans la production cinématographique.

La liste de films nationaux produits dans les années 1970 au Guatemala est le témoin de l'importance de la formation et de la tentative de « démocratisation cinématographique » de cette période. Malgré l'augmentation de films, ces productions resteront des efforts individuels et dans la plupart des cas autofinancés.

Si les années 1970 ont été productives pour le cinéma du Guatemala, la décennie suivante a été bien au contraire infructueuse. La forte répression et l'attisement des conflits dans la région ont provoqué une violence inouïe de la part d'un des gouvernements les plus oppressifs de l'isthme où la révolution n'a jamais eu lieu car toute tentative de rébellion était tout de suite réprimée. Par conséquent dans toute la période des années 1980 seulement trois films ont été produits dans le pays¹⁴⁰. Le Guatemala vivait une atmosphère de terreur et de peur durant ces décennies provoquant une diminution de l'ensemble de la production artistique en général à laquelle le cinéma n'a pas échappé.

La crise très rude qu'ont subi les nations de « la ceinture du continent américain¹⁴¹ » a motivé certains de ses citoyens pour prendre en main une partie de leur histoire et pour la sauvegarder grâce à l'œil des caméras. Motivés par raisons diverses, qu'elles soient politiques, sociales ou artistiques, ces jeunes cinéastes dans la plupart des cas apprenaient le métier sur le terrain, sans aucune rémunération, par passion ou par conviction profonde de vouloir changer le monde avec une caméra. Promues par la solidarité internationale, ces images ont parcouru le monde et ont fait entendre la voix des peuples centraméricains. La naissance d'un cinéma militant et subversif dans une région de la planète si mal connue n'a pas laissé indifférents les regards des spectateurs étrangers.

¹⁴⁰ Voir détail de la production cinématographique guatémaltèque films catalogués, Annexes, p. 429.

¹⁴¹ Terme utilisé par le poète Pablo Neruda pour parler d'Amérique centrale.

L'Amérique centrale a vu surgir un cinéma sans précédents dans l'effervescence de la guerre froide, comme l'ont vu beaucoup d'autres pays dans des périodes de crises politiques et sociales que ce soit le cinéma soviétique, le Néoréalisme italien, pour citer quelques exemples, ou encore plus proche de notre réalité, la naissance du Nouveau cinéma latino-américain. Or, la croissance de la production cinématographique de la région est incontestable, et si son cinéma a vécu une période de diffusion internationale sans précédents, la qualité des films et leur succès semblent plus mitigés. Leur diffusion et leur projection à l'étranger l'ont été principalement dans des pays socialistes ainsi que dans des festivals politiques. Les fortes limitations techniques, l'inexpérience et le manque de compétences en matière de cinéma ont eu pour conséquences la production de films de qualités techniques et artistiques très diverses. Quelques-uns sont plus réussis que d'autres, certes, mais leur intérêt ne peut et ne doit pas se mesurer uniquement à leurs qualités artistiques, car ces films abordent bien d'autres domaines intéressantes¹⁴².

Irréfutablement, les décennies de la guerre froide ont marqué une des périodes sociopolitiques les plus turbulentes et tragiques en Amérique centrale. Or, pour le cinéma elle a été une source d'inspiration en devenant la période la plus productive, quantitativement, de son histoire, car elle a marqué incontestablement la naissance des cinémas nationaux dans l'ensemble des pays de l'isthme centraméricain. Mais après la guerre et les crises, que reste-t-il du cinéma dans la région ?

I.2. Années 1990, de l'utopie à l'oubli : le réveil après la guerre froide

Le 25 mai 1987, le président du Costa Rica, Óscar Arias Sánchez, propose aux présidents du Salvador, du Guatemala, du Honduras et du Nicaragua de trouver une solution pacifique à la crise armée en Amérique centrale. Pour Arias, la situation politique est devenue insoutenable et il affirme qu'une victoire militaire est presque impossible. Ainsi, il prône des réformes démocratiques et la mise en place de régimes de droit. Le 15 février 1987, le président costaricain soumet le plan de paix aux chefs d'État de la région. L'idée est bien reçue par ces derniers et le plan est finalement adopté le 7 août 1987 avec la signature de l'accord *d'Esquipulas II*, grâce auquel d'autres actions politiques auront, par la suite, des

¹⁴² Ce sujet est abordé dans les chapitre II et III consacrés à l'analyse de films.

effets conséquents sur le septième art de la région.

L'intervention militaire des États-Unis à Panama en décembre 1989 et la défaite des Sandinistes aux élections de février 1990 au Nicaragua semblent avoir un terme à dix années de conflits en Amérique centrale. La région a soudainement disparu de la une des nos journaux...¹⁴³

Avec l'oubli de la région dans la presse européenne, le cinéma disparaît lui aussi de la scène internationale des années 1990. Une cinématographie qui paraissait avoir émergé avec une grande volonté de pérennité, disparaîtra si tôt les traités de paix signés. Ce qui semblait le début d'un âge d'or cinématographique ne fut-il qu'une grande illusion ? Comment expliquer l'effondrement d'une décennie si productive qui avait tout pour réussir : le financement de l'État et le soutien des institutions publiques, l'aide internationale et toute la volonté d'un groupe de jeunes cinéastes ?

I.2.1. Fin de mouvements révolutionnaires

Le processus de « normalisation » politique, économique et sociale dans lequel est rentré l'Amérique centrale dans les années 1990 met fin aux derniers mouvements révolutionnaires et avec eux l'espoir de la consolidation d'un cinéma national dans les pays de la région. Après une décennie vaste en production cinématographique, la région centraméricaine éprouve un déclin inimaginable en tombant dans l'oubli. Que s'est-il passé ? Comment et pourquoi se sont désarticulés les systèmes et institutions cinématographiques mis en place entre les années 1970 et 1980 ? Pour répondre à ces interrogations il ne faut pas oublier que le cinéma dit national surgit dans une conjoncture spécifique, celle des conflits sociopolitiques qui provoquent les guerres civiles dans la région. C'est dans cette même conjoncture politique qu'il trouvera son déclin.

Au Panama la mort du général Torrijos, en juillet 1981, laisse une fracture dans le système politique et social du pays. Le président Aristides Royo renonce au pouvoir, en tant que Chef institutionnel, à cause des pressions de la dictature militaire exercée par le général

¹⁴³ Olivier Dabène, « Amérique centrale : de la fin de la crise régionale à la poursuite de crises locales », in *Cultures & conflits*, n° 1, 1990, p. 24.

Rubén Darío Paredes et le colonel Manuel Antonio Noriega. Royo est remplacé par le premier vice-ministre, le banquier Ricardo de la Espriella. Ces événements politiques dans le pays vont avoir de conséquences directes sur la production cinématographique du GECU. En effet, après la mort du Général Torrijos, en 1981, la production des films du GECU se rétrécit considérablement. Le chef des forces armées pour la libération du canal du Panama était le principal mécène du Groupe Expérimental de Cinéma Universitaire. Après Torrijos, aucun dirigeant de l'État ne s'est intéressé au projet du cinéma national. Selon Pedro Rivera, directeur du GECU, certains chefs d'État ont même essayé de bloquer les projets du GECU¹⁴⁴. D'après Rivera, à l'arrivée au pouvoir du président Ricardo de la Espriella, le GECU avait demandé de l'aide à l'UNESCO pour la construction d'une cinémathèque et d'archives audiovisuelles nationales. Le nouveau centre devait porter le nom de « Instituto y Archivo Nacional de Cine y Medios Audiovisuales ». L'UNESCO avait étudié l'idée, comme en témoigne le rapport rédigé à Paris par Christophe Roads le 21 juin 1983. Dans ce document, Roads met en avant les conseils et mesures à prendre pour la construction du nouvel Institut dans son article n° 12 :

Ce conseil serait composé de représentants de différentes entités de l'État : les départements gouvernementaux, les institutions de recherche, les distributeurs commerciaux des films, les régions, l'industrie, l'entité administrative du canal, la banque et la finance, les institutions culturelles, les professionnels et tous les autres secteurs importants du public informé. Le nombre de membres désignés pour composer le conseil ne devrait pas dépasser quinze. La première Dame pourrait prétendre aux présidentielles et le Directeur pourrait agir comme secrétaire général. Le conseil serait ainsi très utile pour obtenir de l'aide financière ou d'un autre type, il aidera également à développer une meilleure conscience des médias audiovisuels¹⁴⁵.

Dans son rapport, l'assesseur de l'UNESCO demande un engagement du gouvernement et la formation d'un conseil général formé par les membres de l'État. Or, dans un rendez-vous entre Rivera et de la Espriella, le chef de l'État répond de façon très laconique au directeur du GECU : « le projet que vous avez avec l'ancien président ne me regarde pas, c'était Royo, maintenant c'est moi¹⁴⁶ » ; selon le témoignage de Rivera, la discussion s'est arrêtée là. Après ces faits, le GECU n'a plus reçu des subventions de l'État et l'UNESCO n'a

¹⁴⁴ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pedro Rivera, Ciudad de Panama, 18 août 2012.

¹⁴⁵ Christopher Roads, Rapport Nations Unies, Archive : RP/ 1981-1983/4/9.4/05 FT-1 ?/ca7?DCS/83/140 (Roads), Paris, UNESCO, 21 juin 1983.

¹⁴⁶ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pedro Rivera, *op. cit.*

jamais donné le financement pour la construction d'un nouvel institut de cinéma. Le groupe expérimental universitaire a continué à survivre grâce à son rattachement à l'Université de Panama. Cependant, le nouveau budget, très rétréci, couvrait à peine le salaire des trois fonctionnaires. L'équipe de travail s'est considérablement réduite et la production cinématographique était presque inexistante. Le GECU est ainsi obligé de varier ses activités, à ce sujet Enoch Castellero affirme :

Souvent quand je demandais des ressources pour faire un travail en particulier, il était presque impossible, les ressources n'existaient pas, faire une publication était plus importante que faire du cinéma. Le GECU s'est diversifié en faisant des publications et d'autres types d'activités alors que le cinéma, qui était sa raison d'être, avait été laissé de côté petit à petit¹⁴⁷.

Castillero, un des fondateurs du GECU, décide d'abandonner le projet, tandis que l'institution continue à survivre « Le GECU cesse d'être un groupe contestataire de la guerre parce qu'il n'y a non plus aucune bataille qui était en train de se passer¹⁴⁸ ». Les idées pour lesquelles le GECU est né n'existaient plus, la signature du traité Carter-Torrijos avait mis fin à la lutte de libération du canal. Dans les années 1990, le Groupe expérimental de cinéma universitaire réoriente ses tâches vers la diffusion. Une trentaine de productions verront le jour dont vingt-six courts-métrages, quatre moyens-métrages et aucun long-métrage, soit une importante réduction dans la production par rapport aux années 1970 et 1980¹⁴⁹. En ce qui concerne les thématiques, les nouvelles productions du GECU seront désormais orientées vers des sujets culturels et non pas politiques comme autrefois.

Quant au cinéma de guerre développé pendant les révolutions centraméricaines, deux pays ont vu leurs cinématographies atteindre un succès international sans précédents dans l'histoire de la région. Le Nicaragua et le Salvador avaient réussi à mettre en place des systèmes de production, de diffusion et de distribution aussi bien dans leurs pays qu'à l'étranger. Leurs films ont été les plus vus et les plus primés en dehors de l'Amérique latine. Or, pendant la décennie de l'après-guerre les cinématographies de ces pays voient leurs productions s'effondrer.

¹⁴⁷ María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit., p. 252.

¹⁴⁸ *Loc. cit.*

¹⁴⁹ Voir détail de la production panaméenne, films catalogués, annexes, p. 429.

Nicaragua

L'élection de Violeta Barrios de Chamorro, le 25 février 1990, met fin à la guerre civile au Nicaragua. Or, la nouvelle présidente est l'héritière d'une situation politique, économique et sociale tragique. Après dix ans de guerre, le Nicaragua est devenu, en 1990, le pays le plus pauvre de l'Amérique latine, produit de l'embargo américain, de l'inflation et du taux de chômage¹⁵⁰. Mais la défaite du FSLN, Front sandiniste pour la libération nationale, au pouvoir depuis 1979, n'a pas été acceptée par ses dirigeants. Le changement de gouvernement et le désarmement des groupes ont été suivis d'une période de négociations où un accord a été trouvé pour laisser la direction de l'armée aux mains du FSLN au moins jusqu'à la démobilisation intégrale du mouvement d'opposition contre la Révolution connue sous le nom de la *Contra*. Le nouveau gouvernement entreprend une série des réformes pour essayer de réduire la dette externe et d'améliorer le bilan économique du pays.

Parmi ces mesures se trouvent : le démantèlement du système de subventions (qui bénéficiait au secteur du transport public, aux réseaux d'électricité, de la téléphonie et de l'eau) et la création d'un plan de reconversion en matière d'emploi, financé par l'AID, Agence américaine pour le développement international. Les services publics ont explosé avec la multiplication de leurs tarifs : par deux en ce qui concerne l'eau, par trois en ce qui concerne l'électricité et par dix en ce qui concerne le téléphone¹⁵¹. En 1993, l'inflation atteint 35 % mais, grâce à l'aide internationale, le pays diminue ce taux à 8 % en même temps qu'il expérimente une croissance très positive de 2,5 %¹⁵². Or, les conflits internes entre les ex-révolutionnaires et la *Contra* persistent ainsi que des affrontements armés. Les élections de 1996 ont failli déclencher une deuxième guerre civile, mais la présidente Barrios de Chamorro avec l'intervention du dirigeant du FSLN et de l'église catholique ont réussi à contrôler les insurgés. Cependant, des bandes armées, formées par des anciens combattants sandinistes et contre-révolutionnaires confondus, ont perpétré des actes de vandalisme, des assassinats ainsi que des séquestrations.

¹⁵⁰ Base de données Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://povertydata.worldbank.org/poverty/country/NIC> [Consulté le 28 janvier 2014].

¹⁵¹ Olivier Dabène, « Bilans annuels de 1993 : République du Nicaragua », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 1993. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

¹⁵² Base de données la Banque mondiale, *op. cit.*

L'insertion des ex-combattants des deux camps a été très difficile au Nicaragua comme dans d'autres pays de la région. D'après Olivier Dabène, le gouvernement de Violeta Barrios de Chamorro aurait contribué à la réconciliation nationale, mais aurait laissé un certain nombre des problèmes sans solution¹⁵³, des problèmes que le nouveau président Arnoldo Alemán du parti Alliance nationale a dû affronter à son arrivée au pouvoir en 1997, comme la nouvelle augmentation des services publics qui a mobilisé un grand nombre de citoyens. Le mécontentement général se fait sentir après la loi votée le 26 novembre qui permettait aux anciens propriétaires d'entreprendre des démarches judiciaires pour récupérer leurs terres confisquées et redistribuées pendant la Révolution. Si le niveau de croissance dans les dernières décennies du siècle a été plutôt positif, (5 % en 1998 contre 6 % en 1999) la population n'en a pas bénéficié. Au contraire, dans une politique de privatisation, 700 emplois publics ont été supprimés. Les séquelles de l'ouragan Mitch et le taux de chômage ont encouragé 10 % de la population à émigrer, tandis que le président de la République était soupçonné de corruption et de complicité avec des trafiquants de drogues. Sur la scène internationale, deux conflits frontaliers ont affecté le pays et ses rapports avec deux de ses voisins, le Costa Rica en 1998 et le Honduras en 1999¹⁵⁴.

Sur la scène culturelle le panorama suit les mêmes politiques de restrictions budgétaires. Les progrès fait en matière de cinématographie, acquis pendant la révolution, ont été anéantis dans les années 1990. Un recul général dans tous les aspects du cinéma, en matière de diffusion, de promotion, de conservation et de production, est constaté. Si depuis 1988, INCINE voit réduire son budget à cause de nouvelles réformes structurelles, c'est avec le changement de gouvernement que cette institution va souffrir de conséquences fatales. Le gouvernement de Barrios de Chamorro ne donne plus de financement à l'institution et l'Institut doit fermer ses portes en 1996. Tout le matériel d'INCINE – équipe de tournage, les moviolas, les transferts... – est réparti entre la chaîne de télévision Canal 6, la maison Présidentielle ainsi que d'autres ministères¹⁵⁵.

¹⁵³ Olivier Dabène, « Bilans annuels de 1997 : République du Nicaragua », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 1997. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

¹⁵⁴ En 1999, le Honduras ratifie le « Traité de délimitation maritime dans la mer Caraïbe : López-Ramírez » où sont attribués les droits maritimes des îles de San Andrés, Providencia et Quita Sueño à la Colombie. Négligeant les accords qui avait déjà commencé avec le Nicaragua après avoir créé la « Commission binational » pour rétablir l'Union centraméricaine et rendre les droits maritime des îles au Nicaragua. Pour cette raison le Nicaragua conduit l'affaire à la Haye et taxe le Honduras de 35 % tous les produits importés de Honduras.

¹⁵⁵ Andrea Cabezas Vargas, interview de Katy Sevilla, Managua, Nicaragua, 22 juillet 2012.

Dans les années 90 le gouvernement ne savait pas quoi faire avec INCINE. Le gouvernement de « doña » Violeta ne s'y intéressait pas, ils disaient que c'était un projet trop cher, mais en réalité cela ne les intéressait pas, ils ne se rendaient pas compte de la valeur d'INCINE¹⁵⁶.

D'après Katy Sevilla, ancienne membre d'INCINE et présidente d'ANCI, Association nicaraguayenne de cinéma, « le pire était à venir ». Malgré le fait que pendant le gouvernement de Violeta Barrios, Rafael Vargas Ruíz avait réussi à obtenir le don des équipements pour créer le CENIA, *Centro Nacional de la Imagen Audiovisual* nommé « Akira Kurosawa », ainsi que la création d'une chambre froide pour préserver le matériel filmique, les films avaient déjà commencé à se détériorer en raison des négligences des années précédentes, mais aussi à cause de l'absence de salles adaptées à la préservation de matériel filmique et du manque de compétence du personnel. Avec le gouvernement d'Arnoldo Alemán, non seulement le Nicaragua perd l'Institut nicaraguayen de cinéma du pays, mais il va perdre également un grand nombre des films catalogués. En effet, suite à un problème technique de climatisation, la chambre froide où étaient conservés les films s'est réchauffée provoquant la perte d'un grand nombre de matériels filmiques, mais le gouvernement n'a guère réagi. Les films qui ont été sauvés sont ceux dont les transferts sur d'autres supports avaient déjà été effectués. Une telle négligence est expliquée, d'après Sevilla, par une question idéologique :

La question idéologique est très forte. La droite est arrivée en disant que ce qu'on avait fait « ne servait à rien », par conséquent ils n'ont attribué aucune valeur au travail fait auparavant, que ce soit du point de vue de l'intérêt historique ou de celui du patrimoine... Cela est terrible ! Car, cette mémoire fracturée est le reflet social que nous avons de la polarisation politique. Je pense que cela fait partie du déni de ce qui s'est passé dans ce pays. Ceci est nettement politique, et va encore plus loin¹⁵⁷ !

Pendant les années 1990, l'Institut nicaraguayen de cinéma a été fermé définitivement, sans représentant légal du cinéma dans le pays, la cinémathèque a dû assumer ce rôle, responsabilité à laquelle l'institution n'a été ni préparée, ni conçue. Désormais la cinémathèque regroupe diverses fonctions qui exigent une nouvelle restructuration. Ainsi, elle est subdivisée en trois départements pour gérer respectivement : la diffusion, la cinémathèque

¹⁵⁶ *Loc. cit.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

mobile, et l'archive filmique. Avec cette réforme, l'institution continue à exister, mais avec beaucoup de limitations¹⁵⁸.

En matière d'aide à la production, toutes les aides et les budgets coupés après la défaite des Sandinistes n'ont jamais été rétablis. Les réalisateurs et le personnel audiovisuel qui ont été formés à INCINE ont dû exercer leur métier à la télévision ou dans la publicité. Un petit groupe de réalisateurs passionnés continue à tourner des films de manière indépendante, mais pour cela ils ont dû chercher de nouvelles alternatives. Ainsi, surgissent des maisons de production indépendantes comme Luna Films, créée en 1989 par María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández ; Camila Films, créée en 1989 par Florence Jaugey et Frank Pineda parmi d'autres. Or, beaucoup de ces maisons de production réalisent des courts-métrages, des documentaires pour la télévision ou des commandes pour les Organismes non gouvernementaux.

Dans cette optique naît la fondation *Luciérnaga*. C'est en 1993 et grâce à l'initiative d'un groupe de cinéastes, tels que Félix Zurita, que surgit cette fondation avec l'objectif de promouvoir l'audiovisuel comme moyen d'éducation et de sensibilisation sociale au Nicaragua. Dans les années 1990, *Luciérnaga* réalise quatre documentaires dont deux courts-métrages et deux longs-métrages. Ces films sont centrés autour de l'environnement, du tourisme rural, du genre, des enfants et des adolescents, ainsi que de la souveraineté alimentaire.

Afin de regrouper les spécialistes dans le domaine du cinéma, a resurgi ANCI, l'Association nicaraguayenne de cinéma, fondée en 1988 par Ramiro Lacayo. Mais, c'est en 1996 que l'association se réorganise, les premières femmes la rejoignent et le groupe s'élargit avec la participation de Katy Sevilla et d'autres ex-membres de INCINE, mais aussi avec toute une nouvelle génération, dont la réalisatrice Belkis Ramírez qui a étudié en Bulgarie ; le réalisateur et metteur en scène Humberto Jiménez, diplômé de l'EICTV, *Escuela Internacional de Cine y Televisión* de Cuba ; le réalisateur Bolívar González ainsi que le réalisateur Jorge Huelva qui a étudié en Russie. Leurs nouveaux objectifs sont la création de projets pour la diffusion et la promotion des films ainsi que la création d'un projet de loi sur le

¹⁵⁸ Karly Gaitán, « Ley de cine en Nicaragua ¿Para qué? », in *La Prensa*, Managua, 16 octobre 2010. [En ligne] URL : <http://www.laprensa.com.ni/2010/10/16/suplemento/la-prensa-literaria/1093604-3039> [Consulté le 8 juillet 2011].

cinéma. Cependant et malgré le soutien de la Fondation HIVOS¹⁵⁹ pour l'étude et la création d'une loi de cinéma adaptée au Nicaragua, la première version de ce projet de loi présentée pendant le gouvernement d'Arnoldo Alemán a été rejetée par l'Institut de la Culture. Avec le projet de loi gardé dans un tiroir de l'Assemblée nationale, les possibilités de productions cinématographiques restent très restreintes. Ainsi, selon le Rapport des systèmes culturels nationaux nicaraguayens¹⁶⁰, dans les années 1990 quatre moyens-métrages, tous en catégorie documentaire, ont été produits dans le pays, soit une baisse considérable par rapport à la décennie précédente.

Le Salvador

De 1979 à 1989 dix ans de guerre civile se sont écoulés. Cependant, la nouvelle décennie amène l'espoir d'une nouvelle perspective politique. Alfredo Cristiani remporte les élections et le secrétaire de l'ONU propose un accord signé le 4 avril 1990 entre le gouvernement et le FMLN. Dans l'agenda des négociations, le cessez-le-feu et l'intégration des « rebelles » à la vie civile sont des priorités. Or, la guérilla ne respecte pas le pacte et reprend ses offensives dès le mois de juin. L'armée répond aux attaques avec des violences contre la presse et des massacres de paysans. En novembre 1990, la guérilla lance une nouvelle offensive. Dans une atmosphère de tension où, ni le gouvernement, ni la guérilla ne semblent vouloir s'engager véritablement à des compromis réels, le processus de paix est presque inenvisageable. Or, deux événements importants permettent de renverser toutes les prévisions. Le premier est l'arrivée au terme du mandat du secrétaire de l'ONU, Javier Pérez de Cuellar, qui avant son départ accélère le processus de paix et soumet un dernier accord qui est signé par le gouvernement et le FMLN au mois d'avril de 1991. Le deuxième fait important est « la victoire » de la gauche aux élections législatives qui devient historiquement la troisième force politique du pays, ce qui ouvre des perspectives pour l'intégration du FMLN aux élections présidentielles de 1994. Le 16 janvier 1992 a lieu la signature officielle de « L'accord de Chapultepec » et avec lui la guerre civile salvadorienne arrive à sa fin.

¹⁵⁹ Selon leur site officiel, HIVOS est une organisation internationale qui aide les pays en voie de développement avec « des projets en matière de dignité humaine, de la démocratie, du pluralisme, du respect culturel et des ethnies », son siège principal est aux Pays-bas.

¹⁶⁰ Le Rapport des systèmes culturels nationaux nicaraguayen. Disponible sur le site officiel *Organización de Estados Iberoamericanos*. [En ligne] URL : <http://www.oei.es/cultura2/Nicaragua/10b.htm> [Consulté le 24 juin 2011].

Une nouvelle ère commence pour le pays, le rétablissement de l'ordre et la réconciliation nationale ne semblent pas des tâches faciles. La création d'une commission de la vérité pour enquêter sur les violations des droits de l'homme et la promesse de la distribution de terres, faites aux anciens *guérilleros*, ne sont pas suffisantes dans un pays d'inégalités. Tous les ex-combattants de FMLN n'ont pas reçu les terres promises, les problèmes sociaux, qui étaient à l'origine de la guerre civile, sont loin de reculer. Au contraire, les conditions sociales s'aggravent et les problèmes de violence et de délinquance du pays vont augmenter ce qui aura même des conséquences dans les autres pays de la région.

Ainsi, les observateurs de l'ONU ont évalué à 300 000 le nombre d'armes en circulation dans le pays. Le 13 février 1996, les commerçants et la population du département d'Usulután se sont mis en grève pour attirer l'attention du gouvernement sur l'insécurité. L'efficacité de la police de paix, a été sérieusement mise à doute. Pour lutter contre la délinquance, le Parlement a voté le 20 mars 1996 une loi d'urgence d'une validité de deux ans qui doit lui donner des moyens supplémentaires¹⁶¹.

Malgré l'augmentation de l'insécurité et de la violence, le secteur économique du pays semble « récupérer » des dégâts économiques de la guerre. En 1998, le président Armando Calderón (1994-1999) se réjouit d'une croissance économique de 4 %. La hausse des investissements étrangers, notamment américains, a été possible grâce à la privatisation imposée par les réformes du FMI et au soutien économique des États-Unis pendant et après la guerre. Mais ces progrès économiques ne touchent que le patronat et les entreprises étrangères. La population doit se contenter d'une minuscule diminution du taux de chômage, de 7,5 % en 1997 à 7,2 % en 1998, ainsi que des transferts d'argent des émigrés salvadoriens¹⁶².

Sur le plan culturel et particulièrement en ce qui concerne le cinéma, au Salvador comme Nicaragua, après la signature du traité de paix l'aide internationale à la réalisation des films arrive à son terme, les groupes de tournage se dissocient. Le « retour à la normalité » marque la fin des systèmes de réalisation, production et distribution instaurés pendant la guerre civile. Étant un outil de guerre et un moyen de contestation, le cinéma de la révolution

¹⁶¹ Olivier Dabène, « Bilans annuels de 1997 : République du Salvador », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 1997. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

¹⁶² *Loc. cit.*

n'a pas de place dans un pays qui essaye de réconcilier l'État et les rebelles. Désireux d'une intégration nationale et poussés par le besoin d'assurer leur subsistance, les cinéastes s'intègrent à la vie sociale et abandonnent le cinéma pour entrer dans le milieu de la publicité et de la télévision¹⁶³.

La production de films souffre des fortes conséquences économiques et politiques, car elle ne suscite ni l'intérêt de l'État ni celui du secteur privé. La période de l'après-guerre laisse un grand vide en matière de cinéma. Avec les transformations sociales les tendances cinématographiques changent également. Le format digital gagne du terrain comme dans l'ensemble de la région et la fiction s'impose face au documentaire. De 1992 à 1999, un seul long-métrage a vu le jour : *Alejandro* de Guillermo Escalón réalisé en 1993, et un moyen-métrage *La Virtud de un santo* de Noé Valladares, en 1997, tandis qu'aucun documentaire n'a pu être répertorié dans les bases de données ou dans les centres nationaux que nous avons consultés. Plusieurs courts-métrages ont été produits dans les catégories de fiction et de documentaire¹⁶⁴.

Si la réalisation a souffert drastiquement dans cette décennie on constate tout de même un progrès en matière de diffusion et de préservation du patrimoine audiovisuel. En matière de diffusion, surgissent de nouveaux espaces de projection. Après la guerre civile, apparaît une ouverture sur la diffusion publique de films salvadoriens et centraméricains. En mai 1998, a eu lieu le premier festival de cinéma salvadorien réalisé par l'Université Nationale du Salvador. Quant à la préservation des fonds audiovisuels, deux musées leur sont consacrés durant cette décennie. Le premier à avoir été créé, juste après la signature des traités des paix en 1992, est le MUPI, Musée de la parole et de l'image. Dirigé par le journaliste Carlos Henríquez Consalvi, le musée a pour mission la sauvegarde des archives visuelles et sonores. En 1996, l'Institution lance le projet « lutte contre l'oubli » qui incite les citoyens à donner des matériels audiovisuels et sonores témoignant des luttes sociales et de la guerre. Consalvi et d'autres anciens membres du groupe *Radio Venceremos* se donnent pour tâche de recueillir le matériel historique et de le mettre à disposition pour la consultation publique. Le musée possède une bibliothèque thématique avec plus de deux mille exemplaires et réalise également une série d'expositions itinérantes du matériel filmique, il organise des ateliers et des ciné-

¹⁶³ Andrea Cabezas Vargas, interview de Sergio Sibrián, réalisateur salvadorien, 31^e édition des Rencontres du cinéma Latino-Américain, Pessac, 20 mars 2014.

¹⁶⁴ Voir détail de la production filmique du Salvador, films catalogués, annexes p. 429.

clubs autour de la thématique de la mémoire et des droits des hommes. Le deuxième musée à voir le jour est le Musée de la Télévision et du cinéma salvadorien, né en 1996, cet organisme est attaché au Conseil national pour la culture et l'art, CONCULTURA. Centré sur le travail de conservation, le musée abrite également une collection d'équipements de télévision, de photographies ainsi que du matériel audiovisuel. Mais en matière de cinéma, le musée a une déficience, car la plupart du matériel sauvegardé correspond au matériel audiovisuel de la télévision nationale et non pas du cinéma.

GUATEMALA

Sur le plan politique le nouveau président, Jorge Serrano assume le pouvoir en 1991 et lance le projet de « paix totale » donnant ainsi des nouveaux espoirs à la réunification du pays. Or, pendant la première moitié de la décennie les assassinats et l'impunité des forces de l'ordre persistent. En 1992, l'ONU a condamné le Guatemala pour la « persistance de violations graves des droits de l'homme » et la chambre des représentants des États-Unis a suspendu l'aide économique destinée aux militaires en 1992 et 1993 tant que la situation des droits de l'homme ne connaît pas une amélioration¹⁶⁵. En janvier 1993, les premiers Indiens réfugiés au Mexique depuis dix ans commencent à retourner dans le pays. Le mal-être social ne cesse pas de croître, la corruption, les augmentations des prix des moyens de transport et de l'énergie, les assassinats, les disparitions et les violences quotidiennes incitent les citoyens à protester dans les rues. Une motion de l'Alliance Civique déposée à l'Inspection des Finances demande l'ouverture d'une enquête pour corruption contre le président de la République. Le lendemain Jorge Serrano autoproclame un coup d'État transmit en direct sur une chaîne de télévision nationale et annonce la suspension de plus de quarante droits constitutionnels, ainsi que la dissolution du Parlement et de la Cour suprême internationale. Or, sous les pressions de l'armée et des organismes internationaux Serrano abandonne le pays, à sa place reste le vice-président Gustavo Adolfo Espina qui restera au pouvoir du 1^{er} au 5 juin. Pour terminer le mandat de J. Serrano, le Parlement nomme au pouvoir Ramiro de León, procureur des droits de l'homme au Guatemala. Le nouveau président fait des efforts pour consolider la démocratie et s'engage à mener une restructuration de l'État ainsi qu'à lutter contre l'impunité et la corruption.

¹⁶⁵ Olivier Dabène, « Bilans annuels de 1992 : République du Guatemala », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 1992. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

La deuxième moitié de la décennie s'annonce plus positive. Deux mois après son arrivée au pouvoir, de León exige la démission de 116 députés du congrès et de 9 magistrats de la Cour suprême. Le 31 mars 1995 est signé l'accord sur « l'identité et les droits des peuples indigènes » afin de favoriser l'insertion des indigènes dans la société guatémaltèque. Cette même année, le Guatemala registre un indice de croissance économique de 5 %¹⁶⁶. Sur le plan économique les élections présidentielles se déroulent sous surveillance internationale. Alvaro Arzú est élu président avec 36,5 % des suffrages¹⁶⁷. Après avoir nommé le sociologue Gustavo Porras¹⁶⁸, représentant du gouvernement à la commission de paix, le 25 février pour la première fois dans l'histoire guatémaltèque, le président se rend au Mexique en visite secrète pour négocier personnellement avec les chefs de la guérilla et signe un accord sur les objectifs socio-économiques et sur la situation agraire. Après cette rencontre quatre accords¹⁶⁹ complémentaires ont été signés dans le processus de paix. Or, c'est « l'Accord de paix ferme et durable » signé au Guatemala le 29 décembre 1996 qui permet tourner une page dans l'Histoire du pays et de la Région centraméricaine. L'une de plus anciennes guerres civiles d'Amérique latine arrive à sa fin. Cependant, la paix n'a pas amélioré les conditions de vie de la population, les inégalités se creusent, la violence et la délinquance sont en hausse. En 1998, les dégâts de l'ouragan Mitch ont sévèrement affecté l'économie du pays, ainsi que le désengagement de l'État, prévu par des normes de structuration. Ceci se traduit par la privatisation de la compagnie nationale d'électricité et de la compagnie de téléphone (les deux entreprises les plus importantes du pays). Le bien-être social passe en arrière plan face aux futures élections présidentielles où pour la première fois la guérilla sera convertie en parti politique. Mais, c'est Alfonso Portillo du parti Front révolutionnaire guatémaltèque, qui remporte les élections en 1999.

En ce qui concerne strictement le cinéma, la répression de la guerre qui dura jusqu'à la moitié de la décennie et ses conséquences laissent un vide dans la production cinématographique. Selon affirme le réalisateur Elías Jiménez, « avec l'arrivée des années

¹⁶⁶ Base de données Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://donnees.banquemondiale.org/pays/panama?display=default> [Consulté le 28 janvier 2014].

¹⁶⁷ Olivier Dabène, « Bilans annuels de 1995 : République du Guatemala », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 1995. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

¹⁶⁸ Ancien membre d'un mouvement de gauche proche de la guérilla.

¹⁶⁹ Accord de cessez-le-feu définitif signé à Oslo en décembre 1996. Accord sur les réformes constitutionnelles et le régime électoral signé à Stockholm le 7 décembre 1996. Accord sur les bases de l'incorporation à la légalité de l'URNG signé à Madrid le 12 décembre 1996.

1980 et la guerre, les artistes ont dû s'exiler à l'étranger, beaucoup au Costa Rica et au Mexique, ceux qui ne sont pas partis ont été tués¹⁷⁰ ».

Cela explique pourquoi, tout au long des années 1990, seulement trois films de fiction ont vu le jour : *La niña que vio el mundo desde arriba* du réalisateur espagnol Alfonso Albacete, réalisé en 1992 dans une coproduction avec le Mexique ; *El silencio de Neto* du réalisateur guatémaltèque Luis Argueta en 1994 et *Ixcán* du réalisateur guatémaltèque Enrique Goldman en 1997. Or, on constate que la production cinématographique des années de conflits armés se résume à un film étranger, tandis que les deux films guatémaltèques ont été produits presque à la fin de la guerre. Les réalisateurs locaux ont dû attendre la fin des conflits pour pouvoir tourner et projeter leurs films sans craindre la mort.

En matière de cinéma documentaire, on a pu répertorier deux productions réalisées également après la signature des accords de paix : *Aquí está tu son Chabela* de J. Bauer en 1998, et *TZ'OLOJYA ARMIT* du réalisateur Rolando Duarte, en 1998. La fin des conflits armés permet également la création des associations pour la promotion et la diffusion du cinéma. Ainsi, dans une des zones rurales affectées par les violences armées, émergea « Video comunitario Esperanza de Chilatz » un groupe d'indigènes qui, avec l'aide du jeune anthropologue Carlos Flores¹⁷¹, réalisent des documentaires tels que *Qa Loq Laj Lyaaj*, avec le soutien de « The Benedictine Catholic Church » et *Rub' el Kurus* soutenu par l'association des amis pour le développement et la paix du Guatemala. Mais ce sont des cas ponctuels, nous approfondirons l'approche du développement du cinéma communautaire dans le deuxième chapitre de cette étude.

Une autre association à avoir contribué au développement du cinéma au Guatemala est Casa comal, association fondée avec l'objectif de promouvoir le matériel audiovisuel filmé pendant et après la guerre. L'initiative naît de deux jeunes spécialistes dans le milieu de l'audiovisuel : Rafael Rosal et Elías Jiménez. Rosal est spécialisé dans l'édition et diplômé de EICTV, l'École internationale de cinéma et télévision de San Antonio de los Baños, Cuba, tandis que Jiménez a réalisé les cours de spécialisation en « direction d'acteurs » et en

¹⁷⁰ Andrea Cabezas Vargas, interview d'Elías Jiménez, San José, Costa Rica, 1^{er} août 2012.

¹⁷¹ À l'époque Carlos Flores effectuait une étude sur le terrain pour l'obtention de son doctorat en anthropologie. Aujourd'hui il est professeur chercheur à l'Université *Autónoma del Estado de Morelos*, Mexique. Il travaille principalement sur l'anthropologie visuelle, la violence politique et les processus de reconstruction communautaires et sur l'accès à la justice dans la région Maya.

« scénario » dans la même école. Ainsi, en 1996, ils décident de créer un centre culturel qui, au départ, est une école d'art pour des femmes et des enfants. Or, très vite motivés par leur intérêt commun et leur passion pour le cinéma, ils vont se rendre compte du besoin de promouvoir l'audiovisuel et le cinéma dans leur pays. Ainsi, ils décident de travailler dans la promotion et la diffusion du cinéma au Guatemala. À cet effet, en 1998, ils créent le Festival ICARO. L'événement devient un espace qui permet de diffuser des images filmées pendant la guerre mais qui, pour des raisons politiques, ne pouvaient pas être diffusées avant. Cette première édition accueille avec grand succès le premier film de fiction tourné après la signature des traités de paix : *Ixcán* d'Enrique Goldman. Par la suite, le festival va promouvoir la production de nouveaux films, créant une vitrine pour le cinéma national, qui auparavant ne trouvait pas une place dans les salles commerciales. Cette nouvelle association ouvrira la porte du cinéma aux nouvelles générations de leur pays et de la région, comme nous le verrons plus tard.

I.2.2. Conséquences de la crise économique : réduction et suppression budgétaire

Avec la signature des accords de paix, les présidents centraméricains se sont engagés à redresser le néfaste bilan économique de la région. Neuf sommets des présidents centraméricains ont eu lieu entre 1986 et 1990 avec pour sujet d'urgence les guerres civiles et l'économie décroissante de la région. Même si cette dernière a été abordée dans un second plan, l'intérêt des gouvernements à trouver des issues à une des plus grandes crises économiques dans la région est resté une priorité pour les chefs d'État¹⁷².

Frappée par le déséquilibre budgétaire, la stagnation de la production, la diminution des exportations, la dégradation des conditions sociales, le deuxième choc pétrolier et l'inflation, l'Amérique centrale affronte en 1989 une conjoncture catastrophique. Le solde budgétaire de recettes fiscales de l'administration centrale de la région est de -7,2 % tandis

¹⁷² Olivier Dabène, « Amérique centrale : de la fin de la crise régionale à la poursuite des crises locales », in *Cultures & Conflits*, op. cit.

que la PIB par habitant est d'une moyenne de -2,1 %¹⁷³. Les conséquences de « l'intromission marxiste¹⁷⁴ » en Amérique centrale sont, pour les économistes néolibéraux, néfastes. Pour renverser les chiffres négatifs de l'économie des pays en difficulté, notamment en Amérique latine, le président Ronald Reagan approuve en 1989 « Le Consensus de Washington¹⁷⁵ ». Vu comme la solution à la crise régionale en Amérique centrale, le consensus est mis en place dans la région dès 1990. Le Fond monétaire international et la Banque mondiale exigent des réformes, tandis que la Banque interaméricaine conseille des ajustements pour avoir accès aux prêts de développement. C'est ainsi que l'Amérique centrale se soumet à un programme d'ajustement structurel et financier. Les réformes consistent à réduire l'intervention de l'État, la réduction des effectifs du secteur public, la libéralisation du commerce et une politique de remplacement des importations, comme l'expliquent Leonardo Cardemil, Juan Carlos Di Tata et Florencia Frantischek :

Les dépenses publiques ont sensiblement diminué dans la plupart des pays grâce à la compression substantielle des dépenses militaires, en particulier au Salvador, et au Nicaragua, après la fin des conflits armés, à la réduction des subventions et aux réformes de la fonction publique¹⁷⁶.

Les séquelles de la guerre avaient également touché les pays où il n'y a pas eu de conflits armés comme le Costa Rica et le Honduras. Par conséquence, ils devaient tous « se serrer la ceinture budgétaire » et accepter les réformes de consensus.

Costa Rica

Les premières années de la décennie 1990 ont été très difficiles à gérer pour le gouvernement de Rafael Ángel Calderón Fournier (président de la République costaricienne de 1990 à 1994). Le Costa Rica a dû faire face à des multiples facteurs qui ont dégradé la condition de vie de ses citoyens. La crise du Golfe, en août 1990, a déclenché l'augmentation

¹⁷³ Sources FMI, Département Hémisphère occidental et base de données des perspectives de l'économie mondiale, cité in Leonardo Cardemil, Juan Carlos Di Tata et Florencia Frantischek, « Amérique centrale : ajustement et réformes dans les années 90 », in *Finances et Développement*, mars 2000, vol. 37, n° 1, p. 35.

¹⁷⁴ Olivier Dabène, « Amérique centrale : de la fin de la crise régionale à la poursuite des crises locales », *op. cit.*

¹⁷⁵ Le consensus de Washington, inspiré de l'idéologie de l'école de Chicago, a été conçu par l'économiste John Williams et approuvé par Ronald Reagan ainsi que par les institutions financières siégeant à Washington comme la BM et le FMI.

¹⁷⁶ Leonardo Cardemil, Juan Carlos Di Tata et Florencia Frantischek, « Amérique centrale : ajustement et réformes dans les années 90 », *op. cit.*

des prix des transports publics, de l'électricité et de l'essence. À cela s'ajoute l'énorme déficit fiscal qu'a dû affronter le gouvernement de José María Figueres Olsen (1994-1998). Ce déficit, le plus élevé d'Amérique latine en 1994, provoque la fermeture de la plus ancienne banque du pays, *Banco Anglo costarricense*, ainsi que le troisième programme d'ajustement structurel. Les mesures imposées par le FMI frappent autant le budget de l'État, qui a souffert d'une diminution de 40 %, que l'ensemble de la population. Les conséquences de l'austérité se voient reflétées dans la société : croissance du chômage, de la pauvreté et notamment de l'insécurité, les atteintes à la propriété privée ont augmenté de 92 % en deux ans¹⁷⁷. En 1998, à la fin du gouvernement de J.M. Figueres Olsen le pays se trouve dans une crise économique sans précédent. Or, à la fin du premier mandat de Miguel Ángel Rodríguez (1998-2002), le pays atteint une croissance économique de 6,2 %, le deuxième taux de croissance le plus élevé de l'Amérique latine. Ce fait s'explique par l'augmentation des exportations et la hausse du tourisme. Les effets de « l'état de santé » du pays ont eu d'importantes répercussions sur l'économie du cinéma.

Sur le plan institutionnel le Centre cinématographique costaricien, organisme autonome rattaché au Ministère de la culture et du sport par la loi 6158, souffre des effets des ajustements structurels. En 1990, à la fin de la direction de Carlos Sáenz à la tête du centre cinématographique national, l'équipe technique de vidéo ainsi que les jeunes vidéastes sont transférés à « canal 13 », la chaîne de télévision de l'État¹⁷⁸. Les nouvelles réformes obligent les ministères à diminuer leurs dépenses. La réduction des budgets touche principalement les organismes non rentables, tels le cinéma.

Panama

Longtemps épargné des conséquences des guerres civiles en Amérique centrale, le Panama doit affronter à des problèmes politiques et économiques hérités des conflits internes liés à la présence américaine. À l'aube des années 1990, le Panama doit faire face à une nouvelle intervention militaire. Le 20 décembre 1989 George Bush lance l'opération « Just cause » qui a pour objectif « rétablir la démocratie, protéger les ressortissants américains et défendre les traités concernant le canal ». La mission aboutit à la capture de l'ancien agent de

¹⁷⁷ Olivier Dabène, « Bilans annuels de 1997 : République du Costa Rica », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, Éditions la Découverte, 1997. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

¹⁷⁸ Andrea Cabezas Vargas, interview de Kitico Moreno, Escazú, Costa Rica, 31 juillet 2012.

la CIA, ancien président du Panama et ancien protégé du gouvernement américain : le général Noriega. Formellement accusé par la justice américaine de trafic de drogue. À cela s'ajoute le fait que l'ancien général a défié les États-Unis en adhérant au groupe CONTADORA (groupe constitué par le Mexique, le Venezuela et la Colombie pour la recherche des accords aux conflits centraméricains) en même temps qu'il faisait partie du groupe CONDECA (Conseil de défense centraméricaine constitué par les pays d'Amérique centrale sous le contrôle des États-Unis). Les décisions prises par Noriega n'étaient pas bien appréciées par le gouvernement américain car le Panama représentait un grand intérêt pour les États-Unis, notamment à cause du canal de Panama.

Après trois ans d'affrontement avec les États-Unis, le Panama a souffert d'un bilan économique dramatique, le PIB a connu une chute de 25 % et le taux de chômage est arrivé à 35 %¹⁷⁹. Le nouveau président de la décennie 1990, Guillermo Endara, reçoit une aide de 420 millions de dollars de la part du Congrès américain à condition d'adapter le pays à des réformes de privatisation de l'économie. En 1992, le Panama est devenu membre de la Communauté centraméricaine et s'inscrit ainsi dans les ajustements budgétaires de la région centraméricaine tendant vers un modèle néolibéral. Le soutien à la politique culturelle menée par Torrijos reste complètement dans l'oubli.

La réorientation de dépenses publiques est sévère particulièrement avec les secteurs qui ne produisent pas de retombées économiques. Les secteurs culturels et artistiques voient diminuer considérablement leurs budgets, et risquent même de disparaître. Le cinéma, art privilégié par les révolutions et la naissance des nationalismes, n'aura plus une place privilégiée dans les nouveaux systèmes politiques néolibéraux.

Honduras

Le début des années 1990 a été marqué par l'arrivée au pouvoir du nouveau président Rafael Leonardo Callejas. Or, le nouveau président doit faire face au néfaste bilan économique des années 1980 qui a touché le pays avec une inflation de 35 %, un taux de chômage du 40 %, tandis que la monnaie du pays n'a pas arrêté de se dévaluer¹⁸⁰. Le nouveau

¹⁷⁹ Base de données Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://donnees.banquemondiale.org/pays/panama?display=default> [Consulté le 28 janvier 2014].

¹⁸⁰ Olivier Dabène, « Bilans annuels de 1991-1992 : République du Honduras », in *Encyclopédie de l'État du*

président continue la politique d'austérité lancée par son prédécesseur et des licenciements massifs dans le secteur public sont imposés pour remplir les conditions imposées par le FMI. En 1989, le Honduras a été déclaré pays non éligible pour des prêts internationaux. Sur le plan international, la victoire de Violeta Barrios de Chamorro, la défaite des sandinistes aux urnes électorales et « le retour à la paix » au Nicaragua permettent à Honduras d'organiser le départ progressif des forces contre-révolutionnaires nicaraguayennes installées dans son territoire. Cependant, les troupes américaines restent omniprésentes, la violence et les assassinats politiques ne cessent pas. Le pays est condamné par la Cour internationale de Justice pour des cas de violations des droits de l'homme.

Le 18 septembre 1998, le pays fait un pas historique avec une série de réformes. Dans ce contexte a été formée la CODEH, Commission de droits de l'homme d'Honduras. Le président de l'époque, Carlos Flores Facusée, déclare « la révolution morale » qui vise à clarifier de cas de corruption dans le gouvernement. Or, ce qui représente un véritable changement politique vers la démilitarisation du régime est la suppression du poste de commandant en chef de l'armée nationale, affaiblissant ainsi l'autonomie du pouvoir politique exercé par cet organisme pendant trente-cinq ans. Toutefois, la prolifération de bandes armées de civils provoque davantage de violence et d'insécurité, obligeant le gouvernement à faire appel aux forces armées pour lutter contre la délinquance¹⁸¹. Malgré la condition sociale du pays, les organismes internationaux, notamment le FMI, lui octroient une certaine reconnaissance internationale grâce à l'effort du pays pour réduire sa dette externe. La rigidité des réformes d'austérité a permis au Honduras l'amélioration des finances publiques et l'augmentation de l'indice de croissance dont la population n'a guère bénéficié. Cependant, la croissance économique s'est encore effondrée à cause des dégâts causés par le passage de l'ouragan Mitch. Ce qui a provoqué la perte de nombreuses exploitations agricoles, la destruction d'un tiers du réseau routier et de nombreuses infrastructures.

Si dans les décennies précédentes la culture n'a jamais été une priorité, dans un tel contexte socio-économique, le soutien de l'État pour la création audiovisuelle dans les années 1990 reste impensable. Tout comme dans les années 1980, la production de films de fiction

monde, Paris, La Découverte, 1991-1992. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

¹⁸¹ Olivier Dabène, « Bilans annuels de 2000 : République du Honduras », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2000. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

reste inexistante tandis que la production de documentaires continue à se faire très rare. Nous avons pu répertorier deux moyens-métrages documentaire : *Hasta que el teatro nos hizo ver* et *Alto riesgo* réalisés par René Pauck en 1991 et 1996 respectivement. Or, nous n'avons pu trouver des traces d'aucun long métrage. Dans ces conditions, il est tout à fait évident que l'idée d'un centre de diffusion ou de conservation ne se pose pas. Il va falloir attendre la décennie suivante pour constater une légère amélioration dans la situation du cinéma et de l'audiovisuel du pays.

I.2.3. Nouvelles alternatives

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le paragraphe précédent, pendant les années 1990, les organismes de cinéma qui avaient été créés dans les deux décennies précédentes entrent en crise. Or, cette situation va promouvoir la recherche d'alternatives nouvelles et viables pour la production de films dans la région.

Dans le cadre de nouvelles alternatives nous trouvons un apport important au sein de l'EICTV. Fondée par Fondation du Nouveau cinéma latino-américain, (FNCL) le 15 décembre 1986, l'École internationale de cinéma et télévision de San Antonio de los Baños, Cuba, a contribué à la formation des cinéastes de la région, notamment dans les années 1990 lorsque arrive une vague de réalisateurs centraméricains diplômés l'EICV. Voir tableau ci-dessous :

Centraméricains diplômés de l'EICTV par pays¹⁸²

Génération	Année	Prénom(s)	Nom(s)	Spécialité	Pays
1°	1990	Hispano	Durón Gómez	Direction Fiction	Honduras
1°	1990	María Elena	Martínez Galdamez	Direction Fiction	Le Salvador
1°	1990	Ricardo	Ríos Pineda Hernández	Son Direction	Le Salvador
1°	1990	Analida María Benjamín	Velázquez	Fiction	Panama
1°	1990	Franklin	Jiménez Aguilera Hernández	Scénario Direction	Panama
2°	1991	María Gabriela	Hernández	Fiction	Costa Rica
2°	1991	Rogelio	Chacón Alvarado	Photographie	Costa Rica
2°	1991	Rafael Roberto	Rosal Paz	Edition	Guatemala

¹⁸² Tableau création propre à partir des données de l'EICTV.

Génération	Année	Prénom(s)	Nom(s)	Spécialité	Pays
2°	1991	Blanca Esthela	Ochoa Camacho	Photographie Direction	Honduras
2°	1991	José Ulises	Sánchez Orellana	Fiction Direction	Le Salvador
2°	1991	Javier Antonio	Berrios Cruz	Fiction Direction	Nicaragua
2°	1991	Leonel Antonio	López Salgado	Fiction	Nicaragua
2°	1991	Yisace Brasilia	Márquez Díaz	Son Direction	Panama
2°	1991	Carlos	Aguilar Navarro	Fiction	Panama
2°	1991	Carlos Mariano	Arango De Montis	Photographie Direction	Panama
3°	1992	Daniel	Soto Ortega	Fiction	Costa Rica
3°	1992	Luis Federico	López Vargas Figueroa	Edition	Costa Rica
3°	1992	Dora Elizabeth	Mazariegos	Son	Guatemala
3°	1992	Walter Antonio Francisco	Cruz Pivaral	Photographie Direction	Guatemala
3°	1992	Javier	Andino Mencia Barahona	Fiction	Honduras
3°	1992	Gina Larissa	Fernández	Production	Honduras
3°	1992	Leonel	Delgado Aburto	Edition	Nicaragua
3°	1992	Humberto	Velez Valdés	Son	Panama
3°	1992	José Luis	Rodríguez	Edition Direction	Panama
4°	1993	Felipe	Cordero Fernández	Fiction Direction	Costa Rica
4°	1993	Hilda	Hidalgo Xirinachs	Fiction Direction	Costa Rica
4°	1993	Catalina	Murillo Valverde	Fiction	Costa Rica
5°	1994	Humberto	Jimenez Penha	Production	Nicaragua
5°	1994	Lorna Regina	Dixon Quiroz	Photographie	Nicaragua
6°	1995	Norman	Douglas Badia	Photographie	Le Salvador
6°	1995	Natividad	Jaen Solano	Edition	Panama
6°	1995	Amargit	Pinzon Montenegro	Edition	Panama
8°	1997	Fabiola	Castro Dubon	Photographie	Costa Rica
8°	1997	Eva	Valiño Esparducer	Son	Costa Rica
8°	1997	Ana Lucía	Jiménez Hine	Production	Costa Rica
8°	1997	Fabiola María Victor	Maldonado Zúñiga	Photographie	Honduras
8°	1997	Armando	Moncada Oineda	Production	Honduras
9°	1998	Cira	Valiño Esparducer	Scénario	Costa Rica
9°	1998	Juan Manuel	Hernández Escoto	Edition	Costa Rica
10°	1999	Pedro Augusto	Murillo Rodríguez	Edition	Costa Rica
10°	1999	Servi	Mateo Ponce	Production Direction	Honduras
10°	1999	Ana Milisa	Endara Mislov	Fiction	Panama

Tableau 1 : Centraméricains diplômés de l'EICTV.

C'est grâce à un programme de la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain qu'un grand nombre de jeunes centraméricains vont profiter d'une bourse de formation en cinéma, parmi lesquels : treize Costariciens, neuf Panaméens, sept Honduriens, cinq Nicaraguayens, quatre Salvadoriens et trois Guatémaltèques. Ils retourneront dans leurs pays d'origine pour écrire une nouvelle page de l'histoire de la production audiovisuelle dans les années à venir. Dans une période de dix ans, au total quarante-quatre jeunes ont bénéficié d'une formation en différentes spécialités : quatorze en réalisation, huit en montage, huit en direction de photographie, cinq en production, cinq en son et deux en scénario. Comment se procurer les moyens de produire des films dans les conditions économiques et politiques si défavorables des années 1990 ? Ces jeunes sont-ils véritablement arrivés à changer le rythme de production cinématographique de la décennie ?

On constate donc deux voies pour les nouvelles productions, la première est la production des films indépendants et la deuxième est la création de nouvelles structures indépendantes des systèmes politiques, telles que des fondations et des associations.

Dans cette perspective a été créée « Le centre culturel de l'image et du son » : CIMAS, créée en 1993 par Pituka Ortega, ancienne étudiante de L'EICTV¹⁸³, et le Cubain Edgar Soberón avec l'objectif de promouvoir le cinéma au Panama. Dès sa création, l'organisme abrite des archives nationales d'images en mouvement et une petite bibliothèque ; il offre également un soutien aux enseignants et étudiants, grâce au partenariat avec l'Université de Panama, en même temps qu'il produit des films documentaires et travaille en coopération avec des ONG. Pour Ortega, la création de cette fondation a été motivée par un besoin et par une conviction commune : celle de « la démocratisation du cinéma¹⁸⁴ », tandis que les convictions de l'organisme sont centrées sur la construction d'un langage audiovisuel dans lequel la société panaméenne puisse se reconnaître.

Nous croyons dans le besoin qu'a le Panama de posséder son propre langage cinématographique, de raconter nos propres histoires et pour que les personnes de tout le pays puissent profiter de ce cinéma national¹⁸⁵.

¹⁸³ Pituka Ortega n'a pas été une étudiante régulière de l'EICTV mais elle a suivie une formation en scénario.

¹⁸⁴ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pituka Ortega, Ciudad de Panama, 18 août 2012.

¹⁸⁵ *Loc. cit.*

A la fin des années 1990, l'institution a produit un total de dix courts-métrages documentaires et une réalisation de fiction dont le court-métrage *India dormida* qui a gagné en 1994 le prix « Concurso Nacional del Video Cultural » de l'Institut National de l'audiovisuel de Panama.

Le travail de cette institution donne un nouvel espoir dans le scénario de l'audiovisuel panamien des années 1990. Toutefois, à côté des efforts collectifs et institutionnels, surgissent des efforts individuels de production, le plus souvent de courts-métrages. Parmi eux, on note le travail remarquable de la photographe Sandra Eleta qui avec sa deuxième production audiovisuelle, *El Imperio nos visita nuevamente*, emporte le prix *Cristal Appel* au Festival du film de New York en 1990. Cependant, le bilan des productions panaméennes dans cette décennie reste très décevant. En dix ans le pays n'a produit aucun long métrage.

Au Costa Rica, les nouvelles perspectives du cinéma naissent de l'initiative de jeunes réalisateurs. C'est à l'occasion d'un atelier de scénario dirigé par la scénariste espagnole Lola Salvador, qu'éclot une nouvelle génération de cinéastes costariciens, parmi eux des jeunes sortant d'écoles de cinéma, notamment de l'EICTV, mais aussi des réalisateurs autodidactes. Après cette première rencontre, les jeunes cinéastes décident de s'organiser et de créer un festival de cinéma et vidéo costaricien, avec l'objectif de réaliser un état des lieux de l'audiovisuel dans le pays. C'est ainsi qu'en 1992 a eu lieu la première « Muestra de cine costarricense » avec le soutien du Centre culturel espagnol. La première édition a réussi à réunir aussi bien des jeunes réalisateurs que des cinéastes confirmés. Dès 1992 et jusqu'à 1999, *la Muestra* a compté huit éditions consécutives dont deux cent soixante-douze travaux ont été diffusés.

Dans ces huit premières années de vie, la conception de l'événement va connaître diverses variantes. La première édition est conçue pour rendre visible les nouveaux travaux cinématographiques. Elle a eu un rôle important car elle permet de mesurer la production audiovisuelle du pays. C'est pour cette raison que sur les vingt-neuf travaux inscrits, aucun n'a été primé. L'année suivante, *la Muestra* devient plus compétitive, en ajoutant le prix du meilleur film (toutes catégories confondues) grâce à l'intégration des institutions publiques et privées tels que le Centre cinématographique costaricien, Videotek et CECADE. Dans sa troisième édition, *la Muestra* est institutionnalisée, le Centre costaricien pour la production cinématographique assume la direction de l'évènement annuel, sous la coordination du

directeur de l'institution, Rogelio Chacón. La quatrième édition est marquée par l'organisation de conférences et de forums avec la présence de personnalités de la publicité et de la télévision. Petit à petit, *la Muestra* s'impose dans l'agenda des réalisateurs. En 1997, elle s'ouvre plus au public en général, avec la sixième édition qui a lieu dans le cinéma le plus ancien du pays, le cinéma *Variedades*. Cette édition offre aussi une vitrine aux cinématographies des autres hémisphères, avec une exhibition internationale. Dans la septième édition, la sélection des films est supprimée, désormais et jusqu'à la dixième édition il n'y aura pas de critères de sélection. On constate alors une ouverture dans les catégories : publicité, reportage télévisé et documents institutionnels.

La "Muestra" de cinéma et vidéo costaricien, a été, sans doute, le moteur de l'audiovisuel indépendant, la motivation fondamentale des jeunes réalisateurs et la fonction principale du Centre de cinéma¹⁸⁶.

Sans doute *la Muestra* a eu un rôle très important dans le développement des productions indépendantes des années 1990, étant à la fois une vitrine des plus récentes productions et une stimulation pour les jeunes générations. Elle a promu non seulement la quantité, mais aussi la qualité des productions dans le pays. Cependant, la plupart des travaux inscrits sont des courts-métrages et moyens-métrages. Les rares longs métrages inscrits à *la Muestra* correspondent à la catégorie documentaire.

La production de longs-métrages de fiction n'a pas été répandue pendant la décennie 1990. Dans cette période, nous avons pu répertorier trois films longs-métrages, dont deux adaptations littéraires et une série historique. Or, ces trois films ont été conçus pour la télévision et non pour le cinéma. *El moto* film de Alonso Venegas, adaptation du roman éponyme de Joaquín García Monge, et *Magdalena*, film de Xavier Gutiérrez d'après le roman éponyme de Ricardo Fernández Guardia, sont projetés sur la chaîne de télévision nationale « canal 13 ». Tandis que *Historias de tiempo de Upa* de Rodrigo Soto est envisagé dans un projet plus ambitieux. Le film fait partie d'un projet de « canal trece » et le Centre Gandhi de l'Université pour la Paix afin de promouvoir l'intérêt pour l'histoire chez les jeunes. Le film d'une durée de 90 minutes, est dédié à l'histoire de la période libérale du pays et il était

¹⁸⁶ María Lourdes Cortés, *Luz en la pantalla. Cine, video y animación en Costa Rica*, San José, Ediciones Perro Azul, 2008, p. 83.

envisagé pour une diffusion segmentée en trois parties. Cependant suite à un désaccord entre les deux producteurs la post-production n'a jamais eu lieu.

I.2.4. Cinéma associatif et communautaire : une nouvelle perspective

En Amérique centrale après la guerre, divers groupes et associations s'intéressent à la réalisation des films documentaires. Multiples sont les buts et les raisons pour lesquels des petits groupes de tournage, avec très peu de moyens, vont reprendre les caméras. Parmi les objectifs de ces productions on peut citer : la volonté de dénonciation ; la reconstruction de faits historiques dont les populations ne pouvaient pas parler pendant la guerre ; un souci de thérapies post-traumatiques, une démarche de valorisation des peuples, de lutte pour l'égalité des genres. Dans cette optique, différents groupes et associations communautaires vont s'intéresser à la réalisation de films documentaires.

Au Guatemala, surgit « Video comunitario Esperanza de Chilatz » avec le soutien de *Bededictine, The Catholic Church* vont produire le film *Qa Loq Laj Iyaaj* subventionné pour FONAPAZ, Fond national pour la paix et la USAID, *United States government's Agency for International Development*. Ce nouveau système de production filmique entre ethnographie, histoire et contestation sociale se sert de techniques et d'approches diverses, des références telles que le système de fonctionnement du Cinéma novo, l'engagement politique du cinéma du réalisateur bolivien Jorge Sanjines, la dénonciation du cinéma et l'approche ethnographique de Jean Rouch. Ce nouveau cinéma communautaire s'inscrit dans une continuation ou une évolution du Nouveau cinéma latino-américain adapté aux besoins de la région centraméricaine. Il permet l'existence d'un cinéma alternatif, proche du peuple et de ses réalités sociales, mais aussi il permet la survie d'un cinéma fait sans moyens. Les débuts de ces structures vont permettre dans la décennie suivante une expansion du médium filmique et vont créer le besoin de meilleures formations et organisations.

Les années 1990 n'ont pas seulement été la décennie perdue dans les domaines politiques et sociaux, mais aussi une décennie de défaites pour le cinéma de la région centraméricaine. Passant du rêve de l'âge d'or du cinéma centraméricain, la production cinématographique de la région s'est considérablement réduite. Les institutions cinématographiques ont été démantelées au même temps que les films tombaient dans l'oubli

sur la scène internationale. Après la guerre froide, le réveil a été très difficile dans tous les domaines de la société, y compris le cinéma. La réalité montre du doigt les déficiences et les défauts des projets nationaux mettant à l'épreuve des enjeux majeurs.

Leurs discours narratifs propagandistes et l'appui de la gauche ont conditionné la vie de ces cinématographies. Le cinéma révolutionnaire, développé dans les années 1980 et fortement lié avec les partis de gauches, a un discours politique engagé avec les mouvements de libération au Panamá ainsi qu'avec les mouvements révolutionnaires dans les cas du Nicaragua et du Salvador. Nées avec l'effervescence de la guerre, ces « cinématographies d'urgences » comme les nommaient Fernando Birri, ont été condamnées au même sort que les révolutions. Les efforts de « normalisation » de la région, lancés par les organismes internationaux et sous la pression du gouvernement des États-Unis, avaient pour objectif principal d'éradiquer toutes les idées, manifestations et expressions communistes et le cinéma ne fut pas l'exception.

Dans les nouvelles mesures prises par les gouvernements centraméricains il n'y a plus de place pour un cinéma engagé. Tout d'abord parce que les idéaux révolutionnaires ne sont plus d'actualité, la chute du mur de Berlin en novembre 1989, a marqué la fin du rêve communiste. Les gouvernements d'Amérique centrale ont parié pour la politique du néolibéralisme américain. En outre, les efforts collectifs pour la production de films se sont épuisés. Sans l'aide internationale, sans cause à défendre et sans lutte à revendiquer, le cinéma, outil de guerre, a lui aussi rendu les armes. Du point de vue artistique, l'enjeu est lié à la façon dont ces cinémas se sont développés et aux finalités qu'ils se donnent. Car, l'objectif principal du « cinéma d'urgence » ou du « cinéma militant », tel que le définissent les réalisateurs et théoriciens du Nouveau cinéma latino-américain Fernando Solanas et Octavio Getino, est celui de la libération des peuples latino-américains. Ils l'affirment ainsi dans leur essai *Le cinéma comme chose politique : la pratique de cinéma militante* : « Un film militant dans notre situation est, avant d'être un "oeuvre cinématographique" ou "une oeuvre pour le cinema", un moyen de guerre¹⁸⁷ ».

Ne surgissant pas comme expression artistique en tant que telle, ces cinémas sont avant tout des armes de guerre. L'articulation entre ces derniers a été faite dans la plupart des

¹⁸⁷ Fernando Solanas, Octavio Getino, *El cine como hecho político : la práctica del cine militante*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, Cuadernos políticos, 1973, p. 14.

cas au détriment de l'expression artistique, conditionnée à la fois aux moyens et aux équipements. La réalisation dans l'urgence et sans scénario prédéterminés dans certains cas. Après la signature des traités de paix, très peu de personnes formées pendant la guerre à la réalisation de films ont continué à tourner. Ceux qui ont poursuivi ont fait preuve d'une véritable volonté et d'une passion pour cet art en s'adaptant aux changements et aux nouvelles formes de production, de diffusion et de distribution indépendants hors des systèmes encadrés et protégés. Dans les années 1990, de l'ancien système mis en place pendant la guerre ne reste que le squelette, Les collectifs du cinéma révolutionnaire fondés sur les bases de mouvements politiques se sont retrouvés sans soutien national ou international.

Sans perspectives d'avenir et sans l'aide de gouvernements ou de forces politiques, les structures du cinéma se sont affaiblies et ceux qui ont résisté ont dû lutter face aux nouveaux défis socioéconomiques et politiques régionaux. Cependant, grâce à la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain et de l'EICTV, dans un futur incertain pour le septième art de la région, une nouvelle génération de cinéastes centraméricains voit le jour. Produit de la fusion entre les vétérans et les nouveaux cinéastes, un nouveau scénario cinématographique fait timidement ces premiers pas.

I.3. Panorama des années 2000: une renaissance cinématographique

L'actuelle production audiovisuelle connaît un moment d'effervescence, et seulement grâce au dialogue avec la tradition d'où elle a surgi, pourra continuer, avec des bases solides, son chemin vers les écrans du futur¹⁸⁸.

Après une décennie peu productive, en matière de cinéma, le nouveau siècle amène un vent nouveau et avec lui une meilleure perspective pour l'avenir de la région. L'amélioration de la situation des pays et les progrès économiques ont eu une véritable influence sur le développement du septième art régional. L'impact du contexte socioéconomique et politique imprègne non seulement le cinéma en tant que tel, mais aussi les systèmes organisationnels

¹⁸⁸ Jorge Ruffinelli, prologue de l'ouvrage de María Lourdes Cortés *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, op. cit.

déjà existants. Ils favorisent également la création de nouveaux espaces pour la création, la promotion et la diffusion des cinémas nationaux. La fusion entre l'expérience des anciens et la motivation des nouveaux cinéastes est à l'origine d'un développement inattendu. Tous les pays de la région ont enregistré des progrès cinématographiques que ce soit en matière de législation, de production, de diffusion, de visibilité ou de qualité. Or, ces progrès n'ont pas été homogènes dans l'ensemble de l'Amérique centrale, car ils ont été le produit de contextes très particuliers et variés. C'est pour cette raison que, dans un premier temps, nous aborderons les particularités de chaque pays, avant de focaliser sur les progrès à l'échelle régionale et de conclure avec les défis et les enjeux globaux qui se présentent au cinéma centraméricain.

I.3.1. Bilan pays par pays

Panama

Après un bilan de fin de siècle très négatif dans les domaines politique, économique et social, le XXI^e siècle apporte des changements importants. Dans la sphère politique, le pays rentre dans la « normalisation » avec des élections démocratiques. Les forces américaines telles que le « Commandement Sud » et « L'École des Amériques » se sont retirées du pays et le canal de Panama a été rendu au gouvernement panaméen en 1999. Avec l'arrivée au pouvoir en 2005 de Martín Torrijos (fils de l'ancien général Omar Torrijos), le pays connaît une période de forte croissance économique ainsi qu'une hausse des investissements étrangers. Dans les termes de David Garibay : « Le pays ne semblait pas subir les effets de la crise mondiale avec une croissance soutenue par l'immobilier, les échanges financiers, le transport (revenus du canal) et le tourisme¹⁸⁹ ».

Les effets de cette stabilité politique et la forte croissance économique entraînent un bilan croissant dans les dernières années de la décennie 2000 : 7,5 % en 2006, 9,5 % en 2007 et 9,2 % en 2008¹⁹⁰. Ces dernières années ont contribué à l'amélioration de la réputation internationale du pays et à le situer à une place privilégiée avec la meilleure performance économique de la région. Toutefois, dans le domaine social, les inégalités continuent à croître en même temps que l'insécurité sociale.

¹⁸⁹ David Garibay, « Bilans annuels de 2006 : République du Panama », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2006. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

¹⁹⁰ David Garibay, « Bilans annuels de 2009 : République du Panama », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2009. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

Malgré la forte croissance économique, le bilan de la production cinématographique est moins performant que dans d'autres pays de la région. Les structures déjà consolidées, comme le GECU et le CIMAS, continuent à exister. Cependant, leur taux de production reste très bas. De 2000 à 2010 le GECU produit vingt-neuf films dont vingt-huit courts-métrages, aucun moyen-métrage et un seul long-métrage : *La verdad no contada* de Jorge Cajar en 2011. En ce qui concerne le CIMAS, sa production s'élève à peine à six productions dont aucun long-métrage. Cependant cette institution va réaliser des efforts significatifs pour relancer la production audiovisuelle et promouvoir la diffusion des films dans le pays. Dans cette perspective elle a créé trois projets d'intérêt public.

Le premier est « Cine al aire libre », campagne éducative lancée par le CIMAS dans les années 2000. « Cine al aire libre », est un projet destiné aux jeunes entre treize et vingt-cinq ans. Il s'agit d'une formation itinérante dans les différents quartiers du pays. Après une formation de dix jours les jeunes doivent réaliser un court-métrage avec l'aide et le soutien technique de spécialistes du CIMAS et la participation des habitants du quartier. L'idée est de mettre en lumière des sujets liés aux problématiques des quartiers. Une fois les courts-métrages finis, ceux-ci sont projetés gratuitement dans des parcs et des salles publiques. Le second est « Audiovisualmente » : un espace alternatif pour l'enseignement de l'audiovisuel. Créé en 2010, le projet s'appuie sur une méthode pragmatique que les participants des ateliers apprennent sur le terrain. Sur une période de six mois, les participants doivent créer « de A à Z » leurs premiers courts-métrages. La Fondation propose neuf ateliers : le jeu d'acteurs, la réalisation et la production filmique, l'écriture du scénario, la direction de photographie, la photographie fixe, la prise de son, la direction d'art, l'appréciation critique de cinéma, ainsi que des modules d'art et de culture. Les ateliers sont interactifs de sorte que les étudiants de chacun d'eux travaillent ensemble pour la finalisation de leurs projets. L'objectif du projet « Audiovisualmente » est de « promouvoir l'industrie cinématographique indépendante au Panama sans discrimination d'âge, de genre, de classe sociale ou de religion »¹⁹¹. Enfin, la troisième initiative, « Nococine » est lancée en 2011 pour faire connaître les archives du CIMAS. L'objectif est de projeter à ciel ouvert l'ensemble de films que possède la Fondation, plus de sept mille, parmi lesquels des films panaméens mais aussi des productions de la cinématographie mondiale. Les projections sont gratuites et elles ont lieu deux fois par mois dans les quartiers de la capitale. Sans doute les efforts de diffusion,

¹⁹¹ Site internet officiel du projet *Mente Pública* du CIMAS. [En ligne] URL : <http://mentepublica.org> [Consulté le 8 août 2011].

promotion et démocratisation du cinéma du GECU et du CIMAS ont eu un écho au cours des années 2000. Car, on voit dans cette décennie un intérêt grandissant pour la réalisation audiovisuelle en général. En dehors de ces institutions, de nouveaux efforts individuels surgissent. On découvre une nouvelle génération de réalisateurs, qui, avec des cinéastes déjà confirmés, va enrichir la production du pays.

Un autre progrès très important est la première loi sur le cinéma du pays. Pendant le gouvernement de Martín Torrijos (2004-2009), et la période de croissance économique du Panama, naît la loi n°36, loi du 19 juillet 2007, laquelle a pour objectif de « foment et promouvoir le développement de l'industrie cinématographique et audiovisuel de Panama¹⁹² ». Avec la loi ont été créés : une commission filmique, un secrétariat général, un registre national du cinéma pour les étrangers et une régulation pour le cinéma au niveau national. Cependant d'après Pituka Ortega, depuis sa création l'article n° 11 de la loi, concernant la distribution et la diffusion » n'avait pas encore été respecté :

Depuis cinq ou six ans, la loi sur le cinéma stipule que les salles doivent projeter 10 % de cinéma panaméen ou de cinéma latino-américain mais elles ne le font pas, elles font ce qu'elles veulent, car la loi n'est pas appliquée¹⁹³.

Pour régler cette situation, la Commission nationale du cinéma de Panama a proposé une nouvelle loi sur le cinéma. Concernant l'article sur le quota obligatoire des salles de cinéma, la loi a proposé que les salles qui ne respectent pas le quota de 10 % de cinéma national ou latino-américain soient taxées et que l'argent soit destiné à un fond commun pour la production du cinéma national. Selon Ortega, ce point a été un des aspects le plus délicats de la négociation :

Il existe une réticence très marquée de la part des distributeurs et des salles envers le cinéma latino-américain, un des représentants a même affirmé que les Latino-américains ne veulent pas voir le cinéma latino-américain, que les Colombiens ne veulent pas voir le cinéma

¹⁹² Loi n° 16 de 2012, Régime spéciale de l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel, République de Panama, 27 avril 2012, Gaceta n° 27024-c, article n° 1.

¹⁹³ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pituka Ortega, Ciudad de Panamá, 18 Août 2012.

panaméen, que les Panamiens ne veulent pas voir les films des « ticos¹⁹⁴» que les « ticos » ne veulent pas voir de films nicaraguayens. Et cela est faux¹⁹⁵.

Un autre point clé de la nouvelle loi sur le cinéma est l'idée de promouvoir le pays comme un lieu de location pour le tournage de films étrangers. L'idée a été appuyée par le Ministère du commerce et de l'industrie ainsi que par le Ministère du tourisme. Les bénéfices obtenus par la location du pays, comme scénario pour de films étrangers, doivent être destinés à la production du cinéma national. Après une réforme à la loi en 2012, le fond a été distribué pour la première fois en 2013 pendant le Festival international de cinéma de Panama.

De l'année 2000 à 2014, seize films indépendants ont été produits au Panama¹⁹⁶ dont treize documentaires : *One dollar el precio de la vida* (2002) de Héctor Herrera, *Los puños de una nación* (2005) de Pituka Ortega, *Familia* (2007) d'Enrique Castro, *Curundú* (2007) de Ana Endara, *Empleadas y patronas* (2010) de Abner Benaim, *El último soldado* (2010) Luis Romero, *La verdad no contada* (2011) de Jorge Cajar, *Caos en la ciudad* (2012) d'Enrique Pérez, *Reinas* (2013) de Ana Endara, *El puente* (2013) de Alex Douglas, *Rompiendo la ola* (2014) de Anni Canavaggio, *La fábula* (2014) Guido Bilbao et Enrique Castro, *Invasión* (2014) de Abner Benaim; quatre longs-métrages de fiction : *La noche* de Joaquín Carrasquilla, en 2003, *El viento y el agua/ Burwa dii ebo* du collectif Igar Yala en 2008, *Chance* de Abner Benaim, en 2009 et *Guetto* (2009) de Franco Holness. Le Festival de cinéma international et la nouvelle loi sur le cinéma ouvrent d'autres perspectives pour le cinéma panaméen promettant une accélération de sa production dans les années à venir.

Costa Rica

Au Costa Rica, les années 2000 ont marqué l'histoire du cinéma du pays. Au niveau quantitatif la décennie a produit plus de films que dans toute l'histoire du cinéma du pays.

Vers la fin des années 1990 on aperçoit un besoin de retourner dans les salles de cinéma, plus particulièrement avec la production de quatre courts-métrages en celluloid : *La pasión de nuestra señora* (1998), de Hilda Hidalgo ; *Las máscaras* (1998), de Rafa Chinchilla ; *Florencia de los ríos hondos y los tiburones grandes* (1999), d'Ishtar Yasin et *Once*

¹⁹⁴ Ticos : est le nom familier qu'on donne aux habitants du Costa Rica.

¹⁹⁵ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pituka Ortega, *op. cit.*

¹⁹⁶ Sans mentionner les films institutionnels produits par IMAS et GECU dont nous avons déjà mentionné.

rosas (2000), d'Esteban Ramírez. Ces films ont été mis à l'affiche dans les salles de cinéma avant la diffusion des films hollywoodiens, ils ont été d'une certaine façon le préambule du cycle de longs-métrages produits à partir de 2001¹⁹⁷.

Avec l'objectif de combler un besoin en matière de formation à l'audiovisuel et au cinéma naît, en 2002, le projet d'une école de cinéma et télévision de l'Université privée Veritas. L'idée a été conçue par le président de l'Université, l'ingénieur Ronald Sasso, dans une période de changement générationnel et d'effervescence des nouvelles technologies, où les jeunes Costariciens devaient partir à l'étranger pour se former en cinéma. La preuve en est tous les jeunes cinéastes des générations précédentes qui ont dû partir à Cuba, en Argentine ou en Angleterre pour faire des études de cinéma.

En 2002 il n'y avait pas, dans la région centraméricaine, une seule école de cinéma. Afin de combler ce besoin, non seulement dans le pays mais dans la région, un groupe de spécialistes dans la matière se sont réunis pour créer la nouvelle école de cinéma de l'Université Veritas. Dans l'équipe fondatrice, Ronald Sasso a compté avec l'aide d'Aurelio Horta (enseignant, coordinateur et vice-président académique de l'Institut supérieur d'Art de Cuba), Orlando de la Cruz (enseignant cubain), Gabrio Zappelli (réalisateur et enseignant d'origine italienne) et María Lourdes Cortés (historienne en cinéma et directrice du CCNC de nationalité costaricienne). Le projet a été finalement concrétisé en 2003 sous la direction du réalisateur costaricien Marcos Ramírez. Un an après la création de l'école, Cortés en assume la direction et signale dans son rapport final des problèmes de fonctionnement et de plan d'études :

De même, lors de ma prise de poste à la direction de l'École, j'ai remarqué des problèmes dans l'institution, surtout dans l'ordre chronologique des cours, ce qui provoque d'importants problèmes dans le développement académique des étudiants. Juste pour citer un exemple, le cours de théorie et technique de scénario est donné au III^e quadrimestre mais après il n'est continu que jusqu'au IX^e quadrimestre, même après le cours de direction, ce qui n'est pas logique étant donné que le scénario est la base de toute production audiovisuelle. Ainsi, il existe plusieurs problèmes d'ordonnement qu'on a essayé de résoudre à travers la « modification partielle du plan d'études¹⁹⁸ ».

¹⁹⁷ María Lourdes Cortés, *Luz en la pantalla. Cine, video y animación en Costa Rica, op. cit.*

¹⁹⁸ María Lourdes Cortés, *Rapport de fonctions*, École de cinéma et télévision Université Veritas, Novembre 2006, p. 4.

Après ces appréciations, Cortés propose un des changements partiels dans la structure du plan d'études tels que : commencer la pratique plus tôt dans la carrière et non en troisième année, avoir suivi le cours de scénario avant de faire le premier projet pratique et donner aux étudiants plus d'accessibilité au matériel. En matière technique, elle propose l'achat de nouveaux matériels et la rénovation de la salle de tournage notamment sur insonorisation. En 2009, avec l'arrivée du nouveau directeur Luis Naguil et d'une nouvelle équipe, le programme d'études est encore une fois examiné donnant lieu à des nouvelles transformations sur le plan d'étude. Désormais, une sélection des étudiants est requise. Dans le domaine organisationnel, le programme passe du système du quadrimestre au système du semestre. Les cours sont désormais collectifs et très intensifs avec un horaire de 9h à 18h tous les jours et la participation éventuelle des étudiants samedi et dimanche à des projets de tournage. Aujourd'hui, l'école s'appuie sur une méthodologie constructiviste structurelle et les étudiants apprennent dans la pratique constante. Elle propose un programme beaucoup plus intense notamment en pratique, avec l'intervention de professionnels du cinéma. D'après Luis Naguil :

L'école est un espace de rencontre, de réflexion et de recherche. Un endroit où l'on fait du cinéma, où l'on regarde du cinéma, où l'on rêve du cinéma et pense avec des images et où l'on apprend en faisant¹⁹⁹.

Bien que l'école de cinéma et télévision ait eu des hauts et des bas pendant ces premières années, à l'heure actuelle elle est une école consolidée qui veille à un apprentissage polyvalent où la qualité des cours est assurée par une équipe d'enseignants et de professionnels qualifiés. Un des éléments à mettre en valeur est le croisement générationnel qu'elle propose dans ses enseignements. Les étudiants apprennent des pionniers du cinéma national comme Óscar Castillo et Antonio Yglesias, des professionnels consolidés comme Hilda Hidalgo, Gustavo Fallas ainsi que de jeunes réalisateurs avec une expérience plus récente acquise nationalement et internationalement tels que Paz Fábrega et Eduardo Brenes ainsi que des réalisateurs étrangers de renommée tels que : la réalisatrice et scénariste espagnole Cristina Andreu, le scénariste chilien César Caro, le directeur de la photographie espagnol Antonio Cuevas, pour ne citer que quelques exemples.

¹⁹⁹ Andrea Cabezas Vargas, interview de Luis Naguil, San José, Costa Rica, 30 juillet 2012.

L'École de cinéma et télévision Veritas a joué, ses dernières années, un rôle fondamental dans la formation des cinéastes autant dans le pays qu'en Amérique centrale, notamment grâce à son plan de bourses en partenariat avec CINERGIA²⁰⁰.

À l'aube du nouveau siècle « La Muestra de Cine y Video Costaricense », créée depuis 1992, a su s'imposer dans le milieu audiovisuel pour y rester. En 2000, la neuvième édition compte soixante projets inscrits dans les diverses catégories en compétition. Un point révélateur de cette édition est l'apparition de deux courts-métrages de fiction filmés en 35mm, montrant l'intérêt croissant des réalisateurs pour cette catégorie peu répandue dans le pays. La dixième édition a établi un record de quatre-vingt-quatorze travaux audiovisuels participants. En 2002, María Lourdes Cortés assume la direction du CCPC et la direction de la onzième édition de la *Muestra*, évènement marqué par une transformation de divers aspects, comme la redéfinition des catégories en compétition. Désormais huit sections entre en lice : meilleur long-métrage (pour la première fois), meilleur court-métrage, meilleur documentaire, meilleure animation, meilleure création vidéo, meilleur scénario et meilleur opéra prima. La création de cette dernière catégorie a été possible grâce à l'apport de 1 500 dollars de l'Ambassade française²⁰¹. Cependant, les anciennes catégories : meilleure annonce publicitaire et meilleure vidéo institutionnelle ont été supprimées. D'après Cortés, ces deux catégories n'ont pas besoin de soutien économique, car, elles sont déjà financées par un organisme, qu'il soit public ou privé. Quant à la diffusion, une nouvelle fenêtre s'ouvre sur les écrans de télévision, trois chaînes nationales (canal 13, canal 15 et canal 7) rejoignent les projets afin de diffuser les travaux les plus remarquables de l'histoire de la *Muestra*. Dans la catégorie long-métrage de fiction un seul film a été inscrit *Password una mirada en la oscuridad* de Andrés Heindenreich, la présence d'un seul film a automatiquement annulé la compétition. En 2003, la douzième édition a enregistré la participation de deux longs-métrages : *Marasmo* de Mauricio Mendiola et *Mujeres apasionadas* de Maureen Jiménez. Cependant la compétition dans cette catégorie a été à nouveau annulée, car seul *Marasmo* avait été inscrit. À ce propos, la directrice du festival affirme :

²⁰⁰ Selon Luis Naguil, par an, deux étudiants centraméricains peuvent bénéficier d'une formation complète à l'Université de cinéma et télévision de l'Université Veritas. La sélection pour l'attribution à ces bourses est réalisée une fois par an.

²⁰¹ José Eduardo Mora, « Tiempo del cine y video costarricense », in *Seminario Universidad*, n° 1503, 1^{er} novembre 2002.

En définitive, la *Muestra* n'est pas encore prête pour les longs-métrages et peut être que l'une de mes erreurs en tant que directrice a été d'ouvrir cette catégorie. Il fallait tout simplement souligner le fait d'atteindre les 90 minutes établies même si on ne disposait pas de la quantité minimum d'œuvres à inclure dans la compétition long-métrage²⁰².

La XIII^e édition a été réalisée sous la direction de la nouvelle directrice du CCPC, Laura Molina. Les catégories ont été maintenues et soixante-deux réalisations audiovisuelles sont entrées en compétition. D'après Efraín Cavallini, la XIV^e édition a été marquée par une prise de conscience des réalisateurs de l'importance du patrimoine national²⁰³. La XV^e édition s'est déroulée dans une atmosphère tendue entre un groupe de professionnels et la nouvelle directrice du festival. Le point de discorde a été le changement de date du festival. Initialement prévu, comme c'était la tradition, au mois de novembre, l'évènement est déplacé pour Mercedes Ramírez en mars 2007. Le lieu de projection a été modifié également, seules les cérémonies d'ouverture et de clôture se sont déroulées au cinéma *Variedades*. Les projections en compétition ont trouvé place dans des espaces ouverts de la capitale. *La Muestra de cine* s'est déroulée parallèlement avec le FIA, le Festival international des Arts, ce qui a contrarié les réalisateurs. D'après Gabriel González, le changement « arbitraire » visait à masquer l'incapacité d'organisation de l'Institution²⁰⁴. Une autre variante est le changement de nom de la *Muestra* qui est nommée « Festival Nacional de la producción audiovisual ». Selon les déclarations de l'ancien directeur du CCPC Gabriel González « Les cinq dernières années sont marquées par une évidente dégradation : disparition des sponsors, diminution de la publicité et fermeture des accès aux jeunes²⁰⁵ ». À partir de la XVI^e édition et jusqu'à la XIX^e la *Muestra* est de retour au cinéma *Variedades* à la date habituelle : novembre et le festival n'a pas connu de changements conséquents. Pendant vingt ans la *Muestra* a joué un rôle fondamental dans le milieu audiovisuel national, non seulement par la diffusion et la promotion du cinéma, mais aussi par la création de nouveaux espaces pour ce dernier. Le premier a été le programme télévisé « Lunes de cinemateca » produit et présenté par le journaliste Roberto Miranda. Depuis le premier programme diffusé en 2002, dans une émission spécialement et exclusivement réalisée pour le festival, le programme a continué à diffuser les

²⁰² María Lourdes Cortés, *Luz en la pantalla. Cine, video y animación en Costa Rica*, op. cit., p. 111.

²⁰³ Melissa Arce, « Llegó la Muestra : ¡Fuera luces! », in *La Nación*, 15 de novembre, 2005.

²⁰⁴ Eduardo Muñoz, « Costa Rica : relanza la Muestra de Cine », in *Un Mundo América Latina*, 27 octobre 2006. [En ligne] URL : <http://www.un-mundo.org/contrapartes/noticia.php/1795.html> [Consulté le 2 février 2012].

²⁰⁵ *Loc. cit.*

projets audiovisuels nationaux et a ouvert un espace pour le débat sur des problématiques actuelles du cinéma national et régional.

Le deuxième héritier est « la 240, Muestra de cine y video costarricense ». Ce projet naît à l'heure de la fermeture de la catégorie amateur dans la « XI Muestra de cine y video costarricense ». C'est ainsi que motivé et appuyé par le CCPC, le jeune producteur Marvin Murillo avec un groupe de jeunes de l'Université du Costa Rica, en coproduction avec le CCPC et la maison de production ARSCOOP R.L se lancent dans la création du deuxième festival audiovisuel du pays. Le nouvel espace pour la diffusion des projets de jeunes réalisateurs comptait quatre catégories de compétition : documentaire, fiction, vidéo art, animation. Selon les organisateurs « l'idée est de créer un espace expérimental où les jeunes puissent exprimer des nouvelles tendances de création en Amérique centrale²⁰⁶ ». En 2006, « La 240 » devient un événement régional : « Festival Centraméricain de cinéma et vidéo jeune ». A partir de cette date, le rendez-vous est biennal et réunit les meilleurs projets audiovisuels des plus jeunes réalisateurs. Une commission locale sélectionne les projets des participants de chaque pays.

Si à l'heure du Festival international l'État a fourni un fort soutien au cinéma du pays, la dette avec ce milieu n'est toujours pas soldée. Depuis la donation du matériel d'enregistrement du CCPC à la télévision nationale, les gouvernements ont longtemps tourné le dos à la production audiovisuelle nationale. Preuve en est le projet de loi, dossier n° 18601, soumis à l'assemblée législative depuis le 08 octobre 2012 et qui n'a toujours pas été voté au congrès, même après plusieurs modifications.

Un autre coup de pouce pour la production nationale a été PROARTES²⁰⁷. Depuis sa création, il a pour objectif de promouvoir, diffuser, préserver et développer les manifestations artistiques et audiovisuelles costariciennes à travers le soutien économique aux projets ponctuels conçus par le secteur culturel et artistique indépendant. PROARTES a contribué à

²⁰⁶ Déclaration de Marvin Murillo, « Festival Centroamericano de video joven. La 240 », in *Comunicación y medios para el desarrollo de América Latina y el Caribe*, 31 octobre 2007. [En ligne] URL : <http://www.comminit.com/la/node/265395> [Consulté le 3 février 2012].

²⁰⁷ PROARTES est un fond pour le développement des arts scéniques costaricien attribué par le Ministère de la culture, ainsi a été établie dans la législation n° 7023 du 13 mars 1986.

la production de treize films²⁰⁸ dont des longs-métrages et courts-métrages de fiction ainsi que des documentaires.

La décennie 2000 a été, sans doute, la plus productive pour le cinéma de fiction. Entre 2000 et 2014 le pays a réalisé trente-six longs-métrages de fiction parmi lesquels : *Asesinato en el meneo* (2001) de Óscar Castillo, *Password. Una mirada en la oscuridad* (2002) de Andrés Heidenreich, *Mujeres apasionadas* (2002) de Maureen Jiménez, *Café Fortuna* (2002) de Víctor Vega, *Marasmo* (2003) de Mauricio Mendiola, *El trofeo* (2004) de Miguel Salguero, *Caribe* (2004) de Esteban Ramírez en 2004, *El psicópata* (2008) de Luis Mena, *Cielo Rojo* (2008) de Miguel Gómez, *El camino* (2008) de Ishtar Yasin, *La región perdida* (2009) de Andrés Heidenreich, *Gestación* (2009) de Esteban Ramírez, *Agua fría de mar* (2009) de Paz Fábrega, *Tercer mundo* (2009) de César Caro Cruz, *Del amor y otros demonios* (2009) de Hilda Hidalgo, *Donde duerme el horror* (2010) de Adrián et Ramiro García, *A ojos cerrados* (2010) de Hernán Jiménez, *El último comandante* (2010) de Isabel Martínez y Vicente Feraz, *El Sanatorio* (2010) de Miguel Gómez, *Adentro afuera* (2010) de Jason Nielsen, *El compromiso* (2011) de Óscar Castillo, *El regreso* (2011) de Hernán Jiménez, *El fin* (2012) de Miguel Gómez, *Tres Marías* (2012) de Francisco González, *Vamos por partes* (2013) de Hernán Jiménez, *Por las plumas* (2013) de Neto Villalobos, *Padre* (2013) de Alejandro Crisóstomo, *Puerto padre* (2013) de Gustavo Fallas, *Princesas Rojas* (2014) de Laura Astorga, *Muñecas Rusas* (2014) de Jurgen Ureña, *Rosado furia* (2014) de Nicolás Pacheco²⁰⁹.

Nicaragua

À la fin de 1999, et grâce à l'aide internationale, le Nicaragua aborde le nouveau siècle avec un panorama économique plus positif : une croissance de 5,9 % en 1999 et une baisse du chômage de 3,3 %²¹⁰. Cependant en 2001 les réformes structurelles, la diminution des fonctionnaires publics et la privatisation des services, ainsi que les cas de corruptions dans

²⁰⁸ Les films à avoir bénéficié du fond PROARTES dans la catégorie de production audiovisuelle sont : *Puerto Padre*, Centrosur Producciones G.F.V. ; *Los Vargas Brothers*, Biofilms ; *Espejismo*, Illusion Films ; *Princesas Rojas*, Hol y Asociados Sociedad Anónima ; *Corobici*, Estudios Cinematográficos Orosi ; *Cuando cae la lluvia*, Nexus Productions ; *Estación Violenta*, Productions La Tiorba ; *Mayordomo*, Filamento Films ; *El Baile y el salón*, Dos Sentidos Producciones ; *El codo del diablo*, Productions La Pecera Limitada ; *Gallo de Ternero*, Tres D Imagen ; *La Oscuridad*, Vercom Consultorías ; *Ruta Ajena*, Teatro Marcia Saborío.

²⁰⁹ Voir liste complète de productions filmiques dans films catalogués, annexes, p. 429.

²¹⁰ Base de données Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://donnees.banquemondiale.org/pays/nicaragua> [Consulté le 28 janvier 2014].

le gouvernement et l'inflation de 9,7 %²¹¹ ont provoqué le mécontentement de la population. Le Nicaragua reste le pays le plus pauvre de l'Amérique latine suivi de Haïti, raison pour laquelle il bénéficie de l'initiative du FMI de réduction de la dette des pays pauvres très endettés. Les élections présidentielles de 2001 reconduisent au pouvoir le parti libéral constitutionnel, ayant à sa tête le président Enrique Bolaños Geyer. Pendant son mandat, jusqu'en 2007, Bolaños a dû affronter une série de problèmes au sein de son gouvernement. D'une part, l'opposition interne de son parti après l'ouverture d'une enquête pour corruption, et condamnation en 2003 à 20 ans de prison de l'ancien président Arnoldo Alemán, chef de son propre parti. D'autre part, sur le plan politique le PLC et le FSLN se sont alliés pour établir une stratégie de blocage contre le gouvernement de Bolaños et pour négocier, respectivement, une amnistie pour Arnoldo Alemán²¹² et un moratoire des projets de loi liés aux ajustements structurels. À cela s'ajoute la détérioration du niveau de vie de la population avec la chute des exportations. En 2005, une mobilisation nationale d'étudiants, de travailleurs et de groupes syndicaux protestent contre une nouvelle hausse du prix des transports et de l'essence. À la fin du mandat de Bolaños la croissance économique s'est maintenue stable avec un indice de 4 %, et cela grâce au développement de « maquiladoras » qui se sont installées tardivement²¹³ dans le pays, attirées par la main-d'œuvre bon marché.

En novembre 2006, Daniel Ortega²¹⁴, leader du FSLN, est élu président du pays pour la troisième fois. Avec son retour au pouvoir le pays connaît un tournant de sa politique interne et internationale. Le Nicaragua rétablit les contacts avec Cuba, le Venezuela, la Libye, l'Iran et autres pays du bloc des non alignés, tandis que ses relations avec les États-Unis et l'Union européenne se dégradent. En 2007, le pays est devenu membre de l'Alternative Bolivarienne pour les Amériques²¹⁵. Le nouveau président rend gratuit les services de santé et de l'éducation. Cependant, la situation économique se détériore au long de la décennie : l'inflation augmente considérablement, et atteint 13, 8 % en 2007²¹⁶. Les dégâts du Cyclone Félix représentent 740 millions de dollars. En 2009, la crise économique frappe le pays et a des conséquences directes sur la baisse des transferts d'argent (source importante de

²¹¹ *Loc. cit.*

²¹² En décembre 2003, le PLC négocie une amnistie pour les délits financiers imputés à Arnoldo Alemán.

²¹³ Contrairement aux autres pays de la région les *maquiladoras* arrivent au Nicaragua dans les années 2000, tandis que dans les pays voisins elles étaient déjà installées depuis les années 1990.

²¹⁴ Après trois défaites consécutives aux élections présidentielles du pays : en 1989, en 1996 et en 2001, finalement Daniel Ortega retourne au pouvoir depuis son dernier mandat achevé en 1990.

²¹⁵ Instance de coopération politique mise en place par Cuba et le Venezuela.

²¹⁶ Base de données Banque mondiale, *op. cit.*

l'économie du pays²¹⁷) ce qui entraîne le pays dans la spirale de la récession²¹⁸. Or, la baisse de l'aide économique provenant des États-Unis et de l'Europe a été compensée par le soutien du Venezuela ainsi que par les exportations vers ce dernier et vers le Canada. Au début de la nouvelle décennie le pays reprend une légère croissance.

Dans la sphère artistique, le cinéma n'est pas aussi performant que dans les années 80, même s'il accuse une légère progression. Avec le nouveau siècle des nouvelles maisons de production voient le jour, telles que Gota Films fondée en 2004 par Rossa Lacayo, ancien membre de INCINE. La Fondation *Luciérnaga*, qui avait ouvert ses portes en 1990, continue son travail en matière de création et diffusion de documentaires sociaux avec une importante augmentation des productions. Dans les années 2000, *Luciérnaga* produit vingt-trois courts-métrages, sept moyens-métrages ainsi qu'un long-métrage²¹⁹.

Un autre pas très important vers le développement du cinéma nicaraguayenne dans le pays est marqué par la Loi n° 723 « sur le cinéma et les arts visuels », fruit du travail de l'Association nicaraguayenne de cinéma, ANCI, qui depuis 1999 a milité pour son approbation. Pendant la présidence d'Arnoldo Alemán, en 2002, la première version de loi a été soumise au gouvernement et immédiatement rejetée. En 2005, le projet est réintroduit à l'Assemblée, mais cette fois-ci après quelques transformations, la loi est enfin votée le 20 mai 2010. Censée combler un besoin national, la loi prévoit la création d'une autorité légale qui représente la cinématographie nicaraguayenne au niveau national et international ainsi que l'ensemble de la production audiovisuelle du pays. Quelques éléments importants à souligner de cette loi sont l'article n° 9 et n° 10 concernant respectivement « la création d'une école spécialisée dans la formation de personnels techniques spécialisés dans le cinéma et l'audiovisuel²²⁰ » et « la création et le fonctionnement d'une licence en cinéma et audiovisuel dans l'enseignement supérieur²²¹ ». La nouvelle loi propose de regrouper les instances liées au cinéma en une seule sous la direction du Conseil nicaraguayen du cinéma et des arts

²¹⁷ Selon la Banque mondiale les transferts d'argent par les Nicaraguayens installé au Costa Rica et aux États-Unis représentaient en 2008 l'équivalent de la moitié de la valeur des exportations du pays.

²¹⁸ Olivier Dabène, « Bilans annuels de 2000 : République du Nicaragua », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2000. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

²¹⁹ Selon le catalogue des productions *Luciérnaga* consulté sur place.

²²⁰ Loi n° 723 « Loi de cinéma et d'arts visuels », Managua, Nicaragua, le 20 mai 2010. Voir site officiel de l'Assemblée législative nicaraguayenne. [En ligne] URL : [http://legislacion.asamblea.gob.ni/Normaweb.nsf/\(\\$All\)/C18C153ACE49A003062577E40072B415?OpenDocument](http://legislacion.asamblea.gob.ni/Normaweb.nsf/($All)/C18C153ACE49A003062577E40072B415?OpenDocument) [Consulté le 23 juin 2012].

²²¹ *Loc. cit.*

audiovisuels composé du directeur de l'Institut nicaraguayen de la culture ; du directeur de la cinémathèque nationale de Nicaragua ; de deux membres de l'association nicaraguayenne de cinéma de deux représentants des chaînes privées de télévision et enfin de deux représentants reconnus de l'audiovisuel, nommés par l'association des cinéastes et élus par votation. Cependant, un point reste flou dans cette loi, c'est le financement des projets de création, promotion, diffusion, production et conservation. Car, si dans son article n° 25 concernant le « Patrimoine du fond de promotion du cinéma national » il est dit que l'État donnera une aide économique pour accomplir ces tâches, il n'est pas précisé le pourcentage du montant versé, ni son origine. Ce qui rend difficile l'exécution de la loi. Reste à savoir quelle entité va assumer cette tâche par son libre choix ?

Malgré les avancées que nous venons d'évoquer la réalisation filmique indépendante reste très maigre. Au total quatorze films ont été produits dans le pays entre 2000 et 2012, parmi eux 7 moyens-métrages, dont six dans la catégorie documentaire et un seul dans la catégorie de fiction, et 7 longs-métrages, dont six en catégorie documentaire et un seul en catégorie fiction. Aujourd'hui la principale déficience dans le système reste le financement, car malgré l'approbation de la loi sur le cinéma, le gouvernement ne donne pas le soutien économique nécessaire à une production nationale conséquente. À cela s'ajoute le manque de formation en matière de cinéma et audiovisuel, la promesse de créer des écoles techniques ainsi que la création d'une formation en études filmiques n'est pas encore accomplie. Sans école de cinéma les Nicaraguayens doivent partir à l'étranger pour étudier le cinéma. Très peu de personnes ayant accès à ce genre de formation, le développement du cinéma national n'en est que plus difficile.

Le Salvador

À la fin des années 1990, le pays semblait redresser la tête sur le plan économique. Mais le Salvador a dû se confronter aux désastres naturels à deux reprises. D'abord en 2001, les tremblements de terre du 13 janvier laissent un bilan approximatif de 2 milliards de dollars de dégâts matériels²²². Puis, en 2005 le Cyclone Stan frappe le pays et laisse soixante-dix

²²² Noëlle Demyk, « Bilans annuels de 2003 : République du Salvador », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2003. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

morts et 350 millions de dollars de dégâts²²³. Le pays instaure la dollarisation et souffre les conséquences directes de la récession américaine. La stagnation de l'économie, entre 2 % et 3 %²²⁴, marque le début des années 2000, tandis que les problèmes sociaux ne cessent de croître. Le groupe de *Maras*, la violence et la délinquance sont devenus des sujets extrêmement préoccupants. Ainsi, en 2007 le Salvador et les États-Unis renforcent leurs projets de coopération avec la création d'une « unité de police binationale » spécialisée dans la lutte contre les bandes organisées. Dans la deuxième moitié des années 2000, l'économie connaît une croissance de 3,8 % en 2006 et de 4,5 % en 2007, alimentée par les industries et le transfert d'argent des émigrés salvadoriens²²⁵. Sur le plan politique, cette décennie a été marquée par les conflits internes et par la relation historique, économique et politique, très étroite entre le Salvador et les États-Unis.

Dix ans après la signature des traités de paix, la « stabilité » politique et sociale ainsi que l'amélioration de l'économie ont permis au cinéma salvadorien de faire quelques progrès en matière de production, promotion, diffusion et surtout en matière de préservation. Les années 2000 ont ouvert la porte à des nouveaux organismes intéressés par le cinéma et l'audiovisuel.

En ce qui concerne la promotion nous pouvons mentionner Fundacine, Fondation pour la promotion du cinéma culturel salvadorien fondée par David Calderón en 1999. Selon son statut de création, les principales fonctions de cette fondation sont la promotion des projets audiovisuels et le développement de la culture cinématographique ainsi que la promotion du cinéma national, l'organisation des ciné-clubs dans des établissements d'enseignement tels que les universités, les collèges et les écoles ; l'organisation des festivals de films, et l'organisation du « premier concours de l'image » un concours qui implique directement les jeunes à la production d'une œuvre audiovisuelle avec une thématique déterminée mais guidée par des enseignants et professionnels du milieu. Cependant, au milieu des années 2000

²²³ David Garibay, « Bilans annuels de 2007 : République du Salvador », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2007. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

²²⁴ Base de données Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://donnees.banquemondiale.org/pays/el-salvador> [Consulté le 28 janvier 2014].

²²⁵ David Garibay, « Bilans annuels de 2008-2009 : République du Salvador », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2008-2009. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

l'activité de la fondation décline suite à l'état de santé de son membre fondateur. La fondation continue à exister légalement mais l'activité est presque inexistante.

Avec le déclin de Fundacine, des anciens membres de cette fondation créent en 2008 l'association salvadorienne de cinéma et télévision : ASCINE. Ainsi, afin de continuer à promouvoir le cinéma au Salvador vingt membres fondateurs, parmi lesquels Noé Valladares et Francisco Quesada, apportent chacun leur propre capital pour mettre en place l'association²²⁶. D'après l'acte officiel de création les objectifs principaux de ASCINE sont de regrouper les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel salvadorien ; de développer et diffuser la production audiovisuelle nationale ; de faciliter l'ouverture de capacités techniques et professionnelles aux associations intéressées ; de soutenir les projets de production audiovisuelle de membres d'ASCINE ; d'établir des liens de coopération avec des organismes internationaux et de récupérer des matériels filmiques et audiovisuels pour les préserver et les diffuser. Dans ce sens, en décembre 2012, elle organise la *Semana de cine Salvadoreño*, pendant sept jours cet évènement a diffusé gratuitement des documentaires et des courts-métrages de fiction, au cinéma *La Casa Tomada* en San Salvador.

Un autre institut qui a joué un rôle important dans la promotion et la formation salvadorienne est le Centre culturel d'Espagne qui a financé des projets de réalisation et d'ateliers cinématographiques grâce à l'agence de coopération espagnole. Le financement est assuré en collaboration avec l'Université centraméricaine et le Secrétariat de la culture de la présidence salvadorienne. Elle a également financé des ateliers d'adaptation littéraire, réalisés par l'espagnol Luis Valdivieso. Cette institution a aussi ouvert un espace de diffusion pour la projection ponctuelle des films salvadoriens facilitant aussi l'accès gratuit au public.

En matière de diffusion, plusieurs espaces sont ouverts. En 2010 un festival international s'introduit dans le pays le Festival Ambulantes. Cette manifestation, créée au Mexique par Gael García Bernal, Diego Luna, Pablo Cruz et Elena Fortes en 2005, est consacrée à la diffusion et à la promotion du cinéma documentaire indépendant. Il a pour objectif de rendre accessible au plus grand nombre la projection des films documentaires des différentes régions du monde. Ainsi, depuis son arrivée au Salvador le festival projette des films venant de divers horizons : l'Amérique latine, les États-Unis, l'Europe, l'Afrique, la

²²⁶ Andrea Cabezas Vargas, interview (téléphonique) de Noé Valladares, 20 juin 2014.

Caraïbe ainsi que participe à la diffusion des films salvadoriens. Les projections ont lieu dans différents endroits et des séances gratuites sont organisées dans des lieux tels que le Centre culturel de l'ambassade du Mexique, le Centre culturel d'Espagne et le Centre culturel américain du Salvador. Dans le but de promouvoir la réalisation des films indépendants, le festival organise parallèlement des ateliers consacrés à la réalisation des documentaires, et des rencontres avec des réalisateurs et des producteurs.

L'intérêt pour la diffusion du cinéma salvadorien a été aussi présent à l'étranger. En 2008, le collectif culturel Ana Gómez²²⁷, situé à San Francisco, États-Unis, en coopération avec le MCCLA, *Mission Cultural Center for Latino Arts*, conçoit l'idée d'un Festival audiovisuel consacré au Salvador. Mais, ce n'est qu'en décembre 2010 que le projet se concrétise et la ville de San Francisco accueille, enfin, la première édition du Festival de cinéma et vidéo salvadorien. Au total quatorze films ont été diffusés dont une grande partie des films était consacrée à la mémoire de la guerre.

Un autre exemple de la diffusion du cinéma salvadorien à l'étranger est *La Muestra de cine salvadoreño* organisée à Hollywood²²⁸, par la Fondation salvadorienne pour les arts et le Consulat du Salvador à Los Angeles. Depuis 2010 et jusqu'à 2012, la *Muestra* a été projetée avec le soutien de Raleigh Studios, sa première édition a été réalisée à Hayworth Théâtre de Los Angeles tandis que la deuxième et la troisième édition se sont déroulées au Théâtre Chaplin. Elle a accueilli des films des réalisateurs salvadoriens résidents au Salvador et aux États-Unis. « Cette *muestra* cinématographique est un effort communautaire qui expose la culture salvadorienne et son patrimoine historique²²⁹ », affirmait Carlos Veliz, attaché culturel du consulat dans une interview de presse. Jorge García, organisateur de l'événement affirme que cette manifestation vient combler un besoin social :

²²⁷ Le collectif Ana Gómez, est un collectif culturel dédié à la diffusion de la culture salvadorienne. Le nom du collectif est en honneur de l'activiste salvadorienne du même nom qui arriva en exil à la ville de San Francisco dans les années 80 et dédia sa vie à la lutte pour la paix et la justice au Salvador. Diplômée de l'Université de San Francisco, Docteure de l'Université de Minnesota et enseignante en Histoire Latino-américaine à l'Université William Patterson à New Jersey. Elle travailla avec l'organisation pour l'aide des réfugiés centraméricains Casa El Salvador Farabundo Martí.

²²⁸ Il faut lire Hollywood quartier de la ville de Los Angeles, Californie, et non pas l'industrie cinématographique.

²²⁹ Yurina Melara, « Cine Salvadoreño llega a Hollywood », in *La Opinión*, 10 août 2012. [En ligne] URL : <http://www.laopinion.com/2012/08/10/cine-salvadoreno-llega-a-hollywood/> [Consulté le 23 août 2012].

Il existe un besoin chez les salvadoriens dans ce pays de se souvenir de leurs racines, c'est pourquoi nous avons décidé qu'il s'agissait d'une obligation culturelle le fait de diffuser des productions qui puissent combler le vide de l'âme des gens. Ces gens pleurent en regardant ces films car ils leur rappellent leur patrie. Toutes les productions ne sont pas salvadoriennes mais elles parlent toutes des salvadoriens²³⁰.

Pour Ferran Caun directeur d'Audiovisuales UCA ce genre d'initiatives est aussi le produit d'une volonté politique, selon ces propres mots :

Le nouveau gouvernement de gauche est plus favorable au cinéma et à l'audiovisuel. Il ne faut pas oublier que Mauricio Funes²³¹ notre actuel président fut le premier directeur du centre de vidéo de l'UCA et on dirait que les partis de gauche dans ce pays sont plus accessibles aux audiovisuels²³².

Cet intérêt se traduit par une incitation adressée aux réalisateurs à céder leurs films et leurs droits de diffusion pour qu'ils soient projetés dans les diverses ambassades à l'étranger. Cependant, à part le Festival Ícaro du Salvador, réalisé depuis 2008, sous la direction d'Audiovisuales UCA, il n'existe pas de festivals ou des projets de diffusion ponctuels au sein du pays ou à l'étranger, consacrés au cinéma salvadorien, certaines des initiatives, que nous avons déjà évoquées, ont été créées mais sans une véritable continuité et elles ont été condamnées à disparaître.

En matière de préservation nous pouvons citer le MUPI, Musée de la parole et de l'image. Depuis sa création en 1998, ce musée poursuit son travail de préservation et de compilation de matériel audiovisuel. Cette institution a continué à créer des publications, des ateliers sur la mémoire historique, sur les droits de l'homme et sur l'immigration, et des documentaires et des films d'animations culturels. Selon les informations qui nous été données par Carlos Henriquez Consalvi, entre 2000 à 2012 l'institution a réalisé cinq films, a organisé des expositions itinérantes, des ateliers et des forums de cinéma dans tout le territoire salvadorien²³³.

²³⁰ *Loc. cit.*

²³¹ Mauricio Funes fut le président de la République du Salvador de 2009 à 2014.

²³² Andrea Cabezas Vargas, interview (téléphonique) de Ferran Caun, le 20 juin 2014.

²³³ Informations proportionnées par le Musée de la parole et de l'image et son directeur Carlos Henriquez Consalvi par voie de courrier électronique, 6-7 mars 2014 et 13 mai 2014.

Quant à la formation, Audiovisuales UCA a fourni un apport important sans être forcément une école de cinéma ou d'audiovisuel. Car cette institution, créée en 1999 sous la tutelle de la vice-présidence sociale et dirigée par Ferran Caun, est la maison de production de l'Université centraméricaine José Simeón Cañas. À part la réalisation de ses propres productions audiovisuelles, Audiovisuales UCA offre une série variée de services tels que la formation en matière audiovisuelle, une vidéothèque et une salle de projection avec une capacité de quarante personnes. Le centre réalise deux types de productions : une production interne, consacrée à la réalisation de vidéos, reportages et documentaires portant sur les problématiques sociales d'actualité, et une production externe constituée de vidéos éducatives et institutionnelles ; ainsi que des spots, des reportages et des documentaires pour des organismes publics, privés ou pour des ONG. Selon Ferran Caun, ce deuxième axe de production permet à l'institution de financer une partie de ses dépenses. En 2001, grâce au nouvel espace nommé « Franja universitaria » (facilité par la chaîne de télévision 33), Audiovisuales UCA, l'Université du Salvador et l'Université technologique du Salvador bénéficient d'un espace de projection à la télévision, ce qui permet de diffuser un grand nombre des travaux réalisés par l'UCA.

Une autre initiative notable est celle d'ACISAM²³⁴, qui à partir des années 2000 et sous l'initiative de Noé Valladares lance un projet de cinéma et audiovisuel. Il s'agit d'un travail de recherche auprès des régions et des victimes affectées par la guerre, de filmer leurs témoins, leurs expériences individuelles et collectives et par la suite d'éditer et projeter les documentaires dans ces communautés. En 2009, ACISAM crée le plan pilote « École de vidéo mésoaméricaine ». Le projet consiste dans l'initiation et la formation en matière audiovisuelle, il est destiné fondamentalement à des jeunes de communautés défavorisées du Honduras, du Salvador et du Mexique. Le projet compte avec le soutien de AWO²³⁵ international, INICIA de México, ADM²³⁶ du Nicaragua, SODEJU²³⁷ du Guatemala, IMU²³⁸ et ACISAM du Salvador. Pendant trois ans (du 2010 à 2012) le premier groupe, formé de vingt et un jeunes, a reçu une formation composée de cinq modules différents où ils devaient réaliser des courts-métrages sur leurs réalités communautaires. Inscrit dans l'idée du cinéma

²³⁴ ACISAM : *Asociación de capacitación e investigación para la salud mental*, fondée au Salvador en 1986.

²³⁵ AWO : *Arbeiterwohlfahrt* est un programme d'aide humanitaire et de développement fondée à Berlin en 1998. L'organisme soutient de projets en Amérique latine et en Asie.

²³⁶ ADM : *Asociación para el desarrollo municipal*, fondée en 1995 à Camoapa, Nicaragua.

²³⁷ SODEJE : *Sociedad para el desarrollo de la juventud*, fondée en 1995 à la ville de Guatemala.

²³⁸ IMU : *Instituto de investigación, capacitación y desarrollo de la mujer*, Salvador.

communautaire le travail de l'association a ouvert une fenêtre sur la démocratisation de l'audiovisuel et sur la formation de jeunes qui, autrement, n'en auraient pas eu les moyens.

En ce qui concerne la production de films de fiction, le pays fait un pas en avant avec la naissance de Clack, première maison de production consacrée entièrement à la production de films de fiction. Créée en 2010, par Cristina Meléndez, cette maison de production compte en 2013 deux projets de longs-métrages *Contraste* et *La rebúsqueda* du réalisateur Álvaro Martínez. Cependant, au Salvador la tradition du cinéma documentaire est beaucoup plus importante. Dans l'ensemble des productions indépendantes réalisées dans les années 2000 on constate seize longs-métrages dont quatre de fiction : *La sangre en el cuerpo* (2005) et *Tres caminos* (2008) tous les deux films du réalisateur Edwin Arévalo, *Sobreviviendo Guazapa* de Roberto Dávila (2008) ainsi que *La rebúsqueda* du réalisateur Álvaro Martínez contre douze documentaires. Dans la catégorie de moyens-métrages dix-huit films, tous de documentaires²³⁹.

Même si on constate une croissance du nombre de films produits dans les années 2000, en comparaisons des années précédentes, il est incontestable que le pays doit faire face à beaucoup de limitations. En matière de formation le pays ne compte aucune école de cinéma ; il ne bénéficie pas non plus d'une législation qui protège ou promeuve le cinéma national, les cinéastes salvadoriens ne jouissent pas des aides financières de l'État et continuent à être en marge des aides internationales telles que IBERMEDIA ou CACI.

Pour combler ces besoins ASCINE, l'Association salvadorienne de cinéma et télévision, travaille depuis 2008 sur le projet de loi « Ley de cinematografía de la República de El Salvador » dont les objectifs principaux sont d'institutionnaliser la formation des cinéastes salvadoriens, d'assigner des fonds économiques pour la production audiovisuelle, de conserver et de recueillir des matériels audiovisuels historiques ainsi que de diffuser et promouvoir la cinématographie nationale. Actuellement, il existe une coordination de cinéma et audiovisuel attachée au secrétariat de la culture mais ses fonctions sont très limitées. Parmi les aspects importants de la loi nous pouvons citer la mise en place, d'un fonds de production sur lequel les cinéastes peuvent s'appuyer pour réaliser des films grâce au soutien de l'État, la création d'une cinémathèque nationale afin de préserver le matériel filmique déjà existant.

²³⁹ Voir détail de la production salvadorienne dans films catalogués, annexes, p. 429.

L'institution serait sous la tutelle du Secrétariat à la culture. Un autre élément important est l'article référant au quota de projections des salles commerciales, car il est établi que 8 % de la projection annuelle doit être salvadorienne, à défaut le quota pourra être couvert par les productions latino-américaines²⁴⁰. En 2012, produit de la mobilisation des cinéastes, le secrétariat de la culture commence les démarches pour adhérer au projet d'Ibermedia. Cependant, aujourd'hui cinq versions différentes du projet de loi ont été élaborées et la loi n'a toujours pas été validée.

Guatemala

En 2000, à l'arrivée à la présidence, Alfonso Antonio Portillo doit faire face à un pays fortement frappé par les séquelles de la guerre ainsi qu'à une économie stoppée qui enregistre en 1999 3,3 % de croissance²⁴¹. Or, un an après son accession au pouvoir le pays n'enregistre pas de grands changements économiques. Sur le plan social, les tensions se font sentir après que le président favorise l'insertion politique d'Efraín Ríos Montt, ancien dictateur de 1982 à 1986²⁴², comme président de l'Assemblée législative en même temps que sont révélées des nouvelles affaires de torture pendant la guerre. Après quatre ans au pouvoir, la situation n'a fait que se détériorer : ralentissement de la croissance, réduction des investissements et fermeture des industries de « maquila²⁴³ » (délocalisées au pays voisins comme le Nicaragua). Le gouvernement a été impliqué dans de nombreux scandales de corruption et de violences politiques tandis que l'impunité règne au cœur de l'État. L'économie se maintient grâce aux transferts d'argent des émigrés.

Les élections présidentielles de 2003 se déroulent dans une ambiance marquée par la corruption, la récession économique et la violence. Óscar Berger assume le pouvoir en 2004 et doit faire face à 46 % de chômage et à une forte hausse de criminalité²⁴⁴. Un an après son

²⁴⁰ Israel Serrano, « Cineastas preparan anteproyecto de Ley de cine », in *La página*, 7 mars 2012.

²⁴¹ Olivier Dabène, « Bilans annuels 2001 : République du Guatemala », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2001. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

²⁴² Entre 1982 et 1986, Efraín Ríos monte instaure une dictature militaire qui amène le Guatemala à la guerre civile.

²⁴³ Selon l'encyclopédie en ligne Universalis, « Maquila » ou « maquiladora » est le terme employé en Amérique latine pour les usines qui « assemblent en exemption de droits de douane des biens importés destinés à être intégralement réexportés. Leurs propriétaires bénéficient ainsi d'une main-d'œuvre bon marché et ne paient des droits de douane que sur la valeur ajoutée du produit, c'est-à-dire la valeur du produit fini moins le coût total des composants importés pour sa fabrication ».

²⁴⁴ Noëlle Demyk, « Bilans annuels de 2005 : République du Guatemala », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2005. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

arrivée au pouvoir, Berger ouvre de nombreux procès de corruption contre des membres du gouvernement précédent. Des traités douaniers ont été signés avec le Salvador et le Honduras, la ratification du traité de libre échange avec les États-Unis et les pays d'Amérique centrale a été votée par le parlement en mars 2005. Sur le plan économique, des nouvelles perspectives s'annoncent : en février 2005 un accord avec le FMI est signé pour relancer l'économie du pays tandis qu'en juillet 2005 Washington rétablit l'aide militaire. La croissance économique connaît des progrès avec 3,2 % en 2005 contre 2,6 % en 2004²⁴⁵. Or, les conséquences néfastes de l'ouragan Stan ont provoqué des pertes matérielles élevées à plus d'un milliard de dollars²⁴⁶. En 2006, les exportations et l'économie progressent conséquence des traités de libre-échange et de la hausse des investissements étrangers²⁴⁷. L'économie reste stable jusqu'à 2008, lorsque la crise économique américaine a des répercussions directes sur le pays. En 2009, les transferts d'argent des émigrés se sont réduits de -9 %, les exportations enregistrent une diminution de -6,5 %, et le tourisme baisse de 10 %²⁴⁸. Álvaro Colom élu président en 2007 déclare un état de « calamité publique » et demande 100 millions de dollars aux instances internationales afin de lutter contre la famine. L'insécurité publique s'aggrave les cartels mexicains de la drogue sont installés dans le pays. En même temps la délinquance et la violence s'ajoutent aux cas de corruptions. En 2010, l'économie du pays s'améliore légèrement, avec une croissance de 2,5 %²⁴⁹, après la reprise de l'économie américaine mais sur le plan social les problèmes restent les mêmes. L'insécurité et la délinquance ne cessent de croître ainsi que les inégalités, les groupes de *Maras* et les cartels de la drogue. Tels sont les défis que doit affronter le nouveau président Otto Pérez Molina élu en septembre 2011.

Sur le plan de l'audiovisuel, malgré l'absence d'une politique culturelle qui favorise la création et la promotion du cinéma, le Guatemala est un des pays qui produit le plus de films dans la région. Les années 2000 ont fortement contribué à son développement dans plusieurs domaines, particulièrement en ce qui concerne la promotion et la production.

²⁴⁵ David Garibay, « Bilans annuels de 2006-2007 : République du Guatemala », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2006-2007. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

²⁴⁶ *Loc. cit.* 2007.

²⁴⁷ David Garibay, « Bilans annuels de 2008 : République du Guatemala », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2008. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

²⁴⁸ David Garibay, « Bilans annuels de 2010 : République du Guatemala », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2010. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

²⁴⁹ Base de données Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://donnees.banquemondiale.org/pays/guatemala> [Consulté le 28 janvier 2014].

En matière de diffusion, le Guatemala est en avance avec la création de plusieurs festivals locaux. Le premier d'entre eux est *Cinespacio*, créé en 2008, il est un festival de cinéma conçu pour être accessible à tous, et pour ce faire, le scénario principal du festival est la rue. Pendant une semaine le cinéma guatémaltèque envahit les rues de la capitale, ainsi que le Théâtre Roma, le cinéma Cadore et le Centre culturel Casa Noj de Quetzaltenango. Afin d'être vu par le plus grand nombre de spectateurs, plus d'une trentaine de films nationaux (pour la plupart), sont projetés gratuitement. En même temps, des conférences et d'ateliers sont tenus par des professionnels. En cinq ans, le festival a projeté vingt longs-métrages, deux cent cinquante courts-métrages et trente documentaires de plus de quinze pays différents²⁵⁰. En avril 2011, *Cinespacio* devient un de collaborateurs principal de « II Muestra Internacional de Cine Memoria, Verdad y Justicia ». Cependant et malgré les efforts des organisateurs pour promouvoir le cinéma national, *Cinespacio* disparaît définitivement en 2012.

Le deuxième est la « Muestra de cine internacional: memoria, verdad, justicia » qui, d'après les organisateurs, est espace de « cinéma social, humain et artistique pour une société marquée par la violence, l'exclusion sociale, le racisme, l'injustice, l'impunité et l'intolérance²⁵¹ ». La *Muestra* de cinéma international est organisée annuellement, à Ciudad de Guatemala depuis 2010. Alfonso Roca, Représentant du comité organisateur, affirme que l'importance de l'événement est « de faire comprendre aux spectateurs la réalité de la violence qui vit aujourd'hui le Guatemala²⁵² ». L'idée de cette initiative naît de l'intérêt à « rendre visible les efforts des différents pays pour atteindre la justice dans ses facettes les plus larges²⁵³ ». Selon ces organisateurs, cette manifestation, centrée sur les droits de l'homme, a pour vocation établir un dialogue entre la société civile et les cinéastes. C'est pour cette raison qu'elle ne compte pas de compétition, car l'un des objectifs principaux est de promouvoir le cinéma documentaire et favoriser une réflexion autour de la mémoire historique, la justice et les droits humains. Avec cette perspective la « Muestra de cine internacional : memoria, verdad, justicia » organise des forums et débats public. En 2012, selon le site officiel de la *Muestra*, 7 000 spectateurs ont assisté au festival²⁵⁴.

²⁵⁰ Selon le site officiel de Cinespacio. [En ligne] URL : <http://cinespacio2010.blogspot.fr> [Consulté le 20 septembre 2012].

²⁵¹ D'après la présentation générale de son site officiel : <http://cinememoriaverdadjusticia.com> [Consulté le 22 septembre 2012].

²⁵² Telesur, télévision Venezuela, 2010. [En ligne] URL : http://www.dailymotion.com/video/xcpqzg_guatemala-sera-sede-del-festival-me_news [Consulté le 16 février 2013].

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Site internet officiel de la « Muestra de cine internacional : memoria, verdad, justicia ». [En ligne] URL : <http://cinememoriaverdadjusticia.com> [Consulté le 17 janvier 2013].

Le troisième événement est un projet organisé par le collectif des réalisateurs indépendants *Tz'ikin*²⁵⁵, composé par : *Movimiento de Artistas Riak'u'k*, *Caracol Producciones*, *Asociación Comunicarte*, *C9 Production*, *Colectivo Cine en la Calle*, *Noj' Producciones*, *Jóvenes Mayas de Comalapa*, *EPRODEP*, *Centro de Medios Independientes*, *Jóvenes Comunicadores de La Trinidad*, *Radio Unión La Voz de la Resistencia*, *Jóvenes Comunicadores de Copal'aa*. Depuis 2012, *Tz'ikin* organise la *Muestra* internationale de cinéma et vidéo défense de la vie et du territoire afin de créer un espace collectif de diffusion pour les films et les productions audiovisuelles qui abordent les problématiques sociales, en particulier celles qui touchent aux peuples indigènes. *Tz'ikin* forme partie du Réseau méso-américain de communication communautaire (REMECOCO) et de la Coordination latino-américaine de cinéma et communication des peuples indigènes (CLACPI). L'évènement consiste dans une projection itinérante qui parcourt les villes de Totonicapán, Quetzaltenango, Antigua Guatemala, Ciudad de Guatemala et Ciudad de Quetzal. Avec l'objectif de la démocratisation du cinéma la *Muestra* propose un atelier de réalisation de cinéma communautaire et la projection des films de toutes les latitudes. En 2013, selon les organisateurs, environ vingt-cinq mille spectateurs ont fréquenté le festival.

Or, le cinéma guatémaltèque n'a pas seulement attiré le public national, il a su se projeter vers le public international. Dans d'autres pays comme l'Allemagne, l'Espagne et le Chili des manifestations culturelles lui ont accordé un espace. Par exemple, en Catalogne depuis 2010 l'association Crearte organise la « Muestra de cine guatemalteco ».

Dans les années 2000, le Guatemala est le pays qui enregistre le plus grand nombre de productions cinématographiques en Amérique centrale. De 2000 à 2014, soixante-seize films ont été réalisés dont dix-huit moyens-métrages et cinquante-huit longs-métrages, parmi lesquels quarante-neuf films de fictions et vingt-sept films documentaires. L'effervescence de la production s'explique par deux raisons principales. La première est la création d'un grand nombre de maisons de productions indépendantes²⁵⁶, parmi lesquelles *Melindrosa films*, créé par le réalisateur Julio Hernández ; *la Ceibita films* créée en 2006, *Full moon angel*, créée en 2009 ; *Guatefilms* créée en 2005 ; l'arrivée de *Maya cineproductions*, maison de productions

²⁵⁵ *Tz'ikin* est le Nawal de l'énergie qui communique le surnaturel avec le terrestre, la terre et le ciel, oiseau gardien des terres mayas.

²⁵⁶ D'après le site internet officiel « Hacer cine en Guatemala » le pays compte avec 32 maisons de productions. [En ligne] URL : <http://www.hacercineenguatemala.net> [Consulté le 19 février 2013].

vénézuélienne, en 2002. Un autre fait qui explique le nombre de productions réalisées dans le pays est le phénomène de coproductions, n'ayant pas des aides de l'État les réalisateurs ont été obligés de réaliser des coproductions pour pouvoir financer leurs films. La proximité avec le Mexique, un des grands pays producteurs filmiques de l'Amérique latine, a facilité un grand nombre de coproductions de même que de forts liens avec le Costa Rica facilitent des productions entre les deux pays de la région, parallèlement, dans les années 2000 le pays réalise d'autres coproductions avec le Chili, les États-Unis, pour ne citer que quelques exemples.

Une de ces maisons de production importante est *Casa comal* qui a contribué à la formation et la promotion filmique dans le pays comme dans l'ensemble de la région. En 2006, la maison de production ouvre l'École de cinéma et télévision *Casa comal*, après avoir facilité, pendant quelques années, plusieurs ateliers de formations dans l'Université Landívar et dans l'Université de San Carlos. En 2013, l'école avait diplômé cinq générations et avait donné des cours au Guatemala, au Salvador, au Honduras et au Nicaragua grâce au fond IBERMEDIA. Dans l'actualité, l'École *Casa comal* a mis en place un programme de spécialisation dans la réalisation de films destinés exclusivement aux jeunes des groupes mayas, le projet a été possible grâce au financement de l'Ambassade de Norvège²⁵⁷.

La méthode d'enseignement de cette école, inspirée du système de l'école de San Antonio de los Baños à Cuba, immerge les étudiants dans la création de films avant d'être diplômés. Selon les affirmations d'Elías Jiménez²⁵⁸ ses étudiants ont pu participer à la réalisation de neuf longs-métrages produits par la maison d'édition *Casa comal*, dans les années 2000, dont *VIP...la otra casa*, *La Bodega*, *Toque de Queda* et *Donde nace el Sol*.

