

## Vision du cinéma américain sur les conflits politiques de l'Amérique latine

Gaston Lillo and Laurence Branchereau

---

Number 28-30, Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22067ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Lillo, G. & Branchereau, L. (1986). Vision du cinéma américain sur les conflits politiques de l'Amérique latine. *24 images*, (28-30), 46–50.

# VISION DU CINÉMA AMÉRICAIN SUR LES CONFLITS POLITIQUES DE L'AMÉRIQUE LATINE

Gaston Lillo

D'une façon ou d'une autre et à des degrés différents, tous les films font référence à une réalité. Je ne parle pas des supports techniques tels que l'enregistrement d'images et du son, ou du travail des signes analogiques qui fondent dans le récit audiovisuel ce qu'on appelle «l'impression de réalité». Je me réfère plutôt à la façon dont une narration filmique (et en général toute narration) s'approprie, pour produire du sens, d'un ensemble de matériaux idéologico-culturels (discours, mythes, symboles, etc.) qui surviennent à un moment précis de l'histoire, en réaction à une réalité donnée. Si tous ces matériaux sont, avant de faire partie des récits, déjà chargés de sens polyvalents (sujets à des lectures ou à des interprétations diverses), il est nécessaire d'examiner quelle est l'orientation — voire le sens — que le projet idéologico-esthétique de ces films leur attribue dans la constitution de leurs logiques fictionnelles internes. En d'autres termes, quelle est la perspective idéologique et l'option esthétique développées par rapport au conflit dont ces films prétendent être le reflet authentique.

Les quatre films que je vais commenter: *Missing*, *El Norte*, *Under Fire* et *Le baiser de la femme araignée*, s'organisent à partir de référents historiques réels, en l'occurrence des moments cruciaux de l'histoire socio-politique de l'Amérique Latine, et s'inscrivent dans un courant cinématographique qu'on pourrait appeler de *dénonciation sociale*. Cependant, théoriquement tout au moins, dans les films de *dénonciation sociale* il est possible de déceler un décalage idéologique entre les intentions lisibles (visibles) au niveau textuel explicite, c'est à dire au niveau du développement des actions qui modèlent l'intrigue, et les significations produites au niveau implicite (non manifeste), c'est à dire les oppositions sémantico-idéologiques profondes qui structurent le film. La tâche de l'activité critique serait alors, selon la formule de Cros, «de rendre l'illisible lisible»<sup>(1)</sup>. Les quatre films en question assument clairement au niveau textuel explicite le souci de dénoncer des situations d'injustice sociale. Le même souci se laisse voir aussi dans les déclarations d'intention des réalisateurs. Mais un film n'est pas fait seulement de bonnes intentions, et aussi dignes d'intérêts qu'elles puissent nous paraître,

ces films vont, pour une large part, les dépasser. Si d'une certaine façon, les déclarations des réalisateurs peuvent nous éclairer sur le sens de leurs œuvres, le problème du sens ne se résout pas pour autant dans la seule instance énonciatrice. Le réalisateur est perçu comme «véhicule d'un sens qui excède sa conscience»<sup>(2)</sup>, et on peut assister à une dénaturation, à des degrés plus ou moins grands, du propos initial.

## EL NORTE

Des quatre films dont il est question ici, *El Norte*, en est l'exemple le plus flagrant. En effet sous une apparente préoccupation de rendre compte d'une part, des conditions de misère et d'oppression vécues par les paysans guatémaltèques, les réduisant à quitter leur pays pour aller vers «le Nord» et, d'autre part, de leur situation difficile en tant qu'immigrants illégaux, le film affirme (puisqu'il montre comme allant de soi la richesse américaine et la pauvreté guatémaltèque) comme «naturelle» la différence entre pays riches et pays pauvres et occulte, consciemment ou non, toute ingérence économique et militaire des États-Unis dans le conflit. Si les matériaux, que le film travaille, prennent leur sens dans des contradictions qui lui sont extérieures — en l'occurrence ici, le conflit en Amérique Centrale — et ont une répercussion dans la représentation que l'opinion américaine peut se faire de cette question, à un moment où justement le gouvernement des États-Unis est critiqué de l'intérieur pour son soutien aux dictatures, on ne peut s'empêcher de questionner le sens du film en relation avec ces enjeux politiques. Bien qu'on ne puisse pas l'assimiler à un discours politique précis, du débat idéologique qui se développe à l'intérieur de la société américaine à propos de l'Amérique Centrale, on peut quand même constater que non seulement le film ne présente aucun savoir nouveau au spectateur américain moyen, déjà particulièrement peu informé sur la situation politique de ce pays, mais qu'en plus il contribue à escamoter les causes véritables du conflit. Par ailleurs, dans ce regard admiratif et envieux que tous les personnages portent sur le monde américain, (auquel les immigrants illégaux n'ont pas accès) se perpétue le mythe du paradis américain auquel s'oppose, en apparence, le film. À titre d'exemple, rappelons-nous de la scène qui a lieu juste après la traversée du tunnel, au cours de laquelle Enrique et Rosa s'extasient, du haut de la montagne, sur la ville de San Diego illuminée. La caméra assume leur point de vue sur la ville et bouge en effec-