À part la formation proposée par l'École *Casa comal*, le Guatemala compte trois licences spécialisées dans trois universités : l'Université panaméricaine, qui possède une licence en communication et production audiovisuelle ainsi que l'Université méso-américaine Quetzaltenango qui possède une licence en production audiovisuelle et en arts cinématographiques²⁵⁹ et l'Université *Internaciones* qui propose une licence en animation et

²⁵⁷ Andrea Cabezas Vargas, interview d'Elías Jiménez, *op. cit.*

²⁵⁸ *Loc. cit.*

²⁵⁹ Voir programme de la licence dans le site officiel de l'université : <http://www.mesoamericana.edu.gt> [Consulté le 11 décembre 2011].

réalisation digitale²⁶⁰. Les variétés de formations proposées dans le pays ont contribué à l'expansion du cinéma et par conséquent à des associations de groupes et de cinéastes afin de trouver les moyens pour continuer à produire des films.

Un exemple de ce regroupement est *Agacine*, fondée le 18 mai 2007 par trente-cinq membres fondateurs, cette association a été créée avec l'objectif d'élaborer une loi qui régule et protège le cinéma guatémaltèque. Les éléments les plus importants abordés dans la première version du projet de loi concernent : la promotion, la conservation et la protection du patrimoine culturel. En particulier, ils luttaient pour une taxe appliquée aux entrées vendue dans les salles de cinéma et un quota de diffusion de films guatémaltèques dans les salles commerciales. Cependant, la première version a été refusée par le gouvernement. En 2009, et avec l'aide des députés de la commission d'économie, dirigée à l'époque par Mariano Rayo, *Agacine* a reformulé le projet de loi. Dans cette deuxième version, la loi prévoit la création d'un institut national de cinéma qui serait géré avec 0,025 % du budget national. L'institut aurait comme fonctions : la répartition des fonds de productions, la formation de professionnels, la recherche, la restauration ainsi que la constitution d'un registre légal de toutes les productions cinématographiques produites dans le pays²⁶¹. Or, depuis 2010 le projet de loi attend encore un espace dans l'agenda de l'Assemblée législative pour être enfin voté.

Honduras

Dans ce nouveau siècle le Honduras essaie de dresser le bilan catastrophique des années 1990. D'après les statistiques du CEPAL, en 1999 l'indice de pauvreté du Honduras était de 79,7 % de la population²⁶². En 2002, le nouveau président, Ricardo Maduro, doit faire face à deux problématiques majeures : la déplorable condition économique et l'insécurité sociale. Pour cela des nouvelles réformes seront appliquées parmi lesquelles les nouvelles lois « anti-maras » qui visent à emprisonner des jeunes pour le simple fait d'appartenir à des gangs urbains, sans qu'ait été prouvé auparavant des délits commis. Ce fait provoque une mobilisation des associations de droits de l'homme. Sur le plan social le gel de salaires des

²⁶⁰ Voir programme de la licence dans le site officiel de l'université : <http://www.esartedigital.com> [Consulté le 11 décembre 2011].

²⁶¹ Ana Martínez Záratz, « Cine, una polémica iniciativa de ley », in *Plaza Pública*, 05 décembre 2011. [En ligne] URL : www.plazapublica.com.gt [Consulté le 11 décembre 2011].

²⁶² D'après l'annuaire des statistiques du CEPAL. [En ligne] URL : http://estadisticas.cepal.org/cepalstat/WEB_CEPALSTAT/PublicacionesEstadisticas.asp?idioma=e [Consulté le 11 décembre 2013].

fonctionnaires de l'État ainsi que la réduction des dépenses publiques viennent compléter les ajustements structurels négociés avec le FMI, ce qui va permettre au pays de bénéficier d'une réduction de la dette pour les pays pauvres très endettés, PPTÉ. En matière de commerce le Honduras, comme d'autres pays centraméricains, signe en 2003 le Traité de libre échange avec les États-Unis. Sur la scène internationale le Honduras doit faire face à des conflits avec le Nicaragua. Un traité signé avec la Colombie reconnaît la souveraineté²⁶³ de ce dernier sur les îles de la mer Caraïbe revendiquées par le Nicaragua. De ce fait, Managua impose une taxe de 35 % sur les produits provenant du Honduras. Le différend arrive jusqu'à la Cour internationale de justice à La Haye. Au milieu de la décennie le flux migratoire vers les États-Unis augmente, deux tiers de la population vivent sous le seuil de pauvreté, malgré la légère hausse de croissance économique de 4,2 % en 2004²⁶⁴.

En 2006, Manuel Zelaya emporte les sélections présidentielles. Son gouvernement maintient les restrictions budgétaires imposées par son prédécesseur mais doit combattre également la concurrence mondiale des « maquilas », qui représente 30 % de l'emploi industriel au Honduras²⁶⁵. Sur le plan international Zelaya lance une véritable campagne de communication :

Son gouvernement avait conservé des relations privilégiées avec Washington, qui se traduisent par exemple par la renégociation d'un accord sur le statut migratoire de 75 000 Honduriens aux États-Unis. Par ailleurs, il avait maintenu des relations régulières avec Cuba et Caracas, un rapprochement qui s'était concrétisé par l'adhésion, en août 2008, du Honduras à l'Alternative bolivarienne pour les Amériques (ALBA, promue par Hugo Chávez). Une adhésion justifiée par le désir d'accéder à une aide économique généreuse. Cette proximité généreuse avec le Venezuela et Cuba valut au président quelques frictions avec des dirigeants nord-américains, qui l'accusèrent de corruption²⁶⁶.

²⁶³ Le 2 août 1986 dans le contexte de la guerre froide la Colombie et le Honduras signent le « Traité de délimitation maritime dans la mer Caraïbe : López-Ramírez » où sont attribués les droits maritimes des îles à la Colombie. En 1999, le Honduras ratifie ce traité, négligeant les accords qui avaient déjà commencé avec le Nicaragua après avoir créé la « Commission binational » pour rétablir l'Union centraméricaine et rendre les droits maritimes des îles au Nicaragua.

²⁶⁴ David Garibay, « Bilans annuels de 2006 : République du Honduras », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2006. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

²⁶⁵ David Garibay, « Bilans annuels de 2007 : République du Honduras », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2007. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

²⁶⁶ David Garibay, « Bilans annuels de 2010 : République du Honduras », in *Encyclopédie de l'État du monde*, Paris, La Découverte, 2010. [En ligne] URL : <http://www.etatdumonde.com> [Consulté le 7 avril 2013].

En 2009, la démocratie du Honduras se voit fragilisée à nouveau avec le coup d'État perpétré par l'armée le 28 juin²⁶⁷. L'objectif de l'armée était d'empêcher le referendum qu'avait prévu Zelaya, afin de permettre sa réélection à la présidence. Après avoir pris une position de plus en plus à gauche, nombreux ont été ses opposants. C'est Porfirio Lobo du Parti national du Honduras qui devient le nouveau président et qui doit faire face aux séquelles de la crise économique des années 2009 ainsi qu'aux problèmes de violence, criminalité et drogues. En dépit de ses problèmes sociaux le pays enregistre un dynamisme économique de 3,6 % à la fin de la première décennie du XXI^e siècle²⁶⁸.

Quant au cinéma, il est affecté par les problèmes politiques et l'instabilité auxquels le pays est confronté. On constate un manque de continuité des projets d'un gouvernement à l'autre, la preuve de cela est la création de la DCA, Direction de cinéma et audiovisuel. Cet organisme naît sous la direction du Secrétariat de la culture et les sports du Honduras pendant le gouvernement de Manuel Zelaya (2007-2009) grâce à l'initiative du ministre Rodolfo Pasteur. Or, la création de cette direction ne bénéficiant d'aucune loi qui la protège, l'institution est fermée dès l'arrivée du gouvernement de Porfirio Lobo²⁶⁹. En termes de législation le pays ne compte pas encore avec une loi de cinéma. Cependant, les dernières années la ACH, Association de cinéastes honduriens, a lancé un projet pour la constitution d'une loi sur le cinéma et l'audiovisuel. Les objectifs principaux de ce projet sont la promotion, la diffusion, la production et la régulation du cinéma dans le pays. Un des éléments à souligner et dont les cinéastes attendent une participation de l'État, est la création d'un fond pour le développement cinématographique ; cette aide financière serait composée d'une participation du gouvernement mais aussi d'une participation du secteur privé, un pourcentage du prix des entrées au cinéma serait destiné à alimenter ce fond. Également, il serait demandé aux salles commerciales de respecter un quota de 30 % de leurs projections à des films nationaux. Le projet envisage la création d'un Institut national du cinéma destiné à former les spécialistes en cinéma et en audiovisuel. Il prévoit aussi la réouverture de la Direction nationale du cinéma (qui régulerait toutes les normes concernant le cinéma) et la

²⁶⁷ Le 28 juin, Manuel Zelaya a souffert d'une intrusion dans son domicile de la part de l'armée qui part la suite l'a contraint à l'exil par la force au Costa Rica.

²⁶⁸ Base de données Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://donnees.banquemondiale.org/pays/honduras> [Consulté le 28 janvier 2014].

²⁶⁹ Selon le discours de Gerardo Aguilar (Représentant de la Fondation « Cinemateca y Desarrollo del Cine en Honduras », FUNDECINEH), pendant la III^e Rencontre de « Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe – Siglo XXI » réalisée à Buenos Aires, 6 al 9 de julio 2011.

création d'une cinémathèque nationale afin d'archiver et préserver les productions nationales. Aujourd'hui le Honduras ne compte aucune institution qui accomplisse une de ces fonctions.

En matière de formation, à part les nouvelles générations de jeunes diplômés de l'EICTV de Cuba, des jeunes étudiants diplômés en communication de l'UNITEC, Université technologique centraméricaine et ceux de l'Université pédagogique nationale Francisco Morazán viennent s'intégrer dans le milieu de l'audiovisuel du pays. Cependant le Honduras ne compte toujours pas avec une école spécialisée en cinéma.

Malgré le manque de formation, de financement et de régulation en matière de cinéma, le Honduras ouvre ses portes à de nouvelles maison de production telles que *Guacamaya films*, créée en 2008 ; *Terco Producciones* créé en 2002 par Katia Lara et Andrés Papousek ; *Aula creativa*; *Canavista films*, fondée en 2008 par Juan Carlos Fonconi, et qui compte déjà deux agences : à Tegucigalpa et à New York. Le développement des maisons de production contribue, avec les efforts individuels de réalisateurs, à une légère progression au début des années 2000. Seulement en 2002, 40 ans après la production du premier film national, le Honduras produit quatre films de fiction. Mais c'est à partir de l'année 2007 que la production cinématographique reprend un élan plus important, de 2007 à 2013 quinze films ont été réalisés dans le pays. Ainsi, les conditions du nouveau siècle favorisent la réalisation d'un total de vingt-trois films dont six moyens-métrages documentaires, treize longs-métrages de fiction et quatre longs-métrages documentaire²⁷⁰.

En matière de diffusion le Centre culturel espagnol a eu un rôle très important à travers son réseau de centres culturels à l'étranger, les films honduriens ont été projetés dans d'autres pays de la région, mais aussi dans ses installations à Tegucigalpa. Mais, sans doute, la manifestation la plus importante en matière de promotion et diffusion du cinéma national est le Festival Ícaro Honduras, célébré depuis 2008 à Tegucigalpa. Cet événement est organisé en collaboration avec l'*Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán* et le Ministère de la culture, des arts et des sports, il est célébré au mois d'août de chaque année. Cependant, malgré certains pas en avant, par rapport aux décennies précédentes, il est incontestable qu'il reste beaucoup de travail à faire pour développer le cinéma du pays.

²⁷⁰ Voir le détail de la production cinématographique d'Honduras dans films catalogués, annexes p. 429.

I.3.2. Une production axée sur la coopération internationale

Historiquement, le cinéma de la région centraméricaine a existé grâce à l'aide et à la coopération internationale. Depuis la naissance et le développement des cinémas nationaux en Amérique centrale, pendant les années 1970 et les années 1980, la réalisation des films a été étroitement dépendante de la collaboration étrangère. Aujourd'hui, cela n'a pas beaucoup évolué, la production cinématographique régionale continue à être soumise aux aides internationales. Étant donné que l'Amérique centrale se compose des pays sous-développés avec un des indices de pauvreté²⁷¹ le plus élevé du continent, l'ensemble de la région se contente à de financements culturels très limités. À cela s'ajoute le fait que la plupart des pays n'ont pas des politiques d'État pour le financement des productions cinématographiques. Il s'avère donc très difficile pour les cinéastes régionaux de tourner des films sans les financements étrangers. Parmi les organismes internationaux qui ont permis le développement de ces cinémas, nous nous limiterons à évoquer ceux dont l'apport a été fondamental pour la région.

I.3.3. Formation et financement

- **Ibermedia**

Ibermedia est un programme qui a pour objectif le développement d'un espace audiovisuel commun dans la région ibéro-américaine. Il a été approuvé dans la cinquième édition du sommet « Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno » célébré à Bariloche en 1995. Mais ce n'est que deux ans plus tard, en novembre 1997, au sein de la sixième « Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de gobierno » réalisée à l'île Margarita au Venezuela que sa réelle mise en place a eu lieu. Ibermedia fait partie intégrante de la politique audiovisuelle et cinématographique de l'espace ibéro-américain, CACI²⁷². À l'heure actuelle dix-neuf pays font partie du programme : l'Argentine, la Bolivie, le Brésil, la

²⁷¹ Indices de pauvreté de la CEPAL, *Comisión Económica para América Latina y el Caribe*, 2010 : le Honduras 67,4 %, le Guatemala 60,2 %, le Nicaragua 58 %, le Salvador 46,6 %, le Panama 25,3 % et le Costa Rica 18,8 %. [En ligne] URL : http://estadisticas.cepal.org/cepalstat/WEB_CEPALSTAT/PublicacionesEstadisticas.asp?idioma=e [Consulté le 11 décembre 2013].

²⁷² CACI : Conférence des autorités cinématographiques ibéro-américaines, créée le 11 novembre 1989, anciennement nommé CAACI.

Colombie, le Costa Rica, Cuba, le Chili, l'Équateur, l'Espagne, le Guatemala, le Mexique, le Panama, le Paraguay, le Pérou, le Portugal, le Porto Rico, la République Dominicaine, l'Uruguay et le Venezuela. De la région centraméricaine seulement trois pays ont intégré le programme, le premier a été le Panama en 2006, suivi du Costa Rica en 2008 et du Guatemala en 2009. Or, pour avoir droit au financement chaque pays membre du programme doit payer une cotisation annuelle (établie par Ibermedia et proportionnelle aux capacités financières de chaque pays), ce qui leur permet de bénéficier d'un financement allant jusqu'à 150 000 dollars par film approuvé²⁷³. Depuis sa mise en fonctionnement et jusqu'à 2014 Ibermedia a financé dix-neuf films centraméricains²⁷⁴. Si le soutien économique que donne d'Ibermedia aux films de la région est un véritable moteur pour les productions régionales, l'importance du projet ne s'arrête pas là, car cette institution participe à la formation et à la professionnalisation cinématographique grâce aux bourses de coopération. Il contribue aussi à la visibilité et à la promotion des films dans la zone ibéro-américaine. Le programme comprend également un espace de diffusion : cinéma Ibermedia TV. Les pays qui intègrent le réseau Ibermedia désignent une chaîne de télévision par pays membre²⁷⁵. Ainsi après la sortie des films dans des festivals et dans les salles de cinéma nationales, les films peuvent être diffusés sur la télévision nationale d'autres pays membres d'Ibermedia, ce qui favorise leur circulation dans la région ibéro-américaine.

- **DOCTV**

Doctv est un programme qui surgit à l'initiative de la Conférence d'autorités cinématographiques ibéro-américaines, CACI, et la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain FNCL. Le programme cherche à promouvoir la production et la diffusion des documentaires latino-américains. Pionnier en matière de coproduction, diffusion et distribution, le projet est centré sur l'idée d'un réseau latino-américain. À l'heure actuelle, seize pays font partie du réseau : l'Argentine, la Bolivie, le Brésil, la Colombie, le Costa Rica, Cuba, l'Équateur, le Guatemala, le Mexique, le Nicaragua, le Panama, le Paraguay, le Pérou, le Porto Rico, l'Uruguay et le Venezuela. Doctv comprend un fond d'aide à la production alimenté par le Secrétariat exécutif de la cinématographie ibéro-américaine, SECI.

²⁷³ *Bilan annuel Ibermedia, 2013*. Disponible sur le site officiel du Secrétariat général ibéro-américain. [En ligne] URL : <http://segib.org/es/node/2955> [Consulté le 05 janvier 2014].

²⁷⁴ Selon les informations disponibles sur le site internet officiel d'Ibermedia. [En ligne] URL : <http://segib.org/es/node/2955> [Consulté le 05 janvier 2014].

²⁷⁵ Pour plus d'information sur la liste des chaînes de télévision consulté le site internet d'Ibermedia.

La sélection de projets qui participent au concours est faite, au préalable, par les instances nationales des pays membres, le financement des documentaires est complété par des fonds nationaux. Après la sélection et la production de documentaires, ils sont diffusés sur vingt chaînes de télévision publiques parmi les seize pays associés au réseau Doctv. Ceci permet une véritable circulation et diffusion des documentaires dans le continent. Depuis sa première édition en 2006 et jusqu'à 2012, six films documentaires originaires d'Amérique centrale ont reçu des financements²⁷⁶.

- **EICTV**

Depuis sa création l'École internationale de cinéma et télévision de San Antonio de los Baños, à Cuba, a contribué à la formation des métiers de cinéma de toute l'Amérique latine ainsi que du monde entier. Cette école de cinéma, la plus prestigieuse en Amérique latine, continue à être une référence pour les cinémas latino-américains. Selon les bases de données de l'EICTV, de 2000 à 2010, cinquante Centraméricains ont été diplômés, grâce aux bourses de coopération, dans différentes catégories : quatre en réalisation documentaire, sept en réalisation de fiction, sept en montage, sept en photographie, dix en production, huit en scénario et sept spécialistes en son. Parmi eux vingt-cinq Panaméens, vingt-quatre Costariciens, dix-sept Honduriens, douze Guatémaltèques, huit Salvadoriens et sept Nicaraguayens.

- **CINERGIA**

Le fond du développement de l'audiovisuel de l'Amérique centrale et du Cuba, CINERGIA, est le seul dans cette région ; depuis sa fondation il a fait bénéficier à presque cent cinquante projets dans huit pays, lesquels ont obtenu plus de cent vingt prix internationaux²⁷⁷.

CINERGIA est une fondation pour le développement du cinéma dans l'Amérique centrale et la Caraïbe. Elle naît en 2004 de l'initiative collective du Centre costaricien de

²⁷⁶ Informations selon le site internet officiel de Doctv latinoamerica. [En ligne] URL : <http://www.doctvlatinoamerica.org> [Consulté le 05 janvier 2014].

²⁷⁷ Portal centroamericano de cine y televisión, *Bilan CINERGIA: un millón de dólares en una década de apoyo al cine*, 2014. [En ligne] URL : http://www.cineyvideocentroamericano.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1712:cinergia-un-millon-de-dolares-en-una-decada-de-apoyo-al-cine&catid=15:articulos&Itemid=26 [Consulté le 07 janvier 2014].

production Cinématographique, le Ministère de la culture costaricienne, Fundacine, l'Agence de coopération HIVOS, la Fondation FORD, la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain et la Université Veritas. Marquant un pas en avant dans l'histoire du cinéma de cette région, CINERGIA est le premier et le seul projet de ce genre dans la région. Cet organisme compte cinq axes de travail : le développement, la formation, la visibilité, la conservation et la promotion du cinéma des territoires nationaux. Pour sa création les différents organismes ont attribué avec un apport initial d'environ 400 000 dollars, argent qui sera destiné aux financements de 3 000 dollars et jusqu'à 30 000 dollars par production²⁷⁸. Depuis sa création, l'institution participe aussi à la professionnalisation des cinéastes grâce aux conventions de coopération et aux bourses internationales telles que les ateliers de professionnalisation proposés par LAB Rotterdam du Festival International de cinéma de Rotterdam (Pays Bas), l'atelier de la plateforme professionnelle du Festival Rencontres de Toulouse (France) et l'atelier Colón organisé par la Fondation TyPA (Argentine), BrLab (Brasil), Bolivia Lab (Bolivia) et Morelia Lab (Mexique). En matière de promotion et de visibilité, la fondation a mis en place le portail centraméricain de cinéma, vidéo et animation dont la fonction principale est de devenir une véritable fenêtre pour les productions centraméricaines. Le portail diffuse les informations principales concernant les concours, les bourses, en même temps qu'il promeut les films et les festivals de la région. CINERGIA a créé également un réseau entre les professionnels du cinéma de la région, facilitant des rencontres, des échanges et promouvant les coproductions dans des séminaires et festivals tels que le Festival Ícaro international, le *Festival Internacional de cine paz con la Tierra*, entre autres. Depuis 2004, CINERGIA s'est donné la tâche de créer des archives régionales, cependant ces dernières comprennent des films très récents et particulièrement ceux financés par CINERGIA, ce qui empêche d'avoir accès à tous les films de la région.

En ce qui concerne l'organisation interne, CINERGIA est constitué par un conseil international formé par : Américo Castilla (Argentine), Donald Ranvaud (Royaume-Uni), Senel Paz (Cuba), Sergio Ramírez (Nicaragua), María Novaro (Mexique), Jorge Sánchez (Mexique), Luis Naguil (Uruguay), y Alquimia Peña (Cuba) ; ainsi que un conseil régional intégré par : Jorge Dalton (El Salvador), Katia Paradis (Belice), Katia Lara (Honduras), Alejo Crisóstomo (Guatemala), Marcos Blanco (Costa Rica), Hilda Hidalgo (Costa Rica), Roberto Sánchez (Costa Rica), Víctor Hugo Acuña (Costa Rica), Pituka Ortega (Panama), Marta

²⁷⁸ D'après les sources et les rapports que nous étés facilités par la Fondation CINERGIA et sa directrice María Lourdes Cortés.

Clarissa Hernández (Nicaragua) y Arturo Sotto (Cuba). Toutefois le comité de sélection est composé de professionnels étrangers de nationalités en dehors de la zone centraméricaine telles que la France, les Pays Bas, l'Espagne pour ne citer que quelques-uns d'entre eux. À l'heure actuelle, la Fondation a soutenu cent cinquante projets, versant un total de 858 000 dollars pour l'aide directe à la réalisation de films et 265 000 dollars pour la formation (ateliers, bourses d'études et formations). Ce qui fait de CINERGIA une entité motrice dans le développement du cinéma régional.

I.3.4. Diffusion et visibilité internationale

À part les efforts locaux pour promouvoir le cinéma national dans leur propre territoire, des initiatives de diffusion de films centroaméricain à une échelle internationale commencent à surgir dans les années 2000, pour la toute première fois dans l'histoire de la région. Nous évoquerons les manifestations organisées dans la région centraméricaine ainsi que les initiatives consacrées au cinéma centraméricain sous d'autres latitudes géographiques.

- **Festival Ícaro**

Le Festival Ícaro est une initiative de l'organisation guatémaltèque *Casa comal*, créée un 1998 sous forme de festival national afin de promouvoir la diffusion des films du pays. En 2000, trois ans après sa création, le Festival devient un festival international. Dès lors, ce festival pionnier dans la région a joué un rôle principal dans la création d'un réseau multinational de cinéma et de l'audiovisuel. L'événement comporte deux niveaux de compétition, le premier a pour objectif de promouvoir la production cinématographique de la région centraméricaine et le deuxième a pour objectif de rapprocher les productions régionales de celles du cinéma mondial dans la catégorie internationale.

Aujourd'hui, un festival national est annuellement organisé dans chacun un des pays centraméricains. Pour l'organisation, le Festival compte sur l'aide et le soutien d'un comité national qui prend en charge l'organisation dans son pays. C'est lors des festivals nationaux que les films qui participeront au festival international sont sélectionnés. Ainsi, chaque année au mois de novembre et pendant huit jours le Festival Ícaro accueille les films qui participeront dans les catégories de fiction, documentaire, animation et film expérimental. En

dehors de la région centraméricaine, six *Muestras* sont organisés à la Havane, Cuba ; San Juan, Porto Rico ; Buenos Aires, Argentine ; Vienne, Autriche ; New York et Miami aux États-Unis. En étant le premier Festival de cinéma international de la région, le Festival Ícaro non seulement a jeté les bases d'un réseau régional mais aussi, a servi de modèle et de moteur pour l'organisation d'autres festivals dans la région.

- **Festival International de cinéma Paz con la Tierra**

Le *Festival internacional de cine paz con la tierra* est l'héritage du premier festival de cinéma au Costa Rica : *la Muestra*. En 2011, *la Muestra* ouvre ses portes à la compétition internationale et avec elle de nouveaux horizons pour le futur du cinéma national. Mais, c'est en 2012 que le festival a pris une véritable ampleur, désormais il est intitulé *Festival internacional de cine paz con la tierra*. D'après les organisateurs son nom révèle l'identité et les principaux intérêts du pays : l'environnemental et la paix.

Notre festival part du principe suivant : reconnaître et promouvoir les œuvres cinématographiques et les vidéos qui présentent des histoires de respect et de solidarité parmi les êtres humains, avec les différentes formes de vie et avec la planète où nous vivons... Nous présentons le Festival comme un projet de pays qui propose d'inestimables opportunités en termes de développement humain et de projection internationale²⁷⁹.

Cette affirmation du vice-ministre de la culture s'inscrit dans l'intérêt du ministre de la culture, Manuel Obregón²⁸⁰, pour vendre le festival international comme un projet du gouvernement. Effectivement, sans l'aide et le soutien du Ministère de la culture et de la jeunesse, l'organisation d'un tel événement n'aurait jamais eu lieu. Même si l'initiative d'ouverture vers l'international vient du CCPC, c'est le Ministère qui assume son organisation ainsi que les coûts financiers. Les quatre-vingt-dix films présentés dans le festival ont été projetés dans divers lieux emblématiques de la capitale tels que : le Théâtre National, le Théâtre Mélico Salazar, le Théâtre Varidades, le cinéma Magaly, le Théâtre de l'Antigua Aduana, le Théâtre de la Danza et l'Auditorium National. Des projections gratuites à ciel ouvert ont eu lieu à *la Plaza de la Cultura*. Le Festival a organisé parallèlement des tables rondes, des ateliers, des conférences et des forums. Ainsi le projet est réalisé grâce à la

²⁷⁹ *Festival Internacional de cine Paz con la Tierra*, Programme 2012, p. 2.

²⁸⁰ Manuel Obregón : ministre de la culture (2020-2014), musicien, compositeur et producteur.

volonté politique et à l'appui du Ministère de la culture qui prend en main l'organisation de l'événement. Dans ce sens, grand nombre de réalisateurs étrangers sont invités. Cette ouverture à l'international permet un échange entre les réalisateurs costariciens, les cinéastes étrangers et les différents professionnels du milieu cinématographique mondial, une preuve de cela : la participation de membres du festival de San Sébastien en Espagne, du Festival Sundance aux États-Unis, du Festival de Guadalajara au Mexique et du Festival centraméricain Ícaro de Guatemala. Malgré certaines déficiences, que nous avons pu constater²⁸¹, dans la communication et dans l'organisation, le festival constitue un apport incontestable au développement de la production cinématographique du pays. En 2015, dans sa quatrième édition, le festival change de nom et devient le *Costa Rica Festival Internacional de Cine*.

- **Festival International de cinéma de Panama**

L'idée de réaliser un festival de cinéma au Panama a toujours existé.

Les producteurs d'Amérique latine ont toujours vu le Panama comme un lieu « logique » pour avoir un festival, un point de rencontre pour les réalisateurs, les producteurs et les distributeurs²⁸².

Si l'idée d'avoir un festival du film international au Panama a toujours existé, elle a dû attendre une économie croissante et l'arrivée du célèbre fondateur du Festival international de Toronto : Henk Van der Kolk, pour pouvoir démarrer. Avec son arrivée au Panama en 2010, pour s'installer au pays avec sa famille, Van der Kolk a l'idée qu'au Panama il y a tout pour créer un Festival de cinéma d'envergure internationale, comme celui qu'il avait fondé en 1976 : *The Toronto International Film Festival*. Van der Kolk discute son idée avec un groupe des cinéastes et de professionnels, tels que Pituka Ortega Heilbron, Yasser Williams, Diana Sánchez, Aram Cisneros, et Leroy Sheffer. Ils présentent leur projet au gouvernement, mais, d'après Ortega, directrice du Festival, convaincre le gouvernement n'a pas été une tâche facile :

²⁸¹ Grâce au soutien de notre équipe de Recherche MICA, à l'École doctorale au service de Relations Internationales de Bordeaux nous avons assisté au premier *Festival Internacional de cine Paz con la Tierra* et constater le déroulement du festival.

²⁸² Andrea Cabezas Vargas, interview de Pituka Ortega, Ciudad de Panamá, 18 août 2012.

C'est grâce à la ligne aérienne nationale de Panama Copa Airlines, qui nous a donné des billets d'avions, que nous avons réussi à envoyer quelques membres du gouvernement au Festival de cinéma de Toronto²⁸³.

D'après Ortega, la visite au Festival a laissé « émerveillés » les membres du gouvernement et après leur visite à Toronto, ils ont été favorables à l'idée du Festival. Ainsi, en 2012 a eu lieu la première édition du festival. Cinq salles de cinéma commerciales et le Théâtre national ont servi de lieu principal des projections. Parallèlement, des diffusions gratuites ont été mises en place dans des espaces publics. Avec cinquante-six films projetés, le festival a été marqué par une prédominante présence du cinéma ibéro-américain, tandis que la section rétrospective a été consacrée au réalisateur espagnol : Alex de la Iglesia. Pour Pituka Ortega, le succès du festival est dû à l'union des forces du gouvernement, de l'entreprise privée, de l'investissement de la presse internationale et de l'identification du public au projet.

Au Panama il y a une population internationale assez importante pour soutenir un festival de cette taille. Cependant, non seulement la population internationale a répondu au festival, la population nationale se sentait identifiée et fière d'avoir un événement comme celui-là dans son pays²⁸⁴.

Sans doute, le Festival de cinéma international de Panama ouvre une page dans l'histoire du cinéma de la région, car il est le premier festival de cette envergure dans la région et avec un tel support tant gouvernemental que privé²⁸⁵ ainsi qu'il bénéficie d'un fond d'aide à la production inégalée dans aucun autre festival de la région.

- ***Muestra itinérante du cinéma de la Caraïbe***

Née le 8 juillet 2006, *La Présentation Itinérante du Cinéma de la Caraïbe* comporte un programme annuel composé d'une sélection de titres cinématographiques et audiovisuels, généralement constituée de la plus récente production caribéenne dans les genres : fiction, documentaire et films d'animation²⁸⁶. Même si son siège social se trouve à la Havane, il s'agit d'une rencontre régionale qui vise à promouvoir le cinéma de la région caribéenne et lorsque

²⁸³ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pituka Ortega, *op. cit.*

²⁸⁴ *Loc. cit.*

²⁸⁵ Quelques des sponsors du festival sont Master Card, Copa Airlines, Panamá Pacífico, Bavarian Motors.

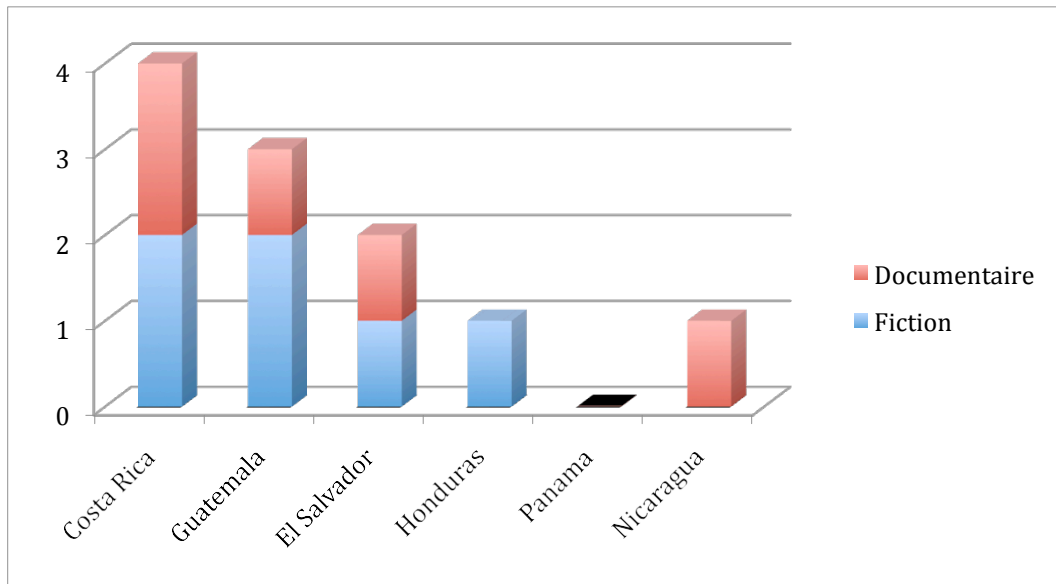
²⁸⁶ Site internet officiel Muestra Itinerante cine del Caribe [En ligne] URL : <http://www.caribefilm.cult.cu/fr/presentation/histoire> [Consulté le 05 janvier 2014].

le programme est terminé, il part en voyage dans les pays voisins ainsi que dans d'autres parties du monde comme le Brésil, l'Argentine, la Bolivie, l'Angleterre et les États-Unis. En octobre 2008, la III^e édition de la *Muestra* a eu lieu à Panamá. À cette édition ont participé le Système d'État de la télévision du Panama, le Groupe expérimental de cinéma, GECU, et l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques. S'il est vrai que cette présentation itinérante n'est pas tournée exclusivement vers l'Amérique centrale, elle a contribué à la promotion et la diffusion de ses films dans la région caribéenne ainsi qu'en dehors de ses frontières.

I.3.5. Les politiques cinématographiques : défis et enjeux dans les cinématographies régionales

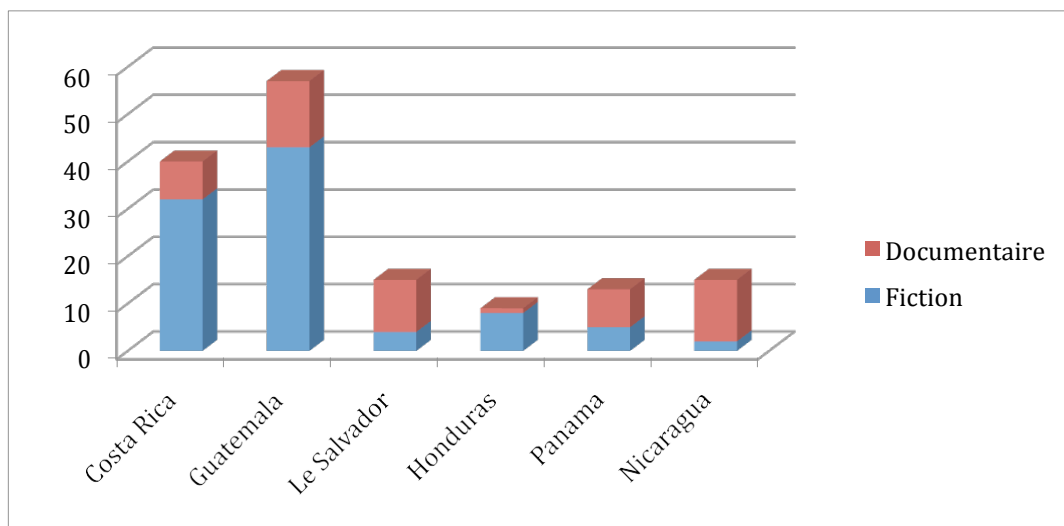
Un bref bilan de l'état du cinéma dans les années 2000 nous permet de constater que les premières années du XXI^e siècle ont été une période d'effervescence cinématographique dans la région centraméricaine. Les progrès économiques et technologiques dans la région ont favorisé un contexte propice pour le développement du septième art. Même si certains pays ont pris de l'avant par rapport à d'autres, l'ensemble de la région a connu une augmentation dans sa production cinématographique, par rapport aux années 1990, comme nous pouvons le constater dans les graphiques ci-dessous.

Productions de longs-métrages années 1990²⁸⁷



Graphique 1 : Productions de longs-métrages centraméricains années 1990.

Productions de longs-métrages années 2000



Graphique 2 : Productions de longs-métrages centraméricains années 2000.

²⁸⁷ Les tableaux sont une élaboration propre réalisée à partir de données qui nous ont été facilitées par les associations et/ou les centres de cinéma. Dans la graphique nous n'avons pas comptabilisé les moyens-métrages ni les productions institutionnelles.

Malgré, l'augmentation du nombre de productions filmiques des années 2000 on est encore loin de parler d'une véritable industrie cinématographique dans la région, car pour que cela se produise, il faut un véritable marché et à l'heure actuelle ce fait est inexistant. Pour pouvoir arriver à cela six acteurs majeurs interviennent dans ce processus : les législations, les financements, la diffusion et la promotion ainsi que la formation professionnelle et la sensibilisation du public. À ce fait on peut se demander quel est l'investissement réel de chacun de ces acteurs ? Quels sont les principaux enjeux et les défis de la cinématographie de la région ?

Dans les pays latino-américains qui possèdent des cinématographies consolidées et avec une certaine renommée internationale comme l'Argentine, le Mexique, le Chili et la Colombie, les législations et le soutien de l'État s'avèrent importants. Des financements attribués par l'État et des lois de cinéma facilitent les conditions des productions nationales.

Disposer d'une loi offrira des possibilités concrètes pour le développement du milieu cinématographique, de plus cela facilitera que d'autres possibilités puissent s'offrir face à l'accès à la coopération. Il est important de signaler que sur cet aspect-là, le Salvador se trouve actuellement sans présence et possibilité d'accès à la formation, aux fonds de production, à la sauvegarde de matériel historique, entre autres. Cela est dû au fait qu'il ne fait pas partie d'organismes cinématographiques internationaux et régionaux tels qu'Ibermedia ou CAACI²⁸⁸.

Or, en Amérique centrale les politiques culturelles ont négligé le pouvoir et la valeur socioculturelle du cinéma. Dans la région centraméricaine seul le Panama et le Nicaragua possèdent une loi sur le cinéma. Certes, une loi sur le cinéma peut favoriser certains avantages en matière de production. Si le fait d'avoir une législation qui protège et promeut le développement d'un cinéma national est un fait important, cela ne garantit pas son déploiement. Un exemple qu'illustre parfaitement cette réalité, c'est que les deux pays de la région à avoir une loi sur le cinéma se trouvent dans les deux dernières places de production cinématographique, avec moins de dix films dans la dernière décennie. Quant au quota des

²⁸⁸ Francisco Quesada, « Cine salvadoreño, legislación y asociatividad », in *Caratula*, n° 44, octobre-novembre, Managua, 2011.

diffusions il ne peut pas être atteint si le pays ne produit pas assez de films, ce qui est aujourd'hui le cas du Panama et du Nicaragua.

Nous avons mis deux ans pour établir la réglementation. Cela fait deux ans que la réglementation existe mais le conseil cinématographique n'a pas encore été établi. Ce conseil est composé par des entités gouvernementales, le directeur de l'Institut de la culture, le directeur de la cinémathèque, deux membres de l'ANCI, deux cinéastes indépendants et deux maisons de production. La loi est prête et approuvée mais elle n'est pas mise en pratique²⁸⁹.

Si des commissions de cinéma devaient être mises en place, suite à l'approbation des lois, elles ne disposeraient pas des moyens pour remplir leurs fonctions et leurs objectifs. De sorte que sans les moyens pour l'appliquer, le respect d'une loi de cinéma semble impossible.

Par ailleurs, comme nous l'avons remarqué dans notre parcours contextuel des années 2000, le financement pour la production de films en Amérique centrale est très réduit. Pourtant, il est le moteur de toute production filmique. D'après nos résultats de recherche, en matière de production, le Costa Rica est l'un des pays qui a produit le plus grand nombre de films de la période des années 2000 à 2014, avec un total de soixante-dix-sept productions (entre longs-métrages et moyens-métrages). Comment expliquer un taux si élevé par rapport aux autres pays de la région ?

En effet, ce résultat peut s'expliquer par la mise en place de financements nationaux et régionaux. Car, grâce à l'association et à la mobilisation des principaux acteurs du cinéma et de l'audiovisuel avec la collaboration de l'État et les organismes privés, le Costa Rica est pionnier en matière d'aide à la production. Il bénéficie de deux fonds de productions : un national (Proartes) et un autre régional (CINERGIA) qui a été lancé par le Centre costaricien de production cinématographique. Dans d'autres pays de la région où la production est plus réduite les cinéastes affirment que le manque de financement est leur principal obstacle pour la réalisation de films.

Pour ce qui est de la promotion et la diffusion, le Guatemala est le leader de la région. En effet, le pays compte deux festivals internationaux importants : la *Muestra* de cinéma

²⁸⁹ Andrea Cabezas Vargas, interview de Katy Sevilla, Présidente de l'association de cinéastes de Nicaragua, 22 juillet 2012, Managua, Nicaragua.

international « Mémoire vérité et justice » et le Festival Ícaro réalisé dans ses versions régionales avant de célébrer la version internationale au Guatemala suivie d'un ensemble de projections itinérantes dans cinq pays (Cuba, le Porto Rico, l'Argentine, l'Autriche et les États-Unis). À ces initiatives s'ajoutent les festivals déjà mentionnés du Costa Rica et du Panama, ce qui fait que trois sur six pays de la région ont un festival pour promouvoir leurs films. Or, le festival est une clé pour le marketing des films. Sans un espace pour la projection nationale, les réalisateurs doivent se tourner vers l'étranger pour essayer de projeter leurs réalisations dans des festivals internationaux.

En ce qui concerne les salles de cinéma, elles sont toujours réticentes à la projection de films nationaux ou régionaux. La rentabilité est un facteur décisif mais il n'est pas le seul facteur. Ainsi l'affirme Pituka Ortega :

Il existe une réticence très marquée de la part de distributeurs et des salles envers le cinéma latino-américain, un de leur représentants à même affirmé que les latino-américains ne veulent pas voir le cinéma latino-américain, que les Colombiens ne veulent pas voir de cinéma panamien, que les Panamiens ne veulent pas voir de films ticos, que les Ticos ne veulent pas voir de films nicaraguayens... Et cela est faux²⁹⁰.

D'après Pituka Ortega, c'est a priori l'absence de distributeurs et de salles de cinéma accessibles aux films nationaux, ce qui empêche très souvent que les films centraméricains puissent avoir un marché centraméricain et puissent ainsi être vus dans leurs propres pays comme dans ses pays voisins.

En ce qui concerne la formation, l'Amérique centrale est encore en retard en matière de cinéma. Malgré les avancées technologiques et l'utilisation de la vidéo – qui favorise la démocratisation du milieu cinématographique dans la région – seuls deux pays bénéficient de formation en cinéma. Le Guatemala, pionnier en la matière, dispose d'une école et de trois universités qui offrent de spécialités en cinéma, télévision et audiovisuel. Ce qui explique aussi sa place privilégiée en matière de production cinématographique régionale.

²⁹⁰ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pituka Ortega, *op. cit.*

Formation en métiers et professions du cinéma en Amérique centrale²⁹¹

Nom de la formation	Institution d'enseignement	Pays
Réalisation en cinéma et télévision	École de cinéma et télévision <i>Casa comal</i>	Guatemala
Production audiovisuelle et arts cinématographiques	l'Université méso-américaine de Quetzaltenango	Guatemala
Communication et production audiovisuelle	l'Université panaméricaine	Guatemala
Animation et réalisation digitale	l'Université Internationale	Guatemala
Communication	Université de Costa Rica	Costa Rica
Production en cinéma et télévision	École de cinéma et télévision Veritas	Costa Rica

Tableau 2 : Formation en métiers et professions du cinéma en Amérique centrale.

En effet, les deux pays à avoir des écoles de cinéma sont ceux qui sont, à la fois, les mieux lotis, d'un point de vue quantitatif et qualitatif, en matière de réalisation. Or, il existe un autre enjeu majeur lié à la formation, comme l'expliquent le cinéaste espagnol Luis Valdivieso et le cinéaste salvadorien Francisco Quesada :

Il faut travailler avec fermeté et enthousiasme pour être mieux préparés artistiquement et techniquement et atteindre avec cela le maximum de qualité, puisque dans cet aspect il faut combler le vide que nous n'arrivons pas à surmonter²⁹².

Dans ce domaine, il reste encore du chemin à parcourir et des obstacles à surmonter au niveau de la narration, de l'usage intégrale du langage, de la mise en scène et de l'interprétation²⁹³.

La quantité n'est pas le seul facteur qui affecte l'absence de formation mais aussi la qualité. Dans ce domaine, il reste encore beaucoup de travail à faire, non seulement pour les pays n'ayant pas de formation mais pour l'ensemble de la région.

²⁹¹ Création propre.

²⁹² Luis Valdivieso, « Cine Salvadoreño, ¿Realidad o ficción? », in *Hunnapuh*, 3 novembre 2010.

²⁹³ Francisco Quesada, « Cine salvadoreño, legislación y asociatividad », in *Caratula*, n° 44 octobre-novembre, 2011.

I.3.6. Conservation du patrimoine cinématographique

En matière de conservation, le Salvador est un des pays qui bénéficie des meilleures d'archives filmiques grâce au Musée de la parole et de l'image. Le Panama, le Costa Rica, le Nicaragua et le Honduras, comme nous l'avons déjà mentionné, comptent aussi avec de centres de conservation mais leur fonctionnement n'est pas adapté à la préservation et beaucoup de films sont en train de se détériorer. Dans des pays tropicaux, comme ceux de l'Amérique centrale, les températures élevées et l'humidité favorisent la détérioration de films. Les salles climatisées semblent indispensables. Or, selon les témoignages que nous avons pu recueillir, de la part des responsables des centres de conservation, une des principales limitations des institutions est le financement. Les archives filmiques ne disposent pas de moyens économiques pour préserver correctement ces matériels ni pour les restaurer tandis que les États ne semblent pas se préoccuper de la sauvegarde de ce patrimoine historique.

Le manque de continuité et la vision à court terme de certains gouvernements ont constitué une véritable barrière pour la mise en place de législations qui financent et protègent la production audiovisuelle dans la région.

Les productions cinématographiques, en tant que bien culturel et patrimoine immatériel nécessitent des politiques de sauvegarde. De la même manière, il est important de connaître l'ensemble de la production d'une nation. À l'heure actuelle, il n'existe pas en Amérique centrale une véritable législation de « dépôt légal », même si certaines lois au Panama et au Nicaragua le demandent, elles ne sont pas respectées. Comment constituer une base de données exacte si les réglementations ne l'imposent pas ? Aujourd'hui ce sont les associations qui essaient de constituer des bases de données sur les productions locales, mais sans un organisme qui l'exige, il est très difficile d'avoir un calcul exact des productions avec des fiches techniques complètes.

D'après les témoignages des réalisateurs et des principaux acteurs du milieu du cinéma, nous constatons que nombreux films sont les films que le public national n'a jamais vus, tandis que d'autres sont en train de se perdre dans des lieux inadaptés pour la préservation du matériel filmique. Le peu d'intérêt prêté au septième art par les politiques culturelles régionales est en train de mettre en danger, voire même de provoquer la disparition

définitive d'œuvres filmiques d'intérêt culturel, social et historique pour les peuples des nations centraméricaines.

Sensibilisation du public

En nous appuyant sur les théories du troisième cinéma, proposé par Shohat et Stam²⁹⁴, nous sommes convaincus que la capacité de production des pays du tiers monde est conditionnée par ses limitations économiques et par la place qu'ils occupent dans le contexte mondial. De sorte que, ces œuvres cinématographiques seront, comme l'affirmait Julio García Espinosa, le produit d'un « cinéma imparfait²⁹⁵ » résultat des limitations économiques et techniques du pays d'origine mais aussi de la vision culturelle et de la façon d'appréhender le monde qu'ont les pays centraméricains. Ainsi envahi par le cinéma américain auquel il est habitué, le public de la région a encore du mal à payer une place de cinéma pour voir un film national. Pour autant, cela ne veut pas dire que le spectateur régional n'apprécie pas ce cinéma, car certaines statistiques récentes de salles ainsi que le succès de festivals régionaux montrent que les gens s'intéressent de plus en plus à ces films. Ce qui est encore difficile à faire comprendre est le fait que la production nationale et régionale a un coût économique et mérite bien la rémunération pour pouvoir continuer à exister. Les diffusions de films passent beaucoup par des productions gratuites ou par le piratage. À ce sujet, certains acteurs culturels se sont exprimés comme suit :

Au Guatemala tout le monde a la possibilité de voir les films produits au Guatemala mais, il faut être clair, cela passe par la voie du piratage et non pas par celle des salles de cinéma²⁹⁶.

Elías Jiménez, réalisateur.

Dans un pays tel que le nôtre, où nous sommes bombardés dans nos cinémas par toute l'ordure produite à Hollywood, il est nécessaire de former un spectateur qui puisse avoir la sensibilité et l'éducation pour regarder au-delà des explosions et des persécutions... Produire du cinéma national et le montrer à un public local passe également par l'éducation du spectateur qui apprécie de telles réalisations²⁹⁷.

Jacinta Escudos, journaliste et écrivaine.

²⁹⁴ Ella Shohat, Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

²⁹⁵ Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, Castellote, Madrid, 1976.

²⁹⁶ Andrea Cabezas Vargas, interview d'Elías Jiménez, San José, Costa Rica, 1^{er} août 2012.

²⁹⁷ Jacinta Escudos, « Cine en el Salvador », in *La prensa gráfica*, 10 juin 2012, San Salvador.

Ainsi, malgré l'intérêt récent qu'éveille le cinéma centraméricain dans des microsphères nationales et internationales, nombreuses sont les limitations que doivent affronter les cinéastes de la région pour pouvoir atteindre un véritable développement. Pour concevoir ces limites, il est toutefois nécessaire de comprendre que les limitations en matière de cinéma sont conditionnées à la réalité même de ces pays. Économiquement, la région centraméricaine est constituée de pays en voie de développement où les limitations en matière artistique sont très importantes. Leur condition économique et politique ont fait que l'Art n'a jamais été une priorité dans la région et le cinéma a été vu comme une dépense inutile, un luxe que seuls les pays développés peuvent se permettre provoquant le manque de soutien des politiques locales ainsi que du public. Même si dans les années 2000 nombreuses sont les initiatives qui essaient de « transformer » ces idées pour faire valoir le cinéma comme un art à part entière, le milieu du cinéma trouve des résistances dans plusieurs sphères et domaines sociopolitiques et culturels.

Or, malgré les initiatives récentes dans le champ de la réalisation, une questionne s'impose : comment garantir dans un futur la préservation du matériel filmique qu'on produit aujourd'hui, si les préoccupations majeures sont la production, si on néglige la préservation et la documentation ? Pourquoi faire des films, pour développer une industrie commerciale, pour les présenter dans des festivals et puis les garder après dans un tiroir ? Si les cinéastes se donnent autant de mal pour produire ces films, ne méritent-ils pas d'être préservés et étudiés ? Quelles sont les spécificités de ces cinémas et quel intérêt suscitent-ils à leur société ?

**II. Mémoires socio-historiques et
culturelles : de l'engagement et les batailles
idéologiques à l'écran**

Le militantisme est l'état naturel de quiconque s'intéresse à la vie collective, et entend, sinon la changer radicalement, du moins la faire évoluer dans l'un ou l'autre de ses aspects. Les sociétés démocratiques ont fait du vote la manifestation minimale du militantisme, mais le vrai militantisme, celui qui témoigne d'une démangeaison d'intervention permanente, se manifeste entre les scrutins, sous différentes formes et sur des points particuliers. On milite en descendant dans la rue, en faisant grève, en signant des pétitions, en écrivant des pamphlets, et, bien sûr, en utilisant comme une arme le cinéma ou la vidéo²⁹⁸.

Partant de l'idée que le cinéma militant s'assigne « une mission de contre-information, d'intervention et de mobilisation²⁹⁹ », nous pouvons affirmer que le Nouveau cinéma latino-américain a été par excellence un cinéma militant. Ainsi l'ont revendiqué de nombreux réalisateurs dans divers manifestes tels que Fernando Birri dans *Pour un cinéma national, réaliste, critique et populaire* (1962) ; Glauber Rocha dans *L'Esthétique de la faim*³⁰⁰ (1965), Julio García Espinosa dans *Pour un cinéma imparfait*³⁰¹ (1973) ; les cinéastes chiliens avec le *Manifeste des cinéastes de l'Union Populaire*³⁰² du Chili (1970) ; Fernando Solanas et Octavio Getino dans *El cine como hecho político, la práctica del cine militante*³⁰³ (1973). Après que les manifestes se sont retrouvés démodés, d'autres cinéastes contemporains ont témoigné de cet engagement à travers leurs films, utilisant des modèles cinématographiques employés par les fondateurs du Nouveau cinéma latino-américain. Aujourd'hui, des nouvelles générations utilisent des langages et des recours propres et plus contemporains mais qui témoignent encore d'un engagement qui ne semble pas avoir cessé d'exister. Ces engagements, qu'ils soient idéologiques, sociaux ou culturels ont marqué l'histoire du cinéma latino-américain et ont influencé plusieurs générations de cinéastes. Héritiers directs du

²⁹⁸ Guy Gauthier (dir.), *Le cinéma militant reprend le travail*, CinémAction, n° 110, 2004, p. 20.

²⁹⁹ Monique Martineau, « Cinéma militant : le retour ! » in Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 11.

³⁰⁰ Le manifeste fut présenté sous forme de communication à Gênes, Italie, en janvier 1965, lors d'une rétrospective de cinéma latino-américain comprenant un hommage spécifique au Cinéma Novo brésilien. Le texte fut traduit et publié en plusieurs langues notamment en français par la revue *Positif* en février 1966, sous le titre « Esthétique de la Violence ».

³⁰¹ Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, Madrid, Castellote, 1976, p. 71.

³⁰² Pour voir plus de détail sur les publications et les variantes du manifeste voir : Pablo Marín Castro, *Texto y contexto : el manifiesto de los cineastas de la unidad popular y la construcción de una cultura revolucionaria*. Thèse sous la direction du professeur Eduardo Cavieres Figueroa, Département de Philosophie et Humanités, Universidad de Chile, 2007.

³⁰³ Fernando Solanas, Octavio Getino, *El cine como hecho político, la práctica del cine militante*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, Cuadernos políticos, 1973.

Nouveau cinéma latino-américain, les cinémas d'Amérique centrale auraient-ils reproduit ses pratiques militantes ? Quelle a été l'incidence ou l'impact du cinéma militant dans la région centraméricaine ? Quels engagements les films ont-ils revendiqué ? Et si c'est le cas, comment ces formes d'engagement ont évolué ?

Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre premier chapitre, les cinémas nationaux centraméricains surgissent, presque dans leur ensemble, d'un besoin d'exprimer une révolte, une idéologie, une opposition à la domination dans le cadre spécifique de la guerre froide et des révolutions régionales. Dans ce sens, ils s'inscrivent ouvertement et irréfutablement dans diverses revendications. La première lutte de revendication qui assume le cinéma dans la région est enregistrée dans les années 1970 étant d'ordre politique et idéologique. Elle sera continuée à partir des années 1980 par des batailles sociologiques telles que la dénonciation et la lutte pour l'égalité de genre ainsi que d'ordre culturel et social avec la défense de groupes ethniques marginalisés. C'est ainsi qu'au fur et à mesure que le cinéma a gagné du terrain et de la force, les formes de militantismes, par la voie du septième art, ont changé de schémas s'adaptant à une société en perpétuelle transformation.

II.1. Temps de guerre : idéologies politiques et révolutions

Dans le contexte des dictatures et révolutions qu'a vécu l'Amérique latine, entre la fin des années 1950 et les années 1970, le cinéma politique a eu un rôle principal dans la dénonciation politique et dans la médiatisation entre le peuple, les mouvements révolutionnaires et la scène internationale. Après avoir tracé un panorama du contexte socio-historique, au sens de ce premier chapitre, et grâce au témoin des principaux fondateurs des cinémas nationaux dans la région, nous pouvons affirmer que l'influence qu'a exercé le Nouveau cinéma latino-américain dans la région centraméricaine est indéniable. Le phénomène « supranational » qui a dépassé les frontières des pays sud-américains déclenchant la solidarité et le travail collectif des cinéastes du continent latino-américain grâce, en grand partie, à la création de la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain qui a permis l'émergence d'un cinéma politique et révolutionnaire en Amérique centrale. Ainsi en a témoigné, la mobilisation des cinéastes de diverses nationalités qui travaillaient ensemble

pour combattre leurs « ennemis » commun : les gouvernements autoritaires, les dictatures, la domination et l'impérialisme américain pour participer de la libération nationale et régionale des pays du continent. Comme affirme Miguel Littín, dans un article publié en 1981 :

Innombrables sont les cinéastes qui ont risqué leurs vies dans des combats pour la libération, beaucoup d'entre eux ont disparu ou ont été assassinés par les dictatures militaires dans différents points de notre patrie³⁰⁴. Cinéastes Mexicains et Argentins à côté de cinéastes Nicaraguayens, Chiliens et Cubains ont enregistré dans des gestes internationaux la victorieuse guerre nicaraguayenne. Cinéastes Portoricains et Salvadoriens, ont capté la guerre qui libère aujourd'hui le peuple salvadorien³⁰⁵.

Ce qui nous intéresse ici, et ce que nous essayerons d'étudier est l'évolution de ce cinéma militant politique et révolutionnaire dans la région centraméricaine. Ainsi, afin de ne pas nous répéter, nous ne reviendrons plus sur le contexte dans lequel surgissent ces cinématographies régionales à l'aube des révolutions, ni sur la contribution des aides internationales dans le développement des cinémas régionaux en Amérique centrale que nous venons d'exposer dans le chapitre précédent. Nous nous interrogerons précisément sur le poids du cinéma politique révolutionnaire dans la cinématographie centraméricaine. Comment ces films s'inscrivent-ils dans les réalités sociopolitiques de la région ? Que nous disent ces films des sociétés et de leur l'Histoire dans les contextes des dernières décennies ?

II.1.1. Bilan général : des films sur la guerre et les révolutions centraméricaines

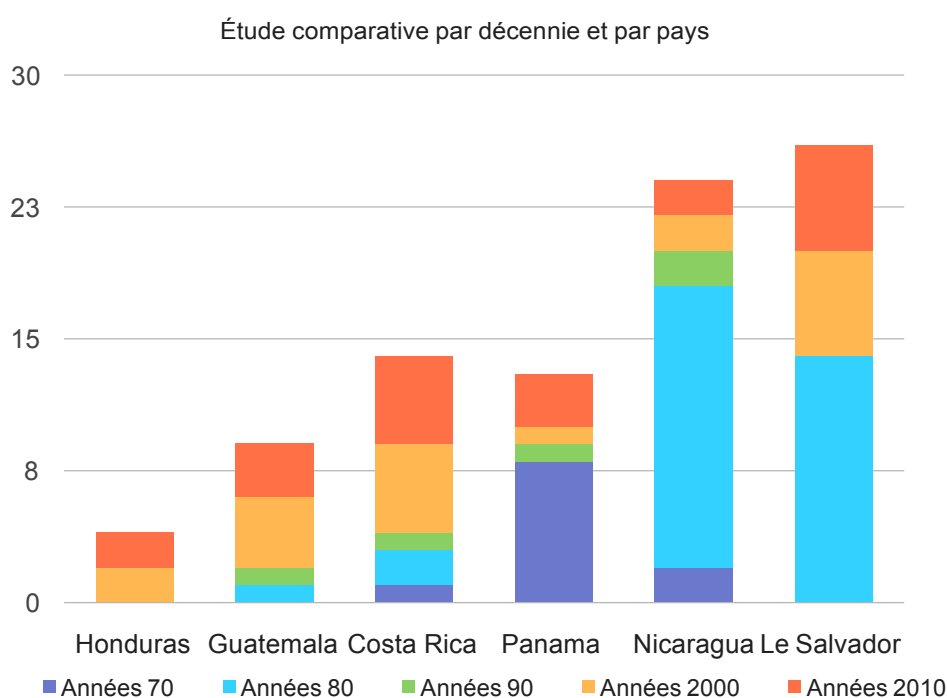
En Amérique centrale, après son apparition dans les années 1970, le cinéma politique et révolutionnaire a eu une expansion en *crescendo* jusqu'à arriver à son apogée dans la décennie 1980, période, quantitativement, la plus importante dans l'Histoire de la région. Pour illustrer et justifier nos propos nous avons procédé à un catalogage de films qui s'est révélé très utile. En effet, à travers la classification des films en catégories, nous avons pu compter, que sur cent vingt-trois films portant sur l'Histoire, quatre-vingts films portent sur des sujets

³⁰⁴ Dans ce discours, il faut lire patrie comme l'ensemble des pays de l'Amérique latine.

³⁰⁵ Miguel Littín, « El cine latinoamericano y su público », in *Formato 16*, n° 9, 1981, p. 19.

politiques dont soixante-et-un ont été consacrés aux révolutions et aux luttes idéologiques des révolutions centraméricaines de 1970 et 1980. L'étude comparative de la production totale centraméricaine, entre les pays nous a permis également de constater son évolution par décennie et par pays, comme nous pouvons l'observer dans le graphique ci-dessous :

ETUDE COMPARATIVE DE LA PRODUCTION FILMIQUE EN AMERIQUE CENTRALE : FILMS PORTANT SUR LES IDEOLOGIES, LES CONFLITS ET LES REVOLUTIONS POLITIQUES (1970-2014)



Graphique 3 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur les idéologies, les conflits et les révolutions centraméricaines (1970-2014).

À travers ces résultats, on constate que deux pays se démarquent du reste de la région. Ce sont le Salvador, avec 29 % de la production, et le Nicaragua, avec 26 % de la production, qui se trouvent en tête des productions liées à la politique, suivi du Costa Rica avec 16 % et du Panama avec 15 %, tandis qu'en dernières places se trouvent le Guatemala avec 10 % et le Honduras avec seulement 4 % de l'ensemble des productions consacrés aux sujets politiques.

Si nous analysons ces résultats période par période, nous pouvons remarquer que dans la décennie 1970 le pays qui a tourné le plus grand nombre de films politiques est le Panama

avec la réalisation de films comme : *Ahora ya no estamos solos* (1973) de Pedro Rivera et Enoch Castellero ; *La historia de un soldado sin ejército* (1977) de Sergio Cambefort ainsi que les films de Pedro Rivera : *Bayano cambio: la producción* (1975) ; *Ligar el alfabeto a la tierra* (1975) ; *Compadre vamos pa'lante*, (1975) ; *¿Qué está haciendo el lobo?* (1976) ; *Como si a Maceo, Lorenzo diera un apretón de manos* (1976) et *Belice vencerá* (1979). À cette liste s'ajoutent une trentaine de courts-métrages du même type idéologique que nous n'avons pas pris en considération pour cette étude mais qu'il est tout de même digne de signaler en raison de la nouveauté des productions filmiques dans le pays. Comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, ce phénomène inédit dans le pays s'explique par la création du GECU et son lien étroit avec la lutte pour la libération du canal de Panama. Financé par le colonel Omar Torrijos, le cinéma a accompagné le processus politique de lutte de libération. Or, après la signature du traité de remise du canal au Panama (1977) et le décès du colonel Torrijos (1981) le cinéma s'est retrouvé sans fonds pour pouvoir continuer à subsister et a dû réduire la production de films.

Dans cette même décennie, le Nicaragua a réalisé deux films : *Victoria de un pueblo en armas* (1979) et *La insurrección* (1979) qui parlaient déjà de la crise politique que vivait le pays après le déclenchement de l'insurrection pour expulser du pouvoir le dictateur Anastasio Somoza Debayle. Cependant, s'il existe un nombre plus large de films sur le sujet tournés sur le territoire nicaraguayen, ces films ont été tournés principalement par des cinéastes étrangers de façon indépendante, comme nous avons pu le constater dans les archives de la BFI British Film Library, des réalisateurs particulièrement des Anglais et des Allemands ont réalisé des films sur le sujet. Dans cette décennie, le Costa Rica a produit un film consacré à l'insurrection nicaraguayenne : *Patria libre o morir* (1979) d'Antonio Yglesias avec la collaboration des membres du FSLN.

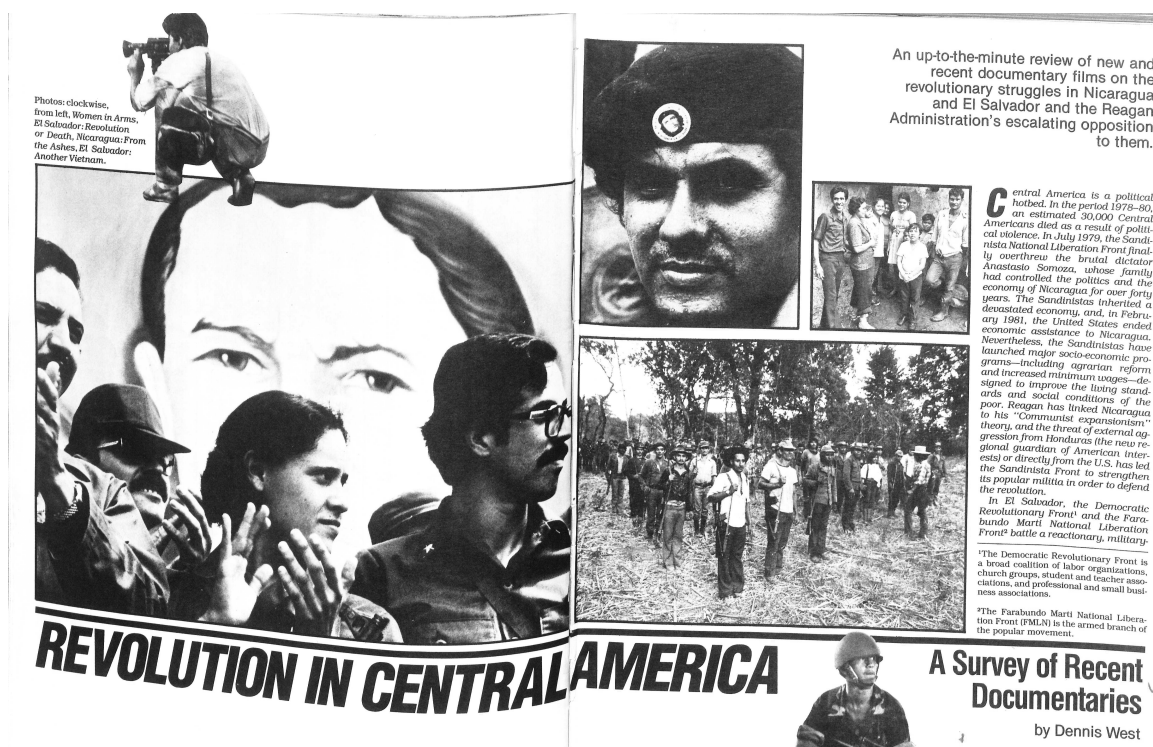


Image 4 : *Cineaste*, v.12, n° 1, 1982, p. 18-19.

Or, c'est dans les années 1980 que le cinéma politique de la révolution vit son âge d'or. Cette période coïncide également avec la période d'effervescence et les moments les plus difficiles pour les pays centraméricains en pleine guerre froide. Le durcissement de la politique américaine du gouvernement Reagan a frappé la région dévastant les pays révoltés. Paradoxalement, c'est dans cette période avec beaucoup plus de difficultés techniques, avec moins de libertés de déplacement et avec de nombreux obstacles économiques significatifs que les pays de la région arrivent à battre le record de productions filmiques. Comme affirme Julia Kristeva, il est indéniable que « l'oppression peut-être source de curiosité intellectuelle exceptionnelle en intensité et en qualité³⁰⁶ ». C'est, peut-être, une des raisons qui a poussé un grand nombre de personnes à prendre les caméras et à immortaliser les événements d'une des périodes les plus importantes et les plus tragiques de l'histoire politique, culturelle et sociale des Nations centraméricaines. Or, si nous regardons de près le détail de l'évolution de ces productions dans cette décennie, il n'est pas étonnant de comprendre pourquoi ce sont le Salvador et le Nicaragua qui possèdent la plus grande production filmique. Car, c'est bien dans ces deux pays, avec le Guatemala, que les conflits ont débordé et où de véritables

³⁰⁶ Julia Kristeva, *Chroniques du temps sensible*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2003, p. 117.

massacres ont exterminé une partie de la population, ainsi que le confirment les rapports des commissions de la vérité³⁰⁷.

Au total, dans cette période nous avons pu cataloguer trente-trois films consacrés à la guerre et aux révolutions dont quinze sur la Révolution nicaraguayenne³⁰⁸ et quinze consacrés à la guerre civile au Salvador³⁰⁹, deux sur la situation en général en Amérique centrale et un seul film sur la guerre au Guatemala. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, la forte répression de la dictature guatémaltèque rendait impossible le tournage de films en dehors du consentement et de l'extrême surveillance de l'État. Les cinéastes qui ont essayé de défier le gouvernement ont été supprimés par la dictature³¹⁰. Ce qui peut expliquer pourquoi le seul film que nous avons pu répertorier dans cette période fut réalisé par le réalisateur espagnol, Félix Zurita.

Pendant les années 1990, le cinéma semble avoir laissé de côté les sujets politiques et les révolutions. Après leur grand succès dans les deux décennies précédentes, plusieurs facteurs expliquent cela. Tout d'abord, il faut signaler le facteur économique, car comme nous l'avons déjà remarqué dans le premier chapitre du présent travail, les aides à la production filmique qu'elles soient internationales (le cas du Salvador et du Nicaragua) ou étatiques (le cas du Nicaragua) sont supprimées après la signature des traités de paix et le retour à la « normalité ». Or, il ne faut pas oublier, tout de même, le facteur social. Le public national était-il véritablement « prêt » à revoir et à revivre les traumatismes de la guerre par les images du cinéma ? On l'a vu au Nicaragua, pendant les élections présidentielles de 1989 le pays a voté pour Violeta Barrios de Chamorro et a dit « Non » au FSLN. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire, le pays place à sa tête une femme. L'idée d'un changement social et de la paix après des années de meurtres et de tortures s'impose à travers leur vote. Cette envie de tourner la page s'est transposée également au cinéma. Sur le sujet des révolutions et des idées politiques nous n'avons pu enregistrer que deux films réalisés dans la décennie : *El silencio de Neto* (Guatemala, 1994) de Luis Argueta et *Nica libre* (Nicaragua, 1997) de Félix Zurita.

³⁰⁷ Comisión de la verdad para El Salvador, *De la locura a la Esperanza, le guerra de doce años en el Salvador*, El Salvador-New York, Oficina de Naciones Unidas para el desarrollo, 1993 ; Comisión para el esclarecimiento histórico, *Guatemala, memoria del silencio*, Ciudad de Guatemala, Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, 1999.

³⁰⁸ Voir liste de films catalogués, annexe p. 429.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Voir p. 74, 87 et 88 du premier chapitre du présent travail.

II.1.2. Entre continuités et ruptures esthétiques

Dans les années 2000, dans un contexte social à nouveau alourdi par les crises économiques et politiques ainsi que par l'introduction des traités pour la signature du TLC (Traité de Libre Échange entre la République Dominicaine, l'Amérique centrale et les États-Unis d'Amérique) en 2003 et par les luttes de certains groupes sociaux contre la signature de ce dernier avec les États-Unis, on voit l'intérêt des cinéastes à revenir sur des grands moments historiques et politiques du passé. Le sens de la révolte et de la protestation resurgissent à nouveau. On voit apparaître des films portant particulièrement sur le sujet des révolutions qui soulèvent des problèmes toujours latents dans la région. Dans des pays comme le Guatemala, qui avait souffert une terrible répression et dont le cinéma n'avait pas pu se développer pendant la période de dictature et de la guerre, les années 2000 permettent aux cinéastes de parler de sujets très sensibles jusqu'à présent absents sur le grand écran. Avec des films comme : *Sí hubo genocidio* (2005) de Julio Hernández ; *Distancia* (2012) de Sergio Ramírez ; *El eco del dolor de mucha gente* (2012), de Ana Lucía Cuevas ; *Polvo* (2012) de Julio Hernández.

Au Nicaragua, des films comme *Los amantes de San Fernando* (2001) de Peter Torbiörnsson, *El inmortal* (2005) et *Palabras mágicas* (2012) tous les deux de la réalisatrice de Mercedes Moncada, osent reparler à nouveau des expériences de la période révolutionnaire à travers le support du documentaire. Les cinéastes costariciens ont également revisité cette histoire récente et partagée avec son voisin du Nord, le Nicaragua. Même si le Costa Rica n'était pas en guerre, il a bien vécu ses conséquences. C'est justement sur ces conséquences, sur les liens étroits entre les deux pays et les flux migratoires provoqués par la guerre que s'appuient les films de fiction comme : *Querido Camilo* (2007) de Daniel Ross et Julio Molina ; *El último comandante* (2010) d'Isabel Martínez et Vicente Ferraz ; *El compromiso* (2011) de Óscar Castillo et *Princesas rojas* (2013) de Laura Astorga. Au Salvador, des films comme *Santuario* (2002) de Felipe Vargas ; *Monseñor Romero un Ministerio de Dios* (2007) de Óscar Orellana, *Sobreviviendo Guazapa* (2008) de Roberto Dávila ; *Uno, la historia de un gol* (2010) de Gerardo Muyschondt et Carlos Moreno ; *Ecos del bajo lempa* (2010) de Paolo Hasbún ; *La palabra en el bosque* (2011) de Carlos Henríquez Consalvi et Jeffrey Gould ; *El cielo abierto* (2011) d'Everardo González reviennent sur la Révolution sandiniste. Au

Panama, le cinéma revisite également la période difficile de l'occupation du canal et de l'invasion américaine à travers des films comme *Los puños de una nación* (2005) de Pituka Ortega Heilbron ; *El último soldado* (2010) de Luis Romero ; *La verdad no contada* (2011) de Jorge Cajar et *Invasión* (2014) d'Abner Benaim.

Concernant la différence entre les films des années 1970 et 1980 et ceux des années 2000, on peut souligner, tout d'abord, l'aspect idéologique mais aussi l'aspect esthétique. Les documentaires à partir des années 2000 montrent l'intérêt de (re)visiter une période historique récente, or ils ne s'intéressent guère à la défense d'une cause politique comme c'était le cas de la plupart des documentaires des années 1970 et 1980, qui, quant à eux, se positionnaient avec une perspective militante. Les films les plus récents sont réalisés soit par des réalisateurs expérimentés soit par de nouvelles générations, dans les deux cas ces films témoignent d'une quête de révélation des non dits de cette période, des silences de l'Histoire et de leurs familles ou tout simplement pour essayer de comprendre ce qui s'est passé dans leur pays dans cette période et dont on ne parle pas. Cette fois-ci, la révolte ou le militantisme animent le cinéaste (de soi et pour soi) à partir de récits et d'expériences personnelles qui se mêlent aux expériences collectives. De ce fait, le cinéma récent vient combler un vide dans l'imaginaire collectif d'une Histoire que beaucoup de victimes ont voulu oublier et que les nouvelles générations cherchent à comprendre. La thématique liée à la guerre, aux révolutions et aux idéologies politiques en Amérique centrale s'affirme très riche en forme et en contenu qui mériteraient sans doute un travail analytique beaucoup plus approfondi et centré entièrement sur le sujet. Mais, dans le cadre de cette thèse et en fonction de nos objectifs scientifiques, notre analyse sera limitée à trois cas particuliers correspondant à trois techniques et à trois périodes différentes dans l'histoire du cinéma régional, à simple titre d'échantillon.

II.1.3. *El Salvador, el pueblo vencerá* : le processus de la révolution et l'incitation à la révolte d'un peuple.

Notre cinéma est la chronique de la Révolution, mais la révolution est l'Histoire de toute une nation, et dans le cas spécifique du Salvador, cela constitue le début d'une nouvelle ère³¹¹.

³¹¹ Fundación mexicana de cineastas, « Entrevista con Yderín Tovar », *op. cit.*, p. 230.

Selon les témoignages des réalisateurs de cette époque, dès les débuts, le cinéma des Révolutions centraméricaines a revendiqué l'intention d'informer ou de communiquer les réalités de leurs peuples. Cependant, nous savons aujourd'hui que ces films ne se limitaient pas au simple fait d'informer, ils cherchaient également à identifier le spectateur avec les groupes révolutionnaires. Or, on peut se demander avec quel but ? À quel genre de spectateurs s'adressaient ces films ? Quels moyens utilisaient les cinéastes pour parvenir à leurs fins ?

Pour essayer de répondre à ces questions nous allons nous centrer sur le cas particulier du film *El Salvador el pueblo vencerá*, documentaire réalisé par Diego de la Texera en 1981 à la demande de l'Institut Révolutionnaire de cinéma du Salvador. L'intérêt du film *El Salvador el pueblo vencerá*, repose sur sa valeur historique mais également pour sa typologie, en tant qu'exemple type du cinéma révolutionnaire qu'a connu l'Amérique centrale entre la période de la fin des années 1970 et la décennie des années 1980.

II.1.3.1. L'exaltation du nationalisme comme vecteur du *Pathos*

Le *Pathos*, dans sa conception ancienne, serait la « partie de la rhétorique qui traite des moyens propres à émouvoir l'auditeur ³¹² ». C'est dans cette conception que le nationalisme par la voie du cinéma a joué un rôle important dans la conception des identités nationalistes latino-américaines, notamment, avec la construction d'un imaginaire collectif qui passe, avant le récit, par les images. De ce fait, il n'est pas étonnant que la « Nation » soit toujours très présente dans le cinéma révolutionnaire latino-américain³¹³. Dans *El Salvador el pueblo vencerá*, comme dans la plupart des films issus de l'époque révolutionnaire au Nicaragua et au Salvador, la Nation est omniprésent dans chacun de ces films à travers de multiples représentations. Son rôle principal était d'exalter le sentiment nationaliste et d'identifier le spectateur à une nation déterminée, à travers l'émotion. Pour ce faire, le film a utilisé différents moyens dont nous analyserons particulièrement la représentation discursive et la représentation visuelle.

³¹² Centre National de Ressources Textuelle et Lexicales, CNRS. [En ligne] URL// <http://www.cnrtl.fr>. [Consulté le 17 janvier 2013].

³¹³ Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras et Silvana Flores, *Cine y revolución en América Latina*, Buenos Aires, Imago mundi, 2014.

Dès lors, le premier des éléments que nous distinguons est la représentation discursive présente déjà dans le titre du film. Dans le cas précis du *El Salvador el pueblo vencerá*, nous constatons deux mots clés : « El Salvador » et « peuple ». Le premier correspond au nom du pays, dans d'autres termes à la Nation, de sorte que ce nom propre permet de se distinguer d'autres nations. Quant au deuxième terme, « peuple », dans son acception historique, il est défini comme un « ensemble des individus constituant une nation, vivant sur un même territoire et soumis aux mêmes lois, aux mêmes institutions politiques³¹⁴ ». Ainsi, dans cette double référence à la Nation, à un territoire et à l'identification des citoyens avec ce territoire le titre du film ne laisse pas indifférent les spectateurs, en les obligeant à situer leur espace territorial. De même, d'autres films des années 1970 et 1980 ont utilisé cette stratégie d'identification, en évoquant le nom du pays ou la référence aux mots peuple et/ou nation, une technique qui s'avérait très efficace pour associer les images et le discours militant à une nation. Exemples de cela sont les films *Nicaragua Patria libre o morir*, *Victoria de un pueblo en armas*, *Nicaragua: la otra invasión*, *Belize vencerá*, *Nicaragua sangre y miel*, pour ne citer que quelques exemples.

Dans le discours verbal d'*El Salvador el pueblo vencerá*, la voix off de la narration joue un rôle essentiel. Tout d'abord, cette voix nous fait un parcours dans l'histoire du pays en commençant avec le présent conflit armé. La narration se poursuit avec un récit linéaire des principaux événements de l'époque précolombienne, à la conquête espagnole et aux différentes dictatures en même temps qu'il fait un rappel des principales luttes du peuple salvadorien et des multiples massacres commis par les différents gouvernements ainsi que par les juntas militaires. Le film souligne notamment celles ordonnées par la dictature du général Maximiliano Hernández Martínez³¹⁵ en 1932 contre les populations indiennes et le massacre plus récent d'El Mozote commis en 1981 par les troupes du Bataillon Atlacatl de la Force Armée du Salvador, pendant la mission de contre-insurrection effectuée les 10, 11 et 12 décembre, dans les zones de « El Mozote », « La Joya » et « Los Toriles ». La narration de ces événements troublants dans l'Histoire de la Nation et des abus commis contre le peuple s'entremêlent avec les paroles patriotiques de la chanson « Dicen qui vieron pasar a Farabundo Martí³¹⁶ ». Chanson qui rappelle la vie et la lutte de Farabundo Martí, fondateur du Parti communiste salvadorien, assassiné en 1932 par la dictature, personnage qui incarne le

³¹⁴ Centre National de Ressources Textuelle et Lexicales, CNRS. [En ligne] URL// <http://www.cnrtl.fr>. [Consulté le 17 janvier 2013]

³¹⁵ Le général Maximiliano Hernández Martínez instaura un régime dictatorial au pays de 1932 à 1944.

³¹⁶ La chanson fut écrite et chantée par l'argentin-costaricien Adrián Goizueta.

« héros » du premier essai de la révolution salvadorienne qui n'a pas pu aboutir. Ainsi à travers ce chant, le documentaire fait revivre ce personnage héroïque et le soutien du peuple pour la cause révolutionnaire :

Avec sa lumière de libération, Farabundo est arrivé [...]
Il a semé conscience et futur, horizons libérateurs.
Il a écrit avec espoir et combattu avec des mitraillettes.
Avec machettes et révolvers, les ouvriers et les paysans,
dans les montagnes et dans les rues,
en février 1932, le peuple a dit NON.

Ainsi, exaltent les paroles de cette chanson le personnage héroïque d'Augustín Farabundo Martí. Écrite et chantée par l'argentin-costaricien Adrián Goizueta, la chanson est devenue un hymne pour la lutte salvadorienne, incitant les gens à se révolter, tout comme les images qui illustrent la chanson dans le documentaire.

Mis à part le discours verbal, l'image a eu un rôle fondamental dans le documentaire. Avec une véritable allégorie de la Patrie, les images panoramiques et les scènes du groupe mettent en valeur le peuple en tant que représentant de la nation. Images qui s'opposent à la représentation de l'étranger envahisseur. Le film fait référence aux presque cinq-cents ans de résistance des peuples indiens depuis la colonisation espagnole et la présence des Américains comme les nouveaux colonisateurs. Il évoque comment à ce « nouvel ennemi envahisseur » se sont alliées les classes aisées du pays qui défendent leurs privilèges. De même, les images du peuple qui souffre, victime des massacres, s'opposent aux images filmées dans une fête célébrée à l'ambassade américaine. La trahison de la patrie est révélée par des images symboliques, de cette fête. Le drapeau américain est hissé et les Salvadoriens présents le célèbrent. Le montage de cette séquence met en valeur des éléments étrangers à la culture et aux traditions salvadoriennes en montrant ces objets comme des symboles de l'acculturation américaine. Pour renforcer cette idée, la caméra s'arrête sur les invités qui boivent les boissons gazeuses des compagnies américaines comme *Coca-cola* et *Crush* et qui portent de vêtements de marques américaines. Ces images sont accompagnées de la musique d'une *Marching band*, ou fanfare militaire, typique des défilés des troupes américaines. Les célébrations se poursuivent avec l'arrivée de parachutistes, d'hélicoptères ainsi que d'un défilé des soldats américains. On voit les mains des salvadoriens, présents à la célébration, applaudir les troupes américaines en même temps qu'ils proclament « Patrie oui,

communisme non » slogan répandu par la droite pour combattre la propagation du communisme.

Or, à cette séquence, s'oppose la scène suivante avec non seulement un changement de musique mais aussi de scénario, très différent. On change de lieu : les conditions de vie associées au peuple et aux secteurs les plus démunis sont mises en évidence, ceux qui représentent la plupart de la population du pays. Cette fois-ci, c'est la musique folklorique, associée aux racines culturelles et aux paysans que nous écoutons. Nous voyons les images des gens de la campagne salvadorienne, les enfants mangent du maïs avec leurs doigts, les femmes préparent des tortillas, aliment de base des peuples indiens et symbole de leur culture. Par la suite, le montage dynamique d'une séquence de plans nous montre des scènes de la vie quotidienne de ces personnes : un stand de vente dans la rue, un homme dort sur le trottoir, des femmes font leur lessive à la main dans la rivière, une autre porte un chargement de bois sur la tête, un homme sculpte le bois, d'autres traient les vaches, d'autres encore tissent des filets de pêche. Ici, autant les images que le montage ont pour objectif de démontrer le décalage de vie entre ces deux sphères sociales si différentes. Ces images servent aussi d'introduction avant de nous parler de la révolution, afin que le spectateur puisse « comprendre » le contexte des inégalités sociales, une des raisons pour lesquelles luttent les révolutionnaires. Ainsi, il vise à identifier le spectateur, qu'il soit salvadorien ou étranger, avec les luttes révolutionnaires du FMLN.

II.1.3.2. Entre le national et l'international

Les films des révolutions en Amérique centrale se différencient d'autres cinématographies consacrées aux révolutions, à part, évidemment, le fait d'appartenir à des périodes historiques et de contextes différents, comme la mexicaine et l'argentine, par ses buts et son public ciblé. En Amérique centrale, les films consacrés aux révolutions centraméricaines réalisés pendant la période même de la Révolution avaient pour but de « contester les informations du pouvoir, de témoigner de façon directe³¹⁷ » et de « filmer l'Histoire en construction³¹⁸ ». Or, leur public cible n'était pas seulement le public national, mais principalement un public étranger.

³¹⁷ Fundación mexicana de cineastas, *Hojas de cine, op. cit.*, p. 225.

³¹⁸ Andrea Cabezas Vargas, interview de María José Álvarez, Managua, Nicaragua, 24 juillet, 2012.

Dans le documentaire *El Salvador el pueblo vencerá*, le but d'atteindre un public international est bien annoncé à partir des quatre premières minutes du film. Lorsque la voix off nous formule que « pendant les dernières années Le Salvador a été l'objet d'intérêt de moyens de communication internationaux ». Les images nous montrent les archives des journaux télévisés américains et par la suite nous annoncent, à titre d'avertissement, « Celle-ci est notre vision celle du peuple salvadorien ». Ce propos positionne le documentaire en opposition à la version officielle du gouvernement salvadorien et à celle diffusée par les moyens de communication américains. Ainsi, le documentaire vise à démentir internationalement la version américaine en utilisant les mêmes moyens médiatiques, autrement dit l'image et le discours visuel.

Or, l'intérêt d'avoir un public international n'est pas seulement de dévoiler les atrocités commises par le gouvernement avec le soutien des États-Unis, mais aussi pour légitimer les actions du FMLN et pour avoir le soutien économique et politique d'autres nations. En effet, l'utilisation du cinéma comme arme de guerre a toujours été très courant dans l'histoire du cinéma latino-américain, il est devenu très courant avec le Nouveau cinéma latino-américain. À Cuba, comme dans d'autres pays communistes le cinéma était devenu un véritable outil de guerre et de transmission d'idéologies politiques, étant « une idéologie qui, plus que toute autre, a mobilisé les forces du septième art³¹⁹ » par sa capacité d'accéder à un très grand nombre de spectateurs et étant par son discours accessible à une population analphabète, très majoritairement. Le film était un excellent médium pour toucher une partie de la population. Dans ce contexte, la politisation et l'internationalisation du cinéma allaient de pair. N'ayant pas d'autres moyens de communication interne ou externe les groupes révolutionnaires, avec l'aide internationale, commencent à tourner des films pour créer leur propre médiatisation face aux pouvoirs de communication beaucoup plus larges et plus puissants. Dans le documentaire, l'internationalisation du problème politique au Salvador selon le discours de l'ancien président de l'Université National Autonome et membre du Front Démocratique Révolutionnaire (F.D.R), vient d'abord des États-Unis qui ont installé des bases à Honduras et au Guatemala, pour pouvoir attaquer les mouvements insurrectionnels depuis les frontières de ces deux pays voisins. Il dénonce les aides économiques offertes par les États-Unis et l'assistance militaire avec des troupes armées, des hélicoptères, ainsi que de forts moyens économiques et des formations

³¹⁹ Antoine de Baecque, « Le siècle du communisme et du cinéma », in *L'Histoire*, n° 349, janvier 2010, p. 26.

militaires. Il accuse également l'implantation au Guatemala de deux bases militaires créées par la CIA. Il dénonce aussi l'aide militaire au Honduras et les attaques réalisées au Salvador depuis ce pays. De lors, l'utilisation du cinéma devient un moyen valable et efficace pour faire appel à l'aide internationale dont les révolutionnaires ne disposaient pas.

À l'échelle internationale, le film a eu un grand impact, il a gagné des prix tels que le « Prix Caiman Barbudo », le « Prix Saul Yelin » et le « Grand Prix Coral » au Festival du Nouveau cinéma latino-américain de la Havane, Cuba. Des nombreuses revues de cinéma ont consacré des articles au film tels que *Film & Video News*³²⁰, *Film Library Quarterly*³²¹, *Cineastes*³²², *British National Film Catalogue*³²³, *Jump Cut*³²⁴, *Image et Son*³²⁵, *Cine Cubano*³²⁶, *Time Out*³²⁷, *Young Cinema and Theatre*³²⁸ et *Monthly Film Bulletin*³²⁹. Avec le film nicaraguayen *Alsino y el cóndor*, le documentaire *El Salvador el pueblo vencerá* est la production filmique la plus médiatisée de la région centraméricaine grâce à des revues spécialisées de cinéma dans cette période, et dans l'histoire du cinéma régional, selon les archives que nous avons pu dépouiller au *British Film Institut* de Londres et à la Cinémathèque française de Paris. Dans l'ensemble la réception de la critique a été positive, non seulement sur le contenu mais aussi sur la technique. Comme on peut le constater dans certains articles :

The feature-length *El Salvador: The people's Victory*³³⁰ is, both politically and esthetically, the most ambitious of these documentaries. Puerto Rican scriptwriter-cameraman-director Diego de la Texera made this outstanding example of Latin American militant cinema for the Films Institute of Revolutionary El Salvador. In well-paced and smoothly integrated sequences, the film covers a wide range of topics, such as an historical overview of the country [...]³³¹.

³²⁰ *Film & Video News*, v. 38, n° 4, avril 1984, p. 38.

³²¹ *Film Library Quarterly*, v. 16, n° 4, 1983, p. 57-58.

³²² *Cineaste* v. 12, n° 1, 1982, p. 22-23.

³²³ *British National Film Catalogue*, v. 19, 1981.

³²⁴ *Jump Cut*, n° 26, décembre 1981, p. 21-23.

³²⁵ *Image et Son*, n° 365, octobre 1981, p. 42-43.

³²⁶ *Cine Cubano*, n° 99, 1981, p. 14-22.

³²⁷ *Time Out*, n° 568, 6 mars 1981, p. 35.

³²⁸ *Young Cinema and Theatre*, n° 3, 1981, p. 2-9.

³²⁹ *Monthly Film Bulletin*, v. 48, n° 567, avril 1981, p. 65-66.

³³⁰ L'auteur traduit le titre original du film, *El Salvador el pueblo vencerá*, par *El Salvador : The people's Victory*, or il faut noter que d'autres revues américaines le traduisent par *El Salvador : The people will win*, traduction par ailleurs littérale et à notre sens la plus proche du titre original.

³³¹ Denis West, « Revolution in Central America : A Survey of Recent Documentaries », in *Cineaste*, v. 12, n° 1, 1982, p. 22.

Or, ce qu'on relève le plus, est l'impact des images réelles qui révèlent la terrible situation du peuple salvadorien. La projection du film à l'échelle internationale a également promu la solidarité internationale dans des pays comme les États-Unis, Cuba, le Mexique, l'Allemagne, comme on peut le constater à travers des affiches ci dessous.



Image 5, image 6, image 7 : *Museo de la palabra y la imagen*, Archive Photothèque, Affiches publicitaires solidarité internationale³³².

Si l'intérêt principal du cinéma révolutionnaire salvadorien est d'atteindre un public en dehors de ses frontières, le cinéma a eu un rôle aussi important à l'intérieur du pays. Il a été projeté de façon clandestine, comme au Nicaragua, le Salvador organisait des tournées de « cinéma mobile » où l'idée était de projeter des films dans différentes localités du pays. Les projections étaient suivies de débats. À part cela, l'intérêt de faire connaître à la population les actualités de la révolution selon une version différente de celle du gouvernement, les films avaient aussi l'intérêt de convaincre les gens de soutenir la cause révolutionnaire. Ce genre de messages est passé à travers le film sous forme de « clin d'œil » intertextuels. On le remarque dans l'arrêt sur l'image des murs rayés par des graffitis avec de messages écrits comme : « mort aux oreilles », en d'autres termes mort aux informateurs du gouvernement, aux traîtres du peuple ; sur les banderoles : « Le Salvador héroïque vaincra » ce qui fait référence à la victoire de la révolution, en faisant des révolutionnaires des héros de la nation. On le constate aussi dans les discours véhiculés par les révolutionnaires, comme « Victoire ou mort », qui démontrent le courage des révolutionnaires donnant leur vie pour la victoire de la révolution.

³³² Museo de la palabra y la imagen, Archive Photothèque, collection « Guerra civil El Salvador », affiches publicitaire de solidarité internationale : affiche n° 75 (Mexique, 11 juillet, 1981), n° 29, Brésil (22 janvier 1981) et n° 85 (Allemagne, 1981).

Or, on le remarque de façon plus flagrante à la fin du film quand un enfant de (approximativement) neuf ans, après avoir perdu son père s'exclame :

Un jour, ils vont payer la mort de mon père. J'espère qu'avec la victoire de la révolution les *compañeros* vont venger la mort de mon frère, de mon père, des *compañeros* [...] Maudits ! Ils vont payer la mort de mon père. Je sens comme si j'avais une balle dans la poitrine. Je préfère mourir pour une lutte juste, mon père il était un combattant, il était courageux [...] Tard ou tôt je vais te venger !

Le garçon promet à son père de venger sa mort et de donner, comme lui, sa vie pour la patrie. Après l'enterrement, on voit l'enfant, dans une cérémonie, adhérer aussi aux milices et prendre un fusil. Dans cette scène, la lutte de son père est prolongée par le jeune garçon tandis que l'intégration de l'enfant aux troupes de RPL est fêtée par ses camarades, ou *compañeros*³³³, comme un acte héroïque. Par cette scène émouvante, le film atteint ses buts : émouvoir, convaincre la population et justifier les actions des révolutionnaires comme ultime recours pour stopper les actions d'un gouvernement tyrannique qui tue et torture ses propres citoyens.

À part tous les éléments déjà cités, le documentaire de Diego de la Texera incarne l'exemple du cinéma révolutionnaire centraméricain par sa forme, son style et son militantisme. Or, il est important de signaler que le film suit les standards caractéristiques des documentaires révolutionnaires réalisés dans la région à cette époque. Comme le sont par exemple les similitudes avec le documentaire éducatif, avec un travail d'enquête préalable par rapport à l'histoire du pays mais aussi du FMLN, avec l'utilisation de cartes pour bien situer les déplacements et les avancées de l'armée à la poursuite des rebelles. Le côté militant avec des discours très forts en rappelant la résistance indienne depuis la conquête espagnole, les exploitations des compagnies étrangères et les multiples invasions américaines. On constate des éléments caractéristiques des documentaires latino-américains, comme ceux employés par Gettino et Solanas dans *L'Heure des brasiers* (1968) ou par Gustavo Álvarez dans *La Guerre nécessaire* (1980), tels que la mise en avant par la valorisation des images des groupes révolutionnaires, par la musique avec l'utilisation de chansons militantes, comme « Dicen qui vieron pasar a Farabundo Martí ».

³³³ *Compañeros* est le terme qui utilisait les groupes révolutionnaires communistes, il signifie camarade ou collègue.

Enfin, *El Salvador el pueblo vencerá*, comme autant d'autres films tournés dans les années 1970 et 1980 dans l'Amérique centrale révolutionnaire, avait une double mission informer et dénoncer, mais aussi, servir d'arme politique et de propagande³³⁴. Ces films se sont montrés très efficaces pour faire passer un message ainsi que pour obtenir un soutien tant national qu'international. Les différents moyens cinématographiques employés pour atteindre ses fins suivaient les styles et techniques cinématographiques du Nouveau cinéma latino-américain, notamment celles de célèbres « noticieros » cubains. Toutefois, nous soutenons la thèse que les cinémas centraméricains révolutionnaires ont apporté non seulement un caractère local en matière de contenu, mais aussi en matière de style. Comme nous disait Birri : « La révolution en Amérique centrale est, un apport au cinéma, un pas en avant, une espèce de grande liberté³³⁵ ». À propos de la révolution cinématographique dans la région centraméricaine et de la différence avec la révolution cinématographique cubaine Birri compare la cinématographie centraméricaine et la cubaine par une allégorie proche « entre Trotsky et Nietzsche pour le dire en des termes politiques et qui ont changé et ont fait évoluer d'une certaine façon, enfin, pour prendre des références mondiales³³⁶ ». Dans cette affirmation, s'exprime la proximité mais tout en marquant la différence de style des deux cinémas. Dans le cas centraméricain, c'est la « poétique politique » que selon ses aveux a énormément surpris Birri, comme des réalisateurs tels que le nicaraguayen Ramiro Lacayo. Les cinémas centraméricains auront introduit une esthétique propre, tout en s'appropriant l'héritage du cinéma latino-américain témoignant d'un langage visuel, produit des images filmées sur le vif, sur la guerre, et du manque de moyens techniques et du matériel nécessaire pour tourner des films dans de bonnes conditions. Ainsi, ces conditions particulières auraient obligé les réalisateurs à innover, à recycler et à utiliser toutes sortes de moyens pour combler leurs besoins technologiques ce qui a donné lieu à un cinéma « d'innovateurs », comme l'appelait Birri.

Même si dans certains films du cinéma révolutionnaire centraméricain, il est possible d'observer la maigre formation de certains réalisateurs et les problèmes techniques de certains films, ici ce n'est pas le cas d'*El Salvador el pueblo vencerá*. Le caractère propagandiste qui

³³⁴ Nous comprenons ici le terme propagande dans sa conception sociale et politique comme une « action psychologique qui met en œuvre tous les moyens d'information pour propager une doctrine, créer un mouvement d'opinion et susciter une décision » (selon le CNRT), sans le sens péjoratif qui peut être employé aujourd'hui par certains politologues.

³³⁵ Andrea Cabezas Vargas, interview de Fernando Birri, *op. cit.*

³³⁶ *Loc. cit.*

peut être souligné par certains critiques, ce qui est incontestable dans ces cinémas, est la conviction de rendre leur dignité aux peuples massacrés par des dictatures impitoyables et des interventions meurtrières. C'est peut-être ce côté extrêmement sensible de la souffrance humaine qui donne de la poésie à ces images étourdissantes.

II.1.4. *Los puños de una Nación* : la figure du héros et la construction d'une identité nationale

Dans la conception mythologique classique un héros était un « être fabuleux, la plupart du temps d'origine mi-divine, mi-humaine³³⁷ ». Avec le temps cette conception du héros a évolué est devenu celle d'un homme ou d'une femme « qui incarne dans un certain système de valeurs, un idéal de force d'âme et d'élévation morale³³⁸ ». Dans une conception plus moderne, on entend aujourd'hui par héros « Homme, femme qui fait preuve, dans certaines circonstances, d'une grande abnégation³³⁹ ». Si le sens ainsi que la construction des figures héroïques ont évolué dans le temps et selon les époques ainsi que selon les contextes socio-historiques, la figure du héros semble resurgir des entrailles des nations.

En Amérique latine, la figure traditionnelle du héros est associée à des batailles et des guerres d'invasion, de colonisations ainsi qu'à des batailles contre les nouvelles formes de colonisation. Dans ces périodes difficiles les pays latino-américains ont retrouvé des hommes et des femmes, courageux et courageuses qui ont affronté les envahisseurs et les oppresseurs pour rendre la liberté et la dignité aux peuples. Ainsi avec l'évolution du temps, la figure du héros est passée du libérateur de la patrie personnifié par Simón Bolívar³⁴⁰ ou par José Martí³⁴¹ au héros révolutionnaire incarné par les figures immortelles d'Emiliano Zapata, Pancho Villa, dans la révolution mexicaine (1910-1917), celle d'Ernesto « Che Guevara » dans la révolution

³³⁷ Centre National de Ressources Textuelle et Lexicales, CNRS. [En ligne] URL// <http://www.cnrtl.fr>. [Consulté le 17 janvier 2013]

³³⁸ *Loc.cit.*

³³⁹ *Loc.cit.*

³⁴⁰ Simón Bolívar, est une figure emblématique, symbole de la libération des pays sud-américains du joug espagnol. Il fut le premier général qui ait tenté d'unifier les pays d'Amérique latine dans une même nation. Après une longue bataille contre la domination espagnole, Bolívar a résulté le libérateur du Venezuela (1821), de la Colombie (1819), de l'Équateur, de la Bolivie (1822) et du Pérou (1824).

³⁴¹ José Martí fut le fondateur du Parti révolutionnaire cubain en 1892 et le premier dirigeant de la Guerre révolutionnaire d'indépendance de Cuba en 1895. Martí a été considéré comme un martyr et un symbole de l'indépendance de Cuba et de l'Amérique latine après sa mort.

cubaine (1953-1959) ou encore par des figures populaires comme celle d'Eva Perón³⁴², première dame de la République Argentine et épouse de Juan Domingo Perón. De même, l'Amérique centrale a bénéficié des figures héroïques locales. Quoique moins connu en dehors de ses frontières, l'art local, comme le cinéma, s'est approprié ces personnages. En bonne partie, ces figures héroïques, comme celles de César Augusto Sandino, de Farabundo Martí ou du général Omar Torrijos, ont été associées aux luttes révolutionnaires et à la libération des Nations. Or, les pays de la région ont connu également des figures atypiques et populaires comme celle de Monseñor Romero ou de Roberto Durán. Par leur intérêt historique, ces héros nationaux ont été repris par le cinéma documentaire, mais c'est sur la représentation de ce dernier personnage et sur son incarnation au cinéma, par le documentaire *Los puños de una Nación*, que nous voudrions centrer notre analyse pour nous interroger : dans quelle mesure le cinéma nous permet de comprendre quel est le rôle du héros dans le temps de lutte et de guerre ? Comment se construit la figure du héros national selon le contexte socio-historique qu'il doit affronter ? Quels enjeux relèvent du parallèle entre la figure de l'homme et celle de la nation ?

Si le film *Los puños de una Nación* est évidemment politique et historique, c'est peut-être dû à l'intérêt personnel de la réalisatrice pour ces deux sujets, mais aussi, en grand partie à sa formation universitaire. Car, avant de songer à être cinéaste, Pituka Ortega Heilbron, fait des études parallèles en Histoire et en Science politiques, jusqu'à qu'elle décide de suivre des études en réalisation cinématographique à l'École de San Antonio de los Baños, Cuba. Dans cette école, elle reçoit des cours de rédaction de scénario de la part du célèbre écrivain passionné de cinéma : Gabriel García Márquez. De ce maître de la littérature et du scénario de cinéma elle recevra une des plus grandes motivations. À ce sujet elle s'exprime ainsi :

Je crois que García Márquez ne connaît pas l'impact qu'a eu son travail dans le cinéma latino-américain. Aujourd'hui, au Panama, nous avons un festival de cinéma et cela n'est pas dû qu'à moi. Mais je fais partie d'un mouvement d' « allant » qui a donné l'envie de faire des films. Le fait de croire que oui, nous pouvions faire du cinéma³⁴³ !

³⁴² D'origine modeste, après avoir arrivé à la maison présidentielle comme épouse de Juan Domingo Perón elle est devenue militante pour les droits des femmes (droit au vote, l'égalité juridique des conjoints), présidente du Parti féministe péroniste. Elle devient célèbre pour sa proximité avec le peuple et pour avoir créé une Fondation d'aide pour les populations les plus pauvres du pays.

³⁴³ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pituka Ortega, *op. cit.*

Or, à part cet héritage, dont elle témoigne, de son maître et de l'École de San Antonio, elle a aussi hérité « l'engagement avec la région et avec son Histoire³⁴⁴ ». Ainsi après la réalisation de quelques courts-métrages et des travaux documentaires pour des organismes non gouvernementaux, comme *India dormida* (1994) et *El corazón de las mujeres de piedra* (1998) elle décide de réaliser son premier long-métrage sur une thématique qui lui tient à cœur, celle de l'histoire de son pays et de la figure d'un héros emblématique de cette nation, Roberto Durán, connu dans le monde du boxe comme « Manos de piedra Durán ». Fruit de sept ans de travail, « le film surgit d'un besoin propre³⁴⁵ », celui de comprendre son pays et son Histoire.



Image8 : Roberto Durán (à gauche), © Archive Globovision.

En réalisant un parallélisme entre la vie professionnelle du boxeur et l'histoire des quarante dernières années de Panama, Pituka Ortega revisite une des périodes les plus difficiles de l'histoire de la nation panamienne ou l'effervescence nationaliste a donné lieu à la reconstruction d'une identité nationale.

II.1.4.1. L'histoire d'une guerre atypique

Los puños de una Nación est la mémoire d'une double guerre atypique. Le récit du film nous raconte l'histoire d'un boxeur panamien qui débute sa carrière internationale dans

³⁴⁴ *Loc. cit.*

³⁴⁵ *Loc. cit.*

les années 1960, il nous relate simultanément l'histoire d'un pays : Panama. Avec un montage parallèle dynamique, en faisant recours à un grand nombre de flash back dans l'Histoire et avec l'emploi de beaucoup de matériel d'archive de sources très diverses, entre photographies, articles de journaux, bandes dessinées, émissions de télévision des programmes nationaux et internationaux, la réalisatrice tisse deux histoires qui se croisent, se rencontrent ou point de paraître prédestinées l'une à l'autre. Le travail remarquable de la réalisatrice nous révèle comment ces deux histoires semblent être une construction au-delà du destin, le résultat d'une force plus puissante, celle du pouvoir. Mais de quel type de pouvoir s'agit-il ? Quel rapport peut-il exister entre la boxe et l'Histoire du Panama ?

C'est par métaphore que Pituka Ortega compare le destin d'un pays à celui d'un boxeur. Car la naissance et l'existence même de Panama sont marquées par une constante lutte tout comme l'histoire de Roberto Durán. Revenons en arrière, aux origines de ce pays, nous retrouvons que le Panama, dès sa naissance comme nation, c'est toujours battu pour son Indépendance. Car, la première bataille de Panama fut lorsqu'il était à peine un département de la Colombie et qu'il a dû se battre, avec le soutien du gouvernement américain, contre le gouvernement colombien jusqu'à arriver à l'indépendance le 3 novembre 1903. Or, le 18 novembre de la même année, juste quinze jours après la constitution du pays, le Panama signa l'accord Hay-Bunau-Varilla avec les États-Unis. Dans cet accord il était dit que la République du Panama céderait une partie, la plus étroite de son territoire, située au centre du pays pour la construction d'un canal interocéanique qui ouvrirait la communication du monde. Les travaux ont commencé aussitôt sous l'ordre de Theodore Roosevelt, suite à la proclamation de la phrase devenue célèbre « I took the Canal³⁴⁶ ». Mais ce ne fut pas que du canal que le gouvernement américain prit possession. Le projet qui devait apporter du progrès et de ressources économiques au pays naissant a coûté trop cher à la Nation, plus de quatre-vingt-dix ans d'occupation, un nombre non quantifiable de morts et beaucoup d'effets collatéraux. Même si le gouvernement panaméen naissant, ainsi que les gouvernements postérieurs se sont rendus compte qu'ils avaient signé la perte de leur souveraineté, la lutte pour modifier le traité initial a été titanesque. Les séquelles de cette irruption au cœur du pays, qui le divisaient en deux, fut « une fracture morale, culturelle, psychique³⁴⁷ ».

³⁴⁶ Gregorio Selser, *Panama érase un país a un canal pegado*, México D.F, Universidad obrera de México, 1989, p. 11.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

Le pays avait accepté de se diviser en deux pour unir le monde. Or, les bénéfices furent principalement pour les États-Unis, qui économiquement contrôlait les ressources et les profits du canal ne donnant que des miettes au gouvernement panaméen³⁴⁸. De même, les bénéfices pour les Américains ne furent pas seulement économiques mais politiques, géostratégiques, étant donné la situation du pays au milieu du continent, à un pas de l'Amérique du sud et encerclant l'Amérique centrale et le Mexique. Ainsi, tandis que le canal produisait de bons profits, les Panaméens habitant près de la zone ne bénéficiaient pas des mêmes privilèges que les Américains habitant dans « la zone du canal ». Sous le signe de l'inégalité et de la relation de « néocolonialisme », s'est déroulée l'histoire tourmentée entre le Panama et les États-Unis. Les conflits furent accentués avec le temps, déclenchant une « guerre non officielle » pour la souveraineté et la dignité d'un pays.

Comme nous le rappelle le documentaire, la situation entre les deux pays s'est compliquée lorsqu'en 1963 le président John F. Kennedy donne l'accord au président panaméen Roberto Francisco Chiari pour que les deux drapeaux soient hissés dans la zone du canal, auparavant c'était la bannière américaine qui possédait ce « privilège ». Si depuis 1948, les Panaméens revendiquaient le droit de hisser leur drapeau dans la zone du Canal, les Américains y étaient opposés et avaient même contesté la décision de Kennedy devant la Cour suprême américaine. De ce fait, le gouverneur de la zone du canal décrète le retrait du drapeau américain sur les sites civils. Cela provoque le mécontentement des Américains qui vivaient là. Mais les problèmes se déclenchent le 8 janvier 1964, lorsque des élèves de l'école secondaire Balboa hissent le drapeau américain devant leur école. Dès le lendemain, un groupe des jeunes Panaméens principalement de l'Institut national, situé à quelques mètres de l'entrée de la zone, demandaient le permis d'entrer dans la zone pour convaincre les étudiants du lycée américain de hisser le drapeau panaméen à côté du drapeau américain. Même si les étudiants panaméens avaient reçu l'accord des forces américaines, l'évènement finit par dégénérer en émeutes entre les étudiants, un groupe de Panaméens qui sont venus soutenir les jeunes lycéens panaméens, les policiers américains et l'armée. À la fin 20 morts, 500 blessés ont été enregistrés. Le gouvernement américain demanda au gouvernement panaméen pour l'assassinat de trois soldats américains, plus de 2 millions de dollars de dommages causés à des propriétés américaines, tandis que dix-sept Panaméens ont été assassinés. Ce fut la fin des rapports diplomatiques entre les deux pays et une « guerre » non officielle pour la lutte de la

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

libération a commencé, notamment avec l'arrivée au pouvoir du général Omar Torrijos qui, après le coup d'État de 1968, devient l'homme fort du pays, « le leader de la Nation³⁴⁹ » et le libérateur du Canal de Panama.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la lutte du peuple panaméen pour revendiquer le droit à la souveraineté, le respect de son territoire et de ses citoyens par les États-Unis et surtout la récupération du territoire occupé sur le Canal. Le documentaire nous rappelle les faits le plus marquants ainsi que la dégradation des relations entre les deux nations avec des images qui nous renvoient à ce passé d'humiliations où le perdant a toujours été le peuple panaméen. Et c'est dans ce contexte, dans un des quartiers les plus pauvres de Ciudad de Panama, El chorrillo, limitrophe à la Zone du Canal que grandit celui qui lèvera le drapeau du Panama vers le plus haut titre de boxe dans le monde, Roberto Durán. Avec lui, c'est toute une nation qui lève le front et se bat pour gagner une autre victoire celle de la récupération du Canal.

II.1.4.2. La construction d'un héros national

Mais ce qui fait avant tout un héros tient à la mise en scène du personnage, qui sera faite par la suite. Car il va servir de symbole à la glorification d'un pays, à la construction d'une mémoire. Si les héros existent, ce n'est pas tant que les peuples ont soif d'idoles, mais parce que leur héros va servir une cause et devenir emblème dans un combat³⁵⁰.

Un des points forts du documentaire, à notre sens, est le récit alterné où héros et nation se confondent, se mélangent et deviennent un portrait, reflet du contexte historique et social. Car, Roberto Durán, qui à huit ans « décide » de devenir un boxeur, est présenté comme l'incarnation de l'esprit de lutte d'un pays modeste, pauvre et humilié, tout comme le boxeur. En effet, comme nous le raconte son premier entraîneur de boxe, Neco de La Guardia, dès qu'il a demandé à l'enfant, qu'était à l'époque Roberto Durán, de démontrer ce qu'il savait faire en boxe, il a tout de suite remarqué l'envie de se battre et de lutter qu'avait ce petit

³⁴⁹ República de Panamá, Asamblea Legislativa, *Constitución política de la República de Panama*, Ciudad de Panama, Article n° 277, 11 de octubre 1972, p. 111-112.

³⁵⁰ Jean-François Dortier, « Héros », in *L'Abécédaire des sciences humaines*, 2011. [En ligne] URL : http://www.scienceshumaines.com/heros_fr_12677.html [Consulté le 23 mai 2014].

garçon. C'est d'ailleurs, pour cet esprit combatif que le manager lui a laissé la chance de s'entraîner dans son club. Mais cette envie de lutter, forgée par une vie difficile depuis son enfance, est le seul moyen de survivre et de surgir dans un milieu aride. Après d'une mère qui ne pouvait pas, seule, tenir la maison et alimenter ses frères, Durán a dû commencer à exercer dès son enfance de petits boulots parmi tout d'autres : cireur de chaussures, assistant menuisier, assistant maçon. Mais son envie de sortir de la pauvreté et d'aider sa mère, comme lui même l'avoue à la caméra et comme d'autres entraîneurs le confirment, l'a amené, à l'âge de 16 ans, au début d'une carrière professionnelle. Mais comment et pourquoi Roberto Durán devient-il un héros national ? Pour tisser le portrait d'un homme d'origine populaire jusqu'à son arrivée au titre de héros national, la réalisatrice exalte le portrait de l'athlète devenu héros par trois moyens : le discours, l'image et la résonance du personnage dans la société.

En ce qui concerne le discours, il s'agit des propos que tiennent les autres vis-à-vis du personnage en question, la mise en valeur de ses actes non par le personnage lui même mais par d'autres personnes. Car, selon les propos d'Ortega, les simples victoires ne font pas d'un athlète un héros national, sans la mise en valeur qu'il y a derrière le triomphe. Dans le cas de Roberto Durán, la réalisatrice nous expose comment le discours et soutien du général Omar Torrijos (général des forces armées connu comme l'homme fort de Panama et lui même vu par le peuple panaméen comme un héros national) a eu une forte répercussion dans l'« héroïsation » du boxeur. Torrijos a vu dans la figure de cet athlète un outil, une sorte d'emblème, pour la reconstruction de l'identité et la dignité blessées de la nation. Comme le souligne la réalisatrice le général n'avait pas limité son soutien en adressant au public des paroles telles que nous pouvons l'entendre dans le documentaire : « Je donne ton triomphe comme un fait ! Tout le peuple est avec toi ! ».

Au récit narratif s'ajoute le portrait visuel que tisse la réalisatrice du boxeur. Dans cette représentation, il faut distinguer l'image représentée visuellement, c'est-à-dire, le parti pris du choix des images qu'Ortega souhaite donner de « Durán » et d'autre part, l'image qui émane de la figure même de l'homme devenant un héros. Dans le premier cas, il est important de souligner que, dès le titre du film, qui en français signifie littéralement « Les poings d'une nation », le parti pris d'Ortega est d'exalter le pouvoir symbolique de l'athlète qui incarne tout un peuple. Ainsi la première partie du film fait la part belle à cet homme qui avec beaucoup de travail et d'entraînement devient un champion ; nous le voyons dans les combats

et les images d'archives nous révèlent cet homme héroïque et aimé du peuple. Dans le deuxième cas, nous pouvons apercevoir l'image que reflète à lui seul Roberto Durán, celle de l'archétype non seulement du Panaméen mais aussi de l'imaginaire de l'homme Latino-américain.

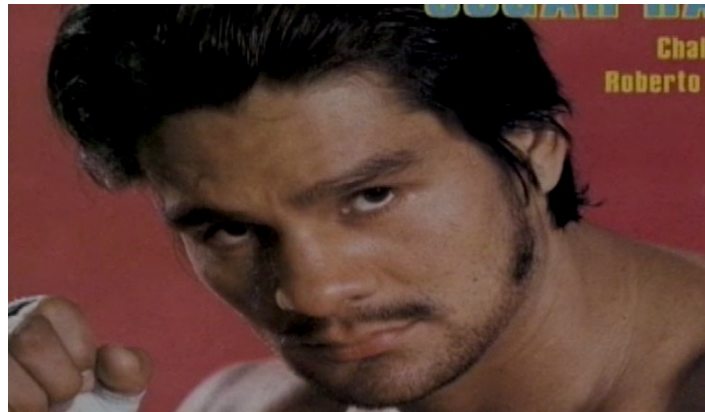


Image9 : *Los puños de Nación*, © Pituka Ortega, 2005.

La notoriété du surnom de Durán, populairement connu comme « el cholo », terme qui selon l'emploi utilisait au Mexique signifiait à l'origine métis³⁵¹, est devenu un terme affectif³⁵² que le peuple panaméen attribue au boxeur pour l'identifier comme l'un entre eux. Or, si dans son physique, ses traits indigènes, sa peau bronzée, ses yeux bridés et sa taille, on retrouve des marques communes à d'autres citoyens panaméens, d'autres caractéristiques de l'image qu'il projette en tant que boxeur, ses muscles, sa force et la puissance « de ses coups », font de lui un homme différent des autres. Un homme exceptionnel, qui malgré ses origines populaires s'est battu avec les meilleurs boxeurs du monde, pour son pays, sortant victorieux et rapportant cinq victoires mondiales, prouesse que par ailleurs aucun Panaméen n'avait accomplie auparavant.

À ces éléments tangibles de son image s'en ajoutent d'autres d'ordre symbolique. Comme nous l'avons déjà mentionné Torrijos souhaite faire de Durán un exemple de lutte contre les États-Unis et pour la libération du canal, dans le contexte de guerre froide et de la lutte anti-impérialiste. La figure populaire d'un homme sorti non seulement du peuple mais

³⁵¹ Sonia G. Benson, *The Hispanic American Almanac: A Reference Work on Hispanics in the United States*, Detroit, Thompson Gale, 2003, p. 14.

³⁵² Même si le terme « cholo » peut avoir une connotation péjorative, dans le cas que nous évoquons il s'agit plutôt une connotation affective d'identification avec les gens de la même race ou les mêmes racines culturelles et sociales.

d'un ghetto a eu un impact qu'il n'aurait pas eu dans d'autres contextes historiques de la nation. C'est dans ce portrait populaire que nous présente la réalisatrice que le peuple se voit représenté. Cette identification et ce soutien inconditionnel au début de sa carrière est repéré et ensuite exploité pour le général Torrijos afin d'unifier le pays et de convaincre le peuple qu'il peut gagner la bataille de la libération face au géant américain dans la lutte pour la libération. Ainsi, la « politisation » des combats de Durán a été vue symboliquement comme des victoires du peuple panaméen, alimentant l'idée et l'espoir d'une victoire politique face aux États-Unis. Les bandes dessinées faites à son nom et que nous voyons dans le film en sont les témoins.



Image 10: *Los puños de una Nación*, © Pituka Ortega, 2005.

Comme le souligne Ortega, la victoire du championnat mondial de boxe face au boxeur américain Sugar Ray Leonard, le 20 juin 1980, a eu véritablement un impact dans l'imaginaire populaire et la morale du peuple panamien. Ray représentait « l'enfant gâté des États-Unis » sponsorisé par des grandes marques alors que pour Durán l'arrivée au ring avait été une lutte incessante pour se faire une place dans le milieu sans sponsors ni parrains. Durán représentait un pays pauvre qui avait été constamment abattu par la première puissance mondiale, or de façon inattendue, c'est le fils du tiers monde qui gagne la lutte et devient le champion du monde. La politisation de ce combat est représentée par la réalisatrice dans un montage alterné montrant des images du combat entre Ray et Durán, et des images anciennes des attaques au peuple panaméen par les forces américaines, des guerres d'insurrection qui se déroulaient au même moment au Nicaragua et au Salvador. Un autre élément qui prouve le pouvoir symbolique de ce combat, sont les images d'archives et le témoignage de Roberto

Durán qui raconte comment l'armée panaméenne – envoyée par le propre général Torrijos – a débarqué un matin dans sa résidence personnelle pour l'amener à Cuba et célébrer avec Fidel Castro sa victoire sur le ring.

Le troisième élément exploité par la réalisatrice pour déployer l'héroïsation de Durán est l'impact qu'il a généré dans le peuple. Pour donner un exemple de cela, la réalisatrice fait appel à l'image et à la bande son. Dès images archives d'un peuple qui acclame le boxeur, d'hommes et femmes qui expriment leur joie à chaque victoire de Durán et leur admiration pour le boxeur ainsi que d'autres témoignages qui se révèlent encore plus marquants, comme les réponses de personnes face à la question « quelles icônes représentent le Panama ? ». Beaucoup de personnes interviewées déclarent à la caméra « le Canal et Roberto « Manos de piedra Durán », certains ajoutent « Durán plus rien », dans ces images et ces affirmations d'une valeur sociologique, la réalisatrice laisse voir le rôle du héros dans le sentiment nationaliste et l'appartenance de cette figure populaire qui, malgré le temps, reste encore figée dans l'Histoire et dans l'imaginaire panaméen comme symbole de lutte et de réussite nationale.

À ces témoins, Ortega ajoute d'autres représentations de la culture populaire qui a inspiré le boxeur, des graffitis du portrait du boxeur dans les transports publics aux images et affiches du boxeur collées sur la voie publique jusqu'aux chansons composées en son honneur, telles que *Mano de Piedra Campeón* (1971) de Nano Córdoba ou *Los puños de una Nación* (2003) de Rómulo Castro, que la réalisatrice intègre à la bande sonore du film pour renforcer le discours et les images glorifiant le boxeur. Les paroles des deux chansons exaltent au dessus les vertus de l'athlète, celles de son origine populaire liée à l'identité nationale :

Marqués par le sort du petit,
Détenteurs d'un sort singulier,
Nous sommes nés dépossédés nous-mêmes
En voyant la chance passer de notre côté...³⁵³

Roberto Durán est comparé avec le peuple, comme dit la chanson, à ces gens singuliers, ces personnes qui n'ont rien et qui n'ont jamais vu la chance que de loin. Ainsi Durán offre à la nation ce que selon Karl Marx la religion offrait au peuple: « l'opium³⁵⁴ »,

³⁵³ Lettre de la chanson *Los puños de una Nación* (2003), composée par Rómulo Castro.

³⁵⁴ Karl Marx, « Critique de la philosophie du droit de Hegel », in *Annales franco-allemandes*, Paris, 1844.

l'extase où encore ce moment où « l'instinct animal s'impose à la raison humaine, l'ignorance écrase la culture et le peuple a ce qu'il veut³⁵⁵ ». La victoire de Durán représente ainsi le rachat d'un pays, abattu, humilié dans son propre territoire pendant des décennies. De cette façon symbolique le boxeur gagne le titre de ce que Ronsard appelait héros : un homme de grande valeur, digne d'estime³⁵⁶, admiré et estimé par de multiples générations, comme en témoignent les personnes interviewées dans le documentaire, il représente encore une des icônes de la culture et de l'identité panaméenne.

II.1.4.3. La démythification du héros

Comme pour tout héros moderne, la réalisatrice nous montre également le revers de la figure héroïque contemporaine. Les enjeux d'un héros humain qui doit se confronter aux changements du temps et de l'Histoire. À la différence des héros d'autrefois, la figure du héros moderne qui persiste et cohabite avec la société, risque de décevoir l'imaginaire collectif du peuple souhaitant garder dans sa mémoire une image invincible, immortelle, figée dans un passé héroïque et qui ne change pas avec le temps. Or, la réalité nous montre la difficulté pour un homme, un simple mortel, de conserver sa figure héroïque, surtout quand elle est liée à des enjeux majeurs comme : la politique et le contexte social d'un pays.

Ce qu'elle nous présente dans la deuxième partie, c'est la chute et la démythification d'un héros construit dans un contexte spécifique de luttes idéologiques dans un temps de revendications sociales. Or, le temps de gloire passé, la figure du héros est mise à l'épreuve d'une temporalité. Ainsi se croisent le parallélisme de la chute du héros et la décadence politique du pays. En effet, après la victoire de Durán face à Sugar Ray, comme témoigne le propre Durán lui-même, le « temps de victoire » a été dévastateur. Ayant été privée de tout dans son enfance, il se consacre à la célébration de cette victoire avec le peuple. Comme il l'affirme dans ses déclarations, « je ne pouvais pas refuser les offres de ces gens modestes ». Il acceptait tout ce que les gens d'origine populaire lui offraient³⁵⁷ même à l'excès. Sa condition physique s'est donc dégradée et avec elle sa performance athlétique, ce qui s'est ressenti sur le ring. À cela, s'ajoute un fait politique qui marqua la vie de Durán et du peuple

³⁵⁵ Eduardo Galeano, *Le Football, ombre et lumière*, Montréal, Luxe Editeur, 2014, p. 50.

³⁵⁶ Pierre de Ronsard, *Hymnes*, Paris, Paul Laumonier, 1984, p. 109, 157.

³⁵⁷ Roberto Durán affirmait ne pas pouvoir refuser les repas, les dîners et d'autres preuves d'affection qui lui donnait le peuple.

panaméen, la mort suspecte³⁵⁸ du général Omar Torrijos qui fut le protecteur de Durán et une figure paternelle pour le boxeur. À la différence de Durán, Torrijos mort de façon inattendue dans un accident d'avion, le 31 juillet 1981, gardera intacte la figure de héros mort pour le pays. Même si du traité Torrijos-Carter résultait une victoire pour le pays, car les États-Unis devaient rendre le canal au Panama en 1999, la réalisatrice révèle comment d'autres faits politiques démontrent que la bataille n'est pas complètement gagnée. Sans un général de l'envergure de Torrijos, le Panama ne retrouvera plus un homme politique incarnant le rôle de « l'homme fort » que représentait Torrijos osant défier les États-Unis. Comme l'annonce la voix-off du documentaire la mort du générale marquera « la fin d'une ère dans le pays » et de même la fin de la gloire du boxeur.

La figure de Durán se détériore à son tour avec la conviction et l'espoir panaméen. Or, Durán, le héros vivant ne détient plus le soutien du nouveau gouvernement panaméen et le peuple commence à perdre l'espoir d'un Panama plus égalitaire. Le fait psychologique est souligné par un des entraîneurs de l'athlète qui affirme que Durán travaille sous motivation. Ainsi, le boxeur perd une des ses grandes motivations de lutte dans le ring. Ce même effet psychologique se répercuterait dans la population. Ayant « perdu le Nord » et un leader pour guider leur bataille contre impérialisme menaçant, sans homme politique pour « défendre » le pays des « forces obscures du capitalisme », le pays serait tombé dans une crise identitaire et une stagnation sociale où les forces se mesurent encore par la loi du plus fort. Le nouveau président Manuel Antonio Noriega assume le pouvoir en 1983, ses implications dans les cartels de la drogue et sa déclaration de guerre aux États-Unis provoquent une nouvelle crise dans le pays. En 1989, un soldat américain trouve la mort dans des affrontements entre l'armée américaine et les forces panaméennes. Ainsi une nouvelle invasion est infligée au pays le 20 décembre de la même année. Le quartier et la maison du ghetto « El Chorillo » où est née le boxeur sont dévastés, symbole de la fin d'une époque de gloire, le peuple se sent encore une fois abattu. Résultat : deux cents morts et des dizaines d'immeubles détruits par les bombardements. Le quatrième titre de champion de « Manos de piedra Durán » n'aura pas le même effet qu'auparavant. « Le peuple ne croit plus » nous dit la réalisatrice. Or, sa victoire rend toutefois un petit espoir qui n'est pas complètement mort. Les Panaméens continue à fêter ses victoires pour la force du symbolisme de sa lutte qui exalte le sentiment patriotique national.

³⁵⁸ José de Jesús Martínez, *Mi general Torrijos*, Ciudad de Panamá, Centro de Estudios Torrijistas, 1987.

Ortega conclut en signalant que le personnage de Durán est, et continuera à rester, dans la mémoire nationale comme l'héros panaméen qui a défendu littéralement « avec ses poings » toute une nation, dans une guerre idéologique où l'honneur d'un pays et même de toute une région étaient en jeu. Ainsi par l'image de l'héros qu'il était autrefois, dans le contexte d'une guerre inégalitaire, son image demeurera immortelle dans la mémoire collective, malgré la chute des dernières années accablées par les combats. Le peuple applaudira toujours à l'homme qui a fait lever le drapeau panaméen très haut et qui a su rester debout le front levé, malgré tout, prêt au combat pour défendre sa patrie, comme le peuple panaméen.

Dans un documentaire historique et social Pituka Ortega nous présente un retour vers le passé pour comprendre le présent panaméen. La réalisatrice nous confie que ce film vise à combler « des vides » dans la mémoire collective de la nation mais aussi dans sa propre mémoire. Au delà de l'intérêt personnel de la réalisatrice, le film représente un document de source historique incontournable pour ceux qui souhaitent comprendre l'Histoire et l'identité panaméenne à travers deux des icônes de cette nation. En faisant l'analogie entre deux figures héroïques panaméennes, le général Torrijos et Roberto Durán, la réalisatrice nous dévoile le sentiment de nationalisme panaméen que déploient, côte à côte, les deux héros et leur rôle social dans la reconstruction de l'identité nationale. Antagonistes dans leurs origines et leurs formations, un fils d'enseignants, général occupant le rang le plus important dans le pays et l'autre « orphelin de père » et d'origine marginale et inculte, tous deux partagent une détermination et un courage remarquables ainsi qu'un amour de la patrie. La voix narrative rejoint ces personnages unifiant non seulement les deux héros de la nation mais aussi le peuple panaméen. Si nous confrontons le récit filmique aux événements historiques de l'époque, l'exégèse de Pituka Ortega se révèle juste et cohérente, dans la mesure où autant les riches que les pauvres souhaitaient la libération du Canal de Panama. L'indignation devant la mort d'innocents y compris d'enfants et de jeunes, les abus de forces et du pouvoir et la souveraineté du pays confisquée par les États-Unis, ainsi que les derniers événements mortels, notamment ceux de 1964 et de 1989 avaient fini par unifier le peuple. Unification qui sera ratifiée par l'arrivée de deux figures complémentaires ayant incarné le symbole de l'espoir de la libération. Le film est ainsi un voyage dans la mémoire et le présent d'un pays qui à travers la figure de ses deux héros nationaux a cherché à se reconstruire et reprendre les rênes de son autonomie.

II.1.5. *Palabras mágicas* de l'articulation entre le passé et le présent



Image 11 : Affiche publicitaire du film *Palabras Mágicas*, © Mercedes Moncada, 2012.

Je n'avais plus l'intention de parler de la révolution, mais il me semblait important de raconter à nouveau mon vécu et ma vision d'une époque transcendante, qui changea, pour le mieux ou pour le pire la vie d'un peuple³⁵⁹.

Après un vide dans le cinéma centraméricain sur le sujet des révolutions et des guerres civiles, avec le recul du temps, le nouveau siècle fait revivre des expériences passées. Une des réalisatrices qui a brisé le silence sur le sujet est la nicaraguayenne Mercedes Moncada. En 2005, avec son film *El Inmortal*, elle aborde la thématique de la révolution sandiniste depuis la vision des deux frères que la guerre a amené à lutter dans des champs opposés, un avec le FSLN et l'autre avec la Contra. Sept ans plus tard, en 2012, elle revient sur le sujet avec *Palabras mágicas* avec une autre optique, cette fois-ci plus personnelle. La question se pose, alors, de savoir pourquoi le cinéma d'aujourd'hui avec les jeunes cinéastes revient sur ce passé récent tant travaillé par les cinéastes de l'époque et oublié pendant les années 1990 ? Après dix ou vingt ans de silence quel intérêt y a-t-il pour les cinéastes de reparler de la

³⁵⁹ Cesar Huerta, « Palabras mágicas desde un lago mítico » (Interview de Mercedes Moncada, Festival de Cine de Guadalajara, Mexique), in *El Universal*, 17 mai 2013.

guerre ? Dans le cas particulier de *Palabras mágicas*, en quoi se différencierait-il des documentaires des années 1970 et 1980 ?

II.1.5.1. Le passage du collectif au personnel

À l'heure de l'éclatement des conflits armés au Nicaragua, Mercedes Moncada était une enfant. Depuis son enfance jusqu'à son adolescence, le Nicaragua avait vécu une guerre civile entre les révolutionnaires (qui avaient pris le pouvoir, expulsant le Dictateur Anastasio Somoza Debayle et mettant fin à 30 ans de dictature) et la Contra (les groupes contre révolutionnaires soutenus par les États-Unis). Cette expérience l'avait marquée même si à l'époque elle ne comprenait pas tous les enjeux de la situation. À dix-huit ans, elle part de son pays pour faire des études et c'est à l'étranger qu'elle commence à se questionner sur les faits qui marquaient encore son pays. Les causes, les conséquences et les séquelles de cette guerre ont inspiré deux de ses œuvres cinématographiques. Avec *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)*, la réalisatrice nous raconte les souvenirs d'enfance depuis que la guerre d'insurrection a éclaté à la fin des années 1970. Ainsi, le récit nous promène dans cette guerre qui dura presque dix ans, après la victoire de la révolution sandiniste face au gouvernement dictatorial d'Anastasio Somoza Debayle en 1979, jusqu'aux élections de 2011. Le film fait allusion à la chute et à la trahison du peuple par le FSLN (*Frente Sandinista para la liberación nacional*) et en particulier à son leader, Daniel Ortega (actuel président du pays au pouvoir pour la deuxième fois depuis 2006). En effet, le documentaire de Mercedes Moncada se distingue des documentaires des années 1970 et 1980 par son approche personnelle. L'utilisation de la première personne du singulier, le « Je », remplace le « nous » souvent utilisé dans les documentaires des années 1970 et 1980. Ce « je » nous laisse découvrir l'intérêt personnel de la réalisatrice d'utiliser le film comme moyen cathartique. Ainsi nous le confie Moncada :

Au début des années 2000, je commençais à retourner plus souvent au Nicaragua, à voir avec une certaine distance ce qui s'est passé dans le pays, ce qui m'est arrivé, à voir la perspective des choses. Ce qui s'est passé avec la révolution, avec la guerre. J'ai commencé à accepter quelque chose que beaucoup d'entre nous n'avons pas pu accepter [...]. Le film est fait tout d'abord pour moi³⁶⁰ !

³⁶⁰ Andrea Cabezas Vargas, interview de Mercedes Moncada, *Festival Internacional de Cine Paz con la Tierra*, San José Costa Rica, 1^{er} août 2012.

L'intérêt pour essayer de comprendre ce qui s'est passé dans son pays et pour comprendre ce qui s'est passé à l'intérieur d'elle-même a poussé la réalisatrice à se poser des questions et à les exprimer dans un essai visuel. Même si elle essaie de répondre, la plupart des questionnements restent rhétoriques. Alors que, plus que poser des questions, le documentaire de Diego de la Texera affirme, dénonce, attaque. Tout comme les films des années 1980, *El Salvador el pueblo vencerá*, c'est le « nous » du groupe, des masses, du peuple qui prédomine et donne au film une vision homogène de la réalité, « la réalité » du peuple. Avec l'emploi de « nous » le réalisateur invite le spectateur à se sentir concerné. Or, s'il est évident que le film de Moncada porte une dénonciation politique, d'un fait aussi insupportable, le moyen pour le faire est tout à fait différent de celui employé dans les documentaires révolutionnaires. De la subtilité, du fait d'utiliser un discours personnel et non pas collectif résulte une invitation individuelle à chacun et chacune des spectateurs. Elle donne des informations, pose des questions, mais aussi emploie des silences qui permettent aux spectateurs de réfléchir. Mais cette réflexion, partant du vécu et des souvenirs personnels de la réalisatrice font du film de Mercedes Moncada une catharsis de sa propre expérience.

Ainsi, son film comme d'autres films des années 2000 tels *El eco del dolor de mucha gente* (2012) d'Ana Lucía Cuevas sont des exemples de documentaires qui abandonnent le récit collectif pour passer au récit personnel. Le film de Cuevas est, comme celui de Moncada, un documentaire raconté à la première personne qui relate le retour de la réalisatrice au Guatemala, son pays d'origine, depuis un exil de 36 ans.

Pendant très longtemps, j'ai hésité à retourner à cette histoire, notre histoire. Quelquefois on croit qu'en ne parlant pas des horreurs qu'on a vécues on peut les effacer de notre mémoire et de notre cœur et éviter ainsi la douleur. Comme si tout simplement nous pouvions tourner la page et continuer notre vie quotidienne. Aujourd'hui, je comprends que ceux qui ont vécu un traumatisme essayent de bloquer les souvenirs qui provoquent de la souffrance. Pour cela, il est naturel de vouloir oublier.

Comme Moncada, Ana Lucía Cuevas, essaye de comprendre ce qui s'est passé dans son pays. En cherchant la trace du destin de son frère disparu, elle doit se confronter à un passé qui ne l'a jamais quittée. Son histoire personnelle, comme celle de Moncada, se croise avec des centaines d'histoires collectives, des personnes disparues et des massacres réalisés

par le gouvernement pendant la guerre. Mais dans ses affirmations se trouvent aussi, en partie, la réponse d'un sujet passé sous silence pendant très longtemps : l'envie d'oublier. Ces deux documentaires, comme d'autres documentaires des années 2000 témoignent du traumatisme de la guerre et de la lutte individuelle de certains, et certaines, cinéastes pour faire émerger le sujet à la surface de sociétés qui ont voulu tout « nettoyer », effacer et oublier. En reprenant le sujet, les cinéastes non seulement revivent leurs expériences pour essayer de comprendre l'incompréhensible, mais surtout militent, à leur façon et individuellement, pour préserver la mémoire collective tout en valorisant des expériences personnelles.

II.1.5.2. Le passé, le présent et le vide

Si *Palabras mágicas* utilise l'évocation du passé et du présent, comme le faisaient les documentaires des années 1980, son but était bien différent. Les documentaires réalisés pendant les guerres de révolution avaient comme caractéristique commune : mettre en valeur l'Histoire passée depuis une vision tourmentée de la colonisation, les invasions américaines, les gouvernements dictatoriaux et les régimes totalitaires. En effet, ce rappel de l'Histoire jouait un rôle très important dans ces documentaires, car il visait à faire comprendre au spectateur le contexte social, politique et économique qui a poussé les révolutionnaires à se soulever, débouchant sur « une guerre nécessaire ». En d'autres termes à justifier les actions violentes entreprises par les quatre mouvements associés sous le FSLN. Or, dans *Palabras mágicas* la révision du passé ne vise pas à justifier aucune action, mais plutôt à mettre en cause les discours politiques.

À travers l'utilisation de matériel d'archive issus des films réalisés par INCINE, le film de Moncada recourt à un grand nombre de *flash back* nous rappelant les scènes de la victoire de la Révolution et l'euphorie de milliers de personnes sur la place de la République. On voit la joie d'un peuple fêtant la chute d'une dictature qui avait duré trente ans. En même temps que la voix off de la réalisatrice nous raconte comment les gens se rassemblaient pour construire un futur meilleur, un « homme nouveau », les images d'archive nous montrent des véritables bataillons humains, des camions remplis de gens qui partaient vers la campagne et la montagne pour participer à « la campagne d'alphabétisation », des gens qui travaillaient la terre avec joie pour reconstruire leur pays. Avec le triomphe de l'insurrection, le 19 juillet 1979, laissant les vieilles attitudes de la dictature et en restaurant la démocratisation, le peuple

avait l'espoir de retrouver la paix, la dignité et surtout une meilleure qualité de vie pour les nouvelles générations. Le peuple attendait tout ce pour quoi les révolutionnaires avaient lutté, et tout ce pour quoi des centaines de personnes avaient laissé leurs vies. Or, ce pays nouveau, qui promettait les mouvements révolutionnaires issus de doctrines marxistes-léninistes n'aboutira jamais. Se confrontant à l'Histoire, le film nous parle de la façon dont, après la victoire de la révolution, les espoirs d'un pays égalitaire ont été abandonnés, non seulement à cause de la guerre civile et de l'intervention des États-Unis, mais aussi à cause de la corruption. Ainsi, le documentaire souligne la fausse morale et la démagogie du président du pays et leader principal du FSLN, Daniel Ortega. Le film met en lumière « la trahison de l'espoir d'un peuple » qui s'est battu pour un changement politique, économique et social.

La réalisatrice dénonce comment Daniel Ortega s'est allié à des anciens « ennemis », tels qu'Arnoldo Alemán, ancien président de la République du Nicaragua emprisonné pour corruption et libéré par Ortega. Afin de retourner au pouvoir et de transformer la Constitution pour établir « la réélection indéfinie³⁶¹ », Ortega s'est associé à son ancien ennemi, politique corrompu ayant volé des sommes d'argent exorbitantes au pays et ayant laissé le Nicaragua dans la faillite, comme le confirment les faits historiques. En effet, pendant la période de présidence d'Alemán « sept banques ont fait faillite, laissant une ardoise qu'il a bien fallu rembourser³⁶² ». Le film fait aussi allusion à des alliances faites entre membres de l'ancien mouvement des Contreras (ayant nommé à la vice-présidence un de ses membres) et l'Église catholique romaine afin de gagner des votes aux élections de 2006. Il suggère également que le discours du leader révolutionnaire n'est plus qu'une farce. À travers le montage, le film établit un parallèle entre la dictature somoziste et l'actuel gouvernement d'Ortega. Des séquences des manifestations pendant la célébration du 30^e anniversaire de la révolution sandiniste, révèlent comment des opposants au pouvoir ont été agressés juste devant des forces de sécurité nationale sans qu'elles agissent pour protéger les manifestants. Les témoignages de jeunes toxicomanes affirment l'implication du gouvernement dans la répression de manifestations contre le gouvernement même. Les jeunes affirmaient avoir été

³⁶¹ Selon Carlos Salina, dans « Ortega abre la puerta a su reelección al liberar a Alemán », in *El país*, 17 janvier 2009, Ortega aurait voulu changer la constitution pour pouvoir être réélu. Sans le changement de la Constitution du pays cela n'aurait pas été possible.

³⁶² Pascal Drouhaut, « Entretien avec Enrique Bolaños », in *Politique internationale*, n° 105, automne, 2004. [En ligne] URL : http://www.politiqueinternationale.com/revue/print_article.php?id=93&id_revue=19&content=texte [Consulté le 3 juin 2013].

payés, nourris pour se confronter avec les opposants des révolutionnaires. Ils affirmaient avoir été même libérés de prison par les forces révolutionnaires. Une analogie avec l'histoire de domination et de pouvoir est établie, à travers l'Histoire qui se répète, le film dénonce en fait que le pays est presque au même point qu'au départ, au sein d'un gouvernement qui ne souhaite pas céder le pouvoir. Aujourd'hui avec une nouvelle famille qui est prête à tout faire pour rester à la tête du pays. En faisant référence également à la situation de fraude aux élections et à la création d'une compagnie de raffinerie : monopole du président Ortega, on n'est pas loin des compagnies de Somoza qui imposaient leurs propres services à l'État. Le film soulève des stratégies développées par le président pour y rester au pouvoir. La réalisatrice met le doigt sur les investissements financiers du Venezuela qui servaient à payer la création des compagnies de la famille Ortega et du Parti Sandiniste, et comment beaucoup de ces projets n'étaient que façade pour des récupérations collectives au sein du parti.



Image 12: *Palabras mágicas*, © Mercedes Moncada, 2012.

Dans ce sens, une métaphore entre le Lac Xolotlán et le pays est établie : le lac incarne la situation du pays. Il symbolise la stagnation, opposée à une rivière qui coule et qui se renouvelle constamment. Comme le dit Moncada dans le documentaire : « Je suis comme ce lac qui n'est pas une rivière qui coule et qui est toujours nouveau, je garde et accumule ». Le lac serait le symbole d'un pays qui accumule les déchets des régimes corrompus. Tandis qu'attrapés au milieu comme dans un étang, se trouvent des jeunes générations sans un futur prometteur. En relevant le panorama statique du pays la réalisatrice se pose, et pose au spectateur la question, de l'avenir du pays. Entre un passé tourmenté, un présent incertain le fond noir de la fin du film nous laisse dans l'incertitude où succombe le pays.

II.1.5.3. D'une nouvelle esthétique politique : le lyrisme

Si déjà dans les documentaires politiques issus de la révolution centraméricaine nous avons pu retrouver, comme affirmait Birri, la charge poétique qui émanaient de ces films, dans le documentaire *Palabras mágicas* on constate également l'utilisation de la poésie. Or, dans les cas, par exemple, du *El Salvador el pueblo vencerá*, la poésie passe par le montage, les mouvements de la caméra et la musique tandis que dans *Palabras mágicas* les éléments poétiques sont associés autant au montage et au son, qu'aux images en elles-mêmes. Le film recourt à l'emploi de métaphores visuelles, notamment pour désigner l'homme politique leader de la révolution et actuel président, Daniel Ortega. Par exemple : dans le plan-séquence où un chat noir, sale et mouillé s'approche des vautours. Cette scène compare le leader de la révolution, à cet animal noir, isolé, sortant vivant d'une catastrophe et s'approchant des animaux détestables qui se nourrissent de la chair des morts, symbolisant cette séquence le pacte entre Daniel Ortega et ces anciens ennemis.

Une autre métaphore employée est celle des vautours. On constate leur présence tout autour du film, ils symbolisent ces politiques qui profitent du pays et de ses ressources, des aides financières, du peuple. Comme cet animal, qui « se nourrit de charognes, de petites proies et de cadavres³⁶³ ». De même, la réalisatrice laisse entendre que les politiciens, comme les vautours, attendent le bon moment pour attaquer. Ainsi, ces hommes corrompus se « nourrissent » de la mort des gens innocents, qui, pendant des années, ont donné leurs vies pour la cause de la libération, tandis que ces leaders satisfont leurs envies de pouvoir et font tout pour continuer à exploiter le pays. En profitant de la mémoire du héros national des pauvres, Augusto César Sandino, en manipulant le peuple, ces vautours survolent le pays prêts à attaquer, comme on le voit, dans l'affiche publicitaire du film. L'association de ce terme qui dérive du latin *vultur*, issu du terme *vellere* : « l'arracheur, le ravisseur³⁶⁴ » est employé visuellement par analogie en esquivant ainsi le discours formel, l'emploi des termes offensifs, or l'intention est là. Cette subtilité, propre au style de Moncada, est présente tout au long du film.

³⁶³ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales du CNRS. [En ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr> [Consulté le 15 août 2013].

³⁶⁴ *Loc. cit.*



Image 13 : *Palabras mágicas*, © Mercedes Moncada, 2012.

Un autre élément qui permet développer une poétique différente à celle de *El Salvador el pueblo vencerá* est l'introduction d'un objet « externe », « fictionnel » issu de la culture populaire, c'est lui de la « giganta ». Cet objet, folklorique typique des régions centraméricaines, est introduit dans plusieurs séquences. Il joue le rôle d'observateur, en l'occurrence d'observatrice, statique, immobile, incapable d'agir ou de faire changer quoi que se soit. Comme la cinéaste et comme des centaines de Nicaraguayens, « la giganta » est témoin d'une histoire qui lui appartient mais qui semble inaccessible à ses yeux, proche dans le temps mais tellement intouchable et lointaine dans la pratique.

Managua est une ville que l'on sent dans la peau.

Lorsque rien ne semble avoir de sens, rien n'a plus de sens que cette capitale dont l'essence est synonyme d'absence.

Dans ces paroles prononcées par la réalisatrice dans le documentaire, il nous est possible de dégager le style lyrique, le ton et la structure discursive de la narration de la réalisatrice. Le film, marqué par la poésie des ses paroles et la rime, nous apprend des faits poignants avec une tonalité passivement impressionnante. Ce qui soulève une des différences les plus flagrantes avec les documentaires des années 1970 et 1980. Ici, le film ne cherche pas à soulever le peuple, il l'invite à se questionner à s'interroger sur le passé, le présent et le futur. Quant à la forme même, le film s'oppose aux documentaires de l'époque révolutionnaire par un récit historique aléatoire, sans ordre chronologique où, sous forme de vague, se mêlent constamment le présent et le passé. Cette structure s'oppose à l'ordre,

presque pédagogique, des documentaires des années 1980 pour nous plonger dans une forme « anarchique » du documentaire expérimental.

Avec cette nouvelle façon d'aborder la réalité d'une façon plus lyrique et posée, le film a eu un avis favorable de la part des festivals internationaux. Il a été projeté au Festival de Cinéma de San Sébastian en 2012 (Espagne) ; au Festival International de cinéma *Paz con la Tierra* en 2012 (Costa Rica) ; au Festival Ambulant de cinéma documentaire, réalisé au Mexique et en Amérique centrale en 2013 ; FUCUNACH Festival international de cinéma de UNACH, Chiapas ; au Festival International de Cinéma de Guadalajara en 2012 ; au Festival du film Riviera Maya en 2013 ; au *DocsDF México* en 2012 (les quatre derniers festivals réalisés au Mexique) mais aussi il a été projeté au Festival International des documentaires Documenta Madrid en 2013 et au Festival de cinéma de Malaga en 2013 (ces deux derniers réalisés en Espagne). Il a ouvert le IV^e Festival Biannuel d'Ibermedia *Imágenes iberoamericanas: el estado del arte* au Musée d'Art Moderne (MOMA) à New York en 2014. De même, il a été récompensé par trois prix internationaux le « AMC Prize for Best Cinematography » *DocsDF México* et le prix du public ainsi que le prix « Biznaga de Plata » (deuxième prix) meilleur documentaire au Festival de Malaga. Or, dans le pays le film a été projeté au Centre culturel de l'ambassade d'Espagne au Nicaragua et à l'Institut d'Histoire de Nicaragua et d'Amérique centrale dans les locaux de l'Université de Centroaméricaine à Managua, Nicaragua³⁶⁵. Selon les témoins de la réalisatrice le film a été bien accueilli par le public national. Mais il n'y a pas eu de projections dans des festivals nationaux ou dans les salles de cinéma.

Nous pouvons affirmer que *Palabras mágicas* est un film envoûtant qui ne laisse pas indifférent le spectateur curieux de comprendre le Nicaragua d'aujourd'hui. À travers un voyage intime, la réalisatrice retrace plus des trente dernières années de l'histoire politique du pays pour essayer de saisir l'essor d'une nation qui avait « tout » pour se reconstruire. Or, le film nous dévoile l'envers de la révolution, la soif du pouvoir qui anime les politiques, qu'ils soient de droite ou de gauche, les alliances et les pactes, la corruption. Donc, le film confronte les idéaux de la révolution à la réalité du pays, « Comment comprendre ce qui s'est passé ? » se demande la réalisatrice. Comme elle, beaucoup d'autres réalisateurs de la région centraméricaine commencent à se poser de questions sur les événements et à rendre public

³⁶⁵ Le film a été projeté en présence de la réalisatrice, à l'Auditorium de l'IHNCA (Institut d'Histoire de Nicaragua et d'Amérique centrale), le 12 juillet 2012.

leur envie de connaître la vérité sur ce qui s'est passé pendant et après la révolution. Les nouvelles générations cherchent des réponses sur des sujets qui pour des raisons politiques et sociales ont été autocensurés au sein de la vie politique et sociale. Une quête légitime qu'interpelle de plus en plus les cinéastes, peut-être par ce que Kracauer appelait le pouvoir de rédemption du cinéma, vis-à-vis vie de la réalité matérielle³⁶⁶.

Enfin, les trois films que nous avons étudiés abordent le sujet de la guerre depuis des perspectives et des époques différentes en Amérique centrale, mais qui nous laissent mieux comprendre le « casse-tête » que constitue l'Amérique centrale, la position politico-stratégique de la région et comment les trois événements évoqués dans les films font allusion à une problématique régionale partagée. Dans *El Salvador el pueblo vencerá*, le film, tourné dans l'euphorie de la guerre civile des années 1980 au Salvador, témoigne de la fonction du film dans la guerre, du rôle de médiation mais aussi du rôle politique et social, qu'avaient les films visant à un but « transformationnel » de la société. Avec la pleine conviction d'une lutte juste pour la revendication des droits des citoyens, le film exhorte à la mobilisation populaire de masse contre l'ennemi, le gouvernement en place soutenu par les forces armées américaines. Le discours politique et social, l'appel à l'unification et à la reconstruction d'une identité nationale voire même régionale et latino-américaine contre le capitalisme, l'impact dans le pays et à l'étranger ainsi que les techniques propres du cinéma documentaire de l'époque, font de ce documentaire un véritable classique du cinéma révolutionnaire centraméricain. Mais le recul du temps nous permet également d'analyser, avec un autre regard, la guerre et les « défauts » d'une lutte, qui se disait juste, où le recrutement et l'entraînement des enfants soldats, très courant à l'époque, témoigne des injustices et des maux irréparables de la guerre.

Quant à *Los puños de una Nación* et *Palabras mágicas*, filmés tous les deux dans les années 2000, ils portent un regard critique sur les événements pendant la guerre froide et les conflits sociopolitiques vécus par leurs pays d'origine au temps présent. Ils nous présentent une version comparée entre « le pourquoi des luttes » et ses conséquences aujourd'hui, mettant en avant le rôle de l'identité et l'identification des luttes avec le peuple. Les deux films tissent un lien entre la mémoire historique et la mémoire personnelle, l'un plus personnel, sur les propres souvenirs de la réalisatrice et l'autre sur les souvenirs d'un boxeur

³⁶⁶ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, Paris, Edition Flammarion, 2010, p. 80.

devenu un héros populaire. Ils nous montrent comment les événements de luttes nationales ont provoqué des traumatismes dans la mémoire collective des nations, dans leur identité nationale et dans leur croyance en des mouvements politiques et des changements sociaux. L'un avec le triple portrait des héros nationaux pendant les conflits de libération du Canal de Panama, celui du boxeur Roberto Durán métaphore d'une société pauvre, humiliée et dénigrée mais avec une soif de lutte et de liberté prête au combat jusqu'aux dernières conséquences, ensuite avec Omar Torrijos leader des forces armées qui assume le pouvoir et fait signer la libération du Canal et enfin celui du peuple, véritable héros de la résistance et du soutien à ces leaders. L'autre avec le portrait d'une nation qui s'est lancée corps et âme dans une lutte pour la libération et l'égalité mais qui a abandonné ses espoirs de changements dans une « révolution » qui n'a pas porté les fruits souhaités. La lecture critique de ces trois films nous laisse comprendre comment, avec le recul du temps, l'appel massif à la lutte lancé par les mouvements subversifs a provoqué deux phénomènes : le renforcement des identités nationales et l'unification des mouvements populaires.

Or, la guerre a déclenché des luttes sanglantes qui n'ont pas donné les résultats attendus par les peuples diminuant leurs sentiments nationalistes. Les sociétés plus égalitaires et plus justes en opportunités – d'éducation, de travail – et en redistribution de ses richesses sont encore attendues. Les problèmes ont évolué mais ils persistent à la différence que les peuples semblent n'avoir plus ni la force morale, ni l'envie de combattre à nouveau à côté de leurs leaders. Ainsi, ces films nous dévoilent l'impact postérieur dans une société où les jeunes générations grandissent entre violence, les armes et les morts, perdant leur espoir dans les politiques et dans les systèmes démocratiques. Ce nouveau militantisme dont témoignent Ortega et Moncada est partagé entre les catégories de cinéma d'Histoire que Marc Ferro nomme « Histoire-mémoire » et « Histoire générale »³⁶⁷ commémorant des faits historiques et rendant hommage aux populations victimes de traumatismes de la guerre.

La rédemption de la réalité visée par les films consiste dans leur pouvoir de montrer une face cachée d'une vérité non évoquée. Dans *El Salvador el pueblo vencerá* c'est la réalité des massacres de populations civiles par les soldats salvadoriens, tandis que dans *Los puños de una Nación*, il s'agit de la mise en évidence de tout un procès historique très peu évoqué dans la vie politique panaméenne et qui vise à vouloir tourner la page sur des faits encore

³⁶⁷ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 215.

sensibles dans la société et d'où émanait l'identité propre de la nation. Dans *Palabras mágicas*, la rédemption passe par la dénonciation claire, ouverte et provocatrice d'un régime politique qui a déçu le peuple par la recherche de ses propres intérêts. Régime qui est encore au pouvoir et qui est en train de suivre la même voie que la dictature somoziste que paradoxalement il a combattue. Entre l'espoir et la déception, ces films nous dévoilent des moments « oubliés » de l'Histoire en nous rendant des morceaux d'une histoire collective : celle de la lutte des peuples centraméricains pour leur autonomie, leur liberté, leur dignité et leur égalité.

II.2. Cinéma et genre

Opérant un incessant va-et-vient entre la théorie et la praxis, le genre demeure la pierre d'achoppement des rapports sociaux de sexes, qu'ils prennent la forme d'un balancement entre inclusion et exclusion, sphère publique et sphère privée, ou qu'ils fassent du sexe féminin, au propre comme au figuré, un point aveugle, sinon un élément perturbateur qui menace à la fois l'ordre symbolique et la cité³⁶⁸.

Le genre, semble-t-il, a été un terme très difficile à conceptualiser mais encore plus difficile à accepter et à étudier au cours des dernières décennies. Il a été construit, (re)construit et contesté selon les disciplines et les courants théoriques³⁶⁹. En études filmiques, le sujet a été particulièrement étudié à partir des années 1970 par les britanniques Claire Johnston³⁷⁰ et Laura Mulvey³⁷¹, qui furent deux des pionnières de la théorie féministe au cinéma. En France, le sujet a été introduit à partir des années 1990 notamment à partir des travaux de Noël Burch et Geneviève Sellier³⁷². Or, la théorie des *gender studies* appliquée au cinéma est toujours mal connue dans d'autres sphères géographiques de la planète, comme l'Amérique centrale.

³⁶⁸ Nicole Albert, « Genre et Gender : un outil épistémologique transdisciplinaire », in *Diogène*, n° 225, 2009, p. 3-4.

³⁶⁹ Nichy Le Feuvre, « Le genre comme catégorie d'analyse » in Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey (et al.), *Le genre comme catégorie d'analyse*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 40-52.

³⁷⁰ Claire Johnston, « Women's cinema as counter-cinema », in *Notes on Women's Cinema*, Londres, SEFT, 1973.

³⁷¹ Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema » in *Screen*, automne, vol. 16, n°3, 1975.

³⁷² Voir notamment : Noël Burch, *Revoir Hollywood : la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993 ; Noël Burch, Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, 1996 ; Noël Burch, Geneviève Sellier, « Masculinité et cinéphilie » in *Iris*, n° 26, 1998 ; Geneviève Sellier, « Cultural Studies, Gender Studies et études filmiques » in *Iris*, n° 26, 1998.

Afin de contribuer à développer son étude dans la région centraméricaine, il nous semble essentiel, tout d'abord, de réaliser un état des lieux sur la question. Pour ce faire, nous avons tracé un schéma historique de l'évolution de la production filmique comprenant la période de 1970 à 2014. À partir des données recueillies, nous nous sommes posés très précisément les questions : où en est le cinéma centraméricain en matière de *gender* ? Qu'en est-il de la parité dans la production filmique ? Comment la thématique du genre a-t-elle été traitée et comment a-t-elle évolué au cours des dernières décennies dans le cinéma régional ? Quel rapport y a-t-il entre son évolution et le contexte socio-historique ?

II.2.1. Sur la parité de genre dans la production filmique

Selon le modèle d'*Escapes de justice* proposé par Fraser³⁷³, une société garantit une vie digne à ses habitants lorsqu'elle atteint trois dimensions : la reconnaissance dans la sphère socioculturelle, la parité participative et la redistribution. Pour l'auteure, ces trois dimensions doivent être respectées de façon équitable afin de garantir une société juste. En matière d'études culturelles centraméricaines, le travail de Consuelo Meza Marquéz dans *Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas*³⁷⁴, démontre l'absence de visibilité des auteures centraméricaines en ce qui concerne les études littéraires. En effet, pendant très longtemps, l'accès à la production culturelle et la reconnaissance sociale ont été réservés aux hommes. Comme dans bon nombre d'autres pays du monde, cette justice sociale dont parle Fraser n'est pas appliquée aux femmes. À partir de ces affirmations et n'ayant pas d'études préalables réalisées sur la question, il nous a paru pertinent de nous interroger sur le niveau de parité de la production filmique dans la région centraméricaine. Pour essayer de donner une réponse à ce questionnement, nous avons répertorié et catalogué³⁷⁵ les moyens-métrages et les longs-métrages réalisés entre 1970 et 2014 dans les pays d'Amérique centrale, à l'exclusion de

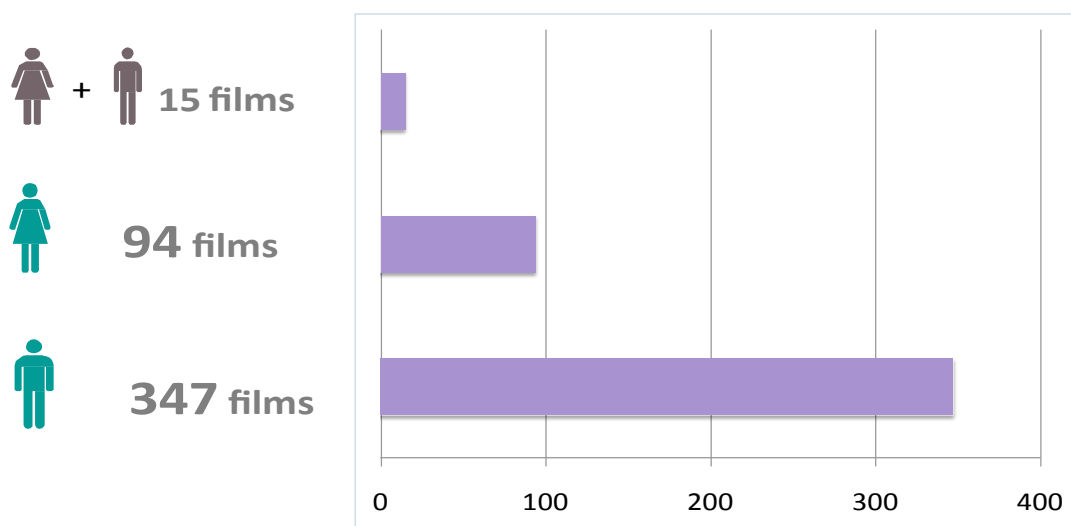
³⁷³ Nancy Fraser, *Scales of justice: reimagining political space in a globalizing world*, Cambridge, Polity Press, 2008.

³⁷⁴ Consuelo Meza Marquéz, « Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas », in *Istmo*, n° 4, juillet-décembre, 2002. [En ligne] URL : <http://istmo.denison.edu/n04/proyectos/panorama.html> [Consulté le 20 novembre 2014].

³⁷⁵ Le catalogage a été réalisé grâce aux centres d'information qui ont facilité nos recherches : le Centre costaricien de production filmique du Costa Rica ; les archives d'INCINE (Institut nicaraguayen de cinéma) ; l'Association nicaraguayenne de cinéma, ANCI ; le Groupe expérimental cinématographique universitaire de Panama ; le Festival Ícaro de Guatemala ; le Musée de la parole et de l'image du Salvador ainsi que le témoignage d'un grand nombre de réalisateurs centraméricains que nous remercions vivement.

Belize, pays que nous n'avons écarté de nos recherches pour des raisons sociohistoriques et linguistiques qui le séparent du reste de l'Amérique centrale³⁷⁶.

SUR LA PARITE DE GENRE DANS LA PRODUCTION FILMIQUE CENTRAMERICAINE : DE 1970 A 2014³⁷⁷



Graphique 4 : Parité de genre dans la production filmique.

Parmi les 426 films que nous avons pu répertorier, soixante-dix-neuf ont été produits par des femmes et quinze coproduits par une femme. En d'autres termes, en quarante quatre ans, quatre-vingt-quatorze films (moyens-métrages et courts-métrages), ont été réalisés par des femmes, contre trois cent quarante sept produits par des hommes et quinze coproductions hommes/femmes. Traduit en pourcentages, cela signifie qu'en quarante-quatre ans, 78 % de la production filmographique de la région a été produite par des hommes, 18,5 % a été produite par des femmes et 3,5 % a été coproduite en codirection homme/femme. Cela montre qu'en Amérique centrale, en matière de cinéma, comme dans beaucoup d'autres domaines, les femmes ont eu du mal à se faire une place sur un terrain traditionnellement occupé par des hommes.

³⁷⁶ Belize est une ancienne colonie britannique (jusqu'à son indépendance en 1981) dont la langue officielle est l'anglais. Étant donné la différence du contexte sociohistorique et les différences linguistiques, nous avons décidé d'écartier la cinématographie de Belize de nos recherches afin de limiter nos recherches aux pays hispanophones partageant une culture et une histoire proches.

³⁷⁷ Les tableaux de ce chapitre sont une création propre à partir des informations recueillies.

Nombre de films réalisés en Amérique centrale de 1970 à 2014

Nombre de films	Années 70	Années 80	Années 90	Années 2000-2009	Années 2010-2014
Réalisés par des hommes	54	55	28	112	83
Réalisés par des femmes	1	6	12	41	19
Coproduits par homme/femme	1	4	4	3	3
Total	56	65	44	156	105

Tableau 3 : Nombre de films réalisés en Amérique centrale de 1970 à 2014

Durant les années 1970, période où émergent les cinémas nationaux dans la région, seulement deux films ont été réalisés par des femmes³⁷⁸, dont une codirection avec un réalisateur. Dans les années 1980, ce chiffre augmente : dix films, cinq fois plus que lors de la décennie précédente. Or, c'est dans les années 1990 qu'on enregistre une augmentation plus importante (proportionnellement) du nombre de films réalisés par des femmes, avec un total de seize films, par rapport au total de la production réalisée par des hommes. Dans cette décennie, l'écart s'est réduit considérablement car les femmes ont produit 36 % des films tournés en 1990. Or, ce phénomène est le résultat d'un rétrécissement général de la production cinématographique. Si le nombre de films réalisés par des femmes n'a cessé d'augmenter, ces chiffres restent proportionnels à l'augmentation générale du nombre de films produits dans la région. En effet, dans les années 2000 la production filmographique centraméricaine a augmenté considérablement. Concernant le nombre de films réalisés par des femmes, quarante-quatre films ont été réalisés dans la première décennie du XXI^e siècle, contre vingt-deux films dans la période de 2010 à 2014. Ce qui représente 28 % entre 2000 et 2010 et 21 % entre 2010 et 2014, du total des films réalisés dans la région. Toutefois, même si dans les dernières années il y a eu une croissance non négligeable du nombre de films tournés par des femmes, comme on peut le constater dans la rubrique ci-dessus, ces chiffres restent toujours très faibles par rapport à la production totale. Ce qui prouve qu'en matière de production filmique, la région centraméricaine est encore très loin de la parité.

³⁷⁸ *Milagro en el bosque* une coproduction de Margarita Álvarez et Felipe Hernández (Nicaragua, 1972) et *A propósito de la mujer* de la réalisatrice Kitico Moreno (Costa Rica, 1975).

En effet, l'insertion des femmes dans le milieu du cinéma n'a pas été aisée. À la différence des hommes, traditionnellement autodidactes³⁷⁹, les femmes ont dû suivre une formation professionnelle qui validerait, justifierait ou légitimerait, en quelque sorte, leur entrée dans le monde de la réalisation cinématographique. Ainsi, les premières femmes cinéastes ont suivi des études cinématographiques dans diverses écoles à l'étranger : María de los Ángeles Moreno à la BBC de Londres, Patricia Howell au London Film Institute, Mercedes Ramírez à l'Institut de cinéma de Berlin, Maureen Jiménez à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière de Paris, Alexandra Pérez à l'Université de Boston, Isthara Yasin à l'Institut d'Art de Moscou, Gabriel Hernández, Hilda Hidalgo et Pituka Ortega à l'École de San Antonio de los Baños, Cuba.

D'après les témoignages de certaines cinéastes centraméricaines, entrer dans une profession traditionnellement occupée par les hommes a été une tâche difficile non seulement pour y accéder mais aussi pour y rester.

Je peux affirmer que j'ai révolutionné l'assistance de montage. Il y avait deux éditeurs et avec la question de genre nous les femmes étions les assistantes, et ce qu'ils nous demandaient illustrait bien la question des genres: « apporte-moi le café ». Et moi, j'ai dit « non, monsieur une assistante est une assistante et n'est pas là pour servir le café ». Alors, j'ai adopté une nouvelle attitude et une nouvelle modalité de travail. Je leur préparais, synchronisais et déclassais tout le matériel avant qu'ils n'arrivent. Je crois que mon avantage fut d'avoir commencé comme assistante de montages étrangers, car ils m'ont beaucoup appris³⁸⁰.

Katy Sevilla, productrice nicaraguayenne,
commence à travailler dans le cinéma en 1979

C'était la première fois que je travaillais au Nicaragua, je venais juste de passer sept ans à l'étranger. Au début, j'ai eu un choc culturel, dans le sens où je n'avais pas l'habitude que les hommes, au début, me traitent grossièrement ou ne me laissent pas les diriger, car, j'étais une jeune fille de vingt-quatre ans, de quatre-vingt livres, une « petite bourgeoise » me disaient-ils. Ils me faisaient des misères, ils me cachaient mon sac, mes chaussures... Ils me faisaient vraiment des horreurs. Une fois, quand je devais partir pour Cuba, ils ont caché ma valise de voyage. J'ai dû beaucoup lutter, les deux ou trois premiers mois étaient une période de

³⁷⁹ María Lourdes Cortés, « Mujer y madre en el cine centroamericano actual », in *Cinemas d'Amérique latine*, n° 22, 2004, p. 152-165.

³⁸⁰ Andrea Cabezas Vargas, interview de Kathy Sevilla, Managua, Nicaragua, 25 juillet 2012.

« choc » avec l'équipe de garçons. Mais il a fallu nous éduquer mutuellement. J'ai dû être plus tolérante et ils ont dû se rendre compte qu'ils avaient un problème de machisme très fort³⁸¹.

María José Álvarez, réalisatrice nicaraguayenne
commence à travailler comme cinéaste à INCINE dans les années 1980.

A l'époque, j'étais la seule femme du Centre de cinéma, en plus j'étais très jeune et je venais juste d'être diplômée d'une école « bizarre » à Londres. J'étais vue avec beaucoup de méfiance. Personne ne voulait travailler avec moi, à part mon ami Edgar Trigueros avec qui j'avais travaillé (dans notre période universitaire) dans les hebdomadaires « Pueblo » et « Campo libre ». Alors, il me disait : « Viens avec moi, mais je fais la caméra ». Il ne me prêtait la caméra que de temps en temps. Donc, je suis allée voir Carlos Freer³⁸² pour lui dire « Je ne peux pas continuer ainsi. Alors, je fais de la caméra, ou je ne fais pas de la caméra ? ». Donc, il m'a proposé de diriger un film d'un des genres les plus difficiles: un film d'Art sur une pièce de théâtre³⁸³.

Patricia Howell, réalisatrice costaricienne depuis 1982.

Je crois que notre génération était en train d'ouvrir une brèche en matière de genre³⁸⁴.

Martha Clarissa Hernández,
réalisatrice et productrice salvadorienne exilée au Nicaragua depuis 1979.

Pourtant, si les jeunes femmes cinéastes d'aujourd'hui affirment ne pas rencontrer les mêmes difficultés qu'auparavant pour se faire une place dans le monde du cinéma, les résultats de notre étude démontrent un grand écart entre le nombre de productions des hommes et celui de femmes. Même si les jeunes cinéastes que nous avons pu interviewer ne souhaitent pas trop s'exprimer sur le sujet, les résultats nous laissent croire qu'il serait encore difficile pour une cinéaste femme de s'imposer dans un milieu toujours dirigé par des hommes, à l'exception, peut-être, du Costa Rica et du Nicaragua qui enregistrent dans les dernières décennies le plus grand nombre de cinéastes femmes actives dans la région.

³⁸¹ Andrea Cabezas Vargas, interview de María José Álvarez, Managua, Nicaragua, 26 juillet 2012.

³⁸² Carlos Freer, directeur du Centre costaricien de production cinématographique de 1979 à 1986.

³⁸³ Roberto Miranda, interview de Patricia Howell, archives émission *Lunes de Cinemateca*, Chaîne 15 de télévision nationale, Costa Rica, 14 février 2005, 1:30'.

³⁸⁴ Andrea Cabezas Vargas, interview de Martha Clarissa Hernández, Managua, Nicaragua, 25 juillet 2012.

II.2.2. Des films portant sur le genre

En Amérique centrale depuis la fin du XIX^e siècle, notamment dans la littérature, un certain nombre de travaux réalisés ont dénoncé l'invisibilité de la femme, les inégalités et les rôles sociaux préétablis donnés aux hommes et aux femmes dans la région³⁸⁵. Afin de contribuer aux études déjà existantes sur le cinéma réalisé par des femmes en Amérique centrale, notamment celles de Cortés³⁸⁶ et Grinberg³⁸⁷, nous avons décidé de ne pas réaliser une analyse *genrée* des personnages, mais plutôt de nous centrer sur l'évolution de la thématique du *gender* dans la filmographie des dernières années, en prenant autant en considération les films réalisés par des femmes que par des hommes. Partant des théories de genre et de l'existence des rapports de pouvoir exposés par Judith Butler³⁸⁸ et par Julia Kristeva³⁸⁹, nous nous sommes demandé quel intérêt le cinéma centraméricain a apporté à la question du genre. Quels films ont mis en évidence ou ont dénoncé les rôles sociaux imposés aux femmes ainsi que les rapports de domination de sexe dans la société centraméricaine ?

Pour essayer de répondre à ces questions nous avons réalisé une catégorisation par thématique en prenant en considération les films ayant la dénonciation des problématiques de genre comme thématique principale ou secondaire (à condition que celle-ci laisse tout de même une place à la dénonciation ou à la contestation des rôles sociaux imposés traditionnellement aux femmes). De cette catégorisation nous avons obtenu les résultats suivants :

³⁸⁵ Voir : Julia Barella, Concepción Bados, *Voces de mujeres en la literatura centroamericana*, Alcalá, Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones, 2012. Meza Marquéz Consuelo, « Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas, in *Istmo* n° 4, juillet-décembre, 2002.

[En ligne] URL : <http://istmo.denison.edu/n04/proyectos/panorama.html> [Consulté le 10 novembre 2013].

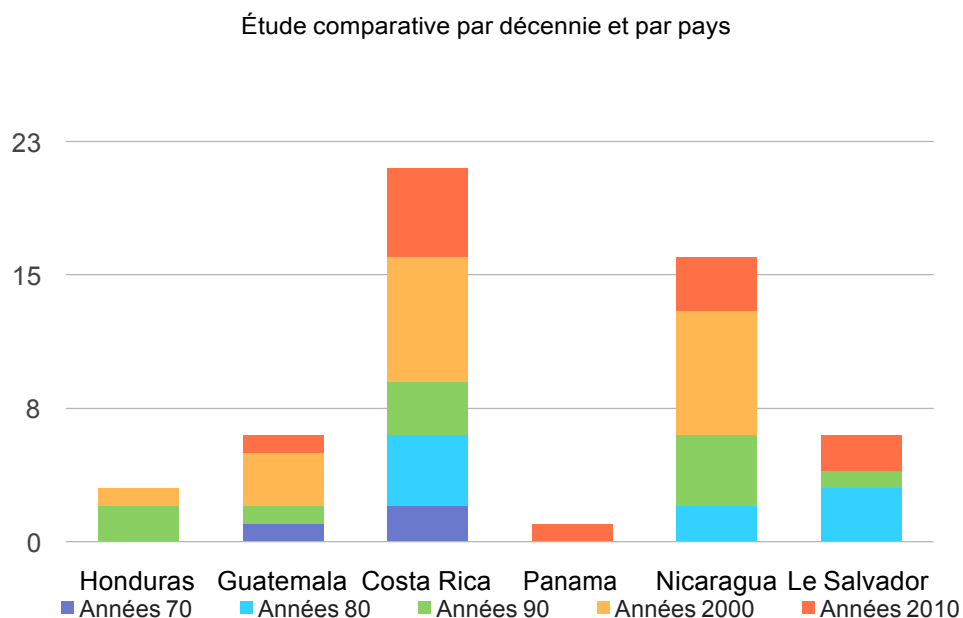
³⁸⁶ María Lourdes Cortés, « Mujer y madre en el cine centroamericano actual », in *Cinémas d'Amérique latine*, n° 22, 2014, p. 152-165.

³⁸⁷ Valeria Grinberg Pla, « Mujeres cineastas de Centroamérica : continuidad y ruptura », in *Mesoamérica*, n° 55, janvier-décembre, 2013, p. 103-112.

³⁸⁸ Judith Butler, *Défaire le genre* (édition augmentée), Paris, Édition Amsterdam, 2012 et Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Édition la Découverte, 2005.

³⁸⁹ Julia Kristeva, *La Traversée des signes* (ouvrage collectif), Paris, Seuil, 1975.

ETUDE COMPARATIVE DE LA PRODUCTION FILMIQUE EN AMERIQUE
CENTRALE : FILMS PORTANT SUR LE GENRE (1970-2014)³⁹⁰



Graphique 5 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur le genre (1970-2014).

Ces résultats nous font constater que durant les années 1970 la thématique du genre n'était pas encore à l'ordre du jour des cinéastes de la région. Les seuls pays se démarquant de cette tendance générale furent le Costa Rica et le Guatemala avec la réalisation de deux films en 1975 : *A propósito de la mujer*, documentaire fictionnel sur la condition de la femme au Costa Rica, dirigé par Kitico Moreno et *Las cuarentas*, documentaire sur les femmes prostituées au Costa Rica, dirigé par Víctor Vega dont le but était de dénoncer l'exploitation sexuelle des femmes. De même, le Guatemala avait réalisé en 1976 le film *La muerte también cabalga* du réalisateur Otto Coronado, film de fiction mettant en exergue les abus du sbire « Borryo » à l'égard les femmes du peuple avec la complicité de son patron, un riche propriétaire, jusqu'à ce que Celia, une des victimes des abus, mette fin à la vie de ces hommes. Ces films marquent les débuts d'un cinéma de dénonciation des inégalités ou des abus subis par les femmes centraméricaines dans leurs pays, en l'occurrence au Costa Rica et au Guatemala.

³⁹⁰ Création propre.

Parmi ces films, le documentaire *A propósito de la mujer* mérite une mention particulière. Réalisé symboliquement lors de l'année internationale de la femme par María de los Ángeles Moreno, le film fut pionnier en matière de genre, tandis que sa réalisatrice fut la seule des deux femmes cinéastes centraméricaines des années 1970 à avoir réalisé un film qui aborde ouvertement la thématique de genre. Dans son documentaire, la cinéaste expose, pour la première fois dans la région centraméricaine, la pensée des femmes sur leur condition dans la société et dans la famille, à travers des interviews de femmes de différentes couches sociales. Dans les premières minutes du film, Moreno relate la condamnation et le rôle qu'impose l'Église à la femme, à travers des citations bibliques, et montre comment cette pression sociale a pesé « sur les épaules » mais surtout sur le destin des femmes. Le film dénonce l'impossibilité des femmes à se réaliser comme individu social et indépendant en dehors de la sphère familiale, de leur rôle de mère dévouée ainsi que de l'obéissance que les femmes doivent traditionnellement aux hommes.

Un autre élément que nous laisse voir le graphique est la montée timide mais progressive des thématiques liées au genre, d'abord dans les films des années 1980 et puis en 1990. Les échos des théories féministes des années 1970 aux États-Unis et en Europe ne se font sentir en Amérique centrale que dans les années 1980³⁹¹, ayant comme conséquence directe la propagation des mouvements féministes³⁹². Cependant les répercussions de ces mouvements au cinéma n'ont pas eu le même impact. Au Costa Rica, au Salvador et au Nicaragua, les pays où la production de films sur le genre a été la plus élevée, les films ont été marqués et influencés par des contextes historiques spécifiques à chaque pays.

Au Salvador et au Nicaragua l'arrivée de films porteurs des thématiques de genre coïncide avec des processus révolutionnaires et des idéologies marxistes-léninistes. Les

³⁹¹ Héctor Pérez Brignoli, Marta Elena Casaús Arzú et Rolando Castillo Quintana, *Centroamérica ; Balance de la década de los 80. Una perspectiva regional*, Madrid, CEDEAL, 1992 ; Marta Elena Casaús Arzú, Teresa García Giráldez, « Identidad y participación de la mujer en América Central » in *América Latina Hoy : Mujeres identidad y participación*, Madrid, SEPLA, novembre, 1994 ; Carlos María Vilas, « Después de la revolución, democratización y cambio social en Centroamérica » in *Revista de Sociología*, n° 3, México, 1992, Carlos María Vilas, (dir.) *Democracia emergente en Centroamérica*, Mexique, UNAM, 1993 ; Virginia Vargas, « El movimiento feminista latinoamericano : entre el desencanto y la Esperanza » in Magdalena León, *Mujer y participación política : avances y desafíos en América Latina*, Colombia, Armada Electrónica, 1994.

³⁹² Il faut préciser qu'en Amérique centrale, il existait des antécédents de mouvements de femmes depuis 1948 avec l'*Union de femmes Carmen Lyra* au Costa Rica. Toutefois, c'est avec la deuxième vague du féminisme qui a lieu avec la déclaration sur l'élimination de toutes sortes de discrimination faites aux femmes, promulguée par les Nations Unies en 1979, que la région centraméricaine vit une véritable expansion de mouvements féministes avec une conscience du genre et non simplement de mouvements de femmes qui revendiquent des droits sociaux et humains comme cela avait pu être le cas auparavant.

femmes commencent à s'intégrer dans les milices et à avoir un rôle dans les luttes politico-sociales³⁹³. Afin de montrer la participation acquise par les femmes pendant la guerre, une nouvelle « série » de films paraît dans ces deux pays, celui des héroïnes de guerre comme dans le films : *Clelia*, du Sistema Radio Venceremos (Le Salvador, 1983) ; *La historia de María*, de Pamela Cohen et Monona Wali, (Le Salvador, 1989) ; *Nicaragua Journey*, de Jackie Reiter et Wolf Tirado (Nicaragua, 1984) ; *Mujeres de la frontera*, d'Iván Argüello, (Nicaragua, 1986). Pour la première fois dans l'histoire du cinéma centraméricain des femmes deviennent les héroïnes de films sur la guerre. Ces héroïnes combattantes sortent du schéma traditionnel de la place des femmes pendant la guerre, qui leur imposait de rester à la maison et prendre soin des enfants et des personnes âgées. Désormais, dans ces films, tout comme dans la vie réelle, on voit des femmes prendre les armes et aller combattre à côté des hommes, voire diriger des troupes ou organiser des campagnes d'aide destinées à la population. Elles sont, désormais, actrices actives de l'Histoire.

Dans le cas du Costa Rica, épargné par les conflits armés contrairement à ses voisins, ces films sur le genre n'émergent pas comme conséquences de la guerre mais plutôt comme résultat des mouvements de femmes engagées dénonçant la condition des femmes et les rôles sociaux qui leur sont historiquement attribués dans le pays. Dans cette décennie, la réalisatrice Patricia Howell initie ce qui sera une longue trajectoire de films engagés avec *Dos veces mujer* (1982) et *Íntima raíz* (1984). Le premier est un documentaire qui marquera les modèles des films de genre produits dans les années 1990. Il s'agit de documentaires sociaux appuyés sur les résultats des premières études réalisées par l'Université du Costa Rica au sein de l'École des sciences sociales, des statistiques et des enquêtes avec une perspective de genre, notamment le travail réalisé par Patricia Howell et Eugenia Piza intitulé « La double journée de travail de la femme pauvre au Costa Rica³⁹⁴ ».

Dans les années 1990, avec l'arrivée de la troisième génération internationale du féminisme, une nouvelle vague de femmes réalisatrices diplômées des écoles internationales arrive et transforme la scène cinématographique de la région. Avec elles, la vision du genre est modifiée à l'écran en s'attaquant à des sujets jusqu'alors tabous dans leurs sociétés. En

³⁹³ María Candelaria Navas de Melgar, « El movimiento femenino en centroamerica », in Daniel Camacho, Rafael Manjivar, *Movimientos populares en Centroamérica*, San José, Editorial universitaria centroamericana, 1985.

³⁹⁴ Patricia Howell, Eugenia Piza, *La doble jornada laboral de la mujer pobre en Costa Rica*, New York, Women's International Exchange Service, 1983.

effet, selon le résultat de notre étude comparative, c'est dans cette décennie qu'on enregistre le plus grand nombre de films consacrés aux questionnements sociaux sur le *genre* et sur des sujets très divers tels que : la violence infligée aux femmes : *Historia de las mareas* de Hilda Hidalgo (Costa Rica, 1995), *Bajo el limpido azul de tu cielo* de Hilda Hidalgo y Felipe Cordero (Costa Rica, 1996) ; l'abus psychologique, social et l'agression au sein de la famille : *El día que me quieras* de Florence Jaugey (Nicaragua, 1994), *Y cuando haya cielo mutilado* de María José Álvarez (Nicaragua, 1997), *La telaraña* de Mercedes Ramírez (Costa Rica, 1999) ; l'exploitation et le harcèlement sexuel dont sont victimes les femmes : *Tu derecho a la vida* de Maureen Jiménez (Costa Rica, 1992) ; la grossesse chez les adolescentes : *Lágrimas en mis sueños* de María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández (Nicaragua, 1999) ; la situation défavorisée de femmes handicapées : *Una dulce mirada* de Belkis Ramírez (Nicaragua, 1993).

Dans cette décennie surgissent aussi des films qui ont pour intention de rendre visible la participation de personnages féminins dans les domaines culturels et sociaux. Comme dans les films : *Los ojos de las poetas* de Maureen Jiménez (Costa Rica, 1995), *Alto Riesgo* de René Pauck (Honduras, 1996) sur les sages-femmes. De même, deux fictions des années 1990, *Ixcán* de Enrique Goldman (Guatemala, 1997) et *El espíritu de mi mamá* d'Alie Allie (Honduras, 1999), rendent hommage aux femmes, le premier avec le portrait des trois générations de femmes mayas et le deuxième avec un hommage aux femmes du peuple *garífuna*.

Dans les années 2000, l'augmentation progressive des films traitant de problématiques liées au *genre* continue, mais une nouvelle typologie filmique s'impose et les films se partagent entre la continuité et la rupture des esthétiques traditionnelles. À la liste de documentaires engagés viennent s'ajouter des films de réalisatrices déjà chevronnées dans le domaine, ainsi que des films de nouvelles et de nouveaux réalisateurs tels que: *Soñando despiertas* de Ana Lucía Faerón (Costa Rica, 2002) ; *Verdades ocultas* de Rossana Lacayo (Nicaragua, 2003) ; *Historia de Rosa* de Florence Jaugey (Nicaragua, 2005) ; *Luz: mujer, desnudez y palabras* de Gladys Tobar (Guatemala, 2006) ; *¡Ya no más!* de Félix Zurita (Nicaragua, 2007) ; *Funerales en el porvenir* de Rossana Lacayo (Nicaragua, 2009), *María en tierra de nadie* de Marcela Zamora (Le Salvador, 2010) ; *De macho a macho* de Rossana Lacayo (Nicaragua, 2011) ; *El engaño* de Florence Jaugey (Nicaragua, 2012) ; *Pikineras* de Rossana Lacayo (Nicaragua, 2012) ainsi que *Reinas* de Ana Endara (Panama, 2013).

Dans ces deux dernières décennies, trois types de films de fiction viennent s'ajouter aux types traditionnels de documentaire engagé. Le premier correspond à une série de films plus commerciaux qui abordent le sujet à travers des perspectives très variées. Dans ce domaine, les cinéastes hommes osent davantage s'appropriier la thématique, comme est le cas de films tels que *Anita la Cazadora de Insectos* de Hispano Durón (Honduras, 2002) et *Gestación* d'Esteban Ramírez (Costa Rica, 2009). Ces films abordent respectivement la problématique des discriminations liées à la grossesse chez les adolescentes. Le premier de ces deux films aborde la problématique à travers l'histoire d'Anita, une adolescente de quinze ans issue d'une famille traditionnelle, battue brutalement par son père pour qu'elle perde l'enfant dont elle est enceinte. Le deuxième aborde la problématique de la discrimination de Jessie au sein du collège catholique où elle poursuit ses études. *A ojos cerrados* de Hernán Jiménez (Costa Rica, 2010), nous parle de la dichotomie entre la femme moderne qui réussit une vie professionnelle et la femme qui fait prévaloir sa vie personnelle et familiale. Le film *Un día de Sol*, de Rafael Tres (Guatemala, 2010) aborde quant à lui la thématique des préjugés et des normes sociales imposés aux femmes dans les pratiques culturelles et sportives, tandis que *Rosado Furia* de Nicolás Pacheco (Costa Rica, 2014), traduit le sentiment d'une jeune trentenaire mariée qui sent avoir raté sa vie après s'être consacrée à son époux et à ses enfants et décide de retrouver la liberté dont elle jouissait avant le mariage. Le deuxième cas est celui des films de fiction non commerciaux, avec des critiques de la société vis-à-vis des problématiques liées au genre beaucoup plus sévères et dépourvues du traditionnel happy end hollywoodien. Il s'agit de films comme *Password. Una mirada en la oscuridad* de Andrés Heidenreich (Costa Rica, 2002), qui traite de l'exploitation sexuelle des jeunes et des enfants par tromperie et enlèvement, ainsi que le film *Tres Marías* de Francisco González (Costa Rica, 2012), film qui dépeint avec une réelle cruauté la violence et l'exploitation dont sont victimes trois femmes de générations différentes.

Le troisième cas est celui des films de fiction réalisés par des femmes, où la dénonciation sociale en matière de genre est moins directe et plus subtile, avec une importante charge poétique. Le discours militant direct laisse plus de place à l'image, aux métaphores et à un langage très onirique. C'est le cas des travaux des réalisatrices costariciennes Paz Fabrega (*Agua fría del mar*, 2009), Hilda Hidalgo (*De l'amour et d'autres démons*, 2010) et Istar Yasin (*El camino*, 2010). Pour mieux illustrer l'évolution de la démarche esthétique des films sur le genre, nous vous proposons à titre d'échantillon l'analyse de trois films représentatifs qui abordent cette thématique.

II.2.3. Pour un cinéma politique et engagé de femmes : Patricia

Howell et *Dos veces mujer*

The image of women in the cinema has been an image created by men. The emergent women's cinema has begun the transformation of that image³⁹⁵.

Alors que dans les années 1970 les documentaires féministes sont particulièrement florissants aux États-Unis, en Angleterre et en Europe³⁹⁶, ce n'est que dans les années 1980 que ce courant cinématographique émerge en Amérique centrale. Si *A propósito de la mujer* (Costa Rica, 1975) avait déjà marqué le pas dans cette direction, il fut le seul film de la décennie s'engageant dans la dénonciation. Patricia Howell est, à son tour, la première cinéaste centraméricaine à qui l'on doit les premiers films à caractère politique et consciemment militant des années 1980. Son film *Dos veces Mujer* (1982) est le premier d'une vaste trajectoire cinématographique consacrée au militantisme féministe. Ces films abordent des perspectives différentes sur la condition des femmes : *Íntima raíz* (1983), film de fiction sur la conquête espagnole où l'image de la femme outragée par le conquistador représente les abus faits aux femmes latino-américaines et à leur culture ; *Fuerza de siglos* (1994), film documentaire sur le diagnostic des droits des femmes en Amérique centrale, il a été réalisé à la demande des Nations Unies et de l'Institut interaméricain des droits de l'homme ; *Más que palabras* (1997), documentaire sur la IV^e Rencontre mondiale de femmes à Beijing. Après des années passées à l'étranger, elle a regagné récemment son pays et y prépare, en ce moment, son nouveau film *Cuando cae la lluvia*. Dans sa trajectoire, que se soit en Amérique centrale ou en Europe ses films ont attaqué et dénoncé l'état de la condition des femmes depuis des décennies.

Si ses films suivent ouvertement une ligne féministe, comme elle-même l'assume, il est intéressant de savoir quelle ligne particulière a marqué son travail. Aujourd'hui nous savons qu'il existe divers courants féministes notamment deux, selon l'optique soulevée par Julia Lesage³⁹⁷ : l'un américain, plus sociologique et subjectif, et l'autre anglais, plus

³⁹⁵ Claire Johnston, Extrait d'un texte paru dans une plaquette de Claire Johnston, Notes on Women's Cinema, SEFT, 1973 ; rééditée par le BFI en 1975 et reproduit par la revue CinémAction, n° 67, 1993.

³⁹⁶ Monique Martineau, « Inconnu au bataillon ! », in Ginette Vincendeau, Bérénice Reynaud, *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, n° 67, 1993, p. 5.

³⁹⁷ Julia Lesage est cofondatrice et coéditrice de la revue *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Elle est professeure émérite de l'Université de Oregon, elle a réalisé le film *Las Nicas* un film documentaire autour des témoins des femmes sur la vie politique, économique, sociale et sexuelle.

méthodologique et objectif³⁹⁸. Nous pouvons nous demander quelle a été la voie implantée par la réalisation de *Dos veces mujer*. À quelle branche adhère-t-elle ? Dans quelle mesure son documentaire a-t-il été innovant ou révolutionnaire pour son époque ? Dans quelle mesure le film peut-il être considéré comme un film « modèle » des documentaires centraméricains avec une perspective engagée sur les problèmes du genre ?

Le film est indiscutablement innovant dans la région par sa typologie. En effet, concernant le genre, c'est le premier film à avoir constitué à la fois une critique des conditions des femmes, comme l'ont fait auparavant *A propósito de la mujer* ou *Las cuarentas*. Or, il a le privilège d'être le premier film à s'appuyer sur les premières recherches réalisées au Costa Rica sur une perspective de genre. Les diverses études menées par Patricia Howell ainsi que par l'anthropologue Eugenia López de Piza et l'assistante sociale Laura Guzmán, ont servi de matière première à l'élaboration du scénario du film. Ainsi, appuyé sur cette étude, le film réunit à la fois trois sphères qui seront traitées (séparément ou ensemble) dans les documentaires des deux décennies qui le suivront. Il s'agit de la sphère de l'imaginaire liée aux mythes et préjugés sur les femmes, de la sphère publique – touchant société, politique et économie –, sur la réalité de la condition des femmes, et sur ce qu'elles ressentent sur leur place et leur condition dans la société. Dans les lignes qui suivent nous essayerons d'expliquer comment ces sphères sont abordées dans le film ainsi que leur pertinence par rapport à la réalité du pays.

II.2.3.1. La contestation de l'imaginaire construit autour des femmes : mythes et préjugés

Pour justifier la marginalité dans laquelle vivent des milliers de femmes dans le monde, de nombreuses explications ont été proposées par des philosophes, artistes, politiques, religieux, experts, et d'autres encore, qui ont élaboré des essais sur la nature féminine. Ils portent un regard stéréotypé sur les travaux domestiques, au point de ne pas le considérer comme un travail mais comme une vocation innée de la femme³⁹⁹.

³⁹⁸ Cité par Monique Martineau, « Inconnu au bataillon ! », *op. cit.*, p. 5.

³⁹⁹ Patricia Howell, *Dos veces mujer*, CCPC, 1982.

Si dans ces affirmations on retrouve la volonté de vouloir culpabiliser l'homme d'avoir mystifié la femme, le documentaire s'attaque avant tout à une série de normes et d'institutions qui seraient coupables de la marginalité et de la soumission vécue par la femme dans le Costa Rica des années 1980, contribuant ainsi à la reproduction des mythes dans la société. Selon la voix narrative, ces institutions seraient responsables de la reproduction des conduites et des normes établies comme innées chez les femmes dans le discours social. Dès lors, la première institution attaquée est l'école ainsi que le système d'éducation. D'après la réalisatrice, l'école serait la responsable de la reproduction des stéréotypes et des normes « genrées ». Son discours s'esquisse :

[...] L'école pénètre au plus profond de la pensée des enfants, leur inculquant ou renforçant une série de valeurs, de croyances et d'attitudes. Depuis leur très jeune âge, nos enfants sont séparés et on leur apprend des travaux différents. Les filles apprennent à cuisiner, à coudre, à prendre soin d'entretenir la maison, comme si elles n'auront jamais à sortir des quatre murs de leur maison pour subvenir aux besoins de la famille, ou, tout simplement, pour obtenir leur indépendance économique. Par contre, on apprend aux garçons à dessiner, à colorier, à lire la presse et à s'intéresser aux actualités...

À son discours militant se juxtaposent des images illustrant ces propos. On peut constater cela dans la scène où la maîtresse fait reproduire à deux enfants (une fille et un garçon), sous forme de jeux de rôles, les phrases écrites dans un manuel scolaire destiné aux enfants de l'école primaire. Tandis que les jeunes élèves reproduisent sagement les actions, la maîtresse demande au reste de la classe « Qu'est-ce que fait maman ? Qu'est-ce que fait papa ? », puis les élèves répondent tous en ensemble à voix haute : « Maman pétrit la pâte », « Papa lit le journal dans le salon ». En effet, cet exemple qui pourrait paraître anodin reflète la non évolution des rôles imposés aux femmes et la non évolution de la société costaricienne. Dès 1958, depuis la première publication de l'ouvrage « Paco et Lola », dont est tiré l'exemple donné, l'ouvrage était devenu le livre par excellence dans les écoles primaires du pays. À l'heure de la réalisation du film, en 1982, et encore une décennie après, l'ouvrage figurait dans les programmes scolaires. Les phrases courtes destinées aux enfants sont dans leur ensemble constituées par une division de rôles sociaux genrés, attribuant non seulement une opposition binaire des espaces mais aussi des tâches différentes selon leur catégorie de sexe : les hommes au salon, les femmes dans la cuisine, les hommes lisent, les femmes cuisinent. Cet exemple illustré que nous donne la réalisatrice est par la suite accompagné

d'images de la division physique réelle au sein d'une salle de cours. Dans cette séquence, la salle est divisée, d'une part les filles apprennent à coudre et de l'autre les garçons reconstituent un journal. Dans une autre scène toujours filmée dans une école, on voit trois fillettes qui servent le déjeuner tandis que les garçons restent assis et attendent d'être servis.

Dans le film, l'Église est également jugée comme coupable de la condition vécue par la femme. On écoute le sermon d'un prêtre qui affirme « Dieu créa la femme à partir d'une côte de l'homme et non de sa tête pour qu'elle ne pense pas être supérieure à l'homme » plus loin dans son sermon il soutient que la femme doit être « l'objet » d'amour de l'homme. Ces discours renforcent l'imaginaire et la justification que trouvent beaucoup de personnes pour affirmer que les hommes et les femmes ne peuvent pas être égaux. Ce discours s'articule à mesure que nous voyons la scène d'un mariage catholique célébré à l'intérieur d'une église. À la fin de la cérémonie, le couple sort de l'église et un plan général nous montre, sur l'extrême inférieur gauche, deux enfants assis sur les marches, observant la scène. Ils sont témoins extérieurs, mais la caméra les place, par la suite, au centre de l'histoire. L'objectif de la caméra abandonne la scène idyllique du mariage pour accompagner les enfants dans leur trajet jusqu'à la maison où les attend leur mère. On comprend que ces enfants vendent des « empanadas ⁴⁰⁰ » dans la rue pour aider leur mère, qui comme beaucoup de femmes costariciennes, se retrouve seule à élever ses enfants. Ces images ébranlent l'idéal de la famille proclamée et sacralisée par l'Église et nous renvoient à une réalité très éloignée du sermon du prêtre et du discours social. Comme nous le rappelle le discours en voix off :

Cette conception du mariage et de la famille semblerait ne pas fonctionner de façon optimale. À trente ans, approximativement, les femmes auraient des enfants et seraient séparées de leur compagnon. Alors, le panorama change complètement. Ces femmes que la société a préparées à dépendre complètement de leur mari se retrouvent désormais seules.

Par ce discours, le documentaire dénonce le mythe dans lequel on continue d'affirmer que la famille est la base de la société tandis que les statistiques prouvent le contraire. Ce sont les femmes qui doivent majoritairement faire face, toutes seules, aux besoins du foyer costaricien. Le rêve, promu par l'Église, de cette famille constituée du père chef de famille et de la mère prenant soin des enfants, ne serait qu'un mythe. En ce sens, le film soulève une problématique que le psychiatre et psychanalyste Jean Claude Polack explique comme un

⁴⁰⁰ Plat traditionnel, c'est un type de chausson fourré à base de farine de maïs.

phénomène propre au continent latino-américain, par ailleurs dû en grande partie au machisme.

En Amérique latine, par exemple, le nombre de femmes qui vivent seules et élèvent les enfants de plusieurs hommes différents, qui circulent à la recherche d'autres « aventures », est immense. Il y a des pays où il est extrêmement difficile de trouver des couples véritablement constitués habitant sous le même toit et sédentaires, sauf peut-être dans les régions indiennes⁴⁰¹.

Revenons au documentaire, et toujours dans le même sens, il est dit qu'il est fréquent de voir des femmes retournant vivre chez leur mère en l'absence du père de ses enfants. Ce serait un signe qui se répèterait constamment. Mais le film attribue, aussi, une grande responsabilité aux mères qui reproduisent ces modèles, imposant aux jeunes filles des normes à suivre dès leur plus jeune âge. On le voit sur les images qui accompagnent ce discours : des très jeunes filles, âgées de six à neuf ans, balayent, font la vaisselle, la lessive..., se préparant à devenir des futures épouses modèles.

II.2.3.2. De la dénonciation : sociale, politique et économique

Si les mythes et les stéréotypes de la nature féminine exposés dans le documentaire laissent penser que ce sont en effet l'école, l'Église et la famille qui sont responsables de la reproduction de cette spirale infinie, s'il ne s'agit que de mythes et de stéréotypes, comment et pourquoi est-il si difficile de rompre ce cycle ? À cet égard, le documentaire nous laisse comprendre que la situation est bien plus complexe que cela. Il ne s'agit pas uniquement d'une simple reproduction des normes et des mythes. D'autres éléments interviennent. Ils sont de nature sociale, économique et politique.

Concernant les éléments sociaux, nous ne développerons pas davantage ce que nous venons d'exposer précédemment sur la responsabilité d'institutions sociales : école, Église et famille. Nous ajouterons simplement que dans le film il est souligné, par le discours de la réalisatrice, que la pression exercée par la société sur les femmes pour qu'elles reproduisent ces normes est très forte ; ce qui a non seulement un impact d'intériorisation de ces normes

⁴⁰¹ Françoise Puaux, « Entretien avec Jean Claude Polack », *Le machisme à l'écran*, CinémAction, n° 99, 2001, p. 193.

mais ce qui génère également un sentiment de devoir les accomplir et les transmettre à leur tour à leurs enfants.

Quant à la sphère économique, le film est tacite : la femme a depuis toujours été exploitée. Dans ce sens, Howell rejoint le discours d'un grand nombre de féministes qui se battent pour faire valoir le travail domestique et lui attribuer la reconnaissance sociale et économique qu'il mériterait. Dès le début du film, ce point est soulevé. Les premières minutes du documentaire commencent par le réveil d'une femme qui, dans le noir, sort de son lit. Il ne fait même pas jour, il est entre quatre heures et cinq heures du matin, la femme se lève et allume sa cuisinière à bois. Dans la deuxième séquence, nous voyons une autre femme qui prépare des tortillas et du café pour le petit déjeuner de ses trois enfants qui l'attendent assis à table. Troisième séquence, une femme lave la vaisselle et par la suite fait les différents lits de la maison. Quatrième séquence, une femme fait la lessive à la main. Cinquième séquence, une autre femme fait la cuisine. Sixième séquence, une femme s'occupe du bain de sa petite fille puis étend le linge. Ainsi de suite, une série de tâches ménagères se succèdent. Cette série de séquences, qui sert d'introduction au film, nous montre la routine de diverses femmes issues de la classe pauvre et de la classe moyenne costaricienne. Leur journée commence déjà chargée d'une série de tâches non rémunérées. La prise de vue de différentes femmes nous fait penser que ces scènes se répètent dans de nombreux foyers du pays, jour à près jour.

Après une introduction de sept minutes, nous voyons différentes femmes sortir de leur maison, en même temps d'autres cheminent dans des petits sentiers pour rejoindre leur travail au son de la chanson « *Mujer campesina*⁴⁰² ». Lorsque la voix off de la réalisatrice nous annonce :

À six heures du matin les femmes ouvrières agricoles commencent leur journée de travail au champ. Elles sont des femmes et pour cette raison elles doivent subvenir aux besoins domestiques de la famille dès l'aube. Quand elles arrivent aux champs, elles sont déjà debout depuis longtemps.

Ce premier discours (verbal) annonce le ton du documentaire. Un ton militant qui est revendiqué par le fait d'être femme et que la réalisatrice continue à souligner par la suite :

⁴⁰² Musique composée pour le film par Luis Enrique Mejía Godoy et Carlos Mejía Godoy, chantée par Alejandra Acuña.

Malgré l'exemple visible et palpable de nombreuses femmes ouvrières agricoles, beaucoup de personnes persistent à nier cette réalité. Très fréquemment on entend dire que les femmes ne travaillent pas, que leur seule tâche dans la vie consiste à rester à la maison, s'occuper des corvées domestiques et garder les enfants. Mais dans cette simple affirmation s'accumulent deux erreurs. La première est de ne pas admettre qu'effectuer les tâches domestiques constitue un travail long, constant et fatigant. La deuxième, est d'affirmer que ce travail est le seul réalisé par la femme. Peut-être est-ce difficile à croire, et encore plus à accepter, mais la réalité est qu'au Costa Rica 52 % des familles sont menées par des femmes. Cela signifie que le logement, l'éducation, l'alimentation, la santé et en général tous les besoins d'une grande quantité des enfants costariciens relèvent entièrement de la responsabilité de la mère.

Dans le même sens militant, le film dénonce également l'exploitation de la main d'œuvre féminine par les industries, notamment dans les usines de textiles, d'alimentation et d'électronique, domaines dans lesquels les femmes constituent la principale main d'œuvre mais qui, paradoxalement, sont les moins payées du marché. La réalisatrice mentionne la disparité entre le salaire des ouvrières et les bénéfices qu'avec leur travail elles donnent aux entreprises et compare ce labeur à un travail presque gratuit. « Surexploitées, mal payées, elles ont du mal à s'en sortir économiquement ». La description faite par la cinéaste nous laisse comprendre que ces femmes sont exploitées autant à la maison, par le travail domestique, que sur le marché du travail. Le film souligne le paradoxe d'une société dont la femme paraîtrait sacralisée tandis que dans la réalité elle est victime des injustices et des abus.

Quant à la sphère politique, *Dos veces mujer* soulève le fait que cette condition marginale de la femme est soutenue par des systèmes politiques qui ne permettent pas une transformation ou une amélioration au sein de la société. Entre les facteurs politiques, Howell cite tout d'abord la non éducation de la femme, qui ne lui permet pas de connaître ses droits. La non syndicalisation des femmes dans les mouvements ouvriers est un autre élément, selon Howell, contribuant à leur exploitation ainsi que des conditions propres à un pays sous-développé comme le Costa Rica, dont les conditions sont d'ailleurs similaires à celles des autres pays d'Amérique centrale. Ainsi insiste la réalisatrice :

La pauvreté de nos pays est ce qui motive réellement les investisseurs étrangers à établir leurs entreprises ici. On offre des femmes marginalisées, des mères, chefs de famille qui sont obligées d'accepter n'importe quel contrat de travail marginal. On offre une main d'œuvre qui ne se syndicalise pas, qui ne demande pas de majorations de salaire. On offre un fort taux de chômage qui maintient les salaires à un niveau très bas [...].

La réalisatrice se sert également des faits historiques, elle rappelle que les femmes ne pouvaient pas légalement posséder de terrain, ce sont les hommes qui avaient le droit de propriété⁴⁰³. Par conséquent, les propriétés des femmes devaient être au nom des hommes et ce sont eux qui en recevaient les bénéfices que ce soit en tant que père, frère ou compagnon, empêchant ainsi les femmes de s'émanciper. Le film dénonce également le non-respect du code du travail. S'il est stipulé : « même travail, même salaire », les femmes sont sous-payées sous prétexte qu'elles ne sont qu'assistantes même si elles exercent les mêmes tâches que les hommes. Un autre phénomène révélé par le documentaire est le fait que les entreprises embauchaient constamment des « apprenties » ou stagiaires, femmes qui étaient formées pendant trois mois, même si dans la pratique cette formation ne dure que quinze jours. Pendant cette période elles ne recevaient qu'un demi-salaire et ne bénéficiaient d'aucune protection sociale ou légale. Le documentaire, appuyé par les résultats d'études préalables, dénonce qu'il était très fréquent qu'un grand nombre d'apprenties soient licenciées avant la fin de la période de « formation », sans droit à aucune indemnité. En effet, et jusqu'à l'heure actuelle, cette situation n'a pas évolué dans le pays. Certaines usines continuent à recourir à ces pratiques, à défaut d'une loi étatique qui les interdise.

II.2.3. 3. La sphère intime et les séquelles de la marginalisation de la femme

Un des éléments les plus remarquables de ce documentaire et qui vient rejoindre le slogan du Centre costaricien de production cinématographique est le fait de « donner la parole à ceux qui ne l'ont pas ». Or, si la typologie des documentaires de dénonciation, très récurrente dans les années 1970, 1980, avait marqué non seulement le Costa Rica mais également toute la région, notamment avec les films de guerre, les femmes n'avaient pas eu la

⁴⁰³ En effet, selon Susana Lastarria-Cortnheil, les femmes costariciennes acquièrent le droit de propriété avec la « Ley de promoción de la igualdad social de la mujer » en 1990. Susana Lastarria-Cornheil, « Las mujeres y el acceso a la tierra comunal en América Latina », in *Estudios Agrarios*, 2012, p. 63.

parole pour exprimer leur situation en tant que telle. Mais ce qui est encore plus étonnant, innovant et même subversif dans ce film est la position de la réalisatrice. Étant qu'employée du CCPC, Howell est rémunérée par le gouvernement. Toutefois, elle lève la voix pour dénoncer une situation dont l'État serait complice par différents moyens. Ce qui est également intéressant, c'est que la parole qu'elle donne aux femmes pour exprimer leur situation passe par deux mécanismes différents.

Le premier mécanisme est plutôt indirect. Il est incarné par la voix retentissante de la réalisatrice qui ose révéler des statistiques frappantes concernant une réalité « méconnue » ou simplement ignorée. Une réalité dont on ne parlait pas à l'époque. Ainsi, sa voix devient celle de toutes ces femmes qui font, silencieusement, partie des chiffres et des statistiques. Elle dénonce à haute voix ce que les femmes taisent par peur de perdre leur travail ou leur mari. Elle aborde les séquelles que laisse ce système conçu pour la marginalisation des femmes et dont il est symboliquement interdit de parler, notamment les séquelles psychologiques, que ce soit sur le plan intime de la famille, de la vie de couple, ou que ce soit sur le plan de travail. Il est souligné, par exemple, le fait que les femmes doivent rivaliser avec des machines, « être toujours plus rapides », « toujours plus rentables » mais aussi qu'elles doivent concourir contre leurs collègues de travail pour garder leur emploi. Elle dénonce le fait que les femmes font fréquemment l'objet de violence et d'abus sexuels. Elle fait ainsi entendre, avec sa propre voix, tout ce que les femmes n'osent pas ébruiter, leur donnant ainsi la parole et l'espoir de se libérer un jour pour faire entendre à leur tour leur propre voix. À la fin du film, en passant de la troisième personne, indirecte, à la première personne du pluriel, elle s'identifie ainsi à ces femmes : « Nous, les femmes, sommes isolées, chacune chez soi, dans son monde, seules avec nos problèmes. Il nous ont fait croire que l'abnégation et le sacrifice font partie de la nature féminine, que nous sommes nées pour servir les autres⁴⁰⁴ ».

Le deuxième mécanisme est la voix, littéralement parlant, d'un groupe de femmes interviewées. Un moyen direct est donné aux femmes ouvertement pour qu'elles puissent raconter de vive voix et partager leurs expériences et leur ressenti. Mais ce qui ressort des témoignages de toutes ces femmes est un sentiment d'échec. Elles ont l'impression de ne pas avoir réussi leur vie, d'avoir laissé de côté leurs rêves d'enfance, de ne pas avoir mené la vie à

laquelle elles aspiraient. La scène où un groupe d'ouvrières agricoles parlent de leurs expériences est très marquante. Comme l'exprime l'une d'elles :

À l'âge de neuf ans, je suis sortie de l'école pour aider mes parents parce que nous étions très pauvres et on était beaucoup d'enfants à la maison. Après avoir fini le travail aux champs, j'allais aider une tante aux tâches domestiques car il y a toujours beaucoup de travail à faire à la maison. Après, je me suis mariée et j'ai continué à aider mon mari. J'aurais beaucoup aimé continuer mes études, pour avoir un diplôme, quel qu'il fût.

En effet, l'intérêt que présente *Dos veces mujer* est d'ordre historique, politique et social. D'où la difficulté de le classer rigide dans une catégorie particulière ou dans un courant féministe sociologique ou méthodologique. Nous défendons la théorie selon laquelle, par ses spécificités et par les différents axes de dénonciation, son style particulier entre le reportage social et historique, le film serait le résultat d'une hybridation entre ces deux courants. D'une part, il est évident que le film suit les tendances des documentaires britanniques du fait de la formation reçue par cette même réalisatrice lors de ses études en Grande Bretagne, mais aussi au niveau de la rigueur employée dans les sources qui alimentent le film, à savoir les résultats des études universitaires sur la condition de la femme au Costa Rica. D'autre part, il est vrai que le film ne se limite pas à donner seulement des résultats scientifiques et des statistiques. Il s'appuie également à de nombreuses reprises sur le discours personnel de la réalisatrice pour renforcer le message transmis, il donne aussi la parole aux femmes pour qu'elles expriment leur point de vue sur leurs conditions de vie.

Avec la participation de quatre-vingt-dix femmes⁴⁰⁵ de toutes les provinces du pays, le film nous donne un panorama très large, proche du documentaire social. Il en résulte, un film militant qui ne cache ni la position féministe de la réalisatrice, ni ses revendications. Ainsi *Dos veces mujer* devient le premier documentaire ouvertement politique et contestataire qui accuse directement les défaillances d'un système social, sa double morale et le non respect de l'égalité que proclame le code de travail d'un pays dit exemplaire en matière de « droits de l'homme » dans la région centraméricaine, mais qui ne respectait certainement pas ceux de la femme. Enfin, nous pouvons constater que les différents points abordés dans *Dos veces mujer* de Howell seront repris dans l'ensemble de la région avec un ou plusieurs des trois axes qui

⁴⁰⁵ Selon le témoin de la propre réalisatrice dans une interview réalisée par Roberto Miranda, archives émission *Lunes de Cinemateca*, Chaîne 15 de télévision nationale, Costa Rica, 14 février 2005, 1:30'.

composent le documentaire. La contestation des mythes et des préjugés, la dénonciation (qu'elle soit sociale, politique ou économique) et l'attribution d'une voix aux femmes pour qu'elles puissent s'exprimer seront les approches que suivront les documentaristes engagés (hommes ou femmes) dans les décennies des années 1980 et 1990.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que le film, d'un grand intérêt historique et social, continue à être d'une actualité frappante. Certes, après les mouvements féministes dans la région, la prise de conscience de leurs droits par les femmes, les choses ont évolué. Si les femmes constituent le plus grand nombre d'inscription dans les centres universitaires et si elles occupent des postes très variés dans la société, ce sont toujours elles qui se trouvent en plus grand nombre au chômage. De même, nous pouvons affirmer que la situation de la femme pauvre a peu évolué. Selon les rapports de l'ONU Mujeres⁴⁰⁶, elles continuent à être les plus pauvres parmi les pauvres. Leur éducation s'arrête souvent à l'école primaire ou à l'école secondaire. Elles continuent à faire l'objet d'exploitation sur leur lieu de travail et au sein de leurs familles, effectuant une double tâche. Ce sont toujours majoritairement les femmes, toutes strates sociales confondues, qui ont la responsabilité d'élever leurs enfants seules. Et comme nous avons pu le constater dans la conférence internationale sur le genre tenue au Costa Rica en août 2014⁴⁰⁷, le « plafond de verre » est bel est bien une réalité et non un mythe.

II.2.4. *El día que me quieras* : l'envers du décor du séducteur macho

Pendant des années, le cinéma a glorifié le modèle de l'homme viril et séducteur. Cela a été le cas en Amérique latine, et particulièrement dans le cinéma mexicain de l'âge d'or. Ainsi, les générations centraméricaines des années 1940 jusqu'à la fin du XX^e siècle ont vu se propager, autant par le grand écran que par d'autres moyens d'expression culturels et populaires, comme les récits et les chansons, le modèle d'un homme vénéré par les femmes et par les hommes. Un homme fort, puissant et séducteur qui domine les femmes et les rend dociles à ses désirs. Cette figure masculine, d'abord propagée par le cinéma et puis par la

⁴⁰⁶ ONU MUJERES, *Agenda de desarrollo Post 2015: La igualdad de género en el futuro que queremos. Desigualdad y género en América Latina y el Caribe*, Publication Naciones Unies, 2014.

⁴⁰⁷ *Conferencia Internacional Equality*, Institut technologique de Costa Rica, Red Equality et Union européenne, San José, Costa Rica, 28-29 août, 2014.

télévision, est devenu une espèce de modèle masculin incontestable dans la culture centraméricaine.

Toutefois, à leur arrivée les cinéastes femmes tentent de faire tomber ces modèles qui ont dicté « la norme ». En montrant le côté obscur du « macho séducteur », ces réalisatrices viennent révéler la réalité effrayante que vivent des milliers de femmes dans la région. C'est le cas de la cinéaste française Florence Jaugey, établie au Nicaragua depuis 1995, mais qui depuis son premier séjour au Nicaragua en 1983, a gardé des liens avec le pays et avec son cinéma, y travaillant à plusieurs occasions notamment lors de la production du film *Carla's Song* du réalisateur britannique Ken Loach. Cette actrice, productrice et cinéaste a consacré une bonne partie de ses films au militantisme visant à faire valoir le respect des droits de la femme et des enfants dans le pays. Avec l'œil de sa caméra, comme l'ont fait les cinéastes nicaraguayennes María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández et Rossana Lacayo, Jaugey a dénoncé les violences infligées aux femmes et aux enfants. Dans ses films *El día que me quieras* (1999), *La isla de los niños perdidos* (2001), *De niña a madre* (2004), *Historia de Rosa* (2005), *La Yuma* (2009), *El engaño* (2012) et *La pantalla desnuda* (2014), de nombreux sujets liés au genre sont abordés. Nous nous centrerons particulièrement sur son film *El día que me quieras* (1999), qui aborde le problème de la violence de genre.

Nous nous sommes intéressés ici, à la façon de filmer, à la force du témoignage et à l'impact émanant de ses images et par ce qu'elles nous révèlent sur leur société. Mais que disent-elles donc de la société ? Quels éléments relèvent-elles concernant la problématique du machisme dans le pays ? Quels enjeux sociaux et culturels peuvent être perçus ? En effet, nombreux sont les éléments que le film nous révèle de la société nicaraguayenne à travers ses personnages et leurs comportements. Mais avant d'essayer de les énumérer il nous semble important, tout d'abord, de définir le concept du machisme. Qu'entend-on par machisme ?

D'après Jean-Didier Vincent, professeur en neuroendocrinologie, le machisme serait « la masculinité qui s'affirme dans sa relation dominante à l'autre⁴⁰⁸ ». D'après le psychiatre, et psychanalyste, Jean Claude Polack, le terme aurait été introduit en France au milieu du XX^e siècle, il serait associé très particulièrement aux pays hispanophones, d'abord avec l'Espagne et ensuite avec l'Amérique latine, où il aurait été popularisé par un prototype de l'homme

⁴⁰⁸ Françoise Puaux, « Entretien avec Jean-Didier Vincent », in Françoise Puaux (dir.), *Le machisme à l'écran*, CinémAction, n° 99, 2001, p. 207.

révolutionnaire⁴⁰⁹. Mais concrètement, selon Americo Paredes, les traits particuliers du machisme seraient marqués par une bravoure exacerbée, un symbolisme phallique, une identification avec le mâle animal et une ambivalence de l'homme vis-à-vis de la femme passant de « l'amour » au mépris⁴¹⁰. Les effets de ce « comportement » social lié à la domination exercée par l'homme sur la femme a eu des conséquences néfastes dans la région centraméricaine. Ce sont justement ces conséquences et les enjeux impliqués dans ce comportement que le film *El día que me quieras* nous dévoile.

II.2.4.1. Jusqu'à ce que la mort vous sépare

Femmes, soyez soumises à vos propres maris comme au Seigneur ;
parce que le mari est le chef de la femme, comme aussi le Christ est le chef de l'assemblée,
lui, le sauveur du corps.

Mais comme l'assemblée est soumise au Christ, ainsi que les femmes le soient aussi à leurs maris en toutes choses⁴¹¹.

Une des normes établies par l'Église catholique est celle de l'obéissance que doit la femme à son mari en toutes circonstances. Les prêtres le répètent sans cesse dans leurs sermons. Lorsqu'une cérémonie religieuse de mariage a lieu, le prêtre bénit l'union et finit avec la célèbre phrase : « vous êtes mariés jusqu'à que la mort vous sépare ». L'intériorisation de ces croyances religieuses en Amérique centrale, héritière de la colonisation espagnole, a eu un impact très important dans sa société et sa culture. Comme nous l'avons vu dans le documentaire de Howell, les femmes costariciennes, comme dans toute la région centraméricaine, pendant très longtemps ont été éduquées par leurs familles et par l'Église, dès leur enfance, pour servir et obéir à leurs maris, à leurs frères, aux hommes. Or, le film de Florence Jaugey vient rendre évidentes les conséquences de cette éducation qui a promu le machisme. *El día que me quieras* nous montre le drame réel du monde de la violence que subissent de nombreuses femmes nicaraguayennes et leurs enfants au sein de leur foyer. En soixante et une minutes, le film nous livre neuf cas différents de violence présentés au Commissariat de Sandino. Si ces cas sont très différents les uns des autres, ils sont représentatifs de la complexité de la violence faite aux femmes et aux enfants, en même

⁴⁰⁹ Françoise Puaux, « Entretien avec Jackie Buet », in *Le machisme à l'écran, op. cit.*, p. 152.

⁴¹⁰ Americo Paredes, « Estados Unidos, México y el machismo », in *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 9, n° 1, janvier, 1967, p. 66.

⁴¹¹ La Bible, Éphésiens 5, 22-24.

temps, ils présentent tous un élément commun : la violence commise par des machistes. L'année précédant la sortie du film, c'est à dire en 1998, les commissariats de la femme et de l'enfance ont reçu 14 000 plaintes⁴¹², sur une population de 4 803 102 habitants⁴¹³. Les cas comportaient essentiellement sur la dénonciation de la violence familiale par coups, blessures, menaces de mort et viols.

II.2.4.2. De « l'amour » exacerbé pour la femme

Le titre du documentaire *El día que me quieras*⁴¹⁴ (Le jour où tu m'aimeras) nous renvoie à une des caractéristiques du machisme, celle de son « amour pour les femmes » : « c'est bien connu les machistes ordinaires proclament leur amour de la femme ⁴¹⁵ ». Toutefois, le problème de cet « amour » du *macho* pour les femmes est qu'il ne peut pas le contrôler, il serait capable de tout faire pour garder ces femmes « aimées » et « adorées » à ses côtés ou plutôt sous sa soumission. Nous voyons dans le cas numéro six, présenté par le documentaire, l'histoire de Lorena Escarleta, brutalement battue et violée par son ex-compagnon lors du « jour des amoureux ». D'après le témoignage de Mireya, la belle-sœur de la femme agressée, l'ex-compagnon s'est rendu chez Lorena et lui a demandé de rétablir sa relation de couple avec lui, notamment les relations sexuelles. Lorena a refusé et lui a rappelé qu'il était désormais marié à une autre femme, et l'homme aurait insisté en lui disant qu'il avait toujours du pouvoir sur elle. Ce cas nous met en relief l'attitude que gardent des hommes machistes exerçant un pouvoir physique et phallique sur les femmes. Ils croient pleinement avoir le droit d'exercer un pouvoir sur le corps des femmes. Dans ce cas, l'homme pense que la femme demeure un objet de sa possession et qu'il peut se servir de son corps quand bon lui semble. Dans les paroles que l'agresseur aurait adressées à Lorena, le mot « droit » trahit leur conviction d'exercer un pouvoir légitime et une la domination sur elle. En même temps, il est symbolique qu'il décide de se rendre chez son ancienne compagne le jour de la Saint Valentin, fête des amoureux, pour proclamer son « amour ». Mais de quel genre « d'amour » s'agit-il ? Quel est l'amour que proclament ces hommes machistes ? Est-ce

⁴¹² Florence Jaugey, *El día que me quieras*, Camila Films, 2009.

⁴¹³ Selon l'étude démographique correspondant à 1998 « Nicaragua : Estimaciones y Proyecciones de Población 1950-2050 », in *Estimaciones y cálculos de la Dirección de Estadísticas Socio-demográficas* basados en INEC-CELADE, Managua, septembre 1999.

⁴¹⁴ Le nom du film renvoie à la chanson « Ese día que me quieras » du compositeur et musicien Engel Ortega, interprétée par Marbelly Blandón.

⁴¹⁵ Françoise Puaux, « Entretien avec Jean-Didier Vincent », *op. cit.*, p. 208.

l'amour pour une femme ou de l'amour pour le pouvoir qu'ils éprouvent à leur égard ? La vérité est que cet « amour » exacerbé, pour garder leur « bien aimée » à ses côtés, a coûté la vie à des milliers de femmes depuis des années, à l'instar de Lorena Escarleta, morte quelques semaines après avoir été hospitalisée suite aux agressions violentes de son ex-compagnon.

L'inefficacité du système judiciaire constitue un autre élément qui rend ce cas évident. En effet, comme ce ne fut pas la victime qui déposa la plainte, le procès prit du retard. Ainsi, après avoir été agressée, la femme a passé dix-sept jours à l'hôpital. Incapable de se déplacer pour porter plainte, c'est sa belle sœur qui y a procédé à sa place. Cependant le procès n'a pas évolué et l'homme était en liberté le jour de l'enterrement de Lorena. Dans les images de l'enterrement, la police « rassure » la famille de la victime « Nous allons faire le nécessaire pour l'arrêter ». Or il est trop tard, la non-intervention ou l'intervention tardive de la police est rendue à l'évidence par la caméra et prouve ainsi que beaucoup de ces agresseurs demeurent en liberté, sans aucun procès.

Dans le documentaire, un autre élément frappant est la constante complicité directe ou indirecte des femmes dans la perpétuation du machisme. Qu'elle soit directe ou indirecte, elle est dans les deux cas au cœur d'un cercle vicieux qui semble ne pas mettre un terme à la problématique mais, au contraire, qui contribue à la perpétuer.

II.2.4.3. La constante perpétuation du machisme : la mère complice et protectrice

Trois enfants se rendent tout seuls au commissariat pour dénoncer leur père agresseur. Il s'agit de deux petites filles entre cinq et huit ans et de leur petit frère qui marche à peine. Dans leur plainte, les deux fillettes affirment que leur père est toujours ivre, qu'il les frappe constamment et leur cogne la tête contre le mur. Elles vivent avec la famille de leur père, avec leur grand-mère et leur tante. Leurs témoignages disent qu'elles ne veulent pas qu'on enferme leur père en prison, elles affirment qu'elles veulent juste que la commissaire parle avec lui pour qu'il ne les frappe plus. Les commissaires décident d'aller chercher l'homme au foyer et la caméra accompagne le trajet des commissaires. Par la suite, on comprend, avec ce qui nous est montré par la caméra et ce que nous pouvons entendre, que la mère de cet homme agresseur est au cœur du problème. Lorsque les jeunes filles arrivent pour déposer la plainte,

elles affirment qu'elles ne veulent pas faire souffrir leur grand-père, qui est malade, ni leur grand-mère. Elles ajoutent, par ailleurs, qu'elle pourrait se fâcher. Lorsque la police arrête l'homme, il répète constamment le nom de sa mère : « Prévenez ma mère », « Voilà ma mère qui arrive » et juste après sa détention dans le camion de police il commence à crier « Maman ! Maman ! », il répète « voilà ma mère qui arrive ». Comme s'il savait que sa mère ferait tout pour empêcher qu'il aille en prison. Au commissariat, la mère arrive et prend la défense de son fils. Par ses propos, on comprend que la mère cache les agressions et les abus faits aux enfants : « N'écoutez pas ces gamines », « Ne les croyez pas ». Mais l'assistante sociale demande à la grand-mère pourquoi une des filles a des blessures sur les jambes et elle répond : « Elle a des coups parce qu'elle traîne dans la rue... « ces petites...sont une charge pour moi ».

Et malgré la défense qu'entreprend la mère pour essayer de sauver son fils, celui-ci à son tour, lui reproche de n'avoir rien mangé, comme si c'était de sa faute en lui disant « Oublie-moi pour le restant de tes jours ». La mère ne dit rien et c'est la commissaire qui essaye de calmer l'homme. Or, quelques minutes après, il embrasse sa mère en sortant du bureau. Ce comportement manipulateur et agressif serait-il le reflet de l'éducation que la mère lui aurait donné ?

Ce phénomène et cette conduite pourraient être expliqués par ce que Jean-Didier Vincent décrit comme la complicité de la mère dans la perpétuation du machisme :

Le machisme en revanche se construit très tôt, dès l'enfance, dans les représentations du monde que lui donne sa mère. La façon qu'ont parfois les mères d'élever leurs fils comme de véritables mâles et de leur offrir une représentation du monde éminemment machiste est époustouflante, dans certaines cultures⁴¹⁶.

Ces garçons machistes formés depuis leur jeune âge, se croiraient tout permis, traités comme « des rois à la maison » par leurs mères, ces fils auront toujours raison et ne seraient pas réprimandés pour leur conduite⁴¹⁷. Le cas numéro deux que nous présente le film serait l'exemple parfait de cette mère protectrice et complice pour laquelle son fils passe avant tout, prime sur tous et toutes. On le voit, à la fin la mère de l'homme agresseur préfère envoyer ses

⁴¹⁶ *Ibid*, p. 208.

⁴¹⁷ *Loc. cit.*

deux petites filles dans un centre d'accueil pour enfants plutôt que de les garder elle-même. La dénonciation de son fils pèse plus pour elle que le destin de ses petites filles. Ces dernières, qui sont de futures femmes, souffrent déjà depuis leur enfance d'agressions et de violences de genre.

II.2.4.4. La femme témoin et indifférente : la loi du silence

Un autre phénomène « saisi » par la lentille de la caméra est la « loi du silence ». Perpétuant les conduites machistes, cette loi concerne les femmes complices, ou témoins et qui, contribuent à la continuité du machisme par leur indifférence. Le cas numéro trois constitue un excellent exemple de cette dynamique. Une mère vient porter plainte pour motif d'abus sexuel en compagnie de sa fille Carolina, victime de ces sévices deux ans plus tôt, lorsqu'elle avait seize ans. L'abus a été commis par l'ex-compagnon de la mère, cette dernière affirmant être venue déposer la plainte tardivement parce qu'elle n'était pas au fait des agressions subies par sa fille. Selon son témoignage, elle était si malade qu'elle ne pouvait pas se rendre au commissariat. Elle souhaite désormais porter plainte car les violences de l'homme contre elle et sa fille sont récurrentes. La jeune fille affirme avoir reçu des menaces de mort. La commissaire de police prévient la mère que le processus va être long et qu'il va falloir être consciente de cela pour aller jusqu'au bout. La mère de la fille affirme qu'elle n'est pas contente de ce qui est arrivé à sa fille mais qu'elle est très malade et qu'elle ne peut pas se déplacer constamment. Mais les commissaires du centre de protection aux femmes et aux enfants doutent de la véracité du témoignage de la mère. Quelques jours après, Carolina et sa mère abandonnent la plainte. D'après les informations fournies par le documentaire, très peu de cas parviennent jusqu'au tribunal, car un grand nombre de femmes retirent leur plainte avant la fin du procès, sans compter le grand nombre de femmes qui ne dénoncent pas leurs agresseurs, ce qui peut expliquer d'une certaine manière pourquoi les violences continuent.

Au delà des problèmes constants de la reproduction des normes et des conduites masculines liées au machisme et de la complicité de cette pratique exercée par de nombreuses femmes, il y a un autre enjeu réel auquel doivent faire face de nombreuses femmes dans le pays, celui de la dépendance. Même en étant victimes de violences, un grand nombre de femmes retirent leur plaintes ou n'osent même pas dénoncer leur agresseur car elles dépendent économiquement de lui. Dans une société où l'homme est considéré comme le

pourvoyeur des revenus de la famille et où les femmes ne reçoivent ni éducation académique ni emploi pour subvenir aux besoins de logement et nourriture, les femmes des classes pauvres acceptent leur situation de peur de perdre le seul moyen de subsistance pour elles et leurs enfants.

II.2.4.5. De la dépendance de la femme

La dépendance de la femme apparaît de façon manifeste dans le cas numéro cinq. Une femme vient retirer la plainte qu'une amie a déposée contre son mari, ainsi dit-elle : « Moi, je n'ai pas porté plainte ». En suite, elle nie avoir été blessée et soutient que « Ce n'est rien », « Je l'ai trouvé avec une autre femme ». Selon son témoignage, elle avait insulté son compagnon et c'est pour cela que ce dernier l'a frappée. Or, elle prend la défense de son mari : « Le jour même on a fait la paix ! », « Vous savez bien, tous les couples ont des problèmes ». Et lorsque l'assistante sociale lui demande si elle trouve normal qu'il ait une autre femme, elle répond « C'est normal ! Les hommes ont toujours plusieurs femmes, une, deux, trois... ».

Dans cette affirmation la victime justifie les agressions de l'homme et son comportement comme si elle était coupable de ne pas avoir compris que cette situation est normale. En effet, c'est le message que font passer les stéréotypes visuels des hommes, machos, virils et que ce soit dans le style de « Don Juan » ou comme l'interprètent les acteurs mexicains Jorge Negrete et Pedro Infante dans leurs films. Ils n'ont pas une seule femme mais plusieurs, qui veulent toutes rester avec eux. Comme le décrit Rafael Nava, il s'agit du genre de sujet amoureux de plusieurs femmes, qui néanmoins frappe femme et enfants à qui « aucune femme va dire ce qu'il doit faire⁴¹⁸ ». Or, la fiction des mélodrames mexicains ne laisse pas au spectateur la possibilité de se demander si la femme est véritablement consciente de ce qui se passe et accepter cette situation, comme le fait le documentaire de Jaugey par la voie du *cinéma vérité*. Même si le documentaire laisse cet espace de réflexion au spectateur, juste quelques minutes plus tard, la situation se dévoile et on comprend pourquoi l'épouse défend son mari. En réalité, elle n'a pas les moyens économiques de le quitter, sans travail, ni

⁴¹⁸ Rafael Nava, « Una mirada al machismo en México », in *La voz. Cultura y noticias del Valle del Hutson*, mars 2006. [En ligne] Adresse URL : <http://lavoze.bard.edu/archivo/archivo.php?id=1162> [Consulté le 20 mars 2014].

formation aucune, elle se retrouverait dans la rue et ses enfants aussi. C'est pour cette raison qu'elle supplie la commissaire, en pleurant, de laisser son mari en liberté :

Je n'ai rien à donner à manger à mes enfants

Ne faites pas ça ! Pensez à mes enfants

Personne ne va m'aider, je n'ai pas de famille ici

Si encore je travaillais... mais je n'ai pas de travail.

Or, la commissaire a découvert dans le dossier judiciaire de son compagnon, William A. Mairena, qu'il était accusé et recherché par la police pour l'homicide d'une femme et le viol de sa propre fille il y a quelques années. Malgré cela, la femme veut toujours rester auprès de lui et l'homme sera libéré le lendemain faute de preuves nécessaires. Encore une fois, la caméra met en évidence les défaillances du système judiciaire. Mais au delà, le documentaire nous montre à quel point la nécessité et la misère obligent de nombreuses femmes à rester auprès d'hommes qui les maltraitent et qui s'avèrent même dangereux pour elles et leurs enfants.

Dans le cas numéro sept, Victoria apprend que ses enfants ont appelé la police car leur père a agressé ses enfants et s'est enfermé avec le plus petit dans la maison, ne laissant pas entrer ses autres enfants. La police arrive et l'avocat défend l'homme en affirmant qu'il en a le droit car il est chez lui et ce sont ces enfants. Sans un ordre de perquisition la police ne peut pas rentrer à la maison. Grâce à la caméra, qui filme toute la discussion en direct, on apprend que ses propres enfants accusaient leur père d'agresser fréquemment leur mère et leurs frères. La mère n'avait pas dénoncé son mari car comme elle l'affirme dans l'entretien avec la police, elle était au travail au moment où ses enfants ont appelé la police. Une autre réalité est également évoquée : elle a six enfants mais n'a nulle part où aller avec eux. Comme le confirmaient les enfants, ce n'était pas la première fois que leur père était violent avec eux ou avec sa mère. Ces scènes que révèlent la caméra et les échanges verbaux entre le père et les enfants laissent penser que la mère s'est tue pour avoir une maison où rester avec ses enfants. Et ce qu'elle craignait s'est produit : après le procès, on apprend que la juge a attribué la maison à l'homme agresseur et Victoria a dû partir vivre dans un bidonville avec ses six enfants.

En prenant parti pour le style du *cinéma vérité*, la réalisatrice parvient à avoir un grand impact sur le spectateur. Ce dernier est bien conscient que ce n'est pas une fiction, ce qui donne plus d'impact au film. La caméra a été posée dans le commissariat de la femme et de l'enfant de la ville de Sandino, se déplaçant dans quelques cas particuliers pour être témoin direct de différents cas de violences auxquels doit faire face tous les jours le commissariat. De ce fait, le film est chargé de véracité et de crédibilité aux yeux de ceux qui le regardent, d'où le retentissement qu'il a eu dans le pays qu'à l'étranger. Sur le plan national, le film a été projeté par des associations féministes et a suscité des débats. La presse nationale a soulevé le problème et a évoqué le film comme suit :

Le commissariat de la femme et de l'enfant de la ville de Sandino, choisi pour le tournage, est un échantillon représentatif des tragédies que vivent un grand nombre de personnes, qu'elles soient dans un secteur marginal ou dans un quartier riche. Cela peut être à Managua, Tipitapa, El Salvador⁴¹⁹...

Un style doux, amusant et frappant où l'idiosyncrasie du Nicaraguayen et de la soumission face au machisme nous paraît quelquefois comique au milieu de la violence conjugale. Peut-être parce que, dans un sens, ce problème nous l'avons vécu ou vu près de nous, nous identifions à une situation qui pour beaucoup est erronément considérée comme « normale »⁴²⁰.

Au niveau international, il a été projeté au Festival de cinéma latino-américain de Biarritz, au Festival du cinéma du réel à Paris, au Festival de cinéma de Cartagena de Indias, au Festival de Cannes, au Festival International de Films de femmes à Paris, au Festival de Málaga, au Festival des Films du Monde de Montréal, au San Juan Cinemafest, à Puerto Rico, au Festival de La Havane, à l'*Amnesty International Film Festival* aux Pays Bas. Il a reçu au Festival de Biarritz le prix Union Latina (2000), le prix Meilleure édition au Festival ICARO Guatemala (2000) le Prix du jury du Festival Cinemafest à Porto Rico (2000). Enfin, le succès qu'a eu le film aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des frontières du pays est sans doute dû non seulement au style mais en grande partie à la vision frappante d'une société qui cohabite avec le machisme de façon « naturelle ». Le renvoi poignant de ces images à la société qui les

⁴¹⁹ Dossier de presse des Rencontres de cinéma d'Amérique latine FAL33 de Pessac, [En ligne] Adresse URL : <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/1999/noviembre/26-noviembre-1999/variedades/variedades1.html> [Consulté le 20 mars 2014].

⁴²⁰ *Loc. cit.*

a produites est sans doute expliqué par la capacité de « contre-analyse de la société⁴²¹ » ou encore capacité à « révéler ces points aveugles de notre esprit » propres au cinéma, que ce soit par des événements qui nous dépassent par leur ampleur, ou par l'habitude quotidienne⁴²².

Inspiré par le travail du cinéaste Krzysztof Kieslowski dans son documentaire *L'hôpital*, le film *El día que me quieras* nous révèle l'envers du décor : l'attribut sexuel de séduction du type d'homme machiste et misogyne. Le film, grâce à la technique choisie par la réalisatrice, nous rapproche de la réalité tangible et touchante des femmes qui vivent, jour après jour, un véritable enfer auprès d'hommes abusifs et violents. *El día que me quieras* nous laisse comprendre la complexité d'une problématique qui n'a pas un modèle défini en soi, mais qui est multiple, du fait des différents types de « machos » qui se promènent librement dans le pays, comme par tout en Amérique centrale, utilisant tactiques de contrôle et de pouvoir pour soumettre femmes et enfants à leur guise. Une problématique nicaraguayenne réelle au point que « depuis 2001, les autorités ont élevé la lutte contre la violence intra-, extra- familiale et sexuelle au rang de priorité nationale⁴²³ ».

II.2.5. *Del amor y otros demonios* : Une esthétique féminine de la revendication et de la démythification de la femme

Sortie en 2010, le film est une adaptation de l'œuvre littéraire éponyme écrite par Gabriel García Márquez en 1992. En respectant le contexte historique et l'espace géographique de l'œuvre littéraire, le film se situe dans la Cartagena de Indias du XVII^e siècle et nous raconte l'histoire d'une jeune marquise dont le destin sera funeste. L'actrice Eliza Triana incarne l'héroïne du film : « Sierva María de todos los Ángeles ». Le nom de l'héroïne, âgée de treize ans, est marqué par une duplicité symbolique nous révélant déjà les premières représentations féminines de son époque. Sierva, en langue espagnole, désigne au sens propre le mot « servante », qui signifie « personne soumise, qui a abandonné toute velléité d'indépendance » et qui dans un sens métaphorique est interprété comme « serviteur de

⁴²¹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 40.

⁴²² Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 80.

⁴²³ Guillaume Plassais, « Lutter contre les violences familiales », in *Médecins du monde*, n° 90, mars 2008. [En ligne] URL :

<http://www.medecinsdumonde.org/fr/A-l-international/Nicaragua/Reportage> [Consulté le 20 mars 2014].

Dieu »⁴²⁴. Le deuxième sens est celui de son homophone, *cierva* : la biche, femelle du cerf qui dans les représentations catholiques est symbole de l'innocence primitive (des mœurs), symbole de la renaissance, de la survie de l'âme à la mort physique⁴²⁵, animal ou servante de tous les anges. Or, outre les métaphores qui évoquent le nom de l'héroïne, nous nous interrogerons précisément sur les démythifications des représentations féminines du personnage dans l'œuvre cinématographique. Comment sont conçues ces représentations à la différence du roman ? De quelle façon la réalisatrice rompt-elle avec le style traditionnel des longs-métrages en abordant le sujet du genre réalisé dans les décennies précédentes ?

Conscient que « L'imaginaire que produit la lecture d'un film n'est qu'une forme donnée à la présence sensible créée par l'articulation des signifiants à l'impossible⁴²⁶ », nous vous proposons, en l'occurrence, une lecture autour de la femme imaginée. Ainsi, dans un premier temps, nous parlerons des rapports entre le mythe et la réalité pour aborder en suite les représentations de la femme rêvée.

II.2.5.1. Entre mythe et réalité

Fascinée par la question du genre, du désir et de la sensualité féminine dans ses films précédents, notamment dans une trilogie sur les différentes étapes de la vie d'une femme : l'enfance, la jeunesse et la vie adulte représentée par les films : *La niña en los naranjos* (1991) *Sacramento* (1993) et *La pasión de nuestra señora* (1998), Hilda Hidalgo nous propose, cette fois-ci, un film qui joue avec les mythes des représentations féminines. Dans le monde du « réalisme magique » propre au style narratif de Márquez, le personnage féminin sera métamorphosé en une créature entre animal et démon. En Amérique latine, l'idée de la métamorphose est introduite dans l'imaginaire collectif grâce aux croyances « indigénistes » et cosmogoniques propres aux cultures indigènes et africaines qui croyaient fortement au pouvoir des hommes à se métamorphoser, notamment en cas de danger comme la guerre, le combat, la chasse ainsi que dans toutes situations périlleuses. Or, dans le film ce sont les actions, le comportement et les signes esthétiques propres à la féminité qui seront métaphoriquement animalisés mais avec une toute autre intention, à la différence du roman.

⁴²⁴ Sources des définitions Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales. [En ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/cerf> [Consulté le 2 février 2014].

⁴²⁵ *Loc. cit.*

⁴²⁶ Patrick Brun, *Poétique du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 13.

Nous en étudierons trois : la conduite féminine, le corps et la beauté, ainsi que la chevelure féminine.

II.2.5.1.1. La conduite féminine



Image 14 : *Del amor y otros demonios*, ©Hilda Hidalgo, 2009.

En Europe pendant des siècles, la conduite des femmes relevait d'un savoir-vivre, d'une valeur sociale et religieuse, mais aussi de la féminité. Les filles de bonne famille devaient apprendre les bonnes manières et dans l'Amérique coloniale, héritière des traditions culturelles et religieuses espagnoles, cela ne constituait pas une exception. Ainsi, les jeunes filles et les femmes qui n'adoptaient pas les normes sociales étaient cataloguées, depuis le Moyen Âge, comme sauvages, sorcières ou possédées par les démons. Alimentée par ce mythe, la religion catholique affirmait qu'elles avaient des pouvoirs surhumains et qu'elles seraient capables de détruire « les hommes », donc d'altérer le monde et la paix chrétienne⁴²⁷. Dans l'Amérique espagnole on continuait à perpétuer ces croyances à travers l'évangélisation et le personnage de Sierva María n'échappe pas à cette règle. Bien qu'elle appartienne à une famille aristocrate, car Sierva María est la fille de Bernarda Cabrera et du Marquis de Casaldueiro, elle a un comportement différent de celui attendu d'elle par la société qui l'entoure.

⁴²⁷ Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en occident*, vol II & vol III, Paris, Perrin, 2002.

Elevée par Dominga de Adviento, esclave noire au service de sa famille, Sierva María a appris à parler les dialectes des esclaves, les chants, les danses ainsi que les croyances des noirs. Elle porte des colliers de « sorcelleries », elle dort dans un hamac au lieu d'un lit, contrairement aux femmes et aux jeunes filles de sa classe sociale elle passe son temps avec les esclaves et les animaux, certains même lui attribuent le pouvoir de parler la langue des animaux. Enfin, elle ne respecte aucune des normes sociales de l'époque. Un jour après la mort de Dominga, Sierva María accompagne une esclave au marché. Les regards des « blancs » se fixent sur la jeune fille, méprisant sa conduite, lorsque l'esclave et la maîtresse blanche marchent main dans la main. Soudainement et pour son plus grand malheur, un chien soupçonné d'avoir la rage mord la jeune fille à la cheville. À partir de ce moment, la vie de Sierva María va basculer. Autour d'elle, la religion catholique va construire un univers mythique. L'Église affirme qu'elle est possédée par le démon et la fait incarcérer dans un couvent afin de l'exorciser et de « sauver son âme ». Cayetano Delaura, interprété dans le film par Pablo Derqui, est un jeune prêtre de trente six ans à qui l'on a confié la tâche de sauver l'âme de « la petite ». Tandis que, comme le médecin ayant ausculté Sierva María, il pense que la jeune fille n'est pas possédée par le démon, les religieuses attribuent à Sierva María un certain nombre des faits « surnaturels » survenus au couvent après son arrivée.

D'une secousse brutale elle se débarrassa des gardiennes qui tentaient de la maîtriser, bondit sur la table et courut d'une extrémité à l'autre en criant comme une véritable possédée lancée à l'abordage. Elle brisa tout ce qui se trouvait sur son passage, sauta par la fenêtre, détruisit les pergolas du patio, affola les ruches, renversa la palissade des écuries et les barrières des enclos. Les abeilles s'envolèrent et les animaux, hurlant de panique, s'engouffrèrent jusque dans les dortoirs de la clôture.

À partir de ce jour, plus rien ne se produisit qui ne fût attribué aux maléfices de Sierva María. Plusieurs déclarèrent pour les procès-verbaux qu'elle volait avec des ailes transparentes au bourdonnement magique⁴²⁸.

Dans le film, cette scène est remplacée par le discours de la mère abbessse du couvent qui affirme que des faits étranges se produisent au couvent depuis l'arrivée de la jeune fille. Bien que ces faits ne soient pas visibles, elle décide de faire attacher la jeune fille à son lit. Traitée comme un animal, elle est ainsi enfermée, pieds et mains liés, obligée de faire ses

⁴²⁸ Gabriel García Márquez, *De l'amour et d'autres démons*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle (pour la traduction française), 1995, p.111.

besoins naturels dans cette même pièce où elle est détenue. Or, dans le film tous les faits sauvages et démoniaques dont est accusée l'héroïne ne sont que des faits incompréhensibles aux yeux d'une société fermée sur elle-même. Sierva María n'est plus qu'une simple adolescente terrorisée par l'endroit où elle se trouve, qui tente de se rebeller contre l'exorcisme qu'elle doit subir. La langue jugée comme diabolique n'est que le *palenquero*, dialecte parlé par les esclaves noirs à Cartagena de Indias. L'amour et la tendresse qu'elle éprouve pour les esclaves ne sont pas les produits du démon mais les conséquences du manque d'affection d'une famille bourgeoise qui a délégué l'éducation de sa fille aux esclaves. Les colliers de « sorcellerie » qu'elle porte sur son cou ne sont pas des symboles du diable, mais des objets propres à la culture afro-caribéenne. Son agressivité et ses cris sauvages ne sont qu'une simple réaction de défense. Lorsque sa voix devient aiguë, son regard s'endurcit et quand elle affirme « j'ai le diable au corps », « je suis pire que la peste » ou lorsqu'elle attaque avec ses ongles et ses dents le prêtre ou les religieuses, ce n'est que la réaction d'une jeune fille troublée par la peur. En adoptant un comportement sauvage, elle cherche à transformer sa position de victime. En renforçant l'imaginaire d'une métamorphose zoomorphe ou diabolique, quoiqu'elle ne soit pas réelle, Sierva María alimente le mythe et la peur autour d'elle avec l'espoir d'être libérée un jour. Or, cette libération ne viendra jamais.

II.2.5.1.2. Le corps et la beauté

Un autre mythe qui a été alimenté pendant des siècles est celui du corps féminin et son pouvoir. D'après Marie-Thérèse Coenen :

Le corps des femmes a toujours interpellé les hommes exaltant ou dénigrant tour à tour une image de la beauté, de la sexualité, de la maternité. Le corps féminin mis à nu symbolise tous les fantasmes masculins qui révèlent, au delà de la fascination, une peur, une ignorance voir un mépris qui alimentent leur désir de possession⁴²⁹.

Produit de cette fascination ou de cette peur, le corps de la femme a été représenté pendant des siècles, que ce soit dans la mythologie grecque, la Bible, l'histoire antique, l'époque médiévale ou encore la renaissance, par une image dichotomique entre le bien et le mal. Le corps de la femme et sa beauté sont perçus comme un danger, ils seraient même « la

⁴²⁹ Marie-Thérèse Coenen, *Corps de femmes : sexualité et contrôle social*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 13.

source des maux des hommes⁴³⁰ ». Telle qu'Eve, Circé ou Cléopâtre, Sierva María est aussi responsable du destin tragique d'un homme. En effet, son histoire nous renvoie au mythe reproduit par la fresque « La Thébàide » de Buonamico Buffalmacco. La fresque nous dévoile le mythe du diable qui, travesti en jeune fille, frappe à la porte d'un monastère, que lui ouvre un jeune moine en lui tendant la main dans un geste d'aide. Or, dans le corps de cette jeune fille au regard profond se cache un démon et ce sont ses hideuses pattes d'animal qui nous révèlent sa véritable nature diabolique. Sans le savoir le moine tombe dans le piège tendu par le démon. Peinte à Pise en 1343, la fresque met en garde l'homme contre les périls que représentent les femmes, notamment ces femmes animales qui incarnent le mal.

Dans le roman *De l'amour et d'autres démons*, comme dans son adaptation cinématographique, on trouve le même mythe qui se reproduit : une jeune fille au regard profond et d'une fascinante beauté vient perturber l'ordre social établi par Dieu et brise ainsi le destin du jeune moine. Toutefois, dans le film le corps de la jeune fille n'est pas métamorphosé en animal. Le mal est représenté par des allégories, où la mise en valeur de ce corps reste prépondérante. Comme on peut le constater dans la scène où Sierva María pose pour être peinte. Elle est mise en valeur selon les coutumes et les canons de la mode et de la beauté de l'époque : habillée et coiffée en accord avec son rang social, elle porte une élégante robe bleu clair en satin et ses cheveux sont attachés, signe de domestication et soumission, contrairement à son image habituelle où ses cheveux détachés et ses légers vêtements laissent paraître son instinct sauvage. Surpris et fasciné par son charme et par sa beauté, Cayetano la regarde en cachette derrière une porte dans cette scène. Ce décor met en valeur la beauté de la jeune fille, mais également la duplicité du personnage et par conséquent celui de la femme, nous y reviendrons plus tard.

C'est cette beauté naturelle et sauvage qui va séduire le jeune prêtre. Lorsqu'elle est prisonnière et enfermée, la caméra nous révèle peu à peu son corps, à de nombreuses reprises. Elle est exposée la peau nue avec de nombreux plans-détails sur sa cheville, ses jambes, ses épaules, son dos, ses cheveux, son cou et ses lèvres dans un jeu d'ombres et de lumières à la façon du Caravage. Des longues séquences et des travellings verticaux nous permettent d'explorer son corps sans jamais nous montrer la nudité intégrale, ces images sensuelles et provocatrices restent d'une sobriété remarquable. Éperdu devant cette beauté, Cayetano ne

⁴³⁰ Françoise Borin, « Arrêt sur l'image », in Georges Duby et Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 203.

peut ne pas succomber au désir qu'il éprouve. Il n'est pas étonnant que la première fois que Cayetano rencontre Sierva María, pieds et poings liés, les jambes écartées et ne portant qu'une légère tunique blanche, il fasse le signe de croix, non pas parce qu'il pense qu'elle est possédée par le démon mais plutôt à cause de la peur qu'il ressent quand il la voit. En soupçonnant le péril que représente pour lui cette jeune fille, il essaye de convaincre en vain l'évêque pour qu'il le laisse abandonner la lourde mission : exorciser Sierva María. Mais l'évêque insiste, il doit poursuivre sa tâche jusqu'à la fin. Ainsi, tandis qu'il éprouve un plaisir à regarder ce corps exposé devant lui, le jeune moine devient la proie de cette beauté fatale dont la jeune fille est inconsciemment prisonnière et victime à la fois.

II.2.5.1.3. La chevelure féminine

Un grand mythe féminin, et sans doute le plus important dans le film, est construit autour de la symbolique de la chevelure féminine.

La chevelure est toujours objet d'étonnement. Elle est une apparence du corps qui dit la santé mais aussi, l'humeur, le goût, l'apparence sexuelle, sociale, religieuse et politique, la race, le désir de séduire, de provoquer, parfois d'insulter. Elle révèle le génome du porteur et permet de déceler la culpabilité ou l'innocence⁴³¹.

Dans l'œuvre littéraire, les cheveux de Sierva María prennent un sens zoomorphe lié à la nature du mal que la femme incarne. Ainsi sa chevelure est décrite comme une matière vivante : « Les cheveux de Sierva María se dressèrent d'eux-mêmes comme les serpents de Méduse, et de sa bouche s'écoulèrent une bave verte et une bordée d'injures en langues d'idolâtres⁴³² ». Dans un autre passage du roman, elle est comparée à la queue d'un lion : « ...en suivant à la lueur de la bougie la tresse votive enroulée autour de son corps telle la queue d'un lion⁴³³ ».

Dans le film les représentations zoomorphes font aussi allusion à une fourrure, les cheveux servent à se protéger, à cacher la peau nue. Les longs cheveux de Sierva María, de plus d'un mètre de longueur, lui donnent un air sauvage, rebelle mais aussi un côté attirant et

⁴³¹ Christiane Noireau, *L'esprit des cheveux : chevelures, poils et barbes, mythes et croyances*, Turquant, L'Àpart du beau, 2009, p. 15.

⁴³² Gabriel García Márquez, *De l'amour et d'autres démons*, op. cit., p. 185.

⁴³³ *Ibid.*, p. 24.

fascinant. La fascination pour sa chevelure est intensifiée par sa couleur : un rouge cuivré intense. Or, pendant des siècles les cheveux roux ont été associés au mal et au malheur. Dans l’Égypte ancienne, la chevelure rousse « *désignait des sanguinaires, poursuivis par la vengeance des dieux*⁴³⁴ », ils étaient poursuivis à mort, tandis que chez les Grecs les roux étaient méprisés par la société. D’après Dominique Bertou, dans la France du Moyen Âge et de la Renaissance, les femmes rousses étaient obligées de porter des perruques pour cacher « la malice du diable ». Si dans les canons de beauté du XVII^e siècle avoir les cheveux longs été un symbole de beauté, avoir les cheveux roux ne l’était pas, ce sont les cheveux blonds qui représentaient le canon de la beauté. Or, dans le film comme dans l’œuvre littéraire, Sierva María suscite intérêt, fascination, pour ses longs cheveux mythiques. Elle symbolise une sorte de bête sauvage diabolique et fascinante à la fois.

Sans l’avoir jamais vue, Cayetano rêve de cette jeune fille et quand il avoue à l’évêque avoir rêvé de « la petite », il lui demande « Comment peux-tu avoir rêvé de quelqu’un que tu n’as jamais vu ? » dans le film Cayetano affirme que c’est par ses longs cheveux roux qu’il a su que c’était elle, tandis que dans l’œuvre littéraire il affirme que « C’était une petite marquise de douze ans, dont la chevelure flottait comme un manteau de reine ...⁴³⁵ ». Ainsi, dans le film comme dans le roman, le rêve de Cayetano exprime la curiosité, l’intérêt et presque l’admiration que provoque en lui cette longue chevelure rouge. Nous constatons également d’autres rapports à sa chevelure tel que le symbole de chasteté, car ses cheveux n’ont jamais été coupés depuis sa naissance et ne devront être coupés qu’à l’heure de son mariage, selon le père. Cependant, punie pour son mauvais comportement, pour l’intérêt, la curiosité et le désir que sa chevelure éveille chez Cayetano, mais aussi chez ceux qui la regardaient, ses cheveux seront coupés, comme le dictait la tradition :

[...] un symbole de la séduction, une provocation sexuelle. Le châtiment s’est toujours abattu sur elle au nom de la morale, de la religion, de la politique⁴³⁶.

On ne coupait les cheveux des femmes que dans le cadre des rites qui accompagnaient la prise de voile. Raser la tête avait par contre un caractère infamant. Les condamnés à mort ou les filles perdues n’y échappaient pas⁴³⁷.

⁴³⁴ Dominique Bertou, « Les cheveux de Samson » in Nicole Czechowski, Véronique Nahoum-Grappe, *Fatale Beauté : une évidence, une énigme*, Paris, Autrement, 1987, p. 183.

⁴³⁵ Gabriel García Márquez, *De l’amour et d’autres démons*, *op. cit.*, p. 119.

⁴³⁶ Dominique Bertou, « Les cheveux de Samson », *op. cit.*, p. 182.

Dépossédée de sa chevelure, de sa dignité, de sa beauté, comme un animal est dépossédé de sa fourrure, abattue par les coups de bâtons lors de la cérémonie d'exorcisme, elle meurt allongée dans un lit comme un animal blessé, après avoir été chassée et dépossédée de sa nature et de sa force. Les multiples agressions physiques, psychologiques et morales finissent par lui ôter la vie.

II.2.5.2. La femme rêvée

Le rêve est la voix royale qui mène à l'inconscient⁴³⁸.

Sigmund Freud

D'après Freud, le rêve serait un monde intérieur à chacun, chargé de représentations symboliques qui expriment nos désirs. De ce fait, il n'est pas anodin que la première fois que Cayetano voit Sierva María c'est en rêve. En effet, il exprime en réalité un désir, une attirance vers l'interdit, de même que la lecture des livres interdits par l'Église le passionne tout autant. Cette femme étrange qui incarne le mal réveille en lui des sentiments inconnus. Obsédé par cette jeune mythique, elle apparaîtra dans ses rêves à plusieurs reprises.

Dans le film, c'est dans un rêve prémonitoire, que nous retrouverons dans la scène finale, que Cayetano voit Sierva María pour la première fois. On voit sa longue chevelure rousse de dos, elle est assise à côté d'une fontaine, la caméra s'approche très lentement et après quelques minutes, intensifiant ainsi le suspense de la scène, la caméra nous révèle enfin son visage.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁴³⁸ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, Presse Universitaire de France, 2010.



Image 15 : *Del amor y otros demonios*, © Hilda Hidalgo, 2009.

La première image que le jeune homme voit de cette femme est évocatrice. Elle est belle, étrangement belle, l'éclairage met en évidence une peau très blanche et des cheveux très longs et roux, la lumière reflétée sur son visage fait presque d'elle une divinité, une déesse, un être doux, dépourvu de toute voix, doté d'un air fantastique et onirique. La caméra nous révèle ainsi le reflet d'une femme irréelle. Dans la scène où Sierva María pose pour être peinte, nous constatons également un autre prototype de femme rêvée ou de femme idéalisée. Il s'agit de la duplicité historique de la représentation de la femme, une dichotomie entre le bien et le mal, entre sa nature divine et sa nature perverse.



Image 16 : *Del amor y otros demonios*, © Hilda Hidalgo, 2009.

À droite une représentation humaine s'impose, entre ombres et lumières, avec le regard profond d'une jeune fille incarnant le mal. Tandis qu'à gauche, au milieu des chérubins, le tableau fait allusion à la vierge Marie, à la Renaissance symbolique et à l'idéalisation de la féminité sacrée. Soigneusement travaillé, le photogramme de cette scène sert de référence artistique. À droite le style qui fait allusion au style baroque, jouant entre ombres et lumières, reflet du regard nuancé porté par la société sur la femme à cette époque. À gauche, l'image nous renvoie au style de Frida Kahlo, passionnée elle aussi de cette duplicité féminine. On constate des ressemblances, telles que l'emploi de chérubins et de fleurs, mais aussi l'emploi du double portrait laissant entrevoir la complexité des femmes ou même le traitement de la douleur. Une douleur et une souffrance occultées par la société. Dans le gros plan sur les poignées de Sierva María, la réalisatrice met en avant les blessures provoquées par les cordes qui servent à la maintenir attachée et sous contrôle. Or, dans le plan général, on voit que le peintre omet de représenter dans le tableau les blessures physiques, par conséquent ces blessures resteront invisibles aux yeux de la société, le seul souvenir de cette jeune femme que gardera l'Histoire est la beauté mise en lumière par le peintre. Ces éléments récurrents employés par Kahlo et repris par Hilda Hidalgo nous rapprochent d'un portrait féminin vu et construit depuis l'intérieur d'un artiste, au féminin. Or, dans le même passage de l'œuvre littéraire, cette duplicité n'existe pas. Márquez met en valeur la beauté de la jeune fille autant pour le plaisir du regard de l'homme que pour l'instrumentalisation du mal, dont la jeune fille est tout à fait consciente.

Elle obéissait à l'artiste avec une compréhension non moins admirable que sa beauté. Cayetano tomba en extase. Assis dans l'ombre, il la voyait sans qu'elle le vît, et il eut tout le temps de dissiper les moindres doutes du cœur...

A none, le portrait était achevé. Le peintre l'examina à distance, donna deux ou trois légers coups de pinceau et, avant de signer, demanda à Sierva María de le regarder. Debout sur un nuage, entourée d'une cour de démons soumis, c'était elle trait par trait. Elle contempla la toile tout à loisir, se reconnut dans la splendeur de ses douze ans, et dit :

- C'est comme un miroir.
- Les démons aussi ? demanda le peintre.
- C'est tout à fait eux, répondit-elle⁴³⁹.

⁴³⁹ Gabriel García Márquez, *De l'amour et d'autres démons*, op. cit., p.116.

Partagé entre ces dichotomies entre vierge/ange et démon, entre déesse et animal, le film accentue le double regard créé par la religion puis intériorisé par la société. La réalisatrice choisit les chérubins aux lieux des démons, elle prend parti pour ceux que la religion chrétienne définit comme : « Ange appartenant au second chœur de la première des neuf hiérarchies d'anges et dont les attributs spécifiques sont la connaissance et la sagesse⁴⁴⁰ ». Ainsi entourée des anges, l'image rachète la vision des femmes, notamment de ces jeunes femmes incomprises qui ne se soumettaient pas aux normes de la société. Par ailleurs, la deuxième fois que Cayetano rêve de Sierva María, elle lui apparaît comme un ange lui chuchotant à l'oreille d'une voix douce et tendre « C'est pour toi que je suis née, c'est pour toi que j'ai la vie, c'est pour toi que je dois mourir et c'est pour toi que je meurs ». Le rêve, produit inconscient du désir du prêtre, nous révèle l'idéal de la femme parfaite, douce, amoureuse, qui avoue son amour et sa dévotion, jusqu'à la mort, exprimés par les poèmes de l'écrivain Garcilaso de la Vega⁴⁴¹.