tuant un large panoramique qui est accompagné d'un émouvant et exaltant commentaire musical. Ou encore ce regard d'envie que pose Rosa, à travers les volets de son appartement, sur une jeune femme blonde avec des lunettes de soleil qui vient chercher un ami, au volant d'une superbe décapotable. La représentation de la société américaine dans laquelle tous, mis à part les immigrants illégaux, semblent vivre dans un monde sans problème, a pour effet d'affirmer la fierté du citoyen américain qui est l'un des destinataires du film. Les immigrants latino-américains, légaux cette fois, sont eux aussi des destinataires possibles. Pour eux, *El Norte*, loin de représenter un film de dénonciation, constitue plutôt un appel à l'auto-commisération et à la lamentation passive, ce qui expliquerait les aspects mélodramatiques du film. En effet, à part d'être typiquement hollywoodienne, la séquence finale tombe complètement dans le mélodrame. Avec un montage qui a recours au syntagme alternant pour créer «l'attente anxieuse» — le spectateur ne sait pas si Enrique a pris l'avion qu'on voit décoller, ou s'il a renoncé à son emploi pour aller retrouver sa sœur mourante à l'hôpital — nous assistons dans cette séquence à l'agonie et à la mort de la «femme victime». Rosa paie, de sa vie, l'erreur impardonnable de s'être introduite dans un lieu interdit.