Un autre exemple qui nous permet d'illustrer cette vision de la femme rêvée est exposé lorsque le jeune moine arrive au couvent pour la troisième fois, de façon clandestine. Le tunnel souterrain est inondé et Cayetano arrive entièrement trempé. Sierva María le regarde avec un air de satisfaction et un sourire malin. Il enlève ses vêtements pour les faire sécher près du feu et c'est elle qui tient les habits du jeune homme pour les faire sécher. Cayetano lui précise que si elle brûle ses vêtements il ne pourra pas repartir. Elle se tourne et le fixe dans les yeux avec un air et un sourire malicieux. La lumière et la caméra fixent son visage et son regard malin. Après avoir posé les vêtements elle se déguise en loup portant de fausses dents pointues. Et lorsqu'elle demande à Cayetano comment il la trouve, il répond subitement « Laide ! ». Elle n'est pas belle à cause de ses fausses dents d'animal, mais plutôt parce qu'elle ne correspond plus à l'image de la femme rêvée. Son regard se pose sur lui et ses paroles ne sont pas celles qu'il souhaitait entendre. Après quelques secondes de silence, il ne la regarde plus et la jeune fille comprend qu'il n'apprécie pas l'image qu'elle projette. Pour se rattraper, Sierva María récite le poème que Cayetano lui avait déclamé la nuit précédente. Cayetano la regarde à nouveau avec l'illusion de retrouver la femme rêvée et il continue à réciter le poème avec elle. En lui apprenant le poème, il « éduque » la jeune fille, tandis qu'en

⁴⁴⁰ Sources des définitions Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales. [En ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/chérubin> [Consulté le 20 février 2013].

⁴⁴¹ Garcilaso de la Vega fut un poète et un militaire espagnol du Siècle d'or, considéré comme un des auteurs majeurs de la littérature espagnole.

bonne élève, elle lui demande de dire un autre. Elle s'allonge la tête sur ses genoux et il lui caresse ses cheveux dans un geste tendre, il retrouve ainsi la femme douce dont il a tant rêvé.

Dans la scène finale, le premier rêve de Cayetano se reproduit à nouveau, on voit dans un premier plan la longue chevelure rousse, où s'abritent cette fois-ci des papillons, des libellules et des insectes. Dans un travelling vertical, la caméra parcourt ses cheveux jusqu'au profil de la jeune fille. Une main caresse ses cheveux. Cayetano apparaît dans l'image et lui parle à l'oreille, lui dit ce qu'il aurait voulu lui dire pour la dernière fois. Mais il est trop tard, elle est morte. Or, dans son rêve ils sont ensemble, elle écoute les yeux fermés, il lui parle les yeux ouverts et il s'exclame : « Que l'éternelle nuit me ferme ces yeux qui te virent et me laissent avec ces yeux qui te regardent maintenant ».

À la fin, il ferme les yeux pour rejoindre sa bienaimée au-delà de la vie. Cette image onirique se diffuse lentement entre les deux visages jusqu'à disparaître dans le noir de leur destin fatal. Ainsi, le jeune prêtre gardera jusqu'à la fin la représentation de la femme rêvée, idéalisée, sensuelle et non celle de la femme réelle, abattue, dépourvue de ses beaux cheveux, ayant perdue sa beauté et son charme divin. Tout comme le portrait de la jeune fille qui avait caché ses blessures, l'histoire semble s'acharner à garder ce qui lui semble être le plus beau et le plus socialement correct des femmes.

Nous pouvons affirmer que les représentations féminines animalières et démoniaques de l'héroïne, dans l'œuvre cinématographique s'expriment par une métamorphose symbolique et psychologique plutôt que physique. Un choix qui vise à démythifier les pouvoirs attribués aux femmes et associés aux malheurs des hommes pendant des siècles. L'essence humaine que le film donne à l'héroïne rompt avec le mythe de la femme sauvage, la femme sorcière, la femme démon, et la rend plus vulnérable, plus humaine, plus réelle. Ainsi, la contestation sociale vis-à-vis de la représentation des femmes, passe par trois éléments démythificateurs dans le film. Le premier est le fait de ne pas attribuer de pouvoirs surhumains à l'héroïne, comme le fait l'œuvre littéraire à travers l'utilisation caractéristique du réalisme magique de García Márquez. Dépourvue de ces pouvoirs, le personnage féminin n'est qu'un simple mortel, le plaçant au même niveau que le personnage masculin. En outre, les actes « démoniaques » dont la jeune fille est accusée ne sont que le produit de l'ignorance et de l'intolérance d'une société eurocentrique et patriarcale, qui, dans la méconnaissance dénigre les cultures et les traditions différentes de celles de la race blanche et de la religion catholique.

Enfin, le comportement de l'héroïne, qui, tout comme dans le roman, se rebelle agressivement devant l'exorcisme que l'Église catholique veut lui faire subir. Elle n'accepte pas les traitements et au lieu de se plier aux ordres de l'Église, elle provoque les sœurs avec des commentaires blasphématoires et refuse d'être docile, contrairement à ce qu'on pourrait attendre « d'une bonne fille » de sa classe sociale et de sa race.

Ainsi, cette l'héroïne rompt avec les mythes dont elle est stigmatisée. La réalisatrice nous démontre qu'en effet, Sierva María n'est pas « sauvage » ; non, elle n'est pas sorcière, elle pratique simplement une autre religion, une autre langue et une autre culture : celles des esclaves. Non, elle n'est pas un démon, non elle n'est pas possédée : elle se défend. Hidalgo rend ce personnage féminin plus réel, victime d'une société patriarcale qui reproche aux femmes les malheurs des hommes et en conséquence lui fait payer par sa mort la faute du péché tandis qu'on épargnera la vie du jeune homme. Inspiré par un style filmique différent de la plupart des cinéastes centraméricaines précédentes, Hilda Hidalgo consolide dans son premier long métrage le travail qu'elle avait déjà initié dans les années 1990 : un style beaucoup plus onirique et sensible. Hidalgo construit un monde propre et transforme une prose en une poésie visuelle, proche des travaux d'autres cinéastes femmes comme ceux de la franco-vietnamienne Tran Anh Hung, remarquables par la beauté et la poésie de leurs images. Le film, à la différence d'autres fictions de réalisatrices centraméricaines, n'utilise pas les dialogues comme point fort de son discours pour remettre en question le regard d'une société impitoyable et archaïque dans une Amérique latine héritière des traditions chrétiennes de l'Espagne coloniale. Le message passe plutôt par la force des images poétiques qui nous invitent à réfléchir. Hilda Hidalgo nous offre ainsi une relecture de *De l'amour et d'autres démons* (García Márquez, 1994), à travers une autre façon d'interpréter le monde, par un regard qui se croise entre la perception féminine et le regard masculin.

Les trois films que nous avons choisi d'analyser, par leurs spécificités esthétiques, mais aussi par leurs périodes historiques, sont des exemples de l'évolution de la problématique de genre dans la société centraméricaine. *De l'amour et d'autres démons*, même s'il a été réalisé en 2009, nous parle de la racine du problème social du genre tout comme l'avait fait le premier film sur ce sujet *A propósito de la mujer*, en 1975. Tous les deux, fiction et documentaire, dénoncent les idées préconçues qui stigmatisent les femmes comme symbole du péché et des maux des hommes : « Il n'y a aucune bête sauvage plus

dangereuse que la femme⁴⁴² ». Ils montrent du doigt le problème des rôles sociaux assignés notamment aux femmes par l'Église catholique et par la société en général qui réduisent les femmes aux rôles de vierges, mères sacrifiées et servantes de Dieu et des hommes. Quant à *Dos veces mujer*, il se centre sur l'inégalité sociale que subissent les femmes dans les années 1980, qu'elles soient au sein de la famille s'occupant des tâches journalières (telles que le ménage, la préparation des aliments ou encore la garde des enfants), tandis que les hommes se contentent d'être servis ou qu'elles soient au sein du monde du travail où elles sont très souvent marginalisées, exploitées, mal rémunérées. Le film met particulièrement l'accent sur la double tâche de travail des femmes, à la maison et au travail, ainsi que sur la double tâche familiale, les femmes étant très souvent à la tête de familles monoparentales : mère et père à la fois. Quant au film *El día que me quieras*, il nous revoie à une série de problèmes que dénonçaient déjà les cinéastes et féministes des années 1980 et 1990 : l'exploitation et les abus sexuels ainsi que les violences à l'égard des femmes de tous âges.

S'il y a eu une évolution progressive des thématiques qui traitent le genre et même s'il y a eu une ouverture sur des sujets tabous, nous pourrions nous demander pourquoi certains d'entre eux persistent et reviennent à l'écran systématiquement ? Que nous disent ces films sur l'état du genre dans la société centraméricaine ?

En effet, nous pouvons déduire que si ces thématiques continuent à préoccuper les cinéastes, c'est bien parce que ces problèmes persistent, comme le confirment les statistiques du CEPAL, le Conseil économique pour l'Amérique latine et celles de Nations Unies. Selon les rapports du CEPAL, l'égalité des conditions sociales accuse toujours un retard en Amérique centrale. Ce sont toujours les hommes qui occupent le plus grand nombre de postes de pouvoir dans les institutions publiques. La plupart des foyers monoparentaux sont constituées d'une femme seule élevant un ou plusieurs enfants, les femmes continuent à représenter le plus grand pourcentage de chômage, ce sont les femmes les plus vulnérables à des agressions physiques, psychologiques et sexuelles⁴⁴³. À cet égard, les agressions faites aux femmes sont un véritable problème des sociétés latino-américaines et notamment centraméricaines comme l'affirme *ONU MUJERES* dans un communiqué du 2014 :

⁴⁴² *A propósito de la mujer*, María de los Ángeles Moreno, *op. cit.*

⁴⁴³ Comisión económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), *Informe anual 2013-2014. El enfrentamiento de la violencia contra las mujeres en América Latina y el Caribe* (LC/G.2626), Santiago de Chile, Publication Nations Unies, 2014.

Un intérêt spécial dans la région porte sur l'augmentation des cas de féminicides (assassinat de femmes pour des raisons de genre) en particulier au Mexique et en Amérique centrale. Il est estimé que deux femmes sur trois sont assassinées en Amérique centrale pour des raisons de genre. Ce type de violence a des conséquences dans la vie des individus, des communautés et des pays⁴⁴⁴.

Selon le rapport publié en 2012, par la *Small Arms Survey Graduate Institute of International and Development Studies*, parmi les douze pays avec le taux de féminicides le plus élevé au monde, cinq sont d'Amérique latine dont trois d'Amérique centrale. Le Salvador, le Guatemala et le Honduras occupent respectivement la première, la troisième et la septième place du *classement* mondial⁴⁴⁵. Face à ces statistiques étonnantes et à la croissance des violences infligées aux femmes dans la région, il n'est pas surprenant que le sujet soit au cœur du cinéma centraméricain.

À titre de conclusion, nous pouvons affirmer que le cinéma centraméricain a laissé un espace ouvert aux femmes à partir des révolutions régionales de la fin des années 1970 et surtout avec la montée en puissance des mouvements féministes dans la région. Si le nombre de femmes cinéastes a augmenté depuis, comme nous avons pu le constater, cela ne veut aucunement dire que la région a rattrapé l'écart existant entre le nombre de productions filmiques réalisées par des hommes et celles réalisées par des femmes. Nous avons également pu constater que cet écart est toujours très important, que la difficulté des femmes à tourner des films demeure une réalité et que le nombre de cinéastes femmes est toujours restreint dans la région. En outre, l'historique des films que nous avons réalisés sur le genre nous a permis de constater l'augmentation du nombre de films portant sur la dénonciation des problématiques sociales liées au genre dans les dernières décennies. À ce titre, nous avons pu confirmer que les films tournés par des femmes ont marqué un pas important dans : la dénonciation des conditions des femmes ; les normes imposées par la société et par l'Église, soulevant des sujets longtemps occultés dans la région. Les femmes se sont emparées des caméras et ont utilisé les films comme un moyen pratique pour déconstruire les idéologies androcentriques et pour contester les croyances machistes. Elles ont ainsi apporté non seulement un nouveau regard sur la société mais aussi de nouvelles techniques cinématographiques.

⁴⁴⁴ ONU MUJERES, *Agenda de desarrollo Post 2015: La igualdad de género en el futuro que queremos. Desigualdad y género en América Latine y el Caribe*, Publicación Naciones Unidas, 2014, p. 5.

⁴⁴⁵ Mathias Nowak, « Femicide a global problem » in *Small Arms Survey Research, Notes* n° 14, Genève, février 2012.

Enfin, nous remarquons que la thématique du genre vue par le cinéma d'Amérique centrale a eu une évolution historique tout à fait marquée par l'évolution des conditions sociohistoriques de la région. Ce qui a eu des répercussions sur le nombre de productions à partir des années 1990, déclenchant une augmentation du nombre des films tournés par des femmes cinéastes. Le contexte socio-historique a eu également des répercussions sur l'esthétique des films et sur la façon d'aborder les sujets. Ce changement est marqué par un passage, dans les années 1970 à 1990, d'un cinéma contestataire traditionnellement documentaire, très engagé, influencé par le cinéma vérité et avec un discours très fort et direct, à un cinéma fictionnel qui émerge à la fin des années 1990 et qui se développe surtout dans les années 2000. Dès lors, on voit que certaines réalisatrices changent de registre et tournent des films plus poétiques, oniriques déployant plus de moyens cinématographiques afin de transmettre un discours toujours engagé priorisant les images par rapport au discours. Ainsi s'introduit un changement dans le langage, le ton et la forme de la narration filmique. Les femmes s'emparent du cinéma et au fur et à mesure transforment les représentations de femmes centraméricaines à l'écran. Tout comme Johnston (1973) nous adhérons opiniâtrement à la théorie du « contre-cinéma » où les femmes, en l'occurrence les cinéastes centraméricaines, se sont servies et se servent aujourd'hui plus que jamais, du cinéma comme moyen ou stratégie révolutionnaire dans la recherche d'un changement. Ce changement est dans les meilleurs des cas à l'échelle de la société et également un changement personnel où « Il ne suffit pas de discuter l'oppression des femmes de l'œuvre dans le texte du film ; il faut également remettre en question le langage cinématographique, la description de la réalité, afin d'opérer une rupture entre texte et idéologie⁴⁴⁶ ».

II.3. Cinéma et groupes ethniques

Historiquement les sociétés centraméricaines ont été multiculturelles et multinationales. Cependant, jusqu'à la décennie de 1980 cette réalité fut ignorée dans la construction des États nationaux. C'est dans les deux dernières décennies que certains pays ont commencé à réaliser des réformes constitutionnelles et légales pour

⁴⁴⁶ Claire Johnston, « Women's cinema as counter-cinema », *op. cit.*, p.159.

reconnaître, au moins formellement, le caractère multiculturel et multiethnique de leurs sociétés⁴⁴⁷.

Les processus de multiculturalité et de transnationalité de nos sociétés modernes nous offrent aujourd'hui une vaste gamme de produits culturels qui contribuent à renforcer et à reconstruire notre perception des autres cultures. Le cinéma est une des expressions culturelles qui influencent le plus la vision du spectateur et qui contribuent à se construire une vision d'une certaine réalité. De ce fait, les films nous offrent un fascinant éventail de représentations culturelles. Mais quand on parle d'indigènes ou d'afro-descendants, notamment ceux d'Amérique latine, cette gamme de possibilités a tendance à se réduire. Avec l'émergence du Nouveau cinéma latino-américain, des réalisateurs comme Jorge Sanjines et Antonio Eguino ont revendiqué un militantisme culturel avec les groupes indigènes d'Amérique du Sud, tandis que Glauber Rocha et Joaquim Pedro de Andrade l'ont fait avec les afro-descendants au Brésil, deux des groupes ethniques longtemps occultés des cinémas nationaux dans le continent. À la fin des années 1960, Sanjines et Eguino forment le groupe « Ukamau » avec Oscar Soria et Ricardo Rada. La lutte militante contre l'anti-impérialisme devient aussi une lutte culturelle et la réalisation des films indigénistes se propage en Équateur et au Pérou⁴⁴⁸. Ces films réalisés avec la participation et la complicité des paysans indigènes donnent pour la première fois une nouvelle vision de l'intérieur des groupes ethniques. Cependant, en Amérique centrale, l'introduction de ce courant cinématographique dans la révolution centraméricaine n'a pas eu les mêmes effets. L'insertion de ces genres de films fut beaucoup plus lente et tardive que dans les pays du cône sud du continent.

II.3.1. Évolution du cinéma autour des groupes ethniques

Si bien avant les années 1970 les réalisateurs centraméricains n'avaient que très peu représenté les indigènes dans des courts-métrages⁴⁴⁹, c'est vraiment avec les années 1970

⁴⁴⁷ PNUD, *Segundo Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá*, San José, Editorama, S.A., 2003, p. 356.

⁴⁴⁸ Dans ce cadre ont été réalisés les films : *El enemigo principal* (Pérou, 1974) et *Fuera de aquí* (Équateur, Pérou, Bolivie, 1977) du réalisateur Jorge Sanjines en collaboration avec les peuples andins. Alfonso Gumucio Dagrón, « Bolivia : los dos grupos « Ukamau » », in *Formato 16*, n° 11, 1982, p. 24-28.

⁴⁴⁹ De ces films on peut citer un film dont on n'a pas le titre exacte, mais que le centre de l'image de Panama a nommé pour son catalogue « Balsería » du réalisateur Ernesto Pool (Panama, 1943) ainsi qu'*El Atardecer de un fauno* (Alberto de Goeyen, 1956-1959). Cf. María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*.

qu'on commence à concevoir des films les prenant comme personnages principaux. À partir de cette période, le nombre de films concernant les groupes ethniques – qu'ils représentent un seul personnage principal ou un groupe ethnique en particulier – a commencé à augmenter progressivement, notamment par rapport aux deux décennies précédentes. Mais comment et pourquoi cette thématique a-t-elle évolué ? Quels intérêts ou quelles conditions ont motivé les cinéastes centraméricains à forger le portrait de ces populations à l'écran ?

Avec l'arrivée des cinémas nationaux dans la région, les revendications populaires, la recherche d'une identité culturelle propre, la lutte anti-impérialiste et la défense des droits des couches populaires les plus démunies pendant l'époque des révolutions ont suscité une effervescence pour la revendication des droits de l'homme. Dans ce sens, la signature des traités de paix signés en 1990 a joué un rôle d'importance majeure dans cette évolution. Les observateurs internationaux qui ont accompagné les processus de paix et les transitions démocratiques ont dénoncé le non-respect des droits de l'homme des populations ethniques, notamment ceux des indigènes en dénonçant les génocides contre ces populations au Guatemala ainsi que les massacres au Salvador. Avec la signature de la *Convention n° 169*⁴⁵⁰ pour les droits des peuples indigènes et tribaux, ceux-ci ont constitué des facteurs de grand poids pour que les réalisateurs s'intéressent à la reconstruction des portraits des groupes sociaux oubliés, négligés et marginalisés par la société.

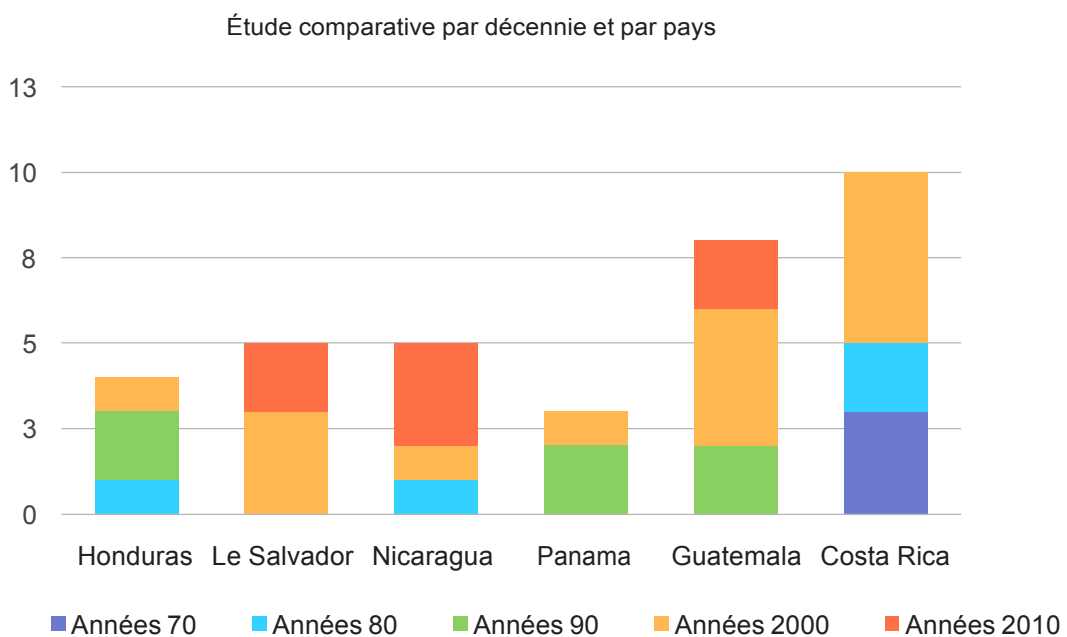
Les résultats de notre étude comparative nous permettront de justifier nos affirmations. Or, avant de poursuivre notre propos, il est important de préciser que pour la classification de films concernant cette thématique nous avons pris en considération les films ayant comme personnage ou sujet principal les problématiques des groupes ethniques. De ce fait, nous avons écarté de cette classification les films dont un ou plusieurs représentants de ces catégories sociales occupent une place secondaire ou banale. Ainsi, même si on constate la présence des indigènes ou des afro-caribéens dans un grand nombre de films, qu'ils soient des documentaires ou des fictions, cela ne veut aucunement dire que les films traitent directement ou principalement des sujets concernant ces populations. Si ces groupes sont, certes, représentés au cinéma par divers personnages, il s'agit très souvent de personnages secondaires. Ils n'apparaissent qu'à peine à l'écran, ne suggèrent que vaguement les problématiques concernant leurs groupes ethniques. Or, notre étude porte ici uniquement sur

⁴⁵⁰ Cette convention a été promulguée en 1989 par la OIT pour les droits des peuples indigènes et tribaux. Les pays centraméricains à l'avoir ratifiée sont : le Costa Rica, le Guatemala, le Honduras et le Nicaragua.

les films qui exposent les problématiques des groupes ethniques de manière directe et sur un ton engagé.

Après avoir établi ces paramètres, nous avons distingué deux groupes ethniques représentés différemment : celui des groupes indigènes et des groupes afro-caribéens. Le panorama de l'évolution de cette thématique à partir des années 1970 est le suivant :

ETUDE COMPARATIVE DE LA PRODUCTION FILMIQUE EN AMERIQUE CENTRALE : FILMS PORTANT SUR LES GROUPES ETHNIQUES (1970-2014)⁴⁵¹.



Graphique 6 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur les groupes ethniques

De cette étude comparée, nous pouvons constater que la majorité des films portaient sur des thématiques liées aux groupes indigènes avec un total de vingt-cinq films contre douze films qui portaient sur des sujets liés aux thématiques afro-caribéennes. Par ailleurs, selon les résultats de l'étude comparative par pays, nous pouvons souligner que dans les années 1970, le sujet des ethnies est timidement abordé par un seul pays, le Costa Rica. La ligne directrice adoptée au Centre costaricien de production cinématographique, par María de los Ángeles Moreno, avec son célèbre slogan « Donner la voix à ceux qui ne l'ont pas », a offert aux cinéastes costariciens de l'époque les moyens nécessaires pour qu'ils puissent tourner, avec le

⁴⁵¹ Création propre.

financement de l'État, des films sur le sujet. Ainsi entre 1970 et 1980 le CCPC avait filmé trois documentaires, deux sur la culture afro-caribéenne : *Puerto Limón-mayo 1974* (1975) de Víctor Vega et *El negro en Costa Rica* (1978) de Guillermo Munguía ainsi qu'un unique film sur les groupes indigènes, *Waca: la tierra de los bribries* (1979) d'Edgar Trigueros. Dans la décennie suivante, quatre films seront tournés autour des groupes indigènes, deux réalisés au Costa Rica : *Íntima raíz* (1984) de Patricia Howell et *Bribri* (1985) d'Alfredo González, un film réalisé au Honduras, *Maíz, copal y candela* (1982) de René Pauck ainsi qu'un film réalisé au Nicaragua, *Wanaki Lupia Nani* (1986) de Fernando Somarriba.

La décennie des années 1990 n'est pas pour autant plus productive que les deux décennies précédentes, on enregistre au total six films sur le sujet : un film panaméen, *Calipso* (1991) de Gerardo Maloney sur la musique afro-caribéenne et deux films honduriens : *Hasta que el teatro nos hizo ver* (1991) de René Pauck sur l'ethnie *Garífuna*, *El espíritu de mi mamá* (1999) d'Ali Allie sur les femmes *Garífunas* au Guatemala ; deux films au Guatemala : *Ixcán* (1997) de Enrique Goldman sur la culture et l'évolution des trois générations de femmes mayas ; *TZ'OLOJYA ARMIT* (1998) Rolando Duarte, documentaire sur la communauté de Sololá, la Municipalité indigène et leur coordination des organisations Maya ; enfin, un film au Panama : *Por un nuevo derecho* (1997) d'Enrique Castro sur les peuples indigènes et leur lutte sociale, documentaire sur le Centre de conseil légal des peuples indigènes » (CEALP).

Dans la première décennie des années 2000, les films autour des problèmes de groupes ethniques commencent à gagner du terrain dans la région. Comme nous pouvons le voir dans le graphique, tous les pays de la région ont réalisé des films sur le sujet. De 2000 à 2009, nous avons pu enregistrer quinze films sur le sujet dont onze films sur les peuples indigènes. La plupart d'entre eux étaient réalisés au Guatemala : *Donde acaban los caminos* (2003) de Carlos García, sur les problèmes sociaux et les différences inter-raciales au Guatemala du XX^e siècle ; *Las cruces: poblado próximo* (2006) de Rafael Rosal sur les massacres réalisés dans les communautés indigènes pendant la guerre civile ; *Al Filo de la Tormenta* (2006) et *Las hijas y los hijos del agua* (2007) tous deux films du réalisateur Rolando Duarte sur les thématiques de la reconstruction des peuples indigènes après le passage du cyclone Stan en 2005 ainsi que le film *Sipakapa no se vende* (2005) d'Álvaro Revenga sur le peuple Maya de Sipakapa qui décide de s'opposer à un projet d'exploitation d'une mine locale. Le Costa Rica a tourné trois films sur le sujet : *Los hijos de Cuasrán* (2002) d'Alejandro Astorga sur la

culture et la société indigène de Boruca ; *Rabruí* (2005) de Roberto Román, sur la situation des peuples indigènes de Boruca ; *Las historias deben seguir vivas* (2009) d'Isis Campos et Maritza Salgado sur la culture et la société indigène au Costa Rica. Le Salvador a réalisé deux films : *Ama, la memoria del tiempo* (2002) de Daniel Flores sur la mort, en 1932, du cacique Feliciano Ama et le massacre indigène ; *1932: la cicatriz de la memoria* (2003) de Carlos Henríquez Consalvi et Jeffrey Gould sur le massacre indigène commis en 1932 au Salvador. Et enfin, le Panama qui a réalisé *Burwa dii ebo (El viento y el agua)* (2008) de Vero Bollow et du collectif *Igar Yala* sur le peuple Kuna.

Quant aux films sur les populations afro caribéennes, nous avons répertorié cinq films au total, deux au Costa Rica : *El barco prometido* (2000) de Luciano Capelli sur la culture afro-caribéenne et leur rapport avec Marck Ferguson et la ligne Black Star Line sur l'illusion et le projet d'une génération d'afro-descendants pour retourner en Afrique et *Paso a paso: A Sentimental Journey* (2006) de Julio Molina et Daniel Ross sur la culture afro-caribéenne de Limón. On enregistre aussi un film hondurien, un salvadorien et un nicaraguayen : *Cusuna* (2008) de René Pauck, sur la culture et la société *garífuna* d'Honduras ; *Llevarte al mar* (2009) de Jorge Dalton sur la culture et société *garífuna* d'Honduras à travers la musique et le regard du musicien Guillermo Anderson ainsi que *La sirena y el buzo* (2009) de Mercedes Moncada sur le peuple Miskito au Nicaragua.

Entre 2010 et 2014, huit films ont été réalisés sur les groupes ethniques. Six d'entre eux sont consacrés aux peuples indigènes. Deux de ces films ont été réalisés au Guatemala : *La semilla y la piedra* (2011) de Julio López et José Luis Sanz sur les groupes mayas et *Donde nace el sol* (2012) d'Elías Jiménez sur la culture maya. Trois films furent réalisés au Salvador : *Herederos de Cushcatan* (2011) de Mario Alberto Suárez sur le groupe indigène Lenca, *Nuestra madre tierra* (2012) de José Luis Conguache sur le processus de légalisation de terres ancestrales de la communauté de Poqomam et *El tigre y el venado* (2013) de Sergio Sibrián sur la culture et tradition du peuple indigène après le massacre de 1932. Et enfin, un film réalisé au Nicaragua : *El canto de Bosawas* (2014) de Brad Allgood et Camilo de Castro sur la musique des indigènes Mayangnas. Nous n'avons cependant pu répertorier que deux films portant sur la culture afro-caribéenne : *Black-Creoles. Memorias e identidades* (2011) et *Lubaraun* (2014), tous les deux réalisés au Nicaragua par les réalisatrices María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández.

Parmi l'ensemble des films que nous avons pu classer, la plupart sont des documentaires avec au total trente films documentaires et seulement sept films de fiction. Le militantisme et la revendication des groupes ethniques sont ainsi particulièrement représentés par le cinéma documentaire. Selon le recueil des commentaires des réalisateurs interviewés, le cinéma documentaire, grâce à son accessibilité, est devenu le porte parole par excellence d'un militantisme qui semble s'être accru au cours des dernières années. Pour donner un exemple des types des militantismes ethnographiques reflétés à l'écran, nous allons vous présenter trois cas particuliers. En premier lieu, nous aborderons l'exemple de *Distancia*, film de fiction sur les conséquences de la guerre civile guatémaltèque dans les populations indigènes. En deuxième, nous étudierons le cas d'*Herederos de Cuscatlan*, documentaire réalisé dans le cadre d'un phénomène qui s'est développé récemment dans la région : celui du cinéma communautaire indigène. Et en troisième le cas de *Lubaraun*, un film ethnographique réalisé par deux réalisatrices engagées avec les groupes afro-caribéens.

II.3.2. *Distancia* : les séquelles de la guerre et l'échec des projets « d'unification » identitaire

Distancia est le premier long-métrage de fiction du réalisateur guatémaltèque Sergio Ramírez. Après avoir suivi des études en science de la communication, il réalise quelques courts-métrages comme *Hoy sí* ainsi que le documentaire *Resistir para vivir, resistir para avanzar*, réalisés tous les deux en 2009. La même année Ramírez fonde la maison de production *Producciones Concepción* avec le producteur Joaquín Ruano, projet qui lui permettra de filmer son *opéra prima* dans le cadre du cinéma indépendant et de recevoir des fonds de la Fondation Cinergia pour l'aide à la production filmique en Amérique centrale et la Caraïbe. De ce fait, le réalisateur décide de réaliser une fiction inspirée d'une histoire de la vie réelle qui l'avait profondément marqué.

L'idée de réaliser un film de fiction sur les populations indigènes lui vient à l'esprit au moment du tournage d'un documentaire sur les Communautés de résistance populaire (CPR⁴⁵²) après avoir écouté le témoignage de Tomás Cjoc, un indigène qui a été séparé de ses

⁴⁵² Les communautés de résistance populaire surgissent au sein de groupes paysans pendant la guerre, particulièrement entre 1978-1983 afin de se défendre des attaques des violences de l'armée.

enfants pendant plus de vingt ans. Touché profondément par cette histoire⁴⁵³, il décide de réaliser une fiction sur la vie de cet homme et particulièrement sur les séquelles de la séparation des groupes indigènes pendant la guerre. Sous forme de fiction, le film plonge dans les traumatismes causés aux peuples indigènes pendant la guerre civile qui dura plus de trente ans au Guatemala. Mais à la différence des films documentaires, dont les expériences de la guerre sont narrées par les témoignages directs des survivants, la fiction serait capable d'explorer des zones visuelles moins perceptibles dans les témoignages directs et d'ordre plus psychique, spatial et symbolique en nous révélant un regard à travers le personnage d'un indigène. En nous appuyant sur le rapport que tisse le film avec l'Histoire récente du Guatemala, nous nous interrogerons sur la nature des séquelles de la guerre au sein des groupes indigènes représentés dans le film et dans quelle mesure le film témoigne-t-il de l'échec ou de la réussite des projets d'unification culturelle nationale ?

Pour Sergio Ramírez, « Le cinéma est une fenêtre qui laisse entrevoir un fragment d'un pays⁴⁵⁴ ». Or, le fragment de l'Histoire qu'il vise à nous raconter dans son film est une histoire fragmentée au sein d'une des populations les plus marginalisées au Guatemala : celle des populations indigènes. En effet, pendant des années, voire des siècles, cette population a souffert de multiples agressions ethniques. Avec la pleine conviction que « les histoires individuelles des personnes anonymes font partie intégrante de l'Histoire globale d'un pays⁴⁵⁵ », le réalisateur s'intéresse à un cinéma « d'expériences humaines et de rapports sociaux⁴⁵⁶ » et nous transpose sous forme de fiction, la vision du drame humain de Tomás Cjoc. Centrant son personnage principal sur un homme indigène – pratique peu courante dans la cinématographie centraméricaine de fiction⁴⁵⁷ –, le réalisateur positionne le spectateur depuis une vision à la fois interne, selon la perspective de la personne réelle qui a inspirée le personnage de Tomás Cjoc, et externe, d'après le regard du cinéaste. Ainsi, à travers ce double regard, le film nous présente des problématiques et des conséquences vécues par les indigènes pendant la guerre civile.

⁴⁵³ Interview à Sergio Ramírez, Festival Ícaro de Guatemala. [En ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=EoR117wQFgo> [Consulté le 03 octobre 2014].

⁴⁵⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ D'après les résultats que nous avons obtenus de la classification de films par thématique, comme nous l'avons évoqué précédemment, seulement sept films de fiction réalisés entre 1970 et 2014 ont eu un ou plusieurs indigènes comme personnages principaux.

II.3.2.1. De la distance tangible à la distance symbolique

Dans *Distancia*, les effets de la guerre civile guatémaltèque sur la population indigène du pays constituent l'aspect central abordé par le réalisateur. À notre sens, l'aspect le plus marqué de ces effets dans le film est « la distance », comme le titre du film l'évoque. Car le sens de ce terme peut être compris comme un éloignement autant spatial, géographique, physique, qu'émotionnel. Or, cette « distance » est présentée autant dans les groupes raciaux des différentes ethnies ou secteurs culturels qu'au sein d'un même groupe ethnique. En plaçant ce terme au cœur du récit filmique, le film donne une place très importante à l'espace, non seulement physique mais également à l'espace symbolique qui sépare ces groupes. Ainsi, le titre du film joue avec des angles et des rapports différents, entre le réel et le symbolique.

Tout d'abord, la distance la plus tangible et la première à être représentée dans le film est celle en tant qu'espace physique et géographique. Elle est représentée visuellement par un grand nombre de plans généraux qui nous présentent l'éloignement des peuples indigènes du reste de la civilisation. Sous forme de *road trip*, le film démarre au sommet d'une montagne guatémaltèque. Après avoir reçu la nouvelle qu'enfin le gouvernement guatémaltèque a trouvé sa fille unique, « disparue » depuis vingt ans, Tomás décide d'aller à sa rencontre. Or, pour cela, il doit parcourir un long trajet. Tomás entreprend ainsi une longue traversée à la recherche de Lucía, sa fille. Les premières scènes du film nous montrent comment l'homme se réveille à l'aube pour sortir de sa maison et commencer son périple. Pour cela, il doit marcher à travers la montagne et attendre un camion qui sert de moyen de transport, à défaut d'un réseau de transport qui relie la réserve indigène au peuple le plus proche. À son arrivée dans un petit village, le mauvais service de transport dans la zone l'empêche de partir rapidement. Il doit attendre qu'Edgar González, un livreur de produit alimentaire, lui propose de le déposer à l'intersection la plus proche. Tomás doit changer, encore une fois, de moyen de transport, car le livreur doit partir dans une autre direction en le laissant au bord de la rue. Dans cette nouvelle attente, un jeune garçon s'approche et lui propose de poursuivre son chemin dans la voiture d'un jeune couple. Méfiant au début, il finit par accepter. Or, après un malaise, Tomás doit aller à l'hôpital où le jeune couple le laisse reprendre des forces. Désespéré après une attente de vingt ans, il décide de partir de l'hôpital le plus tôt possible. Pour poursuivre son chemin, il prend un bus puis un autre qui l'amènera enfin jusqu'à la rencontre avec sa fille.

Ainsi, l'essentiel du récit filmique est centré sur le voyage et le trajet interminable, de Tomás. Pendant soixante dix-neuf minutes, avec très peu de dialogues, le film nous plonge dans un espace géographique imposant, au milieu des montagnes, de la verdure des champs où l'interminable route est mise en avant. Le réalisateur privilégie les plans fixes qui laissent voir le chemin laissant ainsi apparaître et disparaître d'abord le parcours à pied de Tomás, puis celui du camion, du car du livreur, de la voiture et enfin du bus. Ils apparaissent dans un angle du plan et disparaissent de l'autre. Par ce procédé, la distance géographique et spatiale est placée au cœur du récit visuel.



Image 17: Divers plans, *Distancia*, © Sergio Ramírez, 2012

Le même style de plan se répète tout au long du trajet, accentuant ainsi la longueur, le temps et l'attente de Tomás. Si ces plans servent à marquer le temps, la distance et le retard de la rencontre avec sa fille, ils servent aussi à montrer la distance spatiale et géographique séparant les villes des peuples indigènes. Cela représente une réalité qui ne concerne pas uniquement le Guatemala, mais également toute l'Amérique centrale. Dès l'époque de la colonisation et notamment dans la période de guerre, les peuples indigènes, extrêmement touchés par les conflits, ont cherché à trouver refuge dans les montagnes. En se retirant le plus loin possible de la « civilisation », des villes et des populations, ils tentaient en vain d'échapper à la violence et à l'extermination de leurs peuples. Depuis longtemps, beaucoup d'indigènes sont restés en marge de la société et donc des projets de « développement »

économiques et sociales. Dans la scène où Tomás doit aller se faire soigner au centre de soins médicaux, il est souligné que dans l'institution paradoxalement il n'y a pas de médecins. Ce qui montre subtilement une des nombreuses carences dont souffrent les populations indigènes résultant de la situation d'abandon et l'éloignement de leurs villages.

Or, la distance dans le film prend aussi une forme symbolique. Le voyage et le rapport à la distance relie l'homme avec son passé. La longueur du voyage ainsi qu'un petit cahier intime qu'il porte avec beaucoup de soin lui permettent de remonter dans le temps et penser à ce qui s'est passé, ce qui est arrivé à sa famille et à son peuple pendant la guerre. Le voyage est aussi un retour vers un passé très douloureux.

II.3.2.2. plaies ouvertes des traumatismes des siècles

Dans *Distancia*, la représentation fictionnelle s'entremêle avec l'Histoire réelle pour rendre, subtilement, les traumatismes vécus par les groupes indigènes lors de la guerre et aussi ceux plus lointains. Les premiers processus « d'acculturation » vécus par le Guatemala, ont été ceux des projets de colonisation: les Espagnols imposaient leur langue, leur culture et leur religion. C'est sous son propre modèle social que la couronne espagnole fit entreprendre la reconstruction sociétale des nouvelles colonies avec une extrême violence, où l'écrasement de la culture autochtone a été très rapidement ressenti⁴⁵⁸. Les multiples projets pour amener la « civilisation » aux peuples indigènes dans l'ensemble du continent ont provoqué la mort de milliers d'indigènes mais aussi la mort d'une grande partie de leur culture et la disparition de leurs langues. En Amérique centrale, comme en Amérique latine dans les processus de constitution des nouvelles nations indépendantes, une des politiques fut la purification ou nettoyage ethnique⁴⁵⁹. Il consistait en une campagne pour faire venir des étrangers blancs et « purifier » ainsi la race des nations en augmentant le nombre de la population blanche. Ces pratiques montrent comment les populations indigènes étaient considérées comme des races inférieures en dessous des blancs, métisses et ladinos. Malgré les siècles passés, le patron de hiérarchisation raciale a persisté jusqu'à nos jours perpétuant la marginalisation des peuples indigènes. Au Guatemala des événements politiques comme ceux de la guerre civile,

⁴⁵⁸ Eduardo Galeano, *Les Veines ouvertes d'Amérique latine*, Madrid, 1971.

⁴⁵⁹ Ronald Soto Quirós, David Díaz, « Mestizaje indígenas e identidad nacional en Centroamérica », in *Cuadernos de Ciencias Sociales*, n° 143, Flacso, 2007.

notamment dans les années 1982 et 1983⁴⁶⁰, ont fortement frappé la population indigène, provoquant des assassinats en masse qui ont été classés comme génocide par la Fédération internationale de droits de l'homme⁴⁶¹.

Dans le film, les événements de la guerre principalement mais aussi d'autres effets coloniaux sont évoqués. Les violences commises contre les peuples indigènes sont présentées comme traumatismes. Ces faits sont constamment rappelés par les nombreux *flashbacks* dans la mémoire de Tomás. Des multiples scènes nous laissent sentir le poids des blessures psychologiques chez Tomás. La première d'entre elles est la scène d'ouverture du film, elle nous permet de lire les pages d'un cahier intime, celui de l'histoire de Tomás Cjoc. L'écriture très maladroite, est remplie de fautes d'orthographe flagrantes qui nous laissent comprendre les difficultés pour maîtriser la langue espagnole rencontrées par celui qui écrit, nous révélant des informations sur le passé de Tomás. Dans la même séquence, d'autres pages nous présentent deux dates clés : 1981 et 1982, dates des attentats contre le peuple et le village de cet homme. Après cette scène d'ouverture, le cahier personnel de Tomás servira de fil conducteur au récit filmique. Au fur et à mesure que le film avance, Tomás continue à écrire ces mémoires et à revoir les pages qu'il a déjà écrites. De ce fait, le réalisateur nous renvoie constamment dans son passé tourmenté. Les lignes écrites par Tomás sont accompagnées de dessins qui intensifient le sentiment du traumatisme vécu par l'héros du récit comme pour autant d'autres indigènes guatémaltèques. Les dessins évoquent les enlèvements, la mort et la destruction de leur village et de sa famille par les soldats envoyés par le gouvernement.

⁴⁶⁰ Entre mars 1982 et août de 1983, avec l'arrivée au pouvoir du général José Efraín Ríos Montt, une campagne contre les insurgés fut lancée dans les villages de : Ixiles Canaquil, Pexla Grande, San Francisco Javier, Chuatuj, Sajsiban, Sumal I, Vijolóm I, Vijolóm III, Bí Chapyac, Acul, Tuqanal, Tujolom, Sumalito, Quejchip, Salquil Grande, Palop Chiquito, Vatzsuchil, Parramos Grande, Jolopxam, Visibacbitz, Vatz Sumal II, Xeo, Vitzal, Trapichitos, Batzchocola, Vipecbalam, Chapyac, Viucalvitz, Vicalama, Visibal, Tuchabuc, Tu Uchuch, Batzcorral, Parramos, Xemamatze, Palop, del municipio de Santa María Nebaj; en Chel, Amajchel, Xesayí, Xachmoxan, Vipollí, Xe Belubal, Santa Clara, El Mirador, Finca San Joaquín Chel y Finca Estrella Polar del municipio de San Gaspar Chajul ; Villa Hortensia Antigua, Villa Hortensia I, Villa Hortensia II, Chipal, Finca San Francisco et Chi'sis del municipio de San Juan Cotzal. Les populations de ces villages étaient presque exclusivement des groupes ethniques Mayas. Le rapport de la Fédération internationale des droits de l'homme dénonce cela dans son rapport sur le cas Ríos Montt. Cf. *Genocidio en Guatemala : Ríos Montt culpable*.

⁴⁶¹ Fédération internationale des droits de l'homme, *Genocidio en Guatemala : Ríos Montt culpable*, n° 613, juillet 2013.

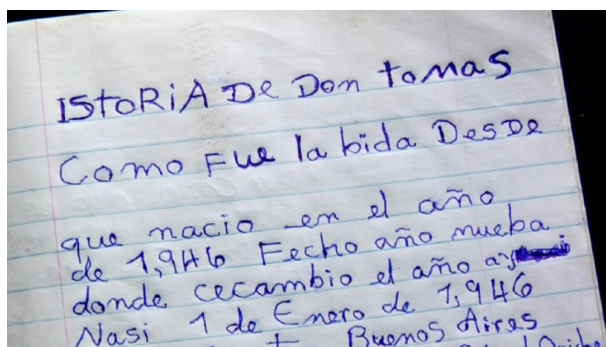


Image 18 : *Distancia*, © Sergio Ramírez, 2012.



Image 19 : *Distancia*, © Sergio Ramírez, 2012.

Une autre scène qui nous rappelle le traumatisme de la guerre est celle qui se déroule pendant le trajet dans le petit camion de livraison, lorsqu'un plan rapproché nous montre les visages de Tomás, de José Pérez ainsi que l'arme du policier pointée vers le visage de Tomás. Ce dernier semble vraisemblablement perturbé. Par la suite, un gros plan sur le visage de Tomás met en avant la fixation de Tomás sur l'arme de José. Cet objet, qui pourrait paraître commun ou banal dans les mains d'un policier, représente pour Tomás un symbole de répression et de mort lui rappelant les tourments vécus pendant la guerre. Même avant de monter dans le camion, Tomás regarde avec méfiance le jeune policier, non par son apparence mais parce qu'il porte un uniforme et une arme. Le jeune policier réveille en Tomás les souvenirs douloureux de la guerre : l'assassinat de sa femme, l'enlèvement de sa fille, les nombreux assassinats commis par l'armée et la destruction de son village. Un autre élément à souligner dans le premier plan de cette séquence – voir image n° 20 – est l'opposition entre José et Tomás. Bien qu'ils soient tous les deux indigènes, le premier, un très jeune officiel, incarne l'obéissance et le respect envers le gouvernement tandis que Tomás, survivant des massacres commis par le gouvernement, ne ressent que la peur et le mépris pour ceux qui ont ordonné le massacre de son peuple. Or, entre l'opposition des champs idéologiques et l'opposition visuelle que génère cet objet placé visuellement entre les deux, il y a la distance ou la séparation métaphorique qui a provoqué le gouvernement autant entre les peuples indigènes comme entre les différentes générations. Beaucoup de jeunes indigènes ne connaissent pas l'histoire de leurs peuples, on se demande si José en tant qu'indigène connaît véritablement l'histoire des rapports de forces entre l'armée et les indigènes ? Étant donné son comportement vis-à-vis de Tomás, il semble ne pas comprendre la méfiance et le regard suspect de Tomás à son égard.



Image 20 : *Distancia*, © Sergio Ramírez, 2012.



Image 21 : *Distancia*, © Sergio Ramírez, 2012.

Une autre scène qui réveille la douleur et les traumatismes de la guerre est celle lors de laquelle Tomás visite le cimetière où est enterrée son épouse. Sur la plaque de sa tombe, on peut lire la date de son assassinat, le 16 avril 1981. Or, cette date dans le film n'est pas choisie au hasard, elle est représentative dans la mémoire collective des peuples indigènes, car elle fut le théâtre d'un des plus grands massacres indigènes dans les villages de Cocop, Nebaj et Quiché commises par l'armée guatémaltèque sous le gouvernement de Fernando Romeo Lucas García.

II.3.2.3. Le projet de réconciliation et de la reconstruction

Après la guerre et sous la pression d'organismes non gouvernementaux et des observateurs internationaux, le gouvernement a essayé de reconstruire et de rétablir les dommages causés par la guerre aux populations indigènes, notamment grâce au travail militant des associations et de certaines figures indigènes comme le prix Nobel de la paix (1992) Rigoberta Menchú. Dans un effort pour « réparer » les maux provoqués par le gouvernement et l'armée guatémaltèque, l'État a établi une « commission de la vérité » ainsi qu'un travail de recherche, en collaboration avec des organismes non gouvernementaux, pour trouver des personnes disparues pendant la guerre. C'est dans ce contexte que l'histoire de Tomás prend place.

Or, ce travail de « reconstruction » et de « réconciliation » entre l'État et les peuples indigènes n'est qu'une stratégie politique, ainsi l'évoque la rencontre entre Tomás et sa fille. Organisée et médiatisée par le président de la commune, l'événement devient public. Le message du réalisateur est qu'il n'existe pas véritablement un intérêt humain derrière cet acte mais plutôt un intérêt politique. Tout est en effet mesuré avant leur rencontre, qui devient un

acte protocolaire. Après le discours très politisé prononcé par le « président », la cérémonie se fait devant la communauté, sans aucun moment d'intimité préalable. Après la cérémonie publique, ils n'ont que quelques minutes pour qu'ils puissent « échanger » quelques paroles.

Mais le mal est fait, ce n'est pas un acte froid et protocolaire qui va atténuer la distance existant depuis des années de séparation. Ainsi, entre la distance physique et la distance émotionnelle, Tomás se bat pour éliminer le fossé établi depuis deux décennies, entre lui et sa fille. Même si cet éloignement forcé a été provoqué par l'armée guatémaltèque et non pas par sa propre volonté, c'est lui qui doit en payer les conséquences. De ce fait, le voyage représente son espoir de franchir l'espace qui les sépare. Tomás espère retrouver la fille qu'il a perdue, ou plutôt qu'ils lui ont volée pendant la guerre. Mais en vingt ans beaucoup de choses ont changé. Au moment tant attendu de la rencontre, ni le père ni la fille ne savent comment s'y prendre, ni l'un ni l'autre ne montrent de sentiment visible, leurs gestes restent froids et imperturbables. La première barrière entre les deux est la possibilité de communiquer et se faire comprendre.



Image22 : *Distancia*, ©Sergio Ramírez, 2012.

Elevée par une autre ethnie indigène, elle ne parle plus la langue de son père et ne parle pas l'espagnol, tandis que Tomás ne parle pas la nouvelle langue de sa fille. Le mal s'aggrave : dans l'incapacité de se comprendre, ils doivent passer par un interprète qui met une barrière de plus entre les deux. Cette scène représente non seulement le problème de la séparation mais aussi celui de l'intégration des groupes indigènes et de leur difficulté, voir quelque fois l'impossibilité, réelle à communiquer avec d'autres ethnies et même avec

le reste de la population hispanophone du pays. D'autres scènes soulèvent également la multiculturalité du peuple indigène, comme celle de la rencontre entre le policier qui accompagne le livreur et Tomás. Le policier parle *quitchí* (*q'eqchi*) et Tomás parle *quiché* (*k'iche'*). Une autre scène, qui souligne cette même problématique, est celle lors de laquelle ils s'arrêtent pour déjeuner dans un petit restaurant de route. Tomás rencontre d'autres personnes, notamment des hommes autour d'une table, et une discussion est soulevée au sujet des groupes indigènes, évoquant les différentes langues indigènes.

Dans ces scènes, on comprend qu'il existe une riche variété de langues indigènes parlées dans le pays. En effet, le Guatemala est un pays multiethnique où cohabitent vingt trois groupes ethniques⁴⁶² mais qui malheureusement ne sont pas toujours capables de se comprendre entre eux. Le film ne remet pas en question le droit de parler les langues natives mais la capacité des gouvernements à intégrer les différents groupes ethniques au sein d'un projet national. En effet, pendant des décennies l'État avait négligé l'intégration adéquate des groupes indigènes, les abandonnant à leur sort, sans éducation ni système de protection sociale. Un exemple représentatif de ces réalités dans le film est le cas de Lucía, la fille de Tomás, qui à plus de vingt ans, ne sait toujours ni lire, ni écrire, ni comprendre l'espagnol.

Une autre scène qui évoque le projet de réconciliation du gouvernement est dans le cimetière où est enterrée la femme de Tomás. La caméra s'arrête pour nous faire lire une plaque – existant dans la vie réelle – portant les inscriptions suivantes :

Ils étaient des hommes et des femmes, des enfants et des personnes âgées. Aujourd'hui, ils sont lumière et étoiles que nous conserverons vivants. Leur mémoire est présente de génération en génération. La réconciliation est le fruit de la paix et de l'amour.

Cette plaque installée par l'État ou par les autorités du village, laisse à l'évidence que le message n'est pas seulement de commémorer la mort de ces personnes mais comme le dit les dernières lignes de « réconcilier » le peuple indigène avec les autorités, promouvoir la paix et surtout ne pas exhorter à la révolte. Or, comme Tomás Cjoc, beaucoup d'indigènes ayant vécu les massacres de la guerre n'oublie pas ces traumatismes. Les mots « paix » et « amour » ne semblent donc pas être tout à fait ce que ressentent les peuples indigènes, mais des mots employés par les politiques pour édulcorer la réalité indigène après la guerre.

⁴⁶² PNUD, *Segundo Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá*, op. cit., p. 341.

Dans le film, les « efforts » symboliques du gouvernement, comme ceux que nous venons d'évoquer, qui visent à réconcilier et reconstruire les rapports entre les peuples indigènes d'une part, les victimes de la guerre et l'État d'autre part, sont un échec. Même si à la fin du film on dirait que Tomás et sa fille arrivent non pas à se comprendre, car cela serait une vaine illusion, mais à transmettre des émotions, leur relation de père et fille ne sera jamais reconstruite. Après la fugace rencontre, Tomás doit faire demi-tour, retourner chez lui et continuer à travailler la terre pour son patron, tandis que sa fille va continuer sa vie à des milliers de kilomètres de son père. Le seul espoir restant à Tomás est qu'un jour Lucía et ses petits enfants puissent lire le carnet intime qu'il a écrit pendant des années pour qu'ils puissent un jour connaître son histoire, celle de son peuple, de son ethnie, de sa famille, de sa mère assassinée et de son père.

La mise en scène du film et le portrait d'un problème qui n'est toujours pas résolu au Guatemala ont permis au film de remporter un grand nombre de reconnaissances internationales, telles que : prix du jury du Festival Latino-américain de Vancouver (Canada, 2012), meilleur film au Festival de Cinéma de Trinité-et-Tobago (2012), meilleure *opéra prima* au Festival du Nouveau cinéma latino-américain (Cuba, 2012), meilleur réalisateur et meilleur film au Festival de New York-Havane (États-Unis, 2012) ainsi que meilleur long-métrage au Festival Ícaro (Guatemala, 2011).

Le film a été également projeté dans plus de dix festivals internationaux comme : aux Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse ⁴⁶³ dans sa section cinéma en construction (France, 2010), au Festival de San Sébastian (Espagne, 2011), au Festival de cinéma Ceara, à Sao Paulo, (Brésil 2012), à la 2^e *Muestra* de Cinéma Centraméricain réalisée à Madrid (Espagne, 2013), au Festival du film *Dreamspeakers* (Canada, 2012), au 10^e DLAFF, *Discovering Latin American Film Festival*, (London, 2012), au Festival International de Cinéma (Paraguay, 2011), pour n'en citer que quelques exemples. Il a été projeté gratuitement au Guatemala et a eu un impact favorable auprès des populations indigènes selon l'affirmation de Sergio Ramírez⁴⁶⁴, dans ce sens il convient de souligner que le film a compté sur la participation des acteurs non professionnels principalement d'indigènes.

⁴⁶³ Nous avons respecté le nom exact du festival conservant ainsi les majuscules de chaque lettre et la non utilisation du tiré entre les mots « Amérique » et « Latine ».

⁴⁶⁴ Cf. Interview de Sergio Ramírez, Festival Ícaro de Guatemala.

Nous pouvons conclure que *Distancia* est un *road movie* qui nous promène au sein des problématiques culturelles et ethniques dans un voyage à la fois réel et métaphorique à l'intérieur du Guatemala ainsi que l'intérieur des mémoires du protagoniste. La « distance » fortement symbolique, comme réelle, qui sépare Tomás de la ville et de la civilisation est à la hauteur de la distance qui le sépare de sa fille, Lucía, ainsi que des autres groupes culturels. Comme cette distance géographique et physique, la distance émotionnelle qui sépare ces personnages est présentée par le réalisateur comme le produit de multiples conséquences d'une société qui n'a pas su protéger ni défendre les droits des indigènes. En effet, avec *Distancia*, Sergio Ramírez met en relief le passé sombre d'un pays et la participation de l'État dans l'agression et la marginalisation des peuples indigènes. Au delà des massacres, des migrations forcées, des expropriations, le film se centre sur les séquelles sociales de la destruction de communautés, de la séparation de familles qui ont laissé de graves conséquences psychologiques et sociales dont on ne parle pas. Il met également en lumière les échecs des projets d'intégration sociale, d'unification et de multiculturalisation du pays après la guerre.

Avec *Distancia*, nous considérons que le but premier du réalisateur « de rendre visible une partie de l'Histoire cachée du Guatemala » – comme il l'a même exprimé dans ses déclarations au Festival Ícaro – a été atteint par le film. Or, la vision de l'Histoire que Sergio Ramírez propose n'est pas celle de l'Histoire officielle, mais celle de peuples indigènes et notamment celle d'un homme qui à la marge de la société a dû porter en silence une grande douleur et une perte irréparable dont le gouvernement et ses partisans sont les responsables. Comme l'histoire de Tomás, de nombreuses histoires individuelles du peuple indigène de Guatemala ont été réduites au silence. En rendant visible l'histoire de Tomás, le réalisateur rend hommage aux peuples indigènes qui furent dévastés par la guerre et qui souffrent encore aujourd'hui des terribles conséquences du conflit. Le côté militant du film passe par la remise en question de la responsabilité du gouvernement guatémaltèque et de l'échec des projets de « réconciliation » et « multiculturalisme » « promu » par le gouvernement. Car, après les accords de paix, bien que dans sa constitution le Guatemala se déclare comme un pays multiethnique, dans la pratique la réalité est bien différente. Les populations indigènes se trouvent toujours en marge de la société.

De ce fait l'histoire vécue par le personnage principal de *Distancia* est représentative des peuples indigènes guatémaltèques. Ces populations, marginalisés depuis l'arrivée des colonisateurs, ont vécu un coup de massue pendant la longue guerre civile et le film souligne comment cette marginalisation persiste aujourd'hui. Or, cette réalité a des similitudes dans d'autres pays d'Amérique centrale, comme nous l'évoquerons par la suite.

II.3.3. *Herederos de Cushcatan*



Image 23 : *Herederos de Cushcatan*, © CCNIS, 2011.

Herederos de Cushcatan est un film documentaire réalisé en 2011 par le CCNIS, Conseil coordinateur national indigène du Salvador, avec l'aide du Centre culturel espagnol. Fondé en novembre 1992, le CCNIS est l'instance qui réunit vingt six organisations indigènes nationales des peuples Lencas et Nahuat au Salvador. Il appartient au Conseil indigène d'Amérique centrale qui « veille pour les principes cosmogoniques des peuples et de ses organisations traditionnelles en quête de l'exercice des droits d'autonomie et de libre détermination⁴⁶⁵ ». Quant au CCNIS, d'après son site officiel, il a pour mission de « représenter les organisations indigènes salvadoriennes, associées et ses communautés au

⁴⁶⁵ Objectif principal du Conseil indigène d'Amérique centrale, selon leur site internet officiel. [En ligne] URL : <http://consejocica.org/quienes> [Consulté le 01 octobre 2014].

niveau national et international, les soutenir dans la défense des droits indigènes et renforcer l'identité culturelle et l'estime de soi⁴⁶⁶ ».

C'est dans ce cadre de promotion et de valorisation des cultures indigènes que le film *Herederos de Cushcatan* a été conçu. Le film, en plus d'avoir été réalisé par le Conseil indigène du Salvador, présente un grand intérêt social, historique et ethnographique en nous présentant un bilan de la situation des peuples indigènes du Salvador, en 2011. En prenant en considération le contexte et les conditions dans lesquelles il a été réalisé, nous nous demanderons comment le film *Herederos de Cushcatan* représente l'imaginaire indigène conçu à l'intérieur et l'extérieur des groupes indigènes au Salvador ? De quelle façon le documentaire souligne les principaux enjeux qui inquiètent ces groupes indigènes à l'aube d'une nouvelle décennie ? Et de quelle façon la narration filmique revendique la cosmovision indigène ?

II.3.2.1. L'imaginaire collectif de l'indigène au Salvador

Un des éléments de grand intérêt dans le film est le sondage réalisé auprès de la population salvadorienne, élément qui donne une valeur sociologique important au film. Par le procédé d'enquête sociale filmée, le réalisateur Mario Juárez et le caméraman Paolo Hasbún parcourent la ville de San Salvador. Dans les rues, dans des bars et au sein même des Universités en posant une question très simple aux personnes interrogées : Y-a-t-il des indigènes au Salvador ? Or, dans les réponses à cette question se reflète l'imaginaire collectif de la société salvadorienne vis-à-vis de la population indigène du pays. Voici un bref échantillon de ces réponses :

- Premier interviewé, un jeune adolescent : « Les peuples indigènes n'existent plus » « La violence a créé une distance entre eux. Ils sont déjà civilisés ».
- Deuxième interviewé, une jeune femme : « Oui, ils existent mais ils ne sont pas très importants ».
- Troisième interviewé, un jeune homme accompagné de sa compagne : « En réalité, ils n'existent pas ou ils se trouvent éloignés des villes et de la civilisation ».

⁴⁶⁶ Conseil coordinateur national indigène du Salvador, selon leur site internet officiel. [En ligne] URL : <http://www.ccniselsalvador.org> [Consulté le 01 octobre 2014].

Dans ces affirmations comme dans d'autres déclarations des interviewés, la négation de l'existence d'une population indigène dans le pays est frappante. D'autant plus que si nous regardons de près les traits des personnes interviewées, ces traits peuvent être associés à des groupes culturels issus des groupes indigènes. Or, pour concevoir le sens qui enrobe ces réponses il faudrait creuser plus loin dans l'histoire et faire appel aux théories de « la logique de la négation » proposée par l'argentin Rodolfo Kusch où « la négation est l'affirmation implicite⁴⁶⁷ ».

Ainsi, explorant la pensée populaire et les jugements dans ses réponses, nous serions capables de trouver des pistes pour décrypter les racines d'une telle négation. À cet égard, cette doxa populaire de la négation de « l'autre » nous laisse comprendre l'intention d'« effacer » le lien ou rapport qui pourrait exister entre les indigènes et la masse populaire. Les racines ethniques, les traits indigènes, enfin ces associations qui pourraient paraître évidentes restent invisibles aux yeux des masses populaires salvadoriennes par la simple négation. Comme le met en évidence la seule des personnes interviewées à avoir affirmé l'existence des indigènes et à accepter ouvertement de faire, indirectement, partie de ce groupe : « Nous sommes tous des indigènes, mais pour nous il est une offense d'être vu comme un indigène ». En effet, les déclarations de cette jeune étudiante résument le ressenti d'une partie de la population⁴⁶⁸. Être vu comme indigène représente dans l'imaginaire collectif d'assumer une certaine « infériorité » et « domination ». Ces représentations seraient les héritières des idées forgées pendant la colonie ainsi que dans la construction des États-Nations (1870-1944) comme le signalent Ronald Soto et David Díaz⁴⁶⁹ en affirmant que dans cette période de construction d'identités nationales les « mestizos » et les « mulatos » s'assimilaient eux-mêmes aux Blancs dans un processus de « blanchiment ». Par ses affirmations nous pouvons comprendre que l'idée d'identité nationale s'est construite autour de la négation de l'indigène et par conséquent de la construction de cet imaginaire de race, entre « mestizos » et « blanc », dont les populations indigènes incarnent la marginalisation.

⁴⁶⁷ Rodolfo Kusch, *Obras completas, Una lógica de la negación para comprender a América, Obras completas*, t. II, Rosario, Fundación Ross, 2007.

⁴⁶⁸ Selon les statistiques nationales du Salvador, en 2011 les résultats affirmaient que seulement 1 % de la population salvadorienne était indigène. Or, les analystes des Nations Unies dans un rapport de 2012 avait signalé que les informations pouvaient être erronées considérant que d'une part tous les citoyens n'avaient pas accès aux questionnaires nationaux et qu'une grande partie de la population se déclarait non indigène par affiliation ou sens d'appartenance. De ce fait, après quelques changements dans les moyens d'appliquer l'enquête, on constate que les résultats démographiques de 2013 sont différents et que 12 % de la population affirmaient être indigènes.

⁴⁶⁹ Ronald Soto Quirós, David Díaz Arias, *Mestizaje indígenas e identidad nacional en Centroamérica*, op. cit., p. 83-89.

Cet imaginaire resterait encore ancré de nos jours et la négation serait toujours un moyen d'assimilation à une identité culturelle vue comme supérieure.

En ce sens, le documentaire nous donne d'autres pistes pour mesurer l'ampleur du problème de la négation de l'indigène. En nous révélant les failles d'un système national dont l'éducation n'agit pas pour l'intégration, la promotion ou la préservation des cultures indigènes. Comme l'affirme l'archéologue et sociologue Heriberto Esquicio, « le mythe d'origine de ne pas vouloir accepter les indigènes que dans sa conception pré-hispanique » renvoie à la posture de l'État d'affirmer l'origine d'une seule nation unifiée. Cela reflète selon lui, « la négation multiculturelle au sens du nationalisme qui affirme une seule identité, celle d'être salvadorienne ». Dans cette conception de nationalisme c'est le métis qui est reconnu. De ce fait, le film évoque une réalité tangible au sens même de la constitution salvadorienne, car il est le seul pays de l'Amérique centrale à n'avoir pas reconnu dans sa Constitution être un pays multiculturel⁴⁷⁰. Ce qui laisse voir une position politique nationale qui semble nier une identité indigène de sa conception comme nation.

Un autre élément qui émerge dans les réponses données par les personnes interviewées est la vision stéréotypée qu'ont ces personnes des indigènes. Le fait de ne pas admettre l'existence d'une population indigène dans le pays et d'associer par ailleurs les indigènes avec des espaces lointains en dehors de leurs frontières est le résultat d'un programme national qui rend invisibles les traces de cette culture. Sans reconnaître leur existence dans la Constitution, sans promouvoir l'apprentissage de leur culture, leurs traditions ou leur langue, il n'est pas étonnant que les nouvelles générations les croient disparus. Comme dans la déclaration d'un étudiant de l'École de communication qui affirme que « les indigènes sont ceux du Pérou ou de l'Équateur ». Cette réponse assimile les peuples indigènes à d'autres pays et renvoie l'image de l'indigène à celui qui parle une langue indigène et qui porte des vêtements traditionnels. Or, ce qui est vraiment surprenant sont les affirmations de l'ex-présidente de l'Assemblée législative du Salvador, Gloria Salguero Cross, membre du Parti politique ARENA, qui affirme ainsi :

⁴⁷⁰ Héctor Pérez Brignoli, « Centroamérica: constituciones y multiculturalidad », in *Segundo Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá*, op. cit., 2003, p. 361.

J'ai des doutes sur le fait qu'il existe des indigènes. Des indigènes qui vivent comme indigènes, qui préservent leur culture à cent pour cent, comme au Guatemala. J'ai mes réserves ! [...]

Je ne crois pas qu'il y ait ne serait-ce qu'un seul 'indien' (dans ce pays) qui ne parle pas l'espagnol.

Ainsi, cet échantillon représentatif de la pensée d'une partie de la population salvadorienne laisse à découvert l'idée faussée construite autour des peuples indigènes vis-à-vis desquels le racisme et les stéréotypes semblent être mis en avant. Mais en réponse à ces affirmations et pour vouloir les démythifier, s'opposent les images et les commentaires des indigènes qui expliquent leur ressenti et leur vision de leur réalité.

II.3.2.2. Les enjeux des peuples indigènes salvadoriens

La lutte historique des peuples indigènes pour la recherche de la reconnaissance et du respect de leurs droits comme individus sociaux et comme communauté ne semble pas avoir évolué ces dernières années. Tel est le message que nous exposent les membres du Conseil coordinateur national indigène du Salvador dans leur documentaire. Plus de cinq cents ans sont déjà passés et les communautés indigènes continuent à être considérées comme exilés de leur propre terre, comme des étrangers, des envahisseurs et des incivils⁴⁷¹. Après des années de marginalisation, les peuples indigènes salvadoriens doivent faire face à une longue et laborieuse lutte de contre-pouvoirs et d'intérêts. La reconnaissance des indigènes n'est simplement qu'un élément d'acceptation sociale de leur existence. Dans le film, le témoignage de spécialistes dans des champs comme l'anthropologie, la linguistique et la politique expliquent comment il existe d'autres enjeux liés au « problème indigène ». Parmi ces enjeux existent des aspects culturels qui dérangent la représentation de l'identité salvadorienne : à travers la langue et la religion ; des éléments économiques et politiques liés à la possession de la terre et l'autonomie des peuples indigènes.

Quant aux enjeux d'ordre culturel, le film dévoile la conception traditionnelle d'une identité nationale « homogène » dont témoignent les personnes interviewées. L'assimilation

⁴⁷¹ Eduardo Galeano, « 12 de octubre, nada que festejar », in *Ecoportal*, 09 octobre, 2002. [En ligne] URL : [http://www.ecoportal.net/Eco-Noticias/12 de octubre Nada que festejar](http://www.ecoportal.net/Eco-Noticias/12_de_octubre_Nada_que_festejar) [Consulté le 20 novembre 2014].

d'une acculturation est manifestée par l'ensemble des personnes qui affirment que la seule religion et la seule langue du pays sont la religion chrétienne et la langue espagnole. Dans leur idée, la religion indigène est aperçue de façon négative. Les affirmations suivantes illustrent cela : « Cela va contre la loi de Dieu », « La Bible nous parle d'un seul Dieu, qui est notre Dieu Jésus-Christ », « En tant que chrétiens nous avons l'obligation de nous rapprocher de ces personnes (les indigènes) pour partager le message du salut ». Ces affirmations seraient un vif exemple de l'effacement des croyances indigènes au sein de la société. Par ailleurs, comme l'affirment les interviewés dans leurs témoignages, les pratiques religieuses des indigènes sont souvent associées à la sorcellerie et au pêché, condamnés par la religion chrétienne. De ce fait, la religion indigène serait dévalorisée au même titre que d'autres pratiques indigènes.

Dans le domaine culturel, la question de la langue est un autre défi qui se présente toujours pour les peuples indigènes. Le Salvador est un des pays de la région à ne pas avoir une politique d'éducation qui prenne en considération les spécificités des groupes indigènes, l'enseignement des langues indigènes et leur valorisation au sein de la communauté⁴⁷². Malgré les recommandations faites par le Bureau des Nations Unies pour les droits de l'homme dans son « Diagnostic sur la situation des droits humains des peuples indigènes de l'Amérique centrale⁴⁷³ », où l'enseignement des langues indiennes est recommandé en vue de préserver ces dernières, le pays n'a toujours pas une politique d'enseignement et préservation des langues indigènes. Le Salvador abrite trois grands groupes principaux d'indigènes : les *Náhuatl/Pipiles*, les *Lencas* et les *Cacaopera*, de ces trois groupes, selon l'*Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina*⁴⁷⁴, le seul à avoir conservé sa langue est le premier groupe, parlant le *nahuatl* ou *pipil*. Comme le souligne *Herederos de Cushcatan*, l'éducation de la langue pour les nouvelles générations est faite grâce à l'organisation communale de ces groupes indigènes. Or, cette organisation a ses limites. Comme il est expliqué par un des membres de CCNIS, ils ne peuvent accueillir que vingt-quatre enfants. Ce qui limite considérablement l'enseignement de la langue au sein de leur propre communauté. Si « la langue est le canal principal de transmission de la culture », comme l'affirme le linguiste et chercheur Jorge Lemus dans le documentaire, les groupes

⁴⁷² UNICEF, FUNPROEIB Andes, *Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina*, Cochabamba, FUNPROEIB Andes, Vol. II, 2009, p. 795.

⁴⁷³ Víctor del Cid, Javier Rodríguez et Cristina Valdivia, *Diagnóstico sobre la situación de los derechos humanos de los pueblos indígenas de América Central*, Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OACNUDH), 2011, p. 176-177.

⁴⁷⁴ UNICEF Y FUNPROEIB Andes, *Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina*, op. cit., p. 791.

indigènes salvadoriens se trouvent dans un véritable risque de perte de leur culture et peut-être de leur disparition.

Quant aux enjeux d'ordre politique et économique, les membres des groupes indigènes citent en premier lieu leur droit à la possession de la terre. La dépossession de terres effectuée pendant la colonisation a laissé les premiers et véritables propriétaires du territoire américain – les indigènes – sans terrains pour cultiver ou même pour y vivre. En effet, la possession de la terre, comme l'évoque le film se trouverait au cœur des malheurs des peuples indigènes depuis des siècles. La pratique répétitive et constante des gouvernements de confisquer les terres indigènes a eu des conséquences néfastes. Le film fouille dans le passé tourmenté des peuples indigènes et dans les événements les plus marquants du XX^e siècle pour nous montrer le problème de la dépossession de la terre appartenant aux indigènes et leur rapport avec les actions politiques. Avec l'utilisation des photographies et des images des archives du Musée de la parole et de l'image, le film revient vers deux massacres perpétrés contre les indigènes afin de confisquer leur terre.

Le premier massacre évoqué par le film est celui de 1932 : lorsque le gouvernement de Maximiliano Hernández, avec la complicité de l'oligarchie du pays a, selon la voix off, « assassiné quarante mille indigènes ». La politique d'expropriation des terres communales, ou « ejidos », pour les donner aux grands propriétaires afin de relancer l'agriculture destinée à l'exportation, a exhorté les indigènes à se rebeller. Le gouvernement a déclaré subversifs les actes des indigènes et a proclamé l'interdiction de parler *nahuatl* ainsi que de porter des vêtements indigènes. La rébellion de ces derniers a provoqué l'assassinat du leader de la résistance indigène, le cacique Feliciano Ama dans ce qu'on connaît aujourd'hui comme le massacre d'Izalco. Le discours filmique met en rapport cet événement avec les derniers massacres vécus des décennies plus tard par les populations indigènes pendant la guerre civile. Ainsi, le film montre comment les erreurs de l'Histoire sont répétées. Les indigènes ont dû laisser leurs terres pour survivre et ceux qui ont voulu résister ont été assassinés. La perpétuation des violences et injustices commises contre les indigènes est exposée dans le documentaire par les photos des cadavres calcinés, des montagnes de corps morts, entassés les uns sur les autres.

Le discours des membres de la communauté indigènes est tacite : « Ils ont effacé une partie de notre identité, ils l'ont fait de façon consciente et systématique ». Ces propos résument la vision proposée par le film : « l'extermination des indigènes serait un acte politique conscient » comme nous l'indique un de membres de la communauté indigène.

En somme, la possession de terres ancestrales, mais aussi à la représentation « d'identité nationale » que souhaite forger l'État salvadorien constituent les enjeux majeurs auxquels doivent se confronter les peuples indigènes contre les intérêts qui vont au-delà de la simple reconnaissance des peuples indigènes.

II.3.2.3. De la cosmogonie indigène

Si *Herederos de Cushcatan* est un film qui milite pour les revendications des peuples indigènes, il est aussi un instrument et un moyen de préservation et de diffusion de leur cosmogonie. L'esthétique du film ainsi que la structure et la composition, proches du cinéma ethnographique, mettent en avant les traditions et coutumes des peuples *Náhual/Pipil*. Le discours, l'image et la bande sonore se trouvent en harmonie cohérente avec l'idée de cosmovision représentative que souhaite transmettre les membres CCNIS. À travers le choix de garder la langue maternelle des indigènes dans le film, il y a à la fois un militantisme mais aussi l'attention de vouloir préserver leur langue, de transmettre et de partager une partie de leur culture avec le spectateur. La narration de mythes « Siguanaba » « Pito Flojo el brujo » et « El Sol como la luna : El eclipse » illustrent cela. Comme nous dit Herberto Esquicio « les mythes servent à promouvoir les valeurs ». Le partage de ces mythes indigènes ouvre une fenêtre au spectateur curieux et attentif qui souhaite comprendre la cosmovision de ces cultures ancestrales. Des valeurs comme la sagesse, la prudence et le respect de la nature sont illustrés à travers ces mythes.



Image24 : *Herederos de Cushcatan*, © CCNIS, 2011.

De même, l'image et les moyens techniques employés dans le film nous renvoient à la cosmogonie indigène. La prédilection des plans panoramiques, de vues d'ensemble des paysages naturels, comme des montagnes, des vallées et des rivières possède un rapport direct avec la relation que les groupes indigènes entretiennent avec la nature. En effet, le message renvoyé est l'union étroite entre l'indigène et la nature. Cette technique est employée par ailleurs dans beaucoup d'autres films indigénistes de la région comme *Los hijos y las hijas del agua*, *Burwa dii ebo*, *La semilla y la piedra*, *El canto de Bosawas*, pour citer que quelques exemples.

Comme on peut le remarquer dans *Herederos de Cushcatan*, pour les peuples indigènes, la nature est à la fois leur habitat mais aussi un lieu et un objet d'adoration. Les éléments sacrés pour les indigènes – comme le feu, la lune, le soleil, l'eau – sont mis en avant à travers des plans détaillés et des gros plans. De même, l'utilisation du fondu enchaîné dans le passage entre un élément de la nature et les indigènes accentue le rapport étroit entre les indigènes et la nature et leur rapport fusionnel. Les séparant des vues d'ensemble et même de l'homme, la caméra place ces éléments au premier plan, tout comme ces éléments ont une place centrale dans la vie des indiens. De ce fait, ce n'est pas anodin si les indigènes interviewés se trouvent au milieu de la nature, près d'une rivière, au milieu d'un champ ou assis dans la vallée. À cet égard, la scène d'ouverture du film illustre parfaitement notre propos. Dans un plan américain, une femme indigène se retrouve au milieu du champ avec les mains ouvertes vers le ciel. Elle récite une prière de remerciement aux Dieux sacrés de la nature:



Image 25 : *Herederos de Cushcatan*, © CCNIS, 2011.

Merci au Dieu Soleil, merci à la déesse et mère Terre

Merci à la mère Eau, au Sant Air

Merci à la mère Étoile et à la mère Lune [...]

Dans d'autres scènes nous voyons le rapport de spiritualité que possèdent les peuples indigènes à l'égard du cosmos, comme dans une cérémonie religieuse de la vénération du feu ou encore dans le discours qui nous explique le lien entre leurs ancêtres et les montagnes. Or, le respect, la sacralisation de la nature et de l'environnement qui les entoure est mis en parallèle avec l'exploitation démesurée des ressources naturelles dont sont coupables les héritiers des porteurs de la civilisation et du progrès. À la vision sacrée de l'habitat naturel représentée par leurs discours et par les images de leur environnement s'oppose brutalement la vision moderne du développement, du capitalisme et du progrès qui selon la narration de la voix off est la responsable de la détérioration des ressources naturelles et de la destruction de la planète. Ainsi à la fin du film, les images juxtaposées dans un montage dynamique alterné nous permettent de prendre conscience des problèmes de pollution, consommation démesurée et de catastrophes naturelles qui affligent nos sociétés modernes. Par ce procédé une question est posée : est-ce que ce modèle de vie est celui que nous souhaitons imposer à tout prix aux peuples indigènes qui vivent en harmonie avec l'écosystème ?

Nous pouvons conclure que *Herederos de Cushcatan* témoigne de l'existence et de la lutte des peuples indigènes salvadoriens tant niées par la société, de leur lutte pour être reconnus devant la société moderne et pour le respect de leurs droits. Il témoigne aussi de la vision équivoque que s'est faite la population salvadorienne des peuples autochtones. Si le film milite pour leur droit à la participation active dans la vie publique, politique et culturelle du pays, il pousse également les grands enjeux auxquels ces populations doivent faire face pour parvenir à leurs buts : l'éducation, leur droit à la possession de terre dont ils ont été dépossédés, la préservation de leur culture et de leur langue. En s'appropriant des caméras, les communautés indigènes prennent en main l'image qu'ils souhaitent projeter dans la société civile. Ils tentent de démythifier les idées pré-conçues et les stéréotypes pour partager avec le reste de la population leur cosmovision, leur langue et militer ainsi pour leur survie au sein du pays.

Des peuples indigènes nous passerons maintenant à la représentation des peuples afro-caribéens, un des groupes ethniques les plus touchés par la marginalisation et qui partage avec les peuples indigènes leur lutte pour la préservation de leur langue et de leur culture.

II.3.4. *Lubaraun* : voyage au cœur de la mémoire ancestrale *garífuna*

Après avoir consacré leur vie professionnelle aux divers engagements sociaux et politiques, d'abord avec la révolution nicaraguayenne et ensuite avec la question du genre, María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández consacrent leurs deux derniers films aux luttes de revendication et de préservation de la mémoire culturelle du peuple *garífuna*. Leur film *Black-Creoles* (2011) nous présente la culture afro-caribéenne du côté atlantique du Nicaragua. À travers les témoins de ses principaux acteurs, le film nous raconte l'histoire de leur arrivée au Nicaragua, leur culture et leurs coutumes. Dans leur deuxième film consacré à la culture afro-caribéenne, les réalisatrices se centrent sur l'ethnie *garífuna* et nous montrent, cette fois-ci, la conception régionale de son peuple. Appuyé sur les principes du film ethnographique, mieux connu aujourd'hui sous le nom d'anthropologie visuelle, ce documentaire nous permet de pénétrer et d'explorer l'Histoire, les traditions et les mémoires des *garífunas*, peuple venu de l'île de San Vincent et encore très mal connu dans la région.

Nous adhérons à l'idée proposée par Jean Rouch selon laquelle le film ethnographique, ou, comme on l'appelle aujourd'hui, l'anthropologie visuelle, peut nous permettre de voir le monde autrement :

Car nous sommes quelques-uns à croire que le monde de demain, ce monde que nous sommes en train de construire, ne sera viable que s'il tient compte des différences existant entre les cultures, s'il est décidé à ne pas nier l'autre en le transformant à son image. Or, pour cela, il est nécessaire de le connaître, et il n'est pas pour cette connaissance de meilleur outil que le film ethnographique⁴⁷⁵.

On peut se demander ce que nous apprend *Lubaraun* sur le peuple *garífuna*, sur leurs spécificités, leur manière d'interpréter le monde et leur savoir vivre. Quels éléments historiques culturels ou sociaux propre à la culture *garífuna* nous dévoile le film ? Par quels moyens le récit filmique se rend-t-il révélateur ?

Par la capacité propre à se saisir autant de « la vie matérielle » que de l'« imperceptible » qui possède le cinéma, le film *Lubaraun*, nous offre la possibilité de découvrir le peuple *garífuna* d'une façon privilégiée. Les lignes qui suivent seront consacrés à

⁴⁷⁵ Jean Rouch, « La Caméra et les hommes », in Claudine de France (ed.), *Pour une Anthropologie Visuelle*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1979, p. 55-71.

l'analyse de ce film, qui se présente révélateur par deux conceptions : la première grâce à la traversée symbolique et spatiale, depuis un voyage initiatique vers les origines ancestrales ; et la deuxième par la vision allocentrique⁴⁷⁶ vers l'intime par laquelle sont traités les coutumes et traditions de ce peuple.

II.3.4.1. La traversée symbolique et spatiale

Nous prétendons contribuer à l'imaginaire nicaraguayen, fournir l'information véritable sur une identité qui est aussi nicaraguayenne, mais qui malheureusement pour des raisons connues nous sommes un peuple avec deux histoires : une officielle, celle du Pacifique, et une non écrite, celle de la côté caribéenne et des peuples indigènes de Nicaragua⁴⁷⁷.

Pendant très longtemps, et même encore aujourd'hui, la culture *garífuna* reste méconnue ou incompréhensible aux yeux d'une partie de la population nicaraguayenne mais aussi centraméricaine. C'est à partir de ce constat que les cinéastes María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández vont entreprendre un voyage au cœur du peuple *garífuna*. Dans leur trajet, elles explorent le fonctionnement de la vie en communauté de ce peuple, ses coutumes et ses traditions ; et c'est ainsi qu'elles nous amènent dans une balade à l'âme du peuple afro-caribéen. Comme nous l'annonce le film de son titre, « Lubaraun », qui en langue *garífuna* signifie « à la rencontre de », les deux cinéastes nous proposent d'aller à la découverte d'une ethnie qui occupe la côte atlantique centraméricaine depuis déjà plus de deux cents ans.

La voie employée par Álvarez et Hernández pour nous amener au sein de cette culture est littéralement le voyage. Représentatif et propre à l'histoire de l'odyssée *garífuna*, le voyage n'est pas pris au hasard comme choix du récit. Car, il se trouve au centre de l'existence, de la survie et de la résistance dont ce peuple a dû faire preuve. Pour retracer son histoire, *Lubaraun* emploie des éléments de *road movie* nous proposant dans le récit filmique une traversée autant d'ordre symbolique que d'ordre spatial. Dans le sens strict du déplacement spatial, le film nous montre la longue traversée entreprise par le personnage

⁴⁷⁶ Laurent Jullier, *Analyser un film de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, p. 85.

⁴⁷⁷ Affirmations de María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández au Festival de cinéma itinérant de la Caraïbe, célébré à San Andrés et Providencia. [En ligne]
URL : <http://lighthouseprovidencia.com/category/actividades/> [Consulté le 20 octobre 2014].

principal : Absolón Velázquez, connu parmi le peuple sous le nom de Dady. Ce personnage charismatique et acteur principal de la communauté *garífuna* du Nicaragua décide de retourner à la terre natale de ses parents, escorté de sa compagne Manuela et de Kensy, fondatrice de l'association pour la préservation de la culture *garífuna* du Nicaragua. Le film nous fait part du voyage, en nous révélant les beaux paysages de la côte Atlantique à travers des panoramiques : des ciels bleus, des côtes vertes, des plages de sable blanches entourées de cocotiers et des ports animés qui servent à la rencontre des locaux. L'espace naturel et la traversée de ses espaces sont représentés par un grand nombre de travellings latéraux et de travellings en avant qui introduisent chez le spectateur la notion du mouvement et qui le placent au centre d'un véritable voyage. Par ces procédés, *Lubaraun* nous montre aussi les péripéties de ces trois voyageurs pour parvenir à leur destination finale. Pour arriver à leur but ils voyagent en bus, en voiture et en barque. La longue distance et les petits chemins difficiles d'accès séparant le peuple *garífuna* du Nicaragua des peuples *garífuna* du Honduras sont mis en exergue. Malgré tout, les voyageurs ne se découragent pas. L'attente ne fait que décupler l'émotion liée à la rencontre avec les origines de leur culture.

Quant au voyage symbolique, cette acception se représente selon deux orientations : l'une d'ordre temporel et l'autre d'ordre psychique. L'ordre temporel prend forme au sein de l'Histoire de ce peuple. Ce voyage dans le temps nous propose un récit historique linéaire qui remonte au contexte des origines et de l'évolution du peuple *garífuna*.

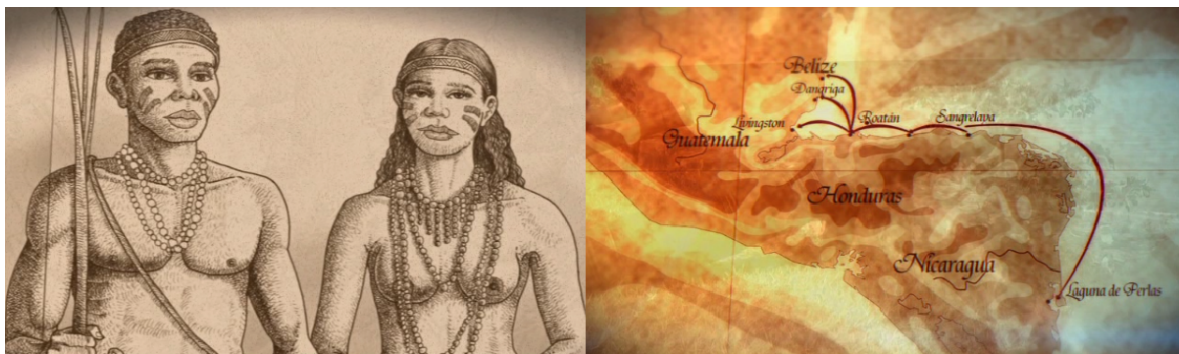


Image 26 et image 27: *Lubaraun*, © María J. Álvarez et Martha C. Hernández, 2014.

Dans ce récit, le film nous apprend que le peuple *garífuna* émerge au XVII^e siècle comme le résultat du mélange entre les noirs occidentaux et les indigènes *Arawakus* et *Karinakus*, qui sont descendants du célèbre guerrier Chatoyer. Il nous raconte comment les *Garífunas* n'ont jamais été des esclaves, qu'ils habitaient l'île Yurumein rebaptisée par les

européens comme l'île de San Vincent « convoitée autant par les Anglais que par les Français » et qu'en 1797, « ils ont été déplacés par les Anglais vers l'île de Roatán en Honduras ». Ce récit historique accompagné des cartes et de dessins nous amène dans le passé avec une remarquable illustration pédagogique qui nous permet de comprendre la traversée de la diaspora *garífuna* dans la région. Ces derniers sont des éléments qui nous permettent aussi de concevoir comment leur migration fut un acte de résistance et de survie en échappant à l'esclavage et à la soumission. Le récit du passé, à la différence du reste du film, utilise des scènes recréées par des acteurs sans pour autant que cela enlève sa véracité (au reste du contenu du film). Les sources historiques et le travail de recherche préalable à la réalisation du documentaire donnent comme résultat un récit historique, vraisemblable, clair, simple à comprendre et facile d'accès pour tous les publics. Par conséquent, les scènes représentées ne servent qu'à agrémenter le récit historique. Le voyage dans le temps ainsi entrepris explique et retrace les multiples traversées effectuées par le peuple *garífuna*. Cela nous permet d'appréhender comment et pourquoi il se retrouve aujourd'hui réparti dans les côtes caribéennes de : Honduras, Nicaragua, Guatemala et Belize.

D'autre part, le voyage physique s'entremêle avec le voyage psychique, permettant à Dady de retrouver ces racines. Dans une expédition au cœur du territoire et de la culture *garífuna* de Honduras, Dady retrouve l'ancien village de ses parents, des membres de sa famille ainsi que des plats traditionnels dont il avait tant rêvé. Le retour aux sources de ses ancêtres est très important pour cet homme. Même s'il n'est pas très expressif, son regard et son silence traduisent l'émotion qu'il éprouve en découvrant la terre de ses aïeux et le plaisir qu'il éprouve à manger des plats traditionnels qui lui rappellent ces parents. De même, le fait de pouvoir parler sa langue maternelle le rend très enthousiaste au point qu'il n'hésite pas à parler avec toutes les personnes qu'il rencontre.

En effet, comme nous explique Kensy, Dady est le seul membre de la communauté *garífuna* du Nicaragua qui parle leur langue maternelle. Avec les processus d'insertion des *garífunas* au sein de la société nicaraguayenne, la langue s'est perdue peu à peu. Dans ce nouveau territoire *garífuna* que Dady est en train de découvrir, le Honduras, il peut enfin communiquer dans sa langue maternelle comme s'il parlait avec ces ancêtres. De ce fait, le voyage réalisé a un impact émotionnel très fort. Après ce retour aux sources ancestrales, il retournera dans son pays, le Nicaragua, avec une toute une autre vision de sa culture et avec

l'envie de vouloir travailler davantage pour préserver sa culture, celle que ses parents lui ont appris à chérir et à être fier d'appartenir.

II.3.4.2. Représentation de la cosmovision : de l'esthétique de l'allocentrisme à l'intime

À travers un voyage dans le temps et dans l'espace au sein de la culture et de l'histoire *garífuna*, le film nous dévoile généreusement la cosmovision de son peuple. Grâce aux témoignages et aux images capturées par la caméra, le spectateur peut se construire sa propre conception de la communauté *garífuna* sans qu'une voix off décrive ou raconte les actions qui se déroulent (à l'exception du récit historique du début du film qui nous raconte les origines et l'arrivée des *garífuna* sur le territoire centraméricain).

Employant des techniques du cinéma ethnographique : avec un certain distancement par rapport à l'objet filmé, un travail d'observation et de non intervention⁴⁷⁸, le film résulte en une représentation matérielle hybride de l'expérience vécue. La distance placée dans certains passages du film nous permet de saisir les informations et de les mettre en rapport les unes avec les autres pour construire nos propres conclusions. Or, dans d'autres passages du film la proximité de la caméra avec l'objet filmé devient très étroite. Les images deviennent presque tangibles tandis que les personnages s'adressent directement à la caméra, effaçant la barrière de la simple observation. Par ce procédé, nous rentrons dans un rapprochement qui évoque une certaine intimité, comme si en nous approchant du sujet observé nous comprendrions mieux les images qui défilent devant nos yeux. Ainsi, entre le voyeur curieux du scientifique qui regarde son sujet d'étude et la proximité et l'intimité que permet l'approche du documentaire, le film met en valeur les aspects les plus importants et spécifiques de la manière d'interpréter le monde par le peuple *garífuna*.

Par ces moyens, le film nous fait retenir trois spécificités de la cosmogonie du peuple *garífuna*. Tout d'abord, celle du rapport à la terre et au travail. En effet, pour ce peuple la terre reste très importante. À cet égard, le terme « terre » représente non seulement « la terre » tangible, comme nous pouvons le penser dans une conception occidentale. Pour les *Garífunas* « terre » signifie également l'espace qu'ils habitent et qui leur fournit les moyens de

⁴⁷⁸ Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 250 et p. 264.

subsistance, comme l'explique une des femmes de la communauté. De ce fait, tous les espaces parcourus par l'homme peuvent également être nommés « terre ». Le témoignage de Kensy confirme ce lien intime avec la terre : « Pour les *garífuna*, la terre est tout ce qui les entoure et tout ce dont ils ont besoin pour survivre ». Ce qui se révèle intéressant dans ces affirmations est la conception du terme qui diffère de la conception moderne du mot. À partir de cette notion, nous comprenons l'importance que le signifié « terre » prend dans leur vie communautaire. Cela explique et justifie la dimension presque sacrée des terrains communaux que partagent les membres de la communauté *garífuna*. Car en effet, selon les rapports des indices de développement humain réalisés dans la région⁴⁷⁹, les peuples *garífuna* du Nicaragua comme ceux de Honduras possèdent des terres communales connues quelques fois sous le nom de « *tierras ejidales* ». Dans cet espace partagé, chaque membre de la communauté a son espace pour semer le grain. Bien que n'ayant ni terres titrées ni division territoriales légales, chaque membre du groupe respecte l'espace de l'autre, comme l'affirment les membres de la communauté : « Il en a été ainsi pendant des générations ».

Un deuxième constat des pratiques culturelles du peuple *garífuna* que nous pouvons voir dans le film, est la place importante donnée aux pratiques culinaires. Les images que nous montre la caméra nous révèlent des femmes travaillant en collaboration pour préparer les repas, tâche qui devient presque rituelle mais qui n'est pas aisée, la cuisine traditionnelle nécessitant une préparation longue et ardue, comme nous pouvons le constater dans de nombreuses séquences. Toutefois, le travail est réalisé en chantant et avec beaucoup de patience et véhémence. L'utilisation des aliments naturels et de la rigueur des mécanismes rudimentaires liés au style de vie ancestrale, qui a peu changé au sein de leur culture, ne facilite pas le travail. Or, les nombreuses scènes autour des repas et de leur longue préparation mettent en valeur la place qu'occupent les aliments au sein du peuple *garífuna*. Une place importante, qui si nous l'associons avec les affirmations de Pascual au début du film, est due aux rapports que ce peuple entretient avec la terre et le travail. En effet, comme nous disait Pascual, le peuple *garífuna* est autosuffisant du point de vue de la subsistance. Ils mangent ce qu'ils produisent ou pêchent. Ainsi, ils se consacrent à la culture de la terre et à la pêche pour subvenir à leurs besoins alimentaires. Leur cuisine témoigne fortement de l'ancrage que possède ce peuple avec sa culture et avec ses traditions. Comme nous pouvons l'observer, la base de la cuisine *garífuna* est toujours centrée sur les aliments que se procuraient ses aïeux

⁴⁷⁹ PNUD, *Segundo Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá*, op. cit., p. 361.

comme : le manioc, la noix de coco, le poisson et les fruits de mer. Certains de ces plats traditionnels sont « el cazabe », « rice and beans », « tapado », « machuca », « le pain de coco » et « la tortilla de yucca ». La cuisine est aussi importante car elle représente une source de revenu pour les familles. Les femmes vendent les produits agricoles, les fruits de mer et leurs plats traditionnels.

La deuxième caractéristique de la cosmogonie *garífuna* mise en valeur par le film est leur spiritualité. En effet, la caméra nous permet d'être témoin de la célébration du *Dügü*, une cérémonie qui permettrait de mettre en contact les *garífuna* avec leurs ancêtres. À l'intérieur d'une chambre en bois, un groupe de la communauté danse autour du feu pendant que les tambours accompagnent les chants traditionnels. Hommes, femmes, jeunes et enfants participent au rituel. Des offrandes aux ancêtres sont placées au milieu de la pièce. La caméra nous révèle des objets propres à la cérémonie : des bouteilles d'alcool de manioc, des cigares et des poissons séchés parmi d'autres offrandes. Au fur et à mesure que le temps passe, les esprits s'échauffent et les danses deviennent plus agitées. La chaleur humaine des corps agités et les effets de l'alcool produisent leurs effets. Les corps transpirent et se laissent aller presque comme en transe. La caméra se faufile entre les gens qui dansent et son libre mouvement à l'intérieur de la salle produit chez le spectateur le sentiment de participer à la scène. L'agitation et l'intensité de la cérémonie et le parti pris des mouvements de la caméra font sentir au spectateur qu'il est bien plus qu'un simple observateur. Cependant, à la fin de la séquence la caméra remet le spectateur à nouveau à distance dans un plan général filmé à quelques mètres de la pièce. Nous voyons de loin la pièce à laquelle, quelques secondes avant, nous avons eu le sentiment de nous trouver. Ainsi entre l'effet de distance et l'approchement créé par les mouvements de caméra, le travelling optique, et le choix de plans rapprochés et de plans généraux, le spectateur se laisse transporter par moments à l'intérieur des coutumes ancestrales.

D'autres célébrations auront le même effet, à l'instar la scène religieuse de commémoration de l'arrivée du peuple *garífuna* à Nicaragua. La célébration est réalisée en langue *garífuna* ainsi qu'en anglais créole et les membres de la communauté portent les habits traditionnels. Les plans rapprochés et vues d'ensemble nous montrent l'intérieur de l'église tout comme les hommes et femmes qui chantent aux rythmes des tambours, nous permettant de voir les détails de la cérémonie religieuse et de constater comme les pratiques du catholicisme se mêlent à d'autres pratiques païennes, résultat d'un syncrétisme des croyances

des religions africaines, européennes et amérindiennes. D'autres célébrations se poursuivent et nous retenons l'importance de la musique, au cœur de leurs festivités et de leur spiritualité. Les tambours, des caracoles et des maracas animent les danseurs de tous âges qui passent à jeu de rôles au centre du cercle, tandis que dans d'autres moments les danses se réalisent de façon collective. Encore une fois, au rythme de la musique *garífuna*, la caméra s'immisce au milieu des danseurs et en se déplaçant au moyen de travellings circulaires, plans généraux et plans serrés, le film rapproche le spectateur de ce peuple ancestral de façon émotionnelle.

II.3.4.3. Entre mémoire visuelle et mémoire orale

Une des problématiques centrales soulevées par le film et accentuée également dans les films *Distancia* et *Herederos de Cushcatan* – car elle touche tous les groupes ethniques minoritaires de la région – est la disparition de leur langue. Appartenant à la famille linguistique *Arawak* ou *Arahuaca*⁴⁸⁰, originaire de l'Amérique du Sud, la langue *garífuna* ne possède pas beaucoup de locuteurs natifs centraméricains aujourd'hui. Et comme l'évoque le film, si la langue disparaît, une partie de la culture disparaît avec elle. Un des éléments qui rend plus complexe ce problème est le manque de conscience de l'importance des langues minoritaires au sein de la population et de l'État.

Nous avons perdu notre langue lorsque les *garífunas* sont arrivés ici et ont commencé à se mélanger avec les créoles. Les créoles ont commencé à se moquer de notre langue car ils ne la comprenaient pas. Quand ces enfants ont commencé à grandir et à se mélanger avec les autres enfants, ils se moquaient de notre langue [...]. En leur disant : « qu'est-ce que vous parlez ? Cela n'est pas une langue ». Et les enfants ont commencé à ne plus parler leur langue.

Comme le souligne Manuela Morales de la communauté *garífuna* de Marshall Point, ci-dessus, la valorisation de la langue a été un facteur clé dans leur disparition. La dévalorisation et l'intégration au reste de la population a eu un impact néfaste au sein de la culture *garífuna* qui est traditionnellement de transmission orale. En effet, selon l'*Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina*⁴⁸¹, le nombre de locuteurs *garífunas* en Honduras s'élève en 2009 à 40 000 tandis que pour le Nicaragua l'étude ne donne aucun

⁴⁸⁰ UNICEF, FUNPROEIB, Andes, *Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina*, op. cit., p. 784.

⁴⁸¹ *Loc. cit.*

chiffre d'information⁴⁸². C'est pour essayer de faire revivre sa langue que Dady, en collaboration avec le programme lancé par le gouvernement nicaraguayen d'enseignement interculturel, a entrepris la tâche d'enseigner la langue *garífuna* aux jeunes écoliers. Des livres en anglais et en *garífuna* ont été édités, ce qui a permis aux personnes comme Manuela de reprendre l'apprentissage de la langue de ses parents et ancêtres.

En plus de souligner le problème de la perte de la langue et de la mémoire de la culture *garífuna*, *Lubaraun* montre les efforts d'un peuple qui se bat pour récupérer ses racines. Avec lui le film contribue à la préservation de sa mémoire historique et de sa culture. En effet, autant l'image que la bande son⁴⁸³ du film constituent un excellent « document » qui atteste du patrimoine culturel du peuple *garífuna*, comme le souligne José A. Idiáquez, Président de l'Université centraméricaine sur le film, dans le rapport suivant:

Lubaraun est un bijou ethnographique qui donne la parole à un peuple qui a vécu en résistance et qui continue sa lutte pour maintenir son identité. De façon simple et brillante, María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández ont réussi à parvenir à l'âme *garífuna*.

Ce documentaire nous montre que ce sont les peuples « en retard » qui font preuve d'avance sur le plan de l'humanisme et des relations humaines [...]

À travers d'une perspective culturelle le film nous rappelle que nous vivons dans un pays pluriculturel, plurilingue et pluriethnique. Et cela nous lance un défi : la cohabitation de plusieurs cultures [...]⁴⁸⁴

Comme celui de José Idiáquez, l'accueil du public national, en particulier celui du peuple *garífuna*, a été enthousiaste. La projection en avant-première, réalisée dans la communauté d'Orinoco, capitale du peuple indigène à Nicaragua, en est la preuve. Selon les déclarations de María José Álvarez l'expérience de la projection fut « impressionnante » :

Les gens sont arrivés avec leurs grands-mères, leurs enfants. Ils ont installé des chaises plastiques très ordonnées qui ont été occupées immédiatement, les gens étaient assis par terre, ils amenaient des chaises de chez eux. Les gens d'Orinoco qui savaient que venaient des gens d'autres communautés *garífuna* accueillaient ces gens dans leurs maisons afin qu'ils puissent

⁴⁸² *Ibid.*, p. 748.

⁴⁸³ Les chansons choisies pour la bande son, du compositeur hondurien Spencer Hodgson et du musicien Bélizien Andy Palacios.

⁴⁸⁴ Déclaration de José A. Idiáquez, Président de l'Université centraméricaine, après avoir vu le film.

passer la nuit. Ils se sont organisés de telle façon que chaque communauté a apporté de la nourriture pour les autres communautés⁴⁸⁵.

Les déclarations d'Álvarez traduisent l'envie et le besoin d'un peuple d'être reconnu et de valoriser leur culture mais aussi le sentiment de fierté et de lutte pour préserver leur union comme communauté au sein d'une société qui les a longtemps ignoré. Dans ce sens le film joue un rôle important dans la promotion de cette culture au niveau national et international. Car il a été projeté dans des salles de cinéma au Nicaragua, mais aussi dans des festivals internationaux comme le Festival international du Nouveau cinéma latino-américain, (Cuba, 2014); le Festival International du film de Belize ainsi que dans le *LMI, International Film Festival* Petersburg (États-Unis, 2014). Le film a été projeté également auprès des populations où il a été filmé et a fait l'objet d'une projection spéciale à l'Institut d'Histoire Smithsonian, à Washington.

D'après les observations citées préalablement, nous pouvons affirmer que par les procédés employés par ses réalisatrices, *Lubaraun* est un film qui relève en définitive non seulement de l'anthropologie visuelle mais également du militantisme social. Du thème sous-jacent du film, l'Histoire de la diaspora *garífuna*, de ses traditions et de la mise en valeur des cultures de ce peuple à travers une sensibilité humaine, le film nous plonge au cœur d'un peuple, qui comme nous rappellent ses chants ancestraux, évoque la lutte pour garder leur liberté et préserver leur existence. Avec une relation de respect entre l'éloignement et la proximité entre les sujets filmés, entre l'allocentrisme et l'intime que déploient les images de leur film, Álvarez et Hernández permettent aux spectateurs ainsi qu'aux chercheurs en anthropologie, en sociologie, en histoire, entre autres, de saisir des éléments clés de la culture *garífuna*, de comprendre que le peuple *garífuna* est laborieux, travaille en communauté et vit en harmonie avec l'environnement, entretenant également un rapport très fort avec la religion et la vie en société, où chaque membre du groupe a une place et une tâche particulière. Les hommes se consacrent au travail de la terre et la pêche, les femmes à la préparation des aliments et à la vente de leurs produits, représentant un rôle important au sein de leur communauté. Mais il nous fait comprendre aussi que la préservation de leur culture devient de plus en plus difficile, par le manque de politiques nationales, sans travail et sans terres

⁴⁸⁵ Óscar Ortíz, « Lubaraun : el documental sobre la nación garífuna », in *Altanto*, Managua, 1^{er} octobre, 2014. [En ligne] URL : <http://altanto.com.ni/2014/10/01/labaraun-el-documental-sobre-la-nacion-garifuna/> [Consulté le 19 octobre 2014].

communales, qui se font de plus en plus rares, les membres des communautés *garífunas* sont contraints d'émigrer loin de leur commune.

Enfin, la structure poétique et descriptive, le contenu historique, social et anthropologique font du film une pièce indéniable du patrimoine culturel du peuple *garífuna* et de la société centraméricaine. Atteignant ainsi l'objectif que les réalisatrices s'étaient fixées, en nous embarquant à la rencontre inouïe du peuple *garífuna*.

Dans ce contexte général, nous pouvons en déduire que l'intérêt, des cinéastes centraméricains, pour les thématiques concernant les différentes ethnies régionales, est marqué par le résultat du croisement de leur expérience avec la conjoncture socio-historique vécue par l'Amérique centrale ces dernières décennies. Les rapports des Nations Unies le confirment : les changements et la reconnaissance des groupes ethniques au sein de la société après les années 1980, ont été possibles grâce notamment à la signature de la *Convention n° 169*⁴⁸⁶, mais également à d'autres facteurs, parmi lesquels : la participation des groupes ethniques à des mouvements révolutionnaires, la naissance de mouvements politiques indigènes pendant et notamment après les guerres ainsi que la reconnaissance internationale d'une jurisprudence qui reconnaît les droits humains des ethnies, à travers le soutien de l'UNESCO. Ainsi la visibilité sur la scène nationale et internationale des revendications ethniques ont suscité l'engagement de certains cinéastes mais aussi l'intérêt des propres communautés ethniques pour se former à la réalisation filmique pour créer leurs propres films et donner ainsi une visibilité et une représentation de leur culture proche et de leurs cosmogonie. Comme le reconnaît le cinéaste José Luis Meza :

L'apprentissage de la technique cinématographique et maintenant de la vidéo, bien que ce soit un outil récemment adopté dans le cadre de la communication communautaire, a révolutionné la transmission des idées à l'intérieur de ces communautés. Cette nouvelle technologie a été fondamentale pour continuer l'héritage de l'oralité et ne pas perdre les racines historiques de chaque groupe⁴⁸⁷.

Dans ces luttes de réappropriation de l'espace symbolique, le cinéma vient occuper un rôle très important dans la visibilité, la préservation mais aussi dans le champ de la recherche.

⁴⁸⁶ Cf. p. 240 de cette thèse.

⁴⁸⁷ José Luis Reza, « Regard sur le cinéma indigène. Autoreprésentation et droit à l'audiovisuel », in *Cinemas d'Amérique latine*, n° 21, 2013. [En ligne] URL : <http://cinelatino.revues.org/301> [Consulté le 2 décembre 2014].

L'anthropologie visuelle en est un exemple, à travers le mécanisme d'observation, qui nous permettraient de mieux comprendre la manière d'interpréter le monde de ces peuples.

De ce fait, ces expériences visuelles que nous proposent les films centraméricains au sein des différents groupes ethniques nous renvoient à une expérience sociale et psychique de proximité avec l'autre. Ainsi la valeur de ces films au sein de nos sociétés rejoint le sens que a donné Rouch à ses films : « le privilège absolu du cinéma sur l'écriture : celui de décrire une réalité bouleversante est, au sens propre, indescriptible⁴⁸⁸ ». Là où les politiques publiques d'intégration écrites seulement sur le papier ont échoué, le cinéma engagé avec les ethnies centraméricaines semble montrer un rayon de lumière dans la recherche d'une compréhension de l'autre et d'un savoir vivre en communauté.

À l'égard des cinématographies nationales naissantes des années 1970 dans la région centraméricaine, nous nous sommes interrogés tout au long du présent chapitre sur la nature de l'impact du cinéma militant dans la région et l'évolution de ce cinéma. Après avoir présenté les résultats de notre travail de catalogue et de classification thématique et après avoir analysé un échantillon représentatif de cette cinématographie, nous pouvons désormais exposer nos conclusions. Tout d'abord, il faut signaler que dès son origine, le cinéma centraméricain s'est toujours revendiqué comme un cinéma engagé et militant. Au fil des années, ces revendications ont connu des transformations autant sur le plan thématique que sur le plan esthétique. Nous avons pu démontrer que dans les années 1970, les premières revendications militantes furent d'ordre idéologie et politique. Le contexte historique caractérisant les pays de la région, marqué par le souffle de la libération et la rébellion, qu'elles soient contre les dictatures (Nicaragua), en faveur de la révolution (Nicaragua, Le Salvador), ou contre la domination politique et culturelle américaine (Panama), a marqué même les cinématographies de pays qui n'étaient pas en guerre (Costa Rica, Honduras). Ces cinématographies suivaient les « règles » standards du cinéma révolutionnaire et militant latino-américain par excellence : celui du cinéma cubain. Or, comme nous avons pu le démontrer, grâce aux remarques de Fernando Birri, et contrairement à ce qui a été dit pendant très longtemps, ces cinématographies présentaient également des spécificités propres. Elles n'étaient pas simplement une copie des techniques cubaines. Les cinéastes centraméricains,

⁴⁸⁸ Luc de Heusch, « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique », in *L'Homme*, n° 180, 2006, p. 43-71.

par leurs multiples influences⁴⁸⁹, ont su créer un langage propre aux conditions et limites techniques de leurs pays. L'ensemble de ces éléments a donné comme résultat « un cinéma innovateur » d'une poétique et une sensibilité qui comblaient les limites techniques. À ce fait, il faut ajouter l'impact direct qu'a eu la guerre sur la production filmique régional. Cet élément qui n'a pas été considéré jusqu'alors, peut être une des clés de compréhension des différences avec le cinéma cubain. En effet, les films centraméricains ont été réalisés dans l'immersion de la guerre tandis que dans le cas cubain les films révolutionnaires se sont réalisés dans un pays libéré. De là, on peut s'expliquer la sensibilité et la charge psychique que possèdent ces films. Par ce militantisme dans l'urgence, les cinéastes centraméricains ont jeté les bases d'un cinéma militant qui a su s'adapter au fur et à mesure aux faits et mouvements socio-historiques de leur époque.

C'est ainsi que nous avons vu comment, à la fin de la guerre, ces cinématographies se sont penchées sur d'autres causes sociales, telles que les problématiques liées aux inégalités de genre ainsi qu'aux groupes ethniques, aux indigènes et aux afro-caribéens, particulièrement. Ces deux dernières représentent le gros des cinématographies militantes après celui des idéologies politiques. De façon générale, nous avons pu constater qu'en termes de thématiques, dans les deux dernières décennies, le cinéma a continué à militer très particulièrement pour les inégalités ethniques et de genre, montrant un désintérêt pour les problématiques entièrement liées aux idéologies politiques. Bien que toujours visibles, les thématiques politiques ont surtout été présentes, ces dernières années, à travers une (re)visitation de l'Histoire, notamment des conséquences de la guerre. En effet, comme nous avons pu le constater, l'intérêt des cinéastes de revoir les faits politiques n'est pas fondé depuis un discours complètement idéologique, mais depuis une perspective plus intime. Le « nous » des récits filmiques militants, des années de la guerre, devient un « je » intime. En effet, ces faits politiques sont vus depuis une vision individuelle de l'Histoire où la valorisation des expériences et témoignages personnels est mise en valeur au même titre que la grande Histoire nationale.

Mettant à l'évidence la déception du peuple à l'égard des gouvernements et des thèmes politiques, on a pu constater un renouvellement dans les structures du documentaire

⁴⁸⁹ Dû au contact avec un grand nombre des cinéastes étrangers qui sont venu collaborer avec eux dans la construction des cinémas nationaux, les cinéastes centraméricains ont pu développer leur cinéma grâce à des diverses techniques et esthétiques.

centraméricain. Dans les deux dernières décennies, plus de réalisateurs ont osé utiliser la fiction tandis que d'autres emploient des techniques hybrides entre documentaire et fiction. Nous pouvons affirmer que le documentaire demeure le moyen par excellence du cinéma militant centraméricain bien que le ton et la forme aient changé. Toutefois, la fonction politique et sociale déterminée du cinéma militant, « destinés à un public capable d'agir⁴⁹⁰ » dont témoignent *El Salvador el pueblo vencerá*, n'est plus la même aujourd'hui en Amérique centrale.

Sur le plan esthétique nous avons remarqué qu'il y a eu également une évolution entre les années 1970 et les années 2000. Les premières années furent marquées par une esthétique plus « simple » où l'exposition du problème à travers la parole prédominait. Dans ces films, les discours et les témoignages se fusionnaient avec la voix off qui laisse sentir le travail de recherche préalable des cinéastes sur le sujet. Or, pendant les années 1990 avec l'arrivée des nouvelles générations de cinéastes issues des écoles internationales de cinéma, une rupture esthétique commence à se forger. Ainsi, nous avons pu remarquer que c'est notamment dans les années 2000, où on passe véritablement à une rupture esthétique où les images et les métaphores prennent le dessus sur la parole.

En définitive, le militantisme est toujours présent dans les nouvelles cinématographies centraméricaines. Il constitue une partie quantitativement très importante de leur cinématographie. De même que ses films occupent un rôle important dans la préservation et la transmission d'une Histoire collective, d'abord, nationale et ensuite régionale, ils représentent des « documents historiques⁴⁹¹ » clés pour comprendre les mouvements sociaux et politiques les plus importants de l'Histoire contemporaine de l'Amérique centrale. Car, le cinéma, comme l'affirme Marc Ferro « ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche socio-historique qu'il autorise⁴⁹² ». Ayant abordé la mémoire socio-historique centraméricaine par le cinéma, il nous reste donc à nous demander dans quelle mesure le cinéma centraméricain peut témoigner des réalités centraméricaines plus contemporaines, de leurs réalités et enjeux, et ceci par quels moyens ? C'est sur ces interrogations que portera notre réflexion dans le chapitre suivant.

⁴⁹⁰ Fernando Solanas, Octavio Getino, *El cine como hecho político, la práctica del cine militante*, op. cit.

⁴⁹¹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 28.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 41.

III. Représentations des problématiques sociales : entre réalisme social, dérision et satire

L'utilité sociale passe par le savoir, par l'apprentissage, par la réflexion personnelle, par l'information, par le didactisme, il s'agit encore d'une vision platonicienne de la société, mais qui accentue le thème de la prééminence du philosophe dans la Cité.

Le cinéaste, en tant que penseur, doit donc, s'abstraire de toute idéologie qui l'empêcherait de voir les problèmes de la société⁴⁹³.

Jacques Aumont

Pour Jacques Aumont les cinéastes, dans sa conception contemporaine, auraient une réelle conscience sociale de « leur art et de leur métier », le travail d'observation et de réflexion qu'exige leur profession est comparable à celui des philosophes qui observent et s'interrogent sur les faits du monde⁴⁹⁴. Pour Aumont, comme pour Marc Ferro et pour Siegfried Kracauer le cinéaste aurait donc une utilité sociale. Il serait un genre de philosophe (Aumont⁴⁹⁵), d'historien (Ferro⁴⁹⁶), de sociologue (Sorlin⁴⁹⁷) qui a la capacité de nous faire voir, même de nous révéler les problèmes sociaux. Les représentations que nous proposent les réalisateurs seraient donc des analyses des interprétations du monde réel structurées dans une démarche réflexive et critique du monde qui les entoure. Les cadrages, les montages, les angles et les discours qu'ils nous donnent à voir seraient le résultat non seulement de leur réflexion, mais d'une certaine façon de concevoir le temps, l'espace et les contextes sociaux. Partant de l'idée que le cinéma en tant que produit culturel est étroitement lié à l'époque et au contexte dont il est produit⁴⁹⁸, comme l'affirme Kracauer, il est intéressant de penser comment l'évolution des esthétiques et techniques cinématographiques dans la région centraméricaine traduit la réalité sociale et historique de ces dernières années.

Partant de cette position, nous nous interrogerons sur les rapports qu'entretiennent les cinéastes centraméricains avec les problèmes de leurs sociétés. Dans quelles proportions s'intéressent-ils aux réalités de leurs pays, de leur région ? Comment les rendent-ils visibles sur l'écran ?

⁴⁹³ Jacques Aumont, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 117.

⁴⁹⁴ *Loc. cit.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, *op. cit.*

⁴⁹⁷ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubiers, Aubier Montaigne, 1977.

⁴⁹⁸ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, *op. cit.*, p. 16.

Ce chapitre portera ainsi sur les représentations des problèmes sociaux vus par le cinéma contemporain en raison de l'importance que les cinéastes ont accordée au sujet. En effet, selon les résultats de notre étude comparative, 30 % de la production filmique concerne les problématiques sociales depuis 1970. Ce taux est le plus élevé en comparaison avec les autres classifications. À l'intérieur de cette catégorie, nous étudierons les trois phénomènes sociaux les plus exploités par le cinéma à savoir : les inégalités sociales, la violence et la migration. Ces trois phénomènes sociaux sont les plus récurrents à la fois dans le récit filmique, mais aussi dans la réalité sociale de la région centraméricaine. Il nous a donc paru pertinent de les traiter en comparant leurs rapports avec l'histoire et avec l'évolution cinématographique récente de la région.

III.1. Inégalités sociales

L'Amérique latine a la mauvaise réputation d'être une des régions les plus inégalitaires du monde. Tous les pays d'Amérique latine affichent des niveaux d'inégalité sur le revenu qui dépassent la moyenne de chaque région du monde, à l'exception de l'Afrique subsaharienne, et dix des pays latino-américains sont parmi les quinze les plus inégalitaires au monde⁴⁹⁹.

Cette mauvaise réputation est liée à une réalité historique qui remonte à plus de 500 ans. En effet, les systèmes d'organisation sociale, économique et politique implantés pendant et après la colonisation ont favorisé un système d'inégalités, illustré par les « *encomiendas*⁵⁰⁰ », exemple d'exploitation et d'extraction des richesses des pays colonisés. Ces pratiques d'exploitation ont perduré après la déclaration d'indépendance des pays centraméricains, le 15 septembre 1821, puis avec la création de nations indépendantes. Les économies oligarchiques d'exportation en Amérique centrale ont créé un système d'inégalités sociales où les paysans deviennent la main d'œuvre bon marché des grands exportateurs⁵⁰¹. L'arrivée de la modernisation et des compagnies nord-américaines, comme la *United Fruit*

⁴⁹⁹ Tim Gindling, Juan Diego Trejos, *The distribution of income in Central America*, Bonn, Institute for the study of labor, IZA Discussion paper n° 7236, 2013, p. 1.

⁵⁰⁰ *La encomienda* est une pratique exercée par la couronne espagnole pendant l'époque de la colonie. Elle consistait à regrouper un nombre d'Indiens sous la tutelle d'un Espagnol qui les faisait travailler, principalement, dans les champs et les mines. Le représentant espagnol devait assurer l'enseignement de la langue et l'éducation chrétienne et en contre partie les indiens lui étaient redevables et devaient le payer avec leur travail, l'or et d'autres produits locaux. Il s'agissait d'un « pseudo servage » appuyé sur le régime seigneurial.

⁵⁰¹ Edelberto Torres-Rivas, *La piel de centroamérica (una vision epidérmica de setenta y cinco años de su historia)*, San José, FLACSO, 2007, p. 86.

Company ou *Standard Fruit Company* et l'exploitation minière, n'ont pas contribué à améliorer cette situation⁵⁰². Bien au contraire, comme l'explique Marcelo Bucheli :

Pendant la première moitié du vingtième siècle, l'Amérique centrale était gouvernée par des dictateurs parmi les plus infâmes de l'hémisphère occidental ; des militaires forts qui ont maintenu un système social extrêmement inégal en réprimant les masses des travailleurs agraires au profit des propriétaires locaux ou des investisseurs étrangers⁵⁰³.

L'appui gouvernemental dont bénéficient ces compagnies a assuré et augmenté les inégalités sociales en favorisant un nombre restreint de familles. Celles-ci détenaient la plus grande partie du territoire et du pouvoir et dépouillaient les pays de leurs richesses en matières premières.

Avant de poursuivre nos propos, il est judicieux de clarifier ce que nous comprenons par inégalités. Selon l'observatoire des inégalités, il n'existe pas une définition officielle qui fasse consensus. Or, nous essayerons de proposer ce que nous entendons par ce terme. Jean-Jacques Rousseau, dans son essai *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*⁵⁰⁴, conçoit deux sortes d'inégalités au sein de l'Espèce humaine. La première serait établie par « la Nature » et consisterait en des différences « d'âge, de santé, de force, de corps » et la deuxième, « l'inégalité morale », serait liée à des différences politiques. Cette dernière consisterait en « différents privilèges, dont seule une poignée jouit, au détriment des autres : plus riches, plus honorés, plus puissants que les autres, qui leur obéissent⁵⁰⁵ ». Le Centre national de ressources textuelles et lexicales nous dit que concernant les être humains on doit comprendre le terme « inégalité » comme le « fait de présenter une ou des différences de qualité, de valeur. Inégalité des capacités, des chances, des charges, des classes, des conditions, des droits, des facultés, des hommes, des intelligences, des peines, des races, des talents; inégalités choquantes, criantes; atténuer, corriger des inégalités ». D'autre part, le réseau européen anti pauvreté, nous dit que « contrairement à la pauvreté qui se concentre sur la situation des personnes au bas de l'échelle sociale, les inégalités mettent en

⁵⁰² Eduardo Galeano, *Les veines ouvertes de l'Amérique latine*, op. cit., p. 176-178.

⁵⁰³ Marcelo Bucheli, *Good dictator, bad dictator: United Fruit Company and Economic Nationalism in Central America in the Twentieth Century*, Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2006, p. 1. [En ligne] URL : http://www.business.uiuc.edu/Working_Papers/papers/06-0115.pdf [Consulté le 28 novembre 2011].

⁵⁰⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Nathan, 1990.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 64.

évidence la façon dont les ressources sont réparties au sein de toute la société⁵⁰⁶ ». De ce fait, nous pouvons déduire que les inégalités dans la société peuvent se traduire par des différences économiques, sociales, économiques, raciales ou de genre, ainsi que par des différences d'opportunités de traitement telles que l'accès à la participation politique, au marché du travail, à la santé, à l'éducation.

Ayant établi ce que nous entendons par « inégalités », nous pouvons affirmer qu'en Amérique latine, le sujet des inégalités a été une des thématiques phares du Nouveau cinéma latino-américain. Le contexte politique et la conjoncture sociale des années 1960 se sont avérées propices pour qu'une série d'intellectuels, parmi eux des cinéastes, puissent poser le sujet sur la table, comme *Tiré dié* et *Los Inundados* de Fernando Birri ou *Barravento* de Glauber Rocha et d'autres films qui ont mis en avant des problématiques accablantes concernant les inégalités. Dans ce sens, deux esthétiques se sont manifestées, inspirées par le sujet : la première et très célèbre « L'esthétique de la faim » de Glauber Rocha qui met à évidence la violence extrême de la misère « avec des personnages qui mangent de la terre, des personnages laids qui habitent des maisons laides...⁵⁰⁷ » ; et la deuxième, celle de « la pornomiseria » où la marginalisation et la pauvreté urbaine sont reflétées autant de l'extérieur que de l'intérieur des personnages⁵⁰⁸. En Amérique centrale, d'après ce que nous avons pu saisir, ces esthétiques citées n'auraient pas eu d'impact direct dans les premières années de cinémas nationaux, bien que la thématique ait été traitée. Ainsi en témoignent des films comme *Eulalia* (Costa Rica, 1955) d'Alfonso Patiño Gómez, *Caminos de Esperanza* (Le Salvador, 1959) d'Alejandro Cotto et *Mi amigo Ángel* (Honduras, 1962) de Sami Kafati. De ce fait, on constate qu'à l'arrivée des années 1970, le sujet avait déjà interpellé les cinéastes régionaux de l'époque. Or, si les esthétiques latino-américaines n'ont pas eu un impact direct dans la région, pouvons-nous considérer que les moyens d'aborder la thématique présentaient des esthétiques propres à la région ? Comment la thématique des inégalités a-t-elle évolué dans le cinéma centraméricain contemporain ? A-t-elle eu un rapport avec les réalités historiques et sociales de son temps ?

⁵⁰⁶ Réseaux européen anti pauvreté, EAPN (dans ces sigles en anglais). [En ligne] URL : <http://www.eapn.eu/fr/pauvrete-dans-l-ue/les-inegalites-quest-ce-que-cest> [Consulté le 7 avril 2015].

⁵⁰⁷ Glauber Rocha, *L'Esthétique de la faim*, op. cit., p. 4.

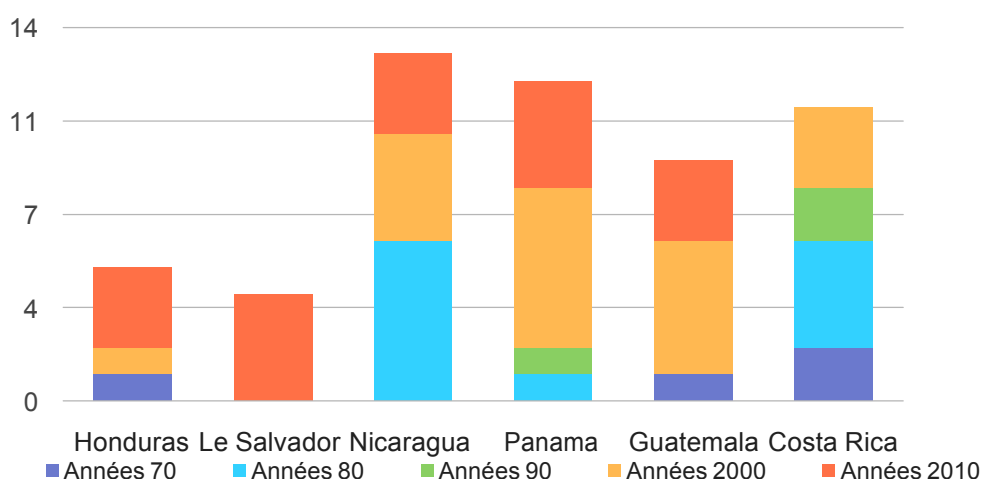
⁵⁰⁸ Christian León, *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2005, p. 77-78.

III.1.1. Les différents portraits des inégalités : bilan des représentations

Si dans les jeunes cinématographies nationales d'Amérique centrale le sujet des inégalités avait déjà été abordé par certains cinéastes avant les années 1970, c'est en effet parce qu'il témoignait déjà du malaise social que vivait la société. Ces films se présentaient comme le symptôme des tensions économiques et sociales de la région. Le cinéma témoignait déjà d'un éblouissement qui vient se confirmer avec les confrontations des révolutions. Or, si pendant la guerre le sujet a été abordé pour rappeler une des raisons des luttes de *guérillas*, le sujet a été vite étouffé par l'ampleur de la guerre et de ses conséquences dans la société. Après une période de vide sur le sujet dans les années 2000, la thématique reprend de l'ampleur et connaît une forte apogée. Ainsi en témoigne notre catalogue de films, dans lequel nous avons pu classer cinquante-sept films abordant les inégalités sociales comme sujet principal de l'œuvre filmique en question. Les graphiques ci-dessous nous permettent de voir en détail l'évolution quantitative du sujet dans les quatre dernières décennies.

ETUDE COMPARATIVE DE LA PRODUCTION FILMIQUE EN AMERIQUE CENTRALE : FILMS PORTANT SUR LES INEGALITES SOCIALES (1970-2014)⁵⁰⁹.

Étude comparative par décennie et par pays



Graphique 7 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur les inégalités sociales (1970-2014).

⁵⁰⁹ Élaboration propre.

Comme nous pouvons le constater dans la rubrique, dans les années 1970 nous avons enregistré six films autour de la thématique des inégalités, trois films costariciens : *La mayoría silenciosa* (1974) d'Antonio Yglesias, *Puerto Limón-mayo 1974* (1975) de Victor Vega, *Waca: la tierra de los bribries* (1979) d'Edgar Trigueros ; un film hondurien *El reyacito o el mero mero* (1977) de Fosi Bendeck et deux films guatémaltèques : *El costo del algodón* (1978) de Luis Argueta et *Candelaria* (1977) de Rafael Lanuza. De ces films, le dernier fut réalisé en coproduction avec les studios filmiques mexicains, ainsi *Candelaria* est le premier mélodrame commercial. Résultant de cette collaboration est la forte influence du cinéma mexicain dans la production du réalisateur. En effet, le film présente des caractéristiques propres au mélodrame mexicain tels que la représentation de la femme, l'image des pauvres et le recours à la catharsis comme vecteur principal du film. Ainsi dans *Candelaria*, on retrouve des références aux films tels que *Nosotros los pobres* (1948) d'Ismael Rodríguez. La ressemblance dans le caractère des personnages masculins, des hommes de bien qui se trouvent attrapés par des mauvaises circonstances malgré eux. La vision idyllique des pauvres représentée par Lanuza est une des ressemblances avec le film d'Ismael Rodríguez. Un autre film où l'on retrouve des références flagrantes est celui de *María Candelaria* (1943) du réalisateur mexicain Emilio Fernández. Hormis le titre, qui est légèrement différent, la correspondance du caractère des héroïnes du film est patente. En effet, on constate en premier lieu la similitude entre le prénom des héroïnes et puis le caractère des personnages, María Candelaria, comme Candelaria, incarne le portrait d'une femme paysanne *pure et innocente*⁵¹⁰ dévouée aux hommes qu'elle aime. Sans pour autant être un remake du film Emilio Fernández, les références sont très marquées entre les deux films, ce qui prouve l'intérêt du cinéaste Guatémaltèque de travailler un cinéma commercial proche du style mexicain. Or, ce film, par son intention commerciale et son traitement dramatique, comme d'autres films de Rafael Lanuza, restera une exception dans la cinématographie régionale précédente aux années 1970,

Dans les années 1980, marquées par le contexte de la guerre, le sujet des inégalités sera traité plus largement. Le déclenchement de la guerre a été le détonateur de la lutte de la libération des répressions qui devenaient insupportables, tout comme les inégalités qui se creusaient considérablement. C'est l'atmosphère d'injustice et d'inégalité qui a motivé des

⁵¹⁰ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano III: 1943-1945*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 67.

centaines de paysans à prendre les armes pour empêcher l'enrichissement des patrons lié au travail et à l'exploitation des travailleurs les plus pauvres. Ainsi *guerrilleros* et paysans se sont unis pour lutter contre les inégalités sociales, pour une réforme agraire qui leur garantirait un accès durable à la terre. De ce fait, il n'est pas étonnant que des réalisateurs nicaraguayens, ainsi que des réalisateurs étrangers, se soient penchés sur la thématique. Car le cinéma permettait de rappeler une des raisons de la lutte armée sandiniste. Dans cette optique on a tourné dans cette période dix films dont six d'entre eux ont été réalisés au Nicaragua : *La insurrección cultural* (1980) de Jorge Denti, *Gracias a Dios y a la Revolución* (1981) de Jackie Reiter et Wolf Tirado, *La reforma agraria* (1982) de Rafael Vargas, *El señor presidente* (1983) de Manuel Octavio Gómez, *Nicaragua sangre y miel* (1986) ainsi que *La sombra de Sandino* (1989) tous les deux films de Félix Zurita. Le Costa Rica et le Panama, épargnés par la guerre, ont également réalisé des films sur les inégalités mais plutôt centrés sur les différences économiques et de pouvoir liées à leurs contextes nationaux. Ainsi le Costa Rica a réalisé trois films : *Tatamundo* (1984) de Juan Bautista Castro, *El troquel* (1985) de Gerardo Vargas et *Eulalia* (1987) de Óscar Castillo ; tandis que le Panama a réalisé un seul film : *Nosotros los del Silver Roll* (1981) de Reynaldo Holder et Gerardo Maloney.

Dans les années 1990, avec la réduction générale de la production filmique dans la région, le nombre de films sur les inégalités se réduit également. Sur cinq films tournés dans cette période, quatre correspondent à l'un des deux pays les plus frappés par l'augmentation des inégalités à la fin de la décennie, le Costa Rica⁵¹¹. Les films tournés dans ce pays sont : *Coopesilencio, 20 años... ¿No es nada?* (1993) de Gabriela Hernández, *Los hijos de silencio* (1998) de Rodrigo Soto, *El moto* (1998) d'Alonso Venegas et *Magdalena* (1999) de Xavier Gutiérrez. Les deux premiers films cités sont des documentaires sur la coopérative « Coopesilencio ». Les interviews du film, réalisées auprès des paysans, reconstituent le long processus de la création de la coopérative qu'ils ont formé pour avoir accès à la terre. Quant au film *El moto*, il est une adaptation littéraire de l'œuvre éponyme de l'auteur costaricien Joaquín García Monge publié en 1900. Le récit nous parle des inégalités et des injustices que doit subir le héros, José Blas, à cause de sa condition sociale marginale, tandis que *Magdalena* est l'adaptation littéraire de la première pièce dramaturgique costaricienne, écrite en 1902 par Ricardo Fernández Guardia. Le film, comme l'œuvre littéraire, est une critique sociale sur la situation économique d'une classe oligarchique qui est devenue riche avec la

⁵¹¹ Juan Diego Trejos, Thomas Gindling « La desigualdad en Centroamérica durante el decenio 1990 », *Revista CEPAL*, n° 84, 2004, p. 187.

production et l'exportation du café. Il en résulte une critique des valeurs sociales de la classe aisée au sein du Costa Rica du début du XX^e siècle. Si deux de ces films sont des adaptations littéraires évoquant une époque lointaine, leur intérêt réside dans le parallélisme et l'adaptation qu'ils établissent entre le passé et le présent. En effet, les films rapprochent la période des oligarchies et des privilèges des riches du début du siècle des réalités nationales contemporaines. Dans un pays où la classe moyenne a été conséquente, les films des années 1990 laissent entrevoir les changements économiques dans ce secteur de la population⁵¹². En effet, ils permettent de voir les premiers indices de la transformation de la classe moyenne qui sera fortement touchée dans les décennies à venir. Cette inquiétude reflétée par les cinéastes sera confirmée par les économistes et les rapports des deux décennies suivantes⁵¹³.

Dans la période de la première et la deuxième décennie du XXI^e siècle, la thématique des inégalités semble prendre force à nouveau. De 2000 à 2009, parmi les dix-huit films que nous avons réussi à répertorier, le Nicaragua et le Panama enregistrent le plus grand nombre de productions. Ces deux derniers proposent cinq films chacun, suivis de très près par le Costa Rica et le Guatemala avec quatre films et finalement le Honduras avec un seul film. Entre 2010 et 2014 le nombre de films liés à la thématique des inégalités se maintient à dix-sept. Entre 2010 et 2014 ce sont le Guatemala et le Panama qui sont en tête de la production avec cinq films chacun, suivis du Honduras avec trois films, puis du Salvador et du Nicaragua, avec deux films respectivement, tandis que le Costa Rica n'a aucun film sur la thématique.

Dans ce début du siècle, le sujet des inégalités a été traité sous de multiples angles. Le portrait de la pauvreté dans les sphères les plus marginales : *Los recicladores de Río Azul* (Costa Rica, 2007) de Felipe Calvo, *San Francisco en la Chureca* (Nicaragua, 2013) de Rossana Lacayo. La discrimination, les inégalités économiques et sociales dont sont victimes les populations indigènes sont représentées dans les films : *Donde nace el sol* (Guatemala, 2012) d'Elías Jiménez, *Fe* (Guatemala, 2011) d'Alejandro Crisóstomo. Les rapports de pouvoir et les luttes de paysans et ouvriers contre les grandes entreprises internationales sont exposés dans : *Sipakapa no se vende* (Guatemala, 2005) et *El oro o la vida: recolonización y*

⁵¹² En effet bien qu'étant le pays avec l'indice d'inégalités le plus bas dans la région, le pays commence à présenter en 1990 une dégradation en matière d'inégalités économiques et sociales., Juan Diego Trejos, Tim Gindling, « Desigualdad en Centroamérica durante el decenio 1990 », *op. cit.*, p. 178, 186 et 196.

⁵¹³ Cf. Juan Diego Trejos, « La desigualdad en Centroamérica durante el decenio 1990 », *op. cit.* et Tim Gindling, Juan Diego Trejos, *The distribution of income in Central America*, *op. cit.*

resistencia en Centroamérica, tous les deux du réalisateur Álvaro Revenga, (Guatemala, 2011), *Empleadas y patrones* (Panama, 2010) d'Abner Benaim, *Gestación* (Costa Rica, 2009) d'Esteban Ramírez.

L'abandon économique et social dans lequel ont été laissées les zones rurales et les inégalités d'opportunités – en matière de travail et d'éducation – entre les villes et la campagne ont été traités par des films tels que *El profe Omar* (Guatemala, 2009) d'Héctor Sacalxot et *Repechaje* (Guatemala, 2009) de Sammy et Jimmy Morales. La migration comme conséquence de la dégradation des conditions des secteurs les plus démunis a été abordée dans *La mesa feliz* (Costa Rica, 2005) d'Ishtar Yasin. La crise économique et le chômage ont été présentés dans les films : *¿Quién paga la cuenta?* (Honduras, 2013) de Benji López et William García et *Qué suerte Adona(y)!* (Honduras, 2011) de Moisés Orellana. Le sujet de la société de consommation et de l'achat à crédit est représenté dans le film *Viva la crisis* (Guatemala, 2012) de Jimmy Morales. Les inégalités de genre sont également abordées dans des films comme : *Una dulce mirada* (Nicaragua, 1993) de Belkis Ramírez et *Las tres Marías* (Costa Rica, 2012) de Francisco Gonzáles. Les relations sociales entre les riches et les pauvres sont abordées dans les films : *Empleadas y patrones* (2010) et *Chance* (2009) du réalisateur panaméen Abner Benaim. Dans ce bilan, il est tout de même intéressant de souligner que les inégalités sociales dont sont victimes les homosexuels ne sont pas représentées dans les films que nous avons répertoriés, en tout cas non comme thématique principale, même si certains films font allusion à l'homosexualité⁵¹⁴, la problématique des inégalités dont souffre cette partie de la population reste encore une thématique sensible.

Dans leur diversité et complexité, les inégalités constituent un sujet qui a fasciné et inspiré aussi bien les cinéastes latino-américains que centraméricains. Mais que nous disent ces films sur les inégalités dans la région centraméricaine et sur ses spécificités ? Que nous disent-ils sur les rapports sociaux et leur impact dans la société ? Sous quelle forme abordent-ils le problème ?

Tout comme les axes et les points de vue abordés ont évolué au cours des dernières décennies, les moyens et les formes de représenter la thématique des inégalités ont évolué également avec l'Histoire. Dans les lignes qui suivent nous essayerons de montrer les

⁵¹⁴ On peut observer par exemple dans *Tres Marías*, les inégalités de genre contre les homosexuels au Costa Rica à travers un des personnages secondaires.

différentes représentations de la thématique des inégalités à la fois sociales et économiques liées à divers facteurs (autant dans la forme comme dans le contenu) dans le cinéma centraméricain contemporain. Pour ce faire, nous nous centrerons sur le cas de trois films récents, qui explorent les différentes formes des inégalités et les mécanismes qui entrent en jeu dans les rapports de subordination. Dans un premier temps nous aborderons le cas des différences socioéconomiques abordées à travers le film *Chance*. Dans un deuxième temps nous exposerons celui des inégalités raciales représentées dans le film *Fe*. Finalement, nous présenterons le cas des différences de genre à travers le film *Gestación*. Par ce bref échantillon, nous montrerons comment les cinéastes contemporains s'approprient divers moyens filmiques pour aborder le sujet, ici chacun des trois films utilise une approche différente représentative de nouvelles tendances dans la région : la comédie dans le premier film, le drame dans le deuxième et le suspense dans le troisième.

III.1.2. *Chance*, aux antipodes des classes sociales : entre satire et dérision

Après avoir étudié les Relations Internationales à l'Université de Pennsylvanie aux États-Unis, Abner Benaim décide d'étudier cinéma à Tel-Aviv, Israël. Panamien de naissance mais de racines culturelles israéliennes, Benaim décide de se former et faire ses premiers pas en Israël, puis de continuer sa carrière au Panama. Dans ses débuts, le cinéaste s'intéresse à filmer des documentaires d'ordre culturel comme dans : *Round Trip to Panama* (Israël, 2002), *Bulldog-Noise* (Israël, 2002), *Good Vibes* (Israël, 2003) ainsi que la série documentaire *Panama el otro lado* (Panama, 2005). Au moment du tournage de son deuxième documentaire *Empleadas y patrones* (2010), il trouve l'inspiration pour réaliser un film de fiction sur les rapports sociaux entre patrons et domestiques⁵¹⁵. C'est ainsi qu'il décide de tourner son premier long métrage de fiction : *Chance*. Or, si la problématique n'est pas nouvelle, ce qui est intéressant est le moment où le film a été conçu. Après l'éclatement de la crise économique qui a fortement frappé les pays centraméricains et latino-américains, *Chance* s'ajoute à la liste de films portant sur les rapports entre les patrons et les domestiques

⁵¹⁵ Fasciné par l'idée de réaliser un film de fiction sur le sujet, Benaim va ajourner son documentaire pour se consacrer entièrement à son travail de fiction. C'est pour cette raison que *Chance* sera finalisé un an avant le documentaire qui aurait été à la base la source et l'inspiration de son film de fiction.

tournés en Amérique latine la même année tels que *La nana* (Chili, 2009) de Sebastián Silva, *La teta austada* (Pérou, 2009) de Claudia Llosa et *Zona Sur* (Bolivie, 2009) de Juan Carlos Valdivia. Comme ces films, *Chance* met en valeur les rapports de domination et de pouvoir exercés par les classes les plus aisées au détriment des personnes des classes les plus modestes de la société en laissant entrevoir une gêne répandue dans la société.

Dans sa trame, *Chance* nous raconte l'histoire de la famille González-Dubois, une prestigieuse famille bourgeoise de la haute société panamienne. Le père de famille, Fernando González est un homme politique et candidat aux élections présidentielles. La mère, Gloria Dubois est une femme « très occupée » entre ses activités sportives et sociales. Les enfants du couple sont les jumelles Mariví et Marité ainsi que Daniel, le plus petit. Mais la famille ne vit pas toute seule dans leur grande demeure, car elle habite avec deux domestiques : Toña et Paquita. Cependant, les rapports entre les patrons et les domestiques ne sont pas toujours faciles et finissent par se compliquer jusqu'à provoquer la révolte des domestiques. Comme conséquence, Toña et Paquita décident de « kidnapper » leurs patrons dans leur propre maison. Mais qu'est-ce qui provoque la révolte des domestiques ? Dans les portraits de ces deux classes sociales tissées par Abner Benaim, quels sont les problèmes sociaux majeurs qui se confrontent aux inégalités ? Quelles sont les limites et les frontières qui séparent les classes sociales ?

Le rapport entre les domestiques et leurs maîtres est un sujet qui relève de pratiques sociales et culturelles très anciennes présentes dans tous les systèmes sociaux hiérarchisés depuis l'antiquité⁵¹⁶. S'appuyant sur des mécanismes de pouvoir, ces pratiques sont fondées sur une relation d'inégalité où la classe sociale et la race ont un poids très important. Cela explique pourquoi en Amérique centrale le travail domestique est réalisé traditionnellement par des femmes d'origine très modeste. Elles appartiennent, dans la plupart des cas, à des couches sociales pauvres, elles sont des paysannes, des indigènes et puis des étrangères ou des afro-caribéennes. Dans ce sens, il n'est pas anodin que dans *Chance* l'une soit une étrangère et l'autre afro-caribéenne. Ainsi, la représentation de ces deux personnages dépeint non seulement des pratiques du travail domestique mais aussi les groupes les plus démunis économiquement et socialement.

⁵¹⁶ Judith Rollins, « Entre femmes. Les domestiques et leurs patronnes » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, septembre 1990, p. 63-77.

Appuyé sur les témoignages relevés d'un travail de recherche sur le terrain, réalisé lors des enregistrements pour son documentaire *Domestiques et patrons*, le réalisateur nous expose une représentation des réalités exposées par les témoignages sur le secteur de travail de domestiques. De ce fait, le film nous révèle un portrait antagonique de deux classes sociales qui doivent cohabiter ensemble tout en « dépendant » l'une de l'autre. Or, malgré cette dépendance et cohabitation, leur relation est marquée par une différenciation hiérarchique non seulement de pouvoir mais aussi des pratiques culturelles et de valeurs. Ce qui nous intéresse ici, sont les représentations de classes sociales aux antipodes les unes des autres ainsi que la transgression des limites dans l'inversion des schémas de pouvoir présentés dans le film.

Si habituellement les domestiques reçoivent et exécutent des ordres, les héroïnes de *Chance*, fatiguées du traitement « inhumain » et du non respect de leurs droits – comme le suggère Paquita⁵¹⁷ – vont briser ces frontières et transgresser le « contrat social » des normes établies entre employés et employeurs. La fracture sociale entre patrons et domestiques est exposée dans le film comme le produit du choc culturel entre les « valeurs » opposées des groupes sociaux. À présent, nous aborderons, dans la première et la deuxième sous parties de cette analyse, les antipodes qui établit le réalisateur face à deux catégories sociales qui par nature se dissent opposées. Dans un premier temps, nous aborderons la dualité : l'idée du superflu face à l'essentiel. Dans un deuxième temps, nous aborderons l'individualisme face au communautarisme. Et pour conclure, notre analyse portera sur la transposition des rôles dans la soumission et l'émancipation.

III.1.2.1. Du superflu à l'essentiel

Dans *Chance*, la première différence flagrante qui saute aux yeux est le mode de vie ostentatoire de la famille González-Dubois face à la vie modeste des domestiques. Visuellement ses différences sont perceptibles à travers les plans généraux de l'extérieur et de l'intérieur de la maison. Le réalisateur nous fait pénétrer dans ce monde de luxe, de déluge et de confort. Les plans détails de nombreux objets de grande valeur économique : des petits objets décoratifs, des peintures, des sculptures, des voitures appartenant aux membres de la famille. Même le cabriolet de jeunes adolescentes qui sont encore au lycée, mais qui

⁵¹⁷ Pendant que Toña et Paquita enferment ces patrons, Paquita s'adresse à sa patronne en lui disant : « vous voyez comment on peut traiter le personnel comme de gens », ce qui suppose que le traitement que les domestiques reçoivent n'est pas « humain ».

possèdent déjà une voiture d'une valeur de quarante-deux mille dollars, sont mis en valeur par l'objectif de la caméra. Or, ceci contraste avec les images du quartier pauvre dont sont issues les domestiques. Par ce procédé visuel le réalisateur met en parallèle deux mondes complètement différents cohabitant dans la même société.

Pour l'un d'entre eux, l'argent et le matérialisme sont au cœur de leur mode de vie. On le constate dans la conversation des membres de la famille González-Dubois. Que ce soit dans les conversations des grands-parents, les parents de Gloria, chez les maîtres de maison ou même chez ses enfants y compris du petit Daniel, la valeur économique des objets ressort toujours. Ces dialogues mettent en avant le prix exorbitant des biens achetés par la famille, ce qui signale que les salaires des domestiques ne représentent que des miettes dans leurs dépenses familiales. Or, même si les salaires des domestiques ne représentent qu'une somme insignifiante face aux dépenses exorbitantes habituelles de la famille, les patrons n'ont pas payé les salaires de Paquita et de Toña depuis de semaines. Sans scrupule, ils n'hésitent pas à partir en voyage à Miami pour faire du shopping. Le réalisateur montre à quel point la relativisation des priorités est en complet décalage avec les premières nécessités de Toña et de Paquita.

Un autre élément qui sert à renforcer cette idée est le mode de vie simple et borné des deux domestiques. Elles habitent, toute les deux, dans une chambre très petite de la maison de leurs patrons où elles dorment dans des lits superposés. Dans leur chambre, elles possèdent le strict *minimum*. Mis à part de ce petit espace, Toña loue une petite chambre dans un des quartiers les plus pauvres de la ville de Panama, le quartier *Torrijos-Carter*, zone historiquement conflictuelle et proche de la zone du canal. Cet espace, en dehors de la demeure de leurs patrons, est le seul échappatoire qu'elles possèdent pour s'évader un jour par semaine lorsqu'elles ont une journée libre. Mais comme nous le voyons vers la fin du film, dans cette petite pièce il n'y a qu'un petit lit sans draps ni oreiller. Les espaces où habitent les deux classes sociales sont marqués non seulement par la taille, mais aussi par le confort, y compris le confort infime, comme peuvent représenter des draps. Ce qui montre que pour ces classes sociales aisées, les notions de « basique », « nécessaire » ou « minimum » ne prend pas le même sens de ce qu'elles peuvent représenter pour les strates sociales les plus pauvres. Par ailleurs, lorsque Paquita et Toña décident d'emprisonner leurs patrons dans leur propre maison jusqu'à qu'ils leurs remboursent l'argent qu'ils leur doivent, un dialogue entre Mariví et Toña trahit la naïveté et la méconnaissance des classes

riches vis-à-vis des besoins de pauvres. Lorsque Mariví reproche à Toña ses actes, Toña lui répond « Tu ne t'imagines même pas ce qu'est la pauvreté ». En effet, la dichotomie des deux mondes complètement opposés, l'un dans l'opulence et l'autre dans la privation, rend impossible une véritable compréhension de la part de la jeune fille. Comme Mariví, les autres membres de la famille seraient dans la même incapacité de saisir le besoin dans lequel vivent ces domestiques.

Au fur et à mesure que le film avance, le réalisateur va nous révéler la réalité de la famille González-Dubois au sein d'un monde construit sous les apparences physiques, économiques et sociales. Abner Benaim tisse ainsi le portrait d'une famille qui cache la véritable identité de ses membres, entre eux-mêmes mais aussi face à la société. Ainsi, le film nous laisse penser que Fernando s'est marié avec Gloria pour son argent, car, en réalité, il est homosexuel et maintient une relation avec le jardinier de la maison. Quant à Gloria, elle est une femme frustrée parce que son mari ne lui prête plus attention. Alors, elle essaye de reconquérir son mari par tous les moyens, de la chirurgie esthétique au sport, en vain. Elle décide, donc, de se reconforter avec la consommation compulsive de toutes sortes d'objets excentriques. Quant aux jumelles, elles reproduisent l'exemple de leur mère et sont déjà des consommatrices compulsives. Ainsi, à leur très jeune âge, elles ne peuvent pas se passer de faire les magasins fréquemment, victimes de la mode et de la superficialité. N'ayant reçu aucune éducation morale de leurs parents, elles expriment leurs désirs à leur guise : dès les achats d'objets jusqu'aux relations sexuelles. En contre partie de cette vie d'excès de toutes sortes, les domestiques mènent une vie de privation. Du fait de leur pauvreté, les domestiques vivent de façon plus simple, sans rien à cacher, car elles n'ont rien, même pas du temps libre pour profiter de leur vie ou de la compagnie de leurs propres familles. La vie superflue menée par la famille González-Dubois donne l'impression que les domestiques sont comme des objets de leur possession, comme un excentrisme de plus qu'ils peuvent s'offrir et dont ils peuvent disposer librement à leur guise. En contre partie, le besoin économique pour combler leurs besoins basiques contraint les domestiques à accepter le rapport inégalitaire d'exploitation.

III.1.2.2. De l'individualisme au partage

La deuxième opposition entre riches et pauvres soulignée par le réalisateur est la relation qu'ils établissent avec « l'autre ». Dans la famille González-Dupont, les rapports entre les membres du noyau familial sont froids et distants. On le voit dans les rapports des enfants que les jeunes jumelles ne s'intéressent pas à leur frère. Elles l'abandonnent en effet à la sortie de l'école. Bien qu'ayant une voiture, au lieu de rendre service à leur petit frère et de le ramener à la maison, il le contraint à rentrer en prenant le bus scolaire. En outre, la mère du petit ne daigne même pas aller le chercher car elle est toujours très occupée entre le shopping et les cours de sport. De même, les parents n'ont pas de geste affectueux avec leurs enfants, ni d'ailleurs dans leur relation de couple. L'impression que donne le portrait réalisé par le cinéaste est que dans ce milieu frivole prédominent l'individualisme et la loi du « chacun pour soi ».

À cette vision individualiste s'opposent l'esprit collectif et le sens du partage des domestiques. Cela est visible à travers la solidarité de Toña qui décide d'aider à Paquita pour retenir leurs patrons à la maison jusqu'à ce qu'ils payent leurs salaires. Devant la difficulté de Paquita qui ne peut plus payer l'école de son enfant, les deux domestiques mères de famille, s'allient et se soutiennent dans la terrible aventure de séquestration de leurs patrons. Le partage de la chambre de Toña illustre également solidarité entre les domestiques. Face à la solitude de Paquita dans un pays étranger Toña lui prête sa chambre pour qu'elle passe sa journée libre. Car, Paquita ne possède rien de plus que ce qu'elle a dans sa chambre de travail et le peu d'argent qu'elle gagne et envoie à son fils en Colombie. De même Toña invite Paquita dans son quartier et lui présente ses amis. À son tour, Paquita invite Toña en Colombie après avoir dérobé cent mille dollars à ses patrons. Le partage du peu qu'elles possèdent, ainsi que le partage de leurs peines et préoccupations exposées par le réalisateur nous renvoie à des valeurs de solidarité fraternelle que leurs patrons ne possèdent pas.

Pourtant, les valeurs sociales de Toña et Paquita ne sont pas exprimées seulement vis-à-vis des gens de leur même classe sociale. On voit la compassion éprouvée par Paquita à l'égard de Gloria, lorsque cette dernière découvre une vidéo de son époux ayant une relation avec le jardinier ou qu'elle surprend ses filles ayant des relations sexuelles avec de jeunes garçons dans la maison familiale, le tout filmé par le petit Daniel. Devant la déception de Gloria, qui, aveuglée par le monde futile où elle habitait ne l'avait pas laissée se rendre

compte des réalités qui l'entouraient, Paquita essaie de lui remonter le moral, attentive et à l'écoute. Malgré le renversement des rôles de pouvoir, produit par l'arme que possède Paquita, son écoute et ses mots de condoléances semblent être sincères. Par ailleurs, lorsque Gloria a une crise d'asthme dans la voiture, Paquita court pour aller lui chercher un médicament à la pharmacie.

La complaisance des domestiques est aussi manifeste vis-à-vis du petit Daniel. Elles ressentent de la compassion et de l'estime pour le petit, pas seulement par ce qu'il est un enfant, mais aussi parce qu'il est le seul membre de la famille qui semble les apprécier. Le sentiment d'estime est réciproque. Les sœurs, matérialistes, ne s'intéressent qu'à elles-mêmes et sont indifférentes vis-à-vis du petit, pourtant abandonné par sa mère. Il en est de même pour le père, absent et entièrement consacré à la politique et au business, ne consacrant pas de temps à ses enfants, qui ont donc été élevés par les domestiques. Le petit Daniel passe ainsi beaucoup de son temps libre avec Toña et Paquita. Ceci explique la difficulté de Daniel de choisir entre sa mère et la domestique, lorsqu'il attrape le pistolet et que sa mère lui demande de tirer sur Paquita. Dans une scène très comique, l'enfant fixe Paquita avec le revolver et puis sa propre mère, en alternant la direction de l'arme selon les arguments de chacune d'entre elles.

Ces sont les mots et les gestes affectifs qu'elles lui adressent, la nourriture spéciale qu'elles lui donnent et la protection qu'elles essayent de lui donner (en le laissant de côté dans une chambre à part) qui témoignent de leur estime pour l'enfant. Bien que souhaitant une récompense économique, d'une part, c'est le côté maternel qui s'exprime mais d'autre part c'est le sentiment de fraternité et de partage avec les plus démunis qui ressort dans les comportements et les actions des deux domestiques.

Dans ce même sens, une dimension politique est soulignée au fil de la lecture filmique. Les masses populaires croient en l'union dans le partage et dans ascension sociale par le travail et l'unification du peuple. Et cela Fernando l'a très bien compris. C'est d'ailleurs pour cela qu'il intègre dans son discours politique un ton populiste proposant des changements politiques qui favorisent le peuple avec « des améliorations sociales pour tous », « du travail pour tous » avec un projet d'élargissement du canal de Panama. Il intègre ce discours autant dans le contexte politique qu'au sens de sa vie personnelle, jusqu'à essayer de faire croire à Paquita et à Toña que s'il gagne les élections ils vont « tous » aller mieux, elles

comprises. Mais les domestiques, qui ont vu de près le vrai visage de cette bourgeoisie et surtout de cet homme politique qui se dit être près du peuple, ne croient plus aux fausses promesses d'une classe qui, selon la représentation du réalisateur, s'avère individualiste et qui n'hésite pas à profiter des inégalités pour exploiter les autres pour son bien être personnel. Ceci serait au cœur non seulement de l'exploitation mais aussi de la soumission dont les héroïnes de l'histoire vont essayer de s'émanciper.

III.1.2.3. De la soumission à l'émancipation

En effet, un autre point important que nous laisse interpréter Abner Benaim dans son film est que les classes les plus démunies se retrouvent dans une position de subordination, par leur condition modeste et par leur besoin de travailler. Ainsi, elles se retrouvent dans une situation où elles doivent respect et obéissance à leurs employeurs. On le voit au début du film lorsque les domestiques ont peur d'adresser la parole à leur patronne. Elles ont même peur de réclamer leur dû, comme Paquita qui hésite à demander son salaire – qui n'a pas été payé depuis six semaines – de peur d'être mise à la porte. Or, dans l'autre sens, les patrons profitent de leur condition privilégiée pour exploiter et mal traiter leurs employées. En sachant que ces personnes de condition modeste ont besoin et dépendent entièrement de leur travail pour survivre, les employeurs se permettent des traitements abusifs et humiliants.

Dans le film, le rapport de pouvoir et soumission se joue, tout d'abord, sur la condition économique et la strate sociale. La famille González-Dubois, va jusqu'à exiger, ordonner. Cela s'exprime par le ton et la façon dont les membres de la famille parlent à Toña et à Paquita. Tous contribuent, en quelque sorte, à bien rappeler aux domestiques leur place dans la maison, de la patronne qui ne cesse de leur donner des ordres et de leur rabaisser, aux jeunes adolescents qui imitent le modèle de leur mère. On le voit dans la scène où une des jeunes filles demande à Toña de laver une chemise pour le lendemain matin car elle veut la porter pour son voyage. Mais Toña répond qu'elle ne pourra pas car elle a beaucoup de travail. Alors, la sœur jumelle de la jeune intervient et lui dit que ce n'est pas une demande mais que c'est un ordre en rajoutant des vêtements qu'elle jette par terre afin que Toña doive se baisser pour les ramasser. L'image de cet acte de rabaissement, souligné par le réalisateur, nous renvoie aux rapports coloniaux dans le sens où la fille, blanche, ordonne à sa

domestique, noire, et cette dernière soit inclinée comme nous le voyons dans la scène, face aux ordres de sa maîtresse.

D'autre part, le père qui se dit être d'origine modeste, en tout cas dans son discours politique, participe à ce traitement, même si avec moins de mépris. On le voit par exemple lorsqu'après de longues explications, Paquita supplie ses patrons de lui payer les salaires qu'ils lui doivent avant qu'ils partent le lendemain à Miami. Malgré ses efforts pour essayer de faire comprendre à ses patrons l'urgence dans laquelle elle a besoin de cet argent, Fernando, assommé par ses paroles, lui répond d'un ton fort « Vous ne me parlez pas comme ça ». Incapable de comprendre l'urgence et la nécessité de cette mère désespérée qui doit payer l'école de son fils pour qu'il ne soit pas envoyé à l'armée, il ne voit qu'un geste d'irrespect de la part de la domestique. Alors, il s'impose en lui pointant du doigt, levant sa voix et, dans une sorte de punition, il ne lui paye pas son salaire et lui demande d'attendre son retour. C'est lui le patron et qui a le dernier mot. Paquita reste frustrée, en bas des escaliers, impuissante face à la prépondérance et l'incompréhension de ses maîtres, pour qui, il est plus important de partir à Miami le lendemain avec le maximum d'argent liquide possible afin de « bien profiter » de ses vacances qu'essayer de comprendre le besoin et la situation familiale de Paquita. Dans ces deux scènes citées, le travail soigné du réalisateur à travers des méthodes non seulement discursives, mais aussi visuelles, montrent bien les inégalités et le rapport de force et de pouvoir à travers le factuel comme dans le non dit. La mise en scène des séquences et les cadrages de ces scènes en témoignent : en haut les patrons, en bas la domestique.

En effet, ces images nous montrent les domestiques baissant les yeux lorsque leurs patrons les répriment ou les offensent avec des commentaires quelquefois humiliants, se baissant pour ramasser les objets que leurs patrons laissent ou jettent par terre. Ici, le langage visuel montre la métaphore de la soumission absolue, en se rabaissant, se pliant aux ordres des autres, les classes populaires intériorisent ces gestes presque automatiques. Dans la scène de la discussion aux escaliers, c'est le cadrage qui met en valeur cette position de domination. Les patrons se retrouvent en haut et regardent vers le bas et avec dédain leur domestique tandis que Paquita doit lever ses yeux vers le haut pour les regarder. Ces symboles de supériorité des patrons vis-à-vis des domestiques changent brutalement après cet épisode. « Le contrat » non dit de dominant/dominé sera mis à terme par la rébellion des deux domestiques. Après avoir essayé de dialoguer, de demander humblement et de supplier les patrons de leurs payer les six semaines de salaires et les huit semaines de salaires non

payés de Paquita et de Toña, les domestiques décident de passer à des méthodes plus violentes mais « efficaces ». La rupture d'une relation de travail fondée sur les inégalités sera fatidique.

Ainsi, dans la deuxième partie du film, le changement des rapports sera marqué non par l'assomption sociale des domestiques ni la déchéance sociale de leurs patrons, comme c'est souvent le cas dans certains films hollywoodiens sur le sujet, mais par la force et les armes. En employant ce mécanisme de résistance pour renverser le pouvoir, le réalisateur a recours à des pratiques populaires historiques pratiquées dans la région pendant les révolutions ou pendant des périodes de crises politiques. Par ailleurs, à ce sujet, le réalisateur fait référence à plusieurs reprises aux mouvements révolutionnaires comme moyen des classes populaires pour combattre les inégalités. Or, le mépris que ressentent les riches vis-à-vis des « rouges », comme ils appellent les révolutionnaires, n'est en réalité rien d'autre que du mépris à l'égard des classes populaires. On le voit dans plusieurs références intertextuelles. Lorsque Gloria demande à son fils d'enlever un bande de sa tête, elle lui demande avec un ton dépité « enlève-toi ce bandeau, tu ressembles à un *guérillero* ». De même lorsque Fernando déclame avec un ton désolé « celle-là nous est sortie à moitié soviétique » en parlant de Mariví qui cite à plusieurs reprises des grands icônes révolutionnaires de l'Histoire comme Martí et Marx, entre autres.

Dans la transgression des frontières et le renversement des modèles de domination par la condition sociale, on conçoit le ressenti des ces femmes qui doivent servir, toute la journée et même quelquefois la nuit, ainsi qu'obéir aux caprices de leurs patrons. À partir de cela, on comprend la frustration, l'impuissance et la répression dans laquelle vivent ces femmes. Ayant laissé leurs propres familles pour servir « les autres », elles ont laissé leur liberté et une partie de leur vie. Mais en contre partie de quoi ? Le film nous montre une vie en marge des autres, quand ce ne sont pas des humiliations ou des ordres qu'elles reçoivent, elles doivent savoir se taire et, surtout pas se plaindre de leur condition. Car quand elles essayent de faire entendre leur voix pour réclamer leurs droits, les menaces, les punitions ou les serments moralistes et conservateurs leur rappellent, comme le fait Fernando, que grâce à leur travail de domestique elles ont « un lit, un toit et même trois repas par jour » comme si cela était un privilège. Le contournement des discours politiques leur rappellent qu'elles doivent se

contenter de ce qu'elles ont car dans une société inégalitaire, comme le Panama⁵¹⁸, ce ne sont pas toutes les personnes qui ont leur « chance ».

Or, si pour les domestiques la rébellion constitue tout d'abord une question d'argent, car elles veulent être payées, et avoir ce qui leur revient de droit, il s'agit aussi d'une question de dignité. En étant marginalisées et méprisées, elles en profitent pour renverser les rôles et faire sentir à leurs patrons la condition de quasi-servitude qui était la leur. Ainsi, Toña et Paquita font subir à leurs maîtres une série de « châtiments » ; d'une part pour arriver à leurs fins et obtenir l'argent qui leur est dû; mais d'autre part, pour que pour une fois leurs patrons soient à leur place et les servent comme elles les ont servis pendant dix ans de leur vie. En guise de châtiment, Mariví et Marité doivent préparer le repas tandis que Gloria doit repasser et porter l'uniforme dont elle inflige le port à ses domestiques. Gloria est le membre de la famille qui ressentira le plus, dans sa propre peau, les inégalités et le mépris des autres par le fait d'être vue comme une domestique. La maîtresse de maison, qui se voit obligée d'accompagner Paquita pour vendre ses biens, se retrouve avec l'uniforme dans la rue, en dehors de la sphère privilégiée où elle habite. Elle découvre, avec étonnement ce que ressentent les personnes portant un « uniforme » de domestique dans la rue.

De même, lorsqu'elle est au marché, elle voit indignée lorsque des femmes veulent acheter ses sacs à mains. Une d'entre elles s'adresse à Paquita en lui disant de « retenir » sa domestique, comme si elle lui appartenait, comme un animal domestique qu'il faut dresser et savoir éduquer. Mais, à la différence des domestiques, sachant se taire et recevoir des ordres, Gloria ayant l'habitude d'ordonner et rabaisser les autres, crie et devient hystérique. La scène tourne au ridicule et les femmes finissent par se battre et se tirer par les cheveux. Par la suite, en voulant essayer de donner un ordre à Paquita, Gloria reste stupéfaite par sa réponse : « Vous ne me commandez plus ». Par cette phrase, Gloria réalise que la servante ne lui « appartient » plus, elle ne peut plus lui imposer des ordres. Paquita a trouvé la liberté par les armes, le recours à la violence et l'argent qu'elle et Toña ont volé à ses patrons.

Le réalisateur montre que quand les inégalités et les injustices ne cessent de croître, quand le dialogue ne suffit pas pour résoudre les problèmes et quand les besoins de premier

⁵¹⁸ En effet, en 2009, selon la Banque mondiale 33,4 % de la population panaméenne vivent en dessous du seuil de pauvreté. Base de données en ligne de la Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SI.POV.NAHC/countries/PA?display=graph> [Consulté le 28 avril 2015].

ordre ne sont pas satisfaits, le désespoir s’empare des plus démunies et les pousse à se rebeller et à demander par les armes ce qui leur paraît juste. Avec beaucoup d’humour et de satire, Abner Benaim réussit à mettre sur le grand écran une des problématiques poignantes de nos sociétés centraméricaines : les inégalités et l’exploitation des classes les plus pauvres par les classes les plus riches. Le réalisateur parvient à exposer l’exploitation des domestiques qui travaillent pour leurs patrons et qui sacrifient leurs vies personnelles pour s’occuper des familles et des responsabilités quotidiennes des autres pour un salaire minimal.

Or, le film met en relief que malgré les siècles écoulés, les séquelles de l’exploitation et les rapports coloniaux persistent en Amérique centrale. La dénonciation, la réflexion à laquelle nous invite Benaim trouve son origine dans une des pratiques de la culture populaire : la dérision. Les satires de certains personnages et le burlesque de certaines scènes, éléments qui pourraient relever de « l’exagération » ne font que nous rappeler le « risible » et à la fois le grotesque de quelques pratiques toujours persistantes dans nos sociétés contemporaines.

III.1.2. *Gestación* : Inégalités, une question de genre et de niveau sociale

Le film que nous aborderons par la suite, tout comme *Chance*, est un exemple flagrant des pratiques sociales qui contribuent à la perpétuation des inégalités dans la région centraméricaine. Pour Esteban Ramírez, le défi du film *Gestación* (2009) est de « réaliser un film qui puisse divertir, durer dans le temps et qui puisse représenter une époque de notre société⁵¹⁹ ». Après avoir fait des études en sciences de la communication à l’Université de Costa Rica, Ramírez a réalisé plusieurs courts-métrages et documentaires, parmi lesquels *Rehabilitación concluída* (1998) et *Once Rosas* (2000). Suite au succès de son premier long-métrage de fiction *Caribe* (2004), tourné sur la côte caribéenne costaricienne mais avec des acteurs étrangers et avec une histoire sans grande empreinte nationale, Ramírez se lance dans un nouveau projet qui vise à « faire le portrait » d’une partie de la réalité contemporaine de son pays, le Costa Rica.

⁵¹⁹ Mónica Morales, « La *Gestación* de una película tica », in *Perfil*, 6 octobre 2009.

C'est ainsi qu'à travers un récit vectoriel, *Gestación* nous raconte l'histoire de Jessie, une adolescente issue d'un milieu modeste qui rencontre par hasard Teo, un jeune garçon issu d'une classe aisée. Malgré leurs différences sociales, ils commencent une relation affective qui mènera à la grossesse de Jessie. A seulement seize ans, Jessie doit affronter la situation et faire face à un grand nombre de difficultés dans une société conservatrice et inégalitaire. Bien que le film aborde le sujet par le mélodrame, la réalité d'une partie des jeunes costariciennes n'est pas loin de cette fiction. En effet, inspiré d'un fait réel, le problème abordé par le film n'est pas simplement le produit de l'imaginaire du cinéaste. En effet, le film s'approprie un fait divers pour évoquer, à travers la fiction, la réalité d'un grand nombre de jeunes adolescentes dans le pays. À partir de ces éléments, on peut se demander quelles réalités des inégalités le film nous dévoile. Par quels procédés sont mises en lumière ces inégalités ? Quels éléments techniques servent à relier les spécificités nationales avec le récit filmique ? Et enfin, comment cette représentation sociale a été perçue par le public ?

Dans le film d'Esteban Ramírez, nous pouvons constater que les inégalités sont construites au sein du récit filmique par trois éléments principaux. En premier, celui de l'emploi de personnages archétypes de la société costaricienne qui témoignent des inégalités sociales à plusieurs échelles. En deuxième, le recours à la réalité spécifique et matérielle appuyée sur des faits et des constats de la société costaricienne. En troisième, à travers l'utilisation d'un langage visuel que nous appellerons l'esthétique des inégalités, où l'image favorise la mise en relief des inégalités économiques et sociales des personnages et des espaces.

III.1.2.1. Symbolisation des archétypes sociaux

D'après Esteban Ramírez, le travail de la construction des personnages est très important dans *Gestación*. Selon les déclarations du réalisateur, la construction de chacun entre eux fut le travail non seulement de lectures et de recherches mais aussi d'un travail préalable sur le terrain⁵²⁰. De ce fait, Ramírez va à la rencontre de personnes de la vie réelle pour essayer de saisir leurs expériences et ainsi à partir de cela retracer le profil de ces

⁵²⁰ Andrea Cabezas Vargas, interview de Esteban Ramírez, *Festival Internacional Paz con la Tierra*, Costa Rica, juillet, 2012.

personnages⁵²¹. En effet, nous pouvons retrouver dans le film la symbolisation des archétypes sociaux par la construction de personnages psychologiquement, socialement et économiquement différents.

Le premier de ces personnages et celui qui a la charge la plus représentative d'une réalité sociale est celui de l'héroïne du film, Jessie, qui incarne le rôle d'une adolescente d'un milieu social défavorisé où les carences marquent et conditionnent son style de vie. Elle habite avec sa mère et son petit frère dans un quartier pauvre de la périphérie de la capitale. Elle est boursière dans un lycée religieux. Ses distractions consistent à sortir avec son amie Alba dans les centres commerciaux où elle se limite à regarder les vitrines et toucher les vêtements qu'elle ne pourra pas acheter. Jessie sort dans des endroits publics comme les parcs ou tout simplement dans son quartier où elle passe la plupart de son temps. Son quartier et sa condition sociale déterminent en quelque sorte son futur. Fille d'une mère célibataire, sans le vouloir et attrapée dans un cercle vicieux, elle revit l'histoire de sa mère. En effet, selon les informations de la Banque mondiale, le personnage de Jessie incarne la réalité de 63 %⁵²² des adolescentes du pays.

De l'autre côté, dans un monde opposé à celui de Jessie, on retrouve Teo. Fils unique, il a grandi avec sa mère dans un milieu économique privilégié sans restrictions et poursuit ses études dans un lycée privé. Son milieu social lui a permis de voyager à l'étranger et de se déplacer dans d'autres espaces sociaux comme les bars chics et les centres nocturnes, les soirées entre amis dans un milieu avantageux, tandis que Jessie rêve de partir en vacances, mais elle est enfermée symboliquement par sa condition économique. Sans argent, ni voiture pour se déplacer, l'éloignement de sa résidence de tout centre de distraction la confine aux murs de sa maison et aux périmètres de son quartier. Pendant que Teo continue sa vie sociale « normalement » même s'il est perturbé par le fait de devenir père à un si jeune âge, c'est Jessie qui subit les principales conséquences et c'est elle qui va voir sa vie basculer. Car c'est elle qui aura la charge principale et le poids social d'élever l'enfant, en plus d'être enceinte.

⁵²¹ *Loc. cit.*

⁵²² En effet selon la Base de données de la Banque mondiale entre 2009 et 2010 le taux de fertilité des adolescentes costariciennes entre 15 et 19 ans était de 63 %. Tandis qu'en France par exemple il était de 7 %. Aujourd'hui le taux de la fertilité des adolescentes au Costa Rica est estimé à 60 %. Source Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://datos.bancomundial.org/indicador/SP.ADO.TFRT> [Consulté le 5 décembre 2014].

De même, Teo, comme beaucoup de jeunes qui deviennent père à son âge, agit de façon compulsive et, dans la peur de voir sa vie changer, se dispute avec Jessie, la laissant toute seule assumer les conséquences et le poids social de leurs actions. Son comportement immature est aussi l'expression d'un machisme « réservé ». Bien qu'il soit au début gentil avec Jessie, ne la frappe pas, ne l'insulte pas, ses réactions ultérieures laissent entrevoir un comportement égoïste et machiste, celui que sa propre mère lui a inculqué. Ainsi lorsque Jessie, très fâchée, lui raconte que sa mère est venue chez elle et qu'elle a insinué que l'enfant n'est peut-être pas celui de son fils en lui demandant un test de paternité, il se positionne du côté de sa mère. Tandis que Jessie est indignée par l'attitude de la mère de Teo, elle ne souhaite pas soumettre l'enfant au test de paternité. Mais Teo lui répond très exalté : « si ma mère t'a demandé le test de paternité, tu le fais, point ». Même s'il est juste un jeune garçon, ses attitudes machistes et son envie d'imposer sa volonté ressortent dans la situation complexe que vivent les jeunes adolescents.

De cette façon, les comportements et les schémas psychologiques des mères des adolescentes incarnent indirectement deux modèles sociaux différents qui influencent les comportements de leurs enfants. Bien que partageant une même réalité, elles expriment les antipodes d'une société divisée et marquée par l'empreinte de leur classe sociale, comme nous le verrons dans une section ultérieure.

D'une part, la mère de Teo représente une mère professionnelle issue d'un milieu économique privilégié et pour laquelle son fils passe avant tout. Pour elle, la différence de classes sociales est très importante. Bien qu'étant une femme, elle ne s'identifie ni à la mère de Jessie, ni à la jeune fille et n'essaie même pas de les comprendre. Ainsi le démontrent ses comportements et ses reproches vis-à-vis de Jessie quand elle apprend que son fils va avoir un enfant. Elle remet en question la paternité de son fils et suggère que la fille aurait eu d'autres partenaires sexuels. Elle explique que si l'enfant est de son fils, elle donnera de l'argent à Jessie pour les dépenses du bébé. Cependant, son attitude n'est qu'un symptôme des idées préconçues vis-à-vis des classes populaires. Son attitude reflète le stéréotype qu'ont les classes riches à l'égard des classes les plus modestes. En lui offrant ainsi de l'argent, elle pense pouvoir « réparer » les dommages causés par son fils, comme si l'argent était le besoin prioritaire de Jessie. Et elle explique à Jessie et à la mère de celle-ci que les études de son fils constituent la priorité de Teo. Ses préjugés sont exprimés à plusieurs reprises, par exemple lorsqu'elle dit à son fils « Tu ne t'es pas rendu compte que vous êtes issus de mondes

différents ? ». De même, elle demande à son fils de réfléchir et de ne pas demander en mariage la jeune adolescente, car comme elle l'avait exprimé auparavant, les deux jeunes n'ont pas de futur ensemble car ils n'ont pas le même niveau social.

D'autre part, nous retrouvons le personnage de la mère de Jessie, une femme qui vit seule avec ses deux enfants et qui doit travailler pour les élever. Contrairement à la mère de Teo, elle s'avère plus compréhensive face à la situation, bien qu'au début elle soit très fâchée contre Jessie, lui reprochant d'avoir répété la même histoire que la sienne. En effet, elle souhaitait un meilleur futur pour sa fille, qu'elle devienne une femme qui a un métier.

De même, le film met en relief non seulement la condition économique des femmes issues d'une classe modeste, mais également un autre phénomène social du pays : la cas de nombreuses familles monoparentales menées par des femmes. En effet, selon une étude publiée par l'Université du Costa Rica en 2008⁵²³ (un an avant la sortie du film), seulement 11,4 % des femmes vivaient en couple (mariées ou pas), 42,9 % étaient séparées de leur compagnon et vivaient seules, tandis que 90,7 % des hommes vivaient en couple (mariés ou pas) et seulement 3,8 % étaient séparés et vivaient seuls⁵²⁴. Comme le démontrait déjà Patricia Howell dans son documentaire *Dos veces mujer* : au Costa Rica beaucoup de femmes continuent à porter seules les responsabilités de leurs familles⁵²⁵. Nous les voyons dans le film, la mère de Jessie comme la mère de Teo ayant été « abandonnées » par leurs compagnons. Ainsi elles se trouvent seules en train d'élever leurs enfants. La problématique des familles monoparentales est soulignée à plusieurs reprises dans *Gestación*. De ce fait, les deux personnages des mères des adolescents incarnent la réalité de 47 %⁵²⁶ des femmes costariciennes qui doivent faire face, toutes seules, aux besoins de leurs familles.

Dans cette même optique, nous constatons aussi l'emploi de personnages secondaires comme éléments représentatifs des inégalités sociales du pays. Tel est le cas de Carlitos qui habite dans une tente de fortune. Il n'a pas de travail, donc, il se promène dans les rues.

⁵²³ Sylvia Chant, Enid Jaén Hernández, Luis Castellón Zelaya, Roberto Rojas Saborío, « La feminización de la pobreza en Costa Rica », in *Anuarios de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, n° 33-34, 2008, p. 205-260.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵²⁵ Comme le montre l'étude présentée par Chant, Jaén, Castellón et Rojas, dans 90 % des cas, les hommes reconstruisent leur vie en couple tandis que les femmes restent seules avec leurs enfants. *Loc. cit.*

⁵²⁶ Sylvia Chant, Enid Jaén Hernández, Luis Castellón Zelaya (*et al.*) « La feminización de la pobreza en Costa Rica », *op. cit.*, p. 243.

Comme lui on voit aussi d'autres personnages marginalisés par leur condition économique qui se promènent dans la capitale en faisant la manche, ainsi que des voleurs comme les jeunes qui volent Teo. Tous ces éléments employés par le réalisateur font partie intégrante et sont représentatifs de la capitale du pays, de la même sorte que ces personnages font partie du paysage urbain de la capitale de San José. En effet, Carlitos joue son propre personnage dans le film, à l'instar des personnages des mendiants qui sont de vrais mendiants qui ont été choisis pour les scènes de tournage.

De ce fait, les personnages reconstruits entre la fiction et la réalité se situent dans un monde diégétique qui frôle les réalités quotidiennes de la société costaricienne.

III.1.2.2. De la fiction à la réalité : dysfonctionnements sociaux des systèmes archaïques

Parmi les réalités sociales costariciennes qu'abordent le film, en plus du nombre de cas de grossesses alarmants chez les adolescentes, nous pouvons citer le cas de l'avortement, sujet qui reste encore un tabou dans la société. Nous le voyons dans le film lorsque Teo propose à Jessie la possibilité d'avorter. Il doit faire appel à un docteur qui pratique en toute illégalité comme l'explique le médecin à Teo « On est bien d'accord, vous êtes conscient qu'il s'agit bien d'une pratique condamnée par la loi ». Car au Costa Rica, comme en Amérique centrale⁵²⁷, l'avortement est pénalisé⁵²⁸. Il n'est autorisé que si la vie de la mère est en péril. Considéré entre péché et délit au Costa Rica, l'avortement ne fait pas hésiter Jessie. Elle ne se pose même pas la question : elle souhaite avoir son enfant. La tradition religieuse et son éducation ne lui permettent pas d'envisager d'autre issue, tandis qu'on comprend que l'ami de Teo – celui qui lui a donné l'adresse du médecin – a peut être eu besoin de ses services. Or, même si cela ne reste clair, il laisse l'inquiétude de savoir si la pratique de l'avortement reste

⁵²⁷ Selon le site officiel du *Consortio latinoamericano contre el aborto inseguro*, à l'exception de Belize, où cette pratique est complètement légale, au Guatemala il n'est permis que si la mère est en péril de mort. Au Panama l'avortement est permis en cas de danger pour la mère ou en cas de viol. [En ligne] URL : <http://www.clacai.org> [Consulté le 25 mars 2015].

⁵²⁸ La peine d'avortement dans le pays selon le cas va de un à dix ans, ainsi le stipule le code pénal du Costa Rica. Voir : Código Penal (1970) República de Costa Rica, Loi n° 4573 de 4 de mai de 1970, San José, Costa Rica, articles 118-122.

plus souvent pratiquée dans des milieux de classes sociales plus aisées ?⁵²⁹ Si cette question ne reste que rhétorique, elle soulève une interrogation qui est à peine évoquée dans le film mais qui reste au cœur des inégalités entre strates sociales.

Une autre allusion aux dysfonctionnements et aux contradictions de la société est le positionnement de la religion vis-à-vis des jeunes : être une jeune femme enceinte en dehors du mariage est un péché. Pire encore, être enceinte dans un collège de religieuses est une véritable honte pour toute l'institution religieuse. C'est pour cela que Jessie est traitée de façon différente, laissent à l'évidence l'inégalité que pratique la religion. En guise de punition, elle est contrainte de rentrer par la porte de derrière du lycée au lieu de rentrer comme elle le faisait habituellement par la porte principale. Du fait de sa condition de jeune enceinte, elle représente un mauvais exemple pour les autres étudiantes de l'institution. Donc, il faut l'occulter, la cacher et lui interdire de fréquenter les autres jeunes du lycée. La mère supérieure lui interdit même de porter l'uniforme de l'institution et lui demande d'étudier à la maison et de ne venir au lycée que pour prendre des cours individuels avec des enseignants mais sans le droit de s'adresser à ses collègues d'études.

Il est évident que l'isolement de Jessie est motivé avant tout par la religion. Certaines scènes le soulignent par le discours. Lorsque la mère de Jessie vient demander à la mère supérieure de changer le traitement qu'ils infligent à sa fille, et de ne pas la traiter comme une « délinquante », le dialogue souligne ainsi la pensée de l'Église :

Mère de Jessie : « Avec tout le respect que je vous dois, ce que je vous demande est que Jessie puisse avoir une vie normale, la même qu'elle avait ici auparavant dans cette institution. »

Mère Supérieure : « Avec tout le respect que je vous dois, Jessie n'a plus une vie normale ».

Par les commentaires de la mère supérieure, on comprend la pensée d'une église qui continue à croire qu'une jeune femme enceinte n'est plus une personne normale et par conséquent ne peut plus avoir une vie comme les autres jeunes. Pour ces raisons la mère supérieure estime tout à fait normal que Jessie soit traitée sévèrement. Cette « condamnation »

⁵²⁹ D'après le résultat de *l'International Consortium for Medical Abortion*, en constat général, dans l'ensemble de l'Amérique latine la pratique de l'avortement reste une pratique à laquelle ont davantage recours les classes économiques plus aisées, tandis que les femmes issues de couches sociales pauvres auraient recours à de pratiques moins sûres pour leur santé ou ne le pratiqueraient pas. [En ligne] URL: <http://www.medicalabortionconsortium.org/> [Consulté le 25 mars 2015].

d'ordre moral et social vise à réprimer la jeune fille pour donner l'exemple, afin que les autres filles du lycée n'osent pas suivre ces « mauvais » comportements comme l'exprime la mère supérieure dans ces mots : « Une pomme pourrie peut pourrir les autres ». Mais comme le dit la religieuse dans un discours aux autres étudiantes, l'idée de la femme vierge et pure doit persister, ainsi que le proclament les chants consacrés à la vierge après son discours où l'exaltation à la virginité est établie par la métaphore : « Marie est la vierge, la blanche colombe ». C'est cet exemple de la vierge Marie, pure et dévote, que doivent suivre les étudiantes et non celui du péché et de la libération sexuelle de la femme, mythe toujours maintenu dans une société archaïque, qui pense, comme l'affirme la mère supérieure, que « l'éducation sexuelle est la cause de la promiscuité ».

Mais face à ces discours, le mécontentement des jeunes est ressenti par les autres étudiantes, notamment par la meilleure amie de Jessie, Alba, qui organise une série de manifestations au sein de l'institution. Mais la réaction répressive de la mère supérieure, qui la menace d'expulsion si elle continue de soutenir Jessie et de provoquer des révoltes dans le lycée, ne lui font pas peur. Au contraire, ceci lui donne la motivation d'agir mais cette fois-ci au cœur de la sphère publique laissant à l'évidence les inégalités et la marginalisation d'un système religieux qui se dit proclamer « l'amour de dieu » et « l'égalité ». Les manifestations ne font que révéler les défauts d'une fausse morale dont les femmes sont la cible.

De même face à cette pression sociale et à ce qu'attend la société comme bonnes conduites dans les règles de la religion, le mariage apparaît comme la solution au problème social que représente la grossesse de Jessie. Ainsi, il est évoqué par Teo, dont la culpabilité et les remords le poussent à proposer à demander en mariage sa petite amie, après l'avoir laissé affronter sa grossesse seule. Sans aller vraiment jusqu'à la vision traditionnelle et moraliste, la jeune fille décide de refuser la proposition du père de son enfant. Jessie ne souhaite pas commettre à son tour les mêmes erreurs que sa mère et refuse de croire les promesses d'un homme. Elle décide d'élever l'enfant seule et de continuer sa vie et ses études sans un mari à ses côtés. La rupture avec ce que la société souhaite lui imposer est faite, elle a le choix et elle décide d'être une femme libre, même si la fin du film évoque de possibles retrouvailles avec Teo, dans un *happy ending* à la hollywoodienne. Au-delà des références avec des films commerciaux, le film présente une esthétique intéressante à souligner. En effet, la mise en scène des inégalités, de la marginalisation et de la pauvreté urbaine par le visuel constituent des techniques n'ayant pas été exploitées auparavant dans le cinéma de fiction costaricien.

III.1.2.3. Esthétiques des inégalités et de la marginalisation

Le parti de pris du réalisateur, pour établir une mise en scène des inégalités à travers la représentation propre des images réelles, met en parallèle le récit fictionnel avec la réalité quotidienne du pays, car c'est dans un scénario représentatif et réel du pays que se développe l'histoire : la capitale de San José, privilégiant la prise de vues des espaces et les personnages marginaux. Nous appellerons cette technique utilisée par Ramírez « esthétique de la marginalisation ». En effet, tout au long du film, les images jouent un rôle symbolique, de même qu'elles servent de fil conducteur entre le déroulement de l'histoire et les actions représentant une valeur allégorique que démontrent les écarts entre les espaces représentatifs de la marginalisation. Cette dernière se joue dans le film sur deux patrons visuels : celui de l'espace comme zone marginale qui met en l'évidence les inégalités socio-économiques de la ville ; et d'autre part, l'espace ou le lieu comme vecteur de la marginalisation de l'héroïne.

Dans le premier cas, *Gestación* reproduit le portrait d'une société où les différences sociales sont palpables. L'image nous donne des indices de la réalité, les scènes filmées dans des espaces ouverts sont emblématiques de la ville. L'image capture la vie mouvementée de San José. Ces espaces publics sans aucun scénario reconstruit capturent la réalité du pays et mettent en relief l'abandon des lieux et de personnes marginalisées. Le film nous fait basculer/évoluer dans des espaces différents de la capitale : *Barrio Amón*, *San Pedro*, la ville universitaire avec son centre commercial, ces rues saturées de voitures, les vues d'ensemble de la capitale et de ses bâtiments. Le cœur de la capitale avec la voie piétonnière caractéristique et son marché central, l'affluence des personnes et surtout le quartier de Pavas, une des zones les plus pauvres du pays, où est abrité un grand nombre de bidonvilles. La caméra nous révèle ses lieux de marginalisation : ses ruelles en terre, ses maisons modestes et des bidonvilles construits avec toutes sortes d'objets recyclés. La vue panoramique nous plonge dans cet espace qui semble se démarquer du centre de la ville. En effet, les bidonvilles sont constamment mis en avant, que ce soit par les vues panoramiques, des plans rapprochés ou encore des vues aériennes. Les images de ce lieu servent de transition entre les scènes, notamment pour passer de l'espace où habite Jessie, symbole de l'isolement social, de la pauvreté, des problèmes sociaux et du sous-développement, et celui du reste de la capitale.

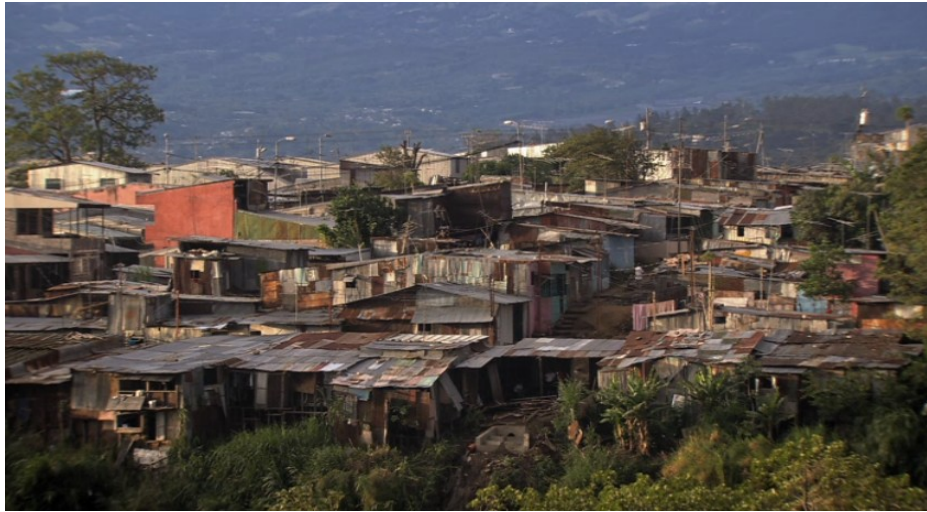


Image 28 : *Gestación*, © Esteban Ramírez, 2009.

Le deuxième traitement du visuel pour rendre visible la marginalisation sociale est celui de l'espace comme lieu d'enfermement symbolique. Le film s'attache particulièrement à capter le portrait de « visages des inégalités » non seulement par le traitement des personnages et l'évocation des problématiques réelles de la société costaricienne, mais aussi à travers sa mise en scène. De ce fait, les inégalités dont souffre l'héroïne par sa condition de jeune femme enceinte sont visibles à travers l'isolement que lui inflige la mère supérieure du lycée. Les disparités dont est victime Jessie sont également traitées par des métaphores visuelles, comme lorsque Jessie attend dans le salon de cours qu'on a conditionné afin qu'elle reçoive désormais ses cours.

Dans une grande salle vide, obscure et sans fenêtre, on ne trouve qu'un seul pupitre, celui de Jessie, situé au milieu de la salle. En contraste, face à elle il y a un grand mur où sont accrochés des croix, un chapelet, des posters et dessins de Jésus et d'autres symboles religieux ainsi qu'un bureau avec une bible et une croix à la hauteur des yeux de Jessie. Ce qui choque dans cette scène est le fait qu'elle soit toute seule face à ses objets religieux symbolisant Dieu. Or, hormis Jessie, il n'y a personne dans cette salle. Ainsi est mis en exergue l'absence d'humanisme de cette religion qui promeut la marginalisation de la jeune fille. Une autre scène qui démontre cela se déroule au couvent lorsque Jessie est assise sur un banc. Dans un panoramique en plongée, nous voyons l'héroïne repliée sur elle-même dans la salle de classe, seule dans un grand espace vide qui est pourtant censé être partagé avec les autres. Toutefois,

observant les directives de la mère supérieure, elle reste seule isolée du groupe, stigmatisée et marginalisée.



Image 29 : *Gestación*, © Esteban Ramírez, 2009.

La métaphore de l'isolement est également visible lorsque Jessie parle avec Alba à travers une grille du lycée, car elle ne peut pas accéder à l'espace où sont ses camarades de classe ou lorsqu'elle parle avec son amie à travers les grilles de sa maison. L'emploi récurrent des grilles représente et renforce ainsi l'enfermement symbolique, physique, spatial et social dont souffre la jeune fille.

Bien que l'esthétique, notamment la photographie, du film ait été applaudie par une partie de la critique⁵³⁰ le récit a été fortement contesté par certains critiques⁵³¹ le cataloguant comme « light ». Or, le mérite du film, à notre sens, est le fait d'être le premier film des années 2000 à avoir mis en évidence les espaces urbains du pays comme espaces où s'énoncent les inégalités et la marginalisation. De même, nous croyons que l'esthétique de la marginalisation par ses images a ajouté une valeur presque documentaire, qui a apporté au film un côté de réalisme autochtone sans toutefois employer de grands discours moralistes. Comme dans d'autres films contemporains de la région, c'est l'image qui prime sur le discours.

⁵³⁰ William Venegas, « Crítica de cine: Gestación es cine en una sola carta », in *La Nación*, 19 octobre, 2009. [En ligne] URL : <http://www.nacion.com/viva/2009/octubre/19/viva2127811.html> [Consulté le 27 mars 2015].

⁵³¹ *Loc. cit.* María Lourdes Cortés, « El nuevo cine costarricense », in *Revista Comunicación*; vol. 20, n° 2, 2011, p. 9. En plus des commentaires de presse, on retrouve dans des blog comme *filmaffinity* des commentaires qui cataloguent le film récit du film comme « light » voir : <http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/536436.html> [Consulté le 8 janvier 2014].

Quoi qu'il en soit, le travail du réalisateur lui a valu des reconnaissances internationales comme la nomination au prix Goya (Espagne, 2010), les prix : meilleur réalisateur au Festival international du film de Bogota (Colombie, 2010), meilleure production au Festival Ícaro (Guatemala, 2010), meilleur film, meilleur réalisateur et meilleure actrice (Adriana Álvarez) au Festival du film latino-américain de Trieste (Italie, 2010). De même *Gestación* a été aussi le premier film centraméricain que la chaîne télévisée HBO a diffusé dans sa programmation. À l'échelle internationale, le film a été projeté dans des festivals internationaux comme au Festival du film de la Havane de New York (États-Unis, 2011) et au Festival international du film *Showcase* (République Dominicaine, 2010), entre autres festivals.

Selon le site Internet *Culturacr*, site Internet pour la promotion de l'art et la culture costaricienne⁵³², dans un sondage réalisé en 2011 sur la question du choix du meilleur film costaricien de la décennie, le film *Gestación* a occupé la troisième position et en 2013, après avoir posé la même question aux internautes, le film a été repositionné à la deuxième place. De même, selon María Lourdes Cortés, jusqu'en 2011, le film détenait le plus grand record d'audience dans le pays⁵³³. Or, le public et la critique nationale ne semblent pas être d'accord dans leur appréciation du film. Cette divergence entre public et critique, selon l'appréciation de Bértold Salas, peut expliquer le succès populaire du film :

[...] la principale empreinte de l'identité costaricienne, et qui pourrait être parmi les explications du succès commercial de *Gestación*, est la présence de son langage et d'une quotidienneté propres à la jeunesse costaricienne des premières années du XXI^e siècle : l'argot de la jeunesse, ses coutumes, ses inquiétudes et ses aspirations, même l'allusion aux équipes de football comme le club sportif *Saprissa* et le club sportif *Herediano*⁵³⁴.

Bien que cette empreinte du national évoquée puisse expliquer l'intérêt suscité chez le spectateur, nous croyons également qu'en plus des éléments cités par Salas existent d'autres éléments qui interviennent dans la réception du film. Ces éléments sont liés à l'identité nationale, comme ceux que nous avons évoqués auparavant, à savoir les espaces

⁵³² Source : site internet *Culturacr*, URL : <http://culturacr.net/13/10/Las-7-peliculas-costarricenses-que-usted-deberia-ver.html#.VdJgbkIR6Qu> [Consulté le 8 janvier 2014].

⁵³³ María Lourdes Cortés, *El nuevo cine costarricense*, op. cit., p. 9.

⁵³⁴ Bértold Salas Murillo, « De Elvira a *Gestación*: amor e identidad, mujer y sociedad », in *Revista Comunicación*, vol. 20, n° 2, 2011, p. 47.

emblématiques de la capitale et les quartiers populaires ainsi que l'utilisation de musique nationale. À travers ces images et sons qui lui rappellent directement sa quotidienneté, le spectateur peut reconnaître non seulement des personnages de la vie de tous les jours, du langage colloquial et des problématiques propres au pays, mais aussi des espaces qui lui sont étroitement familiers et qui représentent des icônes dans l'imaginaire de la construction identitaire de la nation costaricienne. La construction de l'imaginaire collectif d'une nation et de ses représentations passe aussi par le visuel. De ce fait, les espaces marginaux occultés de la cinématographie nationale, contribuent à renforcer l'idée de pays-modèle dont bénéficie le Costa Rica dans la région. Or, dans *Gestación* ces images de marginalité et d'inégalités reviennent en premier plan dans le film pour contester l'image traditionnelle du pays, jouant ainsi un rôle de « révélation ». L'image représentée par le film s'oppose à celle de l'idéal d'une Nation homogène de race blanche⁵³⁵ ou à celle plus moderne de la représentation « idéalisée⁵³⁶ », proposée par les films d'avant les années 1970⁵³⁷, ou à celle très récente d'être la nation la plus heureuse au monde attribuée par *New Economics Report* lors de l'année de la sortie du film, en 2009⁵³⁸.

Enfin, ce que nous avons pu constater est que par ses représentations et son évocation des réalités du pays, le film a occupé un espace privilégié dans la mémoire des spectateurs costariciens qui ont vu le portrait de leur propre quotidien pour le meilleur et pour le pire. Si le film est toujours d'actualité, c'est parce que la grossesse chez les adolescentes n'a cessé d'être une préoccupation nationale, car encore 60 % des adolescentes représentent le taux de fertilité du pays⁵³⁹, mais aussi parce que les inégalités continuent à se creuser dans le pays⁵⁴⁰. Malgré la dénonciation d'un problème social par le biais d'un genre commercial comme celui du mélodrame, le film parvient à toucher un large public national qui se sent identifié à l'objectif principal du film : celui de représenter une époque et une problématique de la société contemporaine costaricienne.

⁵³⁵ Ronald Soto Quirós, « Imaginando una nación de raza blanca en Costa Rica: 1821-1914 », in *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, Les Cahiers ALHIM, 2008.

⁵³⁶ María Lourdes Cortés, *Cien años de cine en Centroamerica*, op. cit., p. 30.

⁵³⁷ *Loc. cit.*

⁵³⁸ María José Chavarría, MACD, *Construcciones / invenciones de la Suiza Centroamericana al País más feliz del mundo*, Museo de Arte y diseño contemporáneo, 29 de novembre 2012 au 23 de février 2013.

⁵³⁹ Cf. Base de données en ligne de la Banque mondiale, tasa de fertilidad en adolescentes.

⁵⁴⁰ Tim Gindling, Juan Diego Trejos, *The distribution of income in Central America*, op. cit., p. 16.

III.1.3. *Fe* : à l'épreuve des inégalités

Si les inégalités peuvent se manifester de plusieurs manières dans la société et toucher divers domaines, une des expressions les plus visibles et fréquentes dans la société centraméricaine et qui frappe particulièrement le Guatemala est celle liée aux origines raciales. « Les expériences de la soumission, de la marginalisation, du dépouillement, de l'exclusion et de la discrimination⁵⁴¹ » vécues par les peuples indigènes centraméricains pendant des siècles ont favorisé un système d'inégalités raciales. Au Guatemala, d'après de nombreux chercheurs comme Casaús, Giracca, Sapón et Vélasquez⁵⁴², la ségrégation, l'exclusion, et la discrimination sont socialement acceptées dans la vie quotidienne du pays. Selon Anabella Giracca et Francisco Sapón, les moyens de communication et certains organismes de l'État ont contribué et contribuent encore à perpétuer la discrimination raciale⁵⁴³. Ce que Manuel Castell nomme « violence symbolique⁵⁴⁴ » où les Médias véhiculent des pratiques de discrimination et de racisme qui restent inaperçues ou ignorées. Dans ce sens, les représentations visuelles jouent un rôle très important dans la « tolérance » des pratiques racistes au sein de la société.

C'est ainsi que le cinéma, par sa capacité révélatrice à nous révéler « les points aveugles de notre esprit⁵⁴⁵ », serait capable de nous amener à remarquer ces phénomènes qui échappent à notre conscience ou à notre « vue ». À cet égard, Nous croyons que le cinéma nous permettrait de mettre en exergue des mécanismes et des conduites qui renforcent les inégalités et les rapports de pouvoir dans la société. Dans cette perspective, nous nous intéressons ici à montrer de quelle façon le cinéma de fiction analyse des phénomènes sociaux et nous dévoile l'ancrage des vices qui alimentent les inégalités. Par quels mécanismes le réalisateur fait ressortir ces inégalités et quels rapports entretiennent ces dernières avec les actes et les expressions de racisme ?

⁵⁴¹ Víctor del Cid, Javier Rodríguez et Cristina Valdivia, *Diagnóstico sobre la situación de los derechos humanos de los pueblos indígenas de América Central*, op. cit., p. 26.

⁵⁴² Anabella Giracca, Francisco Sapón, « Análisis crítico del discurso: Una herramienta de información social », in *Cuadernos de Comunicación*, Catedra UNESCO Pucmm, n° 5, 2013. Velázquez I. « Racismo y discriminación : un acercamiento conceptual » in Almícar Dávila, Regina Fuentes (dir.), *Diagnóstico del racismo en Guatemala*, vol. IV, Guatemala : Vicepresidencia de la República, 2007.

⁵⁴³ Anabelle Giracca, Francisco Sapón, « Análisis crítico del discurso: Una herramienta de información social », in *Cuadernos de Comunicación*, op. cit., p. 25.

⁵⁴⁴ Manuel Castell, *La era de la información: economía, sociedad, y cultura*, vol. I, Mexique, Siglo XXI, 2002.

⁵⁴⁵ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 97.

Afin de traiter ces questions, nous vous proposons l'analyse du premier long-métrage du réalisateur guatémaltèque Alejandro Crisóstomo : *Fe (Foi)*. Avec plus de dix ans d'expérience professionnelle dans la réalisation de courts-métrages et documentaires, le cinéaste décide de se lancer dans le domaine de la fiction pour mettre au jour un phénomène qui selon lui affecte fortement la société de son pays⁵⁴⁶. Après un long travail de co-production entre les maisons de production *Ceibita Films* et *Casa Comal* (Guatemala) et *Jirafa Ltda.* (Chile), le film se finalise en 2011. Dans ce travail le réalisateur nous parle de l'histoire du pasteur Arturo Herrera, leader d'une église évangélique de la haute société, qui à cause de différentes circonstances se questionne sur l'existence de Dieu et de sa mission dans le monde. La foi d'Arturo sera mise à l'épreuve après avoir été invité à prêcher au sein de la prison de Ciudad de Guatemala où il rencontre Alberto, un jeune pêcheur d'un petit village. Touché par l'histoire d'Alberto, sans connaître les raisons pour lesquelles il est en prison, il décide de lui venir en aide après qu'Alberto soit libéré de prison. Arturo lui offre un toit et du travail au sein de son église. Mais son action est très mal vue par sa femme et toute la congrégation va s'opposer à lui. Malgré cela, Arturo décide d'aider Alberto jusqu'au moment où, par diverses circonstances, il finit par croire qu'il a eu tort d'aider le jeune indigène.

Notre analyse portera sur les différents éléments qui interviennent au cours du récit filmique pour révéler au spectateur les processus des inégalités employés par la fiction pour les mettre en relation avec celles des inégalités de la société guatémaltèque. Nous étudierons dans un premier temps les différentes formes de stigmatisation sociale et du racisme ainsi que leurs aspects visibles. Dans un deuxième temps, nous aborderons l'enjeu d'une société construite autour d'une double morale : une société qui proclame l'égalité mais ne la pratique pas. Par la suite, nous aborderons les rapports des mécanismes de pouvoir basés sur les inégalités économiques et raciales. Enfin, nous montrerons comment le réalisateur fait rentrer le spectateur dans un récit « non fiable⁵⁴⁷ » pour lui exposer des périls liés aux préjugés raciaux et la complexité du problème.

⁵⁴⁶ Interview à Alejandro Crisostomo in *Hacer cine en Guatemala*, [En ligne] URL : <https://vimeo.com/10230959> [Consulté le 12 juin 2012].

⁵⁴⁷ L'expression est lancée par Wayne Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, Chicago University Press, 1983 et reprise par Laurent Jullier dans *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, *op. cit.*, p. 80.

III.1.3.1. La stigmatisation raciale : des idées préconçues au racisme

Selon Marta Elena Casaús, même si les préjugés et les stéréotypes sont une des expressions les plus typiques du racisme, il existe d'autres manières de l'exprimer qui semblent moins évidentes mais qui constituent néanmoins des expressions racistes : le mépris, l'humiliation, la moquerie, l'agression et la méfiance⁵⁴⁸. Pour Tubín, Jiménez et Verdugo le racisme peut se manifester par plusieurs mécanismes tels que la discrimination, la ségrégation, les préjugés, les stéréotypes, l'exclusion, l'omission, la marginalisation et la moquerie⁵⁴⁹. Or, si nous comparons les deux « modèles » d'expression cités antérieurement, nous pouvons constater que six de ces conditions sont représentées dans le film, comme on peut le voir dans le tableau ci-dessous :

MANIFESTATIONS DU RACISME DANS *FE*⁵⁵⁰

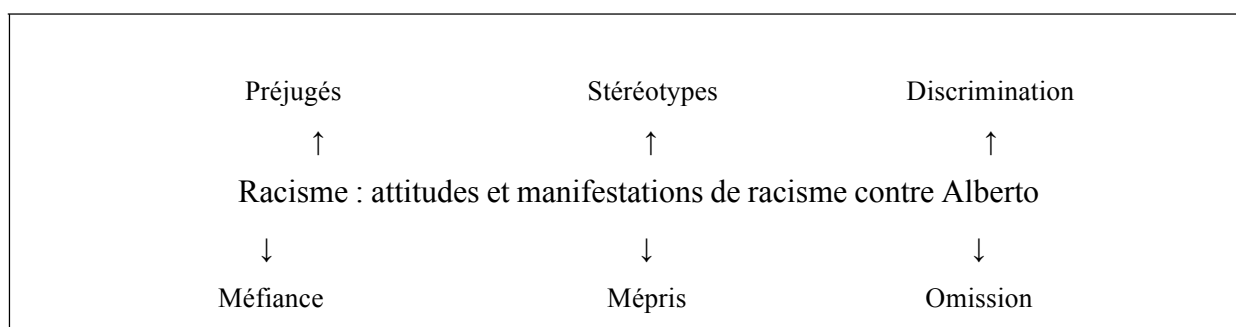


Tableau 4 : Manifestations du racisme dans *Fe*.

Les représentations de ces formes de stigmatisation et de racisme dans le film font partie du récit cinématographique autant sur le plan du discours que sur le plan du langage visuel. Ainsi, parmi elles, nous distinguons tout d'abord les préjugés et les stéréotypes. L'idée préconçue des colonisateurs de considérer l'indigène comme un sauvage⁵⁵¹ reste fortement ancrée dans l'imaginaire de la société guatémaltèque, comme l'expliquent Giracca et Sapón. Dans les médias il se véhicule toujours l'idée que les indigènes sont « violents » et « ont

⁵⁴⁸ Marta Elena Casaús, « Del Estado racista al Estado plural », in *Stockholm Review of Latin American Studies*, n° 6, 25 juillet, 2010.

⁵⁴⁹ Victoria Tubín, Ajb'ee Jiménez, Lucía Verdugo, *Cambiamos de chip: para una Guatemala plural, un periodismo incluyente*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2010, p. 17.

⁵⁵⁰ Nous avons élaboré le tableau à partir des informations proposées par Victoria Tubín, Ajb'ee Jiménez, Lucía Verdugo, *ibid*. Toutefois nous avons enlevé les termes qui ne sont pas tangibles dans le film, tels que : « rendre invisible », « moquerie », « ségrégation » et « marginalisation » et nous les avons remplacés par les concepts « mépris » et « méfiance » dont parle Casaús. Cf. « Del Estado racista al Estado plural ».

⁵⁵¹ Voir les théories proposées par Charles Mills dans son ouvrage *The Racial Contract*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.

tendance à se conduire de façon incontrôlable⁵⁵² ». Cette idée d'associer l'indigène à des pratiques inciviles est ici aggravée par le fait qu'Alberto est accusé du viol et de l'assassinat d'une jeune fille de treize ans. Même si les autres membres de l'église l'ignorent, lorsque Alberto arrive au sein de l'institution, on peut remarquer un *a priori* négatif vis-à-vis du jeune indigène, qui se traduit par les expressions faciales des autres. Au fur et à mesure qu'ils apprennent que Beto est un ex-prisonnier, leur mécontentement avec sa présence passe de la discrimination au mépris. Ils souhaitent l'expulser tout de suite de leur église, avant même de connaître « la vérité » ou qu'il puisse expliquer quoi que ce soit.

Bien que le film semble jouer avec les stéréotypes dans la construction et les représentations de certains personnages, dans ce jeu de « renforcement de stéréotypes » se détiennent des problèmes réels qui touchent le Guatemala. Ainsi, nous voyons comment les personnages secondaires jouent un rôle important dans la représentation de la société, car ils incarnent les archétypes de différentes couches de la société. Le premier groupe représenté est celui de la classe pauvre, incarnée principalement par le personnage d'Alberto. Ce groupe, tout comme Alberto, est représenté majoritairement par les indigènes. Comme on le voit dans le film, leur difficile intégration à la société ne leur permet pas de s'insérer socialement et économiquement comme les autres strates de la société.

Plusieurs des personnages secondaires nous permettent d'illustrer nos propos, par exemple le cas du peuple indigène en tant que groupe. D'après ce qu'on peut remarquer dans le film, les indigènes habitent en communauté, loin des villes, dans des conditions socio-économiques défavorables et sans les services et les « commodités » des villes. Ils parlent leur langue entre eux et ils n'ont pas un niveau d'éducation très élevé, à l'instar d'Odilia, la domestique qui travaille chez Alberto et Eva, qui doit se contenter d'un travail marginal de service dans le cadre duquel les allusions aux pratiques coloniales sont évidentes. Non seulement elle porte un uniforme de domestique, symbole de servitude, mais elle garde un rapport de soumission envers ses patrons. Ici l'expression et le message visuel sont très forts. Sa conduite d'infériorité et de servitude est révélée par son regard. À cela s'ajoute l'usage de la parole qui, symbole de la « liberté » au sens large, ou liberté d'expression, a été pendant très longtemps refusée aux indigènes. En effet, les indigènes n'ont presque pas la parole dans le film. Ils n'interviennent que lorsqu'on leur indique qu'ils peuvent prendre la parole. Ainsi

⁵⁵² Anabella Giracca, Francisco Sapón, « Análisis crítico del discurso: Una herramienta de información social », *op. cit.*, p. 28.

Odilia se limite à parler uniquement lorsqu'on lui pose une question. Par ailleurs, pour s'adresser à ses patrons elle utilise les termes « madame » et « monsieur » (en espagnol « señora », « señor »), symbole du respect et qui rappellent une adaptation non seulement aux normes culturelles occidentales, mais aussi le « paternalisme » des grands propriétaires. Dans la même logique, Odilia est appelée par ses patrons par son prénom, enlevant la marque de respect qui contient le titre « señor/a ».

La servitude des indigènes envers les classes les plus aisées et dans la plupart des cas vers des Blancs, des Ladinos ou des Métis est mise en relief lorsqu'Eva et Arturo célèbrent une fête dans leur demeure. En effet, les deux personnes portant un uniforme et servant les invités sont des indigènes (Odilia et Alberto). Dans ce sens, le réalisateur confronte les stéréotypes des indigènes à la réalité guatémaltèque où, condamnés par leur faible niveau d'éducation, les indigènes doivent exercer des activités très mal rémunérées, dans des conditions d'exploitation proche de la servitude.

Une autre manifestation que nous remarquons dans le film est l'omission exprimée par Eva, Ricardo ainsi que par d'autres personnes de l'Église. L'omission se fait à travers le fait de ne pas lui adresser la parole, comme Eva et Susy, qui travaillent dans l'église, tout comme Alberto, mais elles ne lui parlent pas. Elles font comme s'il n'était pas là. Tandis que les autres membres de l'Église tournent la tête lorsque leur regard croise celui d'Alberto, pendant ou après la messe du dimanche.

La dernière représentation de racisme du film prend la forme du mépris. Ce dernier s'exprime particulièrement dans les propos d'Eva, comme nous pouvons le constater lorsque que sa fille lui demande « De qui vous parlez ? » elle répond « de personne, ce sont des affaires d'adultes ». Si sa réponse pourrait paraître dépourvue d'une charge péjorative, le bref silence entre « personne » et puis le reste de la phrase nous exprime l'hésitation d'Eva à exprimer verbalement le mépris – qu'elle exprime avec son regard – à l'égard d'Alberto. En effet, le terme qu'elle emploie, « nadie » – « personne » en français – fait référence au célèbre poème d'Eduardo Galeano « Los nadie » (1940), qui reprend ainsi la façon dont la haute société s'exprime à l'égard des groupes marginaux :

Ceux-là qui sont personne : fils de personne
et proprios de rien. [...]
Qui n'ont pas de culture, mais un folklore.
Qui ne sont pas des êtres humains
mais des ressources humaines.
Qui n'ont pas de visage, mais des bras.
Qui n'ont pas de nom, mais un numéro.
Qui ne figurent pas dans l'histoire universelle,
mais dans la chronique rouge des presses locales [...]⁵⁵³

En effet, ce poème résume bien la pensée d'Eva, une femme riche qui ne pense qu'à l'argent et derrière sa « foi » religieuse ne se cache qu'une fausse morale. Pour elle, Alberto, comme les prisonniers et les autres personnes de couches sociales inférieures, ne sont « rien » d'important. Comme elle, d'autres personnages laissent paraître l'hypocrisie d'une société qui ne pratique pas ce qu'elle revendique.

III.1.3.2. Sur la fausse morale de l'égalité

À notre sens, une des idées exploitées remarquablement tout au long du film par le réalisateur est celle de la fausse morale que proclament les sociétés modernes. Jouant entre la carte de « la religion », l'altruisme et les valeurs humains, Crisóstomo nous expose les enjeux d'une société qui nie les inégalités raciales en même temps qu'elle professe l'idée d'un Dieu juste. Bien que dans le film les personnages principaux (Eva, Arturo, et Ricardo) se disent détenteurs de la parole de Dieu, leur conduite est toute autre dans la réalité. Car, s'ils vont à l'église tous les dimanches, « croient » au « pardon » et prient ensemble pour la bénédiction divine, dans leur pratique quotidienne leurs actions ne correspondent pas à la foi qu'ils professent entre les quatre murs de l'église.

La divergence entre les réalités de leur style de vie et de ce qu'il proclame est mise en évidence au début du film dans un des sermons où Arturo récite un extrait de la Bible :

Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux!
Heureux les affligés, car ils seront consolés!

⁵⁵³ Eduardo Galeano, *Los nadie* (CD), Madrid, Olim, Emi Music, 2005.

Heureux ceux qui ont faim et soif de la justice, car ils seront rassasiés!

Heureux ceux qui ont le cœur pur, car ils verront Dieu!

Matthieu 5 : 3-4, 6, 8.

Mais en réalité l'église où exerce Arturo est une église de riches où les personnes qui viennent écouter « la parole de Dieu » ne connaissent pas les réalités des pauvres ou des personnes opprimées évoquées par le pasteur. Et selon le rituel de chaque dimanche, après ces sermons les membres de l'église applaudissent euphoriquement les discours d'Arturo et déposent une enveloppe d'argent avant de rentrer chez eux. Ce qui semble intéresser les membres de leur Église est de faire des améliorations dans leur église et chercher plus de « fidèles », mais pas n'importe quel genre de fidèles sinon ceux qui ont de l'argent. C'est pour cela que quand Alberto arrive à l'église il est évident qu'il n'appartient pas à la même catégorie sociale que les autres personnes, même physiquement il est différent. C'est cela qui gêne en réalité l'arrivée de Alberto à l'église : il est indigène et pauvre.

Les membres de l'Église ne veulent pas exprimer ouvertement leur racisme ou leur discrimination. En effet, selon Giracca et Sapón, « une des réalités du racisme des élites sociales guatémaltèques est la négation⁵⁵⁴ ». Ils vont donner d'autres raisons pour expliquer leur mécontentement à l'égard de l'attitude d'Arturo qui veut aider un jeune indigène. Nous le voyons dans la scène où Ricardo demande à Eva « Où est Arturo ? », lorsqu'elle lui répond qu'il est allé à la prison voir un prisonnier. Elle tente d'expliquer à Ricardo que son mari essaie de faire son travail. Mais Ricardo en colère lui répond : « Non, son travail est à l'église, s'occuper des réunions et rendre les comptes ». De même nous le voyons plus tard dans une autre discussion entre Ricardo et Arturo :

Ricardo : « Arturo cela n'est pas une organisation caritative : si on se consacre à donner tout ce qu'on a on ne pourrait pas fonctionner. »

Arturo : « Oui, Ricardo mais nous sommes aussi une Église et il est de notre devoir de prêcher la parole de Dieu. »

Il est évident que ce qui intéresse Ricardo n'est pas l'amour, le pardon et la charité exprimés dans les sermons des dimanches à l'Église. De la même façon est soulignée

⁵⁵⁴ Anabella Giracca, Francisco Sapón, « Análisis crítico del discurso: Una herramienta de información social », *op. cit.*, p. 29.

l'attitude d'Eva qui organise des rencontres dans les hôpitaux et dans les prisons et parle ensuite « d'activités de communication ». Pour eux la pratique de « la charité » et le contact avec les autres personnes en dehors de leur cercle fermé de l'église est simplement un moyen de « marketing ». Le « faire semblant » à l'extérieur est important, mais au sein de leur communauté religieuse la tolérance envers « les autres » ne se pratique pas, surtout vers ceux qui n'ont pas les moyens d'offrir une grosse somme d'argent. Construire un parking plus grand pour recevoir des grosses voitures et faire une nouvelle campagne de marketing avec un site web où les adhérents peuvent faire des dons avec leur carte de crédit semble davantage intéresser Eva qu'essayer de comprendre pourquoi son mari souhaite aider ce jeune indigène. Ainsi, vis-à-vis du harcèlement d'Eva et de Ricardo pour qu'Arturo expulse de l'église Alberto, Arturo répond en colère :

J'en ai marre du cirque que nous faisons tous les dimanches.

Je voudrais penser que c'est vraiment pour quelque chose qui vaut le coup.

Je suis désolé ! J'ai la foi !

Par ces mots, Arturo met en évidence la fausse morale d'une église qui professe des mensonges pour retenir ses fidèles. Nous allons à présent aborder comment cette fausse morale est marquée par les rapports construits autour de la position économique des personnages.

III.1.3.3. Inégalités et rapports de pouvoir : entre argent, race et genre

Le rapport que fait le film avec la société et le matériel laisse voir une société qui serait gérée par « la loi de l'argent ». Les rapports interpersonnels de pouvoir sont établis en relation avec les moyens économiques dont ils disposent. La hiérarchie sociétale régie par le pouvoir économique est perceptible tout au long du film par la mise en scène des personnages.

On distingue dans la hiérarchie sociale établie dans le film une reproduction du système des inégalités en relation avec trois facteurs marqués par : l'économique, la race et le genre. De ce fait, il n'est pas le fruit du hasard que parmi ces quatre personnages, celui qui occupe socialement le rang le plus élevé soit Ricardo, car il est riche, il est blanc et il est un homme. Ce patron suit, en effet, le modèle de la hiérarchie raciale établie pendant la

colonisation où les blancs avaient le rang le plus élevé de l'échelle sociale, ce qui peut expliquer aussi la position des autres personnages du film dans cette relation de pouvoir. Comme nous pouvons le voir dans la pyramide ci-dessous :

Pyramide de la hiérarchisation du pouvoir entre les personnages du film⁵⁵⁵

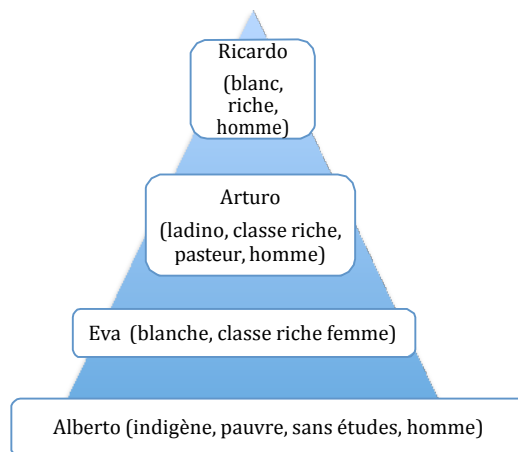


Image 30 : Hiérarchisation du pouvoir dans les personnages *Fe* d'Alejandro Crisóstomo

Dans cette pyramide de rapports de pouvoir, Arturo, qui est juste au-dessous de l'échelle de Ricardo n'est pas tout à fait « blanc », il est ladino. Or, il a un niveau économique aisé et surtout il est le « porte parole de Dieu », ce qui lui permet d'avoir un avantage par rapport aux autres personnages en dessous, mais pas en face de Ricardo. En effet, la religion dans le film comme dans la société centraméricaine joue un rôle central, car elle est porteuse de l'évangélisation et de la civilisation des indigènes. La religion est vue comme le moyen « d'éduquer » les populations « barbares » qui occupaient la région mésoaméricaine et par ce biais de les convaincre de suivre les lois de Dieu, bref « la loi des blancs ». Et puis, il est un homme, à la différence d'Eva qui, bien qu'elle ait un pouvoir important dans le film vis-à-vis des employés par exemple, est subordonnée aux hommes. En effet, c'est elle qui donne les ordres au personnel de service de la maison et à Susy, l'employée de l'église. Malgré cela, elle n'a jamais le dernier mot, elle est conditionnée par la parole que lui donnent Ricardo et Alberto. Car, ce sont eux qui détiennent le pouvoir et qui prennent les décisions importantes, par conséquent ce sont eux qui ont toujours le dernier mot dans leurs discussions.

⁵⁵⁵ Élaboration propre.

En bas de l'échelle, on retrouve Alberto, qui est pauvre, indigène et qui ne possède ni instruction académique ni travail et qui en plus est un ex-prisonnier. Par sa condition économique, sociale, raciale et sa stigmatisation comme « délinquant », il est positionné au plus bas de cette hiérarchie. Par conséquent, son pouvoir est nul face aux trois précédents. Il est conditionné à « obéir », en quelque sorte, à Álvaro qui lui a donné un travail et un logement. Ainsi, en contre partie, il s'occupe de corvées ménagères de l'église comme sortir la poubelle, balayer et nettoyer le sol entre autres. Il donne aussi « un coup de main » dans les activités réalisées par la famille comme la fête à la maison où il doit ranger les tables et les chaises ainsi que faire le « garçon » au moment du service. Enfin, sa relation avec les autres est de l'ordre de la servitude. Son contact social est presque inexistant, les gens de l'Église ne lui parlent pas, à l'exception d'Arturo et les enfants, tandis qu'il ose à peine regarder Eva et baisse les yeux quand les autres le regardent. Sa double condition marginale, pauvre et indigène, fait de lui un objet de mépris.

Dans une société où l'argent semblerait pouvoir tout acheter y compris le ciel et le pardon divin, l'argent sert à enlever la culpabilité, le péché. Mais pour ceux qui n'ont pas d'argent comme Alberto, situé au plus bas de l'échelle sociale, il n'est pas possible de se payer un lit en prison, car même là-bas il faut avoir de l'argent pour se payer paradoxalement « le droit au lit ». Il ne peut même pas se défendre pour prouver son innocence, car tout tourne autour d'un monde d'apparence, de préjugés et d'argent.

III.1.3.4. Le regard piégé sur l'autre

Je pense que s'il y a une morale à tirer dans le film c'est le préjugé, dans ce pays beaucoup de conflits sociaux sont provoqués par les préjugés.

Alejandro Crisóstomo⁵⁵⁶

Pour nous donner une preuve de la façon dont la société et l'être humain sont conditionnés par les discours préconçus et par les images qui régissent notre imaginaire, le

⁵⁵⁶ Cf. Interview d'Alejandro Crisóstomo in *Hacer cine en Guatemala*.

réalisateur nous piège dans un « récit révisionnel⁵⁵⁷ ». À travers une expérience cognitive, réussie grâce à la caméra subjective, Alejandro Crisóstomo dirige notre regard sur des « fausses » pistes qui vont nous faire tomber dans les préjugés, et les discours stéréotypés des personnages dirigeant inconsciemment nos pensées et notre capacité à voir les faits avec « objectivité ».

Lorsque le film commence, la première scène s'ouvre avec une vue panoramique sur une grande rivière. Dans le brouillard se trouve au milieu une barque que nous apercevons à peine. Par la suite, nous voyons Alberto allongé dans un lit. Dans un montage alterné, les scènes du passé reviennent à la mémoire d'Alberto. Or, le spectateur ne sait pas que l'homme qui est dans la barque est Alberto ni qu'il est en train de (re)visionner une scène de sa vie. Les deux hommes ne se ressemblent pas, ni les vêtements, ni les contextes, ni le visage⁵⁵⁸ ne nous font faire une connexion entre les deux. Les scènes de la rivière et des champs sont des espaces ouverts et sauvages tandis que l'autre scène se déroule dans une chambre « moderne » et fermée. Mais, en effet, il est en train de se rappeler de la terrible nuit où il a vu pour la dernière fois une jeune fille qui a été assassinée dans son village et du meurtre duquel il est accusé. Sous forme de *flashback*, ces premières minutes du film basculent entre la course frénétique d'Alberto au milieu des champs sauvages et une autre scène où il est allongé en train de revivre cette angoissante séquence. Après, nous écoutons les sons des sirènes de la police et on voit soudain Alberto qui est attrapé par la police tandis qu'une foule de gens qui le suivent en courant souhaite le lyncher. Peu après, nous voyons Alberto enfermé en prison après avoir été brutalement frappé. À partir de ce moment le spectateur va se demander ce qui s'est passé. Pourquoi est-il en prison ?

Quelques minutes après, lorsqu'il est en prison et à travers le *flashback* dans la mémoire d'Alberto, on comprend qu'il est accusé du meurtre de cette jeune fille. Et l'incertitude de l'innocence de cet homme naît chez le spectateur. Avec des moyens techniques, notamment avec des nombreuses ellipses privatives, le réalisateur laisse croître le doute. On le voit lors de la scène de la soirée au village quand Alberto parle pour la dernière fois avec la fille après l'avoir vue danser. Son excitation visible et la moquerie des autres le

⁵⁵⁷ Le récit révisionnel, également connu en narratologie comme « récit non fiable » est celui qui a « une construction narrative sophistiquée » en mêlant plusieurs procédés techniques. Il remet en cause le savoir narratif du spectateur. Laurent Jullier, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation, op. cit.*, 79-80.

⁵⁵⁸ Dans la scène filmée dans le village, Alberto a les cheveux plus longs et porte une moustache, dans la scène de la chambre, il a les cheveux courts et ne porte plus la moustache.

font partir en courant. On (re)voit cette scène plusieurs fois dans le film en nous montrant la même scène par petits bouts, sans nous laisser la voir complètement. Or, un des extraits est celui où Alberto regarde la jeune fille derrière les arbres. Il fait nuit, elle est seule au milieu de la forêt et Alberto la regarde fixement. Une autre scène notable est celle où Susy, l'employée de l'église, quitte son bureau tard dans la nuit. Dans un plan fixe, on la voit sortir du cadre et on voit apparaître sous le même plan à Alberto. Puis il disparaît dans le hors champ. On ne se sait pas ce qu'il s'est passé. Après une ellipse, on voit Susy dans une chambre d'hôpital où elle se bat entre la vie et la mort après avoir été brutalement battue.

Ainsi, entre de nombreux *flashback*, des ellipses privatives et une focalisation interne non vectoriel, le réalisateur sollicite le spectateur, lui imposant un travail de « rétrodiction⁵⁵⁹ » dans un récit complexe qui ne fait qu'embrouiller le spectateur jusqu'à lui faire croire à la culpabilité d'Alberto. Il en est de même lorsque la caméra subjective dans diverses scènes telles que celle où Alberto, depuis sa barque, parle avec la fille qui sera retrouvée assassinée le lendemain. Dans cette séquence, après leur discussion et quand la jeune fille finit de laver les vêtements dans la rivière, elle se met debout pour rentrer chez elle. La caméra la filme et la suit de dos pendant qu'une séquence alternée nous montre dans un premier plan le regard épanoui d'Alberto face au corps sculpté de la jeune indigène. À partir de là les doutes sur l'innocence d'Alberto sont posés chez le spectateur. Il est évident qu'Alberto ressent un plaisir voyeuriste en regardant la jeune fille. Mais en est-il le véritable meurtrier ? Cela laisse planer le doute sur sa culpabilité chez le spectateur. Or, d'autres séquences du film auront encore plus de pouvoir pour laisser croire dans la culpabilité du jeune indigène.

Le réalisateur emploie un grand nombre de séquences filmées, pour renforcer les doutes d'Arturo et la méfiance d'Eva, en champ-contrechamp pour positionner le regard d'Alberto sur le regard des enfants ainsi que sur Susy, l'assistante d'Arturo. Cela est illustré par la scène où Arturo raconte une histoire à un petit groupe d'enfants invités à l'église. Alberto regarde la scène en cachette, le montage alterné entre le plan approché du regard d'Alberto, les petites filles assises dans le salon et le regard d'Eva qui voit avec un œil méfiant Alberto. Ou encore quand Alberto est invité par Arturo à passer devant l'estrade et à prendre dans ses bras la petite Amanda – qu'il a sauvée auparavant de la noyade –, le regard d'Eva est fixé sur les bras d'Alberto qui tient les jambes de la petite. Au moyen d'un champ-

⁵⁵⁹ Terme employé par Laurent Jullier, il désigne le sens contraire de « prédiction ». Laurent Jullier, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, p. 80.

contrechamp, le regard d'Eva alterne avec les gros plans les bras d'Alberto qui sont en contact avec les jambes d'Amanda et puis on voit le sourire d'Alberto. Ces scènes, avec beaucoup d'autres, notamment celles nommées précédemment, nous font croire à la culpabilité d'Alberto. Ces gestes sont compris comme ceux d'un pédophile. Or, comme nous ne le verrons qu'à la fin du film, il est innocent. Les *flashbacks* nous font (re)voir les scènes qui étaient montrées fragmentées et coupées. Ainsi, on découvre qu'Alberto a été le témoin de l'assassinat de la jeune fille de son village. On se rend compte qu'en effet lorsqu'il suit Susy à la sortie de son bureau, c'est parce qu'il a entendu un bruit et il la suivie pour savoir qu'est-ce que c'était. On voit comment il essaye de sauver Susy des deux jeunes hommes qui la frappent pour la violer. Mais s'il réussit à faire partir les jeunes lorsque d'autres personnes arrivent dans la rue. Or, il sera à nouveau jugé comme le responsable.

De ce fait, Arturo finit à la fin du film par croire dans la culpabilité d'Alberto, tout comme Eva qui a toujours pensé qu'Alberto était un délinquant et un assassin. Par les commentaires des autres et notamment celui de sa femme et de Ricardo, Arturo finit par croire qu'ils avaient tous raison. L'indigène était un sauvage et un meurtrier et celui – Arturo – qui a eu tort d'avoir la « foi » et de croire qu'il était « différent ». De même le spectateur, par le regard conditionné de la caméra qui ne lui laisse voir qu'une partie de l'histoire fragmentée, finit par croire qu'Alberto est un violeur et un assassin, ce qui représente à fin de compte la pensée des autres personnages du film.

Or, ni Arturo ni les autres personnages n'auront la possibilité de connaître la vérité, comme le spectateur, car le film se clôt avec la mort de Susy qui ne pourra jamais attester de l'innocence du jeune indigène. Tandis qu'Alberto finit par s'enfuir de peur de retourner en prison. Le regard de déception et frustration d'Arturo ainsi que les regards de haine d'autres personnages dans la scène finale des funérailles traduisent le malaise général des personnages. Le pasteur ne croît plus en l'innocence de celui qu'il voulait protéger, de même qu'il ne croît plus en Dieu, comme il l'exprime quand sa fille lui demande s'il ne va pas dire quelque chose, ce qu'on attend d'un pasteur dans ce cas, son « non » tacite en est une preuve.

Avec *Fe*, Alejandro Crisóstomo offre au spectateur une expérience cognitive bouleversante et frappante des effets de la discrimination et du racisme qui poussent aux inégalités dans une société construite sur les bases des inégalités raciales, l'invitant à

prendre conscience de l'ampleur d'un problème qui persiste non seulement au Guatemala mais aussi ailleurs dans la région.

La thématique des inégalités reste au cœur de la cinématographie centraméricaine comme un des sujets de prédilection des cinéastes. Mais son rapport avec la réalité des nations centraméricaines peut expliquer l'intérêt que lui porte le cinéma. Surtout ces dernières décennies où malgré les progrès économiques qu'ont vécu les pays centraméricains, comme le certifie la Banque mondiale⁵⁶⁰, le problème des inégalités demeure un enjeu majeur des agendas politiques des six pays de la région. Ainsi, suite à l'étude comparative et à l'analyse des films que nous venons d'exposer, nous pouvons en conclure que même si la thématique des inégalités a toujours intéressé le cinéma centraméricain même dans sa « pré-histoire », avant que les mouvements de cinéma nationaux ne surgissent, la thématique des inégalités a pris de la force au cours des dernières décennies avec l'émergence de nouvelles crispations politico-économiques que nous avons évoquées comme la crise économique de 2009. De ce fait ce n'est pas un hasard si deux des films que nous avons abordés ont été réalisés en 2009 et que l'augmentation de films liés au sujet a augmenté à partir de cette date. De même, nous avons pu constater que c'est dans la décennie 2000 à 2014 que se concentrent le plus grand nombre de films sur le sujet et que de sa contemporanéité surgissent des nouvelles manières d'exprimer cette réalité. Dans l'effervescence créative du « nouveau cinéma centraméricain » de fiction, nous avons pu remarquer trois moyens différents : la comédie, le mélodrame et le suspense.

Ainsi, dans *Gestación*, Esteban Ramírez opte pour le mélodrame, un genre traditionnel à qui le réalisateur a donné non seulement de la couleur locale mais un regard sur les réalités sociales du pays. Avec une « esthétique de la marginalisation » urbaine, il remet en question les paradigmes d'une société qui se dit égalitaire mais qui continue à être très en retard en matière de genre et d'inégalités économiques. Dans *Chance*, nous avons vu comment Abner Benaim exploite le sujet à travers la comédie utilisant un des moyens très récurrents dans la culture populaire latino-américaine, mais peu utilisé dans la région : la dérision, ouvrant ainsi de nouvelles possibilités pour le cinéma régional. Nous avons pu voir dans ce film la représentation d'une société inégalitaire où l'argent prime sur les rapports humains et où les

⁵⁶⁰ Voir Base de données statistiques, indice *Gini* de la Banque mondiale. [En ligne] URL : <http://datos.bancomundial.org/indicador/SI.POV.GAPS/countries/1W?display=graph> [Consulté le 5 décembre 2014].

rapports de pouvoir sont marqués par l'argent. Dans *Fe* nous avons vu surgir un phénomène complètement nouveau dans la cinématographie régionale, celui du film « révisionnel », avec des mécanismes techniques plus complexes par rapport à ceux utilisés auparavant dans la région. Avec un travail d'introspection, le film nous laisse voir les conséquences corrosives des inégalités et de la stigmatisation raciale.

Or, nous avons pu montrer que malgré la façon différente de s'appropriier des problématiques liées aux inégalités et d'aborder trois types différents d'inégalités – économique, raciale et de genre – ils ont tous en commun l'intention de dénoncer une réalité qui touche non seulement leurs pays mais la région entière. Ils interpellent le public en remettant en contexte les problématiques nationales et en utilisant – dans deux de trois films – un fait divers et dans les trois films des références directes aux phénomènes que vivent leurs pays. De ce fait, le récit filmique se présente non comme une réalité lointaine, mais comme une réalité du quotidien. Cet approche confronte le spectateur à des faits qui ne sont toujours pas perceptibles ou qui sont très souvent occultés. Ainsi comme l'expose Kracauer, ces films contribuent à éveiller la conscience des faits submergés dans la conscience sociale⁵⁶¹. En mettant en avant les réalités matérielles d'une nation et d'une région, ils contribuent à forger un « observateur conscient⁵⁶² » de la réalité.

Enfin, ce que nous laissent comprendre les trois films abordés est le fait que les inégalités constituent un sujet en plein éblouissement social qui ne peut pas laisser indifférents ni les cinéastes, ni les populations de ce pays, car au sein de ce problème social surgissent d'autres problématiques étroitement liées les unes aux autres et que nous aborderons par la suite : celle de la violence et celle de la migration.

III. 2. Cinéma et Violence

En Amérique latine, depuis les années 1960, les rapports entre le cinéma latino-américain et la violence sont devenus très étroits. Dès documentaires *La hora de los hornos* (Argentine, 1968) de Fernando Solanas et Octavio Getino, *Ya es tiempo de violencia*

⁵⁶¹ Siegfried Kracauer, *Théorie du film, op. cit.*, p. 105.

⁵⁶² *Loc. cit.*

(Argentine, 1969), *La Batalla de Chile* (Chili/France, 1972-1979) de Patricio Guzmán jusqu'aux fictions des années 2000 comme *Amores perros* (Mexique, 2000) d'Alejandro González Iñárritu en passant par *Rabia* de Albertina Carri (Argentine, 2008), pour ne citer que quelques exemples. Mais en effet, un grand nombre de réalisateurs d'hier et d'aujourd'hui se sont fortement inspirés de ce phénomène qui frappe fort notre continent depuis des siècles.

Mais, que comprend-on par violence ? Du terme latin *violentia*, qui signifie « abus de la force », le CNRT le définit comme « force exercée par une personne ou un groupe de personnes pour soumettre, contraindre quelqu'un ou pour obtenir quelque chose⁵⁶³ ». La violence est aussi décrite comme un ou des « acte(s) d'agression commis volontairement à l'encontre d'autrui, sur son corps ou sur ses biens⁵⁶⁴ ». Or, il n'existe pas un seul type de violence, mais des violences : elle peut être verbale, physique, morale ou psychologique. Le droit civil, le droit pénal et le droit international interdisent les actes de violence contre les individus et les États souverains. Malgré son interdiction et sa pénalisation, dans nos sociétés nous sommes souvent témoins d'actes violents. Les moyens d'information, de la presse, de la télévision, de l'internet, du cinéma ainsi que d'autres expressions audiovisuelles ne cessent de nous parler du problème. Or, la région centraméricaine est une des régions du monde les plus touchées⁵⁶⁵. Selon les derniers rapports des Nations Unies⁵⁶⁶ et celui de la Banque mondiale⁵⁶⁷ (2011) la violence constitue un des problèmes majeurs de la région. Mais d'où émerge cette violence et pourquoi les pays centraméricains sont-ils touchés par cette problématique plus que d'autres régions ?

⁵⁶³ Sources des définitions Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales. [En ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/violence> [Consulté le 3 avril 2014].

⁵⁶⁴ *Loc. cit.*

⁵⁶⁵ Dennis Rodgers, « Living in the shadow of death: gangs, violence and social order in urban Nicaragua, 1996–2002 », *Journal of Latin American Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 ; Charles T. Call, *Sustainable Development in Central America: The Challenges of Violence, Injustice and Insecurity*, Hamburg, Institut für Iberoamerika-Kunde, 2000.

⁵⁶⁶ Theodore Leggett, *Crime and development in Central America, Caught in the crossfire*, Nations Unies, Rapport mai 2007. [En ligne] URL : https://www.unodc.org/pdf/research/Central_America_Study_2007.pdf; [Consulté le 28 novembre 2012]; Nations Unies, *Crime and Violence in Central America: A Development Challenge*, 2011, Banque mondiale. [En ligne] URL : http://siteresources.worldbank.org/INTLAC/Resources/FINAL_VOLUME_I_ENGLISH_CrimeAndViolence.pdf [Consulté le 5 décembre 2014].

⁵⁶⁷ Banque mondiale, *Crimen y violencia en Centroamérica. Un desafío para el desarrollo*, Departamento de desarrollo sostenible y reducción de la pobreza y gestion económica, Región de América Latina y el Caribe, 2011. [En ligne] URL : http://siteresources.worldbank.org/INTLAC/Resources/FINAL_VOLUME_I_SPANISH_CrimeAndViolence.pdf [Consulté le 3 avril 2014].

Selon Edelberto Torres, assesseur du PNUD au Guatemala, « les origines de la violence remontent à plus de 500 ans. La conquête et la défaite d'une population et la colonisation de plus de 300 ans furent l'exercice d'une perpétuelle violence contre la population⁵⁶⁸ ». Un des premiers faits de violence collective faite aux peuples centraméricains date de l'arrivée des Espagnols sur le continent américain. Ainsi, pendant des siècles depuis la colonisation, des pays centraméricains, comme l'ensemble de l'Amérique latine, ont souffert d'une extermination massive de leur population et de l'imposition de modèles politiques qui opprimaient les peuples et les exploitaient sous le joug de la violence, utilisant la mort comme moyen de châtement contre ceux qui se refusaient à suivre ces nouvelles « normes » de « civilisation ». Après les indépendances des colonies centraméricaines en 1821, les systèmes de répression de la couronne espagnole étaient bien ancrés dans *le savoir faire* de l'oligarchie ainsi que dans une grande partie des élites politiques qui ont perpétué le contrôle du peuple par la violence. Pendant des décennies, les dictatures se sont servies de ces moyens violents de répression pour soumettre le peuple à leur volonté.

Pour Torres, même si la construction de l'économie coloniale a eu des composants d'une autre nature, ils sont toujours restés dans la dynamique d'un contrôle total de la population. De ce fait, se suivent les constructions de républiques qui ont continué cette orientation vers la domination et la violence comme moyen de contrôle⁵⁶⁹. Selon Torres, « La violence est à l'origine de l'État national⁵⁷⁰ » de nos pays. Or, lorsque les peuples se sont soulevés par la voie des armes dans des actes révolutionnaires, les régimes autoritaires et les « nouveaux colonisateurs⁵⁷¹ » ont répondu avec plus de violence. Même si on croyait ces actes impensables dans des pays désormais « civilisés », la torture, la disparition, les massacres des peuples entiers dénoncés par les différentes commissions de la vérité⁵⁷² et par les rapports des organismes internationaux font leur apparition à nouveau. Sans savoir exactement si ces actes avaient disparu ou simplement s'ils avaient ressurgi à nouveau, on peut dire qu'ils témoignent de la violation des droits de l'homme et de l'expression de la violence au sein

⁵⁶⁸ Rodrigo Soto, *Las armas de la violencia*, Fundación Arias para la paz y el progreso humano, 2004, 60'.

⁵⁶⁹ Sonia Alda Mejías, « El debate entre conservadores y liberales », en *Centroamérica. Distintos medios para un objetivo común, la construcción de una República de ciudadanos*, in *Espacio Tiempo y Forma*, 2000, p. 277-278.

⁵⁷⁰ *Loc. cit.*

⁵⁷¹ Le terme « nouveaux colonisateurs » est utilisé pour nommer les États-Unis et multinationales qui viennent exploiter les ressources premières de la région.

⁵⁷² Voir : Nations Unies, Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, *Guatemala memoria del silencio*, Guatemala, Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, 1999 ; Nations Unies, Informe de la Comisión de la Verdad para El Salvador, *De la locura a la esperanza. La guerra de 12 años en El Salvador*, San Salvador-New York, 1992.

même de l'État. Les représentants de la nation qui sont, en théorie, ceux qui doivent veiller pour le bien être de la population, ont été les principaux auteurs d'actes violents. Comment ne pas se soulever dans des pays qui pendant des années ont souffert de violences atroces commises par ceux qui sont censés les protéger ? Comment ne pas répondre avec violence quand le seul moyen de libération semble être la force et la violence ?

Dans les années 2000, après les révolutions, le problème de la violence ne semble pas être fini, loin de là, dans certains pays il semble s'être aggravé, comme l'affirme Charles Call :

Dans la dernière décennie on a vu se produire une alarmante augmentation de violence criminelle dans toute la région. Vers la fin des années 1990, les taux d'homicides au Salvador, au Guatemala et au Honduras ont atteint des proportions alarmantes, dépassant en 1997 presque toutes les régions du monde. Même au Costa Rica, pays de large tradition démocratique, entre 1991 et 1998, le taux d'homicides a augmenté de 41 %⁵⁷³.

Des centaines d'armes qui circulent librement dans la région depuis la guerre et l'extension de leur trafic ont contribué à la propagation de la violence provoquant une augmentation du nombre de crimes et d'assassinats dans les dernières décennies. Dans des pays où la guerre a duré dix ans voire plus (Nicaragua, 1978-1989), (Le Salvador, 1980-1992), (Guatemala 1960-1996), des milliers de personnes ont grandi sans éducation scolaire au milieu d'actes extrêmes de violence, « Comme résultat, le combat a été la seule compétence que possédaient une génération de jeunes gens sans autre alternative d'identités ou d'opportunités. Cette compétence a été facilement appliquée dans le gangstérisme, le crime, et le trafic frontalier⁵⁷⁴ ». L'échec de l'intégration de milliers d'ex-combatants de guérillas et d'ex-soldats à la vie civile, le fort taux de chômage y ont contribué⁵⁷⁵. N'ayant pas d'autres modèles de vie et d'autres moyens de subsistance, la reproduction de violence, comme moyen de résolution des conflits et des besoins économiques, est devenu un

⁵⁷³ Charles T. Call *Sustainable Development in Central America: The Challenges of Violence, Injustice and Insecurity*, op. cit., p. 4.

⁵⁷⁴ Banque mondiale, *Crime and Violence in Central America: A Development Challenge*, op. cit., p. 14.

⁵⁷⁵ Rogelio Cedeño Castro, *La desmovilización militar en América Central : el impacto social y político del estallido de la paz, los años noventa*, San José, Dice Libros, 2008.

phénomène non seulement social mais psychologique⁵⁷⁶. Les horreurs de la guerre et les violences commises contre les populations ont provoqué dans l'après-guerre un traumatisme psychosocial⁵⁷⁷ collectif dont les jeunes et les enfants ont été les principales victimes. Selon les experts des Nations Unies, ce phénomène a contribué à la perpétuation d'une « culture de violence⁵⁷⁸ ».

Face à cette problématique préoccupante, les artistes, à travers notamment la littérature et le cinéma, ont retrouvé dans leurs expressions de la violence une source d'inspiration et en quelque sorte de rédemption de la réalité entre la *mimesis* et la *catharsis*. En Amérique centrale, le cinéma s'est intéressé à la représentation de la violence à partir notamment des films tournés dans la période des révolutions. La guerre comme expression par excellence de la violence a occupé directement et indirectement les films des années 1970 et 1980. Or, après cette période, la violence revient au grand l'écran sous d'autres formes de représentation. Cette fois-ci, c'est la violence civile qui intéresse les réalisateurs et c'est sur ce genre de violence, que nous voudrions centrer notre analyse. À ce stade de notre réflexion, nous essayerons particulièrement de comprendre comment et pourquoi les représentations de la violence ont évolué dans le cinéma centraméricain ? Quels liens existent entre ces films et les réalités sociales et historiques de la région ?

III.2.1. Sur la violence dans la production filmique centraméricaine

Dans le cinéma latino-américain, c'est le réalisateur espagnol Luis Buñuel avec le film *Los Olvidados* (1950) qui ose représenter de façon directe et ouvertement la violence en ouvrant la voie à une dénonciation sociale⁵⁷⁹. Plus tard, avec l'arrivée du Nouveau cinéma latino-américain à la fin des années 1950, la notion de violence sera représentée à travers les pouvoirs en place ainsi que par les excès commis sur les populations les plus démunies. En Amérique centrale, et selon les travaux de recherche de Cortés⁵⁸⁰, avant les années 1970 les rares films réalisés dans cette période ne s'intéressaient pas forcément à des thématiques de

⁵⁷⁶ Theodore Leggett, *op. cit.*, p.34-36.

⁵⁷⁷ Les expositions de la guerre aux horreurs de la mort quotidienne, des massacres, mais aussi de la torture, des viols collectifs et de l'entraînement des enfants à la guerre en les obligeant à agir même contre leurs familles a provoqué un traumatisme individuel mais aussi collectif dans l'ensemble de la société.

⁵⁷⁸ *Loc. cit.*, p. 35.

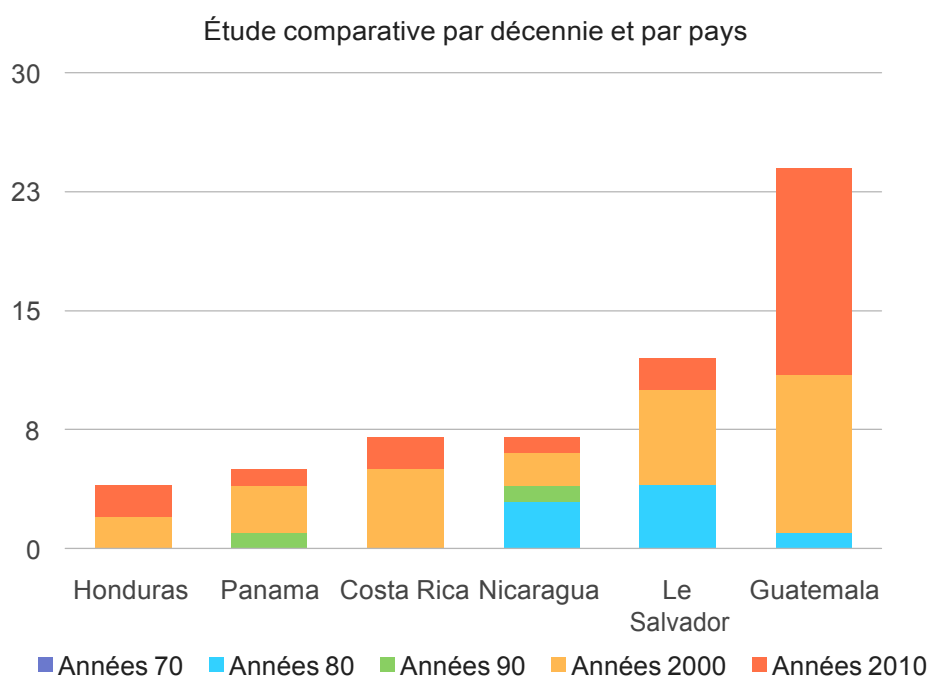
⁵⁷⁹ Claude Murcia, « Violence et société dans le cinéma latino-américain contemporain », in *L'ordinaire Latino-américain*, n° 213, 2010, p. 6.

⁵⁸⁰ Selon l'ouvrage *La pantalla rota*, María Lourdes Cortés ne mentionne aucun film, avant les années 1970, en liaison avec la violence ou la dénonciation sociale autour de la violence.

dénonciation sociale, à quelques exceptions près comme ceux des réalisateurs salvadoriens Alejandro Cotto et Baltazar Polio et du Hondurien Samy Kafati. Toutefois, à l'époque, le cinéma régional ne s'intéressait pas encore vraiment à la représentation de la violence. L'idée de représenter la région comme lieu idyllique⁵⁸¹, ne laissait pas la place à d'autres types de questionnements.

C'est véritablement avec l'arrivée des révolutions que les cinémas nationaux vont se tourner vers des problématiques sociales et par conséquent vers la violence d'État exercée par certains gouvernements totalitaires. C'est ainsi qu'ont vu le jour les premiers films consacrés explicitement à la violence en Amérique centrale. Selon les résultats de notre catégorisation par thématiques, et en faisant volontairement omission des films réalisés pendant et sur la guerre, l'évolution de la violence comme thématique dans les films de la région est la suivante :

ETUDE COMPARATIVE DE LA PRODUCTION FILMIQUE EN AMERIQUE CENTRALE : FILMS PORTANT SUR LES VIOLENCES (1970-2014)⁵⁸².



Graphique 8 : production filmique en Amérique centrale, films portant sur les violences (1970-2014).

⁵⁸¹ *Ibid.*, p.71-74.

⁵⁸² Élaboration propre.

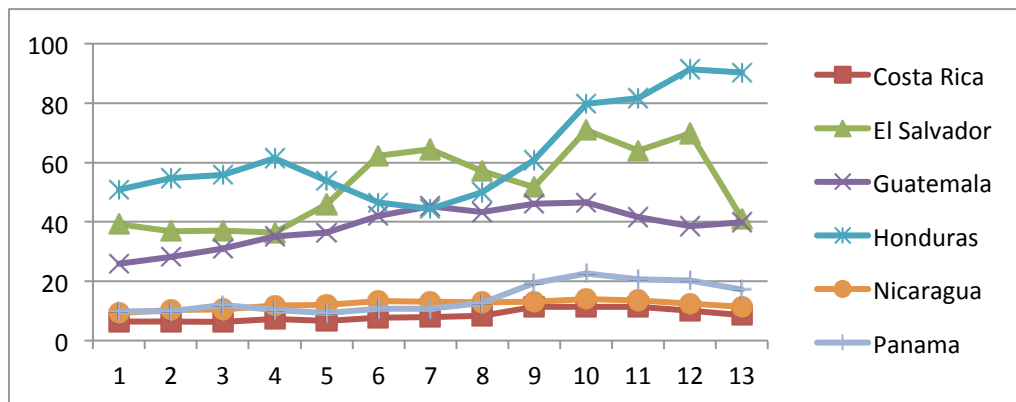
Des quatre-vingt-quatre films répertoriés sur le thème de la violence, en dehors des films de guerre, seulement quatre films ont été réalisés entre les décennies 1970 et 1980. On a enregistré ainsi deux films sur la violence commis sur les femmes, *La muerte también cabalga* (Guatemala, 1976) et *Un hombre cuando es un hombre* (Costa Rica, 1985) de Valeria Sarmiento ; un film sur la violence d'État, *El señor presidente* (1983) de Manuel Octavio Gómez et un film sur la violence faites aux indiens, et particulièrement aux indiennes, par les conquistadors espagnols, *Íntima raíz* (1984) de Patricia Howell. L'immersion dans des atrocités quotidiennes de la guerre vécues dans cette période a accaparé l'intérêt central des réalisateurs.

Dans les années 1990, on observe déjà une augmentation de films autour de la violence. Or, sur sept films liées à ce phénomène, cinq sont autour de la violence de genre : *Y cuando haya cielo mutilado* (Nicaragua, 1993) de María José Álvarez ; *Bajo el límpido azul de tu cielo* (Costa Rica, 1993) de Hilda Hidalgo et Felipe Cordero ; *Lágrimas en mis sueños* (Nicaragua, 1997) de María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández ; *Variaciones sobre un mismo crimen* (Costa Rica, 1998) de Gustavo Fallas et Jürgen Ureña et *El día que me quieras* (Nicaragua, 1999) de Florence Jaugey ; ainsi qu'un film sur la violence civile à partir d'un fait divers : l'assassinat de trois personnes, *Cuando el río suena piedras trae* (Costa Rica, 1992) de Mercedes Ramírez et Luciano Capelli, et enfin un film sur la violence d'État, *No hay cosa oculta que no venga a descubrirse: la tragedia de Santa María Tzejá* (Honduras, 2000) de Randall Shea.

À partir des années 2000, parallèlement à l'augmentation du nombre d'assassinats et de crimes en Amérique centrale⁵⁸³, comme nous le remarquons dans le graphique ci-dessous, voir graphique n° 9, ils surgissent des films autour d'un autre type de violence. Cette fois-ci, c'est la violence urbaine qui est au cœur des récits filmiques. En effet, comme nous le montre la rubrique, à partir des années 2001 la violence n'a cessé de grimper. À l'exception du Salvador où les politiques drastiques d'extermination de *Maras* ont fait diminuer celle-ci dans les périodes : de 2007 à 2009, de 2010 à 2011 ainsi qu'en 2013. Le Honduras a aussi fait baisser les indices de violence entre 2004 et 2007. Or, ces deux pays ont vu rebondir les indices de violence entre 2010 et 2013 en devenant les pays les plus dangereux de la région.

⁵⁸³ Theodore Leggett, *Crime and development in Central America, Caught in the crossfire, op. cit.* ; Nations Unies, *Criminal and Violence in Central America: A Development Challenge, op. cit.*

Taux des homicides par chaque 100 000 habitants (2001-2013)⁵⁸⁴



Graphique 9 : Taux des homicides par chaque 100 000 habitants (2001-2013) en Amérique centrale.

Les dernières années, le Guatemala, le Salvador et l’Honduras forment ce qu’on appelle « le triangle Nord », une des régions les plus dangereuses au monde. Le crime dans la région, particulièrement dans ces trois pays, provoque de nombreux effets collatéraux. Parmi eux, on repère la constante évasion des entreprises locales et étrangères vers d’autres destinations géographiques, et avec elles d’importants investissements économiques, ce qui contribue à l’augmentation du chômage et de la pauvreté dans la région. À cela s’ajoute également la problématique du narcotrafic qui contribue à la prolifération de nombreuses bandes de crime organisé. Dans un contexte social de dégradation de la sécurité où la violence est le lot quotidien, les films s’imprègnent de ces réalités pour les exposer sur grand écran. Dans la période de 2000 à 2014, le nombre de films autour du sujet s’élève à soixante-quatorze films, dont quarante-deux documentaires et trente-deux films de fiction. De la totalité des films catalogués, 48 % correspondent à la violence civile et urbaine, 23 % à la violence d’État, 17 % à la violence de genre, 10 % à la violence conséquence de la guerre et 4 % à d’autres types de violences⁵⁸⁵.

Concernant les moyens et la façon d’aborder la violence, ils sont très variés. Certains films présentent la violence comme un phénomène héritier des multiples invasions étrangères sur le territoire tels que les films : *Invasión* (Panama, 2014) d’Abner Benaim ou *El último*

⁵⁸⁴ Création propre à partir des informations des statistiques des homicides de l’UNODC, United Nations Office on Drugs and Crime. [En ligne] URL : <https://www.unodc.org/gsh/en/data.html> [Consulté le 10 avril 2014].

⁵⁸⁵ Dans d’autres types de violence nous avons classifié des films qui parlaient des invasions d’autres pays vers les pays de la région.

soldado (Panama, 2010) de Luis Romero. D'autres documentaires nous présentent la violence comme résultat de milliers d'armes qui transitent librement sans contrôle depuis les révolutions. Tel est le cas du film *Las armas de la violencia* (Costa Rica, 2004) de Rodrigo Soto. D'autres films reprennent la violence dans le milieu carcéral comme *V.I.P* (Guatemala, 2007) d'Elías Jiménez et *El porvenir* (Honduras, 2008) d'Óscar Estrada. Quelques films se sont inspirés de faits divers comme *El psicópata: el triángulo de la muerte* (Costa Rica, 2008) de Luis Mena ou de drames de la vie réelle tel que : *La isla de los niños perdidos* (Nicaragua, 2001) de Florence Jaugey. La violence de genre⁵⁸⁶ est aussi abordé dans de films comme *El engaño* (Nicaragua, 2012) de Florence Jaugey. Un autre groupe de films aborde le thème de la violence dont les migrants⁵⁸⁷ centraméricains sont objet comme dans *Nica/ragüenses* (2004) de Julia Fleming et Carlos Solís ou *AbUSAdos* (Guatemala, 2011) de Luis Argueta.

Dans cette décennie, sont également repris les violences et les abus commis par les États et leurs politiques dans des films comme *La casa de enfrente* (Guatemala, 2003) d'Elías Jiménez. Dans cette période, on revient aussi sur le passé comme l'ont fait les films : *El codo del diablo* (Costa Rica, 2014) des frères Ernesto et Antonio Jara, *1932 La cicatriz de la memoria* (Salvador, 2003) de Carlos Henríquez Consalvi et Jeffrey Gould et *El tigre y el venado* (Salvador, 2013) de Sergio Sibrián. Dans cette période apparaissent également des nouvelles perspectives abordées, comme la violence au sein des ghettos dans le film *Curundú* (Panama, 2007) d'Ana Endara, *Guetto* (Panama, 2009) de Franco Holness ; la violence chez les jeunes comme *Gasolina* (Guatemala, 2008) de Julio Hernández, *Cielo Rojo* (Costa Rica, 2008) de Miguel Gómez. Ainsi paraissent aussi des films autour de la violence des bandes des jeunes armés et des problèmes de drogue : *En sentido opuesto* (Guatemala, 2008) Mario Enríquez, *Voces de Esperanza* (Le Salvador, 2008) de Tomás Guevara, *La bodega* (Guatemala, 2009) de Ray Figueroa, *Lucía* (Guatemala, 2012) d'Enrique Palacios. La violence civile et « gratuite » sans cause apparente est représentée dans des films comme : *Aquí me quedo* (Guatemala, 2010) de Rodolfo Espinoza et *12 segundos* (Guatemala, 2014) de Kenneth Muller.

Comme nous l'avons constaté dans le graphique n° 8, c'est au Guatemala que nous retrouvons le plus grand nombre de films sur le thème. On retrouve des réalisateurs qui ont même consacré beaucoup de leurs films à ce sujet, comme le réalisateur Julio Hernández qui a

⁵⁸⁶ Voir détails sur le films de genre dans la partie consacrée au genre et cinéma, p. 190 de ce travail.

⁵⁸⁷ Voir détails sur le films de migration dans la partie consacrée au migration et cinéma, p. 376 de ce travail.

traité exclusivement de la violence dans ses films : *Gasolina* (2008), *Marimbas del infierno* (2010), *Polvo* (2012), et *Hasta el sol tiene manchas* (2012). Or, la quantité de réalisations autour du sujet ne correspond pas forcément aux degrés de violence des pays, mais à la capacité de production filmique de chacun. Enfin, le cinéma régional offre une véritable esquisse représentative des différents problèmes liés à la violence en Amérique centrale. Véritable source d'inspiration pour les cinéastes centraméricains, la violence est devenue, ces deux dernières décennies, un des sujets préféré des nouvelles générations de réalisateurs. Mais, ces images, que nous disent-elles de la violence en Amérique centrale ? Comment contribuent-elles à comprendre les sociétés qui les reproduisent ? Quelle est la relation des films avec le « réel » ? Pour essayer de répondre à ses interrogations, nous étudierons trois films de trois pays différents abordant trois types de violences qui terrassent la région. Ainsi, nous analyserons, d'abord, la violence politique ou la violence d'État dans le film *Quién dijo miedo, Honduras de un golpe*. Puis, nous analyserons la violence urbaine au sein de ghettos dans le film *Curundú*. Et enfin, nous aborderons la violence engendrée par le trafic de stupéfiants dans la région à travers le film *Cápsulas*.

III.2.2. *¿Quién dijo miedo, Honduras de un golpe?* : du perpétuel l'héritage des violences politiques

Les populations centraméricaines, à l'exception du Costa Rica, ont toujours souffert des constantes violences politiques, les révolutions des années 1980 et les traités de paix laissaient le faux espoir d'en finir avec celles-là. Or, le coup d'État perpétué à Honduras le 28 juin 2009 témoigne à la fois de la fragilité de la « stabilité politique », mais aussi des pratiques de violence et d'oppression commises contre le peuple et qu'on croyait disparues. Le film *Quién dijo miedo, Honduras de un golpe* de la réalisatrice Katia Lara aborde les événements qui ont suivi le coup d'État, particulièrement les mois de juin et novembre 2009 dans le pays. Dans un contexte d'extrême tension politique et sociale, comme celui-ci, quel est le rôle que joue le documentaire ? Dans quelle mesure le film nous permet de comprendre les événements et à travers quelle perspective ? Quels types de violence politique nous révèle le documentaire ? Comment ces violences sont-elles mises en évidence par les images ?

Par son contenu et son discours, comme nous le verrons plus tard, le film entre dans une vocation militante. Sa réalisatrice Katia Lara, impliquée dans le militantisme politique de longue date, est une femme combattante qui bénéficiait déjà d'une présence dans le cinéma de dénonciation. Après avoir étudié à l'École nationale des Beaux-Arts du Honduras, Katia Lara étudie la communication graphique à l'École nationale d'arts plastiques de l'UNAM et plus tard en 2001, rentre à l'Eliseo Subiela d'Argentina où elle étudie la réalisation cinématographique. Cependant, son expérience avec le cinéma et l'engagement politique remontent à 1985 lorsque, jeune étudiante au Mexique, Lara travaille comme volontaire dans le collectif de radio et télévision du *Sistema Radio Venceremos* du FMLN, du Salvador. Dans un bureau clandestin à Mexico D.F, elle apprend à faire le montage des films documentaires participant à la production des films tels que *Centroamérica un volcán que desafía* (Le Salvador, 1985) et *Tiempo de Victoria* (Le Salvador, 1986).

Sensible aux luttes populaires, elle décide, en 2009, au moment du coup d'État de Honduras de sortir dans la rue et de filmer ce fait historique. Avec son équipe *Terco producciones*, composé de sa sœur Tatiana Lara, d'Andrés Papousek et de Carlos del Valle, ils commencent à filmer tous les jours les mouvements populaires et les réactions du nouveau gouvernement. Avec les images tournées, elle et son équipe postent sur *Youtube* les extraits des vidéos afin de communiquer au monde ce qui est en train de se passer dans son pays et de contester ainsi la version des faits énoncés par l'armée et le président *de facto*. Elle décide alors ainsi de revenir avec un film de dénonciation esthétiquement très proche des cinémas militants des années 1980, mais avec un discours plus neutre à la différence des films des années 1980. *Quién dijo miedo, Honduras de un golpe* est raconté par la voix de personnes interviewées. Avec la technique de caméra à l'épaule, l'équipe de *Terco productions* suit les événements quotidiens et filme sur le vif pour donner une version des faits avec le regard du peuple. Ainsi, Lara se rappelle du tournage de ce film :

Nous ne nous sommes jamais arrêtés de filmer. [...]

Pendant six mois consécutifs, nous sommes allés tourner en moyenne trois fois par semaine.

Au début tous les jours. [...]

Le jour où Zelaya est parti de Honduras vers la République Dominicaine, nous avons décidé de mettre fin au tournage et de nous concentrer sur la narration de l'histoire⁵⁸⁸.



Image31 : Scène de tournage, ¿Quién dijo miedo? Honduras de un golpe, © Katia Lara, 2010.

La caméra suit de près les mouvements de protestation des groupes populaires réalisés dans la capitale, dans les montagnes et à la frontière sud du pays limitrophe avec le Nicaragua. Par le récit de René, un jeune activiste et acteur amateur qui participe au tournage d'une série de spots publicitaires intitulé « la cuarta urna »⁵⁸⁹, le film nous fait suivre l'évolution des faits. Ces derniers avaient l'objectif de promouvoir et de motiver les citoyens à participer à la consultation populaire où le peuple devait voter pour ou contre la conformation d'une assemblée nationale constituante afin de changer la constitution du pays. Le film commence par le tournage de cette campagne de propagande, lancée par le gouvernement de Zelaya quelques semaines avant le renversement. Ainsi le choix de la réalisatrice met en évidence le point de départ du conflit : la consultation populaire. Car si les forces armées ont renversé le pouvoir en place, avec le soutien de la Cour suprême et du Congrès, c'est parce que ces instances jugeaient la volonté de Zelaya de créer une assemblée constituante comme une « violation » à l'actuelle constitution. En effet l'armée, la Cour suprême et le Congrès affirment que l'intention du président Manuel Zelaya était de changer la loi pour avoir ainsi la possibilité d'entreprendre un deuxième mandat. Après que la Cour

⁵⁸⁸ Colectivo cinema errante, *Entrevista con Katia Lara*, 23 juillet 2011. [En ligne] Adresse URL : <https://cinemaerrante.wordpress.com/2011/07/23/entrevista-con-katia-lara-realizadora-de-quien-dijo-miedo/> [Consulté le 8 août 2012].

⁵⁸⁹ La série de spots publicitaires intitulée « La cuarta urna » a été sous la direction de la maison de production *Terco producciones*, sous la direction et le scénario de Katia Lara. Les spots avaient été filmés entre 2008 et 2009 et suivaient la forme de feuilleton télévisé.

suprême a validé le renversement du président, l'armée est immédiatement entrée en action le jour même de la consultation populaire et le Parlement a désigné illico Roberto Micheletti du Parti libéral d'Honduras comme nouveau président de la République. Pendant son mandat comme « président par intérim » une série de violences et d'attentats contre la constitution et contre les droits des citoyens ont éclaté⁵⁹⁰. C'est à travers la dénonciation de ces actes violents commis contre la population, que le film offre un intérêt spécial pour notre analyse.

III.2.2.1. Des violences contre les droits fondamentaux des citoyens

Quién dijo miedo, Honduras de un golpe soulève la violation des multiples droits fondamentaux des citoyens. Les premiers commis contre le président en place au moment du coup d'État. Le film révèle comment l'armée a violé la loi hondurienne, mais aussi les droits universels de l'homme qui dans leur Article n° 9 affirme « Nul ne peut être arbitrairement arrêté, détenu ou exilé⁵⁹¹ ». Le témoignage de la fille du président, Manuel Zelaya, témoigne de la façon dont il a été arrêté arbitrairement dans sa résidence et amené par la force jusqu'à l'aéroport, où l'attendait un avion pour l'exiler au Costa Rica. Le film nous permet de constater comment sans aucun procès politique ou juridique qui puisse prouver un délit commis par le président Zelaya, son arrestation et son expulsion outrepassaient les droits constitutionnels. Toutefois, si la cible de l'opposition était le président, les répercussions se sont étendues directement et largement vers la population en général, comme le témoignent les images prises sur le vif, provoquant de multiples violations des droits des citoyens.

Le premier des abus dont témoigne le film est la violation des droits démocratiques. Sans préavis et sans aucun consentement ni de la population ni du président, Zelaya a été démis de ses fonctions par l'armée et le Congrès. Ces derniers n'ont pas respecté la décision du peuple exprimée par voie électorale destituant le président arbitrairement. À cela, s'ajoute la privation des droits aux services publics comme mesure de répression. Roberto Micheletti ordonne la suppression de l'électricité, mais aussi, des services de première nécessité comme l'eau et l'accès à la santé de certains secteurs de la société qui se sont soulevés. La coupure de l'électricité a été très récurrente dans cette période et notamment pendant la nuit, affectant

⁵⁹⁰ OEA, Comisión Interamericana de Derechos Humanos, *Honduras : derechos humanos y golpe de estado*, Organismo de Estados Americanos, Ser.L/V/II.Doc. 55, 30 décembre 2009.

⁵⁹¹ Nations Unies, *Déclaration universelle des droits de l'homme*, Haut-Commissariat des Nations Unies, Paris, 1948.

même certaines ambassades qui soutenaient le président Zelaya comme affirment les représentants de l'ambassade du Brésil dans le documentaire. À travers les images, nous voyons comment les forces armées évitent que les médecins et les associations de coopération rejoignent les manifestants à la frontière du Nicaragua, les empêchant d'avoir accès à la nourriture, à l'eau et aux soins de santé. Tandis qu'au cœur de la capitale les forces armées attaquent la population devant un hôpital pendant que la caméra filme la scène.

D'autres droits ont été aussi violés comme le droit à l'information. La caméra montre les images de l'irruption des forces armées dans des bâtiments des moyens de communication. Des journalistes et des travailleurs de chaînes de télévision et de la radio dénoncent face à la caméra la coupure arbitraire de leurs transmissions et leurs persécutions. L'ordre d'interdire toute communication qui puisse nuire au processus de transition, a été déclaré par le président *de facto*. Nous le voyons aussi dans diverses occasions, la caméra de la réalisatrice a été interdite, notamment à l'intérieur des bâtiments publics comme dans le commissariat, dans d'autres occasions, ce sont les militaires qui couvrent avec leurs mains la caméra ou donnent des coups à l'objectif avec leurs boucliers. Or, même si beaucoup de ces scènes ont été coupées volontairement, il est possible de voir, dans une vidéo postée sur le site internet personnel de Katia Lara en *Vimeo*⁵⁹², comment à plusieurs reprises la cinéaste est repoussée par les forces armées et comment les soldats essaient d'empêcher son passage dans les lieux de détention des prisonniers.

Enfin, à la transgression des droits cités antérieurement s'ajoute la violation du droit de libre circulation et du droit de manifester, contrairement à ce que stipule l'article n° 3⁵⁹³ de la Constitution hondurienne⁵⁹⁴. La liberté de circulation fut ébranlée avec la déclaration d'état de siège. Le documentaire souligne comment, depuis son premier jour de mandat, le président *de facto* interdit à la population de sortir entre 22h et 6h ; plus tard, alors que la population a continué à résister, le gouvernement étend l'état de siège de 18h à 6h. De ce fait il est mis en évidence que les mesures prises par le nouveau gouvernement visent à mieux contrôler les

⁵⁹² Site internet personnel de Katia Lara en *Vimeo*. [En ligne] URL : <https://vimeo.com/87834694> [Consulté le 8 août 2012].

⁵⁹³ Article n° 3 : « Personne ne doit obéissance à un gouvernement usurpateur ni à ceux qui assument des fonctions publiques par la voie de la force des armes ou par ceux qui utilisent des procédures qui violent ou méconnaissent la Constitution et les lois établies. Les actes exercés par telles autorités sont nuls. Le peuple a le droit à faire appel à l'insurrection en défense de l'ordre constitutionnel ». Asamblea Constituyente, *Constitución de la República del San Salvador*, San Salvador, 15 décembre 1983.

⁵⁹⁴ *Loc. cit.*

manifestants pour empêcher l'insurrection. Donc, on comprend que l'état de siège n'est pas une mesure pour protéger la population mais un moyen pour la contrôler.

III.2.2.2. De la violence psychologique

Une des violences qui est évoquée par le film, et qui a été également utilisée pendant des années par des gouvernements autoritaires d'Amérique centrale, est la violence psychologique, comme le dénonce l'actrice Xenia Sagrado dans le documentaire. Après avoir participé à des spots publicitaires de la campagne du gouvernement « La cuarta urna », le nouveau gouvernement en place l'appelle pour qu'elle participe à un de ces tournages. Sagrado refuse de participer et par la suite elle affirme être harcelée et avoir même reçu des menaces de mort. La menace et le harcèlement ne sont pas des pratiques nouvelles dans la région, d'autres cinéastes ont déjà dénoncé ces pratiques du passé, comme Ana Lucía Cuevas dans son film *El eco del dolor de mucha gente* (Guatemala, 2012). Ce genre de pratiques, que beaucoup croient du passé, persistent et Katia Lara nous le rappelle avec le témoignage de Xenia et d'autres interviewés qui redoutaient de vivre à nouveau les pratiques implantées par les escadrons de la mort des années 1980⁵⁹⁵. En effet, suite à ces persécutions et craignant pour sa vie, l'actrice décide de rendre publique les menaces et se joint au groupe du Front national de résistance contre l'approbation de sa famille. La violence psychologique que nous pouvons apprécier dans le film ne se limite pas à l'action directe d'intimider l'autre comme c'est le cas de Xenia, mais aussi par la voie indirecte. Les scènes de violence, les hommes et les femmes battus, servent d'exemple aux autres manifestants. Ainsi, elles visent à faire peur aux citoyens et à faire tomber la résistance du peuple. La panique et la frustration sont palpables dans les regards des gens attrapés au milieu des émeutes, mais aussi dans leurs actions désorientés et impuissants face au pouvoir physique exercé par les forces armées. Ces images directes d'une répression violente et constante exercent en soi des violences psychologiques.

⁵⁹⁵ Au Guatemala, les escadrons comme le 3-16, fondé en 1982, donnent lieu à d'autres escadrons clandestin comme « el grupo de los 10 » et « el grupo de los 14 » ou le groupe « Mano Blanca » semant la terreur assassinant et torturant des citoyens qui s'opposaient au gouvernement.

III.2.2.3. De la violence physique à la mort

Si les témoins ont une valeur importante dans le film, les images ont encore plus de forces dans le récit narratif. Elles nous montrent les agressions arbitraires des forces armées : les coups de pieds, les coups de bâtons, les coups de révolver et même l'intention d'attouchement sexuel d'un soldat sur une jeune fille en pleine rue. En effet, dans une des séquences du film on voit une jeune fille, amenée par une femme soldat, lorsque la caméra capte l'action, un autre soldat (mâle) passant à côté de la fille ne peut s'empêcher de laisser trainer « discrètement » sa main pour essayer de frapper les fesses de la fille. La caméra qui se promène entre les manifestations saisit en première ligne les innombrables actes d'agressions commises par l'armée en plein l'air et dans des lieux publics. Les forces de ces images accentuent le drame réel vécu par la population et laissent percevoir la brutalité et l'irrespect contre toute la population confondue, des enfants, jusqu'aux hommes, femmes, et personnes âgées présentes, sans différence de rang social. Nous voyons comme un des candidats indépendants à la présidence, Carlos Reyes, ou la présidente de l'Université d'Honduras, Julieta Castellanos, sont frappés et jetés par terre sans raison aucune, si ce n'est le fait de manifester contre le gouvernement *de facto*.

Luz María Guerrero, représentante de la Commission interaméricaine des droits humains, atteste dans le film que le gouvernement de Micheletti a procédé à « la détention arbitraire », à « des actes de violence contre les manifestants » ainsi qu'à des « mécanismes de contrôle de la population » qui attentent incontestablement aux droits humains. Dans une scène tournée dans le commissariat nous pouvons remarquer comment certains détenus, dans les manifestations, sont attachés avec des chaînes même aux pieds, comme s'il s'agissait de bandits extrêmement dangereux. Tandis que d'autres détenus témoignent d'avoir été victimes de maltraitements physiques dans les salles de détention. La caméra arrive à filmer comment des dizaines de personnes sont entassées dans des cellules de détention prévues pour trois ou quatre fois moins de prisonniers. La caméra révèle comment certains détenus ayant été interviewé par la caméra ont été retrouvés morts après.

Tout au long du film le spectateur voit des actes de violence qui se transforment en actes meurtriers, comme c'est le cas à l'aéroport lorsque une multitude de gens attend le retour de Zelaya au pays. L'armée ouvre le feu contre l'avion l'empêchant d'atterrir mais aussi contre la population qui attend pacifiquement l'arrivée du président. Un autre exemple

est la découverte de corps assassinés dans la montagne après la campagne lancée par les forces armées afin d'empêcher le peuple de rejoindre la frontière de Nicaragua. Sous forme de compte rendu, le documentaire nous révèle, à la fin du film, les tragiques résultats de cette campagne de « transition » vers l'ordre comme l'appelait le gouvernement de Micheletti. S'appuyant sur les statistiques divulguées par la Commission pour les droits de l'homme de Honduras, la réalisatrice révèle la détention illégale de trois mille trente-trois personnes, l'arrestation de cent vingt-sept prisonniers politiques, quarante-neuf assassinats politiques dans les six mois : de juin à novembre 2009.

Ces chiffres sont mis en parallèle avec le nombre de personnes ayant participé aux manifestations et ayant été filmées dans le processus de changement mais qui, au moment de finaliser le documentaire, étaient décédées. C'est le cas de Wendy Ávila, jeune étudiante en droit, morte dans les émeutes de la prise de l'ambassade de Brésil par les forces armées le 26 septembre ou de Walter Trochez, défenseur des droits de l'homme, assassiné le 13 décembre par l'armée.

III.2.2.4. Violence comme mécanismes de contrôle et de domination



Image32: *¿Quién dijo miedo? Honduras de un golpe*, © Katia Lara, 2010.

En revenant sur le passé, la réalisatrice nous rappelle que ce n'est pas la première fois que des actes de telles violences se sont déroulées dans le pays. S'il est vrai que le Honduras n'a pas eu une révolution ou une guerre civile comme d'autres pays de la région, il faut se rappeler que le pays vivait sous l'extrême oppression du gouvernement. Il était donc sous une vigilance constante des forces armées américaines, qui s'étaient approprié la base militaire Palmerola afin de mieux contrôler les mouvements de guérillas dans la région centraméricaine, mais aussi pour soutenir militairement et politiquement les forces armées du

Salvador et du Nicaragua. L'aide militaire fournie au Honduras par les États-Unis était si importante, de 16,3 millions de dollars en 1980 à 169 millions de dollars en 1985, que les Américains avaient contraint les autorités honduriennes à donner refuge aux rebelles nicaraguayens dans leur territoire et à accepter la construction d'un nouveau centre régional d'entraînement militaire (CREM) au Puerto Castilla destiné à l'aide des rebelles salvadoriens⁵⁹⁶. Par des photos et des archives vidéo le film fait un *flashback* dans les années 1980 pour remémorer les assassinats et la disparition de plus de quatre mille personnes.

Ainsi Katia Lara rappelle des faits que les gouvernements honduriens ont voulu taire pendant des années et que les médias internationaux ont à peine évoqués, tandis que les familles concernées, elles, n'ont jamais oublié. Or, ironiquement le gouvernement de Micheletti semble atteint d'amnésie en se vantant du fait que « pendant trente-neuf ans le Honduras a vécu dans la démocratie, l'ordre et la paix » selon le certifie le président dans des images d'archives télévisés. Le film permet de s'interroger sur cette stabilité évoquée par le président *de facto*. Les experts consultés en histoire politique, Natalie Roque et Manuel Torres, rappellent les actions illégales et de domination auxquelles des politiciens, y compris Micheletti, ont participé dans les années 1980 pour exercer le pouvoir et leur volonté. Ce qui jette un doute sur le fait que le pays a véritablement vécu une démocratie pendant les trois dernières décennies. La démocratie ne serait-elle qu'une imposture, une façade qui cache en réalité un extrême contrôle de la population civile par la peur et la violence ?

Des victimes des répressions des années 1980 témoignent dans le documentaire en faisant une comparaison avec les exactions de 2009 et celles des années 1980. C'est la reproduction d'une perpétuelle violence dans l'impunité dont nous parle le film. Remontant encore plus loin dans le temps, comme le rappelle le journaliste et analyste politique Manuel Torres, « la pratique des représentations et de contrôle du peuple date de la période des oligarchies d'agro-exportation ». Par la suite, il explique comment, avec l'implantation des républiques bananières dans la région centraméricaine des débuts du XX^e siècle, le phénomène ne s'était pas arrangé et il insiste « véritable disgrâce pour le pays ». Il poursuit en affirmant que le monopole de la *United Fruit Company* avec la complicité de la dictature exploitaient et réprimaient les populations, pour « protéger les intérêts du monopole américain et des douze familles honduriens qui dans les années 1930 avaient le contrôle du pays ». Ces

⁵⁹⁶ Victor Meza, « The Military: Willing to Deal », in *Report on the Americas*. (Éditions spécial : Honduras), New York, NACLA, janvier/février 1988.

propos présentés au début du film par Manuel Torres serviront de fil conducteur dans le discours du documentaire présentant la racine de la répression et de la violence de l'État comme moyen de contrôler les masses. Ainsi, que ce soit par les affirmations des différents spécialistes ou par les discours des paysans descendus dans la rue pour manifester, le documentaire nous laisse comprendre que le coup d'État ressortit d'une nouvelle lutte sociale, et plus précisément d'une lutte de classes où ceux qui possèdent le pouvoir ont peur de perdre leurs privilèges. D'après Torres les actions entreprises par le président destitué « ont inquiété une classe accoutumée à gouverner pour les riches ». La contradiction des discours de ceux qui tiennent dans leurs mains le pouvoir est mise à découvert par l'historienne Natalie Roque. Elle nous rappelle que ceux qui en 1985 votaient pour établir une assemblée constituante, comme le prouvent les archives, aujourd'hui déclarent anticonstitutionnelle la modification de la constitution. Ces affirmations nous permettent de constater que pendant vingt-cinq ans les gouvernants ont peu changé, ils se sont simplement passés le pouvoir à tour de rôle.

Selon le propos de Manuel Torres dans un pays « extrêmement traditionnel un caudillo libéral est stigmatisé comme un révolutionnaire de gauche ». En effet, si à la base Zelaya vient d'un parti de droite, le Parti libéral, les réformes réalisées comme l'augmentation du salaire minimum, presque doublé, passant de 3 000 à 5 500 lempiras. Mais aussi et surtout – toujours selon l'affirmation de l'historien – ce qui inquiétait l'opposition est le fait que Zelaya avait adhéré à ALBA, Alliance Bolivarienne pour les Amériques⁵⁹⁷, s'approchant ainsi du président vénézuélien de l'époque : Hugo Chávez. Ce sont des mesures qu'inquiétaient la droite du pays. Ainsi, jugeant « très dangereuses » ces actions, les membres du Congrès ont ordonné le coup d'État. Ces discours et ses explications nous laissent, à la fin du film, le sentiment que dans cette bataille populaire, c'est toujours l'oligarchie dominante qui ressurgit victorieuse. En nous rappelant indéniablement le documentaire et les propos de Patricio Guzmán dans son film *La bataille de Chili : la lutte d'un peuple sans arme* (1973).

Comme dans le film de Guzmán, l'histoire se répète. Jugé socialiste par les propres membres du parti, Manuel Zelaya est destitué de ses pouvoirs par la force et expulsé du pays pour la deuxième fois après les élections décréées pour arriver à « un accord » après le coup

⁵⁹⁷ Les pays membres sont le Venezuela, Cuba, la Bolivie, le Nicaragua, la Dominique, Antigua-et-Barbuda, l'Équateur, Saint-Vincent-et-les-Grenadines, Sainte-Lucie, Saint-Christophe-et-Niévès et la Grenade. Après le coup d'État en Honduras, le Congrès de ce dernier a demandé la sortie du pays de l'ALBA et depuis janvier 2010 l'Honduras ne fait plus partie du Traité.

d'État en juin 2009. L'interruption du mandat de Zelaya, « jugé très dangereux⁵⁹⁸ » pour les forces armées et pour le parti de droite, est preuve de l'irrespect de la décision populaire. Les nouvelles élections présidentielles du 29 novembre 2009 semblent être une couverture pour valider officiellement un acte qui à la base est inconstitutionnel. Et même si la pression internationale s'interroge sur la validité des actes et le résultat du scrutin, le gouvernement *de facto* donne la victoire de ses élections au nouveau président élu, Porfirio Lobo, candidat de droite, membre du Parti libéral (parti politique auquel appartient Micheletti).

En étudiant les faits qui se sont déroulés après dans le pays, nous retrouvons que, suite aux élections, Roberto Micheletti a été nommé en 2010 député à vie par le nouveau gouvernement⁵⁹⁹. La complicité évoquée entre le président *de facto*, le Congrès et le président rentrant, est confirmée par cette action politique postérieure au film. En tout cas, ce qui est exprimé dans les scènes finales du film est un sentiment d'impunité qui sera corroboré par les faits *posthumes*. Tandis que Micheletti a reçu le prix de la nation « Gran Cruz Extraordinaria » avec une plaque en or, des centaines des personnes ont laissé leur vie pour lutter contre sa politique répressive pendant ses six mois de mandat.

Par son contenu et son témoignage historique, le film a eu une très bonne réception dans les festivals internationaux. Il a été projeté au Festival Ícaro (Guatemala, 2010), au Festival international du Nouveau cinéma latino-américain (Cuba, 2010), au Festival de cinéma de Biarritz, (France, 2010), au Festival international de cinéma documentaire (Mexique, 2011), au Festival de Regards croisés (Belgique, 2011), au Festival international *Crimen y Castigo* (Turquie), 2011, à la *Caravana de Cine Árabe-Iberoamericano de Mujeres* (2011) au Festival International de cinéma social de Concordia (Argentine, 2011), au Festival international de cinéma politique (Argentine, 2011) ainsi qu'aux Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, (France, 2011). Les déclarations de Christophe Berjon expliquent bien l'intérêt porté par les festivals internationaux au film de Lara :

⁵⁹⁸ Selon les affirmations de Manuel Torres dans le documentaire, Manuel Zelaya fut catalogué comme un socialiste pour les membres du Parti libéral auquel il appartenait.

⁵⁹⁹ Marilyn Méndez, « Declaran a Micheletti diputado vitalicio » in *La Prensa*, Honduras, 14 janvier, 2010.

En dix-neuf ans, peu de fois nous avons vu une production cinématographique de Honduras, mais surtout, un documentaire si politiquement engagé. En regardant ce film, qui est une dénonciation de la violence d'un État et la lutte pacifique d'un peuple, j'ai décidé aussitôt de l'inclure à la programmation⁶⁰⁰.

Jean-Christophe Berjon, Délégué général de la Semaine de la critique à Cannes,
ancien directeur artistique du Festival de Biarritz, 2010.

En effet, outre les dimensions de dénonciation et de militantisme dont fait épreuve la réalisatrice, le film a le mérite d'être une source de l'histoire et de la mémoire du peuple hondurien ainsi que de l'Histoire de l'Amérique centrale pendant un des moments les plus sensibles du XXI^e siècle où les retours à des actes de violence et le coup d'État mettaient en péril la démocratie du pays et de la région. Le grand nombre de témoins recueillis retrace le ressenti d'un peuple qui s'est soulevé non seulement pour défendre un président mais pour défendre ses droits. La force émotive qui émane du peuple est imprégnée dans les images, par les plans panoramiques qui laissent voir le regroupement des masses populaires en différentes parties du pays. Par ce procédé, la réalisatrice met en valeur le courage de centaines de personnes manifestant, criant, d'une seule voix pour proclamer et exiger ses droits. Or, le film démontre aussi comment la force de ce peuple soulevé est bannie par les forces armées qui, en quantité moins importante, réussissent à « contrôler les foules » par la voie de la violence et les armes. Avec un autre scénario et avec une démarche plus spontanée, le film retrace certes le processus politique après le coup d'État, mais contrairement aux films des années 1970 et 1980, il ne prétend pas mobiliser les gens pour la révolte, comme ce fut l'intention de films des années 1970 et 1980. Au contraire, il prétend faire une sorte de compte rendu des faits et rédimmer, en quelque sorte, l'histoire des faits en opposition à l'histoire officielle racontée par le gouvernement *de facto* qui a déclaré « agir en toute légitimité », pour « protéger » le peuple hondurien. La réalisatrice essaye de faire comprendre aux spectateurs nationaux et internationaux la vision des faits depuis l'autre version de l'histoire, depuis les mouvements populaires qui se sont soulevés pour soutenir le président Manuel Zelaya destitué de ses fonctions par l'armée de son pays, mais avant tout pour exiger ses droits, face à des actions totalitaires et oppressives.

⁶⁰⁰ Déclaration de Christophe Berjon l'heure de la présentation du film au Festival de Biarritz, 2010.

III.2.3. *Curundú* : un regard sociologique à l'intérieur de la violence du ghetto

Après avoir fait des études de sociologie à l'Université dans son pays d'origine, Ana Endara décide d'étudier le cinéma à l'École de San Antonio de los baños, Cuba, où elle se spécialise dans la réalisation filmique. De retour dans son pays et pendant cinq ans, Endara travaille dans la publicité et en 2006 commence la réalisation de son premier long métrage, *Curundú*. Influencée par le courant de cinéma connu comme « Cine hecho con las manos », ou cinéma fait avec les mains. En d'autres termes, c'est un cinéma fait littéralement avec ce qu'on a sous la main, Ana Endara nous brosse le portrait d'un des quartiers les plus dangereux du Panama. En rentrant au cœur d'un des vecteurs qui propagent la violence dans la capitale, la réalisatrice se questionne sur ce que représente vivre à Curundú ? Si la spécificité du film documentaire, pour la sociologie, ne réside pas dans sa capacité à « refléter » la réalité, mais à en rendre compte dans toute sa complexité, en tant que système social de vision, à la fois produit et producteur de la médiation des individus avec le monde⁶⁰¹ », nous pouvons nous demander dans quelle mesure le documentaire *Curundú* contribue à comprendre les réalités complexes qui ont engendré la multiplication des violences dans les quartiers défavorisés de Panama ces dernières décennies ?

Contrairement aux portraits réalisés par le biais de la communication et de la télévision locale souvent « très plats » et « stigmatisants »⁶⁰², la réalisatrice souhaite nous donner une autre vision du quartier du point de vue de ceux qui l'habitent. Mais surtout, selon ses affirmations, elle souhaitait donner la parole aux habitants de ce quartier⁶⁰³, qui très souvent n'ont pas la possibilité de s'exprimer, pour qu'ils exposent leur ressenti. Si le film est centré sur la vie d'un seul personnage en particulier, Kenneth, « ancien » voleur et photographe converti, il nous présente aussi la vie dans un des quartiers les plus défavorisés de la capitale de Panama, *Curundú*. Comme nous l'explique Endara :

⁶⁰¹ Sophie Barreau-Brouste, « Les images documentaires télévisuelles : objet et instruments de recherche sociologique », in Réjane Hamus-Vallée (dir) *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, in CinémAction, n° 147, 2013, p. 67.

⁶⁰² Andrea Cabezas Vargas, interview d'Ana Endara, Ciudad de Panama, 17 août 2012.

⁶⁰³ *Op. cit.*

Curundú est un quartier qui se trouve au milieu de la ville de Panama.

Un lieu très violent !

J'ai suivi un personnage de ce quartier Kenneth qui est un « photographe social » du quartier à travers lui et à travers son regard, je fais un portrait du quartier et de ce qui signifie vivre là-bas⁶⁰⁴.

C'est ainsi qu'à travers le regard de Kenneth, ses réflexions et sa « philosophie » de vie, la réalisatrice accède à d'autres personnages du quartier qui expriment à leur tour leurs pensées. Sous forme d'interview et de sondage, presque d'enquête sociale, le film s'introduit non seulement dans l'espace physique, mais aussi, réussit à dévoiler les pensées et les sentiments de certains personnages qui se confient à l'objectif de la caméra pour raconter leur expériences, leurs peurs et leurs souhaits. Ce qu'ils nous disent et ce que nous pouvons décrypter des images, nous a permis de relever quatre vecteurs possibles de la violence au sein du ghetto. En premier la violence comme modèle de répétition, en deuxième la violence comme réponse à un besoin économique provoqué par la pauvreté mais aussi comme réponse à la propre violence et enfin la violence comme contestation de l'aliénation sociale et culturelle imposée par les sociétés modernes. C'est à ces quatre vecteurs révélés par la caméra d'Endara que nous consacrerons notre analyse dans les lignes qui suivent.

III.2.3.1. La violence comme modèle de répétition

Un être humain qui n'apprend pas à trouver des solutions pour éviter d'avoir recours à la violence dès les premières années de sa vie en subira vraisemblablement les conséquences négatives à long terme, qui marqueront son adaptation sociale et son évolution personnelle⁶⁰⁵.

Des psychologues et psychanalystes, comme Yves-Hiram Haesevoets⁶⁰⁶ et Jean-Claude Rouchy⁶⁰⁷, soutiennent la thèse que les enfants et les adolescents qui grandissent dans des milieux d'extrême violence sont fortement susceptibles de reproduire les modèles de violence dont ils ont été victimes. Ce mode de reproduction ou de répétition de la violence est

⁶⁰⁴ *Loc. cit.*

⁶⁰⁵ Yves-Hiram Haesevoets, *Traumatismes de l'enfance et de l'adolescence*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2008, p. 65.

⁶⁰⁶ *Loc. cit.*

⁶⁰⁷ Jean-Claude Rouchy, « De l'analyse du groupe. Intrapsychique et intersubjectif », in François Marty (dir.), *Les grandes problématiques la psychologie clinique*, Paris, Dunod, 2009.

exposé dans le film à travers trois mécanismes : le discours, l'image et le son. En ce qui concerne le discours, nous constatons l'aveu conscient et même inconscient de la répétition des actes violents par « effet de groupe ». Ces personnes qu'elles soient des enfants, des jeunes ou des adultes copient, en quelque sorte, une action recourant par habitude ou familiarité au milieu dont ils sont issus. Ces aveux sont lisibles dans multiples témoignages de Kenneth. Or, l'exemple le plus frappant est celui des jeunes des gangs qui répètent sans cesse dans une des séquences le mot « fusillade ». En effet, il a suffi que l'un d'entre eux reprenne le mot pour que les autres commencent à répéter en chœur. Dans cette séquence sous forme « d'effet de vague », les jeunes nous expliquent comment un membre de la bande a ouvert le feu avec un coup de revolver et à partir de l'euphorie du groupe qui répétait sans cesse le mot « fusillade », la situation a fini par un véritable feu croisé dans le quartier. Ce qui nous renvoie à l'effet de vague exposé dans le célèbre roman de Todd Strasser *The Wave*⁶⁰⁸ (1981), les jeunes suivent l'effet de groupe fidèlement en imitant et continuant les actes de leurs leaders.

Quant à l'image, elle est aussi porteuse de ce sentiment de perpétuelle répétition. Nous voyons comme Kenneth, notamment à travers le montage de plans séparés qui répètent les mêmes gestes, les mêmes actions de façon habituelle, (que ce soit en descendant les escaliers de son immeuble, voir images n° 33, n° 34 et n° 35, en prenant des photos, en montrant les enfants dans une scène, l'idée de la répétition est omniprésente. Même si ces images ne véhiculent pas directement la violence), l'idée est posée : beaucoup des actions de Kenneth, des plus banales aux plus dangereuses – comme voler ou tuer quelqu'un – sont des actions apprises qui deviennent habitude par répétition. Ainsi nous le confie Kenneth à la fin du film « Je passais par des endroits que je n'avais jamais imaginés, mais je continuais sur ce chemin. Lorsqu'on y rentre il est difficile d'en sortir ». Par cette métaphore Kenneth explique et justifie sa récidive dans le monde du vandalisme et son retour en prison.

⁶⁰⁸ Todd Strasser, *The Wave*, New York, Dell, 1981.

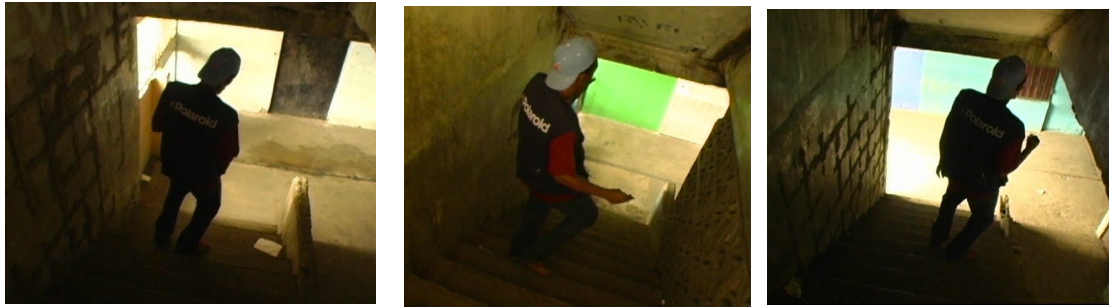


Image33 : *Curundú*, ©A.Endara, 2007, Image34 : *Curundú*, ©A.Endara, 2007, Image35 : *Curundú*, ©A.Endara, 2007.

« Dis-moi où tu habites... et je te dirai qui tu es ! » Ce proverbe populaire résume non seulement la stigmatisation des personnes par leur lieu d'origine, l'appartenance à un milieu déterminé, mais il insinue aussi certains comportements ou conduites. Or, l'idée que l'espace et le milieu conditionnent l'individu peut expliquer la stigmatisation dont sont victimes les habitants du ghetto est véhiculé dans le documentaire. Les psychanalystes Foulkes et Kaës, ainsi que le psychologue Jean-Claude Rouchy considèrent que le groupe est à l'origine, qu'il précède l'individu. Il est à la base de la subjectivité et de l'intersubjectivité. « C'est en ce double mouvement que l'individu et le groupe s'articulent : intériorisation des normes et des valeurs et individuation⁶⁰⁹ ». C'est dans ce sens que la réalisatrice met en rapport le fait de la répétition de la violence, comme quelque chose « d'intrapsychique » où le milieu dans lequel nous nous développons, avec d'autres facteurs, contribue à la formation de notre pensée, de nos actions et de notre interaction comme individu dans la société. De ce fait, les enfants grandissant dans des milieux d'extrême violence, comme les ghettos, ont plus de risques de reproduire les conduites vues et apprises consciemment ou inconsciemment.

Or, la répétition d'un discours social négatif du ghetto conduit les adultes et les enfants à vouloir démentir ces affirmations, ces images négatives des quartiers et des personnes qui y habitent. Quand nous écoutons les discours que tiennent ces habitants, ils sembleraient essayer de nier la répétition de modèles de conduite d'une réalité dont ils sont « conscients ». Par exemple, lorsque nous écoutons un des enfants affirmer avec insistance : « le quartier ne te fait pas ! Non, le quartier ne te fait pas ! », nous voyons au second plan de cette même scène des hommes adultes marteler un réfrigérateur au milieu de la rue pour en extraire le cuivre qu'ils vendront au marché noir plus tard. Cette scène filmée par hasard illustre en elle-même l'opposition du discours de l'enfant. Dans ces mots que répète l'enfant et dans son ton, il paraît vouloir se convaincre lui-même de ce qu'il affirme. Dans d'autres

⁶⁰⁹ Jean-Claude Rouchy, « De l'analyse du groupe. Intrapsychique et intersubjectif », *op. cit.*, p. 198.

scènes du film nous voyons à travers les photographies prises par Kenneth des adultes en armes, mais aussi des jeunes, des adolescents et même des enfants qui, sous forme de jeu avec des armes à la main, recréent des scènes de violence, comme nous pouvons le constater sur les images ci-dessous.

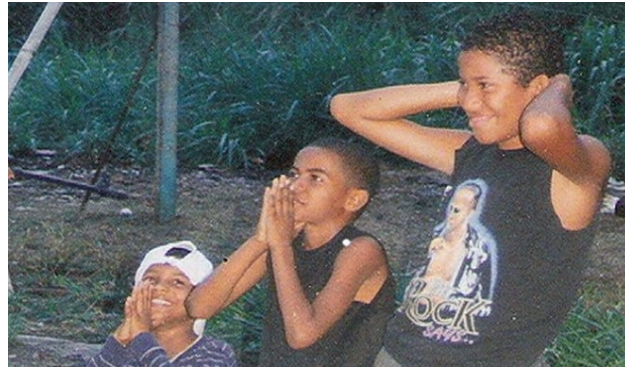


Image 36: *Curundú*, © A.Endara, 2007, Image 37: *Curundú*, © A.Endara, 2007.

Sur cette photographie, un des enfants tient une arme à feu tandis que trois des enfants, un d'entre eux agenouillé, sont dans une posture de soumission devant celui qui tient le revolver. Dans ce jeu « innocent » se reproduisent déjà des normes et des modèles existants dans le quartier. Le film nous laisse comprendre que, motivés par cette image de pouvoir, de succès et de domination, un grand nombre d'enfants et d'adolescent entrent dans des bandes. En effet, dans le quartier, comme l'explique une des personnes interviewées, « existent vingt bandes » parmi lesquelles « los Kris kros », « los Sagrados », « la NTF », « los Yolos », « los Chanfles ». Ce témoignage est d'un grand intérêt, car il permet de comprendre l'importance que ces bandes ont au sein du ghetto comme moyen canalisateur et vecteur du pouvoir et de la violence, montrant, à l'évidence, que les bandes ne sont pas un fait isolé mais une récurrence. Or, au fil des années beaucoup de jeunes continuent le chemin qu'ils ont vu suivre par d'autres habitants du ghetto, ainsi ils succombent au monde de la violence, des armes, des drogues sans pouvoir s'en sortir et beaucoup d'entre eux y laissent leur vie comme nous l'expliquent les résidents de Curundú.

III.2.3.2. La violence comme réponse à la pauvreté

Comme nous l'avons déjà mentionné, la pauvreté est un des problèmes majeurs qui accablent les nations centraméricaines. L'écart grandissant ces dernières décennies entre les

classes populaires et les riches a fortifié la misère. Malgré les indices de croissance « exceptionnels » qu'a vécu le Panama dans les années 2000⁶¹⁰, une grande partie de la population a été exclue de cette croissance et ses conditions de vie se sont ainsi détériorées et avec elles les infrastructures où elle habite. Ce qui explique que dès les premières images, *Curundú* nous plonge dans la pauvreté et la misère. Le plan optique arrière positionne le spectateur loin des gratte ciel récents de la ville moderne de la ville de Panama, pour l'approcher des blocs de bâtiments presque en friche du quartier. Ainsi, Ana Endara nous plonge dans l'état pitoyable de pauvreté et d'abandon où se trouvent le quartier et les résidences des habitants de Curundú. Les gros immeubles de HLM contrastent avec les immeubles modernes du centre économique de Panama. Ces images font la preuve que ni le quartier de Curundú ni ses habitants ne voient le développement que la Banque mondiale et les investisseurs étrangers célèbres.



Image38 : Curundú, ©Ana Endara 2007.

Selon Javier Henríquez, leader communal des quartiers sensibles au Panama, la pauvreté et la misère des quartiers populaires sont les principales causes qui motivent beaucoup de personnes, y compris des enfants, à entrer dans le vandalisme et même à utiliser la violence pour arriver à leurs fins. Henríquez explique que les enfants de familles pauvres passent par trois étapes avant d'utiliser la violence. La première est de demander un bien : monnaie, coca cola par exemple. La deuxième est d'échanger un bien contre un « service » et la troisième est d'exiger avec une arme. Ainsi, le jeune ou l'enfant passe de « donne-moi un coca-cola » à « madame, je vous surveille la voiture et vous me donnez un coca-cola ? ».

⁶¹⁰ Selon la Banque mondiale, l'indice de croissance du PIB a augmenté de 3 % en 2000 à 11 % en 2011 et 2012, avec une chute de 3 % arrivant à 8 % en 2013. Source : Global Economic Prospects, Data Bank.

Mais, lorsque l'enfant se rend compte que ni demander, ni échanger résoudre ses problèmes, il va chercher une arme et profère « Eh ! Donne-moi tout ce que tu as »⁶¹¹.

Dans *Curundú*, les premières scènes du documentaire nous montrent les conditions de pauvreté des habitants du quartier qui récupèrent dans les poubelles, des réfrigérateurs et d'autres appareils électriques, afin de les décortiquer pour extraire le cuivre et le vendre pour gagner quelques dollars. Mais comme l'explique Kenneth, « cette affaire » qui est devenue rentable pour certains ne se limite pas à récupérer des appareils inutilisables. Il a aussi provoqué une série d'actes de vandalisme comme le vol des câbles de télévision et de téléphone dans le quartier. C'est seulement un exemple, parmi d'autres, des stratégies qu'utilisent les gens de ce ghetto pour « gagner » de l'argent.

Poussés par le chômage, sans revenus ni aides économiques de l'État pour faire face à leurs besoins, beaucoup des habitants du quartier ne trouvent d'autres issues que la délinquance. Le témoignage de Kenneth est un véritable exemple, avouant à la caméra qu'il est « retombé » dans la pratique de délinquance, car, il n'arrivait pas à retrouver un travail et que sa pratique de la photographie ne lui permettait pas de gagner assez pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille. De même Kenneth nous raconte comment d'autres personnes du quartier se sont vouées à des pratiques illicites presque professionnelles telles que le crime organisé.

Pour Marilis, la voisine de Kenneth, « vivre à Curundú est comme un pêché pour certains » nous expliquant que les habitants du quartier ont du mal à trouver du travail en raison d'une stigmatisation due à leur lieu de résidence, « Les personnes ne veulent pas embaucher les habitants de Curundú », jugé très dangereux par sa pauvreté et sa violence nous dit-elle. Ce que confirme un autre habitant du quartier : « Quand on va chercher un travail et qu'on dit qu'on vient de Curundú, on est d'abord un voleur, un bandit, peu importe le diplôme qu'on a. Ton diplôme ils le jettent à la poubelle ! ». Le problème ressemble au serpent qui se mord la queue, pour sortir de la pauvreté il faut du travail et une certaine stabilité, or la stigmatisation ne permet pas aux habitants de Curundú d'avoir les mêmes opportunités. La division entre le « nous » habitants de Curundú, gens des classes pauvres, et les « autres »,

⁶¹¹ Rodrigo Soto, *Las armas de la violencia*, op. cit.

ceux qui appartiennent à la classe aisée, est très marquée dans les témoignages et les ressentis des affirmations de Kenneth :

Pourquoi nous ne pouvons pas vivre comme eux ?

Mais la violence se reprendra et arrivera jusqu'à la porte de chez eux. Ils pensent que cela ne va pas arriver parce qu'ils habitent dans des gratte-ciel. Ils pensent que nous ne pouvons pas y pénétrer mais quand cela prendra plus de force ceux qui vont le sentir le plus c'est eux, parce que nous savons déjà que nous sommes nés pour mourir, on meurt jeune. Mais eux ils ont tout.

En accordant une place très importante à travers les images et le discours à la pauvreté, la réalisatrice place celle-ci au cœur des problèmes que vivent les habitants de Curundú, y compris la violence. L'espace déplorable et les conditions de vie de ces habitants sont perçues par l'ensemble des habitants du quartier comme une injustice, un acte de violence sociale, tandis qu'il y en a d'autres qui vivent dans de meilleures conditions. Vivre à Curundú est perçu comme une espèce de châtiment. Ceci ne fait que renforcer un sentiment d'inégalité, d'injustice et même de haine vis-à-vis des « autres » se traduisant, par conséquent, par des actes de vandalisme et de violence envers les autres.

III.2.3.3. La violence comme réponse à la violence

Le troisième vecteur de violence que le film nous permet de décrypter, au sens du ghetto, est la présence constante de celle-ci. Les conduites agressives exercées par d'autres membres de la communauté suscitent plus de violence, engendrant ainsi un cycle sans fin. L'affirmation de Kenneth « J'ai besoin d'acheter un pistolet avec des papiers parce que je pense vivre ici le reste de ma vie » illustre bien la situation. En effet, dans cette affirmation, Kenneth reconnaît le besoin d'avoir une arme à feu pour vivre dans le ghetto, car, elle « garantit » une certaine « protection » contre les agressions. Étant lui-même victime de la violence depuis son enfance, Kenneth l'a reproduite comme moyen de protection. Son témoignage frappant à propos du premier coup de révolver qu'il a reçu atteste de cela. À onze ans, il a reçu une balle directement dans le visage, qui lui a presque coûté la vie, lui cassant des dents et restant dans l'aorte. Or, cette expérience ne l'a pas empêché de continuer à mener une vie dans les limites et l'interdit, défiant à plusieurs reprises la loi. Il affirme même avoir reçu vingt-huit balles, au long de sa vie, avoir tué une personne, en pleine conscience, et avoir été accusé d'un autre assassinat dont il se déclare innocent. Mais l'histoire de Kenneth n'est

qu'un exemple parmi d'autres « enfants » du ghetto qui ont grandi et ont voulu répondre à la violence par les armes, d'autres qui n'ont pas eu la même chance de survie comme Kenneth et qui sont aujourd'hui morts. Les photographies (des hommes, des jeunes et des enfants assassinés) prises par Kenneth confirment le tragique essor, les armes à la main de la violence.

Dans certains témoignages nous pouvons lire un parallèle comme celui de James, le jeune ami de Kenneth, qui avoue que les gens du quartier ne le respectent pas. Or, il affirme qu'il aimerait être respecté. Ses paroles expriment un sentiment de reconnaissance et de bienveillance que les autres jeunes n'ont pas vis-à-vis de lui. Mais en effet, la reconnaissance et le respect sont, selon les témoins des interviewés, deux des raisons qui poussent beaucoup de jeunes à intégrer les bandes. Selon les affirmations antérieures de Kenneth, il est entré dans des gangs pour que les autres le respectent et depuis il y est resté. Mais si dans les déclarations du début du film James nous dit que ce n'est pas le quartier qui fait la personne, on peut lire dans certaines affirmations, presque à la fin du film, qu'il en a besoin d'être respecté par les autres. Mais l'enjeu qui se présente à James, et que la réalisatrice souligne, est celui de la recherche de la reconnaissance qui peut conduire à James, comme beaucoup d'autres enfants, à suivre la même voie que la plupart des jeunes du Curundú. Car, pour être respecté dans cet espace, un des seuls moyens comme nous l'expliquait Kenneth est la voie de la violence et des armes : « Quand une famille n'a pas un de ces membres dans les bandes organisées, ces bandes en profitent ». Ce qui nous laisse comprendre que beaucoup de ces enfants, rentrent dans les bandes, pas simplement pour vouloir imiter les autres, mais pour trouver un moyen de « survie ». Les bandes garantissent une certaine protection et un respect que ceux qui décident de rester en dehors « n'ont pas » aux yeux des gangs.

III.2.3.4. L'aliénation sociale et culturelle, un autre type de violence

Le troisième type de violence que nous pouvons distinguer dans le film, et dont les médias ne parlent pas, est celui de l'aliénation culturelle et de l'imposition du modèle de consommation aux classes populaires. Le capitalisme et la croissance exponentielle qui régissent le Panama écartent une partie de la société qui n'a pas les moyens de se permettre le

luxe dans lequel vit une petite minorité⁶¹². Mais aux yeux de tous les Panaméens, le quartier économique au cœur de la capitale leur rappelle et leur vend tous les jours le rêve américain auquel ils n'ont pas accès. En effet, la réalisatrice montre comment des gens du ghetto adoptent les pratiques culturelles des classes aisées et celles des étrangers, les copiant ou les remplaçant par celle des traditions populaires.

Endara souligne la consommation liée aux apparences. Le « paraître » est évoqué par les pratiques de consommation des riches reproduits par les couches les plus pauvres. On le voit lorsque Kenneth prend la photo d'un petit enfant qui apprend à peine à marcher, il remarque que l'enfant porte des tennis *Nike* et demande alors à sa mère combien ils ont coûté. La mère répond « 50 dollars », somme très importante que, dans des conditions « normales », les habitants du ghetto ne pourraient pas se permettre de dépenser. On voit le même modèle se répéter dans d'autres célébrations comme la fête d'anniversaire d'un petit enfant. Il est déguisé en héros américain par excellence : *Superman*, et tout le décor est en accord avec ce personnage mythique de la culture étasunienne. Lors d'une autre manifestation municipale, un concours de beauté est célébré pour choisir une reine et un roi. Les enfants portent des vêtements très chers, et des couronnes faisant allusion à des pratiques monarchiques très éloignées des réalités panaméennes. Dans un décor imitant les grandes célébrations de la haute société espagnole, anglaise ou même américaine, on peut voir des « ballets d'introduction sociale » des jeunes gens, ces pratiques semblent une imitation complètement déplacée dans un secteur défavorisé comme celui-là. Toutefois, comme on les voit dans les images, les habitants du ghetto « se donnent les moyens » pour reproduire ces pratiques extrêmement chères. Mais à quel prix ? Pour eux qui n'ont pas les moyens financiers, à quoi bon se permettre des dépenses excessives pour de petits budgets ? Comment et pourquoi se donner du mal pour ces pratiques ?

La réponse est peut-être dans les témoignages des habitants qui soulèvent dans leurs discours le symptôme d'une acculturation. Cette phénomène n'est pas exclusif à Curundú, elle touche la population panaméenne tout comme la population centraméricaine qui voit dans « le modèle » de vie des cultures étrangères, notamment américaine, un modèle à suivre. Les médias locaux, la publicité et le cinéma américain contribuent à alimenter ce fantasme et pousse les gens des quartiers pauvres dans la dynamique de la consommation. C'est désir

⁶¹² Selon les statistiques de la Banque mondiale entre 2006 et 2010, 10 % de la population panaméenne ont détenu 40 % de la richesse du pays. Source : Global Economic Prospects, Data Bank.

d'accéder à cet autre moyen de vie est exprimé par la déclaration de Kenneth : « Pourquoi ne pouvons-nous pas vivre comme les gens qui habitent là-bas de l'autre côté ? » parlant des riches qui résident dans les quartiers de business de la capitale. Comme nous disait Pedro Rivera, pendant presque un siècle d'invasion, les pratiques culturelles américaines ont remplacé les traditions du peuple panaméen⁶¹³. De ce fait il n'est pas étonnant que le modèle auquel aspirent les habitants des ghettos soit celui imposé par les modèles étrangers transposé au quartier « économique » de la ville, même si pour y accéder beaucoup d'entre eux brisent les règles de la loi et risquent leur vie dans des actes de violence et de vandalisme.

Témoin d'un phénomène social préoccupant qui touche les grands villes, non seulement les capitales de Panama et de l'Amérique centrale mais aussi d'autres villes du tiers monde en plein expansion, *Curundú* a été bien reçu par la critique étrangère. Le film a été projeté dans plus de douze festivals internationaux tels que : Festival de Cinéma du Sud (Norvège, 2008) Festival international de Biarritz (France, 2008), Festival *Documenta* Madrid (Espagne, 2008), Festival Rencontres de l'autre cinéma (Équateur, 2008), Festival International de cinéma du Nord, (Chili, 2008), 10^e *Muestra* international de cinéma documentaire (Colombie, 2008), II^e Cycle de cinéma centraméricain (Autriche, 2008), Festival Ícaro (Guatemala, 2008), Festival de cinéma de Lyon (France, 2009), Festival de cinéma latino-américain de Sao Paulo (Brésil, 2009), Festival du film latino (Hongrie, 2009), Festival international de cinéma de Panama (Panama, 2012). Le film a également gagné le prix meilleure édition au Festival Ícaro. Cependant à l'intérieur du pays, et d'après les affirmations de la réalisatrice, la distribution a été très difficile, il a été projeté dans des cafés, des bars et des centres culturels. En 2012, cinq ans après sa réalisation, grâce au Festival de cinéma de Panamá, le film a été enfin projeté pour la première fois dans des salles de cinéma du pays.

En Amérique latine et en Amérique centrale les classes les plus démunies habitent fréquemment dans des ghettos. Or, ces espaces sont très souvent stigmatisés, marginalisés et méprisés par la société, condamnés à une sorte de « gentrification » sociale. L'expansion des villes, le développement et la mauvaise gestion des espaces et de la distribution autant de la richesse que du territoire ont poussé les classes les plus pauvres à rester en marge du développement. Ainsi, les couches sociales les plus démunies se sont recentrées dans des

⁶¹³ Andrea Cabezas Vargas, interview de Pedro Rivera, *op. cit.*

espaces très restreints, destinées à cohabiter entre violence, drogue et pauvreté. Tandis que les médias ne cessent de contribuer à leur stigmatisation, le gouvernement et les classes les plus riches ferment les yeux sur cette réalité et ne veulent pas accepter leur part de responsabilité dans cet état de faits. En ce sens, la caméra, les images et les témoins filmés par Ana Endara nous apportent une nouvelle perspective des faits. Elle nous oblige, en quelque sorte, à regarder une partie de la réalité de face, cette fois-ci racontée par ceux à qui les médias ne donnent pas la parole : ces propres protagonistes, ceux qui vivent, en premier, en chair et en os les conséquences des violences du ghetto. C'est ainsi que *Curundú* relève l'intérêt sociologique et historique d'une ville en pleine ébullition dont jusqu'à aujourd'hui le problème n'a pas été résolu.

Témoin de la problématique soulevée par le film, en 2015, sept ans après le tournage du documentaire, un projet de la Banque Interaméricaine de développement le « BID Urban Lab », a lancé un concours afin de transformer le quartier de Curundú. Le projet, selon ce que stipulent les règles du concours, vise à renouveler le quartier en faisant « un modèle urbanistique intégral et durable en accord avec l'environnement et la population⁶¹⁴ » pour « créer des zones favorables à son développement⁶¹⁵ ». Dans le site officiel à part les informations géographiques et démographiques, le documentaire d'Ana Endara figure comme référence pour comprendre l'enjeu du projet d'urbanisme de Curundú. Ainsi le site propose la possibilité de voir le documentaire en ligne. Ce qui reflète le pouvoir des images du film pour comprendre le quartier, ses habitants et les enjeux sociaux que devront affronter les spécialistes qui auront pour tâche de reconstruire le ghetto.

En effet, à part les éléments cités antérieurement sur l'intérêt du film, *Curundú* nous offre une vision sociale dans le respect des conditions de vie des femmes et des hommes qui habitent cet espace urbain marginalisé. Le portrait fait par la cinéaste de *Curundú* ne présente pas dans ses images une violence ahurissante comme pourraient le faire d'autres documentaires sur la violence en Amérique centrale comme, par exemple, *La vida loca*⁶¹⁶. Ana Endara ne montre pas la violence directement par des images mais à travers la narration, le discours, le témoignage, des suggestions et des allégories. Ce parti pris est motivé par le

⁶¹⁴ Page principal du BID Urban Lab. [En ligne] URL : <http://www.bidurbanlab.com/#about> [Consulté le 30 juin 2015].

⁶¹⁵ *Loc. cit.*

⁶¹⁶ Le film, réalisé en 2009 par le documentariste et reporter franco-espagnol Christian Poveda, est une représentation de l'extrême violence dans laquelle vivent des membres de la bande « Maras 18 » au Salvador.

respect qu'elle éprouve pour ces habitants mais aussi par l'envie de ne pas contribuer à l'alimentation de la stigmatisation du quartier déjà tant répandu dans la presse⁶¹⁷. Ce qui donne comme résultat un film original par rapport à d'autres films qui abordent le sujet de la violence, des bandes et des ghettos et qui, à notre sens, constitue un des éléments les plus réussis du film.

À travers des témoins et des récits dans une atmosphère très naturelle et posée, les habitants de Curundú nous racontent leurs terribles expériences quotidiennes sur un ton presque banal. C'est avec cette banalisation, cette familiarité avec la violence, frappante et révélatrice, que le film nous permet de réfléchir autrement par rapport à la violence qui naît dans le ghetto et se propage, comme un écho, dans le reste de la ville. Le film se permet même de nous révéler sous forme prémonitoire, la bombe à retardement sur laquelle est posée la ville de Panama si les inégalités continuent à se creuser. La violence et la haine pourraient exploser et arriver jusqu'aux résidences de « ceux qui ont tout » comme nous dit Kenneth à la fin du film. *Curundú* nous permet aussi de saisir la complexité des causes de cette violence : la *mimesis* des modèles appris, la contestation de la violence par la violence comme moyen de survie et l'aliénation culturelle qui soumettent les classes populaires à la standardisation du capitalisme. Le regard que nous présente la réalisatrice n'est pas celui que nous sommes habitués à voir. Il est plutôt un regard de l'intérieur du ghetto, non comme il est vu par la société (une zone extrêmement violente et presque déshumanisée), mais comme les résidents du ghetto la voient eux-mêmes. C'est-à-dire un lieu où il faut vivre parce qu'ils n'ont pas le choix. N'ayant pas les moyens, ils sont prisonniers d'une forme de vie à laquelle ils doivent s'adapter pour essayer de survivre. Un lieu où les modèles s'apprennent et se reproduisent presque systématiquement. Peu nombreux sont ceux qui se sortent des difficultés liées à la pauvreté, au manque d'éducation, à la drogue et au vandalisme.

Ainsi Curundú est présenté comme un symptôme du mauvais état de la santé publique et sociale du pays. C'est peut-être par les affirmations d'Edgar Morin que nous pourrions mieux expliquer l'effet que provoque le cinéma chez le spectateur, celui de « compréhension d'autrui, du monde, des choses⁶¹⁸ ». La distance que met le film, entre l'objet regardé et nous-mêmes, est ce qui nous rapproche justement et ce qui nous permet de mieux comprendre

⁶¹⁷ Cabezas Vargas, Andrea, Interview d'Ana Endara, *op. cit.*

⁶¹⁸ Monique Peyriere, « Le cinéma une anthropologie du visuel. Entretien avec Edgar Morin », in Réjane Hamus-Vallée (dir.) *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, CinémAction, n° 147, 2013, p. 18.

l'espace observé en tant que source essentielle, et objet de recherche par excellence⁶¹⁹ des multiples mutations et multiplication de la violence, comme c'est le cas dans le ghetto.

III.2.4. Cápsulas : regards croisés sur les échelles de la violence au Guatemala

Au Guatemala, comme au Salvador et au Nicaragua, depuis les traités de paix la violence au lieu d'être éradiquée, s'est transformée. Contrairement aux attentes des gouvernements et des autorités internationales qui ont organisé une campagne de désarmement après la guerre, la violence et la sécurité publique sont devenues une priorité politique pour le pays et pour l'ensemble de la région, y compris les pays qui n'ont pas connu la guerre. Dès les débuts des années 2000, des mesures et des normes publiques ont été prises pour réduire les statistiques de violence urbaine et le nombre d'assassinats sans grand succès⁶²⁰. Les violences urbaines ont remplacé les violences commises pendant les conflits armés et ont presque doublé entre 2000 et 2010⁶²¹. La mutation et la croissance des violences des années 1990 jusqu'à l'heure actuelle a réveillé l'intérêt d'un grand nombre de cinéastes dans la région et très particulièrement au Guatemala, le troisième pays le plus touché par le problème dans la région centraméricaine. En partant de ces constats nous chercherons à saisir comment la vision du cinéaste peut nous permettre de poser un regard critique sur la mutation et l'évolution des violences civiles, ses causes et conséquences dans les villes centraméricaines et notamment les violences propagées dans le ville de Guatemala ?

Au-delà des violences tangibles que nous avons évoqué avec l'analyse de *Quién dijo miedo : Honduras de un golpe* et *Curundú*, et contrairement à ce que nous pourrions croire, la violence en Amérique centrale n'est pas exclusivement un problème qui touche les sphères les plus défavorisées. Même la population la plus aisée, avec les moyens de se protéger de cette violence quotidienne, est prise en otage par les inégalités dont elle a bénéficié. La propagation de la violence a touché tous les secteurs et tous les niveaux de la société. Divers facteurs expliquent cette évolution et le cinéma a essayé de reprendre ces problématiques sous

⁶¹⁹ Gilles Martin, « L'espace comme ressource et contrainte », in *Idées économiques et sociales*, n° 167, 2012, p. 1-1.

⁶²⁰ David Garibay, « République de Guatemala. Bilans annuels 1983 à 2013 », *op. cit.*

⁶²¹ Voir les rapports de l'United Nations Office on Drugs and Crime. [En ligne] URL : <https://www.unodc.org/gsh/en/data.html> [Consulté le 10 avril 2014].

plusieurs points de vue avec différents moyens : d'abord à travers le cinéma documentaire et plus récemment par la voie du cinéma de fiction. Un de ces cas est le film *Cápsulas* de l'artiste, photographe et cinéaste Verónica Riedel qui avant de réaliser son *opéra prima* avait étudié à l'École de communication de l'Université de Miami, Floride, avait pris de cours de scénario à l'Université de Californie (UCLA) ainsi que des cours d'art et vidéo au Rach Arts Center, Colorado. Avec son premier film, *Cápsulas*, elle devient la première femme réalisatrice guatémaltèque à avoir dirigé un long-métrage de fiction⁶²² au Guatemala. Selon diverses interviews dans la presse⁶²³, la réalisatrice affirme s'être inspiré des problèmes sociaux qui frappent le Guatemala. Dans ses déclarations à la presse, elle affirme qu'en tant que mère de trois enfants, elle a voulu représenter des problématiques familiales et sociales que vit son pays, à travers le regard des enfants⁶²⁴. En nous appuyant sur cet exemple précis, nous aborderons la représentation de trois des facteurs qui selon le regard de la réalisatrice ont contribué à l'état de la violence que vit aujourd'hui le Guatemala et comment cela frappe directement les familles, les jeunes, les enfants et par conséquent la société en général. Le premier des facteurs que nous aborderons est celui de la violence familiale et son impact dans la société. Le deuxième est celui de l'exposition des enfants à la violence, exposition qui passe d'une expérience virtuelle – par la voie de jeux vidéo, la télévision et le cinéma – à une expérience réelle avec la reproduction d'actions violentes. En troisième lieu, nous aborderons particulièrement l'impact de la drogue sur la propagation de la violence dans la société.

III.2.4.1. La violence familiale

Dans le film *Cápsulas*, la réalisatrice met en évidence tout d'abord les effets et les séquelles des enfants victimes et ou témoins de celle-ci, au sein de la famille. C'est le cas de Fonsi, personnage principal du film interprété par l'acteur Sebastián Gereda. Fonsi est l'enfant archétype de beaucoup de familles recomposées d'aujourd'hui. Il a douze ans, vit avec sa mère et son beau-père, et ne connaît rien de son père. En apparence, la famille de

⁶²² Julieta Sandoval, « Con toque femenino », in *Revista D*, n° 399, 18 mars 2012. [En ligne] URL : <http://especiales.prensalibre.com/revistad/2012/03/18/farandula.shtml> [Consulté le 18 avril 2014].

⁶²³ Les déclarations de la réalisatrice peuvent être lues dans des articles tels que : Enrique Canahuí, « Verónica Riedel una artista de mundo », in *Revista ejecutiva centroamericana*, 2012 ; Julieta Sandoval, « Con un baúl de historias por contar », in *Revista D*, n° 258, 14 juin 2009 et Jorge Sánchez, « Entrevista con Verónica Riedel », in *Blog Cine de Guatemala*, 8 novembre 2010. [En ligne] URL : <http://letrasjorgesanchez.blogspot.fr/2010/11/la-pelicula-capulas-se-estrena-en-el.html> [Consulté le 18 avril 2014].

⁶²⁴ Enrique Canahuí, « Verónica Riedel una artista de mundo », *op. cit.*, p. 44-46.

Fonsi semble être une famille privilégiée comme les familles riches de ses camarades de lycée. Or, l'absence de son père et la souffrance de sa mère, face à un compagnon agressif, provoquent de la rage chez le jeune adolescent et le poussent à chercher en cachette le destin de son père. Pour essayer d'arriver à son but, Fonsi paye les enfants de Yaya, la domestique de sa maison, qui appartiennent à un groupe de jeunes issus de gangs, afin qu'ils retrouvent les traces de son père. Mais le départ imprévu à l'étranger de sa mère et de son beau-père va placer face à face père et fils.

En effet, un des éléments que la réalisatrice évoque comme responsable de la reproduction de la violence est particulièrement le rôle de la famille dans la société et dans la conduite de l'individu. Nous voyons comment le comportement rebelle de Fonsi avec sa mère est une réaction aux situations qu'il doit subir à la maison. Un beau-père qui ne l'aime pas et une mère qui supporte tout pour lui donner « un futur meilleur », provoquent chez Fonsi un sentiment de culpabilité. L'adolescent se sent dans l'obligation de faire quelque chose pour que sa mère laisse cet homme et sorte du trafic de la drogue dans lequel est impliquée. Alors, il essaiera par tous les moyens de rompre avec le monde de violence et de souffrance dans lequel sa mère est immergée.

Ce phénomène peut être perçu également à travers les enfants de Yaya qui se retrouvent seuls à la maison avec un père qui ne fait rien pour les protéger et qui n'a pas de travail. Il passe son temps assis à fumer de la marijuana. Tandis que ces enfants font partie de bandes, comme sa grande fille qui appartient à un des gangs les plus dangereux de Guatemala, les *Maras*, ces autres enfants participent à la vente et à la consommation de la drogue. Le sacrifice de cette mère pour payer le loyer, l'alimentation et l'école des enfants l'a obligée à quitter son foyer et à servir dans des maisons de riches en travaillant toute la journée et même une partie de la nuit, en restant sur place pour mieux servir ses patrons⁶²⁵. Mais son sacrifice a été payé très cher par ses enfants qui, sans mère pour les protéger et avec un père drogué, ont grandi dans la rue sans adulte pour les surveiller.

⁶²⁵ En Amérique centrale particulièrement, pour une femme le fait d'être la seule personne qui apporte des revenus pour une famille avec des enfants augmente considérablement la probabilité de vivre dans la pauvreté. Les deux faits sont étroitement liés, ainsi les femmes se voient obligées à travailler le double ou avoir plusieurs travaux pour arriver à sustenter les besoins de sa famille. Selon le CEPAL en 2002, au Guatemala une famille monoparentale dirigée par un homme avait 11,8 % probabilité de vivre dans la pauvreté, tandis que ce risque augmente jusqu'à 36 % pour les familles monoparentales dirigées par une femme.

Produit de cet abandon ou négligence « inconsciente », de la mère, un autre cas de violence est évoqué, celui de l'abus sexuel. En laissant ses enfants seuls depuis leur très jeune âge, sa fille Nena aurait subi des violences sexuelles, de la part de son propre père, depuis qu'elle était enfant. Ainsi l'avoue Nene à Lupe « Pour servir des gens comme vous, ma mère nous a abandonnés et j'ai dû devenir la pute du Yeyo depuis mes huit ans ». À ce moment du film, nous comprenons les origines de l'agressivité de Nena envers sa mère et pourquoi elle maintient drogué son père toute la journée. Sa haine et sa violence sont expliquées par les actes de violence dont elle a été l'objet. Elle reproduit ainsi sa rage et sa haine par des actes de violence contre les personnes qui l'entourent.

Par la présentation de ces personnages, de leur passé et de leur comportement, la réalisatrice nous laisse comprendre que la violence, l'abandon et la négligence des parents ont provoqué chez ces jeunes des perturbations psychologiques qui les ont poussés à une sorte de dérive sociale dont il est très difficile de sortir.

III.2.4.2. L'enfance et la jeunesse : de la violence virtuelle à la violence réelle

Dans *Cápsulas* la jeunesse est exposée constamment aux dangers et à la violence. Verónica Riedel nous présente les enfants comme des victimes. Dans cette vision exposée par la réalisatrice se trouve une des réalités et des spécificités du Guatemala concernant la violence. Car, selon un bilan réalisé par le programme du PNUD des Nations Unies en 2007, les jeunes représentaient 40 % des victimes de la violence dans le pays, mais aussi ils étaient dans 61,6 % des cas les auteurs des crimes⁶²⁶. Quant au film, il met en parallèle cette réalité nationale pour essayer d'expliquer comment surgit la dérive de la jeunesse vers des actes agressifs, conséquence des divers traumatismes dont les jeunes et les enfants ont été victimes. La réalisatrice se sert de plusieurs de ses personnages pour exposer cette idée.

Le premier cas exposé est celui de Fonsi, protagoniste du film, qui bien qu'un enfant « sage » et « privilégié » d'une famille riche, finit par se rapprocher des enfants impliqués dans des bandes, ce qui va lui porter de graves problèmes. Si Fonsi n'est pas victime d'agression au sein de sa famille, il sait que sa mère est maltraitée par son beau-père. Cela le

⁶²⁶ Arturo Matute Rodríguez, Iván García Santiago, *Informe estadístico de la violencia en Guatemala*, Guatemala, Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo, (PNUD) décembre 2007, p. 41 et p. 44.

perturbe et crée chez l'enfant un sentiment de rage qu'il n'exprime pas directement. Or, à travers ces courts-métrages on peut « lire » l'extériorisation d'une violence non exprimée dans la vie réelle. Ainsi, la réalisatrice aborde subtilement un sujet tabou de la société guatémaltèque : la maltraitance domestique, qui est en effet un problème grave. Selon un sondage réalisé par l'Institut national de statistiques du Guatemala en 2011, le pays aurait enregistré 33 484 cas de violences interfamiliales dont les femmes seraient les victimes⁶²⁷.



Image 39 : *Cápulas*, © Verónica Riedel, 2011.

Revenons au film, dès les premières scènes, lorsque les enfants jouent avec de faux pistolets – tachant de rouge l'adversaire comme symbole de la mort virtuelle des joueurs – la violence est extériorisée par ces enfants. Mais, comme dans la vie réelle, Fonsi reste un simple spectateur qui filme les scènes et les édite après. Par ces procédés, il transforme ses images en une sorte de combat « virtuel », auquel il rajoute des effets spéciaux : des explosions et du sang chaque fois qu'un des enfants est « touché » par un pistolet. Sous forme presque de jeux vidéo, les animations réalisées par Fonsi sont chargées, inconsciemment d'une violence dont ces adolescents sont les protagonistes. Or, ce monde de violence imaginaire qu'il vit par l'intermédiaire du ralenti de sa caméra ou sur l'écran de son ordinateur finit par devenir réel. Les petits films de Fonsi se vendent très bien dans son lycée. Ses camarades aiment se voir dans ces scènes et demandent à Fonsi de tourner un film à l'intérieur du lycée.

Fonsi accepte le défi, à condition qu'on le paye bien pour sa prestation. Afin de réaliser le tournage, il demande de l'aide à un des enfants de Yaya, qui demande à ses frères d'y participer pour former l'équipe qui va jouer contre les jeunes riches du lycée privé de Fonsi. Le tournage s'achève dans un affrontement de classes sociales, se renvoyant les uns les

⁶²⁷ Instituto Nacional de Estadísticas, *Sistema Nacional de Información sobre violencia en contra de Mujeres*, Guatemala, INE, 2012, p. 13.

autres à la classe à laquelle ils appartiennent. Les enfants finissent par se battre lorsque, soudain, le professeur du sport arrive et essaye d'expulser les « intrus » qui ont fait irruption dans le lycée. Or, un des enfants de Yaya refuse d'obéir au professeur et le frappe avec une batte de baseball. Les fils de Yaya finissent par s'enfuir et demandent à Fonsi de les suivre, mais celui-ci refuse et reste caché derrière le bâtiment de son lycée. À partir de ce moment, la vie de Fonsi va se transformer en cauchemar et il va découvrir par lui-même la violence à l'état brut dont sont capables les enfants de Yaya. Ainsi, passant de la violence virtuelle de ces petits films, où il était spectateur et metteur en scène, il se retrouve face à la violence réelle, sans en être véritablement conscient, mais à laquelle il ne peut pas échapper. Avoir filmé l'assassinat d'un des ses professeurs au lycée le rend à la fois complice indirectement et témoin. Car, c'est lui qui a introduit ces jeunes « intrus » au lycée et c'est lui qui a organisé la rencontre qui finit par une bataille et un meurtre. Et comme si ce n'était pas assez, il est désormais recherché par la bande des enfants de Yaya voulant récupérer la vidéo qui pourrait servir de preuve d'assassinat.

Mais les violences directes que va subir Fonsi ne viennent pas que des enfants et des jeunes. La première violence intervient au moment de partir à l'étranger avec sa famille. Son beau-père veut l'obliger à avaler des capsules de cocaïne pour pouvoir les transporter illégalement pendant que sa mère, qui avait essayé pour tous les moyens de l'éloigner de cela, s'y oppose fortement. Or, Fonsi finit par avaler trois capsules de cocaïne. En mettant sa vie en danger, l'enfant prétend protéger sa mère non seulement des agressions de son beau-père mais aussi du danger des effets de la drogue. Par cet acte, l'enfant souhaite montrer son courage et prouver à sa mère qu'il serait capable de tout faire pour la sortir du monde de la drogue, affirmant le jour de son anniversaire « je te promets qu'avec l'argent que je gagne je vais te sortir de là ». Ainsi la réalisatrice nous démontre comment les enfants transgressent la fonction parentale, et assument le rôle de « protecteur » face à des parents incapables de leur assurer sécurité et protection. Ainsi souhaitant protéger sa mère, Fonsi serait capable de risquer sa vie et de se laisser entraîner dans l'illégalité. De même, il fréquente des « mauvaises » compagnies, afin de retrouver son père avec qui Fonsi espère sortir sa mère du trafic de drogue et de la violence qu'elle engendre. Sans mesurer les risques et périls que ces actions peuvent enchaîner, comme c'est le cas pour beaucoup d'enfants, Fonsi se trouve piégé par la situation. De même les autres personnages sont présentés par la réalisatrice comme de jeunes victimes des circonstances. Les frères de Nena sont aussi entraînés, malgré eux, à des actes d'une grande violence. Exposés et contraints par leur sœur, elle-même victime de divers

abus, ils doivent utiliser les armes, consommer de la drogue et commettre des actes violents et délictueux. Sans d'autre issue et sans protection des parents, ces enfants partent à la dérive reproduisant les actes agressifs sans mesurer leur conséquences, passant de la violence virtuelle, comme les amis de Fonsi ou comme Fonsi lui-même, à l'expérimentation de la violence réelle.

Une des problématiques liées au passage à la violence réelle, mise en avant dans le film, est celle de l'accessibilité des armes aux jeunes gens. Dans la plupart des cas des agressions et assassinats commis en Amérique centrale, il y a utilisation des armes à feu. Conséquence directe de décennies de guerres, la disponibilité d'armes ajoutée aux inégalités sociales et à la pauvreté endémique a produit une banalisation des armes à feu. Pour donner une comparaison, au niveau mondial en 2010, 42 % des homicides étaient commis par des armes, tandis qu'en Amérique centrale le taux grimpe à 70 %⁶²⁸. L'accès facile aux armes pour les jeunes et les enfants rend encore plus complexe la situation. Accoutumés à voir les armes d'abord comme un divertissement (jeux vidéo, la télévision et le cinéma) ils sont familiarisés avec les armes qui deviennent, dans le monde réel, une curiosité, une envie, voire même un « besoin » (pour certains enfants comme on l'a vu dans le documentaire *Curundú*) afin de se protéger. Or, la frontière entre le réel et le fictionnel est marquée par le ralenti de la caméra et ainsi que par l'écran. Mais lorsque les enfants et les jeunes traversent cette ligne, ils se retrouvent dans la vie réelle, les armes à la main, sans maîtriser des conséquences qui deviennent irréversiblement terribles.



Image 40 : *Cápsulas*, ©Verónica Riedel, 2011.

⁶²⁸ Elisabeth Gilgen, *A Fatal Relationship: Guns and Deaths in Latin America and the Caribbean*, Genève, Small Arms Survey, 2012, p. 11.

Comme nous le voyons dans le film, il n'y a pas que les adultes qui possèdent et utilisent les armes. Les enfants de Yaya ont aussi tous une arme à feu. En effet, les enfants des quartiers défavorisés apprennent à les connaître et s'en servir très jeunes, comme nous le constatons également dans le documentaire *Las armas de la violencia* réalisé pour la Fondation Arias pour la paix. Dans certains pays d'Amérique centrale « Il est plus facile de se procurer un arme que de trouver du travail, ou de payer le transport public. Une arme est très facile à trouver au Guatemala, quelque fois il est plus difficile de trouver du pain⁶²⁹ ». Selon Francisco Allanese, Fiscal General de Costa Rica (2004) : « Le coût d'une balle pour une arme à feu avec laquelle on va tuer beaucoup de Centraméricaines et Centraméricains, est équivalent à cinq centimes de dollar⁶³⁰ ». Ce qui rend l'accès et l'acquisition d'une arme à feu ahurissant. Ainsi, les enfants se laissent entraîner à ce qui semble être d'abord un simple jeu, mais qui se transforme en un cycle cathartique qui rapidement se répand, semant la violence.

III.2.4.3. L'impact de la drogue sur la propagation de la violence

Dans la région centraméricaine, un des phénomènes déclencheurs de la violence ces temps derniers, est la drogue. Le trafic de stupéfiants a eu un fort impact dans la société centraméricaine, la transformant à jamais. D'abord installé en Colombie et au Mexique, le trafic de drogue a trouvé, depuis quelques années, une croissance exponentielle dans la région, provoquant des transformations sociales et contribuant à la violence et à l'insécurité civile. Selon le gouvernement américain, 90 % de la drogue qui arrive aux États-Unis passe par l'Amérique centrale et le Mexique, pendant que 40 % de celle-ci traverse le corridor entier de l'Amérique centrale, après une stratégie entreprise dans les années 1980 avec l'arrivée de Ronald Reagan et sa campagne « La guerre contre la drogue »⁶³¹.

Pour comprendre l'impact économique que cela représente dans la région, il faut savoir que le prix du kilogramme initialement estimé à 1 000 dollars en Colombie, augmente au fur à mesure qu'il traverse les différents pays d'Amérique centrale. En 2007, selon le rapport de la Banque mondiale, le même kilogramme de cocaïne coûtait 2 500 dollars au

⁶²⁹ Rodrigo Soto, *Las armas de la violencia*, op. cit.

⁶³⁰ *Loc. cit.*

⁶³¹ Steven Dudley, « Drug Trafficking Organizations in Central America: Transportistas, Mexican Cartels and Maras », in Eric Olson, David Shirk et Andrew Selee, *Shared Responsibility: U.S.-Mexico Policy Options for Confronting Organized Crime*, San Diego, University of San Diego, 2010, p. 63.

Costa Rica, 13 000 dollars au Guatemala, mais lorsqu'il arrivait sur le territoire étatsunien le prix s'élevait à 30 000 dollars, à la vente « commerciale » à grand échelle, et jusqu'à 100 000 dollars dans la rue⁶³². Aujourd'hui, l'Amérique centrale n'est plus simplement un point de transit de la drogue du Sud vers le Nord. Des cartels de la drogue se sont installés et elle sert à la fois de lieu de stockage et de commerce, en raison des « facilités » augmentées par la défaillances des systèmes de sécurité des pays de la région et par le durcissement des lois et des contrôles dans les pays producteurs de drogue. Ainsi, le trafic de stupéfiants a trouvé des alliés dans des gangs locaux qui permettent et facilitent le développement du marché de la drogue dans la région. Avec le développement de ce trafic de la drogue, de nouvelles formes de violences ont apparues. Sans faire aucune distinction entre classe sociale ou âge, le commerce de la drogue et les règlements de comptes produits de ce business, sont une raison principale du taux exorbitant des homicides en Amérique centrale⁶³³.

Cápsulas aborde cette thématique, devenue un affaire majeure dans la région. Le film met en lumière des problèmes liés à la drogue et à son infiltration dans toutes les couches sociales quel que soit l'âge des intéressés. Chez les adultes on constate, d'une part, la vente illicite de drogues à partir des chefs des cartels, comme le beau-père de Fonsi qui est un narcotraficant de drogue haut placé, bénéficiant de tous le confort économique et de la sécurité privée ; d'autre part la complicité de ceux qui travaillent dans le monde de la drogue sans la consommer, juste pour avoir de l'argent comme Lupe qui sert de « mule » ou de porteuse de drogue et qui tient un magasin de « piñatas » qui est en réalité un lieu masqué de distribution. On retrouve aussi ceux qui la consomment juste pour le plaisir, comme Giaco, le père de Fonsi, un toxicomane qui essaye, sans succès, d'abandonner son vice. Dans le film, il est également montré comment les enfants sont pris dans ce monde dévastateur. Étant les principales victimes, les enfants souffrent à divers degrés des conséquences de la drogue. La réalisatrice nous laisse voir qu'il y a des enfants qui ne souhaitent pas intégrer ce monde mais qui, comme Fonsi, malgré lui, finissent par être porteur de drogue tout comme sa mère. De même, il se retrouve piégé par Nena qui l'oblige à prendre de la drogue pour la vendre au lycée. Il est même témoin de la façon dont son père se drogue.

Les enfants de Yaya se trouvent aussi piégés dans ce monde. Issus d'un milieu socioéconomique très sensible, ces enfants sont plus exposés à la drogue que les enfants des

⁶³² Banque mondiale, *Criminal and Violence in Central America: A Development Challenge*, op. cit., p. 12.

⁶³³ *Ibid.*, p. 13-14 et p. 17.

classes les plus favorisées. Même si la drogue touche toutes les sphères sociales, les enfants des ghettos et des quartiers sensibles sont les plus exposés. Ainsi pour les enfants de Yaya, la drogue est non seulement un moyen de gagner de l'argent facilement, mais aussi un moyen d'échapper aux difficultés de la vie quotidienne. Donc, ce sont eux qui se trouvent le plus souvent vendeurs et consommateurs de drogue en devenant pharmaco-dépendants comme Nena et ses frères.

De même le beau-père de Fonsi, un haut narcotrafiquant, semble avoir commencé à travailler dans le monde de la drogue dès son enfance. Lors d'une discussion avec Lupe, il lui reproche : « Fonsi a besoin de grandir, il doit s'intégrer au business de la famille car il doit apprendre la vie de la rue, à son âge je travaillais déjà ». Ce qui nous apprend que lui aussi a été obligé d'entrer dans ce monde à un très jeune âge, étant sans doute victime de violences ce qui expliquerait son comportement agressif, une reproduction de ce qu'il a pu subir.

III.2.4.4. La vie au fil de la drogue

Si la drogue contribue considérablement à la propagation de la violence, comme l'expose le film et le confirment Jorge Restrepo et Alonso Tobón dans leur rapport : « Guatemala en la Encrucijada. Panorama de una violencia transformada⁶³⁴ », elle est aussi la responsable de la banalisation de la vie humaine. La drogue est considérée par la plupart des personnes impliquées dans ce trafic comme axe central autour duquel tourne leur vie. C'est pour cette raison que beaucoup d'entre elles sont capables de risquer leur vie pour vendre, transporter et posséder la drogue. Le chef des cartels ou les personnes haut placées, comme le beau-père de Fonsi, sont capables de mettre en péril leur famille et leur propre vie. Nous voyons dans le film le message, sous forme de vidéo que reçoit le beau-père de Fonsi sur son ordinateur, un avertissement qui montre l'égorgeage d'une personne. Le message est clair : il subira le même sort, s'il ne part pas du pays il sera assassiné. Alors, il décide de partir à l'étranger avec Lupe et Fonsi, mais il ne veut absolument pas laisser sa « précieuse » marchandise qui constitue une véritable fortune. Et pour la transporter toute la famille doit participer, y compris sa femme et son beau-fils, sans compter le prix humain que cela peut représenter.

⁶³⁴ Jorge A. Restrepo, Alonso Tobón García, *Guatemala en la Encrucijada. Panorama de una violencia transformada*, Genève, Small Arms Survey et CERAC, juillet 2012.

Pour Lupe, la mère de Fonsi, prendre tant de risques dans le commerce de la drogue s'explique par l'argent, le confort et la sécurité que la vente de la drogue leur procure, à elle et à son fils. Prise entre la soif d'argent, la vie confortable et le désir d'assurer un futur économiquement « stable » à son fils, elle perd sa vie en transportant dans son corps une grande quantité de capsules de cocaïne. Tandis que pour le père de Fonsi, le rapport avec la drogue est tout à fait autre. Pour lui, c'est plutôt le plaisir des effets de la drogue qui lui font relativiser le péril et négliger la vie de son enfant. Bien qu'il aime son fils, la drogue le rend incapable de maîtriser les situations de danger, même si à la fin il semble avoir compris, avec la mort de Lupe et avec les périls auxquels il a exposé son enfant, que désormais, il doit prendre le relais et doit assumer son rôle de père pour protéger et prendre, enfin, en charge son fils.

Pour les enfants de Yaya, certes, la drogue représente de l'argent, mais elle représente aussi du pouvoir. En étant membres d'une bande de *Maras*, ceux qui ont de la drogue ont par conséquent de l'argent et du pouvoir. La réalisatrice nous rappelle que les stupéfiants représentent pour ces enfants un moyen de s'évader des problèmes et des difficultés auxquels ils sont confrontés dans la rue, dans leur foyer et au sein même de bandes. La drogue leur permet de mieux supporter et de relativiser la violence dans laquelle ils sont immergés en reproduisant à leur tour les violences dont ils ont été victimes ou témoins. C'est pour cette raison qu'ils n'hésitent pas une seconde à chercher les capsules de cocaïne dans « les excréments » ou à ouvrir le ventre de Lupe avec une lame et même à tuer leur « ami » Fonsi, s'il le faut. On voit bien que les rapports de famille, les appartenances sociales même dans leur cercle proche ne comptent pas grande chose, par ce qu'elle représente la priorité est la drogue.

À la différence du *narcocinéma*⁶³⁵ propagé au Mexique à partir des années 1970, marqué fortement par les *narcocorridos*⁶³⁶, le cinéma en Amérique centrale autour de la drogue ne possède pas les mêmes fins et n'utilise pas les mêmes moyens. Le cinéma centraméricain n'a pas une industrie qui soutient et promeut la réalisation de ses films autour de la drogue, comme l'affirme Emmanuek Vincenot dans le cas du *narcocine* au Mexique, où les maisons de productions musicales sont étroitement liées à la production du cinéma et dont

⁶³⁵ Le *narcocinéma* dérive du *narcocorridos*, très souvent ce sont de films issus des adaptations des chansons populaires.

⁶³⁶ Les *narcocorridos* sont des chansons populaires qui racontent la vie des « héros » de la mafia et du narcotrafic. Ce genre de chansons fut popularisé au Mexique avec le groupe *Los Tigres del Norte* dans les années 1970.

certaines chercheurs estiment qu'il peut exister un rapport avec les narcotrafiquants⁶³⁷. En reprenant les tubes de *narcocorridos*, très célèbres au Mexique, ils en font des adaptations cinématographiques destinées à la consommation des masses populaires. En Amérique centrale, les films qui parlent des problématiques de drogue ne glorifient pas les narcotrafiquants et ne les célèbrent pas comme des héros. Dans le *narcocine*, la vie « glorieuse » du héros pourvu d'argent, de belles filles et de pouvoir est mise en avant. Au contraire, dans les films centraméricains, il s'agit plutôt de révéler une problématique sociale dont beaucoup de personnes et de politiques veulent sous-estimer les conséquences dans la société. Dans le cas du film de Verónica Riedel, contrairement aux productions mexicaines, le film a été entièrement réalisé avec ses économies, selon ce qu'a affirmé la réalisatrice dans diverses interviews⁶³⁸.

Malgré l'absence de ressources, d'aide des agences de production ou du soutien de l'État, le film a eu une bonne réception et a été projeté dans plus de vingt-cinq festivals internationaux, parmi lesquels le Festival latino-américain de Trieste, (Italie, 2011), le Festival du film latino-américain (Canada, 2011), le *Women International Film and Art Festival* (États-Unis, 2011), le Festival international de cinéma digital (Chile, 2011), le Festival de cinéma d'Amérique centrale (Vienne, 2012), le Festival Ícaro (Guatemala, 2012) et le Festival du film Ibéro-américain *Showcase* (États-Unis, 2012). Il a reçu cinq prix internationaux : meilleur film dramatique au *Women's international film and art festival*, prix grand cinéma DIFF au Festival international du cinéma digital, le prix du public au Festival du cinéma d'Amérique centrale à Vienne, le prix meilleure édition et meilleure direction artistique au Festival Ícaro, Guatemala, 2012. Selon la presse nationale le film, à l'heure de sa diffusion aux États-Unis, a compté avec une forte présence des Guatémaltèques⁶³⁹. Dans son pays le film a été projeté dans des salles de cinéma, phénomène inhabituel dans le pays.

Nous pouvons conclure que *Cápsulas* retrace les différents enjeux auquel doit faire face le Guatemala, comme la société centraméricaine, dans sa lutte contre la drogue et la violence qui émane de leur entourage. Le film montre ce monde tordus et sombre dans lequel

⁶³⁷ Emmanuel Vincenot, « *Narcocine* : la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain », in Claude Murcia, « Violence et société dans le cinéma latino-américain », in *L'ordinaire latino-américain*, n° 213, 2010, p. 31.

⁶³⁸ Ana Lucía Mendizabal, « Riedel: Cápsulas es un lujo que me di », in *Siglo21*, 04 avril 2011. [En ligne] URL : <http://www.s21.com.gt/node/37448> [Consulté le 18 avril 2014].

⁶³⁹ Ana Lucía Mendizabal, « Cápsulas se distribuirá en EE.UU. », in *Siglo21*, 1^{er} avril 2011. [En ligne] URL : <http://www.s21.com.gt/node/34214/track> [Consulté le 18 avril 2014].

la vie humaine ne vaut rien. Tout ce qui compte pour le narcotrafiquant, comme pour le dealer, est la drogue, les stupéfiants et l'argent que peut leur rapporter sa vente. Le film de Verónica Riedel montre bien la pénétration des *narcos* dans toutes les sphères sociales et ses causes : l'envie de pouvoir, de l'argent facile, l'envie de fuir la misère et ses problèmes. Cette fiction nous renvoie à l'impact de la drogue dans la société : la propagation des armes, de la violence, des assassinats, des enlèvements et des règlements de comptes pour des affaires de drogue très souvent accompagnées d'une extrême violence.

Or, au milieu de ce monde torride se trouvent piégés, très souvent, des enfants et des adolescents entant que témoins et victimes. Mais comme l'expose Riedel, ces enfants grandissent et deviennent par la suite héritiers d'un fonctionnement, d'un mode de vie. La réalisatrice nous rappelle que ces jeunes qu'on juge très souvent délinquants sont le résultat du dysfonctionnement d'une société qui n'a pas su les protéger, les intégrer et leur donner les moyens d'avoir une vie digne. Sans juger ces personnages, elle nous montre comment n'importe qui peut être victime du monde de la drogue et arriver à franchir la ligne entre le bien et le mal, le socialement correct ou incorrect tout en croyant agir pour le bien. Dans ce drame, Riedel nous laisse avec l'inquiétude que les circonstances et l'environnement que nos sociétés proposent aux enfants les rendent particulièrement vulnérables à subir et à pratiquer la violence ainsi qu'à succomber au monde des drogues, comme le ferait n'importe quel être humain dans les mêmes conditions. Avec une touche d'espoir à la fin du film, la réalisatrice appelle à une transformation sociale.

En somme, l'amalgame violence-cinéma dans la cinématographie centraméricaine reflète le symptôme d'une société en crise depuis des années, dont la violence est l'expression de plusieurs facteurs politiques, économiques et sociaux. Que ce soit comme moyen de subsistance et de survie, par des traumatismes psychologiques ou par un « effet de vague », la violence fait partie de la vie quotidienne de tous les pays d'Amérique centrale. Les statistiques que nous avons évoquées le confirment. L'Amérique centrale est une des régions les plus violentes et dangereuses au monde. Face à cette réalité quotidienne qui s'est transformée les dernières décennies, elle est passée d'une violence commise par l'État à une violence reproduite par des individus et des groupes civils sous de multiples formes. Les trois films que nous avons analysés nous ont permis de présenter un panorama de la complexité et des multiples expressions de la violence auquel doivent faire face les pays centraméricains. *Quién dijo miedo, Honduras de un golpe* incarne une des racines de la violence dans la

région, la violence politique et la violence d'État qu'ont subi pendant des siècles les peuples mésoaméricains dès la conquête, à la constitution de la « Capitanía General de Guatemala⁶⁴⁰ » et puis dans l'émergence des États nations qui forment aujourd'hui l'Amérique centrale. Dans *Curundú*, la réalisatrice Ana Endara nous présente la difficulté de survivre dans des ghettos sans échapper à la violence, omniprésente dans la vie des adolescents depuis leur jeune âge.

Enfin, le film nous présente la violence du ghetto non comme une cause de la violence au sein de la ville, mais comme une conséquence de la mauvaise organisation et de la distribution sociale de la richesse, favorisant la marginalisation des groupes les plus démunis. La réalisatrice nous présente, par *mimesis* aristotélicienne⁶⁴¹, la reproduction d'une problématique qui ne cesse de croître dans une société qui n'offre pas les mêmes possibilités d'accès à une vie digne, où pour certains la violence est un simple moyen de survie. Quant au film *Cápsulas*, il retrace la pratique des principales violences que subissent les populations : la violence au sein de la famille, la violence provoquée par les drogues et la criminalité au sein de la société.

Dans ces cas évoqués, la représentation de la « réalité » vise une rédemption de celle-ci par des moyens distincts. Que ce soit par le réalisme social de *Quién dijo miedo, Honduras de un golpe* d'après un fait réel filmé sur vif, par la *mimesis* portraiturée d'un quartier dans *Curundú* ou par la *catharsis* fictionnelle exprimée dans *Cápsulas*, le cinéma de la région centraméricaine cherche à retracer un des multiples portraits de la violence. La représentation de ces expressions est en elle-même une méthode d'extériorisation de l'éblouissement collectif d'un phénomène qui dépasse ces sociétés et ses habitants.

En contestant l'imaginaire collectif que nous avons sur une problématique qui déborde notre conscient et en dévoilant des façades que nous n'avons pas l'habitude de regarder, ces films nous obligent à voir au-delà des imaginaires préconstruits par les voies des images

⁶⁴⁰ « La Capitanía General de Guatemala » fut une entité territoriale et politique infligée par la couronne espagnole à l'intérieur du « Virreinato de Nueva España ». Elle était composée par les provinces de : Ciudad Real de Chiapas (actuel territoire mexicain), Province de Guatemala (actuel territoire guatémaltèque), Province de San Salvador (actuel territoire salvadorien), Province de Comayagua (actuel territoire hondurien), et Province de Nicaragua (actuel territoire nicaraguayen), et Costa Rica (actuel territoire costaricien). La couronne espagnole avait gouverné ce territoire jusqu'à l'indépendance des provinces en 1821.

⁶⁴¹ Dans la « Poétique », Aristote définit l'œuvre d'art comme une imitation du monde. Ainsi dans ce terme nous comprenons comment l'artiste « façonne des images » suivant la reproduction langagière de ce qui est ou a été réellement, de ce qui semble être, de ce qui devrait normalement être. Selon le dictionnaire *Larousse* pour Aristote « La mimesis touche, non la nature, mais l'homme, la vie humaine, dans ses états, ses actions, ses gestes, représentés, paradoxalement, au moyen des altérations langagières propres à la poésie ».

médiatiques ou officielles. La déconstruction ou la reconstruction de la réalité sont la clé qui nous permet de nous interroger et de regarder à l'intérieur du problème de la violence pour essayer de comprendre l'embarras dans cette région. Ces films nous interrogent sur notre part de responsabilité comme individu et comme société dans la construction d'une culture de violence. Or, ils nous permettent également de comprendre que la violence n'est pas nouvelle, que ce qui a changé ce sont les formes et les moyens de l'exprimer comme conséquence des changements sociohistoriques de la région centraméricaine.

III. 3. Cinéma et Migration

Alors que beaucoup de touristes rêvent de visiter l'Amérique centrale, le rêve de beaucoup de personnes dans la région est de partir⁶⁴².

Bien que les déplacements internes au sein des pays de la région centraméricaine aient toujours existé, « la migration extra-régionale est relativement récente⁶⁴³ ». Les conflits armés de 1980, le sous-développement et les indices élevés de criminalité et de violence, enregistrés ces dernières années, ont motivé beaucoup de Centraméricains à émigrer. En effet, la migration en Amérique centrale est le résultat d'une série de transformations socio-économiques dans la région. Des facteurs comme l'explosion démographique régionale – l'Amérique centrale aurait triplé sa population entre 1950 et les années 2000⁶⁴⁴ –, les guerres internes (de 1970 à 1996), la modernisation agricole, les réformes structurelles (1990), la privatisation et la réduction des secteurs publics ainsi que leur personnel (2000) ont contribué à la détérioration des systèmes sociaux. Ces derniers ont eu des conséquences sur les raisons et les effets migratoires ces dernières décennies. L'augmentation de l'émigration est exponentielle. Les résidents quittant l'Amérique centrale sont passés de 331 219 dans les années 1980 à 1 732 209 dans les années 2000⁶⁴⁵. En 2013, le nombre de Salvadoriens et de

⁶⁴² Antonio María Costa, Directeur exécutif du bureau des drogues et crime des Nations Unies in Theodore Legett, *Crime and development in Central America, Caught in the crossfire*, Nations Unies, Rapport mai 2007, p. 9.

⁶⁴³ Alberto Cortés Ramos, « Apuntes sobre las tendencias migratorias en América Central en la segunda mitad del siglo XX » in *Reflexiones 82*, San José, Universidad de Costa Rica, 2003, p. 32.

⁶⁴⁴ Alberto Cortés Ramos, « Apuntes sobre las tendencias migratorias en América Central en la segunda mitad del siglo XX », *op. cit.*, p. 33.

⁶⁴⁵ PNUD, *Segundo Informe sobre Desarrollo humano en Centroamerica y Panamá*, *op. cit.*, p. 80.

Guatémaltèques aux États-Unis – à eux seuls – s’est élevé à 2 154 000, ce qui prouve la forte croissance de l’émigration centraméricaine vers les États-Unis⁶⁴⁶. D’après les informations du CEPAL, les pays les plus concernés par l’émigration en Amérique centrale sont respectivement le Salvador, le Guatemala, le Nicaragua et le Honduras⁶⁴⁷. Les États-Unis, par leur proximité et par leur développement économique, restent leur pays de destination privilégiée, mais d’autres pays de la région comme le Costa Rica (principalement) et le Panama reçoivent aussi des immigrants de la région.

En matière de cinéma, la migration latino-américaine vers les États-Unis a suscité un intérêt cinématographique dès les années 1950⁶⁴⁸. Depuis cette date, elle n’a cessé d’intéresser les cinéastes, en particulier au Mexique. De nombreux réalisateurs ont abordé le sort de milliers de migrants latino-américains et les représentations les plus récurrentes restent celles de la migration mexicaine, pays le plus concerné par le sujet⁶⁴⁹. Or, face à l’augmentation massive de migrants centraméricains, qui essaient de rejoindre les États-Unis depuis ces deux dernières décennies, il est intéressant de se demander comment les cinéastes régionaux ont réagi face à cette réalité. Se sont-ils intéressés à cette problématique ? Si c’est le cas, comment le cinéma a-t-il évolué face à la transformation des processus migratoires ? Que peut apporter le regard des cinéastes pour comprendre le phénomène qui touche aussi la région centraméricaine ?

En comparaison avec les autres thématiques analysées dans notre thèse, la catégorie de la migration est celle qui représente, de façon quantitative, le pourcentage le plus bas de la cinématographie régionale. D’après l’étude comparative que nous avons réalisée, comme nous pouvons le voir ci-dessous, seulement vingt-deux films ont été réalisés sur le sujet.

⁶⁴⁶ Migration Policy Institute base de données de U.S. Census Bureau 2010 et 2013 American Community Surveys et 2000 Decennial Census. [En ligne] URL : <http://www.migrationpolicy.org/programs/data-hub/charts/largest-immigrant-groups-over-time?width=1000&height=850&iframe=true> [Consulté le 28 janvier 2014].

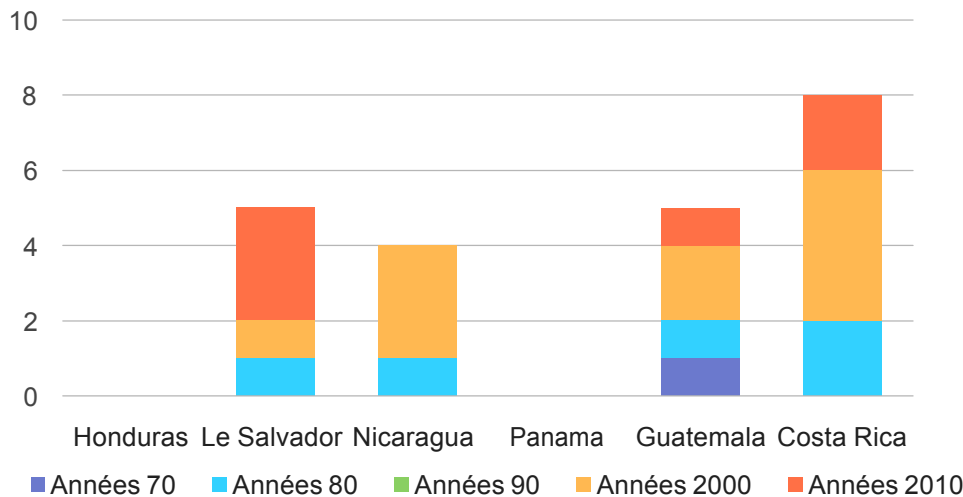
⁶⁴⁷ PNUD, *Segundo Informe sobre Desarrollo humano en Centroamerica y Panamá*, op. cit., p. 80.

⁶⁴⁸ Marie-Pierre Ramouche, « Documentaire et fiction dans Norteado de Rigoberto Perezcano », in *Les Cahiers ALHIM*. [En ligne] URL : <https://alhim.revues.org/4198> [Consulté le 10 janvier 2013].

⁶⁴⁹ *Loc. cit.*

ETUDE COMPARATIVE DE LA PRODUCTION FILMIQUE EN AMERIQUE
CENTRALE : FILMS PORTANT SUR LA MIGRATION (1970-2014)⁶⁵⁰

Étude comparative par décennie et par pays



Graphique 10 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur la migration (1970-2014).

De façon générale, les représentations nationales et régionales sembleraient avoir éludé le sujet. On constate également que les pays ayant produit le plus grand nombre de films sur le sujet sont tout d'abord le Costa Rica avec huit films sur cette thématique suivi du Guatemala et du Salvador avec chacun cinq films et puis le Nicaragua avec quatre films. Pour essayer de comprendre ces résultats, il est nécessaire de se pencher sur le contexte historique et de voir de près les causes de son évolution. Dans les années 1970, à l'heure de l'émergence des cinémas nationaux, nous avons pu enregistrer un seul film sur la migration : *El trabajador migratorio de Joyaba* de José Campang et Amílcar Ordoñez, tourné au Guatemala en 1971. Alors, comment expliquer qu'un seul pays se soit intéressé au sujet ? Il faut rappeler que dans les années 1970, seulement deux pays centraméricains, le Costa Rica et le Panama, bénéficiaient de centres de production filmique (le Centre costaricien de production filmique et le GECU) et par conséquent du soutien économique de l'État pour réaliser des films. Mais aucun de ces deux pays n'était véritablement touché par la problématique de la migration externe. En effet, selon Alberto Cortés et Pérez Brignoli la migration ne concernait pas véritablement la région centraméricaine. Ce n'est que pendant les années 1980 que l'on commence à constater le phénomène de migration extra-régionale⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ Création propre.

⁶⁵¹ Alberto Cortés Ramos, « Apuntes sobre las tendencias migratorias en América Central en la segunda mitad del siglo XX », *op. cit.*

Avec l'arrivée des révolutions, le panorama régional commence à changer, les migrations forcées et les déplacements de personnes touchées par la guerre augmentent dans la région. Ainsi, produit de ce contexte, dans les années 1980 on constate une légère augmentation des films sur le sujet. Cinq films ont été réalisés sur cette thématique, dont deux films sur les migrations forcées pendant la guerre : *El Norte* (États-Unis/Guatemala, 1984) de Gregory Nava, *Wanaki Lupia Nani/Los hijos del río* (Nicaragua, 1986) de Fernando Somarriva, sur le retour des indigènes miskitos sur leurs terres ancestrales au pied de la rivière *Wanki* après des années d'exil et *Historias de Cuscatlan* (États-Unis/Le Salvador 1989) de Peter Chapel sur l'histoire de la migration de trois familles dans le contexte de la guerre salvadorienne. Au Costa Rica, deux films ont été tournés sur le sujet, mais ils portaient sur la migration interne de la campagne à la ville, ces films sont *El troquel* (1985) de Gerardo Vargas et *Eulalia* (1987) d'Oscar Castillo.

Cependant ce n'est que dans la première décennie du XX^e siècle que le plus grand nombre de films consacrés à la migration sont tournés, comme nous pouvons l'observer dans le graphique n° 10. Au total, nous avons répertorié dix films. Or, on remarque que dans les films consacrés à la migration les cinéastes font la distinction entre deux phénomènes : celui de la migration Sud-Nord et celui de la migration Sud-Sud. Dans le premier de cas, il s'agit de la migration vers les États-Unis comme nous pouvons le constater dans les films *Por cobrar* (Guatemala, 2002) de Luis Argueta, *Asalto al sueño* (Guatemala/Mexique, 2006) d'Uli Stelzner, *Ever Amado* (Le Salvador, 2007) de Víctor Ruano, *El choguí* (Nicaragua, 2001) de Félix Zurita. Dans le deuxième cas, il s'agit particulièrement des Nicaraguayens qui émigrent vers le Costa Rica comme nous pouvons le voir dans les films : *Desde el barro al sur* (Nicaragua, 2002) de María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández, *Coco* (Costa Rica, 2004) de Mónica Naranjo, *Historia de Rosa* (Nicaragua, 2005) de Florence Jaugey, *La mesa feliz* (Costa Rica, 2005) et *El camino* (Costa Rica, 2008) tous les deux de la réalisatrice d'Ishtar Yasin, ainsi que *Nica/ragüense* (Costa Rica, 2005) de Julia Fleming et Carlos Solís.

Entre 2010 et 2014, cinq films sur six abordent la migration aux États-Unis : *María en tierra de nadie* (le Salvador, 2010) de Marcela Zamora, *Ausentes* (le Salvador, 2010) de Tomás Guevara, *La ReBusqueda* (le Salvador, 2014) d'Álvaro Martínez, *El regreso* (Costa

Rica, 2011) d'Hernán Jiménez et *abUSAdos* (Guatemala, 2011) de Luis Argueta. Un seul film, en revanche, aborde la migration Nicaragua-Costa Rica : *El último comandante* d'Isabel Martínez et Vicente Ferraz (Costa Rica, 2010).

Le tableau ci-dessous nous permet de récapituler, plus clairement, l'évolution du traitement du sujet de l'immigration en rapport à l'évolution historique de la migration dans la région centraméricaine.

Évolution historique de la migration en Amérique centrale⁶⁵²

Portée géographique	Causes	Sujets et nombre d'émigrants	Période	Nombre de films
Principalement à l'intérieur des pays	- Conflits politiques (répression militaire) - Économiques (modernisation du secteur agricole)	Déplacements internes (nombre d'émigrants non estimé)	1970	1
Principalement à l'intérieur de la région	Principalement politiques (guerres civiles, répression)	- Réfugiés politiques - Exilés (331 219 émigrants)	1980-1990	5
Principalement à l'extérieur de la région	Crises économiques et les ajustements structurels	- Migrants économiques (légaux et illégaux)	1990-2014	16

Tableau 5 : Évolution historique de la migration en Amérique centrale

On constate qu'à partir des deux dernières décennies, les réalisateurs osent travailler la thématique par le biais de la fiction, mais aussi qu'ils l'abordent autrement que par les genres du mélodrame ou du drame. Nous pouvons citer le cas des comédies suivantes : *El regreso* et *La ReBusqueda*. Le sujet est majoritairement envisagé par le documentaire. La migration reste toujours un sujet sensible dans une région où le problème persiste et s'amplifie même. À l'heure actuelle, de nombreuses personnes décident légalement, mais surtout illégalement, de rejoindre d'autres aires géographiques en quête d'un futur meilleur.

⁶⁵² Source : Nous avons adapté le tableau selon les informations d'Alberto Cortés Ramos, « Apuntes sobre las tendencias migratorias en América Central en la segunda mitad del siglo XX », *op. cit.*, p. 32 et Héctor Pérez Brignoli, « Estrategias de supervivencia : las remesas y su influencia en la reducción de la pobreza », in PNUD, *Segundo Informe sobre Desarrollo humano en Centroamerica y Panamá*, *op. cit.*, p. 77.

Quels éléments sociaux ou historiques et politiques peuvent nous apporter le cinéma pour comprendre le phénomène de la migration ? De quoi ces films témoignent-ils ? Que nous disent-ils sur les causes et les conséquences de la migration dans la région centraméricaine ? Afin de répondre à ses questionnements, nous nous intéresserons à trois films de la production centraméricaine récente : *El camino* (2008) d'Ishtar Yasin, *Ausentes* (2010) de Tomás Guevara et *abUSAdos* (2011) de Luis Argueta. À partir de ces trois exemples, nous confronterons les représentations de la migration dans l'entrecroisement des cultures et de la transgression des frontières et leur impact sur les individus et les sociétés centraméricaines.

III.3.2. *El camino*

Je peux dire que je suis fille de l'exil.

Ishtar Yasin

Née à Moscou en 1968, dans l'ancienne Union soviétique, où ses parents se sont rencontrés, Ishtar Yasin est la fille d'un directeur de théâtre irakien et d'une mère danseuse et chorégraphe chilienne. Après sa naissance, ses parents se sont installés au Chili, mais suite au coup d'État de Pinochet, en 1973, la famille part finalement au Costa Rica, pays d'origine de son grand-père, le célèbre écrivain costaricien Joaquín Gutiérrez. Elle y grandit et fait ses études. Ensuite, elle voyage à Moscou pour faire des études en réalisation filmique. Écrivaine, danseuse, metteur en scène « dans ses veines coule l'art pur⁶⁵³ ». C'est peut-être à cause de ce double aspect, son expérience personnelle de la migration, mais aussi son contact direct avec l'art, que la réalisatrice explore avec une profonde sensibilité et beaucoup de lyrisme une réalité aussi bouleversante que dérangeante dans l'Amérique centrale.

Ishtar Yasin est une des rares cinéastes centraméricaines à avoir abordé le sujet de la migration par la fiction. Même si dans un premier temps elle cerne la thématique par la voie du documentaire avec son premier film *La mesa feliz* (2005), elle change de registre dans son deuxième film, *El camino* (2008). En effet, son premier documentaire lui sert de point de

⁶⁵³ Natalia Rodríguez, « El largo y tortuoso recorrido de "El camino" », in *Red cultura*, mars 2008. [En ligne] URL : http://www.redcultura.com/editorial/2006/00articulos/el_camino/el_camino.php [Consulté le 8 février 2012].

départ et de base de recherche sur le sujet de son deuxième film. Yasin choisit finalement la fiction afin d'exploiter le côté artistique du médium filmique et parce que la fiction lui permet d'aborder avec plus de subtilité ce sujet sensible et tabou dans la région, mais qui est pourtant réel et touche des milliers de personnes. À l'heure où les États-Unis reçoivent une vague sans précédent d'enfants immigrants qui traversent la frontière seuls sans adulte pour les accompagner, le film *El Camino* d'Ishtar Yasin réalisé en 2008 demeure aujourd'hui un film d'actualité. Si déjà à l'époque la réalisatrice mettait le doigt sur la réalité des enfants des immigrants qui deviennent souvent à leur tour des immigrants, six ans après le film, on constate que le problème n'est toujours pas résolu. L'actualité et les observatoires spécialisés sur la question des migrations nous informent que le nombre d'enfants qui décident de se lancer seuls dans la terrible traversée de la frontière, sans une personne adulte pour les protéger, est en augmentation. Ces enfants s'exposent ainsi à de multiples dangers, voire même à la mort. C'est à travers le regard innocent et naïf de l'héroïne du film que Yasin nous amène vers la problématique de la migration et ses terribles conséquences chez les enfants de parents émigrants.

Les premières images d'*El camino* s'ouvrent avec le son des coups de tonnerre et d'une tempête qui s'approche rapidement. La première image que nous voyons est le cratère d'un volcan dont le fond est caché par le brouillard. Et puis, un changement de plan s'opère sur de l'herbe sèche qui bouge dans le sens du vent. L'image s'ouvre et nous voyons un panoramique d'une zone sérieusement touchée par la sécheresse traversée par un petit chemin de terre aussi sec que la végétation qui l'entoure. Au fond du chemin, deux enfants, une fillette et un petit garçon s'empressent de franchir le passage parfois en marchant, parfois en courant. Un plan rapproché nous montre comment le petit se précipite et court sortant du cadre, tandis que la fillette s'arrête impressionnée pour regarder ce qui se présente devant ses yeux. L'image suivante nous révèle un interminable chemin, une terre aride et, au fond, d'immenses montagnes. On écoute à nouveau l'orage qui s'approche, tandis que la petite fille ferme les yeux et soupire profondément pour reprendre ses forces et continuer. Cette scène d'ouverture est la métaphore parfaite de ce qui attend les deux enfants dans leur chemin vers l'inconnu, dans la traversée de la frontière : un chemin difficile, aride, épineux, rempli d'obstacles géants et où à la fin les enfants seront séparés. Mais qu'il y a-t-il derrière ces montagnes ? Où vont-ils ? De quoi fuient-ils ?

Avec un récit filmique aussi puissant que troublant, le film nous raconte l'histoire de Saslaya et son petit frère Darío qui, depuis le Nord-est de la capitale, essaient de rejoindre la frontière avec le Costa Rica pour entrer dans le pays et aller à la recherche de leur mère qui avait émigré huit ans auparavant. À travers le regard de la petite, *El camino* souligne trois aspects qui interviennent dans la migration nicaraguayenne au Costa Rica : les racines politiques et sociales de cette migration, la traversée et le franchissement de la frontière et enfin la frontière métaphorique des interdits. Ce sont les trois points qui seront au cœur de notre analyse.

III.3.2.1. Aux origines de la migration nicaraguayenne

Pour comprendre les circonstances de l'exode migratoire qui sont évoquées dans le film, il est tout d'abord indispensable de revenir sur l'histoire de la migration entre le Nicaragua et le Costa Rica. En effet, même si le film n'aborde pas cette question politique sur un premier plan, il fait référence au conflit interne nicaraguayen à la fin des années 1970 qui a donné lieu à d'importantes vagues migratoires. Dans les années 1980, de nombreuses personnes souhaitent échapper à la violence armée au Nicaragua et migrent vers le Costa Rica⁶⁵⁴. Dans les années 1990 avec la privatisation des services publics, la mise en place de réformes structurelles et la suppression de la réforme agraire, le Nicaragua devient le pays le plus pauvre de la région et vit une période très difficile avec environ 17 % de chômeurs⁶⁵⁵. Depuis les années 1990, le phénomène de migration est constant, bien que les causes aient changé et soient désormais principalement économiques. Pendant les années 2000, le pourcentage de *remesas*, ou transfert d'argent, par les immigrants vers leurs pays d'origine a représenté entre 12 % et 13 % du PIB du Nicaragua, ce qui montre et l'impact que la migration exercé sur le pays⁶⁵⁶.

Quant au Costa Rica, il est le seul pays d'Amérique centrale à être considéré comme un pays d'accueil de migrants. De par sa « stabilité » politique et économique, il attire de nombreux émigrants de la région. Selon une étude de l'observatoire démographique de la CEPAL publiée en avril 2006, le taux d'immigrants au Costa Rica était de 7,50 % contre

⁶⁵⁴ Heydi José González Briones, *Perfil Migratorio de Nicaragua*, Managua, Organización Internacional para las migraciones, 2013, p. 16-17.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

2,2 % d'émigrants. Selon l'Organisation internationale pour les migrations en 2012, le Costa Rica atteignait un taux de immigrants de 10,5 % du total de la population. C'est le même pourcentage qu'en France, où le taux d'immigrants est de 10,5 %, et il est même très légèrement supérieur à celui du Royaume-Uni (10,4 %) ⁶⁵⁷. Même si la réalité de ce pays centraméricain est très différente de ces pays européens, les conséquences sont en revanche similaires en terme social, économique et politique. Au Costa Rica, l'immigration a toujours été présente dans l'histoire de cette nation. Elle a contribué à la formation de la base de la société costaricienne et à la construction de ses structures politiques, économiques, culturelles et sociales. Néanmoins, une augmentation importante du nombre de migrants nicaraguayens à la fin des années 1990 et au début des années 2000 a généré des tensions sociopolitiques au sein de cette nation, avec des conséquences qui perdurent de nos jours ⁶⁵⁸. D'après le dernier rapport national de migration du gouvernement costaricien, le groupe d'immigrants le plus important dans le pays est constitué par les Nicaraguayens avec un taux de 74,57 % du total de la population d'immigrants ⁶⁵⁹.

Quant au film, il s'inspire d'une réalité historique à l'heure où, en 2008, de nouvelles vagues d'immigrants arrivent au Costa Rica et où la xénophobie semble s'accroître dans le pays avec des actes qui témoignent du mépris et de la haine. À cet égard, la réalisatrice décide de dédier *El camino* au peuple nicaraguayen qui reprend le long et accablant chemin de l'émigrant ⁶⁶⁰, avec l'espoir que la tolérance et la compréhension puissent sensibiliser le spectateur. Le film touche ainsi un sujet sensible entre les deux pays et qui concerne tout particulièrement le plan social en abordant les conditions de l'épopée de ces immigrants et les conditions auxquelles ils doivent s'adapter une fois la frontière passée. C'est dans ce contexte que s'insère l'histoire de Saslaya, une fillette qui habite avec son frère Darío et son grand-père dans un taudis de la capitale du Nicaragua, tandis que sa mère est partie au Costa Rica pour échapper à la pauvreté et à la misère, pour travailler et essayer d'offrir un futur meilleur à ses enfants.

⁶⁵⁷ Les pourcentages sont extraits de l'Organisation Mondiale pour les Immigrants. [En ligne] URL : <http://www.iom.int/jahia/Jahia/lang/fr/pid/1> [Consulté le 2 février 2012].

⁶⁵⁸ Andrea Cabezas Vargas, « NICA/ragüense : le documentaire comme témoignage socioculturel du phénomène d'immigration nicaraguayenne au Costa Rica », in *Les Cahiers ALHIM*, Université de Paris 8, n° 23, 2012.

⁶⁵⁹ Dirección general de migración y extranjería, *Migración e integración en Costa Rica. Informe Nacional 2012*, San José, Dirección général de migración y extranjería, 2012, p. 17-18.

⁶⁶⁰ Dans quelques lignes, servant de texte introductoire au film la réalisatrice le certifie ainsi : « Au peuple nicaraguayen ».

L'attente du retour de leur mère dure déjà depuis huit ans et leur condition semble ne pas pouvoir s'améliorer. Pour survivre, les deux enfants doivent aider leur grand-père à fouiller dans une mer de déchets qui se trouve à quelques pas de leur « maison », au cœur de la Choruca, le plus grand dépôt d'ordures du pays avec quarante-deux hectares. C'est de ce lieu, qui reçoit environ mille tonnes de déchets par jour, que les deux enfants veulent échapper tout comme de la misère et la pourriture qui les entourent. Comme Saslaya et son frère, beaucoup d'autres enfants attendent le retour de leurs parents. Ainsi, nous le suggère la cinéaste dans la scène où un petit garçon, que Saslaya et Darío ont retrouvé dans la rue, leur explique quel est le parcours pour traverser la frontière. Il ajoute à la fin de ses explications : « Un jour je vais partir, mon père est parti, tous sont partis et quelques fois, ils oublient. J'irai chercher une vie autre part, ici il n'y a pas de vie ». Dans ce monologue, le petit garçon exprime le ressenti de beaucoup d'enfants qui sont « abandonnés » par leurs parents quelquefois laissés à un membre de la famille comme le cas de Saslaya et Darío et quelquefois seuls comme ce petit garçon et les autres enfants qui se trouvent dans la rue abandonnés à leur propre sort. Lorsque Saslaya et Darío embarquent pour traverser la frontière depuis le quai le petit les supplie de rester, de ne pas partir comme les autres. Il leur demande de venir jouer avec lui, de ne pas le laisser seul à nouveau. Comme lui, le film nous montre la réalité d'autres enfants qui se trouvent dans la rue, quelques-uns sont des marchands ambulants et d'autres errent simplement dans la rue.

À cet égard, le film dresse le portrait de l'immigrant nicaraguayen presque sous forme de documentaire. *El camino* nous présente ces personnes qui n'ont pas d'argent et qui vendent le peu qu'ils possèdent ou l'échangent pour payer le billet de la barque qui les amènera au Costa Rica. Lorsqu'ils sont dans la petite embarcation, on entend les raisons qui les ont poussés à quitter leur pays :

— On part à cause des enfants, pour leur offrir un avenir. Si je parviens à y rester, je vais faire venir mes enfants et on s'installe là-bas.

— Moi, je vais travailler, j'ai laissé mes deux enfants. Je les ai laissés à une sœur.

Ici au Nicaragua il n'y a pas de travail.

— J'ai deux enfants un de douze ans et une fille de huit ans.

— Je les ai confiés à une voisine pendant que je cherche du travail, de l'argent pour le retour et une vie meilleure.

On entend aussi leurs craintes : « - C'est vrai qu'ils ont tué des gens sur le chemin ? - Deux mines ont explosé sous leurs pas et mes deux frères ont péri. C'est pour cela que j'ai peur » nous disent certains d'entre eux. Dans ce passage est évoquée la raison pour laquelle avait commencé l'exode nicaraguayen pendant la guerre interne du Nicaragua et comment même aujourd'hui des bombes seraient encore enterrées à la frontière. Après avoir exposé leurs peurs, un silence s'installe. La caméra, qui avait parcouru chacun des visages de ces émigrants en leur donnant la parole, se tourne désormais vers l'extérieur. On passe du portrait humain à l'extériorisation de leurs pensées les plus intimes, celles qu'ils n'arrivent pas à décrire en paroles : au plus profond du psychique de leurs peurs. La crainte s'installe et ils restent tous muets. L'image nous dévoile une immense forêt tropicale traversée par une rivière, au milieu, nous ne voyons qu'une petite pointe de l'embarcation à cause de la focalisation interne employée dans la scène. Un travelling vers l'avant nous introduit, ou plutôt nous enfonce, dans cette forêt et cette rivière qui semblent infinies. Les bruits accablants de ce milieu sauvage, de la forêt, les cris des oiseaux, le vent qui souffle fort, l'eau qui coule vers le sens de la rivière renforcent le sentiment de peur, tandis que les migrants se laissent emporter, tout comme l'embarcation, vers un futur incertain.

III.3.2.2. Du chemin au franchissement des frontière(s)

Dans un récit filmique profondément chargé de symbolismes et de métaphores, le sens du mot « frontière » prend plusieurs acceptions. *El camino* (le chemin) peut signifier la route, le déplacement, et le voyage qui nous amène quelque part⁶⁶¹. Étroitement lié au titre au film, le mot « frontière » prend un sens aussi polymorphe que celui de « chemin ». Si « chemin » peut être compris comme la route ou le moyen qui nous amène quelque part, il peut être aussi compris comme un passage symbolique⁶⁶². Dans ce sens, la frontière est la ligne réelle ou fictionnelle qui nous sépare ou divise, un sort d'avant et d'après, de deux extrêmes par nature opposés. Ishtar Yasin exploite l'ambivalence des deux termes pour nous montrer parallèlement deux réalités universelles qui touchent, particulièrement le Nicaragua, le Costa Rica, mais aussi le reste de la région centraméricaine.

⁶⁶¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [En ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/chemin> [Consulté le 10 mai 2015].

⁶⁶² *Loc. cit.*

En effet, le film nous renvoie, d'une part, à la problématique de la migration, au chemin que doivent entreprendre des centaines de Nicaraguayens pour rejoindre le Costa Rica et traverser la frontière de façon clandestine. Sous forme de *road movie* et avec un style presque documentaire, le film retrace le parcours des émigrants nicaraguayens. À travers le trajet de Saslaya et Darío, le spectateur assiste aux difficultés auxquelles sont confrontés les émigrants. Pour ces deux personnages, le périple de leur long voyage commence à Acahualinca, au nord de Managua, la capitale du pays. Ils commencent ainsi la première étape du chemin en marchant, puis une fois arrivés à la capitale, ils traversent une jungle urbaine : les klaxons de voitures, le trafic dense et une ville qui n'est pas faite pour les piétons les étourdit. Mais ils continuent jusqu'à arriver au marché de Managua. Là, ils prennent un bus qui les amènera à Granada où ils poursuivent leur trajet dans une petite embarcation pour traverser le lac du Nicaragua, qui relie le pays avec la rivière San Juan, frontière naturelle séparant le Nicaragua du Costa Rica. Après être arrivés au nord du pays, ils prennent le dernier moyen de transport avant d'arriver sur le territoire costaricien. Cette fois-ci, c'est une toute petite barque qui les conduit de l'autre côté de la frontière.

Sur le bord de la rivière, déjà dans le territoire étranger, les enfants se joignent au groupe de Nicaraguayens qui vont essayer d'entrer à l'intérieur du pays sans être repérés par la police transfrontalière. Ils traversent d'abord la forêt et marchent des kilomètres. À la tombée de la nuit, ils se rassemblent autour du feu et partagent de la nourriture, l'un d'entre eux joue de la guitare tandis que d'autres commencent à danser et à jouer avec des *mascaradas*⁶⁶³. Ce petit moment de ressourcement leur permet de se détendre, de prendre des forces et de se soutenir les uns les autres dans un acte de partage et de solidarité. Mais au lever du jour, ils doivent reprendre leur chemin, traverser les pâturages et les propriétés privées, lorsque, soudain, on entend des tirs de révolver. Les immigrants commencent à courir dans tous les sens pour échapper aux balles. À partir de ce moment, ils prendront des directions différentes dans une quête désespérée de survie et pour arriver à leur but : arriver à l'intérieur du pays. Mais dans le mouvement, les deux enfants se séparent. Darío court dans une direction opposée à celle de sa sœur. Malgré la recherche frénétique de Saslaya, elle n'arrivera pas à retrouver son petit frère.

⁶⁶³ Sorte de déguisements, de figures masquées issues du Carnaval, ici les mascarades typiques du Nicaragua ont des formes des animaux de la forêt.

Cette première conception du « chemin » et de la « frontière », incarnée par le voyage des clandestins, est marquée par un grand nombre de réalités que les émigrants nicaraguayens endurent. Au-delà des conditions qui les poussent à partir dans un autre pays et que nous avons citées plus haut, la misère et l'abandon, dans l'ensemble ils doivent tous se confronter à une traversée longue et dangereuse, où la faim, la soif et la fatigue les accablent. Le travail soigneux d'Ishtar Yasin pour rendre cette traversée au plus près de la réalité nous amène dans le chemin que des centaines de Nicaraguayens immigrants ont parcouru pour rejoindre le Costa Rica. À cela s'ajoutent d'autres éléments d'une réalité complexe. Face aux grandes difficultés d'un chemin périlleux, quelques-uns arriveront à leurs fins et d'autres resteront sur le chemin. Même si nous ne connaissons pas leur sort, nous comprenons qu'ils peuvent être arrêtés par la police, touchés par une balle ou mourir. Le chemin désigne ici un voyage incertain où se jouent pour ses êtres humains leurs rêves et leurs espoirs, mais aussi leurs vies. Quant à la frontière, elle est représentée comme un espace flou par la ligne invisible de la rivière, ligne de division entre les deux pays. Les limites naturelles ne sont pas si définies et si claires que cela. Le franchissement de la frontière représente la perte de quelque chose qu'on ne retrouvera jamais.

Dans sa seconde acception, « le chemin » et « la frontière » retrouvent un sens plus intime et métaphorique lié à la violence de genre. En effet, l'héroïne du film en tant que « jeune fille » incarne le sens de territoire outragé en même temps qu'elle commence un voyage initiatique auquel elle n'avait jamais songé. La réalisatrice explore comment le sort de Saslaya est le fruit d'un dur chemin sans retour produit des multiples agressions dont elle a été victime. L'abandon de sa mère a marqué le début d'un passage de sa vie d'enfant à l'initiation d'une vie adulte à l'âge d'à peine douze ans. D'un côté, elle doit assumer le rôle de sa mère qui est partie. Elle doit s'occuper de préparer la cuisine pour son grand-père et Darío, elle doit aussi prendre soin de son petit frère. Elle assume le rôle de femme au foyer pour satisfaire les besoins des deux hommes de la maison dans tous les sens du terme. C'est ainsi que commence le voyage initiatique vers une tragédie sans fin.

III.3.2.3. Le corps/territoire « outragé » : la métaphore du papillon

Dans la représentation cinématographique, la réalisatrice traduit avec beaucoup de subtilité la métaphore du corps comme territoire. Pour aborder un sujet extrêmement sensible et encore tabou tant dans la société nicaraguayenne que dans la costaricienne, il a fallu que la

cinéaste adopte un langage visuel, mais aussi pudique et métaphorique. L'allusion au corps féminin comme territoire et frontière est proposée par l'emploi paradoxal du réalisme magique. Avec un langage poétique, la réalisatrice nous dévoile peu à peu une dure réalité.

Le premier signe qu'emploie la réalisatrice pour parler du sort de la petite est un papillon *morpho*. Du début à la fin du film, le parallélisme entre le papillon et la fillette est omniprésent. Ainsi la première fois qu'on aperçoit la présence de cet animal et lorsqu'au milieu de la nuit le grand-père de Saslaya l'appelle sans cesse « Saslaya, viens, j'ai froid ! ». Elle ne veut pas y aller et lui dit qu'elle a sommeil, mais par l'insistance de son grand-père elle finit par se rendre dans la pièce où il est allongé dans un hamac. Elle s'arrête quelques minutes. Elle voit un livre et elle tourne les pages. À l'intérieur elle trouve un papillon et le prend dans ses mains. Le papillon est mort, immobile. Elle touche ses ailes et puis elle le remet à sa place et ferme le livre à nouveau avant d'entrer dans l'hamac où l'attend son grand-père. On comprend à ce moment que, comme le papillon, la fillette est enfermée dans une situation inextricable. Malgré le fait d'avoir des ailes, le papillon est immobile, quant à la fillette, elle se trouve dans l'incapacité d'échapper aux abus sexuels de son grand-père.

Bien qu'elle n'ait pas d'ailes, elle a des pieds et elle décide le lendemain de partir avec son petit frère à la recherche de sa mère et surtout de partir loin des violences dont elle est l'objet. Treize minutes plus tard dans le film, on retrouve pour la deuxième fois une scène qui met clairement en évidence la métaphore entre le papillon *morpho* et Saslaya. C'est dans un kiosque d'un parc à Granada que Saslaya joue avec son frère et d'autres enfants. La nuit est tombée et un groupe de marionnettistes installe une petite mise en scène à l'intérieur du kiosque. Un homme étranger tire les ficelles des marionnettes. Une fille avec une robe bleue, comme la couleur du papillon, danse. Elle représente le *morpho* tandis qu'une autre fille joue de la flûte. Et on retrouve l'allusion au papillon dans le récit du marionnettiste :

Papillon : Un jour on découvrira le crime

Reptile : Tais-toi ! Les humains ne comprennent pas

Papillon : Je m'en vais, je ne vais pas rester dans ce ballet.

Reptile : Et toi t'es qui ?

Papillon : Je suis ton amie et je tremble

Reptile : Qui a amené ces clous ?

Papillon : Le papillon crucifié dans sa niche ne s'est pas rendu compte de sa dignité. Elle ne savait pas, elle n'a pas défendu son honneur.

Voix narrative : Des clous se sont incrustés dans ses ailes et des échos de silence ont fait d'autres clous... on continue le chemin du mal et un jour on découvrira le crime. Le papillon mort.

Comme l'évoque cette histoire, le corps féminin serait la métaphore du territoire profané, le papillon serait une fille innocente qui sans défense n'a pas pu se défendre des agressions. Dans cette scène de marionnettes, trois filles sont mises en avant par le cadrage : Saslaya, la fille qui porte la robe bleue et la fille qui joue de la flûte. Sans le savoir, toutes les trois partagent cette métaphore qui est en quelque sorte l'histoire de leurs vies. Comme elles, beaucoup de femmes de tous âges sont violentées, c'est le message que nous envoie la réalisatrice. Et comme Saslaya, beaucoup d'entre elles cherchent désespérément à fuir de ces violences. Mais quel avenir leur réserve le passage de la frontière ?

La troisième fois que nous constatons la présence du papillon *morpho*, cette fois-ci vivant, est lorsque Saslaya est perdue au milieu de la forêt en train de chercher son frère. Au milieu de cet endroit immense et sauvage, elle se retrouve seule, attirée par ce beau papillon. À l'intérieur, il est bleu platine, mais à l'extérieur, lorsqu'il ferme ses ailes, il est marron foncé avec des taches. Il part et laisse la petite seule à nouveau. Fatiguée par la recherche de son frère, elle s'endort et se réveille le lendemain pour reprendre son chemin, sa robe est toute sale et remplie de taches tout comme le papillon.

Lorsque Saslaya réussit enfin à sortir de la forêt et rejoint une petite ville, elle arrive pieds nus, elle a perdu ses chaussures et semble être désorientée. Mais elle retrouve un visage connu, celui de la jeune fille qui portait la robe bleue, celle qu'elle avait retrouvée à plusieurs reprises sur son trajet. D'abord au marché à Managua quand ils allaient prendre un bus, Saslaya a vu que la jeune femme avait laissé un bébé dans les bras d'une femme âgée. L'enfant était peut-être son fils et la femme âgée était peut-être sa mère. En tout cas, elle a vu la fille partir avec grande tristesse. Plus tard, elles se retrouvent lorsque le bus arrive à Granada où la jeune fille est attendue par un étranger, c'était « le marionnettiste ». Puis, elle a encore revu cette femme dans l'embarcation pour traverser le lac de Nicaragua où elles avaient échangé leurs prénoms et quelques sourires. La rencontre des deux filles est euphorique, elles se sont identifiées l'une à l'autre sans le savoir. Saslaya voit dans la jeune

filles une espèce de protection et la fille une envie maternelle de la protéger. La jeune fille invite la petite à danser et puis à monter dans l'« une des attractions » de la fête foraine, le manège tourne en rond et les filles rient aux éclats, mais entre les mouvements vers le haut et vers les bas, le son extra-diégétique change brutalement. Les rires deviennent des échos troublants et le mouvement circulaire de la rue étourdit le spectateur. Si auparavant elles étaient toujours séparées, soit par les plans soit par les cadrages, dans cette scène, elles sont rapprochées par le plan, dans la même rue qui tourne en rond.

Cette scène prémonitoire anticipe sur le sort de la fillette. « Les ailes » de Saslaya, comme celles du papillon *morpho*, ou comme la jeune fille en bleu – qui symbolise le papillon – seront métaphoriquement coupées lorsqu'elle tombera dans une maison de prostitution. Sans écouter la jeune femme à la robe bleue, qui lui dit de l'attendre hors de sa maison et qui insiste sur le fait qu'elle ne doit surtout pas y entrer, Saslaya finit par entrer tombant justement dans la chambre de l'étranger « marionnettiste » qui répète le récit du papillon. Il invite la fillette à rester et puis l'amène dans son lit. Impuissantes, sans « forces » pour la défendre, les deux filles qui accompagnaient l'étranger n'ont rien pu faire pour la sauver et Saslaya non plus. Le film se termine par un plan détail sur le plafond, une tache de moisissure s'étale comme une sorte de tache et puis sur un gros plan du visage de Saslaya nous voyons son visage trempé en sueur, tandis qu'elle regarde directement le spectateur. Encore une fois, c'est la métaphore du papillon qui revient enfermé dans cette pièce sombre, piégé et presque inerte. La fillette est emprisonnée dans une spirale de violence et d'abus qui semble sans fin. Elle croyait pouvoir échapper aux abus de son grand-père et voilà qu'elle se retrouve dans un cercle de prostitution.



Image 41 : *Elcamino*, © Ishtar Yasin, 2012

Doublement violentée, outragée et utilisée, Saslaya est passée par un chemin qui l'a amenée directement à cette position de vulnérabilité exposée à tous les périls dont un enfant, une fillette, peut être la victime. Le corps de Saslaya incarne ainsi ce territoire féminin dont les frontières ne semblent pas exister. Comme un territoire dévasté, le visage de Saslaya – ainsi que celle des autres jeunes – révèle la marque de la souffrance, des souvenirs qui papillonne dans ses pensées. Des blessures profondes dans son cœur et pourtant des cicatrices invisibles face à la société. La réalisatrice ose briser le silence d'une réalité qui accable un grand nombre d'enfants et d'adolescents de l'Amérique centrale : la violence, l'exploitation et le trafic sexuel d'enfants. Ainsi le gros plan du visage de Saslaya et le regard de la fillette interpellent directement les spectateurs restant muets face à cette terrible réalité sociale.

Pour le caractère universel de sa dénonciation du fléau de l'exploitation sexuelle des enfants et du silence qui l'entoure, à travers le courage et la détermination d'une fillette de 12 ans et de son jeune frère muet. Grâce au raffinement de l'image subjective issue du regard des enfants sur l'énigme du monde des adultes, la cinéaste déploie sans pathos ni vaine pédagogie une fable vraie dont la transposition poétique provient de moyens purement cinématographiques⁶⁶⁴.

La force du message filmographique d'*El Camino* en a fait le film le plus primé dans l'histoire du cinéma costaricien avec onze prix internationaux tels que : l'*Ecumenical Jury Award* et Prix spécial du jury, *Fribourg International Film Festival* (Suisse, 2008), prix FIPRESCI de la Fédération de critiques et mention spéciale du jury meilleur film ibéro-américain au Festival du Film de Guadalajara (Mexique, 2008), le prix *Roberto Tato Miller* au Festival du Film de Mar del Plata (Buenos Aires, 2008), prix *Rail D'Oc*, aux Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (France, 2008), prix au meilleur film latino-américain au Festival International de cinéma SANFIC (Chili, 2008), prix au meilleur film du Syndicat de l'industrie cinématographique (Argentine, 2008), prix à la meilleure réalisatrice et prix à la meilleure actrice, Festival Ícaro (Guatemala, 2008), prix au meilleur film, *Casa América Cataluña* et prix du jury de la presse étrangère au Festival international de Cinéma de Gibara, (Cuba, 2009).

⁶⁶⁴ Site officiel du *Fribourg International Film Festival*. [En ligne] URL : http://www.signis.net/article.php3?id_article=2092 [Consulté le 7 avril 2015].

El camino a été également un des films les plus projetés dans les festivals internationaux y compris dans des festivals de catégorie « A » comme Cannes (Pavillon sud, 2008) ou la Berlinale (2008). Mais aussi dans plus d'une douzaine de festivals, en plus des festivals déjà mentionnés. Il a aussi été projeté à la *Muestra* de cinéma et vidéo centroaméricain (Nicaragua, 2009), au Festival images d'Amérique centrale (Bruxelles, 2009), au Festival des Trois continents (France, 200), au II^e Festival de cinéma de République Dominicaine (République Dominicaine, 2008), le Festival internationale de *Giovane Bellinzona*, (Italie, 2008), au Festival du film de Cartagena (Colombie, 2008) et au troisième Festival de cinéma de l'Amérique latine *Latinofiesta* de Moscou (Russie, 2010) et au Festival International de cinéma pauvre Humberto Solanas (Mexique, 2010).

Son passage dans les festivals internationaux s'est accompagné de bonnes critiques spécialisées. *El camino* est devenu sans aucun doute le film costaricien – et l'un des films centraméricains – qui a eu le plus d'écho dans les revues spécialisées de cinéma comme le *Screen Daily*⁶⁶⁵, *The Hollywood Reporter*⁶⁶⁶, *Variety*⁶⁶⁷, et *Film Journey*⁶⁶⁸. Paradoxalement, son accueil au sein de la population ne fut pas aussi euphorique qu'à l'étranger. Dans le sondage réalisé par le site *Cultura.cr* en 2011, le film ne figure pas dans la liste des films préférés de la population⁶⁶⁹. La vision de la migration et la dénonciation d'un sujet épineux amènent la société costaricienne à se confronter à des réalités qui restent toujours des thèmes tabous.

Au-delà des conflits géopolitiques transfrontaliers et juridiques, le film nous invite à voir la problématique de la migration autrement, à savoir l'histoire personnelle des immigrants qui se cache derrière des chiffres anonymes que nous révèlent les statistiques. *El camino* pose la problématique de la migration depuis le point de vue de Saslaya, cette fillette de douze ans qui souhaite voir un monde meilleur, de peindre « la vie en rose », comme elle le fait avec un morceau de plastique qu'elle garde précieusement. Son seul souhait, comme celui de beaucoup de migrants, est de partir à la recherche d'un futur loin de la pauvreté, de la misère mais surtout de la violence. Ishtar Yasin nous incite ainsi à repenser la migration, à la

⁶⁶⁵ Lee Marshal, « About The Pad », in *Screen Daily*, 13 février 2008.

⁶⁶⁶ Gregory Valens, « The Pad », in *The Hollywood Reporter*, 28 février 2008.

⁶⁶⁷ Leslie Felperin, « Review: The Pad », in *Variety*, 5 mars 2008.

⁶⁶⁸ Robert Koehler, « From Berlin to Guadalajara », in *Film Journey*, 13 mars 2008.

⁶⁶⁹ Site officiel de *Cultura.cr*. [En ligne] URL : <http://cultura.cr.net/13/10/Las-7-peliculas-costarricenses-que-usted-deberia-ver.html#>. VdJgbkIR6Qu [Consulté le 28 septembre 2012].

voir avec humanisme et sensibilité, à penser que derrière ces immigrants illégaux il y a des êtres humains.

Avec un langage cinématographique propre, Yasin nous offre un film entre le néoréalisme italien, avec l'utilisation des personnages et des scénarios issue de la vie réelle, entre le réalisme magique latino-américain des éléments poétiques et avec une touche de cinéma russe⁶⁷⁰ employant les silences et le mysticisme. Le résultat est un film extrêmement lyrique, sensible, touchant et poignant qui nous parle de faits atroces. En « prenant la parole » de ceux qui ne peuvent pas parler comme Darío qui « est muet, car il est témoin de la réalité que vit sa sœur sans pouvoir faire quelque chose, il ne peut pas parler et il ne peut pas crier », la réalisatrice exprime et révèle ces « réalités apparentes qu'on ne voit pas⁶⁷¹ » ou que la société ne veut pas voir. *El camino* nous oblige à nous confronter non seulement aux problèmes sociaux qui accablent nos sociétés, mais aussi à l'indifférence avec laquelle ceux-ci sont traités.

III.3.2. *Ausentes* : le prix social de la migration

En tant qu'outil épistémologique, nous disent Daniel Vander Gucht et Joyce Sebag, la sociologie du visuel située entre un « regard éloigné » et un « regard impliqué » nous permettrait de nous interroger de manière réflexive et croisée sur des phénomènes sociaux pour mieux les comprendre⁶⁷². Pour ces deux chercheurs, la sociologie du visuel permet, mis à part la simple analyse des images, une forme de « Learning by doing⁶⁷³ ». Ces théories sont proches des propos de Marc Ferro, pour qui l'historien « au lieu de se contenter d'utiliser les archives, devrait tout autant les créer, contribuer à leur constitution : filmer, interroger ceux qui n'ont jamais le droit à la parole, qui ne peuvent pas témoigner⁶⁷⁴ ». Dans les deux approches, qu'elle soit historique ou sociologique, l'exhortation à la création visuelle pour saisir des phénomènes est soulignée comme un intérêt vital non seulement pour appréhender les informations, mais aussi pour les préserver comme « témoignage » de l'Histoire.

⁶⁷⁰ Leslie Felperin, « Review : The Pad », *op. cit.*

⁶⁷¹ Interview d'Ishtar Yasin par le journaliste Ronald Días, *Hablemos de cine* Cinetrix.tv. [En ligne] (URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JjGuAWgxZnc> [Consulté le 12 novembre 2012].

⁶⁷² Daniel Vander Gucht, Joyce Sebag, « Pour la sociologie visuelle et filmique », in Réjane Hamus-Vallée (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, CinémAction, n° 147, 2013, p. 142.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁷⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, *op. cit.*, p. 72.

En ce sens, au lieu d'aborder simplement un sujet social⁶⁷⁵ ou de réaliser un reportage, où le discours du cinéaste expliquerait l'évolution du fait, la sociologie du visuel part d'un questionnement précis sur un phénomène. Ainsi, « la spécificité du film documentaire, pour la sociologie, ne réside pas dans sa capacité à “refléter” la réalité, mais à en rendre compte dans toute sa complexité, en tant que système social⁶⁷⁶ ».

À cet égard, on constate qu'en Amérique centrale des cinéastes se sont intéressés à explorer ce genre de pratiques filmiques et à garder par le visuel des témoignages de la migration. Un des cinéastes centraméricains que l'on peut situer dans cette catégorie est Tomás Guevara. Après une longue trajectoire dans le journalisme, Guevara commence à tourner des documentaires pour la télévision en 2004 et puis à se lancer dans le documentaire pour le cinéma. Parmi ses travaux on retrouve un spécial intérêt et une sensibilité pour la migration dans des films comme : *Arte y fronteras* (2005), *Manzana azul* (2006), *Intipuca : 40 años de migración* (2007) et *Voces de esperanza* (2008). Son dernier travail sur le sujet, *Ausentes*, fut réalisé en 2009 grâce au soutien de l'Agence espagnole de coopération internationale pour le développement, du Projet de migrations « Mirando al sur » ainsi que de CINERGIA, fonds d'aide à la promotion à l'audiovisuel de l'Amérique centrale et de la Caraïbe. C'est sur ce film que nous voudrions centrer notre analyse.

Ce qui est intéressant dans *Ausentes*, c'est son approche, car, il est l'un des premiers films de la région à s'intéresser au regard de ceux qui sont partis à l'étranger et à aborder les conséquences sociales et les rapports intra-familiaux. Le film nous narre l'histoire de trois femmes centraméricaines qui parlent de leur condition socio-économique marginale, de l'impossibilité de trouver un travail dans leur pays natal et de leur manque de moyens pour élever leurs enfants. Toutes les trois ont dû émigrer aux États-Unis. Par le biais du témoignage, le documentaire nous confronte à la séparation de ces mères et leurs familles dans un récit intime raconté par les protagonistes principaux de ce drame humain : les migrants.

⁶⁷⁵ On comprend par cinéma social de films, notamment de films de fiction, qui abordent des sujets sensibles de la société.

⁶⁷⁶ Sophie Barreau-Brouste, « Les images télévisuelles : objet et instrument de recherche sociologique », in Réjane Hamus-Vallée (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image, op. cit.*, p. 67.

Mais, qu'en est-il de ceux qui sont restés ? Qu'est-ce qui a changé pour le migrant et pour sa famille après la séparation ? Comment le cinéma en tant qu'agent social nous permet de comprendre les conséquences socio-psychiques de la migration dans le contexte spécifique de l'Amérique centrale ? Voici les interrogations auxquelles nous tenterons d'apporter des réponses. Pour ce faire, nous aborderons tout d'abord l'impact de la migration sur le plan social : au sein de la famille et de la communauté. Par la suite, nous analyserons comment le film révèle l'impact psychologique dont témoignent les migrants et les membres de leurs familles. Et finalement, nous aborderons l'effet cyclique de la migration comme élément symptomatique des sociétés fragmentées.

III.3.2.1. Un voyage sans retour : sur les traumatismes psychologiques

Dès les premières minutes du film, le générique d'*Ausentes* nous montre cet espace lointain que représente pour les immigrés leur terre natale. Une tonalité nostalgique au son du piano nous introduit au récit visuel, la caméra balaye le paysage et nous plonge au cœur de la géographie salvadorienne. L'image nous dévoile les paysages naturels et sauvages, entre montagnes, volcans et champs. L'exubérante nature et ses grands espaces ouverts se perdent dans l'horizon point de départ de beaucoup de Salvadoriens.

C'est de cette terre, de cet espace réel comme symbolique dont rêvent les migrants salvadoriens, mais aussi honduriens, comme en témoigne María, ou guatémaltèques ou nicaraguayens, à l'instar des autres migrants de la région centraméricaine qui souhaitent retourner dans leur pays. Or, ce qu'ils ignorent c'est qu'après leur voyage il n'y aura pas de retour. Au moins pas de retour sur le plan émotionnel et sur les rapports familiaux qu'ils entretenaient avant leur départ. Quelque chose change à jamais et c'est bien cela que le film met en relief. En se penchant non seulement sur les conséquences sociales, le film interroge les migrants sur ces points sensibles de l'intime : le psychique.

À travers l'expérience de trois femmes, deux Salvadoriennes, Esmeralda et Rossmery, et une Hondurienne, María, et de leurs enfants, le film expose les plaies encore ouvertes de ces femmes et de leurs enfants, leurs souffrances, leurs regrets et leurs craintes. Malgré les nombreuses années écoulées, entre leur départ de leur pays d'origine et leurs nouvelles vies à l'étranger, ces femmes continuent à éprouver la vive douleur de leur départ. On le voit et on

peut presque le sentir dans leurs témoignages émouvants. La séparation avec leurs familles et avec leurs enfants est très douloureuse. Ces mères face à la caméra ne peuvent pas retenir leurs larmes en se souvenant du terrible moment de leur départ, de l'adieu qui restera gravé à jamais dans leurs mémoires et qui marquera un voyage sans retour dans leurs vies. Même s'ils se revoient un jour, la fracture du temps et de la distance sera fortement payée par chacun des membres de la famille. C'est l'idée véhiculée par le documentaire et que l'objectif de la caméra par une approche très intime tente de traduire au spectateur.

L'histoire de ces trois familles illustre bien les traumatismes de la séparation. Le premier cas évoqué dans le film est celui d'Esmeralda, qui a laissé son fils unique, Jorge Esaú, lorsqu'il avait à peine trois ans. Ainsi, Jorge a été élevé par ses grands-parents, depuis plus de dix ans, après le départ de sa mère. Même si elle essaye de parler régulièrement au téléphone avec son fils, la communication reste limitée. Le deuxième exemple est celui de Rossmery qui a quitté son pays il y a douze ans, depuis, elle n'a plus revu son fils Óscar qui est sous la tutelle de sa grand-mère. Elle aussi s'efforce de rester en contact avec son fils, mais elle affirme avec tristesse qu'Óscar est « très loin » d'elle, non seulement physiquement, mais affectivement. Le troisième cas est celui de María. Elle a quitté le Honduras pour « donner à ses enfants un avenir meilleur », mais aussi pour échapper à un homme violent qui la battait constamment. À son départ, elle laisse ses quatre enfants sous la garde de leur père, l'homme agressif et brutal dont elle fuit.

Dans les trois cas, ces femmes ont émigré pour chercher un travail et pouvoir ainsi offrir à leurs enfants – laissés derrière elles – ce qu'elles ne pouvaient pas leur donner dans leurs pays. Elles expliquent qu'au début elles souhaitaient revenir vite. Mais dans la réalité, leur retour ne reste pour certaines qu'un rêve. Malgré la distance et dans l'incertitude de savoir si elles verront un jour leurs enfants, elles s'évertuent à rester en contact avec eux. Mais cela n'est pas évident, surtout quand on comprend, grâce aux images que nous révèle la caméra, dans quelles conditions vivent ses familles. En effet, la caméra nous fait découvrir des maisons très modestes, voire même quelques fois très précaires, situées dans de petits villages, sans téléphone, où l'Internet n'est même pas une possibilité, ce qui rend la communication très difficile pour certaines de ces familles.

L'ensemble de ces éléments, selon la thèse que soutient le film, ne sera pas sans conséquence dans leur vie émotionnelle et affective, ainsi que dans celle de leurs enfants.

Pour le démontrer, il nous confronte à de nombreux témoins qui expriment l'impact psychologique désastreux de ces départs. Les années d'éloignement renforcent le sentiment d'abandon qu'expérimentent les enfants et qui est palpable dans plusieurs des témoignages lorsque le réalisateur demande aux enfants de parler de leurs mères, ils répondent ainsi :

Jorge Esaú (fils d'Esmeralda) : « Je ne me souviens plus d'elle, elle m'a laissé quand j'avais trois ans. »

Óscar (fils de Rossmery) : « Je l'imagine... Bon ! Je la connais que par des photos. »

L'impossibilité de décrire ou de parler de leurs mères transparait à évidence dans ces témoignages, mais aussi dans leurs gestes. Il est indéniable que la simple question leurs gêne. Leur mère reste pour ces enfants une personne « étrangère » dont ils n'ont pas de souvenirs affectifs. Ce qui explique quelque part le cas de María qui a fait venir son fils aîné, José, et puis son deuxième enfant, Walter. Elle raconte avec grand chagrin que ses enfants ont changé leur comportement envers elle. Leur relation n'est plus la même. María explique que le rapport avec Walter, âgé de quatorze ans, s'est dégradé. Son fils la repousse et elle affirme : « Il ne me respecte pas comme mère », « Je ne me sens pas aimée par mon fils ». D'après son témoignage, Walter voulait venir aux États-Unis pour vivre avec elle, mais après son arrivée quelque chose avait changé. Il ne parle presque pas, il ne s'adapte pas et leur lien familial n'est plus le même. Par ailleurs, il n'a pas voulu s'exprimer devant la caméra et comme on peut le constater dans le film, par ces gestes et son regard farouche, il n'est pas à l'aise avec la présence étrangère de la caméra.

Pour María Gómez, directrice exécutive de *Mary's Center* à Washington D.C – centre qui offre un service de santé, d'aide sociale et éducative à la population migrante –, les enfants doivent se « réadapter » à leurs parents et cela n'est pas facile. Ce que remarque Gómez dans son institution c'est la répétition constante d'un modèle de « rejet » vis-à-vis des parents, notamment lorsque les enfants arrivent aux États-Unis. Les barrières communicationnelles et le poids d'une trop longue absence portent préjudice à l'épanouissement de sentiments affectifs entre les membres de la famille, créant des traumatismes qui seront difficiles à surmonter, non seulement pour l'enfant, mais aussi pour la mère et pour d'autres membres de la famille.

Le pouvoir de la caméra pour capter les émotions, les réactions, tout le langage gestuel et corporel nous permet d'imaginer les dégâts psychiques que la séparation peut provoquer pour ceux qui vivent le traumatisme douloureux de « la migration forcée ». Ces enfants qui ne peuvent plus décrire une mère qui demeure pour eux une idée abstraite, perdue dans leurs mémoires. L'amertume de ceux qui comme Walter ont un regard chargé de souffrance et presque de la rage. Le tournage dans des espaces intimes de leurs foyers, les plans rapprochés, les cadrages mettent en évidence une sensibilité à fleur de peau et une forte charge émotionnelle qui sont imputables aux multiples traumatismes de la séparation.

III.3.2.2. Migration et décomposition sociale

Comme conséquence directe de cette séparation, un autre phénomène est évoqué. Par son récit filmique ainsi que par les témoignages verbaux, le film souligne la décomposition sociale provoquée par la migration. Sur le plan technique, le montage alterné entre les scènes filmées à la campagne et dans les villages d'origine de ces trois femmes et les scènes filmées dans leurs nouvelles résidences aux États-Unis servent à réunifier virtuellement les familles. Le passage constant entre les témoignages des enfants et les témoignages de leurs mères qui se trouvent à des milliers de kilomètres de distance essaye de rapprocher les deux versions d'une histoire fragmentée. Nous assistons à une sorte de panorama général de la problématique, quasiment sous forme de collage, le film recueille et additionne des témoignages pour nous dévoiler une des conséquences de la migration en Amérique centrale : la décomposition sociale de la famille.

Sur le plan narratif, *Ausentes* souligne qu'avec le phénomène de migration, la conception de la famille prend une toute une autre dimension. Elle se déconstruit et se reconstruit. Selon l'explication que donne dans le film Katharine Eekhoff, spécialiste en migration du département de sociologie de l'Université centraméricaine José Simeón Cañas (Le Salvador), la transformation de la famille comme conséquence de la migration revêt plusieurs formes. Parmi elles, on peut retrouver des structures comme des « foyers extension », « des foyers nucléaires », « monoparentaux » et « uni-individuels », affirme Eekhoff. Ces explications nous permettent de repositionner la situation de chacune des femmes, non pour les juger, mais pour comprendre le processus d'évolution sociale dans lequel elles se trouvent.

Les explications d'Eekhoff sur ce phénomène nous permettent de corroborer ces théories de restructuration sociale grâce à l'expérience personnelle des protagonistes. Comme nous l'avons indiqué plus haut, Esmeralda, Rossmery et María ont toutes les trois « reconstruit » leur vie et ont formé de « nouvelles » familles. Elles seraient passées par plusieurs structures familiales comme celle d'une famille individuelle lorsqu'elles se retrouvent seules dans un pays étranger sans leurs proches, puis une famille d'extension, ayant une partie de leur famille dans leur pays d'origine et une autre famille dans le pays d'accueil et dans quelques cas, comme celui de María, une famille monoparentale, car elle élève seule une partie de ses enfants aux États-Unis. Or, ce que le film met en relief c'est que ces femmes ont essayé de combler le vide, la souffrance et la peine d'être éloignées de leurs familles en formant un nouveau foyer. Dans ce sens, le film nous fait comprendre que l'impact psychologique qui affecte l'immigrant, dans ce cas particulier celui de la mère, est un vecteur qui favorise cette reconstruction d'un nouveau noyau familial. Toutefois, ce qui articule le film n'est pas le fait qu'elles ont reconstruit leur famille, il cherche plutôt à comprendre comment et pourquoi ce modèle se reproduit et très précisément quels sont les effets de cette recomposition ?

Comme nous pouvons le constater dans le documentaire, la migration et les transformations au sein de la famille ont un impact direct sur le tissu familial, mais aussi communautaire. Dans la famille, selon l'approche donnée par le réalisateur, ceux qui souffrent le plus des conséquences sont les enfants qui restent dans leur pays. Dans cette même perspective, Ana Villacorta, directrice de l'École du village *Pajigua Arriba* explique que les enfants dont les parents sont à l'étranger sont ceux qui ont le pourcentage le plus bas de réussite scolaire. De même, ce sont eux qui pratiquent le plus l'absentéisme scolaire. En effet, comme nous pouvons le remarquer dans *Ausentes*, ces enfants grandissent avec leurs grands-parents, d'autres membres de la famille et même, quelques fois, ils sont élevés par des amis de leurs parents ou des voisins. La directrice du centre éducatif explique que 90 % des enfants de l'école ont leurs parents à l'étranger, soit la mère soit le père « ou dans la plupart des cas les deux parents ont émigré ». En effet, cette région est particulièrement touchée par la migration, ce qui engendre un changement dans les rapports sociaux et dans la dynamique de la ville. Selon Ana Villacorta, dans la plupart des cas les parents de ces enfants retournent dans leur pays quand leurs enfants sont adultes ou adolescents. De ce fait, comme l'indique le titre du film, ces enfants grandissent en l'absence de leurs parents, sans modèles et sans

repères et cela a de lourdes conséquences dans une communauté où le taux d'immigration est très élevé.

D'autre part, María Gómez, directrice exécutive de *Mary's Center* à Washington D.C, explique que beaucoup d'immigrants reconstruisent leur vie et recréent une nouvelle famille aux États-Unis, ce qui crée un trauma et une rupture avec leur famille dans leur pays natal. « Ils continuent à envoyer de l'argent, mais se consacrent aux membres de la famille dans leur nouveau foyer », nous dit-elle. Sans espoir de retour pour certains, le phénomène, au lieu de s'arrêter, continue à alimenter les fantasmes de la migration. Ainsi, lorsqu'ils deviennent adultes, ils souhaitent à leur tour partir ailleurs.

III.3.2.3. Un cycle sans fin

Motivés par le fort taux de chômage dans leurs pays, par les difficultés économiques et leurs situations précaires, incapables de subvenir aux besoins de leurs familles, des milliers de personnes migrent de la région espérant améliorer leur situation économique et celle de leurs proches. Le film ainsi que d'autres films sur la migration évoque l'effet cyclique de ce phénomène. Lorsqu'une personne émigre et réussit à aider sa famille économiquement, qu'il y ait ou pas une « ascension sociale », il devient un exemple pour les autres personnes de la communauté. Cela explique en grande partie que dans le village d'Esmeralda, *Pajigua Arriba*, le taux de migration soit très élevé, comme nous explique Ana Villacorta dans son témoignage. On constate également que les immigrants normalement recourent souvent au rapprochement familial c'est le cas de María qui a fait venir deux de ses enfants. Cette dynamique alimente une spirale qui se perpétue favorisant la constante migration. Ainsi la tendance à la migration constante et massive se traduit concrètement sur les statistiques de transfert d'argent dans les pays concernés. Selon une étude réalisée en 2013 par Manuel Orozco et Julia Yansura sur migration et développement en Amérique centrale, en 1980 le Salvador avait reçu 10 millions de dollars. En 1990, ce chiffre a augmenté de trois cents pour cent, passant à 322 millions de dollars. En 2000, ce montant s'est élevé à 1750 millions de dollars et puis dernièrement, en 2012, ce chiffre est passé à 3 650 millions de dollars⁶⁷⁷.

⁶⁷⁷ Manuel Orozco, Julia Yansura, *Migración y desarrollo en América Central: Percepciones políticas y nuevas oportunidades*, Inter-American Dialogue, Washington D.C, novembre 2013, p.10.

D'après les spécialistes en migration, l'argent transféré a un impact dans l'économie salvadorienne et peut aider beaucoup de familles à sortir de la pauvreté extrême. Selon Jorge Martínez, pendant les années 2000 les transferts d'argent d'immigrants salvadoriens s'élevaient à 14 % du PIB national⁶⁷⁸. Mais, ce que nous comprenons dans le film c'est que cette dynamique économique ne résout pas les problèmes majeurs des familles et des communautés. Si l'argent peut permettre « momentanément » d'accéder à certains biens matériels, il ne change pas les conditions de vie dans les villages. Et tant qu'il n'y aura pas de travail, ni des opportunités pour les enfants et les jeunes qui restent au pays, la migration va continuer à être une option « privilégiée » par beaucoup de personnes qui voient le fait d'immigrer comme le seul moyen de s'en sortir dans des régions où les possibilités d'éducation, de progrès et d'emplois sont nulles.

Cette idée est fortement développée par le visuel. On voit sur de nombreuses prises de vue des panoramiques que ces villages sont vides, on aperçoit beaucoup d'enfants, mais pas d'infrastructures de développement à part l'école primaire qui est très éloignée de l'endroit où habitent Jorge et Óscar. Les espaces filmés traduisent une nature presque intacte et sauvage, un environnement dépourvu de zones d'activités économiques et très enclavé sans opportunités de communication ou de développement avec l'extérieur du village. C'est par ces images de villages désertiques que l'on comprend le fort taux de chômage et la nécessité de la migration.

Mais comme l'explique Rossmery, l'argent n'est pas tout. Il y a aussi l'impact social à payer qui est très élevé. Le film va au-delà des données purement économiques enregistrées dans les rapports de la Banque mondiale ou dans les pourcentages relevés par les Nations Unies. En effet, il dénonce le coup humain et social de la migration. Si évoquer le coût familial et psychologique peut sembler très abstrait, le film réussit cependant à traduire parfaitement par les images et par la force des témoignages cette question peu considérée dans les films centraméricains sur le sujet. C'est ainsi qu'il offre une nouvelle approche du phénomène de la migration.

Grâce à la gravité et à pertinence du sujet, ce film a été diffusé sur le plan international au Festival Ícaro international (Guatemala, 2010), au Festival de Cinéma d'Alexandria, en

⁶⁷⁸ Jorge Martínez Pizarro, *América Latina y el Caribe: migración internacional, derechos humanos y desarrollo*, Santiago, CEPAL, 2008, p. 216.

Virginie (États-Unis, 2010) et au Festival du film Ibéro-américain *Showcase* (États-Unis, 2010). Également, il a obtenu le prix du meilleur documentaire dans le Festival Ícaro (Guatemala, 2010). Cependant, il n'a pas bénéficié d'une grande diffusion internationale et n'a pas été diffusé dans des salles de cinéma de son pays d'origine, sa diffusion a été plutôt réservée à un public sensibilisé au sujet.

Situé entre le reportage et le témoignage, le film nous fournit des informations et des explications émanant de spécialistes afin d'éclairer les points obscurs du phénomène de migration et de sa complexité. De ce fait, il sert de témoin historique d'un phénomène qui atteint 20 % de la population salvadorienne⁶⁷⁹. Manifestement, le film *Ausentes* est un film d'une structure très simple et classique du cinéma documentaire, intercalant plans fixes et caméra à l'épaule, son intérêt ne réside pas dans une technique innovatrice de faire du cinéma documentaire, mais, dans l'approche sociologique de la thématique. Abordant un sujet nouveau éludé au niveau du cinéma régional, par le regard des membres des familles et notamment des enfants qui doivent rester dans leur pays alors que leurs parents partent à l'étranger. Le film explore une réalité centraméricaine qui s'est propagée ces dernières années : celle de « villages de la migration », des dizaines de lieux en Amérique centrale connaissent ce phénomène. En aucun cas, la « simplicité » du film ne nuit à sa valeur sociale au contraire il est d'une efficacité redoutable pour appréhender les conséquences de la migration. À eux seuls, les témoignages des principaux acteurs de ce phénomène – ceux qui sont partis et ceux qui sont restés – permettent de comprendre une problématique qui est en train de changer la structuration sociale et familiale de milliers de personnes dans la région.

Ausentes parvient à nous plonger dans la réalité humaine qui se cache derrière le phénomène de la migration, il tire la sonnette d'alarme sur d'autres réalités. Le film tente de coller les morceaux de ces vies fragmentées attirant notre attention sur les effets et les conséquences irréversibles de la migration au sein de la société et de la famille. *Ausentes* constitue ainsi un puzzle de ces histoires qui sont aujourd'hui en train de créer de nouvelles sociétés, produit des vagues migratoires vécues par les pays centraméricains depuis 1990. Mais les effets de la migration créent d'autres enjeux et de multiples tensions à l'échelon national et international.

⁶⁷⁹ Katharine Andrade-Eekhoff, « Migration and Development in El Salvador: Ideals Versus Reality », in *Migration Information source*, 1^{er} avril, 2006. [En ligne] URL : <http://www.migrationpolicy.org/article/migration-and-development-el-salvador-ideals-versus-reality> [Consulté le 22 février 2012].

III.3.3. *abUSAdos* : de l'exploitation à l'esclavage moderne

Des milliers de Centraméricains risquent leur vie dans la traversée d'une des zones les plus dangereuses au monde, le triangle nord, où des dizaines de personnes meurent par jour. Dans cet espace, la circulation de la drogue, des armes et des bandes constituent un réel danger pour les migrants qui sont de fait exposés à de multiples agressions, vols, viols et même assassinats. Pour essayer d'échapper à la pauvreté, à la misère, au manque d'opportunités, mais aussi à la violence, ils risquent leur vie non seulement sur le trajet, mais aussi dans la montée et la descente du « train de la mort » connu aussi sous le surnom de « la bestia » (la bête), un train de marchandises qui relie le Mexique avec les États-Unis. Ils essaient par tous les moyens d'atteindre le rêve américain que leur vendent les films hollywoodiens et les séries américaines : celui d'une « terre promise ». Or, une fois la frontière franchie la réalité est bien différente de celle qu'ils imaginaient.

Un des réalisateurs qui a rendu visible ces réalités est Luis Argueta, qui par sa propre expérience et condition de migrant incarne parfaitement la théorie du « cinéma de l'exil ». Après avoir reçu une bourse pour suivre des études d'ingénierie à l'Université de Michigan aux États-Unis, Argueta entreprend une traversée vers plusieurs pays avant de s'établir définitivement aux États-Unis. Dans cette traversée il passe, en 1975, par la France et l'Italie où il fut assistant de Fernando Arrabal pour la réalisation du film *El árbol de Guernica*. Il envisage de s'établir en France, mais le permis de travail lui est refusé. Il repart alors dans son pays natal où il tourne les films *Navidades guatemaltecas* (1976) et *El costo del Algodón* (1978). Mais, à cause de difficultés non seulement économiques, mais aussi d'absence de possibilités de travail dans le domaine du cinéma, il repart aux États-Unis. En 1994, après avoir travaillé dans la publicité et dans la réalisation de quelques courts-métrages, il revient dans son pays pour tourner *El silencio de Neto* (1994). Avec ce film de fiction, il revient vers « un engagement pour réaliser un cinéma national⁶⁸⁰ ». Depuis l'exil, et malgré la distance avec son pays d'origine, il continue à réaliser des films sur les problématiques qui frappent son Guatemala natal. C'est ainsi qu'en 2011 il réalise *abUSAdos*, le premier film d'une trilogie qu'il consacrera à la thématique de la migration, suivi de *Abrazos* (2014) et de *The U Turn* (en cours de réalisation).

⁶⁸⁰ Jorge Lemus, « Cineasta Luis Argueta », in *La Prensa libre*, 27 juillet, 2003.

Dans son film *abUSAdos*, Luis Argueta nous expose l'histoire de la plus grande rafle de clandestins jamais vue aux États-Unis : celle de Postville réalisée le 12 mai 2008 pendant l'administration de George W. Bush. Cette ville située en Iowa, fondée par des immigrants, notamment par des Allemands et des Irlandais avait accueilli durant les trente dernières années un grand nombre d'étrangers. En 2008, sur deux-mille trois-cents habitants de la ville, 900 étaient des étrangers⁶⁸¹, dont une grande partie était en situation illégale. Selon ce que nous informe l'introduction du film :

À la fin de 1980, avec l'arrivée d'*Agriprocessors Inc.*, l'industrie de traitement et d'emballage de viande *Kosher* qui allait devenir la plus grande du pays, Postville commence à attirer de nouveaux immigrants du monde entier. En 2008, ce petit village du Midwest des États-Unis a une diversité comme dans les grandes villes. Désormais, les résidents de Postville cohabitaient avec des Juifs orthodoxes de même qu'avec des immigrants de la Russie, de l'Ukraine, de la Bosnie, du Mexique, du Guatemala, de Somalie et de Palau.

À première vue et d'après les premières images, nous pourrions croire que ces habitants cohabitent en harmonie sur la même terre promise. Le film débute sur une autoroute, sur un rythme de *folk*, positionnée à l'intérieur d'une voiture la caméra se déplace en travelling en avant et nous introduit dans la ville. Un montage parallèle et dynamique nous montre plusieurs endroits de la ville et des habitants sur leur lieu de travail, dans des centres communaux comme des écoles. On voit que beaucoup d'entre eux sont des étrangers. Ils sourient et on écoute en musique de fond les paroles d'une chanson de Woody Guthrie qui provient de la radio : *This land is your land*, « cette terre et votre terre ». Or, brutalement l'ambiance joyeuse de la chanson, le soleil éclatant des images précédentes et les sourires des gens disparaissent sur un fond noir, plus de musique, plus de soleil, plus de sourires. Les brèves secondes du rêve américain sont interrompues et le film nous introduit avec le son des sirènes et des hélicoptères aux faits qui se sont déroulés le 12 mai 2008 à Postville, date qui restera dans l'Histoire américaine comme une tache indélébile concernant les droits de l'homme.

Nous nous intéresserons au film *abUSAdos* par une approche civilisationnelle et nous tenterons de mettre en lumière comment le cinéma documentaire peut contribuer à l'étude du

⁶⁸¹ Selon le *United Census Bureau*. [En ligne] URL : Disponible sur <http://www.census.gov/easystats/> [Consulté le 19 janvier 2012].

phénomène migratoire et rendre perceptible la complexité des réalités des immigrants dans leurs pays d'accueil, dans ce cas précis aux États-Unis ?

Pour exemplifier nos propos, nous essayerons de montrer comment le médium filmique peut nous permettre de mieux saisir la condition des milliers d'immigrants qui sont englués dans des situations de contraintes dues au simple fait d'être immigrant. Nous aborderons trois de ces situations auxquelles sont confrontés les latino-américains illégaux aux États-Unis, parmi eux de milliers de Centraméricains : l'exploitation consensuelle, une vie en marge de la loi et ce que cela représente.

III.3.3.1. De l'exploitation à l'esclavage consensuel

L'histoire de Postville est aussi l'histoire de centaines de migrants nous indique le film. La chanson d'ouverture et de clôture du film nous le dit ainsi : « Ce pays est ton pays, ce pays est mon pays. De la Californie, à l'île de New York. De la forêt de séquoias, aux eaux du Gulf Stream. Ce pays a été fait pour toi et moi ». Mais quel rapport et pourquoi Postville est devenue une ville attirante pour les immigrants ?

En 1975, les industries de transformation de la viande commencent à se délocaliser des villes pour s'installer dans les campagnes près des lieux de production du bétail. Or, les fils de fermiers ne veulent plus continuer à travailler dans le même domaine que leurs parents et partent en ville. Lorsque les grandes industries s'installent à la campagne, comme c'est le cas d'*Agriprocessors, Inc.* qui s'installe en 1987 à Postville, ils ont besoin de bras pour travailler et non pas de bouchers spécialisés comme auparavant. Comme y insiste le film, mais de main d'œuvre avec « des estomacs forts, des dos forts pour le travail », afin de faire cette tâche de façon industrialisée et à grande échelle, il faut du personnel pour utiliser les machines. En ce sens, les bras des immigrants latino-américains sont du pain béni pour les propriétaires des usines.

Mais pour les immigrants une fois la frontière traversée, ils ne pouvaient pas s'imaginer ce qui les attendait. Les illusions et les rêves de beaucoup d'immigrants latino-américains s'achèvent brutalement face à la rude réalité à laquelle ils sont confrontés. C'est justement cette terrible réalité que Luis Argueta nous dévoile avec *abUSAdos*. Le jeu de mots de son titre nous annonce la thématique du film, les lettres : « USA » en majuscule qui

désignent un territoire celui de *United States of America*, puis le suffixe « dos » avec lequel on peut lire « USA dos » qui signifie en français « utilisé ». Mais aussi l'addition du préfixe « ab » forme le mot « abUSA dos » qui signifie « abusés ». Par ces trois indices, le réalisateur nous désigne les conditions des immigrants illégaux aux États-Unis : utilisés et abusés dans tous les sens du terme.

Le documentaire met en évidence tous les abus subis par les travailleurs de l'entreprise *Agriprocessors, Inc.* ; l'irrespect du code de travail, des normes de sécurité et les traitements abusifs que nous pouvons résumer ainsi, selon les témoignages des anciens travailleurs de l'usine :

- Des conditions inhumaines de travail :

Les témoignages des employés expliquent ils devaient travailler sans arrêt sans droit au repos. Les chefs ne leur permettaient pas de boire de l'eau, d'aller aux toilettes ou alors encore moins de prendre une pause pour manger. Ils n'avaient droit qu'à trente minutes pour manger comme l'affirme Isaiás López qui témoigne avoir travaillé régulièrement de midi à minuit sans arrêt. Un autre témoin nous dit qu'il y avait des accidents parce que les nouveaux travailleurs ne recevaient que très peu de formation avant de commencer leur travail. Ils ne bénéficiaient pas de couverture de santé, bien que sur leurs bulletins de salaire on leur déduise un montant concernant cette rubrique, comme nous pouvons le voir sur les images d'un bulletin de paye d'un des travailleurs immigrants.

- Des maltraitances physiques et sexuelles :

Rosa explique que dans son travail, elle devait prendre et jeter des blancs de poulet d'un côté à l'autre d'une bande électronique pendant que les patrons comptabilisaient combien de poulets chaque employée pouvait « jeter » par minute. Elle faisait entre cinq, six ou sept par minutes. L'objectif était à l'évidence de provoquer des rivalités entre les employés considérés comme des machines : plus les travailleurs produisent vite plus ils sont rentables. Gilda Ordoñez, une adolescente de seize ans, raconte en larmes comment ses supérieurs la maltrahaient, elle et ses collègues. Elle explique comment parfois ils leur jetaient des seaux « du jus » de viande et elles devaient continuer à travailler jusqu'à accomplir douze heures de travail. À ces traitements humiliants s'ajoutent d'autres qui ne sont pas racontés par les

victimes, mais qui sont évoqués dans les procès à la Cour, comme des cas de viol et de harcèlement sexuel.

- L'exploitation au travail :

Selon les affirmations de plusieurs employés, ils ne recevaient jamais leur salaire complet. Les heures supplémentaires n'étaient jamais payées comme il fallait, il y avait toujours des heures non payées. Isaías López explique qu'il travaillait plus de quatre-vingts heures par semaine, bien que l'*United States Department for Labor* stipule que le maximum d'heures de travail est de quarante heures⁶⁸², mais ils lui payaient que soixante-quinze ou soixante-seize heures. Comme lui, la plupart des immigrants témoignaient d'avoir souffert de la même exploitation.

Les employés immigrants comme Isaías, Rosa ou Gilda, les trois cent quatre-vingt-neuf travailleurs ne se plaignaient pas, car, d'une part, comme ils l'expriment devant la caméra, ils étaient contents d'avoir un travail, chose qui était inenvisageable pour eux dans leurs propres pays, puis d'autre part parce qu'ils savaient, qu'en étant illégaux « ils n'avaient pas de droits ». Ils ne pouvaient pas dénoncer les abus et l'exploitation de leurs employeurs ils risquaient un signalement aux autorités et une expulsion. Cela explique pourquoi ces personnes ont souffert et accepté autant de maltraitances, d'exploitations et même d'humiliations. D'après de nombreux témoins, les chefs d'entreprise savaient qu'ils recrutaient des personnes en condition illégale dans le pays, c'est justement pour cela qu'ils se permettaient de traiter leurs employés de la sorte, car ils savaient qu'ils ne pouvaient pas se plaindre aux autorités ni porter plainte devant la Cour de Justice.

D'après plusieurs des leaders de la communauté, des syndicalistes, des notables comme Aron Goldsmith, entrepreneur, écrivain et ancien membre du conseil de la Mairie de Postville, le représentant fédéral, étaient au courant de la situation. Or, tous fermaient les yeux face à cette affaire, car tous en profitaient. Le rabbin décrit la condition de ses employés comme l'histoire qu'Upton Sinclair avait écrite il y a cent ans dans *The Jungle*. En effet l'ouvrage de Sinclair met en évidence le monde du travail dans un abattoir en pleine révolution industrielle quand il n'existait pas de régulation, les patrons étaient tout puissants

⁶⁸² Site officiel du *United States Department for Labor*. [En ligne] URL : <http://www.dol.gov/dol/topic/workhours/overtime.htm> [Consulté le 19 juin 2015].

et les travailleurs exploités inhumainement. Cette image évoquée est aussi forte que symbolique d'une régression de l'exploitation humaine pour les profits économiques de certains. Comme il est expliqué à la fin du film, « si on se préoccupe du foie du bétail, pourquoi ne pas s'intéresser à la vie des travailleurs qui procèdent à la préparation des animaux ? » Cette question reste sans réponse après un grand silence. Mais la réalité est que l'affaire des abus des employeurs n'est que la partie visible d'un iceberg. Combien de *Agriprocessors* sévissent dans le pays ? Combien d'immigrants vivent dans ces conditions et acceptent d'être exploités dans une forme d'esclavage moderne ? Ces questions taraudent le spectateur après le film.

III.3.3.2. De la xénophobie à l'altruisme.

Après la rafle à Postville, le film nous présente deux positions antagoniques qui ressortent au sein de la ville et au sein même de la société américaine : la xénophobie et l'altruisme. En effet, le film fait ressortir les manifestations et les preuves d'intolérance, de mépris, voire même de haine de certains citoyens américains vis-à-vis des immigrants latino-américains. Les témoignages de plusieurs immigrants ainsi que de citoyens américains certifient les propos xénophobes de la part des agents publics, qu'ils soient les agents de sécurité de la I.C.E ou des agents de sécurité voire même des inspecteurs publics. Les témoignages des immigrants évoquent des propos chargés de xénophobie émanant des autorités. Propos qui allaient de « fermez votre gueule », « met toi debout pute, chienne », « Fils de pute », « votre fin est arrivée » selon les témoignages des immigrants interviewés. Mais, les témoignages dénoncent aussi des actes contre les immigrants. À ce propos, María Lopéz confirme : « J'ai vu comment les forces de sécurité frappaient mes collègues », « Ils en ont pris un et l'ont assis d'un coup, le tirant par les cheveux ». Rolando Calicio, pour sa part, affirme : « Ils se moquaient de nous » « Ils nous disaient n'essayez pas de vous enfuir parce que vous allez prendre des coups de pieds et je m'en fiche si vous mourez ou si vous allez à l'hôpital ». Laura, une des détenues, affirme avoir demandé un avocat avant de donner sa déclaration. Mais selon son témoignage les agents de la I.C.E, *Immigration and Customs Enforcement*, se sont moqués d'elle et lui ont répondu « tu n'as pas beaucoup de droits ici, celui-ci n'est pas ton pays ».

Les manifestations de rejet et de mépris étaient généralisées à toutes les diverses strates et à tous les âges. Une fillette explique à la caméra, dans sa salle de cours habituelle, comment ses camarades d'école se moquaient d'elle parce que sa mère avait été détenue. Elle explique que, pour cette même raison, son père lui interdisait de sortir, car les gens se moquaient d'elle dans la rue.

Bien que le film mette en exergue une xénophobie exacerbée par l'étranger, il montre aussi le côté humain et l'altruisme de nombreuses personnes qui se sont mobilisées pour aider les migrants, leurs familles et leurs enfants. De nombreux actes de solidarité sont mis en relief. L'église de Saint Bridget avait aménagé le bâtiment pour recevoir des immigrants qui avaient peur d'être expulsés ainsi que des enfants dont les parents étaient expulsés. Des avocats, des étudiants et des volontaires se sont mobilisés pour créer des listes de personnes disparues et pour remplir les formulaires « G28 », document nécessaire pour avoir un représentant légal pour qu'il puisse rendre visite au détenu, nous explique Sonia Parras-Konrad, une avocate d'immigration « Le document est un laissez passer pour visiter le client qui est en prison ». Des personnes sont venues en aide aux immigrants avec de la nourriture, mais aussi en consacrant de leur temps pour garder et jouer avec les enfants et apporter une aide morale et psychologique. On a vu une marche de soutien organisée pour manifester contre le traitement réservé à ces immigrants et à laquelle ont participé autant d'étrangers que de citoyens américains.

III.3.3.3. Aux marges de la légalité : la triple transgression de la loi

Même si les immigrants détenus le 12 mai 2008 à Postville étaient des clandestins, ils étaient aussi des êtres humains qui avaient de droits fondamentaux. Or, ces droits n'ont pas été respectés et le film pointe du doigt toutes les transgressions à la loi commises par l'État américain. Ces hommes et femmes ont été détenus dans des conditions en marge de la légalité. À cet égard, le film soutient la thèse que ses actes portent atteinte aux droits de l'homme. Pour exposer cela, Argueta recourt à l'utilisation de divers supports. En premier lieu, le témoignage d'un grand nombre de victimes ainsi que des témoignages des membres impliqués dans le processus de pénalisation des immigrants, comme avocats, juges et membres de la communauté, entre autres. Le réalisateur utilise également des images d'archives des programmes télévisés de TV Channel 9 News, WHO-NBC Channel 13 et The

Waterloo Courier, des extraits des films *When the Mountains Tremble* de Skylight Pictures et *Beef Rings The Bell* d'Union Pacific Railroad, des images d'archives de *The New York Times*, *Chicago Tribune*, *Peter Rad* et *The Des Moines Register*, ainsi que des extraits filmés des procès judiciaires. Ils servent tous à renforcer sa théorie.

En effet, pour lui trois éléments principaux accréditent le fait que l'action engagée par la I.C.E contre les immigrants est un acte attentatoire aux droits de l'homme : la préméditation des faits avec l'intention de les condamner par avance, les mauvais traitements dont ont été victimes les immigrants pendant la procédure, et le procès même du jugement.

La théorie de la préméditation des faits est appuyée par les témoignages de l'avocat Rochne Cole, du juge Mark W. Bennett, le Président de l'Association américaine d'immigration David Leopold Wolfe et l'interprète Erick Camayd-Freixaq. Selon leurs déclarations le 13 mai, un jour après la rafle, les interprètes et les avocats étaient prêts et les lieux pour accueillir les détenus et pour procéder à la démarche légale après l'arrestation étaient prêts également. De nombreux témoins ont déclaré dans le film que les avocats et les traducteurs avaient été « préparés » et recrutés au préalable. Bien que le fait d'avoir prémédité la rafle ne soit pas illégal, ce que le film postule c'est le fait que, de façon préméditée, tout était conçu pour condamner les immigrants. Leur condamnation était déjà préméditée et leur procès arrangé à l'avance.

Erick Camayd-Freixaq, interprète assermenté, affirme avoir été recruté un mois et demi avant l'arrestation et avoir été convoqué à l'hôtel de ville. Rochne Cole : avocat de défense criminelle, explique de manière détaillée comment il a été sollicité par la Cour au préalable :

Je suis arrivé à la Cour et j'ai vu qu'il y avait un groupe de défenseurs fédéraux et des avocats privés qui travaillaient pour la justice criminelle. Nous nous sommes dit bonjour et nous sommes rentrés dans la Cour. Il y avait plusieurs personnes, Robert Phelps, secrétaire de la cour, la juge Reade, le représentant de gendarmerie des États-Unis. L'écran est prêt. On pensait qu'on allait assister à une présentation de *powerpoint*. Et ma première pensée fut de remerciement, je pensais qu'on allait suivre un cours de droit parce qu'ils nous ont distribué des dossiers préparés qui expliquaient tous les types de crimes fédéraux, et les options légales du secrétaire de la Cour. Ces dossiers étaient préparés pour nous. Cela ressemblait à un cours de droit pénal. Après

avoir reçu les dossiers, l'assistante du Procureur Fédéral Stephanie Rose nous a expliqué qu'on attendait potentiellement 800 accusés de crimes qui seraient détenus.

Ce témoignage montre comment, avant même d'avoir ordonné la rafle, la procureure fédérale avait préparé des avocats pénaux avec l'intention de juger les immigrants comme des criminels. Les mauvaises conditions de détention des immigrants soulèvent aussi toute une controverse par rapport à la légalité des actes commis par les membres de l'I.C.E et du Bureau des affaires de migrations et des douanes des États-Unis. Karen Tjossem, inspectrice du Département d'assistance sociale d'Iowa, affirme que lorsqu'elle est arrivée à l'usine les agents de la sécurité publique l'ont complètement ignorée. Mise à l'écart, sa présence n'était pas jugée nécessaire. Plusieurs témoins indiquent avoir été arrêtés et laissés dans des salles d'attente pendant sept ou huit heures « sans manger, sans chaussures, sans un manteau ».

À cela s'ajoutent les déclarations de plusieurs spectateurs comme une secouriste membre de l'assistance d'urgence qui explique comment les membres de la I.C.E. se moquaient des immigrants et comment « la situation était pour eux amusante » ils leur demandaient même pourquoi ils prenaient soin de ces gens. D'autres témoignages coïncident et dénoncent le traitement humiliant et brusque infligé à ces personnes. Mais sans doute le plus frappant, ce sont les images d'archives qui montrent comment ces travailleurs ont été enchaînés mains et pieds entravés comme s'ils étaient des criminels alors qu'ils étaient en train de travailler. On voit comment les agents de la I.C.E. les faisaient sortir en ligne dans la cour de l'usine et les faisaient agenouiller pour les enchaîner, pendant que des hélicoptères survolaient les installations de l'entreprise pour les surveiller. Le déploiement de camions entiers d'agents de police laissait croire qu'ils étaient face à des individus très dangereux alors qu'ils étaient effrayés et tétanisés par le traitement que la sécurité leur infligeait.

À tous ces événements s'ajoute le fait que le processus de condamnation contre les immigrants n'a pas respecté le cadre normal de la loi. Tout d'abord, le fait qui est souligné par Rochne Cole c'est que les droits de la défense ont été bafoués. Les avocats étaient débordés donc incapables d'assurer correctement leur mission. Ils devaient gérer plus d'une dizaine de cas par jour. Par ailleurs, on doit signaler une anomalie majeure les immigrants ont été traités considérés et qualifiés de criminels par le District d'Iowa et non comme des cas relatifs à la migration par conséquent les avocats convoqués par la Cour étaient des avocats spécialisés en criminologie. Ainsi, l'explique à la Cour suprême de Washington l'interprète Erick Camayd-

Freixaq, qui a été convoqué comme témoin pour éclaircir les dysfonctionnements du cas de Postville. Il indique à la Cour qu'il n'a jamais vu d'avocats spécialisés sur les questions d'immigration et il explique comment « chaque jour il y a avait entre quatre et cinq avocats sur dix-huit au total qui étaient retenus ». Ils étaient sélectionnés pour leurs compétences en criminologie. Pour sa part, David Leopold Wolfe, Président de l'Association américaine d'immigration, signale à la cour que certains droits n'ont pas été respectés notamment le droit pour l'immigrant d'avoir un conseil légal et une étude approfondie de son cas. En plus, certaines circonstances particulières d'immigration n'ont pas été prises en compte. Selon Wolfe, beaucoup d'immigrants venaient du Guatemala et pour des raisons d'irrespect des droits de l'homme dans leur pays ils avaient le droit de réaliser une demande d'asile. Or, ces cas particuliers n'ont pas été considérés. Les accusés ont été traités comme des criminels avant même de prouver le contraire, qui va l'encontre de la justice américaine où on est « présumé innocent jusqu'à preuve du contraire⁶⁸³ ».

Mark W. Bennett, juge du district Nord d'Iowa, affirme avoir condamné cinquante-sept personnes dans une journée et demie. Il explique aussi qu'il a énoncé les sentences à sept ou dix personnes à la fois. Pour lui, une journée de travail chargée est normalement de quatre sentences. Mais le plus révoltant, pour ce juge, fut que de toutes les personnes qu'il a dû condamner, aucune d'entre elles n'avait commis un autre délit, même pas un délit mineur et selon lui : « Cela dans une Cour fédérale est inouï ». Il affirme que ces personnes méritaient justice et même si c'est lui qui a dû les inculper, il assure avoir subi la pression du Département de justice qui lui a dicté d'agir ainsi. D'après Mark W. Bennet, un accord avait été déjà signé au préalable, il stipulait que les accusés devaient accomplir cinq mois de prison aux États-Unis et par la suite ils seraient expulsés dans leur pays d'origine. Pour le juge c'était inadmissible et il ajouta « Ce jour-la, j'ai eu honte d'être juge de la Cour du district des États-Unis ».

Les immigrants ont été accusés de vol d'identité et non pas d'être clandestins. De ce fait, pour pousser les immigrants à se déclarer coupables et à signer la déclaration des charges, les avocats pénaux ont dit aux immigrants que, « S'ils n'acceptaient pas, ils seraient condamnés à cinq ans de prison et deux cent cinquante mille dollars d'amende ». « Ces

⁶⁸³ En anglais, « Innocent until proven guilty ». Principe établi dans un cas de la Cour Suprême en 1894, « Coffin vs. U.S. ». Voir : Kenneth Pennington, « Innocent Until Proven Guilty: The Origins of a Legal Maxim », in *The Jurist*, Washington : Catholic University of America, 2003, p. 108.

pauvres hommes ont signé renonçant à leurs droits », nous dit la professeure Linda Green de l'Université d'Arizona pour qui la justice n'avait pas assez de preuves pour condamner les immigrants et leurs peines auraient pu être réduites. Mais d'après Green « Par peur, par honte, et à cause de la manière dont ils étaient traités comme délinquants, beaucoup d'immigrants ont signé sans savoir véritablement ce qu'ils étaient en train d'accepter avec leur signature ».

La qualité filmique du documentaire, la valeur sociale, la force des témoignages et l'intérêt historique du film a fait qu'*abUSAdos* a été projeté dans plus de seize festivals parmi lesquels : le Festival international du Nouveau cinéma latino-américain (Cuba, 2011) ; le Festival International de Cinéma de Göteborg (Suède, 2011) ; le Festival du film latino de Chicago (États-Unis, 2011) ; le Festival du film international d'Arizona (États-Unis, 2011) ; le Festival du film latino-américain de Californie (États-Unis, 2011) ; le Festival du film Milano (Mexique, 2011) ; le Festival du cinéma migrant de Buenos Aires (Argentine, 2011) et le Festival du film de Finlande (2012). De même le film a remporté trois prix internationaux : prix du public au Festival du film de Finlande, prix du public au Festival du film latino de Chicago ainsi qu'une mention spéciale au Festival Ícaro (Guatemala, 2011). Il a été projeté également dans diverses universités aux États-Unis comme au Guatemala.

Dans ce documentaire aussi émouvant que poignant, Luis Argueta révèle l'envers de la terre promise. À travers les images et les témoignages, nous pouvons constater comment le rêve américain devient pour des centaines de Centraméricains, mais aussi de Mexicains un véritable cauchemar. Le film démontre que contrairement à ce que nous annonçait la chanson au début du film, ce pays n'est peut-être pas par tous : les immigrants latino-américains, surtout les illégaux qui viennent en grande majorité du Mexique et d'Amérique centrale, sont victimes de la xénophobie et des abus de pouvoir. Le film attire l'attention sur la position du gouvernement des États-Unis face aux migrants, il dénonce les dérives d'un système juridique qui commet des injustices alors qu'il est censé protéger tous les individus en appliquant les lois et en respectant les droits de l'homme sans aucune distinction. Or, les immigrants ne sont même pas considérés comme des sujets de droit et dans leurs témoignages et leurs déclarations on comprend

« l'habileté du gouvernement américain » et l'envie de ces hommes de sortir de cette situation humiliante et de retourner dans leur pays avec leurs proches. Ce qui, seulement la voix de la narration, a facilité leur inculpation pour des faits qu'ils n'avaient pas commis, de ce fait leur procès accéléré fut une parodie et ils furent expulsés.

La nature des actes, le recours à un grand nombre de témoins divers et l'utilisation d'archives de nombreuses sources différentes font du film un document historique et testimonial de l'histoire des migrations latino-américaines. L'intérêt du film ne se limite pas au témoignage des faits, il présente aussi un intérêt d'ordre historique, sociologique et judiciaire. Car il met en évidence la transgression de la loi par le système judiciaire américain lui-même, contestant ainsi la version officielle donnée par l'État américain sur ces événements qui ternissent pour toujours l'histoire des États-Unis.

Après avoir tracé le panorama général de l'histoire du cinéma et de la migration dans le contexte centraméricain, nous pouvons en déduire, grâce à la comparaison historique, que si le nombre de films sur la migration n'est pas très important par rapport à d'autres thématiques abordées c'est peut-être à cause de l'émergence récente de la migration extra-régionale. En effet, si avant les années 1970 il existait déjà des films sur la migration interne comme nous avons pu le voir, les films sur la migration externe sont plus récents. Ils ont commencé à émerger davantage à l'heure où l'immigration extra-régionale commençait à prendre force dans la région notamment à cause des déplacements provoqués par des révolutions (1980) ; et là encore, la thématique était plus submergée par l'ampleur de la guerre. Mais ce n'est que dans les années 2000, que les films sur la migration connaissent un grand essor, grâce aux facilités techniques de la vidéo, mais surtout à la multiplication de flux migratoires des Centraméricains en dehors de leurs frontières et aux conséquences socio-économiques qui commencent à avoir un fort impacte dans les populations régionales.

Les différents points de vue abordés par ces trois films nous ont permis de brosser le portrait d'une réalité à multiples facettes où cohabitent des réalités différentes. Les trois films rompent les utopies du rêve d'un ailleurs paradisiaque, de ceux qui partent à la quête d'un futur meilleur, mais aussi de ceux qui croient que les étrangers viennent leur voler leur bout de paradis. En ce sens, les cinéastes nous confrontent à la xénophobie et à l'indifférence pour voir au-delà de nos différences géographiques, politiques et culturelles pour regarder les propres « carences » de nos sociétés. Le regard du cinéaste, et la construction ce que Pierre Sorlin appelle : *le visible cinématographique*⁶⁸⁴, permet de révéler des espaces cachés ou submergés des phénomènes sociaux. À cet égard, la migration vue par le cinéma permet de

⁶⁸⁴ Pierre Sorlin, « Sociologie de l'image sociologie par l'image », *op. cit.*, p. 69.

confronter le spectateur avec ce que nous ne voulons pas voir, consciemment ou inconsciemment.

Enfin, la représentation cinématographique de la migration d'un point de vue centre-américain, semble traduire une problématique qui trouve ses racines dans l'incapacité des pays centraméricains à offrir à leurs citoyens les moyens de rester dans leurs pays à cause du manque d'opportunités de travail, des salaires indécents, des conditions de vie précaires, de l'absence de sécurité, d'instabilités économiques, mais aussi politiques qui menacent la paix et la vie de ses habitants.

Tout au long du présent chapitre nous nous sommes intéressés aux représentations cinématographiques des principales problématiques qui ont accablé et qui accablent encore la société centraméricaine. Par la comparaison historique et l'approche sociologique, nous pouvons effectuer les déductions suivantes.

En premier lieu, nous avons constaté que parmi les catégories thématiques que nous avons classifiées les films centraméricains privilégient les problématiques sociales qui représentent le plus grand pourcentage de la totalité des productions filmiques régionales entre 1970 et 2014. Les dernières années, notamment avec l'augmentation de la production filmique dès la fin des années 2000, les cinéastes centraméricains se sont attelés particulièrement à représenter les problématiques sociales qui touchent leurs pays. Parmi les sujets abordés par cette catégorie nous avons retenu : les inégalités sociales, la violence et la migration. Même si d'autres sujets étaient aussi traités comme ceux qui concernent l'environnement, la santé pour ne citer que deux exemples, leur représentation était moins importante quantitativement que celles que nous avons retenue pour notre étude. Par ailleurs, nous avons pu démontrer l'émergence récente de certaines thématiques qui ont pris de l'ampleur ces dernières années comme la migration internationale et l'augmentation de la violence.

Puis, nous avons pu remarquer que les trois problématiques étudiées avaient un lien étroit les unes avec les autres. En effet, les inégalités sociales ont toujours été présentées dans les cinémas nationaux depuis des années 1970 et même avant. Le sujet est au cœur des enjeux sociaux, économiques et politiques qui accablent l'Amérique centrale. De ce fait, les

problématiques qui seront exploitées par les cinéastes dans les années 2000 retrouvent les racines du problème dans les faits historiques précédents à savoir la guerre et ses conséquences. En ce sens, il n'est pas étonnant que dans les films, les plus contemporains, des problématiques sociales différentes se croisent. De ce fait, les représentations des inégalités, de la violence et de la migration resurgissent dans les films des années 2000 non plus comme des phénomènes isolés, comme il était le cas auparavant, mais comme des conséquences les uns des autres. Cette approche, dans la plupart des cas ne fait que rendre visible la complexité des réalités sociales d'Amérique centrale.

Nous remarquons que les moyens et les structures narratives et les esthétiques cinématographiques abordant ces sujets ont évolué dans le temps. Toutefois, les représentations sur les trois sujets n'ont pas été tout à fait homogènes. Même si on constate une transformation générale dans le choix croissant de la fiction par rapport au documentaire. Certains sujets restent traditionnellement traités par ce dernier, ce qui peut s'expliquer par la « sensibilité » et les enjeux sociaux qui touchent les sujets comme la migration ou les groupes indigènes. Dans ce même sens, on peut aussi comprendre comment la thématique des inégalités a été traitée non seulement par la fiction, mais aussi par des genres cinématographiques non exploités auparavant dans la cinématographie régionale. Ainsi un genre comme la comédie, le suspense et le mélodrame sont employés plus ouvertement dans une sorte de dérision sociale. On peut désormais « parler » des inégalités autant avec de l'humour qu'avec de la tragédie mélodramatique, mais on ne peut toujours pas parler des problèmes ethniques sans utiliser le drame. Certains sujets demeurent encore trop sensibles des plaies sont encore ouvertes par conséquent il est difficile de les aborder sur le ton de la dérision ou de la « légèreté ».

On constate parallèlement qu'il existe un rapport particulier entre ces films et les cinéastes qui les ont réalisés. En effet, dans le cas des trois films que nous avons analysés, ces réalisateurs, Ishtar Yasin, Tomás Guevara et Luis Argueta, sont ou ils ont été tous des immigrants, privilégiés quelque part, mais immigrants. La sensibilité, le respect et le traitement du film par la voie de la dignité peut être expliqué ou marqué par l'expérience personnelle des cinéastes, il y a aussi l'envie de faire partager et quelquefois de dénoncer les conditions de vie des migrants. Comme dans ces trois films d'autres réalisateurs ayant tourné des films sur le sujet ont aussi partagé l'expérience de la migration dans la région ou

l'extérieur de ses frontières comme la cinéaste Florence Jaugey, le réalisateur Félix Zurita, les réalisatrices María José Álvarez et Martha Clarissa, le réalisateur Hernán Jiménez.

Enfin, l'analyse filmique nous a permis de constater qu'à partir des années 2000, la cinématographie centraméricaine a subi une transformation sur la forme, des nouvelles esthétiques, toutes plus osées les unes que les autres sont apparues, plus visuelles, quelques fois plus lyriques ainsi que des contenus qui évoluent, mais toujours très étroitement liés avec les réalités sociohistoriques des pays qui composent la région. À cet égard, nous pouvons affirmer que le cinéma contemporain nous offre une véritable mosaïque des problématiques de l'Histoire récente de l'Amérique centrale nous permettant d'appréhender ces sujets par des voies et des points de vue nouveaux, différents de ceux proposés dans les médias ou les ouvrages d'histoire contemporaine.

CONCLUSION

Une des raisons qui ont motivé le présent travail de recherche fut la *quasi* absence des cinémas d'Amérique centrale sur la scène mondiale, et tout particulièrement dans les travaux de recherche universitaires. Tout au long des pages précédentes, nous nous sommes efforcés de rendre compte de l'émergence et de l'évolution du cinéma centraméricain contemporain et de prouver son lien avec le contexte socio-historique et les moyens techniques et esthétiques. Au terme de notre réflexion, il est temps de reprendre les questions qui ont donné lieu à cette thèse pour dresser un bilan des principaux résultats.

À l'origine de cette entreprise, notre première question portait sur l'existence même du cinéma centraméricain : « existe-il vraiment un cinéma centraméricain ? ». Convaincue depuis le départ, de l'existence d'un cinéma centraméricain, le défi fut alors de prouver scientifiquement qu'il existait. Le dépouillement des centres de cinéma, des institutions concernées par l'audiovisuel et l'image, ainsi qu'une enquête auprès des réalisateurs et des acteurs qui ont contribué au cinéma dans la région nous ont permis de constituer une vaste liste de films, 426 films, ce qui nous a permis d'affirmer objectivement que la région centraméricaine possède un patrimoine cinématographique beaucoup plus important de ce que nous croyons et plus important de ce que l'Unesco avait estimé dans ces rapports. Par ce moyen, nous avons pu contester les affirmations des auteurs qui, comme Paulo Antonio Paraniagua, Georges Sadoul ou André Labarrère, affirmaient que les pays d'Amérique centrale ne possédaient pas de cinématographie conséquente ou, même, pas du tout de cinéma propre.

Ayant franchi cette première étape, nous avons pu élaborer, à partir de notre étude sur le terrain et des ouvrages déjà existants, notre propre parcours historique de la cinématographie en Amérique centrale. De ce panorama, nous pouvons tirer les conclusions suivantes. En premier, les cinémas que nous avons appelés « nationaux » apparaissent dans les années 1970 comme conséquence d'un projet non seulement national mais plutôt régional qui va bien au-delà de l'isthme centraméricain ; car comme nous avons pu le démontrer l'influence du Nouveau cinéma latino-américain a eu un poids très important dans l'émergence de ces petites et nouvelles cinématographies. Nous avons montré comment, dans

un contexte sociopolitique dense et tourmenté, aux dernières années de la guerre froide, le cinéma centraméricain est devenu une arme pour combattre et contester les idéologies politiques, l'impérialisme américain ainsi que l'acculturation que les mouvements révolutionnaires par la voie du cinéma combattaient fermement.

Il ressort aussi de cette historiographie que toutes les cinématographies n'ont pas eu ni les mêmes origines, ni le même développement. Nous avons constaté que le Panama, le Nicaragua et le Salvador ont eu une production filmique plus politique et beaucoup plus médiatisée que les autres pays. Le Costa Rica et le Honduras, épargnés de la guerre, ont expérimenté des processus différents. Ainsi, au Costa Rica, le cinéma naît avec l'aide des Nations Unies et la création du premier centre de cinéma dans le pays. Il suit une ligne de « cinéma éducatif et social ». Dans le deuxième cas, celui de Honduras, le centre de cinéma suivit une ligne plus ethnographique. Nos recherches nous amènent à déduire que le désintérêt pour les questions politiques au Honduras est le produit de la quasi-occupation américaine pendant les révolutions centraméricaines, ce qui rendait impossible un cinéma contestataire. Le cas du Guatemala, comme ont pu le certifier des ouvrages consultés et des témoignages que nous avons pu recueillir, n'a pas eu de production filmique. Selon María Lourdes Cortés, cela s'explique par la censure et le contrôle de l'État dans cette période. En deuxième lieu, après les conflits armés, l'évolution générale du cinéma dans les six pays de l'Amérique centrale n'a pas été du tout homogène. Les pays qui ont réussi à maintenir une production après les révolutions sont ceux qui ont dissocié la politique et le cinéma. Les aides à la production, pour des raisons idéologiques, ont été supprimées comme fut le cas au Panama, au Nicaragua et au Salvador. En troisième lieu, les pays qui sont parvenus aujourd'hui à consolider une production plus importante sont les pays qui bénéficient des initiatives indépendantes pour la formation, la création, la promotion et la diffusion du cinéma. En ce sens, nous avons constaté que les deux pays qui se trouvent en avance dans la région sont le Guatemala et le Costa Rica, pour les raisons citées ci-dessus.

Bien que l'idée d'un cinéma régional n'ait pas prévalu aux tout débuts des cinémas nationaux, elle en a toujours été indirectement présente. Nous avons expliqué comment, les cinémas nationaux surgissent dans un intérêt proprement national pour montrer la réalité de leurs pays et, dans quelques cas même, contester les pouvoirs en place. Comme une forme d'arme idéologique ou d'outil de dénonciation, le cinéma prend force individuellement dans les pays de l'Amérique centrale.

Or, nous avons pu remarquer que cette idée, d'abord de cinéma national et puis de cinéma régional, s'est propagée dans la région avec quelques années de décalage selon l'évolution de la situation politique de chaque pays – comme nous le développons au premier chapitre – grâce à la solidarité et à l'aide interrégionale. Les cinéastes nicaraguayens et salvadoriens envoyaient leurs pellicules à développer non seulement au Mexique et à Cuba, comme cela a été souligné par des historiens, mais aussi au Panama et au Costa Rica, ce qu'ont indiqué Pedro Rivera du GECU (Panama) et Ramiro Lacayo (Nicaragua). De même, avons-nous expliqué comment les cinéastes centraméricains intercalaient leurs séjours et se déplaçaient d'un pays à l'autre pour tourner des films. D'emblée, beaucoup de réalisateurs produisaient leurs films en coproduction, ce qui permettait diminuer les coûts et de partager les connaissances et les savoir-faire des cinéastes et de techniciens. Preuve de cette idée d'un cinéma régional, c'est la création d'*Istmo films*, une maison de production centraméricaine constituée de personnes reconnues de la culture en Amérique centrale comme l'écrivain nicaraguayen Sergio Ramírez, l'écrivain costaricien Samuel Rovinski et le réalisateur costaricien Antonio Yglesias. Une autre preuve de l'idée d'un cinéma régional est le fait que, tout comme *Istmo films*, les cinématographies locales ont consacré des films aux réalités centraméricaines et aux problèmes d'autres pays en dehors de leurs frontières, sans s'enfermer dans leurs réalités. Ils s'efforçaient de montrer les réalités partagées par leurs voisins. Nous avons montré qu'il était également possible de retrouver des références à un autre pays centraméricain, sous forme de clin œil ou d'empreintes intertextuelles. La cause de libération nationale était devenue la cause de libération régionale. C'est dans cette dynamique et dans cette euphorie que les cinémas centraméricains ont vu leurs meilleurs jours et connu de grands succès internationaux, pendant les années 1970 et notamment 1980.

Après une décennie presque perdue avec l'échec d'un projet régional, perdue autant pour le cinéma que pour la politique régionale, une deuxième période d'émergence du cinéma centraméricain voit le jour au milieu des années 2000. Comme nous avons pu le constater, une de raisons de cet essor a été le résultat d'un « travail commun » en matière de cinéma. Les efforts faits par des festivals dans la région avec la création de trois festivals dans l'isthme : le Festival Ícaro international de Guatemala, principale fenêtre de visibilité régionale, le Festival international de cinéma de Costa Rica et le Festival international de cinéma de Panama, deux écoles de cinéma (*Veritas* au Costa Rica et *Casa comal* au Guatemala) développent l'apprentissage et la progression du cinéma dans l'ensemble de la région. À cela s'ajoute le

travail en commun des cinéastes et des techniciens centraméricains pour la création de films, ce qui a facilité la mobilité et les échanges ; et enfin, la création de CINERGIA qui constitue une aide économique considérable et un important vecteur des échanges, de formation et de partage entre les spécialistes de la région. Tout cela porte à croire fortement dans une relance d'un cinéma régional.

Nous arrivons donc à la conclusion, qu'en effet il est possible de parler d'un cinéma régional, à condition de bien expliciter les ressemblances mais aussi les divergences, sans tomber dans des généralisations qui ignorent les spécificités nationales. Tout comme il est possible de parler d'un cinéma latino-américain qui revendique des idées et des réalités communes au continent, nous croyons possible de parler d'un cinéma centraméricain dans la mesure où les cinématographies des six pays le constituant expriment des réalités communes par des voies techniques similaires, mais sans être identiques. À cet égard, nous pouvons conclure qu'au delà des raisons historiques qui ont poussé à la création de cinémas nationaux, les contenus, les thématiques et les moyens d'aborder les réalités sociales sont partagés par l'ensemble des pays de l'isthme centraméricain. Par contre, ce qui ne fait pas consensus dans l'ensemble de la région, ce sont les moyens économiques et de formation, éléments qui impactent forcément le résultat final et la qualité de films ainsi que la capacité de production filmique d'un pays. Quant aux éléments communs, on constate en premier, avec les thématiques, l'évolution des structures narratives et du ton des discours. Les premiers films nationaux se caractérisent par leur militantisme. Il s'agissait d'abord d'un cinéma politiquement et socialement engagé, y compris les cinémas des pays non touchés par la guerre. Les films de Costa Rica et du Honduras émanaient indirectement et/ou directement d'un même courant qui était dans l'air, celui de l'Histoire présente, non seulement régionale mais mondiale.

Les mouvements sociaux et les luttes pour l'égalité, le choc de forces entre le communisme et le capitalisme sont des événements qui ont marqué la production de la région, au cœur des enjeux politiques dans le continent. Dans la première période de ce que nous appelons l'émergence du cinéma centraméricain (1970-1980), c'est le cinéma documentaire qui prit le dessus. Toutefois, dans les ouvrages sur le cinéma latino-américain, le cinéma d'Amérique centrale est souvent vu comme une réplique du cinéma cubain, notamment

du modèle de l'ICAIC comme affirme Octavio Getino⁶⁸⁵. Or, nous divergeons de ces propos, car de nombreux indices nous poussent fortement à croire que, si le cinéma d'Amérique centrale a reçu une influence directe du cinéma cubain (Cuba a développé de nombreux échanges, formations et aides financières pour tous les pays centraméricains), et même si le style politique est très fort, nous avons pu démontrer que le cinéma centraméricain s'est nourri d'autres influences cinématographiques latino-américaines et d'ailleurs. Ceci notamment grâce à l'affluence de cinéastes étrangers dans la région, pendant toute cette période. Nous avons évoqué la visite des Argentins Jorge Denti et Fernando Birri, qui avaient animé des ateliers de formation au Nicaragua, mais aussi d'autres cinéastes comme le chilien Miguel Littín, mais aussi l'Espagnol Félix Zurita, les Allemands Peter Shumann et Peter Lilienthal, l'Italien Luciano Balducci, les Américaines Pamela Cohen et Monona Wali, les Anglais Jackie Reiter et Wolf Tirado, le Hollandais Franck Diamond pour ne citer que ces quelques exemples.

Nous avons pu démontrer, grâce aux remarques de Fernando Birri et contrairement à ce qui a été dit, que les cinématographies d'Amérique centrale témoignaient de caractères propres. En ce sens, les théories de Kracauer nous ont éclairé sur la question. Selon lui, le contenu « matériel » des films, mais aussi l'esthétique et les techniques sont déterminées par le contexte social, politique et économique. Cela traduit bien la porosité spécifique du médium cinéma. Nous appuyant sur ces présupposés et en regardant attentivement les films nous avons pu observer, l'influence du cinéma cubain. Mais nous avons aussi vérifié des traits particuliers et propres au contexte de la région. Tout d'abord, le fait que le langage cinématographique centraméricain est beaucoup plus « poétique », ou plutôt « poétique politique » pour citer le terme employé par Birri, surtout par des moyens visuels ou sonores. Nous l'avons vu dans *El Salvador el pueblo vencerá* ainsi que dans d'autres films, comme ceux de Ramiro Lacayo et María José Álvarez. Ensuite, il est important de souligner un élément qui a beaucoup de poids dans le cinéma centraméricain : le paysage. En effet, nous constatons l'omniprésence de la forêt tropicale, des montagnes, des vallées. Tous ces espaces sont associés à des conflits mais à la fois ils expriment fortement l'appartenance à cet espace géographique unique qui conforme l'Amérique centrale. Cet élément n'est pas simplement un décor. Il prend presque l'importance d'un personnage. C'est un signe d'identité et

⁶⁸⁵ Octavio Getino, Susana Velleggia, *El cine de las historias de revolución, op. cit.*, p. 107.

d'identification propre. Par ailleurs, il est fortement présent dans d'autres formes artistiques centraméricaines comme la littérature et la peinture. Cela vient à confirmer que la nature et la géographie centraméricaine font partie d'une sorte d'« esthétique » de la réalité qui est propre à la région, et qui ne sera développée que dans les films des années 1970 et 1980. De même on la retrouve fortement dans tous les films que nous avons analysé des années 2000, à une exception près (*Chance*). Même dans les films se déroulant dans la vie urbaine, on distingue toujours la trace de la nature, de près ou de loin, par des panoramiques, des travellings, des zooms, des images de transition ou des passages entiers consacrés à l'espace et à la nature. En troisième lieu, un autre élément important est que les films révolutionnaires en Amérique centrale ont été tournés pendant les conflits armés, au milieu de la guerre. Cela donne une charge psychologique palpable et une toute autre sensibilité, à la différence des films cubains de la révolution – à l'exception de *El Megano*⁶⁸⁶ – qui ont été tournés après la révolution. Enfin, nous avons pu remarquer que les limitations techniques, le fait de ne pas avoir de laboratoire cinématographique et de ne pas avoir de pellicules pour filmer ont poussé à un cinéma d'innovateurs, avec des outils et des astuces pour recycler tout matériel possible y compris la réutilisation de la pellicule, en utilisant tous les recours à leur disposition et en s'adaptant aux restrictions que les Cubains n'avaient pas, à l'époque. De ce fait, dire que les cinémas d'Amérique centrale sont le seul résultat de l'influence cubaine nous semble erroné. Nous soutenons ainsi que les cinéastes centraméricains, produits de leurs limitations, ont créé leur propre langage filmique, adapté à leurs réalités, tout en s'appropriant diverses influences. Il en est encore de même pour les nouvelles générations des années 2000 qui cherchent à créer un langage cinématographique propre, entre rupture et continuité avec les techniques et esthétiques des années précédentes.

Ces conjectures nous amènent à d'autres liens constatés entre esthétique, histoire et contenu du récit filmique. Et cela répond à notre deuxième question de départ, « Que nous disent les films de la société et de son Histoire ? Et par quels moyens ? ». En effet, nous avons pu montrer comment, au fil des ces dernières années, le cinéma centraméricain s'est adapté aux contraintes politiques, sociales et historiques, en mettant en valeur la réalité des pays et des régions, et ceci par des moyens divers. Nous avons observé que la première période du cinéma engagé (1970-1980) a donné naissance à un « cinéma innovateur » avec une poétique

⁶⁸⁶ *El Megano* du réalisateur cubain Julio García Espinosa fut considéré comme un film pionnier du cinéma révolutionnaire tourné en 1955 avant la victoire de la Révolution cubaine en 1959 et avant la création de l'ICAIC.

politique et sociale chargée d'une extrême sensibilité, ce qui comblait alors les imperfections et les limites techniques. Les atrocités de la guerre et les conflits sociaux se sont révélés être un moteur pour l'expression filmique. Nous avons pu montrer également que la deuxième période (1990), moins importante quantitativement, fut une période de transition non seulement cinématographique mais aussi sociale et politique. Les pays de la région tournaient la page de la guerre, les sensibilités et les blessures psycho-sociales étaient à fleur de peau. La production filmique presque réduite à néant, les pays essayaient de se reconstruire. Le silence s'imposait pour reprendre un élan et l'espoir, la décennie suivante. Et ce fut le début d'une troisième période pour le cinéma centraméricain, la deuxième plus productive de son histoire. Dans un contexte différent, mais toujours héritier des maux du passé, le cinéma révèle de nouveaux enjeux sociaux ou de nouvelles esthétiques, cherchant à représenter l'évolution des réalités nationales et régionales ainsi que des nouvelles pensées.

À cet égard, l'étude comparative des films dans le temps nous a permis de mesurer l'évolution des perspectives sociales et historiques. De ce fait, parlant du même sujet comme ceux de la guerre ou du genre, les films sont imprégnés de la « substance historique » qui les a vus naître, autrement dit de leur temps, conditionnés ainsi étroitement par leur époque. Du fait des moments différents dans la réalisation, les films des années 2000 permettent d'étudier la guerre centraméricaine selon plusieurs axes. Cela n'était pas possible au moment de leur réalisation, dans les années 1970 et 1980. Les films qui glorifiaient la victoire de la révolution nicaraguayenne en 1979 et au début des années 1980 ne soupçonnaient pas le futur échec du projet révolutionnaire et la « trahison » des convictions et des promesses de FMLN ou de FSLN. La première époque glorifie l'union de masses populaire et projettent la pensée d'un « homme nouveau », en opposition flagrante avec les films des années 2000 qui, eux, contestent toute forme de pouvoir et de doctrine politique. Les esthétiques se détachent de toute propagande. Elles rompent avec le discours de « nous » populaire, au profit du « je » avec une vision plus intime des réalités sociales. Les films des années 2000 partent d'une vision plus personnelle, mais traitent toujours des problématiques communes.

Cela nous a permis d'étudier les films, vu l'ampleur des événements, avec un recul que seul permet le temps. En effet, les « zones non visibles du passé⁶⁸⁷ » ont pu être étudiées et analysées, notamment dans les films des années 1980 comme *El Salvador el pueblo*

⁶⁸⁷ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 27.

vencerá, *Dos veces mujer*, des années 1990 dans *El día que me quieras* révélant des aspects historiques inaperçus ou même inconcevables à l'époque. De ce fait, une révision de l'histoire par le cinéma a présenté plusieurs intérêts. D'abord cinématographiques, car nous avons pu différencier les méthodes employées, selon les périodes, par les cinéastes régionaux et nous les avons confrontées aux techniques d'aujourd'hui. De ce fait, nous avons pu prouver l'influence du documentaire anglais féministe dans les années 1980 dans l'œuvre de Patricia Howell, les méthodes du cinéma vérité dans les travaux de Florence Jaugey et Franck Pineda, du cinéma Russe dans Ishtar Yasin pour n'évoquer que ces quelques exemples. Mais nous avons pu aussi identifier les traits récurrents de la cinématographie centraméricaine, comme l'utilisation prédominante de plans fixes, de champs très ouverts, le faible matériel technique, l'utilisation du poétique et du paysage comme partie de l'esthétique et les recours aux sons naturels et à la musique régionale. Enfin, nous avons aussi mis en évidence les nouvelles formes de faire cinéma, avec une ouverture vers la comédie et la satire comme nouveaux moyens de dérision.

En deuxième point, le cinéma centraméricain offre un intérêt social, pour comprendre les phénomènes de la société à travers leur représentation. En tant que médium, le film a une prédilection pour révéler « les déchets de la société⁶⁸⁸ », les problèmes et les réalités que nous n'avons pas l'habitude de voir. Tel fut le cas pour les inégalités, la violence et la migration, par exemple. Nous avons pu y analyser le rapport étroit que ces mêmes phénomènes entretiennent entre eux, témoignant de l'état symptomatique d'une réalité à des moments donnés différents comme l'évolution de la violence dans la société et la perception de la société. Dans cette même idée, on constate également l'évolution des perspectives en matière de genre, comme par exemple la réalité des femmes dans les années 1970 et les idées plus contemporaines. Nous avons pu notamment mesurer l'évolution de participation des femmes dans le milieu social, et leur lutte pour s'intégrer dans un milieu strictement gouverné par les hommes, comme c'est aussi le cas du cinéma. De même, nous avons pu montrer leurs apports en matière esthétique ainsi que dans l'ouverture de perspectives et de représentations nouvelles, autant des femmes que de la société. Nous avons repéré et souligné des continuités dans certains cas et des ruptures dans d'autres, comme dans les travaux des réalisatrices Patricia Howell, María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández, Hilda Higaldo ou Paz Fabrega. C'est aussi le cas dans les représentations des groupes ethniques et de leur

⁶⁸⁸ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 90.

« intégration » à la société. Nous avons pu alors constater combien se pose encore le problème de la stigmatisation et du racisme.

Enfin, un autre intérêt du cinéma est tout simplement historique. Il donne la possibilité à des anonymes de raconter leurs histoires oubliées, négligées ou ignorées par les politiques et par l'Histoire elle-même. Bien qu'à l'heure actuelle, des groupes et des associations essayent de faire valoir le cinéma régional comme moyen d'expression, comme outil important pour la société de démocratisation, de revendication sociale et identitaire, l'idée de concevoir le cinéma centraméricain comme véritable source d'Histoire ou du patrimoine socioculturel n'est pas encore ancrée dans les politiques, les actions culturelles ni même dans des études universitaires. Même si le cinéma de la région reste très jeune et affirme peu à peu son existence, nous avons montré qu'il sauvegardait dans ses images l'Histoire de ces phénomènes « monumentalisés » comme la guerre, les révolutions, les conflits politiques, les atrocités commises pendant la guerre, mais aussi les histoires anonymes qui, selon Ferro, font également partie de l'Histoire d'une Nation. Tel est le cas pour l'histoire des individus et des groupes marginaux qui, très souvent, sont oubliés par l'Histoire officielle. C'est alors l'histoire de ceux qui sont désignés comme « los nadie » (en espagnol) ou « personne » (en français), mais à qui le cinéma redonne une voix.

Enfin, les films centraméricains fournissent une sorte de « périodisation⁶⁸⁹ » et une « (re)mémorisation⁶⁹⁰ » du passé tout comme du présent. À travers eux, nous avons été témoins de l'évolution de cette Amérique centrale qui essaye de sortir du marasme des problèmes sociaux, sans toujours y parvenir. Alimenté par la « substance du réel » et « le flou matériel », le cinéma centraméricain se montre riche comme objet d'étude. De ce fait, notre travail ne représente qu'une infime partie de ce qui pourrait être le début de futures recherches et de nouvelles perspectives dans l'étude comparée du septième art de l'Amérique centrale.

Pour toutes ces raisons, nous pouvons affirmer, qu'il n'est pas hors de propos de parler d'un cinéma centraméricain. L'idée d'un cinéma régional n'est pas qu'un concept arbitraire et abstrait pour rassembler les cinématographies d'une même zone géographique. Cette idée part d'un véritable projet militant et esthétique qui concrétise aujourd'hui un projet régional dont les racines sont à l'origine même des cinémas nationaux et qui reprennent force dans des

⁶⁸⁹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 58.

⁶⁹⁰ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 22.

années 2000. En effet, le cinéma centraméricain existe. Ceci malgré que, bien souvent, il soit resté invisible dans la sphère internationale, en marge du cinéma mondial. Cette marginalisation peut se comprendre par la situation même de l'Amérique centrale vis-à-vis du continent, pour reprendre les termes de Marc Zimmerman « L'Amérique centrale n'est que la périphérie de la périphérie⁶⁹¹ ». Pour cette raison le cinéma, vu comme art populaire « mineur », a été cantonné bien plus que la littérature centraméricaine dans un espace « inférieur » dans les vastes études sur l'Amérique latine. Peut-être est-il temps de cesser de voir le cinéma sud-américain comme un simple « divertissement » pour découvrir ce qu'il peut nous dire ou nous révéler des sociétés dont il s'exprime.

⁶⁹¹ Marc Zimmerman, « Estudios centroamericanos en el nuevo desorden mundial », in *Istmo*, 2004. [En ligne]
URL : <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/intro.html#end0> [Consulté le 8 juin 2011].

ANNEXES

LISTE DE FILMS CATALOGUES

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
La conquista de Guatemala	Alfredo Mackenney	70	Documentaire	1970	Guatemala
SuperZan y el niño del espacio	Rafael Lanuza	130	Fiction	1971	Guatemala
El Cristo de los Milagros	Rafael Lanuza	105	Fiction	1972	Guatemala
Milagro en el bosque	Margarita Álvarez Felipe Hernández	90	Fiction	1972	Nicaragua
505	GECU (Pedro Rivera Enoch Castellero)	30	Documentaire	1972	Panama
La mansión de las 7 momias	Rafael Lanuza	90	Fiction	1973	Guatemala
Ahora ya no estamos solos	GECU (Pedro Rivera Enoch Castellero)	50	Documentaire	1973	Panama
Un año después	GECU (Pedro Rivera)	45	Documentaire	1973	Panama
La mayoría silenciosa	Antonio Yglesias	35	Documentaire	1974	Costa Rica
El enemigo oculto	Carlos Freer	37	Documentaire	1974	Costa Rica
Para qué tractores sin violines	Ingo Niehaus	35	Documentaire	1974	Costa Rica
La princesa Ixquic	Herminio Muñoz	90	Fiction	1974	Guatemala
Panamá, salsa 74	GECU (Pedro Rivera Enoch Castellero)	48	Documentaire	1974	Panama
Puerto Limón-mayo1974	Víctor Vega	35	Documentaire	1975	Costa Rica
Las cuarentas	Víctor Vega	40	Documentaire	1975	Costa Rica
La cultura del guaro	Carlos Freer	30	Documentaire	1975	Costa Rica
La vejez	Ingo Niehaus	34	Documentaire	1975	Costa Rica
Hecho en Costa Rica	Carlos Freer	34	Documentaire	1975	Costa Rica
Del río... a la parcela	Carlos Freer	31	Documentaire	1975	Costa Rica
Leche materna	Ingo Niehaus	38	Documentaire	1975	Costa Rica
A propósito de la mujer	Kitico Moreno	35	Documentaire	1975	Costa Rica
Compadre vamos pa'lante	GECU (Gerardo Vallejo)	50	Documentaire	1975	Panama
Bayano cambio: la producción	GECU (Pedro Rivera)	50	Documentaire	1975	Panama
Ligar el alfabeto a la tierra	GECU (Pedro Rivera)	30	Documentaire	1975	Panama
Canto a dos pueblos	Carlos Freer	34	Documentaire	1976	Costa Rica
Camino a pueblo nuevo	Carlos Freer	38	Documentaire	1976	Costa Rica
La muerte también cabalga	Otto Coronado	85	Fiction	1976	Guatemala
Salud al campo	Ingo Niehaus	33	Documentaire	1976	Costa Rica
Quico Quirós: un pintor de Costa Rica	Antonio Yglesias	30	Documentaire	1976	Costa Rica

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
Festival Internacional de Teatro	Antonio Yglesias Ingo Niehaus	40	Documentaire	1976	Costa Rica
Terremoto en Guatemala	Rafael Lanuza	110	Fiction	1976	Guatemala
Bajo aguán	Sami Kafati	43	Documentaire	1976	Honduras
Como si a Maceo, Lorenzo diera un apretón de manos	GECU (Pedro Rivera)	30	Documentaire	1976	Panama
¿Qué está haciendo el lobo?	GECU (Pedro Rivera)	32	Documentaire	1976	Panama
Trapichito	GECU (Anselmo Mantovani)	30	Documentaire	1976	Panama
Hombre de cara al viento	GECU (Pedro Rivera)	30	Documentaire	1976	Panama
La mandrágora	Mauricio Mendiola	30	Fiction	1977	Costa Rica
Candelaria	Rafael Lanuza	90	Fiction	1977	Guatemala
El reyecito o el mero mero	Fosi Bendeck	100	Fiction	1977	Honduras
Vivir en Pueblo Nuevo	Carlos Freer	41	Documentaire	1977	Costa Rica
La historia de un soldado sin ejército	Sergio Cambefort	30	Documentaire	1977	Panama
Una bomba a punto de estallar	GECU (Luis Franco)	30	Documentaire	1977	Panama
El costo del algodón	Luis Argueta	30	Documentaire	1978	Guatemala
Temporada de langosta	Amando Gatgens	30	Documentaire	1978	Costa Rica
El negro en Costa Rica	Guillermo Munguía	39	Documentaire	1978	Costa Rica
Melico Salazar, el tenor olvidado	Edgar Trigueros	49	Documentaire	1978	Costa Rica
Los Parques Nacionales son beneficiosos	Ingo Niehaus	32	Documentaire	1978	Costa Rica
Nicaragua. Patria Libre o Morir	Victor Vega Antonio Yglesias	75	Documentaire	1978	Costa Rica
Waca: la tierra de los bribries	Edgar Trigueros	33	Documentaire	1979	Costa Rica
Pesca en Costa Rica	Victor Mello	30	Documentaire	1979	Costa Rica
1978: Elecciones en Costa Rica	Collectif CCPC	142	Documentaire	1979	Costa Rica
La nueva Línea Vieja	Carlos M.Sáenz	32	Documentaire	1979	Costa Rica
Nicaragua Patria libre o morir	Antonio Yglesias Victor Vega	45	Documentaire	1979	Costa Rica
La insurrección	Peter Lilienthal	100	Fiction	1979	Costa Rica
Victoria de un pueblo en armas	INCINE	41	Documentaire	1979	Nicaragua
Belice vencerá	GECU (Pedro Rivera)	30	Documentaire	1979	Panama
Nuestro maravilloso mundo de la televisión	Ingo Niehaus	47	Fiction	1980	Costa Rica
Tras las huellas del agua	Victor Mello	31	Documentaire	1980	Costa Rica
Francisco Amighetti: grabador	Ingo Niehaus	45	Documentaire	1980	Costa Rica

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
La guerra de los filibusteros	Samuel Rovinski	30	Documentaire	1980	Costa Rica
Historias prohibidas de Pulgarcito	Paul Leduc	132	Documentaire	1980	Le Salvador
Victoria de un pueblo en armas	Berta Navarro Jorge Denti Carlos Vicente Ibarra	40	Documentaire	1980	Nicaragua
Sandino hoy y siempre	Jan Kee de Rooy	55	Documentaire	1980	Nicaragua
La insurrección cultural	Jorge Denti	56	Documentaire	1980	Nicaragua
Agua que da vida	Juan Bautista	35	Documentaire	1981	Costa Rica
El Salvador, el pueblo vencerá	Diego de la Texera	120	Documentaire	1981	Le Salvador
Nosotros los del Silver Roll	Reynaldo Holder Gerardo Maloney	30	Documentaire	1981	Panama
Construyendo el futuro	Carlos Sáenz	35	Documentaire	1981	Costa Rica
La decisión de vencer	Grupo Cero a la izquierda	74	Documentaire	1981	Le Salvador
Gracias a Dios y a la Revolución	Jackie Reiter Wolf Tirado	50	Documentaire	1981	Nicaragua
Un costarricense llamado don Pepe	CCPC	86	Documentaire	1982	Costa Rica
Carlos Luis Sáenz. Las palabras del poeta	Nom du Réalisateur non identifié	120	Docudrame	1982	Costa Rica
La ronda de la vida	Juan Bautista Castro	60	Documentaire	1982	Costa Rica
Sin frontera	Roberto Miranda/ Juan Bautista Castro	44	Documentaire	1982	Costa Rica
Dos veces mujer	Patricia Howell	42	Documentaire	1982	Costa Rica
Maíz, copal y candela	René Pauck	30	Documentaire	1982	Honduras
Carta de Morazán	Sistema Radio Venceremos	55	Documentaire	1982	Le Salvador
La reforma agraria	Rafael Vargas	35	Documentaire	1982	Nicaragua
Alsino y el cóndor	Miguel Littín	89	Fiction	1982	Nicaragua
Otro gallo nos canta	Félix Zurita	54	Documentaire	1983	Le Salvador
Sembrando esperanzas	Sistema Radio Venceremos	30	Documentaire	1983	Le Salvador
Teotecacinte 83, el fuego viene del norte	Iván Argüello	35	Documentaire	1983	Nicaragua
La negrita. El milagro de Nuestra Señora de los Ángeles	Richard Yñiguez	90	Fiction	1983	Costa Rica
Senda Ignorada	Ingo Niehaus	115	Fiction	1983	Costa Rica
Clelia	Sistema Radio Venceremos	30	Documentaire	1983	Le Salvador
El camino de la libertad	ISCR	58	Documentaire	1983	Le Salvador
El señor presidente	Manuel Octavio Gómez	100	Fiction	1983	Nicaragua
Tatamundo	Juan Bautista Castro	35	Fiction	1984	Costa Rica
El Norte	Gregory Nava	139	Fiction	1984	Guatemala
Nicaragua Journey	Jackie Reiter Wolf Tirado	36	Documentaire	1984	Nicaragua

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
Nicaragua: la otra invasión	Jackie Reiter Wolf Tirado	36	Documentaire	1984	Nicaragua
Íntima raíz	Patricia Howell	40	Fiction	1984	Costa Rica
La segua	Antonio Yglesias	102	Fiction	1984	Costa Rica
In the name of democracy	ISCR	30	Documentaire	1984	Le Salvador
Un canto por la paz	ISCR	30	Documentaire	1984	Le Salvador
Nicaragua semilla de soles	Rosa Martha Fernández	58	Documentaire	1984	Nicaragua
Nunca nos rendiremos (que se rinda tu madre)	Fernando Somarriba	45	Fiction	1984	Nicaragua
Esbozo de Daniel	Mariano Marín	45	Fiction	1984	Nicaragua
El troquel	Gerardo Vargas	35	Fiction	1985	Costa Rica
Centroamérica. Un volcán que desafía	Sistema Radio Venceremos	60	Documentaire	1985	Le Salvador
La libelula del Guararí	Mercedes Ramírez	55	Documentaire	1985	Costa Rica
Un hombre cuando es un hombre	Valeria Sarmiento	60	Documentaire	1985	Costa Rica
La casa gris	Gerardo Vargas	35	Fiction	1986	Costa Rica
Nicaragua sangre y miel	Félix Zurita	40	Documentaire	1986	Nicaragua
Wanaki Lupia Nani (Los hijos del río)	Fernando Somarriba	90	Documentaire	1986	Nicaragua
La cultura al encuentro del hombre	Miguel Monte	45	Documentaire	1986	Costa Rica
Los secretos de Isolina	Miguel Salguero	90	Fiction	1986	Costa Rica
Contra	Alberto Moreno	50	Documentaire	1986	Costa Rica
La máquina negra	Giuseppe Cirotti	36	Documentaire	1986	Costa Rica
Judas	Rafael Lanuza	90	Fiction	1986	Guatemala
Mujeres de la frontera	Iván Argüello	50	Documentaire	1986	Nicaragua
Testigos	Jan Kees de Roy Óscar Ortíz	95	Documentaire	1986	Nicaragua
Eulalia	Óscar Castillo	90	Fiction	1987	Costa Rica
Caminos de silencio	Félix Zurita	57	Documentaire	1987	Guatemala
Tiempo de victoria	Sistema Radio Venceremos	108	Documentaire	1988	Le Salvador
El espectro de la guerra	Ramiro Lacayo	87	Fiction	1988	Nicaragua
Historias de Cuscatlan	Peter Chapel	57	Fiction	1989	Le Salvador
La sombra de Sandino	Félix Zurita	52	Documentaire	1989	Nicaragua
Fecunda labor	Carlos Sáenz	40	Documentaire	1989	Costa Rica
Doble cara	Sistema Radio Venceremos	50	Documentaire	1989	Le Salvador
La historia de María	Pamela Cohen Monona Wali	53	Documentaire	1989	Le Salvador
El imperio nos visita nuevamente	Sandra Eleta	30	Documentaire	1990	Panama
Hasta que el teatro nos hizo ver	René Pauck	44	Documentaire	1991	Honduras
Calipso	Gerardo Maloney	50	Documentaire	1991	Panama

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
Cuando el río suena piedras trae	Mercedes Ramírez Luciano Capelli	49	Docudrame	1992	Costa Rica
La caja de los besitos	Alexandra Pérez	33	Fiction	1992	Costa Rica
Memoria del viento	Félix Zurita	52	Documentaire	1992	Nicaragua
Coopesilencio, 20 años...¿No es nada?	Gabriela Hernández	34	Documentaire	1993	Costa Rica
Y cuando haya cielo mutilado	María José Álvarez	42	Documentaire	1993	Nicaragua
Siendo mujeres	Patricia Howell	30	Documentaire	1993	Costa Rica
Alejandro	Guillermo Escalón	120	Documentaire	1993	Le Salvador
Tambo Jazz	Gerardo Maloney	50	Documentaire	1993	Panama
Una dulce mirada	Belkis Ramírez	30	Documentaire	1994	Nicaragua
El silencio de Neto	Luis Argueta	105	Fiction	1994	Guatemala
Nacidos para triunfar	Javier Durán	96	Fiction	1994	Le Salvador
No todos los sueños han sido soñados	María José Álvarez Martha Clarissa Hernández	42	Documentaire	1994	Nicaragua
Las palabras de la tierra	Mercedes Ramírez Luciano Capelli	31	Documentaire	1995	Costa Rica
La piñata	Gustavo Fallas	31	Fiction	1995	Costa Rica
Los ojos de los poetas	Maureen Jiménez	30	Documentaire	1995	Costa Rica
Caída libre	Jorge Cajar	37	Documentaire	1995	Panama
Escucha sikua	Gerardo Vargas	47	Documentaire	1996	Costa Rica
Alto Riesgo	René Pauck	45	Documentaire	1996	Honduras
Lágrimas en mis sueños	María José Álvarez Martha Clarissa Hernández	30	Documentaire	1997	Nicaragua
25 aniversario, ¿Cumpleaños o requiem?	Alexandra Pérez	52	Documentaire	1997	Costa Rica
Bajo el límpido azul de tu cielo	Hilda Hidalgo Felipe Cordero	44	Documentaire	1997	Costa Rica
Los Tinoco	Andrés Heidenreich	43	Documentaire	1997	Costa Rica
Teatro Nacional, un siglo para soñar	Andrés Heidenreich	52	Documentaire	1997	Costa Rica
Ixcán	Enrique Goldman	75	Fiction	1997	Guatemala
La virtud de un santo	Noé Valladares	45	Fiction	1997	Le Salvador
Nica libre	Félix Zurita	50	Documentaire	1997	Nicaragua
Más allá de las fronteras	Maureen Jiménez	35	Documentaire	1998	Costa Rica
Cuando cruce ese portón	Mercedes Ramírez Luciano Capelli	59	Docudrame	1998	Costa Rica
Variaciones sobre un mismo crimen	Gustavo Fallas Jürgen Ureña	30	Fiction	1998	Costa Rica
Los hijos de silencio	Rodrigo Soto	30	Documentaire	1998	Costa Rica
Francisco Rivas	Andrés Heidenreich	52	Documentaire	1998	Costa Rica
Frankling Chang	Andrés Heidenreich	52	Documentaire	1998	Costa Rica
El moto	Alonso Venegas	90	Fiction	1998	Costa Rica
La noche de los tiempos	Andrés Heidenreich	52	Documentaire	1998	Costa Rica

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
Historias del tiempo de Upa	Rodrigo Soto	90	Documentaire	1998	Costa Rica
TZ'OLOJYA ARMIT	Rolando Duarte	40	Documentaire	1998	Guatemala
Aquí está tu son Chabela	J. Bauer	90	Documentaire	1998	Guatemala
Más allá de una esperanza	Francisco Andino	35	Documentaire	1998	Honduras
El día que me quieras	Florence Jaugey	59	Documentaire	1999	Nicaragua
Magdalena	Xavier Gutiérrez	90	Fiction	1999	Costa Rica
El espíritu de mi mama	Ali Allie	78	Fiction	1999	Honduras
No hay cosa oculta que no venga a descubrirse: la tragedia de Santa María Tzejá	Randall Shea	35	Documentaire	2000	Honduras
El barco prometido	Luciano Capelli	52	Documentaire	2000	Costa Rica
Al borde del abismo	Andrés Heidenreich	42	Documentaire	2000	Costa Rica
Chirripó	Gerardo Selva	93	Fiction vidéo/art	2000	Costa Rica
La ruta de la muerte	José Cortés	52	Documentaire	2000	Costa Rica
Polvo de estrellas	Hilda Hidalgo	44	Documentaire	2000	Costa Rica
Luis y Laura	Sergio Valdés	50	Documentaire	2000	Guatemala
Fantasmas del huracán	Elizabeth Figueroa	45	Docudrame	2000	Honduras
Asesinato en el Meneo	Óscar Castillo	90	Fiction	2001	Costa Rica
El choguí	Félix Zurita	57	Documentaire	2001	Nicaragua
La isla de los niños perdidos	Florence Jaugey	90	Documentaire	2001	Nicaragua
Alfredo González Flores	Germán Vargas	30	Docudrame	2001	Costa Rica
Algo queda	Luciano Capelli Andrea Ruggeri	52	Documentaire	2001	Costa Rica
Caudal texto y contexto de Miguel Ángel Asturias	Gladys Tovar	60	Documentaire	2001	Guatemala
Los amantes de San Fernando	Peter Torbiörnsson	90	Documentaire	2001	Nicaragua
La llorona del río	David Becerra	24	Fiction	2001	Panama
Password. Una mirada en la oscuridad	Andrés Heidenreich	90	Fiction	2002	Costa Rica
Por cobrar	Luis Argueta	90	Fiction	2002	Guatemala
Días mejores	Luis Urrutia	30	Fiction	2002	Guatemala
Anita la cazadora de insectos	Hispano Durón	93	Fiction	2002	Honduras
No hay tierra sin dueño	Sami Kafati	90	Fiction	2002	Honduras
Zumbi	Norma Castillo	38	Documentaire	2002	Nicaragua
Desde el barro al sur	María José Álvarez Martha Clarissa Hernández	52	Documentaire	2002	Nicaragua
One dollar el precio de la vida	Héctor Herrera	50	Documentaire	2002	Panama
Los hijos de Cuasrán	Alejandro Astorga	35	Documentaire	2002	Costa Rica

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
Zona de luz	Antonio Yglesias	45	Documentaire	2002	Costa Rica
Café fortuna	Víctor Vega	30	Fiction	2002	Costa Rica
Soñando despiertas	Ana Lucía Faerón	54	Documentaire	2002	Costa Rica
La antigua, otra mirada	Ana Carlos	36	Documentaire	2002	Guatemala
Almas de la media noche	Juan Carlos Fanconi	125	Fiction	2002	Honduras
Plan de manejo de la Biosfera	René Pauck	40	Documentaire	2002	Honduras
Ama, la memoria del tiempo	Daniel Flores	52	Documentaire	2002	Le Salvador
Santuario	Felipe Vargas	65	Documentaire	2002	Le Salvador
Combo callejero	Pablo Cárdenas	52	Documentaire	2003	Costa Rica
La casa de enfrente	Elías Jiménez	85	Fiction	2003	Guatemala
Evidencia invisible	Alejandro Castillo	102	Fiction	2003	Guatemala
Donde acaban los caminos	Carlos García Agraz	90	Fiction	2003	Guatemala
Lo que soñó Sebastián	Rodrigo Rey Rosas	90	Fiction	2003	Guatemala
El candil en la casa	Félix Zurita	46	Documentaire	2003	Nicaragua
Verdades ocultas	Rossana Lacayo	51	Documentaire	2003	Nicaragua
La pasión de María Elena	Mercedes Moncada	76	Documentaire	2003	Nicaragua
La noche	Joaquín Carrasquilla	90	Fiction	2003	Panama
De niña a madre 1 y 2	Florence Jaugey	70	Documentaire	2003 2006	Nicaragua
La fiebre del rock nacional	Douglas Martín	36	Fiction	2003	Costa Rica
Se prohíbe bailar suin	Gabriela Hernández	35	Documentaire	2003	Costa Rica
Tútiles	Gabrio Zappelli	52	Documentaire	2003	Costa Rica
Marasmo	Mauricio Mendiola	90	Fiction	2003	Costa Rica
En esta esquina	Rodrigo Soto	30	Documentaire	2003	Costa Rica
Cine... ¿para qué?	Stephano Zolla	52	Documentaire	2003	Costa Rica
Mujeres apasionadas	Maureen Jiménez	90	Fiction	2003	Costa Rica
El futuro es nuestro, el presente es de lucha	CUC	72	Documentaire	2003	Guatemala
Dicurso contra el olvido	Sergio Valdés	86	Documentaire	2003	Guatemala
Testamento	Uli Stelzner	97	Documentaire	2003	Guatemala
Sinfonía Automática	Ana Carlos Guillermo Escalón	45	Documentaire	2003	Guatemala
Romper el silencio	René Pauck	30	Documentaire	2003	Honduras
1932: la cicatriz de la memoria	Carlos Henríquez Consalvi y Jeffrey Gould	53	Documentaire	2003	Le Salvador
Las armas de la violencia	Rodrigo Soto	60	Documentaire	2004	Costa Rica
Doble llave y cadena	Hernán Jiménez	45	Documentaire	2004	Costa Rica
Coco	Mónica Naranjo	54	Documentaire	2004	Costa Rica
El hombre iguana	Rafael Echeverría	LM	Fiction	2004	Guatemala
El trofeo	Miguel Salguero	76	Fiction	2004	Costa Rica
Redescubriendo Guayabo	Paulo Chavarría	43	Documentaire	2004	Costa Rica

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
Don Pepe Figueres	Claudio Lauria	60	Documentaire	2004	Costa Rica
Río Hondo, un cuento de oriente	Guillermo Escalón	33	Fiction	2004	Guatemala
La misteriosa herencia	Sammy y Jimmy Morales	54	Fiction	2004	Guatemala
Vida y obra de Mario Monteforte Toledo	Alejandro Crisóstomo	70	Documentaire	2004	Guatemala
La muerte de Diogenes	Mario Rosales	33	Fiction	2004	Guatemala
La mesa feliz	Ishtar Yasin	40	Documentaire	2005	Costa Rica
Nica/ragüense	Julia Fleming/ Carlos Solís	55	Documentaire	2005	Costa Rica
Sipakapa no se vende	Álvaro Revenga	55	Documentaire	2005	Guatemala
Detectives por error	Sammy y Jimmy Morales	103	Fiction	2005	Guatemala
La sangre en el cuerpo	Edwin Arévalo	85	Fiction	2005	Le Salvador
Historia de Rosa	Florence Jaugey	30	Documentaire	2005	Nicaragua
Rabré	Roberto Román	32	Documentaire	2005	Costa Rica
Sin Fórmulas	Tracy Mena	66	Documentaire	2005	Costa Rica
La penca onda expansiva (21 años después)	Andrés Campos	37	Documentaire	2005	Costa Rica
Caribe	Esteban Ramírez	90	Fiction	2005	Costa Rica
Ve que vivos	Sammy y Jimmy Morales	87	Fiction	2005	Guatemala
Sí hubo genocidio	Julio Hernández	37	Documentaire	2005	Guatemala
Quiroa. Las vidas de un gato viejo	Alejandro Crisóstomo	48	Documentaire	2005	Guatemala
Corazón abierto	Katia Lara	40	Documentaire	2005	Honduras
La frontera del olvido	Carlos Henríquez Consalvi	33	Documentaire	2005	Le Salvador
El inmortal	Mercedes Moncada	80	Documentaire	2005	Nicaragua
Los puños de una nación	Pituka Ortega Heilbron	75	Documentaire	2005	Panama
Costa Rica s.a	Pablo Ortega	104	Documentaire	2006	Costa Rica
Seis Semanas de Ilusiones	Héctor Arriola	80	Fiction	2006	Guatemala
Asalto al sueño	Uli Stelzner	83	Documentaire	2006	Guatemala
Paso a paso: A Sentimental Journey	Julio Molina Daniel Ross	38	Documentaire	2006	Costa Rica
Las cruces: poblado próximo	Rafael Rosal	82	Fiction	2006	Guatemala
Al Filo de la Tormenta	Rolando Duarte	45	Documentaire	2006	Guatemala
Luz: mujer, desnudez y palabras	Gladys Tobar	60	Documentaire	2006	Guatemala
Cuando Nueva York se vistió de Guatemala	Luis Argueta	72	Documentaire	2006	Guatemala
Rosa	Ericka Saca Orlando Álvarez Chiki Vásquez	30	Documentaire	2006	Le Salvador
Entre los muertos	Jorge Dalton	60	Documentaire	2006	Le Salvador

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
La manzana azul	Tomás Guevara	43	Documentaire	2006	Le Salvador
Brisa nocturna	Rossana Lacayo	30	Fiction	2006	Nicaragua
Los recicladores de Río Azul	Felipe Calvo	45	Documentaire	2007	Costa Rica
V.I.P: la otra casa	Elías Jiménez	110	Fiction	2007	Guatemala
Un presidente de asombroso	Sammy y Jimmy Morales	LM	Fiction	2007	Guatemala
Tiempo de vida	Francisco Andino	45	Documentaire	2007	Honduras
Ever Amado	Víctor Ruano	45	Documentaire	2007	Le Salvador
¡Ya no más!	Félix Zurita	38	Documentaire	2007	Nicaragua
Familia	Enrique Castro	52	Documentaire	2007	Panama
Curundú	Ana Endara	66	Documentaire	2007	Panama
Querido Camilo	Daniel Ross/ Julio Molina	52	Documentaire	2007	Costa Rica
Las hijas y los hijos del agua, actores sociales emergentes del Stan	Nom du réalisateur non identifié	30	Documentaire	2007	Guatemala
Misión Milagro: un pueblo saliendo de la oscuridad	Edgar Dávila	51	Documentaire	2007	Guatemala
Poseidas	Carla Calderón	LM	Fiction	2007	Honduras
Rock Honduras	Mickael Bendeck	60	Documentaire	2007	Honduras
Monseñor Romero un Ministerio de Dios	Óscar Orellana	43	Documentaire	2007	Le Salvador
1932: la negación indígena	Claudia Barrientos/ Olga Chacón	30	Documentaire	2007	Le Salvador
Ycaza	Rossana Lacayo	42	Documentaire	2007	Nicaragua
Cielo Rojo	Miguel Gómez	90	Fiction	2008	Costa Rica
Casado con carne	David Rivera	33	Fiction	2008	Costa Rica
El psicópata: el triángulo de la muerte	Luis Mena	120	Fiction	2008	Costa Rica
El camino	Ishtar Yasin	90	Fiction	2008	Costa Rica
En sentido opuesto	Mario Enríquez	LM	Fiction	2008	Guatemala
Gasolina	Julio Hernández	75	Fiction	2008	Guatemala
Voces de esperanza	Tomás Guevara	53	Documentaire	2008	Le Salvador
Tres caminos	Edwin Arévalo	84	Fiction	2008	Le Salvador
El Último barquito de papel	Carlos Rafael Echaverría/ Juan Bauer	75	Fiction	2008	Guatemala
Cusuna	René Pauck	40	Documentaire	2008	Honduras
El porvenir	Óscar Estrada	62	Documentaire	2008	Honduras
Sobreviviendo Guazapa	Roberto Dávila	103	Fiction	2008	Le Salvador
Constelaciones	Arlene Centeno	34	Documentaire	2008	Nicaragua
Festival de poesía de Granada	Rossana Lacayo	55	Documentaire	2008	Nicaragua
El diálogo permanente	Rossana Lacayo	40	Documentaire	2008	Nicaragua
El viento y el agua/ Burwa dii ebo	Vero Bollow et Igar Yala Colectivo	100	Fiction	2008	Panama
Gestación	Esteban Ramírez	92	Fiction	2009	Costa Rica
La isla	Uli Stelzner	85	Documentaire	2009	Guatemala

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
El profe Omar	Héctor Sacalxot	82	Fiction	2009	Guatemala
La bodega	Ray Figueroa	75	Fiction	2009	Guatemala
Repechaje	Sammy y Jimmy Morales	100	Fiction	2009	Guatemala
Sol y sombras	Joaquín Zúñiga	34	Documentaire	2009	Nicaragua
La Yuma	Florence Jaugey	91	Fiction	2009	Nicaragua
Chance	Abner Benaim	90	Fiction	2009	Panama
Guetto	Franco Holness	75	Fiction	2009	Panama
Ta tau	Mario Alonso Madrigal	52	Documentaire	2009	Costa Rica
Las historias deben seguir vivas	Isis Campos/ Maritza Salgado	39	Documentaire	2009	Costa Rica
La región perdida	Andrés Heidenreich	110	Fiction	2009	Costa Rica
Agua fría de mar	Paz Fabrega	87	Fiction	2009	Costa Rica
Tercer mundo	César Caro Cruz	85	Fiction	2009	Costa Rica
Del amor y otros demonios	Hilda Hidalgo	95	Fiction	2009	Costa Rica
Numaj Ruq'ijj Q'aaq Bajlam – El mito del tiempo	Jaguar X	90	Fiction	2009	Guatemala
Algunas dimensiones de Efraín Recinos	Eduardo Spiegel	66	Documentaire	2009	Guatemala
Amor y frijoles	Mathew Kodath/ Hernán Pereira	83	Fiction	2009	Honduras
Llevarte al mar	Jorge Dalton	90	Documentaire	2009	Le Salvador
15/03/09: La última ofensiva	Juan Carrascal Yñigo/ José Luis Sanz Rodríguez	83	Documentaire	2009	Le Salvador
Funerales en el porvenir	Rossana Lacayo	51	Documentaire	2009	Nicaragua
La sirena y el buzo	Mercedes Moncada	86	Documentaire	2009	Nicaragua
Documentos vivientes	Mallory Sohmer	35	Documentaire	2009	Nicaragua
Un día de sol	Rafael Tres	77	Fiction	2010	Guatemala
Marimbas del infierno	Julio Hernández	74	Documentaire	2010	Guatemala
Maligno	Leonel Ramos	105	Fiction	2010	Guatemala
Aquí me quedo	Rodolfo Espinoza	107	Fiction	2010	Guatemala
Unos pocos con valor	Douglas Martín	80	Fiction	2010	Honduras
Un malo no tan malo	Toby Murillo	100	Fiction	2010	Honduras
Ausentes	Tomás Guevara	36	Documentaire	2010	Le Salvador
María en tierra de nadie	Marcela Zamora	90	Documentaire	2010	Le Salvador
Empleadas y patronos	Abner Benaim	64	Documentaire	2010	Panama
A ojos cerrados	Hernán Jiménez	67	Fiction	2010	Costa Rica
Donde duerme el horror	Adrián/ Ramiro García Bogliano	90	Fiction	2010	Costa Rica
Adentro afuera	Jason Nielsen	120	Fiction	2010	Costa Rica
El sanatorio	Miguel Gómez	73	Fiction	2010	Costa Rica
El último comandante	Isabel Martínez/ Vicente Ferraz	96	Fiction	2010	Costa Rica
Deja que yo te cuente la Historia	Milagro Farfán	52	Documentaire	2010	Costa Rica
Puro mula	Enrique Pérez	88	Fiction	2010	Guatemala

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
Tierra de iguanas	Hugo Álvarez	LM	Fiction	2010	Guatemala
Gerardi	Sammy y Jimmy Morales	90	Documentaire	2010	Guatemala
8 grados: Terremoto en Guatemala	Mario Enríquez	90	Fiction	2010	Guatemala
¿Quién dijo miedo?	Katia Lara	109	Documentaire	2010	Honduras
Manlio Argueta, poetas y volcanes	Carolina Rivera	40	Documentaire	2010	Le Salvador
Uno (la historia de un gol)	Gerardo Muyschonndt/ Carlos Moreno	60	Documentaire	2010	Le Salvador
Romero: voz de los sin voz	José Manuel García	56	Documentaire	2010	Le Salvador
Ecos del bajo lempa	Paolo Hasbún	40	Documentaire	2010	Le Salvador
El paraíso perdido	Rossana Lacayo	60	Documentaire	2010	Nicaragua
El último soldado	Luis Romero	52	Documentaire	2010	Panama
El regreso	Hernán Jiménez	95	Fiction	2011	Costa Rica
Trip	Eric Frias	74	Fiction	2011	Guatemala
El oro o la vida: recolonización y resistencia en Centroamérica	Álvaro Revenga	57	Documentaire	2011	Guatemala
Toque de queda	Elías Jiménez/ Ray Figueroa	90	Fiction	2011	Guatemala
abUSAdos	Luis Argueta	97	Documentaire	2011	Guatemala
Fe	Alejandro Crisóstomo	70	Fiction	2011	Guatemala
No amanece igual para todos	Francisco Andino/ Manuel Villa	95	Fiction	2011	Honduras
Qué suerte Adona(y)!	Moisés Orellana	90	Fiction	2011	Honduras
Herederos de Cushtatan	Mario Alberto Suárez	47	Documentaire	2011	Le Salvador
La verdad no contada	Jorge Cajar	61	Documentaire	2011	Panama
Las 50 vueltas	Juan Manuel Fernández	71	Documentaire	2011	Costa Rica
La nueva ruta	Isis Campos/ Rodrigo Molina	52	Documentaire	2011	Costa Rica
El compromiso	Óscar Castillo	90	Fiction	2011	Costa Rica
Un zorro motorizado	Hugo Álvarez	35	Documentaire	2011	Guatemala
El regreso de Lencho	Mario Rosales	100	Fiction	2011	Guatemala
La Vaca	Mendel Samayoa	97	Fiction	2011	Guatemala
La semilla y la piedra	Julio López/ José Luis Sanz	57	Documentaire	2011	Guatemala
Poseidas II	Carla Calderón	LM	Fiction	2011	Honduras
El cadáver exquisito	Víctor Ruano/ Rossemberg Rivas/ Sarah Walko	100	Documentaire	2011	Le Salvador
La palabra en el bosque	Carlos Henríquez Consalvi/ Jeffrey Gould	56	Documentaire	2011	Le Salvador
El cielo abierto	Everardo González	100	Documentaire	2011	Le Salvador

Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
Black Creole. Memorias e Identidades	María José Álvarez/ Martha Clarissa Hernández	84	Documentaire	2011	Nicaragua
De macho a macho	Rossana Lacayo	65	Documentaire	2011	Nicaragua
Tres Marías	Francisco González	100	Fiction	2012	Costa Rica
Un riñón para mi madre	Felipe Calvo	52	Documentaire	2012	Costa Rica
Tierra prestada	Roy Álvarez	54	Documentaire	2012	Costa Rica
Lucía	Enrique Palacios	137	Fiction	2012	Guatemala
Viva la crisis	Jimmy Morales	82	Fiction	2012	Guatemala
Cápsulas	Verónica Riedel	103	Fiction	2012	Guatemala
Polvo	Julio Hernández	80	Fiction	2012	Guatemala
Hasta el sol tiene manchas	Julio Hernández	62	Fiction	2012	Guatemala
El engaño	Florence Jaugey	39	Documentaire	2012	Nicaragua
Caos en la ciudad	Enrique Pérez Him	56	Documentaire	2012	Panama
Ergonomía para Diana	Marcos Machado	52	Documentaire	2012	Costa Rica
El fin	Miguel Gómez	85	Fiction	2012	Costa Rica
Lo que se lleva en la sangre	Alejandro Martínez	64	Documentaire	2012	Costa Rica
Defendiendo gigantes	Sonia Mayela Rodríguez	55	Documentaire	2012	Costa Rica
Donde nace el sol	Elías Jiménez	85	Fiction	2012	Guatemala
Soy de Zacapa	Mario Enríquez	114	Fiction	2012	Guatemala
Distancia	Sergio Ramírez	84	Fiction	2012	Guatemala
Antología Mario Monteforte Toledo	Luis Carlos Coronado	47	Fiction	2012	Guatemala
El eco del dolor de mucha gente	Ana Lucía Cuevas	95	Documentaire	2012	Guatemala
El Xendra	Juan Carlos Fanconi	109	Fiction	2012	Honduras
Toque de queda	Javier Suazo Mejía	90	Fiction	2012	Honduras
Nuestra madre tierra	José Luis Conguache	30	Documentaire	2012	Le Salvador
Chanchona: la música del alma	Tomás Guevara	88	Documentaire	2012	Le Salvador
Pikineras	Rossana Lacayo	61	Documentaire	2012	Nicaragua
Palabras Mágicas	Mercedes Moncada	82	Documentaire	2012	Nicaragua
Puerto padre	Gustavo Fallas	80	Fiction	2013	Costa Rica
2+1	Erick Galvez	70	Fiction	2013	Guatemala
¿Quién paga la cuenta?	Benji López y William García	108	Fiction	2013	Honduras
San Francisco en la Chureca	Rossana Lacayo	60	Documentaire	2013	Nicaragua
El puente	Alex Douglas	61	Documentaire	2013	Panama
Historia de un Oscar	Dyrson Brow	75	Fiction	2013	Costa Rica
Por las plumas	Neto Villalobos	85	Fiction	2013	Costa Rica
Vamos por partes	Hernán Jiménez	100	Fiction	2013	Costa Rica
Padre	Alejandro Crisóstomo	67	Fiction	2013	Costa Rica
Princesas rojas	Laura Astorga	100	Fiction	2013	Costa Rica
Maquillaje	Joel López Muñoz	105	Fiction	2013	Guatemala

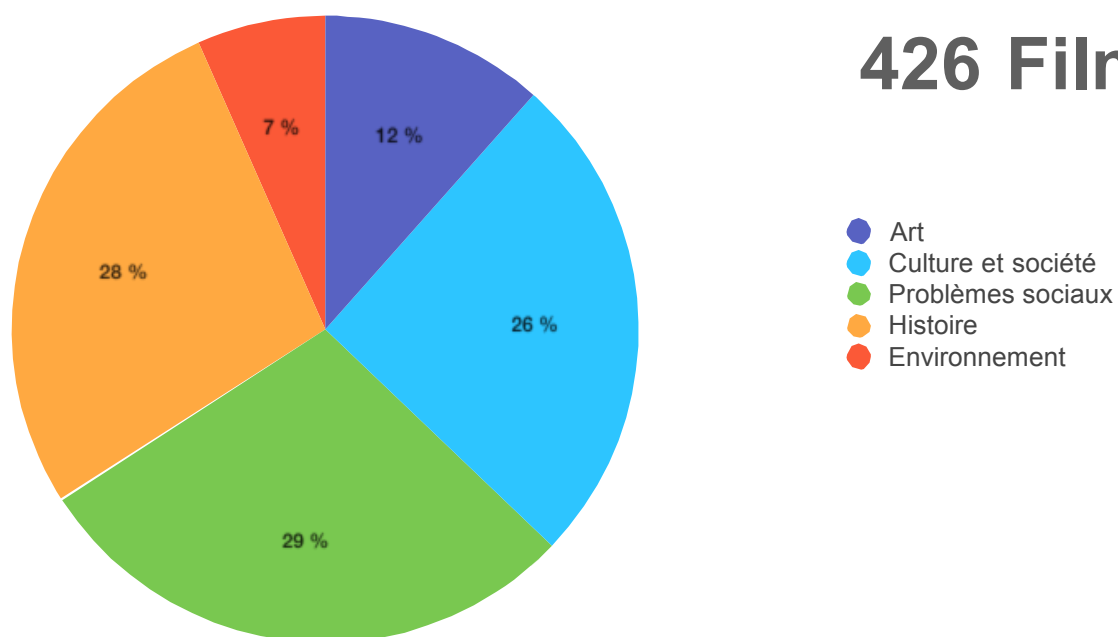
Nom du film	Réalisateur	Durée minutes	Genre	Année	Pays
María Chinchilla. El diario de una Mártir	Mario Enríquez	80	Fiction	2013	Guatemala
Pol	Rodolfo Espinosa	75	Fiction	2013	Guatemala
El tigre y el Venado	Sergio Sibrián	46	Documentaire	2013	Le Salvador
Días de clase	Florence Jaugey	53	Documentaire	2013	Nicaragua
Sembrando esperanzas	Rossana Lacayo	55	Documentaire	2013	Nicaragua
Reinas	Ana Endara	66	Documentaire	2013	Panama
Los volátiles	Alexandra Latishev	54	Documentaire	2014	Costa Rica
Rosado Furia	Nicolás Pacheco	61	Fiction	2014	Costa Rica
Abrazos	Luis Argueta	44	Documentaire	2014	Guatemala
12 segundos	Kenneth Muller	105	Fiction	2014	Guatemala
La ReBusqueda	Álvaro Martínez	135	Fiction	2014	Le Salvador
Contraste	Álvaro Martínez	65	Fiction	2014	Le Salvador
La Pantalla desnuda	Florence Jaugey	93	Fiction	2014	Nicaragua
La Fábula	Guido Bilbao/ Enrique Castro	54	Documentaire	2014	Panama
El codo del diablo	Ernesto/Antonio Jara Vargas	75	Documentaire	2014	Costa Rica
Muñecas Rusas	Urgen Ureña	70	Fiction	2014	Costa Rica
Ovnis en Zacapa	Marcos Machado	94	Fiction	2014	Costa Rica
Cuatro puntos cardinales	Javier Kafie	57	Documentaires	2014	Le Salvador
Las aradas: masacre en seis partes	Marcela Zamora	60	Documentaire	2014	Le Salvador
Alejandro Cotto, memorias	Edwin Arévalo	77	Documentaire	2014	Le Salvador
El canto de Bosawas	Brad Allgood/ Camilo de Castro	52	Documentaire	2014	Nicaragua
Si Buscabas	Tomás Arce/ Álvaro Cantillano	47	Documentaire	2014	Nicaragua
Lubaraun	María José Álvarez/ Martha Clarissa Hernández	65	Documentaire	2014	Nicaragua
Rompiendo la ola	Annie Canavaggio	78	Documentaire	2014	Panama
Invasión	Abner Benaim	90	Documentaire	2014	Panama

Films centraméricains : résultats d'analyses de données 1970-2014

Après systématisation et classification des films

Andrea Cabezas Vargas

Statistiques générales des categories :



II. Mémoires socio-historiques : de l'engagement et les batailles idéologiques à l'écran

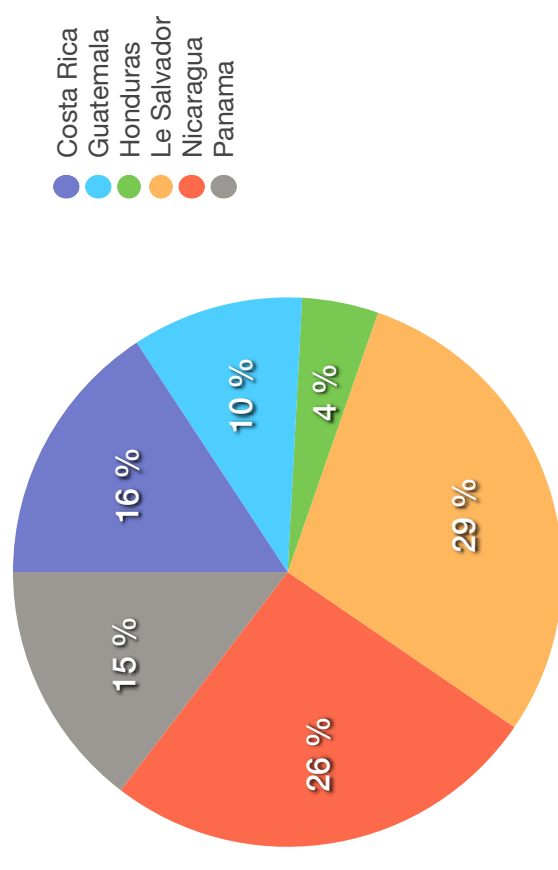
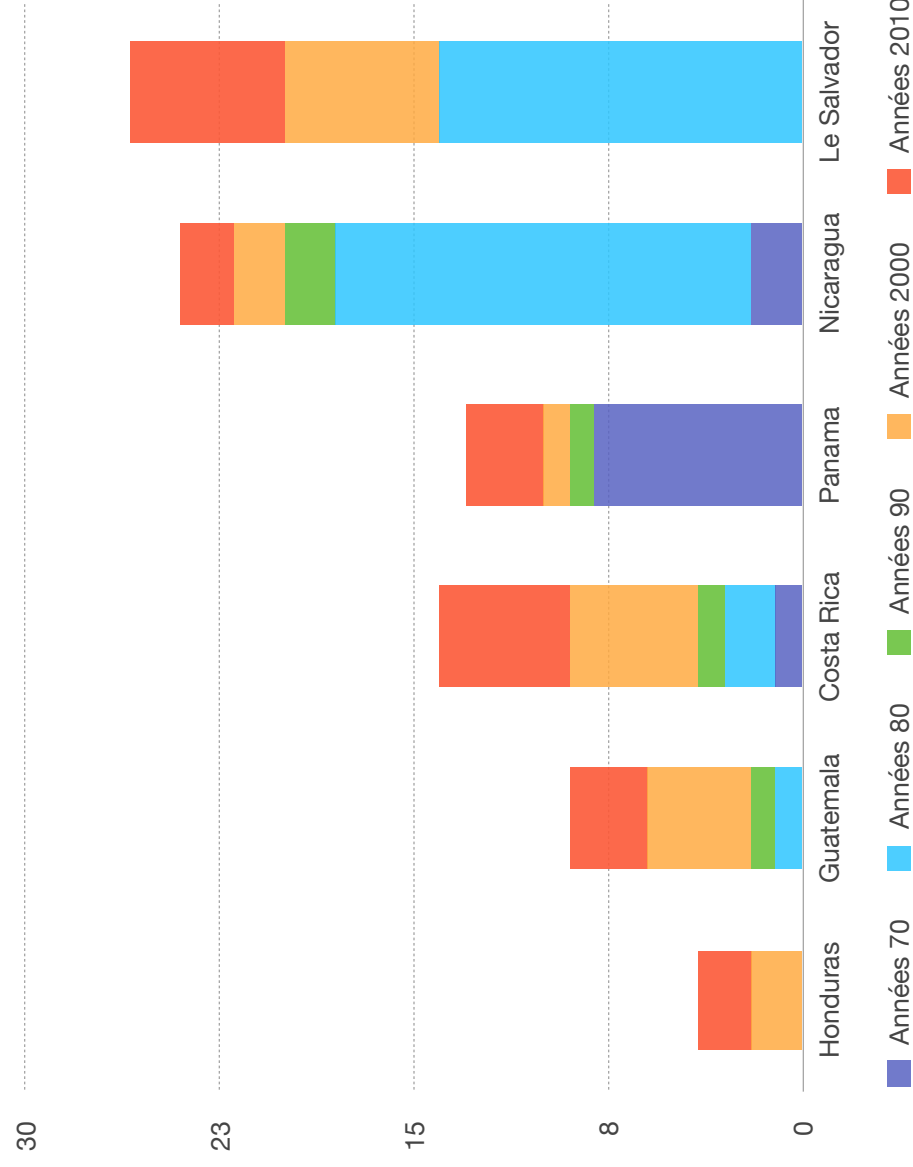
Étude comparative de la production filmique en Amérique centrale : films portant sur les idéologies, les conflits et les révolutions politiques (1970-2014).

88 films sur les idéologies, les conflits et les révolutions politiques

Nombre total de films aux sujets politiques

PAYS	NOMBRE DE FILMS
Costa Rica	14
Guatemala	9
Honduras	4
Le Salvador	26
Nicaragua	23
Panama	13

Étude comparative par décennie et par pays



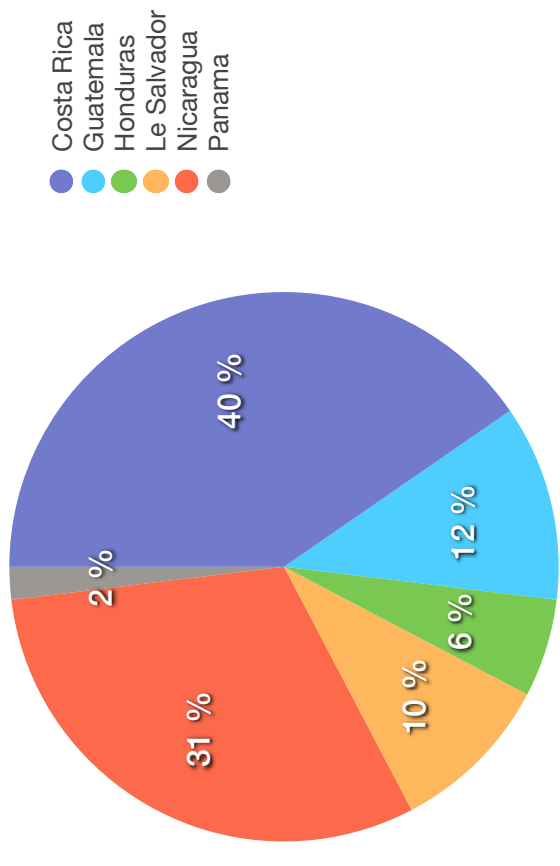
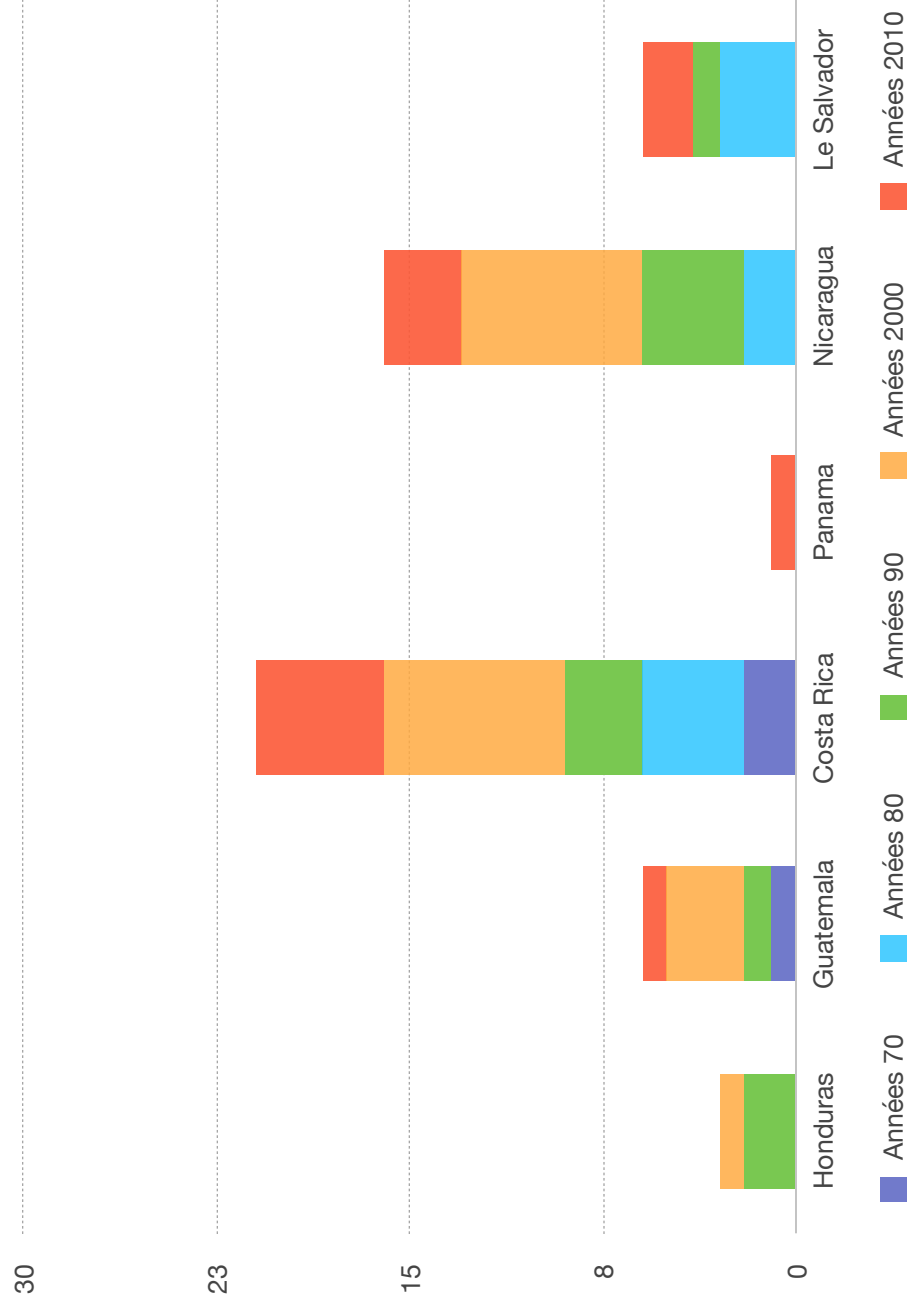
Étude comparative de la production filmique en Amérique centrale : films portant sur le genre (1970-2014).

51 films sur le genre

Nombre total de films

PAYS	NOMBRE DE FILMS
Costa Rica	21
Guatemala	6
Honduras	3
Le Salvador	5
Nicaragua	16
Panama	1

Étude comparative par décennie et par pays



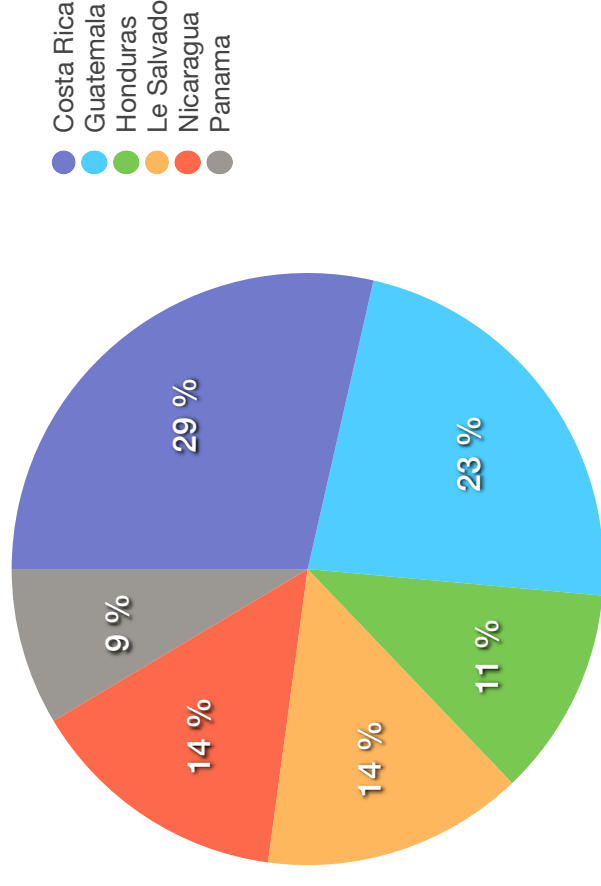
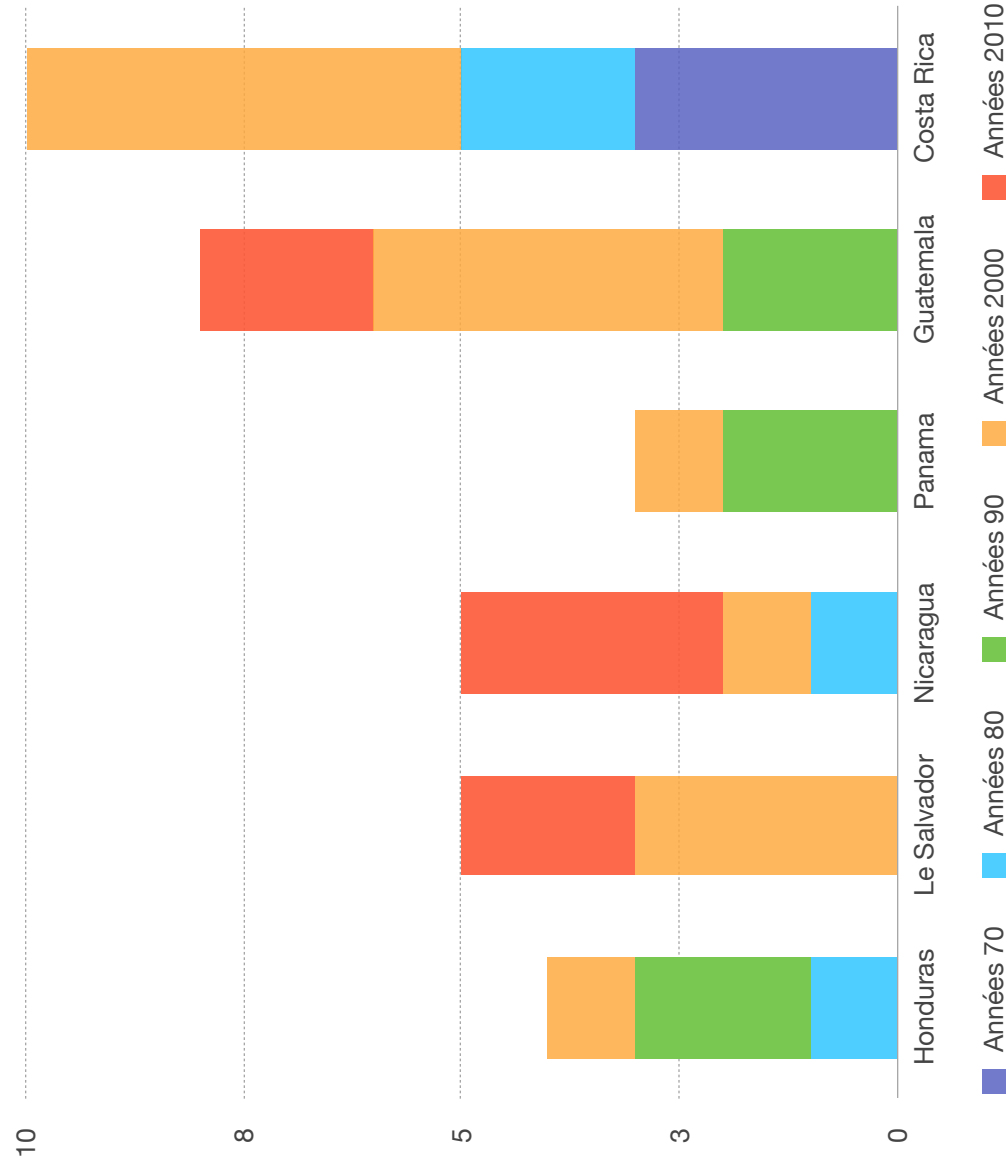
Étude comparative de la production filmique en Amérique centrale : films portant sur les groupes culturels centraméricains (1970-2014).

35 films sur les différents groupes culturels centraméricains dont 23 films sur les indigènes et 12 sur la culture afro-caraiïbeenne

Nombre total de films

PAYS	NOMBRE DE FILMS
Costa Rica	10
Guatemala	8
Honduras	4
Le Salvador	5
Nicaragua	5
Panama	3

Étude comparative par décennie et par pays



**III. Représentations des
problématiques sociales :**
entre réalisme social, dérision et
satire

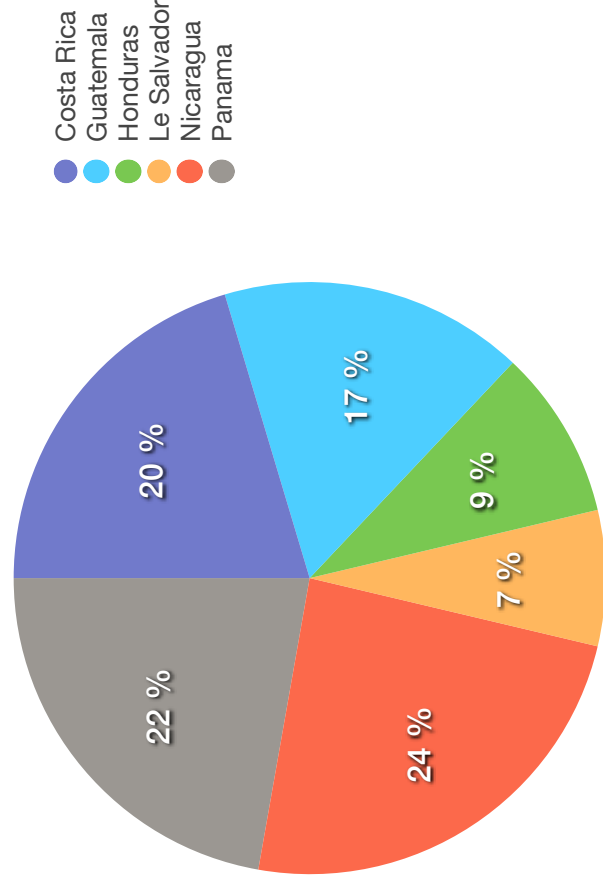
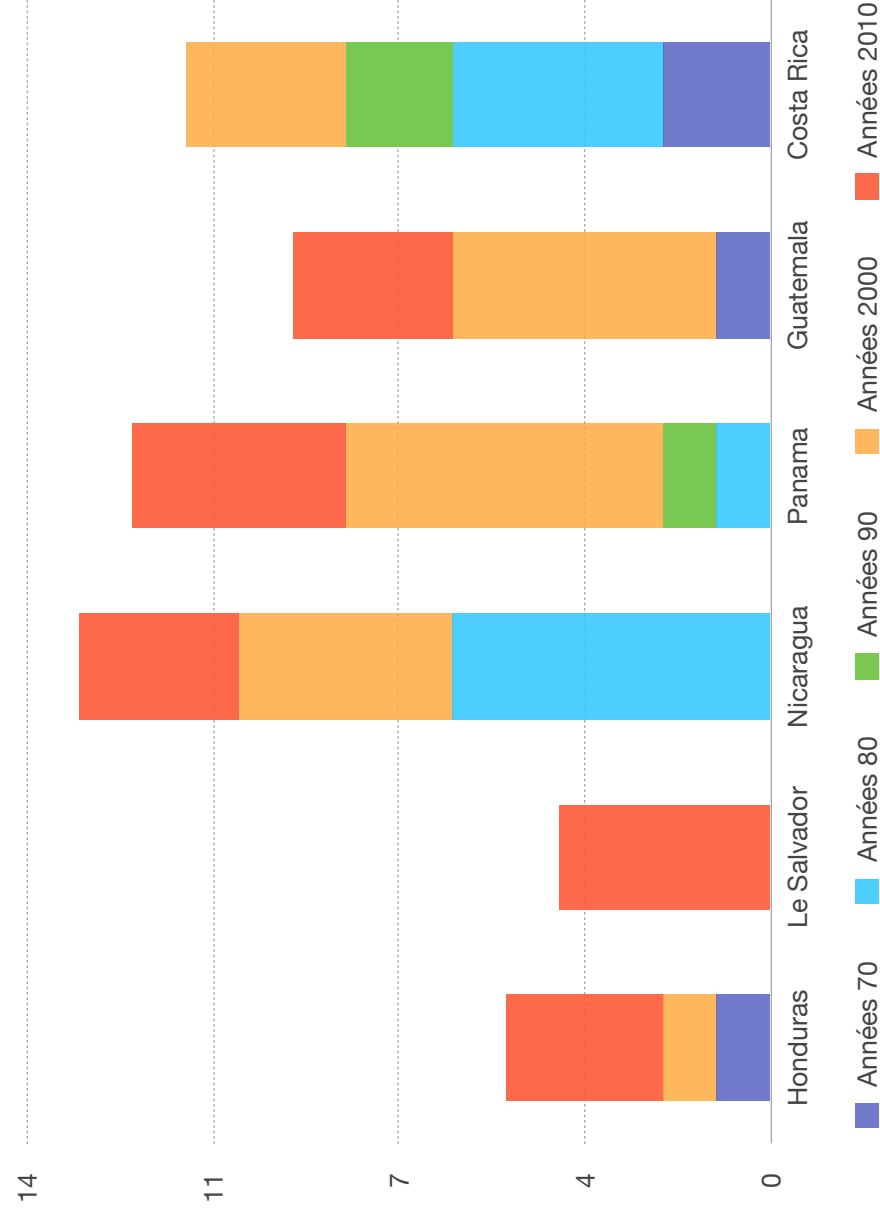
Étude comparative de la production filmique en Amérique centrale : films portant sur les inégalités sociales (1970-2014).

54 films sur les inégalités

Nombre total de films

PAYS	NOMBRE DE FILMS
Costa Rica	11
Guatemala	9
Honduras	5
Le Salvador	4
Nicaragua	13
Panama	12

Étude comparative par décennie et par pays



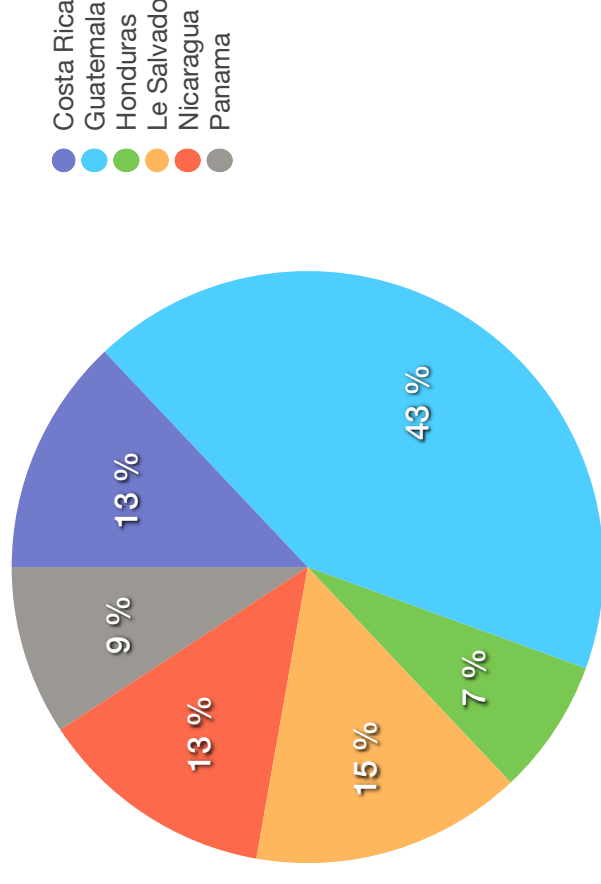
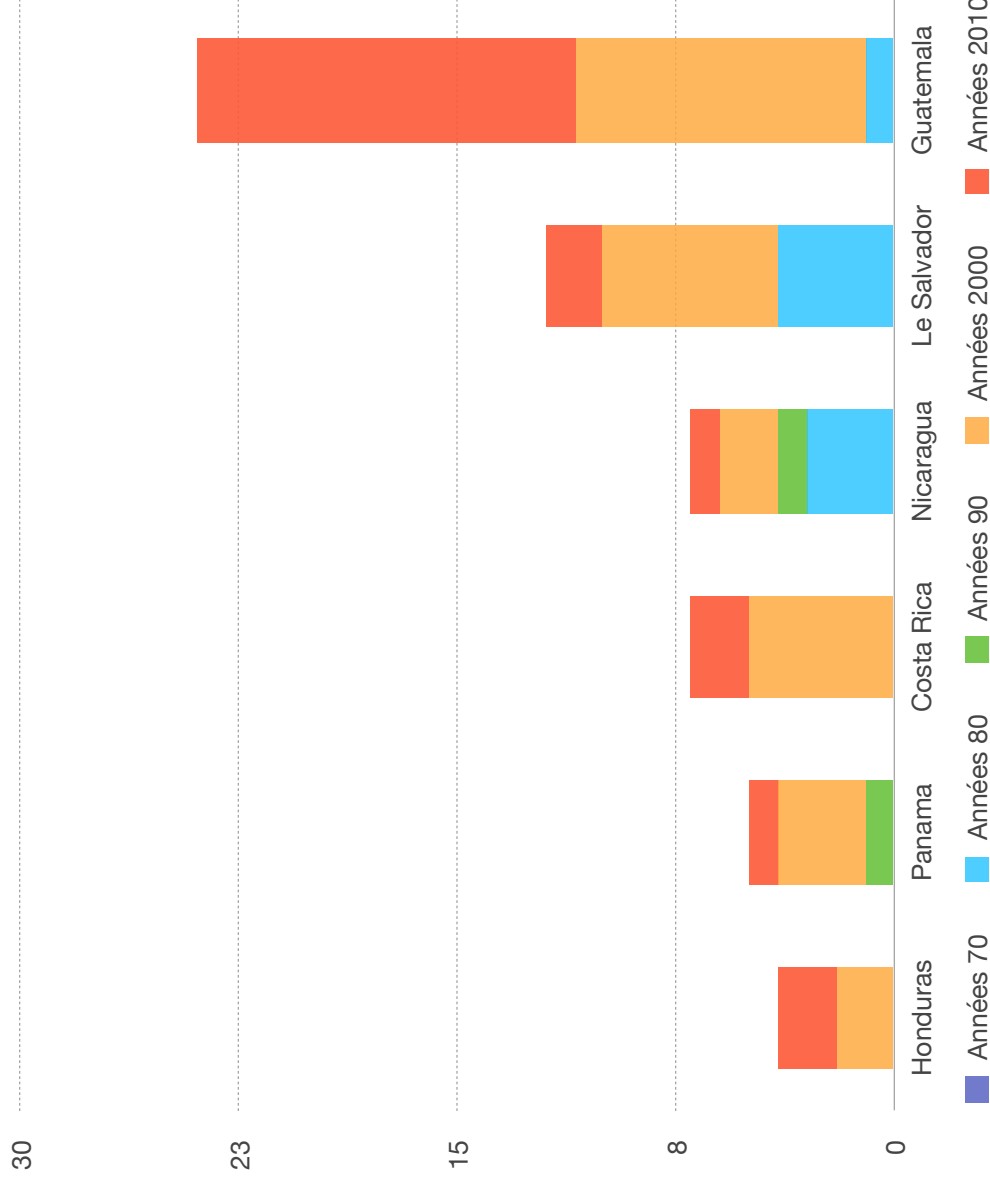
Étude comparative de la production filmique en Amérique centrale : films portant sur les violences (1970-2014).

59 sur les violences

Nombre total de films

PAYS	NOMBRE DE FILMS
Costa Rica	7
Guatemala	23
Honduras	4
Le Salvador	12
Nicaragua	7
Panama	5

Étude comparative par décennie et par pays



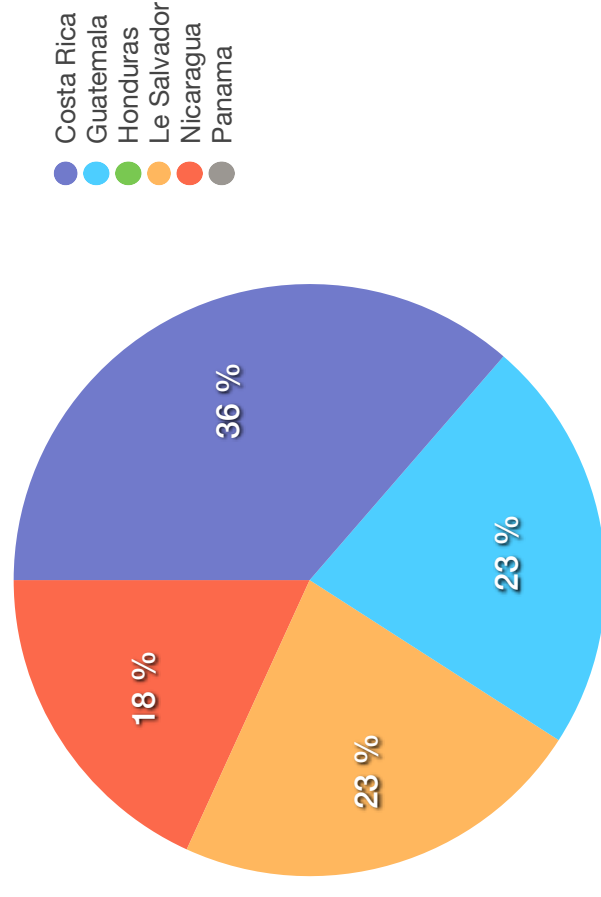
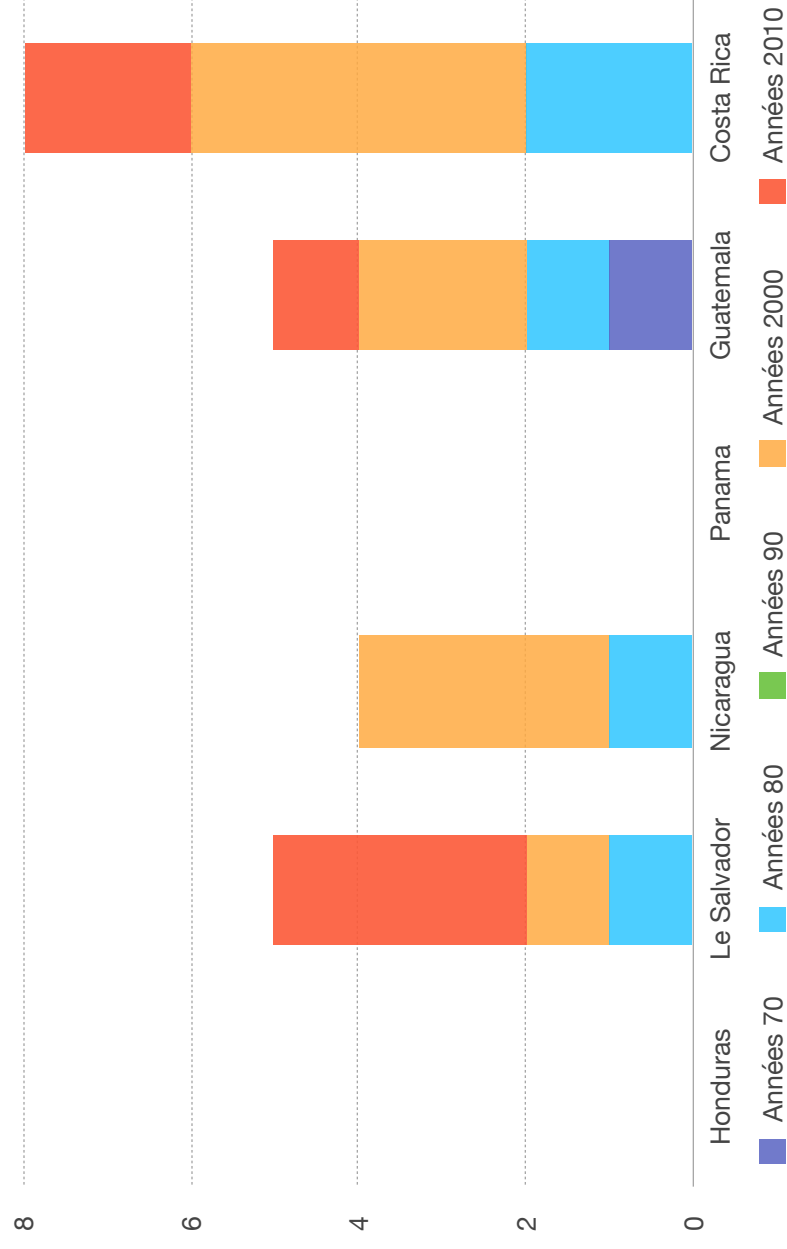
Étude comparative de la production filmique en Amérique centrale : films portant sur la migration (1970-2014).

22 films sur la migration

Nombre total de films

PAYS	NOMBRE DE FILMS
Costa Rica	8
Guatemala	5
Honduras	0
Le Salvador	5
Nicaragua	4
Panama	0

Étude comparative par décennie et par pays



LISTE DE FILMS PAR CATEGORIE

LISTE DE FILMS SUR LE GENRE :

1. *A propósito de la mujer*, Kitico Moreno, Costa Rica, 1975.
2. *Las cuarentas*, Víctor Vega, Costa Rica, 1975.
3. *La muerte también cabalga*, Otto Coronado, Guatemala, 1976.
4. *Dos veces mujer*, Patricia Howell, Costa Rica, 1982.
5. *Otro gallo nos canta*, Félix Zurita, Le Salvador, 1983.
6. *Clelia*, Sistema Radio Venceremos, Le Salvador, 1983.
7. *Íntima raíz*, Patricia Howell, Costa Rica, 1984.
8. *Nicaragua Journey*, Jackie Reiter/ Wolf Tirado, Nicaragua, 1984.
9. *El troquel*, Gerardo Vargas, Costa Rica, 1985.
10. *Un hombre Cuando es hombre*, Valeria Sarmiento, Costa Rica, 1985.
11. *Mujeres de la frontera*, Iván Argüello, Nicaragua, 1986.
12. *La historia de María*, Pamela Cohen/ Monona Wali, Le Salvador, 1989.
13. *Y cuando haya cielo mutilado* de María José Álvarez, Nicaragua, 1993.
14. *Siendo Mujeres*, Patricia, Howell, Costa Rica, 1993.
15. *Una dulce mirada*, Belkis Ramírez, Nicaragua, 1994.
16. *Los ojos de las poetas*, Maureen Jiménez, Costa Rica, 1995.
17. *Alto Riesgo*, René Pauck, Honduras, 1996.
18. *Bajo el limpido azul de tu cielo*, Hilda Hidalgo y Felipe Cordero, Costa Rica, 1997.
19. *Lágrimas en mis sueños*, María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández, Nicaragua, 1997.
20. *Ixcán*, Enrique Goldman, Guatemala, 1997.
21. *El espíritu de mi mama*, Ali Allie, Honduras, 1999.
22. *El día que me quieras*, Florence Jaugey, Nicaragua, 1999.
23. *Soñando despiertas*, Ana Lucía Faerón, Costa Rica, 2002.
24. *Password. Una mirada en la oscuridad*, Andrés Heidenreich, Costa Rica, 2002.
25. *Anita la cazadora de insectos*, Honduras, 2002.
26. *Zumbi*, Norma Castillo, Nicaragua, 2002.
27. *Mujeres apasionadas*, Maureen Jiménez, Costa Rica, 2003.

28. *Verdades ocultas*, Rossana Lacayo, Nicaragua, 2003.
29. *Coco*, Mónica Naranjo, Costa Rica, 2004.
30. *Historia de Rosa*, Florence Jaugey, Nicaragua, 2005.
31. *Luz: mujer, desnudez y palabras*, Gladys Tobar, Guatemala, 2006.
32. *Al Filo de la Tormenta*, Rolando Duarte, Guatemala, 2006.
33. *Las hijas y los hijos del agua, actores sociales, emergentes del Stan*, Guatemala, 2007.
34. *¡Ya no más!*, Félix Zurita, Nicaragua, 2007.
35. *Del amor y otros demonios*, Hilda Hidalgo, Costa Rica, 2009.
36. *Agua fría de mar*, Paz Fabrega, Costa Rica, 2009.
37. *Gestación*, Esteban Ramírez, Costa Rica, 2009.
38. *Funerales en el porvenir*, Rossana Lacayo, Nicaragua, 2009.
39. *La Yuma*, Florence Jaugey, Nicaragua, 2009.
40. *A ojos cerrados*, Hernán Jiménez, Costa Rica 2010.
41. *Deja que yo te cuente la Historia*, Milagro Farfán, Costa Rica, 2010.
42. *Un día de Sol*, Rafael Tres, Guatemala, 2010.
43. *María en tierra de nadie*, Marcela Zamora, Le Salvador, 2010.
44. *De macho a macho*, Rossana Lacayo, Nicaragua, 2011.
45. *Las tres Marías*, Francisco Gonzáles, Costa Rica, 2012.
46. *El engaño*, Florence Jaugey, Nicaragua, 2012.
47. *Pikineras*, Rossana Lacayo, Nicaragua, 2012.
48. *Princesas rojas*, Laura Astorga, Costa Rica, 2013.
49. *Reinas*, Ana Endara, Panama, 2013.
50. *Rosado Furia*, Nicolás Pacheco, Costa Rica, 2014.
51. *Contraste*, Álvaro Martínez, Le Salvador, 2014.
52. *De niña a madre 1 y 2*, Florence Jaugey, Nicaragua, 2003-2006.

LISTE DE FILMS SUR LES GROUPES ETHNIQUES :

► SUR LES INDIGÈNES :

1. *Waca: la tierra de los bribries*, Edgar Trigueros, Costa Rica, 1979.
2. *Íntima raíz*, Patricia Howell, Costa Rica, 1984.
3. *Bribri*, Alfredo González, Costa Rica, 1985.

4. *Maíz, copal y candela*, René Pauck, Honduras, 1982.
5. *Wanaki Lupia Nani (Los hijos del río)*, Fernando Somarriba, Nicaragua, 1986.
6. *Ixcán*, Enrique Goldman, Guatemala, 1997.
7. *TZ'OLOJYA ARMIT*, Rolando Duarte, Guatemala, 1998.
8. *Por un nuevo derecho*, Enrique Castro, Panama, 1997.
9. *Los hijos de Cuasrán*, Alejandro Astorga, Costa Rica, 2002.
10. *Rabré*, Roberto Román, Costa Rica, 2005.
11. *Las historias deben seguir vivas*, Isis Campos et Maritza Salgado, Costa Rica, 2009.
12. *Donde acaban los caminos*, Carlos García, Guatemala, 2003.
13. *Las cruces: poblado próximo*, Rafael Rosal, Guatemala, 2006.
14. *Al Filo de la Tormenta*, Rolando Duarte, Guatemala, 2006.
15. *Las hijas y los hijos del agua*, Rolando Duarte, actores sociales emergentes del Stan, Guatemala, 2007.
16. *Sipakapa no se vende*, Álvaro Revenga, Guatemala, 2005.
17. *El viento y el agua/ Burwa dii ebo*, Vero Bollow et Igar Yala Colectivo, Panama, 2008.
18. *Ama, la memoria del tiempo*, Daniel Flores, Le Salvador, 2002.
19. *1932: la cicatriz de la memoria*, Carlos Henríquez Consalvi et Jeffrey Gould, Le Salvador, 2003.
20. *La semilla y la piedra*, Julio López et José Luis Sanz, Guatemala, 2011.
21. *Donde nace el sol*, Elías Jiménez, Guatemala, 2012.
22. *Herederos de Cushcatan*, Mario Alberto Suárez, Le Salvador, 2011.
23. *Nuestra madre tierra*, José Luis Conguache, Le Salvador, 2012.
24. *El tigre y el venado*, Sergio Sibrián, Le Salvador, 2013.
25. *El canto de Bosawas*, Brad Allgood et Camilo de Castro, Nicaragua, 2014.

► SUR LES AFRO-CARAÏBÉENS :

1. *Puerto Limón-mayo1974*, Víctor Vega, Costa Rica, 1975.
2. *El negro en Costa Rica*, Guillermo Munguía, Costa Rica, 1978.
3. *Hasta que el teatro nos hizo ver*, René Pauck, Honduras, 1991.
4. *El espíritu de mi mama*, Ali Allie, Honduras, 1999.
5. *Calipso*, Gerardo Maloney, Panama, 1991.

6. *El barco prometido*, Luciano Capelli, Costa Rica, 2000.
7. *Paso a paso: A Sentimental Journey*, Julio Molina et Daniel Ross, Costa Rica, 2006.
8. *Cusuna*, René Pauck, Honduras, Honduras, 2008.
9. *Llevarte al mar*, Jorge Dalton, Le Salvador, 2009.
10. *La sirena y el buzo*, Mercedes Moncada, Nicaragua, 2009.
11. *Black Creole. Memorias e Identidades*, María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández, Nicaragua, 2014.
12. *Lubaraun*, María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández, Nicaragua, 2014.

LISTE DE FILMS SUR LES INÉGALITES SOCIALES :

1. *La mayoría silenciosa*, Antonio Yglesias, Costa Rica, 1974.
2. *Puerto Limón-mayo 1974*, Víctor Vega, Costa Rica, 1975.
3. *Candelaria*, Rafael Lanuza, Guatemala, 1977.
4. *El reyecito o el mero mero*, Fosi Bendeck, Honduras, 1977.
5. *El costo del algodón*, Luis Argueta, Guatemala, 1978.
6. *Waca: la tierra de los bribries* d'Edgar Trigueros, Costa Rica, 1979.
7. *La insurrección cultural*, Jorge Denti, Nicaragua, 1980.
8. *Gracias a Dios y a la Revolución*, Jackie Reiter/ Wolf Tirado, Nicaragua, 1981.
9. *Nosotros los del Silver Roll*, Reynaldo Holder/ Gerardo Maloney, Panama, 1981.
10. *La reforma agraria*, Rafael Vargas, Nicaragua, 1982.
11. *El señor presidente*, Manuel Octavio Gómez, Nicaragua, 1983.
12. *Tatamundo*, Juan Bautista Castro, Costa Rica, 1984.
13. *El troquel*, Gerardo Vargas, Costa Rica, 1985.
14. *Nicaragua sangre y miel*, Félix Zurita, Nicaragua, 1986.
15. *Eulalia*, Óscar Castillo, Costa Rica, 1987.
16. *La sombra de Sandino*, Félix Zurita, Nicaragua, 1989.
17. *Coopesilencio, 20 años... ¿No es nada?*, Gabriela Hernández, Costa Rica, 1993.
18. *Una dulce mirada*, Belkis Ramírez, Nicaragua, 1993.
19. *Los hijos de silencio*, Rodrigo Soto, Costa Rica, 1998.
20. *El moto*, Alonso Venegas, Costa Rica, 1998.
21. *Magdalena*, Xavier Gutiérrez, Costa Rica, 1999.
22. *El choguí*, Félix Zurita, Nicaragua, 2001.

23. *No hay tierra sin dueño*, Sami Kafati, Honduras, 2002.
24. *One dollar el precio de la vida*, Héctor Herrera, Panama, 2002.
25. *Donde acaban los caminos*, Carlos García Agraz, Guatemala, 2003.
26. *El candil en la casa*, Félix Zurita, Nicaragua, 2003.
27. *La pasión de María Elena*, Mercedes Moncada, Nicaragua, 2003.
28. *La mesa feliz*, Ishtar Yasin, Costa Rica, 2005.
29. *Nica/ragiense*, Julia Fleming et Carlos Solís, Costa Rica, 2005.
30. *Sipakapa no se vende*, Álvaro Revenga, Guatemala, 2005.
31. *Los recicladores de Río Azul*, Felipe Calvo, Costa Rica, 2007.
32. *Curundú*, Ana Endara, Panama, 2007.
33. *El viento y el agua/ Burwa dii ebo*, Vero Bollow et Igar Yala Colectivo, Panama, 2008.
34. *Gestión*, Esteban Ramírez, Costa Rica, 2009.
35. *El profe Omar*, Héctor Sacalxot, Guatemala, 2009.
36. *Repechaje*, Sammy et Jimmy Morales, Guatemala, 2009.
37. *Sol y sombras*, Joaquín Zúñiga, Nicaragua, 2009.
38. *La Yuma*, Florence Jaugey, Nicaragua, 2009.
39. *Chance*, Abner Benaim, Panama, 2009.
40. *Guetto*, Franco Holness, Panama, 2009.
41. *El paraíso perdido*, Rossana Lacayo, Nicaragua, 2010.
42. *Empleadas y patrones*, Abner Benaim, Panama, 2010.
43. *El oro o la vida: recolonización y resistencia en Centroamérica*, Álvaro Revenga, Guatemala, 2011.
44. *Fe*, Alejandro Crisóstomo, Guatemala, 2011.
45. *No amanece igual para todos*, Francisco Andino et Manuel Villa, Honduras, 2011.
46. *Qué suerte Adona(y)!*, Moisés Orellana, Honduras, 2011.
47. *La verdad no contada*, Jorge Cajar, Panama, 2011.
48. *Las tres Marías*, Francisco Gonzáles, Costa Rica, 2012.
49. *Viva la crisis*, Jimmy Morales, Guatemala, 2012.
50. *Caos en la Ciudad*, Enrique Pérez Him, Panama, 2012.
51. *¿Quién paga la cuenta?*, Benji López et William García, Honduras, 2013.
52. *Donde nace el sol*, Elías Jiménez, Guatemala, 2012.
53. *Nuestra madre tierra*, José Luis Conguache, Le Salvador, 2012.
54. *San Francisco en la Chureca*, Rossana Lacayo, Nicaragua, 2013.

55. *Río Hondo un cuento de oriente*, Guillermo Escalón, Guatemala, 2004.
56. *La ReBusqueda*, Álvaro Martínez, Le Salvador, 2014.
57. *Contraste*, Álvaro Martínez, La Salvador/ États-Unis, 2014.
58. *La Fábula*, Guido Bilbao et Enrique Castro, Panama, 2014.

LISTE DE FILMS SUR LA VIOLENCE :

1. *Historias prohibidas de Pulgarcito*, Paul Leduc, Le Salvador, 1980.
2. *Sembrando esperanzas*, Sistema Radio Venceremos, Le Salvador, 1983.
3. *Clelia*, Sistema Radio Venceremos, Le Salvador, 1983.
4. *El señor presidente*, Manuel Octavio Gómez, Nicaragua, 1983.
5. *Teotecacinte 83, el fuego viene del norte*, Iván Argüello, Nicaragua, 1983.
6. *Centroamérica. Un volcán que desafía*, Sistema Radio Venceremos, Le Salvador, 1985.
7. *Caminos del silencio*, Félix Zurita, Guatemala, 1987.
8. *Los hijos del Edén*, Jackie Reiter/ Wolf Tirado, Nicaragua, 1988.
9. *El Imperio nos visita nuevamente*, Sandra Eleta, Panama, 1990.
10. *Memoria del viento*, Félix Zurita, Nicaragua, 1992.
11. *La isla de los niños perdidos*, Florence Jaugey, Nicaragua, 2001.
12. *Por cobrar*, Luis Argueta, Guatemala, 2002.
13. *Días mejores*, Luis Urrutia, Guatemala, 2002.
14. *Ama, la memoria del tiempo*, Daniel Flores, Le Salvador, 2002.
15. *Santuario*, Felipe Vargas, Le Salvador, 2002.
16. *Marasmo*, Mauricio Mendiola, Costa Rica, 2003.
17. *La noche*, Joaquín Carrasquilla, Panama, 2003.
18. *1932: la cicatriz de la memoria*, Carlos Henríquez Consalvi et Jeffrey Gould, Le Salvador, 2003.
19. *Evidencia invisible*, Alejandro Castillo, Guatemala, 2003.
20. *Las armas de la violencia*, Rodrigo Soto, Costa Rica, 2004.
21. *El hombre iguana*, Rafael Echeverría, Guatemala, 2004.
22. *No hay cosa oculta que no venga a descubrirse: la tragedia de Santa María Tzejá*, Randall Shea, Honduras, 2000.
23. *Algo queda*, Luciano Capelli et Andrea Ruggeri, Costa Rica, 2001.

24. *One dollar el precio de la vida*, Héctor Herrera, Panama, 2002.
25. *La penca onda expansiva (21 años después)*, Andrés Campos, Costa Rica, 2005.
26. *Sí hubo genocidio*, Julio Hernández, Guatemala 2005.
27. *Las cruces: poblado próximo*, Rafael Rosal, Guatemala, 2006.
28. *Asalto al sueño*, Uli Stelzner, Guatemala/ Mexique, 2006.
29. *Ever Amado*, Víctor Ruano, Le Salvador, 2007.
30. *1932: la negación indígena*, Claudia Barrientos et Olga Chacón, Le Salvador, 2007.
31. *El porvenir*, Óscar Estrada, Honduras, 2008.
32. *Voces de Esperanza*, Tomás Guevara, Le Salvador, 2008.
33. *El psicópata: el triángulo de la muerte*, Luis Mena, Costa Rica, 2008.
34. *Gasolina*, Julio Hernández, Guatemala, 2008.
35. *La isla*, Uli Stelzner, Guatemala, 2009.
36. *La bodega*, Ray Figueroa, Guatemala, 2009.
37. *Guetto*, Franco Holness, Panama, 2009.
38. *Documentos vivientes*, Mallory Sohmer, Nicaragua, 2009.
39. *Marimbas del infierno*, Julio Hernández, Guatemala, Guatemala, 2010.
40. *Maligno*, Leonel Ramos, Guatemala, 2010.
41. *Aquí me quedo*, Rodolfo Espinoza, Guatemala, 2010.
42. *Un malo no tan malo*, Toby Murillo, Honduras, 2010.
43. *Unos pocos con valor*, Douglas Martín, Honduras, 2010.
44. *Gerardi*, Sammy y Jimmy Morales, Guatemala, 2010.
45. *El último soldado*, Luis Romero, Panama 2010.
46. *Fe*, Alejandro Crisóstomo, Guatemala, 2011.
47. *El oro o la vida: recolonización y resistencia en Centroamérica*, Álvaro Revenga, Guatemala, 2011.
48. *abUSAdos*, Luis Argueta, Guatemala, 2011.
49. *El cielo abierto*, Everardo González, Le Salvador, 2011.
50. *Toque de queda*, Elías Jiménez et Ray Figueroa, Guatemala, 2011.
51. *Tres Marias*, Francisco González, Costa Rica, 2012.
52. *Cápsulas*, Verónica Riedel, Guatemala, 2012.
53. *Lucía*, Enrique Palacios, Guatemala, 2012.
54. *Polvo*, Julio Hernández, Guatemala, 2012.
55. *Distancia*, Sergio Ramírez, Guatemala, 2012.

56. *El eco del dolor de mucha gente*, Ana Lucía Cuevas, Guatemala, 2012.
57. *Palabras Mágicas*, Mercedes Moncada, Nicaragua, 2012.
58. *Las aradas: masacre en seis partes*, Marcela Zamora, Le Salvador, 2014.
59. *12 segundos*, Kenneth Muller, Guatemala/ Mexique, 2014.

LISTE DE FILMS SUR LA MIGRATION :

1. *El trabajador migratorio de Joyaba*, José Campang et Amílcar Ordoñez, Guatemala, 1971.
2. *El Norte*, Gregory Nava, Guatemala, 1984.
3. *El troquel*, Gerardo Vargas, Costa Rica, 1985.
4. *Wanaki Lupia Nani (Los hijos del río)*, Fernando Somarriba, Nicaragua, 1986.
5. *Eulalia*, Óscar Castillo, Costa Rica, 1987.
6. *Historias de Cuscatlan*, Peter Chapel, Le Salvador, 1989.
7. *Coco*, Mónica Naranjo, Costa Rica, 2004.
8. *La mesa feliz*, Ishtar Yasin, Costa Rica, 2005.
9. *El camino*, Ishtar Yasin, Costa Rica, 2008.
10. *Nica/ragüense*, Julia Fleming et Carlos Solís, Costa Rica, 2005.
11. *Por cobrar*, Luis Argueta, Guatemala, 2002.
12. *Asalto al sueño*, Uli Stelzner, Guatemala, 2006.
13. *Ever Amado*, Víctor Ruano, Le Salvador, 2007.
14. *El choguí*, Félix Zurita, Nicaragua, 2001.
15. *Desde el barro al sur*, María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández, Nicaragua, 2002.
16. *Historia de Rosa*, Florence Jaugey, Nicaragua, 2005.
17. *El regreso*, Hernán Jiménez, Costa Rica, 2011.
18. *abUSAdos*, Luis Argueta, Guatemala, 2011.
19. *María en tierra de nadie*, Marcela Zamora, Le Salvador, 2010.
20. *Ausentes*, Tomás Guevara, Le Salvador, 2010.
21. *La ReBusqueda*, Álvaro Martínez, Le Salvador, 2014.
22. *El último commandante*, Isabel Martínez, Vicente Ferraz, Costa Rica, 2010.

TABLES

TABLE DES IMAGES

Image 1 : Pedro Rivera, Archive GECU.	52
Image 2 : Kitico Moreno, groupe de travail Département de cinéma costaricien	57
Image 3 : Photographie Miguel Lorío, Archive ANCI.....	63
Image 4 : <i>Cineaste</i> , v.12, n° 1, 1982, p. 18-19.....	154
Image 5 : <i>Museo de la palabra y la image</i> , Archive Photothèque, Affiches publicitaires solidarité internationale.....	164
Image 6 : <i>Museo de la palabra y la image</i> , Archive Photothèque, Affiches publicitaires solidarité internationale.....	164
Image 7 : <i>Museo de la palabra y la image</i> , Archive Photothèque, Affiches publicitaires solidarité internationale.....	164
Image 8 : Roberto Durán, © Archive Globo vision.	169
Image 9 : <i>Los puños de Nación</i> , © Pituka Ortega, 2005.	174
Image 10 : <i>Los puños de una Nación</i> , © Pituka Ortega, 2005.....	175
Image 11 : Affiche du film <i>Palabras mágicas</i> , © Mercedes Moncada, 2012.	180
Image 12 : <i>Palabras mágicas</i> , © Mercedes Moncada, 2012.....	185
Image 13 : <i>Palabras mágicas</i> , © Mercedes Moncada, 2012.....	187
Image 14 : <i>Del amor y otros demonios</i> , © Hilda Hidalgo, 2009	225
Image 15 : <i>Del amor y otros demonios</i> , © Hilda Hidalgo, 2009	232
Image 16 : <i>Del amor y otros demonios</i> , © Hilda Hidalgo, 2009	232
Image 17 : Plans, <i>Distancia</i> , © Sergio Ramírez, 2012	248
Image 18 : <i>Distancia</i> , © Sergio Ramírez, 2012.....	251
Image 19 : <i>Distancia</i> , © Sergio Ramírez, 2012.	251
Image 20 : <i>Distancia</i> , © Sergio Ramírez, 2012.	252
Image 21 : <i>Distancia</i> , © Sergio Ramírez, 2012.	252
Image 22 : <i>Distancia</i> , © Sergio Ramírez, 2012.	253
Image 23 : <i>Herederos de Cushcatan</i> , © CCNIS, 2011	257
Image 24 : <i>Herederos de Cushcatan</i> , © CCNIS, 2011	264

Image 25 : <i>Herederos de Cushcatan</i> , © CCNIS, 2011	265
Image 26 : <i>Lubaraun</i> , © María J. Álvarez et Martha C. Hernández, 2014.	269
Image 27 : <i>Lubaraun</i> , © María J. Álvarez et Martha C. Hernández, 2014.	269
Image 28 : <i>Gestación</i> , © Esteban Ramírez, 2009.	311
Image 29 : <i>Gestación</i> , © Esteban Ramírez, 2009.	312
Image 30 : Hiérarchisation du pouvoir dans les personnages de Fed' Alejandro Crisóstomo	323
Image 31 : Scène de tournage, <i>¿Quién dijo miedo ? Honduras de un golpe</i> , © Katia Lara, 2010	340
Image 32 : <i>¿Quién dijo miedo ? Honduras de un golpe</i> , © Katia Lara, 2010.	345
Image 33 : <i>Curundú</i> , © A. Endara, 2007.	353
Image 34 : <i>Curundú</i> , © A. Endara, 2007.	353
Image 35 : <i>Curundú</i> , © A. Endarra, 2007.	353
Image 36 : <i>Curundú</i> , © A. Endarra, 2007	354
Image 37 : <i>Curundú</i> , © A. Endarra, 2007.	354
Image 38 : <i>Curundú</i> , © A. Endarra, 2007.	355
Image 39 : <i>Cápsulas</i> , © Verónica Riedel, 2011.	367
Image 40 : <i>Cápsulas</i> , © Verónica Riedel, 2011.	369
Image 41 : <i>El camino</i> , © Ishtar Yasin, 2012	392

TABLES DES GRAPHIQUES

Graphique 1 : Productions de longs-métrages centraméricains années 1990.....	140
Graphique 2 : Productions de longs-métrages années 2000.....	140
Graphique 3 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur les idéologies, les conflits et les révolutions centraméricaines (1970-2014).	152
Graphique 4 : Parité de genre dans la production filmique.....	192
Graphique 5 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur le genre (1970- 2014).	198
Graphique 6 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur les groupes ethniques	241

Graphique 7 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur les inégalités sociales (1970-2014).....	286
Graphique 8 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur les violences (1970-2014).....	334
Graphique 9 : Taux des homicides par chaque 100 000 habitants (2001-2013) en Amérique centrale.....	336
Graphique 10 : Production filmique en Amérique centrale, films portant sur la migration (1970-2014).....	379

TABLES DES TABLEAUX

Tableau 1 : Centraméricains diplômés de l'EICTV	96
Tableau 2 : Formation en métiers et professions du cinéma en Amérique centrale.	144
Tableau 3 : Nombre de films réalisés en Amérique centrale de 1970 à 2014.....	194
Tableau 4 : Manifestations du racisme dans <i>Fe</i>	317
Tableau 5 : Évolution historique de la migration en Amérique centrale.....	381

SOURCES

I. LISTE DE PERSONNES INTERVIEWEES

NOM	PROFESSION	LIEU DE L'INTERVIEW	DATE
María José ÁLVAREZ	Réalisatrice nicaraguayenne.	Résidence personnelle, Managua, Nicaragua.	24 juillet 2012
Luciano BALDUCCI	Réalisateur italien.	CCEN Managua Nicaragua.	23 juillet 2012
Fernando BIRRI	Réalisateur argentin.	Résidence personnelle, Rome, Italie.	13 juin 2012
Óscar CASTILLO	Réalisateur Producteur costaricien.	Hôtel Costa Rica San José, Costa Rica.	3 août 2012
Ferran CAUN	Directeur du Centre de vidéo de la Université Centroaméricaine José Simeón Cañas, UCA.	Interview téléphonique.	20 juin 2014
María Lourdes CORTES	Historienne de cinéma centraméricain/ Directrice et Productrice de CENERGIA.	Universidad de Costa Rica. Bureau CENERGIA, San José, Costa Rica.	12 juillet 2011 25 août 2012
Ana ENDARA	Réalisatrice panamienne.	Résidence personnelle, Ciudad de Panama.	17 août 2012
Carlos HENRIQUEZ CONSALVI	Réalisateur et directeur du Musée de la parole et de l'image du Salvador.	Échanges voie électronique.	6 mars 2014 7 mars 2014 13 mai 2014
Hilda HIDALGO	Réalisatrice costaricienne.	Échanges voie électronique.	15 mai 2015
Kitico MORENO	Ex-directrice et fondatrice du CCPN.	Résidence personnelle, Escazú, Costa Rica.	31 juillet 2012
Ingo NIEHAUS	Réalisateur/ Producteur costaricien.	Résidence personnelle, San José, Costa Rica.	31 juillet Août 2012
Luis NAGUIL	Ancien Directeur de	Université Veritas,	30 juillet 2012

	l'École de cinéma et télévision de Université Veritas.	San José, Costa Rica.	
Gustavo FALLAS	Réalisateur et Coordinateur d'études de l'École de cinéma et télévision de Université Veritas.	Université Veritas, San José, Costa Rica.	30 juillet Août 2012
Julia FLEMING	Réalisatrice américaine.	Interview téléphonique.	24 avril 2012
Roberto GARCÍA	Directeur du programme « Lunes de cinemateca ».	CCPC San José, Costa Rica.	19 juin 2011 29 juillet 2012
Francisco GONZÁLEZ	Réalisateur chilien résidant costaricien.	Hôtel Costa Rica San José, Costa Rica.	2 août 2012
Marta Clarissa HERNÁNDEZ	Réalisatrice salvadorienne.	Résidence personnelle, Managua, Nicaragua.	25 juillet 2012
Elías JIMÉNEZ	Réalisateur/ Directeur et fondateur de l'école de cinéma et télévision Casa Comal.	Hotel Aurola Holiday Inn, San José, Costa Rica.	1 ^{er} août 2012
Ramiro LACAYO	Réalisateur nicaraguayen ancien directeur du INCINE.	Résidence personnelle Managua, Nicaragua.	26 juillet 2012
Fernando MARTÍNEZ	Directeur du GECU.	GECU Ciudad de Panama.	16 août 2012
Mercedes MONCADA	Réalisatrice nicaraguayenne.	Hotel Aurola Holiday Inn, San José, Costa Rica.	1 ^{er} août 2012
Esteban RAMÍREZ	Réalisateur/ Producteur costaricien.	Hôtel Costa Rica, San José, Costa Rica.	30 juillet 2012
Mercedes RAMÍREZ	Réalisatrice costaricienne.	Échanges voie électronique.	20 mai 2015 21 mai 2015
Sergio RAMÍREZ	Ecrivain, Ex vice-président de la République de Nicaragua.	Café du Grand Théâtre, Bordeaux.	3 avril 2011
Pedro RIVERA	Fondateur du GECU/ Écrivain/Réalisateur/ Enseignant.	Université de Panama.	18 août 2012
Katy SEVILLA	Présidente d'ANCI	Association Luciérnaga,	22 juillet 2012

		Managua, Nicaragua.	
Sergio SIBRIÁN	Réalisateur salvadorien.	Rencontres du cinéma latino-américain, Pessac.	20 mars 2014
Pituka ORTEGA	Réalisatrice et directrice du IFF Panama.	Ciudad de Panama, Panama.	18 août 2012
René PAUCK	Réalisateur français ancien directeur du Département de cinéma Honduras.	Échanges voie électronique.	11 janvier 2014 23 février 2014 17 février 2014
Jan Kees DE ROOY	Réalisateur, Directeur du Département d'Études centraméricains, Université centraméricaine.	Institut Historique de l'Université centraméricaine, Managua, Nicaragua.	24 juillet 2012
Noé VALLADARES	Réalisateur et producteur salvadorien.	Interview téléphonique.	20 juin 2014
César del VASCO	Historien de cinéma panamien.	GECU Ciudad de Panama, Panama.	17 août 2012
Joaquín ZUÑIGA	Représentant et réalisateur de l'Association Luciérnaga.	Association Luciérnaga Managua, Nicaragua.	22 juillet 2012

II. ARCHIVES CONSULTES

CCPC Archives, *Actes de création du Centre costaricien de production cinématographique*,

CHAVARRIA María José, *Construcciones / invenciones de la Suiza Centroamericana al País*

más feliz del mundo, Museo de Arte y diseño contemporáneo (MACD), San José,

Costa Rica, 29 novembre 2012 au 23 février 2013.

MIRANDA Roberto, interview de Patricia Howell, archives émission *Lunes de Cinemateca*,

Chaîne 15 de télévision nationale, Costa Rica, 14 février 2005, 1:30'05''.

MENDEZ Josué, interview de Fernando Birri, au XV^e Festival de Cinéma Latino-américain de Providence, Rhode Island, Mai 2006. Archive personnel Fernando Birri, *Centro sperimentale di cinematografia*.

CAMPOS Andrés, Vidéo d'interview inédite à Kitico Moreno, San José, Bisontes producciones, 2007.

MUSEO DE LA PALABRA Y LA IMAGEN, Archive Photothèque, collection « Guerra civil El Salvador », affiches publicitaire de solidarité internationale.

ASSOCIATION LUCIERNAGA, Catalogue des productions *Luciérnaga*, Archives de l'institution.

FUNDECINEH, Discours de Gerardo Aguilar (Représentant de la Fondation « Cinemateca y Desarrollo del Cine en Honduras », FUNDECINEH), III^e Rencontre de « Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe – Siglo XXI » réalisée à Buenos Aires, 6 al 9 de julio 2011.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE PAZ CON LA TIERRA, Programmes officiels : 2012, 2013 et 2014.

ROADS Christopher, Rapport Nations Unies, Archive : RP/ 1981-19S3/4/9.4/05 FT-1?/ca7'DCS/83/140 (Roads), Paris, UNESCO, 21 juin 1983.

III. SITES INTERNET CONSULTÉS

Banque mondiale, base de données.

URL : <http://databank.banquemondiale.org/data/databases.aspx> [Consulté le 5 décembre 2014].

BFI, British Film Institut.

URL : <http://collections-search.bfi.org.uk/web/search/simple> [Consulté le 10 mars 2013].

BID Urban Lab.

URL : <http://www.bidurbanlab.com/#about> [Consulté le 30 juin 2015].

Centre National de Ressources Textuelle et Lexicales, CNRS.

URL : <http://www.cnrtl.fr>. [Consulté le 17 janvier 2013].

CEPAL, Annuaire des statistiques.

URL :

http://estadisticas.cepal.org/cepalstat/WEB_CEPALSTAT/PublicacionesEstadisticas.asp?idoma=e [Consulté le 11 décembre 2013].

Cinespacio.

URL : <http://cinespacio2010.blogspot.fr> [Consulté le 20 septembre 2012].

Colectivo cinema errante.

URL : <https://cinemaerrante.wordpress.com/2011/07/23/entrevista-con-katia-lara-realizadora-de-quien-dijo-miedo/> [Consulté le 8 août 2012].

Conseil coordinateur national indigène du Salvador.

URL : <http://www.ccniselsalvador.org> [Consulté le 01 octobre 2014].

Consortio latinoamericano contre el aborto inseguro.

URL : <http://www.clacai.org> [Consulté le 25 mars 2015].

Cultura.cr.

URL : <http://culturacr.net/13/10/Las-7-peliculas-costarricenses-que-usted-deberia-ver.html#VdJgbkIR6Qu> [Consulté le 28 septembre 2012].

Doctv latinoamerica.

URL : <http://www.doctvlatinoamerica.org> [Consulté le 05 janvier 2014].

Festival de cinéma itinérant de la Caraïbe.

URL : <http://lighthouseprovidencia.com/category/actividades/> [Consulté le 20 octobre 2014].

Filmaffinity.

URL : <http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/536436.html>

Fribourg International Film Festival.

URL : http://www.signis.net/article.php3?id_article=2092 [Consulté le 7 avril 2015].

Hacer cine en Guatemala.

URL : <http://www.hacercineenguatemala.net> [Consulté le 19 février 2013].

Festival Ícaro de Guatemala.

URL : <http://festivalicaro.com> [Consulté le 19 février 2013].

Réseaux européen anti pauvreté, EAPN.

URL : <http://www.eapn.eu/fr/pauvrete-dans-l-ue/les-inegalites-quest-ce-que-cest> [Consulté le 7 avril 2015].

Secrétariat général ibéro-américain.

URL : <http://segib.org/es/node/2955> [Consulté le 05 janvier 2014].

Telesur, télévision Venezuela, 2010.

URL : http://www.dailymotion.com/video/xcpqzg_guatemala-sera-sede-del-festival-me_news
[Consulté le 16 février 2013].

Système Universitaire de Documentation. [En ligne] URL : <http://www.sudoc.abes.fr/xslt/>

United Nations Office on Drugs and Crime, UNODC.

URL : <https://www.unodc.org/gsh/en/data.html> [Consulté le 10 avril 2014].

United Census Bureau, États-Unis.

URL : <http://www.census.gov/easystats/> [Consulté le 19 janvier 2012].

United States Department for Labor, site internet officiel.

URL : <http://www.dol.gov/dol/topic/workhours/overtime.html> [Consulté le 19 juin 2015].

Universalis, Encyclopédie en ligne.

URL : www.universalis.fr/

Universidad Mesoamerica, site officiel de l'université.

URL : <http://www.mesoamericana.edu.gt> [Consulté le 11 décembre 2011].

Universidad InterNaciones, site officiel de l'université.

URL : <http://www.esartedigital.com> [Consulté le 11 décembre 2011].

BIBLIOGRAPHIE

I. Histoire Critique, et théories cinématographiques :

a. Ouvrages

- ARIAS HERRERA Juan Carlos, *La vida que resiste en la imagen : cine, política y acontecimiento*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010.
- AUMONT Jacques, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011.
- BAROT Emmanuel, *Caméra politica : dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, J. Vrin, 2009.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Édition du Cerf, 2010.
- BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BEYLOT Pierre, MOINE Raphaëlle, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Pessac, Presse Universitaire de Bordeaux, 2009.
- BOOTH Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1983.
- BURCH Noël, *Revoir Hollywood : la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993.
- BURCH Noël, SELIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, 1996.
- BRUN Patrick, *Poétique du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CRETON Laurent, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997.
- DADOUN Roger, *Cinéma psychanalyse et politique*, Paris, Segquier, 2000.
- DE FRANCE Claudine (ed.), *Pour une Anthropologie Visuelle*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1979.
- FERRO Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire*, Paris, Hachette, coll. « Pédagogies pour notre temps », 1974.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993.

- FERRO Marc, *Le Cinéma, une vision de l'Histoire*, Paris, Le Chêne, 2003,
- FRODON Jean Michel, *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris, O. Jacob, 1998.
- FRODON Jean Michel, GARSON Charlotte (dir.), *L'Atlas du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Hors série, 2004.
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.
- GARCÍA RIERA Emilio, *Historia documental del cine mexicano III: 1943-1945*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993.
- HENNEBELLE Guy, *Quinze ans de cinéma mondial : 1960- 1975*, Paris, Éditions du Cerf, 1975.
- HENNEBELLE Guy, GAUTHIER Guy, *Les cinémas nationaux contre Hollywood*, Paris, Éditions du Cerf, 2004.
- JOLY Martine, *L'Image et son interprétation*, Paris, Nathan, 2014.
- JULLIER Laurent, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.
- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Édition Flammarion, 2010.
- LABARRÈRE André, *Atlas du cinéma*, Paris, La Pochothèque, 2002.
- LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire du cinéma : Les films*, Tome III, Paris, R. Laffont, 1992.
- SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1972.
- SAOUTER, Catherine, *Le documentaire : contestation et propagande*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.
- SEL Susana, *Cine y fotografía como intervención política*, Comunicación y crítica cultural, Buenos Aires, Prometeo libros, 2007.

SHOHAT Ella, STAM Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

b. Articles

AUDÉ Françoise, « Michèle Firk est restée au Guatemala. Portrait d'une cinéaste en armes », in *Positif*, n° 524, 2004.

DE BAECQUE Antoine, « Le siècle du communisme et du cinéma », in *L'Histoire*, n° 349, janvier 2010.

c. Revues de cinéma

ESTEVE Michel (dir.), *25 fictions contre les régimes totalitaires*, CinémAction, n° 153, 2014.

MARTINEAU Monique (dir.), *Cinéma et guerre froide l'imaginaire au pouvoir*, CinémAction n° 150, 2014.

REYNAUD Bérénice, VINCENDEAU Geneviève (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, n° 67, 1993.

VIRMAUX Alain, *Les grandes "écoles" esthétiques* (dir.), CinémAction, n° 55, 1990.

HAMUS-VALLEE Réjane (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, CinémAction, n° 147, 2013.

PREDAL René (dir.), *Le cinéma direct : années 90. Où en est-il ? cinéma vérité ? cinéma du réel ? cinéma du vécu ?*», CinémAction, n° 76, 1995.

II. Études culturelles

a. Ouvrages

- BARELLA Julia, BADOS Concepción, *Voces de mujeres en la literatura centroamericana*, Alcalá, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2012.
- BENHAMU Françoise, *L'Économie de la culture*, Paris, Éditions la Découverte, 2004.
- BUTLER Judith, *Au risque de la pensée*, Paris, Éditions de l'Aube, 2001.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions la Découverte, 2005.
- BUTLER Judith, *Défaire le genre* (édition augmentée), Paris, Édition Amsterdam, 2012.
- CERVILLE Maxime, LINDGAARD Jade, MACE Éric (et al.), *Cultural Studies. Genèse, objets, traductions*, Actes du colloque organisé par la BPI, Centre Pompidou, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2009.
- CHASSEGUET SMIRGEL Janine, *Le corps comme miroir du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- CHASSEGUET SMIRGEL Janine, *Pour un psychanalyse de l'Art et de la créativité*, Paris, Bibliothèque Payot, 1988.
- COENEN Marie-Thérèse, *Corps de femmes : sexualité et contrôle social*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.
- CZECHOWSCHI Nicole, NAHOUM-GRAPPE Véronique, *Fatale Beauté : une évidence, une énigme*, Paris, Autrement, 1987.
- DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.) (2002), *Histoire des femmes en occident*, Paris, Perrin, vol. II et vol. III.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTE Christine, RIOT-SARCEY Michèle (et al.), *Le genre comme catégorie d'analyse*, Paris, l'Harmattan, 2003.

HALL Stuart, *Identités et cultures politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 1998.

MATTELART Armand, NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2003.

RAMONET Ignacio, *Propagandes silencieuses : masses, télévision, cinéma*, Paris, Gallimard, 2002.

b. Articles

ALBERT Nicole, « Genre et Gender : un outil épistémologique transdisciplinaire », in *Diogène*, n° 225, 2009.

BURCH Noël, SELLIER Geneviève, « Masculinité et cinéphilie », in *Iris*, n° 26, 1998.

MEZA MARQUEZ Consuelo, « Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas, in *Istmo* n° 4, julio-diciembre, 2002. [En ligne] URL : <http://istmo.denison.edu/n04/proyectos/panorama.html> [Consulté le 10 novembre 2013].

JOHNSTON Claire, « Women's cinema as counter-cinema », in *Notes on Women's Cinema*, Londres, SEFT, 1973.

MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », in *Screen*, automne, vol. 16, n° 3, 1975.

NAVA Rafael, « Una mirada al machismo en Mexico », in *La voz. Cultura y noticias del Valle del Hutson*, mars 2006. [En ligne] Adresse URL : <http://lavoze.bard.edu/archivo/archivo.php?id=1162> [Consulté le 20 mars 2014].

PAREDES Americo, « Estados Unidos, México y el machismo », in *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 9, n° 1, january, 1967.

SELLIER Geneviève, « Cultural Studies, Gender Studies et études filmiques », in *Iris*, n° 26, 1998.

III. Études sociologiques, psychanalyses et philosophiques

a. Ouvrages

BENSON Sonia G., *The Hispanic American Almanac: A Reference Work on Hispanics in the United States*, Detroit, Thompson Gale, 2003.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998,

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision suivi de l'emprise du journalisme*, Paris, Éditions Raisons d'agir, 2008.

COMMOLI, Jean-Louis, *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004.

CUENOD Caroline (dir.), *La ville en ébullition : sociétés urbaines à l'épreuve*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2014.

FRASER Nancy, *Scales of justice: reimagining political space in a globalizing world*, Cambridge, Polity Press, 2008.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTE Christine, RIOT-SARCEY Michèle (et al.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire et littérature*, L'Harmattan, 2003.

FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Presse Universitaire de France, 2010.

HAESEVOETS Yves-Hiram, *Traumatismes de l'enfance et de l'adolescence*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2008,

KRISTEVA Julia, *La Traversée des signes* (dir.), Paris, Seuil, 1975.

KRISTEVA Julia, *Étrange à nous même*, Paris, Fayard, 1988.

KRISTEVA Julia, *Chroniques du temps sensible*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2003.

- KRISTEVA Julia, *Pulsions du temps*, Paris, Fayard, 2013.
- KUSCH Rodolfo, *Obras completas, Una lógica de la negación para comprender a América, Obras completas, T. II*, Rosario, Fundación Ross, 2007.
- LARDELLIER Pascal, *Violences médiatiques : contenus, dispositifs, effets*, Paris, l'Harmattan, 2003.
- MARTY François (dir.), *Les grandes problématiques la psychologie clinique*, Paris, Dunod, 2009.
- MILLS Charles, *The Racial Contract*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.
- NOIREAU Christiane, *L'esprit des cheveux : chevelures, poils et barbes, mythes et croyances*, Turquant, L'Àpart du beau, 2009.
- OLSON Eric, SHIRK David et SELEE Andrew, *Shared Responsibility: U.S.-Mexico Policy Options for Confronting Organized Crime*, San Diego, University of San Diego, 2010.
- DE RONSARD Pierre, *Hymnes*, Paris, Paul Laumonier, 1984.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Nathan, 1990.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubiers, Aubier Montaigne, 1977.

b. Articles

- DORTIER Jean-François, « Héros », in *L'Abécédaire des sciences humaines*, 2011. [En ligne]
 URL : http://www.scienceshumaines.com/heros_fr_12677.html [Consulté le 23 mai 2014].
- DE HEUSCH Luc, « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique », in *L'Homme*, n° 180, 2006.
- HOWELL Patricia, PIZA Eugenia, « La doble jornada laboral de la mujer pobre en Costa Rica », in *Women's International Exchange Service*, 1983.

- LA ROCCA, Fabio, « Introduction à la sociologie visuelle », in *Sociétés*, n° 95, 2007.
- MARTIN Gilles, « L'espace comme ressource et contrainte », in *Idées économiques et sociales*, n° 167, 2012.
- MEZA MARQUEZ Consuelo, « Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanos », in *Istmo*, n°4, juillet-décembre, 2002. [En ligne] URL : <http://istmo.denison.edu/n04/proyectos/panorama.html> [Consulté le 20 novembre 2014].
- MARX Karl, « Critique de la philosophie du droit de Hegel », in *Annales franco-allemandes*, Paris, 1844.
- NOWAK Mathias, « Femicide a global problem », in *Small Arms Survey, Research Notes* n° 14, février 2012.
- PLASSAIS Guillaume, « Lutter contre les violences familiales », in *Médecins du monde*, n° 90, mars 2008. [En ligne] URL : <http://www.medecinsdumonde.org/fr/A-l-international/Nicaragua/Reportage> [Consulté le 20 mars 2014].
- RISSEAN, Odile, « Une méthode de traitement sociologique de données filmées », in *Bulletin de méthodologie sociologique*, n° 82, 2004.
- ROLLINS Judith, « Entre femmes. Les domestiques et leurs patronnes », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, septembre 1990.
- SANDOVAL Julieta, « Con toque femenino », in *Revista D*, n° 399, 18 mars 2012. [En ligne] URL : <http://especiales.prensalibre.com/revistad/2012/03/18/farandula.shtml> [Consulté le 18 avril 2014].
- TERRENOIRE, Jean Paul, « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », in *Revue Française de Sociologie*, XXVI.

IV. Études historiques, littéraires, culturelles et cinématographiques sur l'Amérique latine

a. Ouvrages

AINSA Fernando, *La reconstrucción de la Utopía*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1999.

ARIAS HERRERA Juan Carlos, *La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010.

BIRRI Fernando, *Fernando Birri : el alquimista poético-político, por un nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991*, Madrid, Catedra, 1996.

BIRRI Fernando, *Soñar con los ojos abiertos : las treinta lecciones de Stanford*, Buenos Aires, Aguilar, 2007.

BIRRI Fernando, *La Escuela documental de Santa Fe*, Rosario, Prohistorias ediciones, 2008.

BIRRI Fernando, *Mal d'America*, Torino, Add, 2010.

BIRRI Fernando, *Memoria del andarín : diario de un viaje de ida y vuelta*, Sevilla, Mono azul editora, 2005.

BURTON Julianne, *Cinema and social change in Latin America: conversations with filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1983.

FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS, *Hojas de cine : testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. I-IV, México, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

GARCÍA ESPINOSA Julio, *Por un cine imperfecto*, Madrid, Castellote, 1976.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *De l'amour et d'autres démons*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1995.

GALEANO Eduardo, *Les Veines ouvertes d'Amérique latine*, Madrid, 1971.

GALEANO Eduardo, *Le Football, ombre et lumière*, Montréal, Luxe Editeur, 2014.

- GETINO Octavio, VELLEGGIA Susana, *El cine de las historias de revolución*, Buenos Aires, Altamira, 2002.
- GETINO Octavio, *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 2007,
- GETINO Octavio, *Producciones y Mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*, La Habana, Fundación del nuevo cine latinoamericano, 2011.
- HENNEBELLE Guy (dir.), *Les cinémas d'Amérique latine pays par pays*, Paris, L'Herminier, 1981.
- KING John, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Tercer mundo editores, 1994.
- LEÓN Christian, *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2005.
- LEÓN FRÍAS Isaac, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre mito político y modernidad fílmica*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013.
- LEÓN Magdalena, *Mujer y participación política : avances y desafíos en América Latina*, Colombia, Armada Electrónica, 1994.
- LUSNICH Ana Laura, PIEDRAS Pablo et FLORES Silvana, *Cine y revolución en América Latina*, Buenos Aires, Imago mundi, 2014.
- MILOSAVLJEVIC Vivian, *Estadísticas para la equidad de género. Magnitudes y tendencias en América Latina*, Santiago, Publicación Naciones Unidas, 2007.
- ORELL Marcia, *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006.
- FEIJÓO María del Carmen, *Nuestra memoria, nuestro futuro : Mujeres e historia, América Latina y el Caribe*, Ediciones de las mujeres, n° 10, Santiago, Isis Internacional, 1988.

PARANAGUA Paulo Antonio, *Le Cinéma en Amérique latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

PAREDES Americo, « Estados Unidos, México y el machismo », in *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 9, n° 1, January, 1967.

PICK Zuzana, *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, University of Texas Press, 1996.

SOLANAS Fernando, GETINO Octavio, *El cine como hecho político : la práctica del cine militante*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, Cuadernos políticos, 1973.

b. Articles

BIRRI Fernando, *Apuntes sobre la "guerra de guerrillas" del Nuevo Cine Latinoamericano* in *Cine Cubano*, n° 49-51, La Habana, 1968.

GUMUCIO DAGRÓN Alfonso, « Bolivia : los dos grupos « Ukamau », in *Formato 16*, n° 11, 1982.

LASTARRIA-CORNHEIL Susana, « Las mujeres y el acceso a la tierra comunal en América Latina », in *Estudios Agrarios*, 2012.

LITTÍN Miguel, « El cine latinoamericano y su público », in *Formato 16*, n° 9, 1981.

MURCIA Claude, « Violence et société dans le cinéma latino-américain », in *L'ordinaire latino-américain*, n° 213, 2010.

RAMOUCHE Marie-Pierre, « Documentaire et fiction dans *Nortado* de Rigoberto Perezcano », in *Les Cahiers ALHIM*. [En ligne] URL : <https://alhim.revues.org/4198> [Consulté le 10 janvier 2013].

REZA José Luis, « Regard sur le cinéma indigène. Autoreprésentation et droit à l'audiovisuel », in *Cinemas d'Amérique latine*, Presse universitaire du Mirail, n° 21, 2013.

SAINT-DIZIER Francis (dir.), « Cinéma et politique », Cinéma d'Amérique latine, n° 21, Presse universitaire du Mirail, 2013.

SPENSER Daniela, « Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe », in *Cuicuilco*, Escuela Nacional de antropología e Historia, 2005.

c. Thèses

MARÍN CASTRO Pablo, *Texto y contexto : el manifiesto de los cineastas de la unidad popular y la construcción de una cultura revolucionaria*, dirigé par Eduardo Cavieres Figueroa, Département de Philosophie et Humanités, Universidad de Chile, 2007.

d. Articles de presse :

FAL33, Dossier de presse : Rencontres de cinéma d'Amérique latine de Pessac, [En ligne]

URL : <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/1999/noviembre/26-noviembre-1999/variedades/variedades1.html> [Consulté le 20 mars 2014].

GALEANO Eduardo, « 12 de octubre, nada que festejar », in *Ecoportal*, 09 octobre, 2002. [En

ligne] URL : [http://www.ecoportal.net/Eco-](http://www.ecoportal.net/Eco-Noticias/12_de_octubre_Nada_que_festejar)

[Noticias/12_de_octubre_Nada_que_festejar](http://www.ecoportal.net/Eco-Noticias/12_de_octubre_Nada_que_festejar) [Consulté le 20 novembre 2014].

e. Rapports :

AYRES Robert, *Crime and Violence as Development Issues in Latin America and the Caribbean*, Washington, Banque mondiale, 1998.

DEL CID Víctor, RODRIGUEZ Javier et VALDIVIA Cristina, *Diagnóstico sobre la situación de los derechos humanos de los pueblos indígenas de América Central*, Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OACNUDH), 2011.

COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL), *Estadísticas para la equidad de género magnitudes y tendencias en América Latina*, Cuadernos de la CEPAL, 2007.

COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL), Informe anual 2013-2014. *El enfrentamiento de la violencia contra las mujeres en América Latina y el Caribe* (LC/G.2626), Santiago de Chile, Publication Nations Unies, 2014.

NATIONS UNIES, ONU MUJERES, *Agenda de desarrollo Post 2015: La igualdad de género en el futuro que queremos. Desigualdad y género en América Latina y el Caribe*, Publication Nations Unies, 2014.

MARTÍNEZ PIZARRO Jorge , *América Latina y el Caribe : migración internacional, derechos humanos y desarrollo*, Santiago, CEPAL, 2008.

PORTAIL DU CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL LATINO-AMÉRICAIN ET CARAÏBÉEN, *l'Acte officielle de la Constitution du Comité de Cinéastes d'Amérique Latine*, Caracas, 11 de septembre de 1974. [En ligne] URL : <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=45> [Consulté le 12 mai 2011].

UNICEF FUNPROEIB ANDES, *Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina*, Cochabamba, FUNPROEIB Andes, Vol. II, 2009.

V. Études historiques, culturelles et cinématographiques sur l'Amérique centrale

a. Ouvrages

ABSHAGEN LEITINGER Ilse, *The Costa Rican women's movement : a reader*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

- BAEZA VENTURA Gabriela, ZIMMERMAN Marc (dir.), *Estudios centroamericanos en el nuevo milenio*, San José, Editorial Costa Rica, 2009.
- BUCHELI Marcelo, *Good dictator, bad dictator: United Fruit Company and Economic Nationalism in Central America in the Twentieth Century*, Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2006.
- BUCHSBAUM Jonathan, *Cinema and the Sandinistas: filmmaking in revolutionary Nicaragua*, Austin, University of Texas Press, 2003.
- CALL Charles T., *Sustainable Development in Central America: The Challenges of Violence, Injustice and Insecurity*, Hamburg, Institut für Iberoamerika-Kunde, 2000.
- CAMACHO Daniel, MANJIVAR Rafael, *Movimientos populares en Centroamérica*, San José, Editorial universitaria centroamericana, 1985.
- CEDENO CASTRO Rogelio, *La desmovilización militar en América Central : el impacto social y político del estallido de la paz, los años noventa*, San José, Dice Libros, 2008.
- CORTÉS María Lourdes, FREER Carlos, *Luces cámara acción ! cine y televisión*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.
- CORTÉS María Lourdes, *El espejo imposible: un siglo de cine en Costa Rica*, San José, Farben Grupo Editorial Norma, 2002.
- CORTÉS María Lourdes, *La Pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- CORTÉS María Lourdes, *Luz en la pantalla. Cine, video y animación en Costa Rica*, San José, Ediciones Perro Azul, 2008.
- CUEVAS MOLINA Rafael, *Traspatio Florecido : Tendencias de la dinámica de la cultura de Centroamérica (1979-1990)*, Heredia, EUNA, 1993.
- DUDLEY Steven, « Drug Trafficking Organizations in Central America: Transportistas, Mexican Cartels and Maras », in Eric Olson, David Shirk & Andrew Selee, *Shared*

- Responsibility: U.S.-Mexico Policy Options for Confronting Organized Crime*, San Diego, University of San Diego, 2010.
- GAITÁN Karly, *A la conquista de un sueño. Historia del cine nicaragüense*, Managua, FUCINE, Fundación para la Cinematografía y la Imagen, 2014.
- LASSERRE Guy, *Les Amériques du Centre*, Paris, Presse universitaire de France, 1974.
- MARRANGHELLO Daniel, *El Cine en Costa Rica, 1903-1920*, San José, Ediciones cultura cinematográfica, 1988.
- MARRANGHELLO Daniel, *Cine y censura en Costa Rica*, San José, Ediciones cultura cinematográfica, 1989.
- MARRANGHELLO Daniel, *Cultura cinematográfica en Costa Rica: los orígenes*, San José, Ediciones cultura cinematográfica, 2011.
- MARTÍNEZ José, *Mi general Torrijos*, Ciudad de Panamá, Centro de Estudios Torrijistas, 1987.
- MATARRITA Alexander, *La vida en otra parte : migración y cambios culturales en Costa Rica*, San José, Editorial Arlekin, 2009.
- PÉREZ BRIGNOLI Héctor, CASAÚS ARZÚ Marta Elena et CASTILLO QUINTANA Rolando, *Centroamérica : Balance de la década de los 80. Una perspectiva regional*, Madrid, CEDEAL, 1992.
- PÉREZ BRIGNOLI Héctor, *Historia general de Centroamérica. De la Posguerra a la crisis*, Vol. V, Madrid, Editorial Siruela, 1993.
- PÉREZ BRIGNOLI Héctor, *Breve historia de Centroamérica*, Madrid, Alianza, 2000.
- RAMÍREZ Sergio, *Adiós muchachos: una memoria de la revolución sandinista*, México, D.F, Aguilar, 1999.
- RIVERA Pedro, *Cine, ¿Cine? ¡Cine! La memoria vencida*, Ciudad de Panamá, Ediciones Fotograma, 2009.

SANDOVAL Carlos, *El mito roto, inmigración y emigración en Costa Rica*, San José, Editorial UCR, 2008.

SANDOVAL Carlos, *Otros amenazantes : los nicaragüenses y la formación de identidades nacionales en Costa Rica*, San José, Editorial UCR, 2002.

SELSER Gregorio, *Panama érase un país a un canal pegado*, México D.F, Universidad obrera de México, 1989.

TORRES-RIVAS Edelberto, *La piel de centroamérica (una vision epidérmica de setenta y cinco años de su historia)*, San José, FLACSO, 2007.

TOVAR Yderín, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo ciné latinoamericano*, Vol. III, Centroamérica y el Caribe, Distrito Federal, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988.

TUBÍN Victoria, JIMÉNEZ Ajb'ee, VERDUGO Lucía, *Cambiamos de chip: para una Guatemala plural, un periodismo incluyente*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2010.

DEL VASCO César, SOBERÓN TORCHÍA Edgar, *Breve historia del cine panameño*, Ciudad de Panamá, CIMAS, 2003.

VARGAS Virginia (1994), « El movimiento feminista latinoamericano : entre el desencanto y la Esperanza », in LEÓN Magdalena, *Mujer y participación política : avances y desafíos en América Latina*, Bogotá, Armada Electrónica.

VILAS Carlos María, (dir.) *Democracia emergente en Centroamérica*, Mexique, UNAM, 1993.

b. Articles

ANDRADE-EEKHOFF Katharine, « Migration and Development in El Salvador: Ideals Versus Reality », in *Migration Information Source*, 1 april, 2006. [En ligne] URL :

- <http://www.migrationpolicy.org/article/migration-and-development-el-salvador-ideals-versus-reality> [Consulté le 22 février 2012].
- CABEZAS VARGAS Andrea, « NICA/ragüense : le documentaire comme témoignage socioculturel du phénomène d'immigration nicaraguayenne au Costa Rica », in *Les Cahiers ALHIM*, n° 23, 2012.
- CANAHUI Enrique, « Verónica Riedel una artista de mundo », in *Revista ejecutiva centroamericana*, 2012.
- CARDEMIL Leonardo, DI TATA Juan Carlos et FRANTISCHEK Florencia, « Amérique centrale : ajustement et reformes dans les années 90 », in *Finances et Développement*, mars 2000, vol. 37, n° 1, 2000.
- CASAÚS ARZÚ Marta Elena, GARCÍA GIRALDEZ Teresa, « Identidad y participación de la mujer en América Central », in *América Latina Hoy : Mujeres identidad y participación*, Madrid, SEPLA, novembre, 1994.
- 2000, vol. 37, n° 1, 2000.
- CASAÚS ARZÚ Marta Elena, « Del Estado racista al Estado plural », in *Stockholm Review of Latin American Studies*, n° 6, juillet, 2010.
- CHANT Sylvia, JAEN HERNÁNDEZ Enid, CASTELLÓN ZELAYA Luis, ROJAS SABORÍO Roberto, « La feminización de la pobreza en Costa Rica », in *Anuarios de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, n° 33-34, 2008.
- CORTÉS María Lourdes, « La Luz en la pantalla : cine centroamericano reciente », in *Cinemas d'Amérique Latine*, n°15, Presse universitaire de Toulouse, janvier 2007.
- CORTÉS María Lourdes, « El renacer del cine centroamericano », in *Cinemas d'Amérique Latine*, n°17, Toulouse, Presse universitaire de Toulouse, janvier 2009.
- CORTES María Lourdes, « El nuevo cine costarricense », in *Revista Comunicación*, vol. 20, n° 2, 2011.

- CORTÉS María Lourdes, « Mujer y madre en el cine centroamericano actual », in *Cinemas d'Amérique latine*, Presse universitaire de Toulouse n° 22, 2014.
- DABENE Olivier, « Amérique centrale : de la fin de la crise régionale à la poursuite des crises locales », in *Cultures & Conflits*, hiver 1990. [En ligne] URL : <http://conflits.revues.org/index72.html> [Consulté le 02 juin 2011].
- DROUHOUT Pascal, « Entretien avec Enrique Bolaños », in *Politique internationale*, n° 105, automne 2004. [En ligne] URL : http://www.politiqueinternationale.com/revue/print_article.php?id=93&id_revue=19&content=texte [Consulté le 3 juin 2013].
- FELPERIN Leslie, « Review: The Pad », in *Variety*, 5 mars 2008.
- GRINBERG PLA Valeria, « Mujeres cineastas de Centroamérica : continuidad y ruptura », in *Mesoamérica*, n° 55, janvier-décembre, 2013.
- KOEHLER Robert, « From Berlin to Guadalajara », in *Film Journey*, 13 mars 2008.
- LARA Katia, « CINE clandestino en Centroamérica », in *Encontrarte*, n° 56, janvier, 2007. [En ligne] URL : <http://encontrarte.aporrea.org/media/56/clandestino.pdf> [Consulté le 23 mai 2011].
- MARSHAL Lee, « About The Pad », in *Screen Daily*, 13 février 2008.
- MEJÍAS Sonia, « El debate entre conservadores y liberales, en Centroamérica. Distintos medios para un objetivo común, la construcción de una República de ciudadanos », in *Espacio Tiempo y Forma*, 2000.
- MEZA Victor, « The Military: Willing to Deal », in *Report on the Americas*. (Éditions spécial : Honduras), New York, NACLA, 1988.
- MUÑOZ Eduardo, « Costa Rica : relanza la Muestra de Cine », in *UnMundo América Latina*, 27 octobre 2006. [En ligne] URL : <http://www.un-mundo.org/contrapartes/noticia.php/1795.html> [Consulté le 2 février 2012].

- MURCIA Claude, « Violence et société dans le cinéma latino-américain contemporain », in *L'ordinaire Latino-américain*, n° 213, 2010.
- MURILLO Marvin, « Festival Centroamericano de video joven. La 240 », in *Comunicación y medios para el desarrollo de América Latina y el Caribe*, 31 octobre 2007. [En ligne] URL : <http://www.comminit.com/la/node/265395> [Consulté le 3 février 2012].
- SALAS MURILLO Bértold, « De Elvira a Gestación: amor e identidad, mujer y sociedad », in *Revista Comunicación*, vol. 20, n° 2, 2011.
- CORTÉS RAMOS Alberto, « Apuntes sobre las tendencias migratorias en América Central en la segunda mitad del siglo XX » in *Reflexiones 82*, San José, Universidad de Costa Rica, 2003.
- DIEGO TREJOS Juan, GINDLING Thomas, « La desigualdad en Centroamérica durante el decenio 1990 » in *Revista CEPAL*, décembre, 2004.
- QUESADA Francisco, « Cine salvadoreño, legislación y asociatividad », in *Caratula*, n° 44, octobre-noviembre, 2011.
- RODGERS Dennis, « Living in the shadow of death: gangs, violence and social order in urban Nicaragua, 1996–2002 », in *Journal of Latin American Studies*, Cambridge University Press, 2006.
- RYAN Susan, MARTÍN Paolo, PONCE José, « Behind Rebel Lines: Filmmaking in Revolutionary El Salvador », in *Cinéaste*, Vol. 14, n° 1, 1985.
- SOTO QUIRÓS Ronald, DÍAZ David, « Mestizaje indígenas e identidad nacional en Centroamérica », in *Cuadernos de Ciencias Sociales*, n° 143, Flacso, 2007.
- SOTO QUIRÓS Ronald, « Imaginando una nación de raza blanca en Costa Rica: 1821-1914 », in *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, Les Cahiers ALHIM, 2008.
- STOCK Ann Marie, « Hollywood South? Cinema and Criticism Coverage in Costa Rica », in *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 17, Austin, University of Texas Press, 1998.

- UGARTE Elizabeth, « Un breve recorrido por la expresión audiovisual de Nicaragua », in *Istmo*, n° 13, Nicaragua, 2006. [En ligne] URL : <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/recorrido.html#text02> [Consulté le 27 janvier 2011].
- VILAS Carlos, « Después de la revolución, democratización y cambio social en Centroamérica » in *Revista de Sociología*, n° 3, México, 1992.
- WEST Denis, « Revolution in Central America : A Survey of Recent Documentaries », in *Cineaste*, v. 12, n° 1, 1982.
- ZIMMERMAN Marc, « Estudios centroamericanos en el nuevo desorden mundial », in *Istmo*, 2004. [En ligne] URL : <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/intro.html#end0> [Consulté le 8 juin 2011].

c. Thèses

- DURÓN Hispano, *New Central America Cinéma (2001-2010)*, thèse doctorale en Études filmiques et médias, sous la direction de Tamara Falicov, Kansas University, 2014.
- SOTO QUIRÓS Ronald, *Représentation du peuple costaricien : « la race » entre le regard extérieur et la construction nationale 1821-1921*, thèse de doctorale en Études ibériques et ibéro-américaines, spécialité civilisation, sous la direction de Yves Aguila Université de Bordeaux 3, 2010.

d. Articles de presse :

- ANONYME, « Presidente censuró película Banana Republic », in *La República*, 24 de abril 1976.
- ARCE Melissa, « Llegó la Muestra : ¡Fuera luces! », in *La Nación*, 15 de noviembre, 2005.

- DEL CID Amalia, « Una película dramática: el cine nica », in *La Prensa*, Managua, 10 de julio 2010. [En ligne] URL : <http://www.laprensa.com.ni/2011/07/10/reportajes-especiales/66239> [Consulté le 18 mai 2011].
- DOMINGUEZ Pedro, « Crisis de niños migrantes por violencia en Centroamérica », in *Milenio*, 12 de agosto, 2014.
- ESCUDOS Jacinta, « Cine en el Salvador », in *La prensa gráfica*, 10 de junio 2012, San Salvador.
- GAITÁN Karly, « Ley de cine en Nicaragua ¿Para qué? », in *La Prensa*, Managua, 16 de octubre 2010. [En ligne] URL : <http://www.laprensa.com.ni/2010/10/16/suplemento/la-prensa-literaria/1093604-3039> [Consulté le 8 juillet 2011].
- HUERTA César, « Palabras mágicas desde un lago mítico », in *El Universal*, 17 de mayo 2013.
- LEMUS Jorge, « Cineasta Luis Argueta », in *La Prensa libre*, 27 de julio, 2003.
- MARTÍNEZ ZARATZ Ana, « Cine, una polémica iniciativa de ley », in *Plaza Pública*, 05 de diciembre 2011. [En ligne] URL : www.plazapublica.com.gt [Consulté le 11 décembre 2011].
- MELARA Yurina, « Cine Salvadoreño llega a Hollywood », in *La Opinión*, 10 de agosto 2012. [En ligne] URL : <http://www.laopinion.com/2012/08/10/cine-salvadoreno-llega-a-hollywood/> [Consulté le 23 août 2012].
- MÉNDEZ Marilyn, « Declaran a Micheletti diputado vitalicio » in *La Prensa*, Honduras, 14 de enero 2010.
- MENDIZABAL Ana Lucía, « Cápsulas se distribuirá en EE.UU. », in *Siglo21*, 01 abril 2011. [En ligne] URL : <http://www.s21.com.gt/node/34214/track> [Consulté le 18 avril 2014].

- MENDIZABAL Ana Lucía, « Riedel: Cápsulas es un lujo que me di », in *Siglo21*, 04 abril 2011.
[En ligne] URL : <http://www.s21.com.gt/node/37448> [Consulté le 18 avril 2014].
- MORA José Eduardo, « Tiempo del cine y video costarricense », in *Seminario Universidad*, n° 1503, 1 novembre 2002.
- MORALES Mónica, « La Gestación de una película tica », in *Perfil*, 6 octubre 2009.
- ORTIZ Óscar, « Lubaraun : el documental sobre la nación garífuna », in *Altanto*, Managua, 1 de octubre, 2014. [En ligne] URL : <http://altanto.com.ni/2014/10/01/labaraun-el-documental-sobre-la-nacion-garifuna/> [Consulté le 19 octubre 2014].
- RODRÍGUEZ Natalia, « El largo y tortuoso recorrido de "El camino" », in *Red cultura*, marzo 2008.
- SANDOVAL Julieta, « Con un baúl de historias por contar », in *Revista D*, n° 258, 14 de junio 2009.
- SALINA Carlos, « Ortega abre la puerta a su reelección al liberar a Alemán », in *El país*, 17 de enero 2009.
- SERRANO Israel, « Cineastas preparan anteproyecto de Ley de cine », in *La página*, 7 de marzo 2012.
- UREÑA Jurgen, *La quimera y el crisol: Pionera. « Kitico Moreno inspiró el Centro de Cine e hizo escuela de creadores en Costa Rica »*, in *La Nación*, San José, Costa Rica, 13 de mayo 2007.
- VALDIVIESO Luis, « Cine Salvadoreño, ¿Realidad o ficción ? », in *Hunnapuh*, 03 de noviembre 2010.
- VALENS Gregory, « The Pad », in *The Hollywood Reporter*, 28 february, 2008.
- VENEGAS William, « Crítica de cine: Gestación es cine en una sola carta », in *La Nación*, 19 de octubre 2009. [En ligne] URL :

<http://www.nacion.com/viva/2009/octubre/19/viva2127811.html> [Consulté le 27 mars 2015].

e. Rapports :

BANQUE MONDIALE, *Crimen y violencia en Centroamérica. Un desafío para el desarrollo*,

Departamento de desarrollo sostenible y reducción de la pobreza y gestión económica,

Región de América Latina y el Caribe, 2011. [En ligne] URL :

http://siteresources.worldbank.org/INTLAC/Resources/FINAL_VOLUME_I_SPANISH_CrimeAndViolence.pdf. [Consulté le 3 avril 2014].

COMISIÓN DE LA VERDAD PARA EL SALVADOR, *De la locura a la Esperanza, le guerra de doce años en el Salvador*, El Salvador-New York, Oficina de Naciones Unidas para el desarrollo, 1993.

COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO, *Guatemala, memoria del silencio*, Ciudad de Guatemala, Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, 1999.

CORTÉS María Lourdes, *Rapport de fonctions*, École de cinéma et télévision, Université Veritas, novembre 2006.

DAVILA Almícar, FUENTES Regina (dir.), *Diagnóstico del racismo en Guatemala*, vol. IV, Guatemala, Vicepresidencia de la República, 2007.

DIRECCIÓN GENERAL DE MIGRACIÓN Y EXTRANJERÍA, *Migración e integración en Costa Rica. Informe Nacional 2012*, San José, Dirección general de migración y extranjería, 2012.

FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS, *Genocidio en Guatemala : Ríos Montt culpable*, n° 613, juillet 2013.

GILGEN Elisabeth, *A Fatal Relationship: Guns and Deaths in Latin America and the Caribbean*, Small Arms Survey, 2012.

GINDLING Tim, DIEGO TREJOS Juan, *The distribution of income in Central America*, Bonn, Institute for the study of labor, IZA Discussion paper n° 7236, 2013.

GIRACCA Anabelle, SAPÓN Francisco, « Análisis crítico del discurso: Una herramienta de información social », in *Cuadernos de Comunicación*, PUCMM, Catedra UNESCO, n° 5, 2013.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS, *Sistema Nacional de Información sobre violencia en contra de Mujeres*, Guatemala, INE, 2012.

GONZÁLEZ José, BRIONES Heydi, *Perfil Migratorio de Nicaragua*, Managua, Organización Internacional para las migraciones, 2013.

LEGGETT Theodore, *Crime and development in Central America, Caught in the crossfire*, Nations Unies, Rapport mai 2007. [En ligne] URL : https://www.unodc.org/pdf/research/Central_America_Study_2007.pdf[Consulté le 28 novembre 2012].

LEYVA Héctor (dir.), *Actas del segundo congreso centroamericano de estudios culturales (2009)*, Tegucigalpa, Plural, Organización para la cultura, 2010.

MATUTE RODRÍGUEZ Arturo, GARCÍA SANTIAGO Iván, *Informe estadístico de la violencia en Guatemala*, Guatemala, Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo (PNUD), diciembre 2007.

MIGRATION POLICY INSTITUTE, base de données de U.S. Census Bureau 2010 et 2013 American Community Surveys et 2000 Decennial Census. [En ligne] URL : <http://www.migrationpolicy.org/programs/data-hub/charts/largest-immigrant-groups-over-time?width=1000&height=850&iframe=true> [Consulté le 28 janvier 2014].

MUSEOS Y GALERÍAS DE NICARAGUA, Retrospectiva de cine y video, *Los 10 años que conmovieron al Mundo: Imágenes y memorias de la Revolución Nicaraguense*,

- Nicaragua, 2006. [En ligne] URL : http://www.cinenica.net/quienes_somos.html
[Consulté le 20 mai 2011].
- NACIONES UNIDAS, Informe de la Comisión de la Verdad para El Salvador, *De la locura a la esperanza. La guerra de 12 años en El Salvador*, San Salvador-New York, 1992.
- NACIONES UNIDAS, Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, *Guatemala memoria del silencio*, Guatemala, Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, 1999.
- OEA, Comisión Interamericana de Derechos Humanos, *Honduras: derechos humanos y golpe de estado*, Organismo de Estados Americanos, Ser.L/V/II.Doc. 55, 30 décembre 2009.
- OEA, Rapport des systèmes culturels nationaux nicaraguayen. Disponible sur le site officiel *Organización de Estados Iberoamericanos*. [En ligne] URL :
<http://www.oei.es/cultura2/Nicaragua/10b.html> [Consulté le 24 juin 2011].
- OROZCO Manuel, YANSURA Julia, *Migración y desarrollo en América Central: Percepciones políticas y nuevas oportunidades*, Inter-American Dialogue, Washington D.C, novembre 2013.
- PNUD, *Segundo Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá*, San José, Editorama, S.A., 2003,
- PROGRAMME, *IVº Congreso de estudios culturales centramericanos (2013)*, San José, Costa Rica, 17-19 julio, 2013.
- RESTREPO Jorge A., TOBÓN GARCÍA Alonso, *Guatemala en la Encrucijada. Panorama de una violencia transformada*, Small Arms Survey et CERAC, juillet 2012.
- ROQUE Ricardo, ESCALÓN Carlos, *Cine y televisión. Análisis de la expresión artística en El Salvador*, San Salvador, Fundación AccesArte, 2013.

Textes Juridiques

ASAMBLEA CONSTITUYENTE, *Constitución de la República del San Salvador*, San Salvador, 15 de diciembre 1983.

REPÚBLICA DE COSTA RICA, Ley n° 4573 de 1970, Regla de la pena de aborto, San José, Costa Rica, artículos 118-122.

REPÚBLICA DE PANAMÁ, Ley n° 16 de 2012, Régimen especial de la industria de cine y del audiovisual, República de Panamá, 27 de abril 2012, Gaceta n° 27024-c, article n° 1.

REPÚBLICA DE NICARAGUA, Ley n° 723 « Ley de cine y Artes visuales », República de Nicaragua, Managua, Nicaragua, 20 de mayo 2010.

NATIONS UNIES, *Déclaration universelle des droits de l'homme*, Haut-Commissariat des Nations Unies, Paris, 1948.

REPÚBLICA DE PANAMÁ, Asamblea Legislativa, *Constitución política de la República de Panamá*, Ciudad de Panamá, Artículo n° 277, 11 de octubre 1972.

FILMOGRAPHIE

(Corpus principal)

ÁLVAREZ María José, HERNÁNDEZ Martha Clarissa, *Lubaraun*, Luna Films, Nicaragua, 2014, 65'.

ARGUETA Luis, *AbUSAdos*, Maya Media, Guatemala, 2011, 97'.

BENAIM Abner, *Chance*, Apertura Films, Panamá, 2009, 90'.

CRISÓSTOMO Alejandro, *Fe*, Ceibita Films, Casa comal, Guatemala, 2011, 70'.

DE LA TEXERA Diego, *El Salvador el pueblo vencerá*, Instituto cinematográfico del Salvador Revolucionario, El Salvador, 1981, 120'.

ENDARA Ana, *Curundú*, Mansa Productora, Panamá, 2007, 66'.

GUEVARA Tomás, *Ausentes*, Ángulos films, Le Salvador, 2010, 36'.

HIDALGO Hilda, *Del amor y otros demonios*, Alicia Films, Costa Rica, 2009, 95'.

HOWELL Patricia, *Dos veces mujer*, CCPC, Costa Rica, 1982, 42'.

JAUGEY Florence, *El día que me quieras*, Camila Films, Nicaragua, 1999, 59'.

LARA Katia, *¿Quién dijo miedo ? Honduras de un golpe*, Terco Producciones, Honduras, 2010, 109'.

MONCADA Mercedes, *Palabras mágicas*, IMCINE, Producciones Amaranta, Nicaragua, 2012, 82'.

ORTEGA Pituka, *Los puños de una nación*, Hypatia Films, Panamá, 2005, 75'.

RAMÍREZ Sergio, *Distancia*, Joaquín Ruano Producciones, Guatemala, 2012, 84'.

RAMÍREZ Esteban, *Gestación*, Cinetel S.A, 2009, Costa Rica, 92'.

RIEDEL Verónica, *Cápsulas*, Anver films, Guatemala, 2012, 103'.

SUÁREZ Mario Alberto, *Herederos de Cushcatan*, Conseil coordonateur national indigène du Salvador, El Salvador, 2011, 47'.

YASIN Ishtar, *El camino*, Producciones Astarte, Costa Rica, 2008, 90'.

INDEX

A

Víctor Hugo Acuña : 134
Alfonso Albacete : 89
Nicole Albert : 191
Arnoldo Alemán : 81, 82, 84, 113, 114, 184
Francisco Allanese : 370
Alie Allie : 201
Brad Allgood : 244
Margarita Álvarez : 194
María José Álvarez : 63, 83, 161, 196, 201, 214, 244, 267, 268, 275, 335, 380, 419, 424, 427
Guillermo Anderson : 244
Cristina Andreu : 108
Guillermo Andreu : 73
Tran Anh Hung : 236
Alfonso Arau : 46
Edwin Arévalo : 121
Luis Argueta : 74, 89, 155, 287, 337, 380, 382, 405, 406, 407, 415, 418
Óscar Arias Sánchez : 76
Alejandro Astorga : 243
Laura Astorga : 111
Alvaro Arzú : 88
Jacques Aumont : 282

B

Violeta Barrios de Chamorro : 64, 80, 81, 82, 94, 153
Luciano Balducci : 424
J. Bauer : 89
Herman Bauck : 47
Abner Benaim : 106, 157, 290, 291, 292, 295, 298, 302, 328, 336
Fosi Bendeck : 287
Dominique Bertou : 230
Enzo Bianchi : 69
Guido Bilbao : 106
Fernando Birri : 11, 30, 41, 42, 48, 101, 149, 166, 186, 278, 285, 424
Marcos Blanco : 134
Enrique Bolaños : 113, 184
Vero Bollow : 244
Eduardo Brenes : 108
Marcelo Bucheli : 284
Buonamico Buffalmacco : 228
Luis Buñuel : 28, 333
Noël Burch : 191
George Bush : 92
George W. Bush : 406
Judith Butler : 197

C

Jorge Cajar : 104, 106, 157
Franklin Caldera : 62
Armando Calderón : 85
José David Calderón : 37, 69
Rafael Ángel Calderón Furnier : 91
Charles Call : 332
Rafael Leonardo Callejas : 93
Felipe Calvo : 289
Erick Camayd-Freixaq : 412
Sergio Cambefort : 45, 153
José Campang : 17, 49, 50, 73, 74, 379
Anni Canavaggio : 10§
Luciano Capelli : 244, 335
Ernesto Cardenal : 62
Adrián Carrasco : 47
Joaquín Carrasquilla : 106
César Caro : 108, 112
Albertina Carri : 330
Marta Elena Casaús : 199, 315, 317
Manuel Castell : 315
Julieta Castellanos : 344
Américo Castilla : 134
Enoch Castellero : 52, 79, 153
Óscar Castillo : 46, 59, 108, 112, 156, 288, 380
Enrique Castro : 106, 243
Juan Bautista Castro : 288
Camilo de Castro : 244
Pedro Joaquín Chamorro : 60
Isis Campos : 244
Justo Chang : 74
Peter Chapel : 380

Ferran Caun : 119, 120
Hugo Chávez : 128, 347
Rafael Chinchilla : 106
Aram Cisneros : 137
Marie-Thérèse Coenen : 227
Pamela Cohen : 200, 424
Rochne Cole : 412, 413
Luis Conguache : 244
Felipe Cordero : 94, 201, 335
Otto Coronado : 198
Alberto Cortés : 377, 379, 381
María Lourdes Cortés : 11, 15, 16, 17, 18, 21, 26, 32, 35, 36, 46, 49, 53, 54, 59, 62, 63, 65, 67, 68, 79, 99, 102, 107, 109, 110, 134, 195, 197, 240, 312, 313, 314, 333, 421
Alejandro Cotto : 37, 69, 285, 334
Virgilio Crisonino : 69
Alejandro Crisóstomo : 112, 134, 289, 316, 320, 323, 325, 327
Alfredo Cristiani : 84
Orlando de la Cruz : 107
Pablo Cruz : 117
Antonio Cuevas : 108

D

Olivier Dabène : 40, 77, 81, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 114, 122
Jorge Dalton : 49, 134, 244
Rubén Darío Paredes : 78
Jorge Denti : 48, 288, 424
Franck Diamond : 48, 424
Alex Douglas : 106
Rolando Duarte : 89, 243

Hispano Durón : 18, 95, 202

E

Katharine Eekhoff : 400, 401, 404

Sandra Eleta : 98

Ana Endara : 96, 106, 201, 337, 351, 355,
359, 361, 362, 376

Guillermo Endara : 93

Antonio Eguino : 240

Guillermo Escalón : 20, 70, 72, 86

Gustavo Adolfo Espina : 87

Ricardo de la Espriella : 78

Heriberto Esquicio : 260

Óscar Estrada : 337

F

Paz Fábrega : 108, 112, 202, 427

Gustavo Fallas : 108, 112, 335

Ana Lucía Faerón : 201

Marc Ferro : 28, 29, 190, 223, 280, 282,
395, 426, 428

Vicente Feraz : 112

Marck Ferguson : 244

Emilio Fernández : 287

Ricardo Fernández : 99, 288

Carlos Ferrer : 58

Ray Figueroa : 337

José María Figueres : 92

Eduardo Fleischmann : 73

Julia Fleming : 337, 380

Carlos Flores : 89, 94

Daniel Flores : 244

Jane Fonda : 49

Jorge Fons : 46

Elena Fortes : 117

Jorge Fraga : 45

Luis Franco : 52, 54

Nancy Fraser : 192

Carlos Freer : 15, 96, 431

Sigmund Freud : 231

Mauricio Funes : 119

G

Leo Gabriel : 47

Karly Gaitán : 15, 16, 61, 83

Adrián García : 112

Carlos García : 241

Jorge García : 118

Gael García Bernal : 117

Joaquín García Monge : 99, 288

Ramiro García : 112

Roberto García : 110

William García : 290

Anabella Giracca : 315, 317, 318, 321

Rafael Giraud : 52

Linda Green : 415

Octavio Getino : 16, 26, 53, 101, 149, 228,
329, 424

Aron Goldsmith : 409

(H)Enrique Goldman : 88, 89, 201, 243

Manuel Octavio Gómez : 478 288, 335

María Gómez : 399, 402

Miguel Gómez : 112, 337

Alejandro González : 330

Alfredo González : 243

Bolivar González : 83
Francisco González : 112, 202
Gabriel González : 110
Jeffrey Gould : 156, 244, 337
Valeria Grinberg : 21, 197
Tomás Guevara : 337, 380, 382, 396, 418
Xavier Gutiérrez : 99, 288
Laura Guzmán : 204
Patricio Guzmán : 330, 347

H

Yves-Hiram Haesevoets : 351
Paolo Hasbún : 156, 258
Andrés Heindenreich : 109
Guy Hennebelle : 17, 18, 50, 55, 70, 72,
73, 74
Carlos Henríquez Consalvi : 49, 86, 119,
156, 244, 337
Hilda Hidalgo : 96, 106, 108, 112, 134,
195, 201, 202, 224, 225, 232, 233, 236,
335
Jaime Humberto Hermsillo : 46
Felipe Hernández : 59, 194
Gabriela Hernández : 95, 288
Julio Hernández : 125, 156, 337
Martha Clarissa Hernández : 63, 83, 196,
201, 214, 244, 267, 268, 275, 335, 380,
427
Maximiliano Hernández : 159, 263
Francisco Herrera : 17, 70, 72, 73
Héctor Herrera : 106
Ernesto Holder : 52
Reynaldo Holder : 52, 288

Franco Holness : 106, 337
Aurelio Horta : 107
Jorge Huelva : 83

I

Carlos Ibarra : 18, 62
José A. Idiáquez : 275
Alex de la Iglesia : 138
Alberto Isaac : 46
Richard Izarra : 49

J

Antonio Jara : 337
Ernesto Jara : 337
Florence Jaugey : 83, 201, 214, 215, 216,
335, 337, 380, 419, 427
Ajb'ee Jiménez : 317
Elías Jiménez : 88, 89, 126, 146, 244, 289,
337
Hernán Jiménez : 112, 202, 381, 419
Humberto Jiménez : 83
Maureen Jiménez : 109, 112, 195, 210
Claire Johnston : 191, 203, 239
Mario Juárez : 258

K

René Kaës : 353
Sami Kafati : 37, 65, 66, 285, 334
Frida Kahlo : 233
Siegfried Kracauer : 27, 28, 29, 33, 189,
223, 282, 315, 329, 424, 427, 428

Rodolfo Kush : 259

L

André Labarrère : 19, 420

Ramiro Lacayo : 48, 62, 83, 166, 422, 424

Rossana Lacayo : 201, 214, 289

Rafael Lanuza : 74, 287

Katia Lara : 72, 130, 134, 338, 339, 340, 342, 343, 345, 346

Tatiana Lara : 339

Guy Lasserre : 24, 25

Paul Leduc : 49

Jorge Lemus : 262, 405

Christian León : 285

Ramiro de León : 87

Julia Lesage : 203

Herty Lewites : 61

Peter Lilienthal : 48, 424

Atahualpa Lichy : 17, 70, 72, 73

Miguel Littín : 14, 48, 151, 424

Claudia Llosa : 292

Porfirio Lobo : 129, 347

Benji López : 290

Julio López : 244

Mario López : 47, 67

Oswaldo López Arellano : 66

Fernando R. Lucas García : 252

Diego Luna : 117

M

Ricardo Maduro : 127

Gerardo Maloney : 243, 288

Anselmo Mantovani : 52

Mariano Marín : 62, 63

Álvaro Martínez : 121, 380

Fernando Martínez : 52

Isabel Martínez : 112, 156, 381

Napoleón Martínez : 67

Vilma Martínez : 47, 67

Karl Marx : 176, 300

Alfredo Massi : 69

Cristina Meléndez : 121

Ofelia Medina : 46

Juan Alberto Melgar : 66

Luis Mena : 112, 337

Mauricio Mendiola : 109, 112

Consuelo Meza : 192, 197

José Luis Meza : 277

Roberto Micheletti : 341, 348

Julio Molina : 156, 244

Laura Molina : 110

Manuela Morales : 274

Sammy Morales : 290

Jimmy Morales : 290

Edgar Morin : 362

Kenneth Muller : 337

Laura Mulvey : 191

Guillermo Munguía : 243

Marvin Murillo : 111

N

Luis Naguil : 108, 109, 134

Carmen Naranjo : 46, 58, 59

Mónica Naranjo : 380

Rafael Nava : 220

Berta Navarro : 47
Jack Nicholson : 49
Ingo Niehaus : 58
Christiane Noireau : 229
Manuel Antonio Noriega : 78, 93, 178
María Novaro : 134

O

Manuel Obregón : 136
Daniel Oduber : 58
Marcia Orell : 42
Moisés Orellana : 290
Pituka Ortega : 97, 105, 106, 134, 137,
138, 143, 157, 168, 169, 170, 174, 175,
179, 195
Óscar Ortíz : 276

P

Nicolás Pacheco : 112, 202
Enrique Palacios : 337
Manuel Paniagua : 69
Katia Paradis : 134
Paulo Antonio Paraniagua : 16, 420
Americo Paredes : 215
Rodolfo Pasteur : 129
Alfonso Patiño : 285
René Pauck : 47, 66, 67, 95, 201, 243, 244
Andrés Papousek : 130, 339
Senel Paz : 134
Alquimia Peña : 134
Enrique Pérez : 106
Héctor Pérez Brignoli : 39, 199, 260, 379

Javier Pérez de Cuellar : 84
Frank Pineda : 83, 424
Eugenia Piza : 200, 204
Jean Claude Polack : 206, 207, 214
Baltazar Polío : 37, 70, 334
Ernesto Pool : 240
Gustavo Porras : 88

Q

Francisco Quesada : 117, 141, 144

R

Ricardo Rada : 240
Donald Ranvaud : 134
Belkis Ramírez : 83, 201, 290
Esteban Ramírez : 107, 112, 202, 290, 302,
303, 311, 312, 328
Marcos Ramírez : 107
Mercedes Ramírez : 110, 195, 210, 335
Sergio Ramírez : 46, 59, 134, 156, 245,
246, 248, 251, 252, 253, 255, 256, 422
Mariano Rayo : 127
Marcel Reinchenbach : 14, 73
Jackie Reiter : 200, 288, 424
Jorge Restrepo : 372
Álvaro Revenga : 243, 290
Carlos Reyes : 344
Christophe Roads : 78
Glauber Rocha : 149, 240, 285
Ismael Rodríguez : 287
Roberto Román : 244
Luis Romero : 106, 157, 337

Emilio Rodríguez : 18, 61
Miguel Ángel Rodríguez : 92
Natalie Roque : 346
Daniel Ross : 156, 244
Rafael Rosal : 89, 243
Jean-Claude Rouchy : 351, 353
Jean-Jacques Rousseau : 284
Samuel Rovinski : 46, 59, 422
Aristides Royo : 77
Víctor Ruano : 380

S

Héctor Sacalxot : 290
Carlos Saénz : 58, 92
Xenia Sagrado : 343
Diana Sánchez : 137
Jorge Sánchez : 134, 364
Roberto Sánchez : 134
Jorge Sanjines : 100, 240
Bértold Salas : 313
Maritza Salgado : 244
Gloria Salguero : 260
Miguel Salguero : 112
Lola Salvador : 99
José Luis Sanz : 244
Ovidio Savedra : 69
John Sayles : 47
Georges Sadoul : 19, 420
Francisco Sapón : 315, 318, 321
Ronald Sasso : 107
Peter Schumann : 55
Géneviève Sellier : 191
Jorge Serrano : 87

Katy Sevilla : 81, 82, 83, 142, 195
Leroy Sheffer : 137
Sergio Sibrián : 86, 244, 337
Edgar Soberón : 15, 97
Randall Shea : 335
Ella Shohat : 146
Fernando Somarriba : 63, 243, 380
Fernando Solanas : 53, 101, 149, 280, 329
Carlos Solís : 337, 380
Anastasio Somoza Debayle : 47, 59, 153, 181
Oscar Soria : 240
Pierre Sorlin : 282, 416
Manuel Sorto : 70
Rodrigo Soto : 99, 288, 331, 337, 356, 370
Ronald Soto Quirós : 1, 2, 11, 249, 259, 314
Arturo Sotto : 135
Robert Stam : 146
Uli Stelzner : 380
Oliver Stone : 49
Mario Alberto Suárez : 244

T

Diego de la Texera : 49, 61, 158, 163, 165, 182
Eric S. Thompson : 50
Wolf Tirado : 200, 288, 424
Gladys Tobar : 201
Alonso Tobón : 372
Edelberto Torres : 283, 331
Manuel Torres : 346, 347, 348

Omar Torrijos : 51, 53, 103, 153, 168, 172,
173, 178, 190

Martín Torrijos : 103, 105

Yderín Tovar : 49, 68, 71, 72, 157

Rafael Tres : 202

Edgar Trigueros : 196, 243, 287

Victoria Tubín : 317

Ted Turner : 49

U

Jorge Ubico : 73

Elizabeth Ugarte : 59, 60, 61, 62

Jurgen Ureña : 56, 112, 335

Fernando Uribe : 65

V

Rafael Vacaro : 74

Juan Carlos Valdivia : 292

Luis G. Valdivieso : 117, 144

Julio Valencia : 69

Noé Valladares : 86, 117, 120

Carlos Valle : 69, 339

Gerardo Vallejo : 45

Henk Van der Kolk : 137

Daniel Vander Gucht : 395

Gerardo Vargas : 288, 380

Rafael Vargas Ruíz : 60, 62, 82

Garcilaso de la Vega : 234

Absolón Velázquez : 269

Carlos Veliz : 118

Alonso Venegas : 99, 288

Pastor Vega : 45

Víctor Vega : 58, 112, 198, 243, 287

Hernán Vera : 49

Lucía Verdugo : 317

Ana Villacorta : 401, 402

Emmanuek Vincenot : 373

Jean-Didier Vincent : 212, 216, 218

W

Monona Wali : 200, 424

Haskell Wexler : 49

Yasser Williams : 137

David Leopold Wolfe : 412, 414

Y

Ishtar Yasin : 106, 112, 290, 380, 382,
383, 387, 389, 392, 394, 395, 418, 427

Antonio Yglesias : 58, 59, 108, 153, 287,
422

Yderín Tovar : 49, 68, 71, 72, 157

Z

Félix Zurita : 83, 155, 201, 288, 380, 419

Marcela Zamora : 201, 380

Gabrio Zappelli : 107

Manuel Zelaya : 128, 129, 340, 341, 342,
344, 347, 348, 349