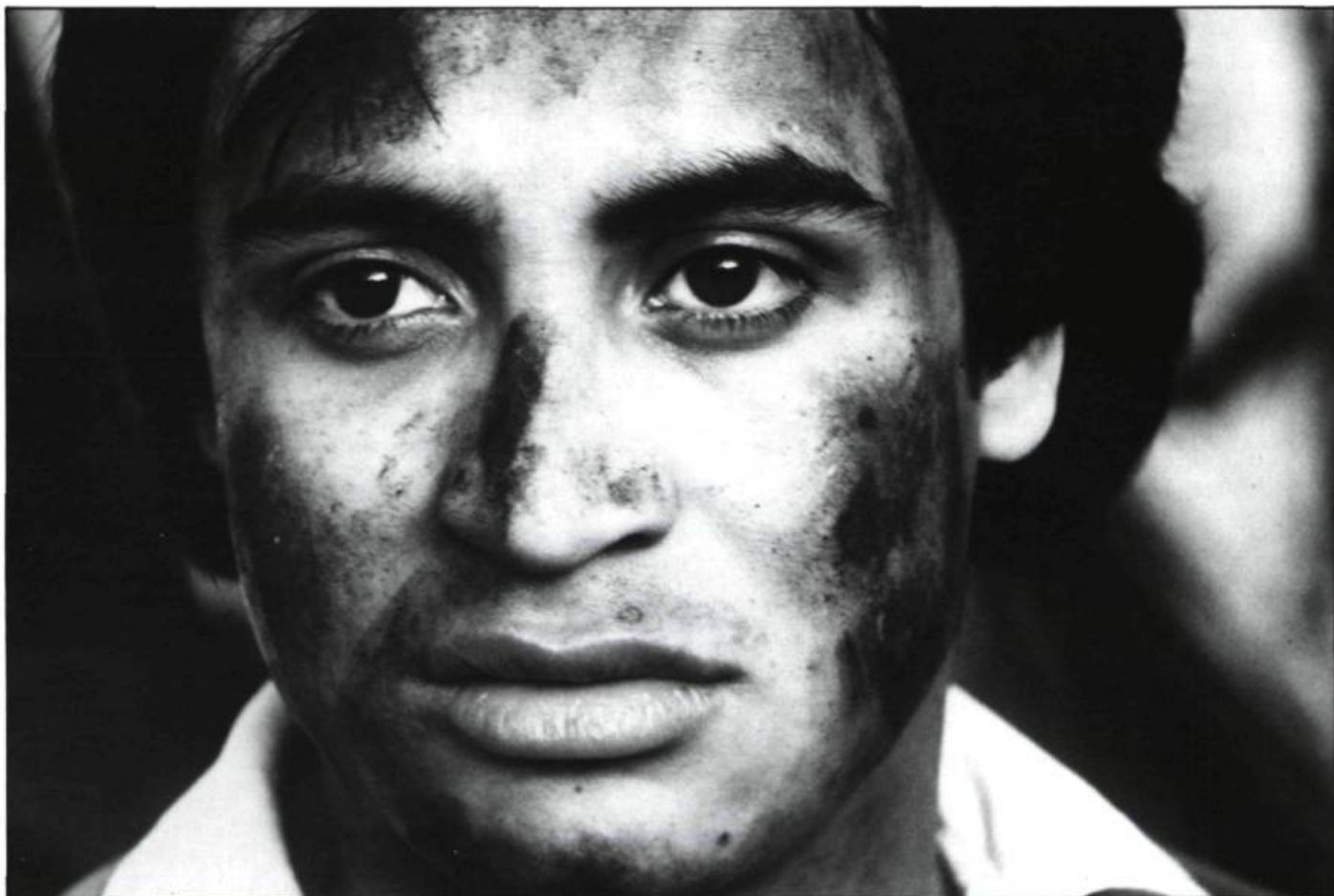
Pour ce qui est de l'opposition culturelle que le film établit entre la nature et la technologie, elle se développe à travers une représentation idéalisée du monde des paysans. Enrique et Rosa sont l'incarnation de la beauté; rappelons-nous les symboles du cerf et des roses blanches dans le cimetière. D'un autre côté, on nous montre ces mêmes personnages impressionnés par la lumière électrique, la chasse d'eau des toilettes ou encore la technologie américaine (comme par exemple: les commandes de la laveuse). Cette idéalisation romantique repose sur la théorie «rouseauiste» du «bon sauvage» et correspond à une simplification réceptionniste d'un problème beaucoup plus complexe.

## MISSING ET UNDER FIRE

Comme toute fiction réaliste chacun des films se heurte au problème du passage de la réalité à la fiction, et chacun le résout en adoptant des perspectives esthétique-idéologiques différentes. Dans chaque cas on assiste à une sélection et à une interprétation particulières des matériaux de la réalité dans la constitution de la fiction. Dans le cas de *Missing* et de *Under Fire*, le critère qui régit la constitution de la fiction

(1) Cros, Edmond, «pratiques idéologiques et pratiques rituelles-rendre l'illisible lisible». *Imprévue*, 1980-1.

(2) Bailblé Claude, M. Marie et M.C. Ropars. *Muriel, Histoire d'une recherche*, Galilée, 1974.



*El Norte* de Gregory Nava

est la reconstruction de l'évènement historique réel. Il s'agit de l'enlèvement et de l'exécution par les militaires chiliens, dans *Missing*, du jeune américain Charles Horman au moment du coup d'état au Chili, en 1973, et l'assassinat par les forces armées somozistes, dans *Under Fire*, d'un journaliste américain, peu de temps avant le triomphe du front sandiniste dans la guerre au Nicaragua, en 1979. À l'époque, ces deux évènements avaient été largement couverts par la presse et les nombreux documents visuels qui furent produits, ont pu servir aux films qui voulaient rendre leur reconstitution plus vraisemblable. Il ne s'agit pas, dans ces films, d'une utilisation directe de ces documents mais de procédés, mis en œuvre pour se rapprocher de la réalité, tels que la composition des plans qui évoque les photos journalistiques et les reportages télévisés, ou encore l'utilisation de la photo fixe, en noir et blanc, du journaliste Russel Price, dans *Under Fire*. On se souvient du spectaculaire reportage, filmé à l'époque par l'un des collègues de la victime, nous montrant l'assassinat d'un journaliste américain par la garde nationale; document réel évoqué dans le film qui, bien qu'il n'arrive pas à avoir l'impact du document, fonctionne comme inter-texte activant chez le spectateur informé un savoir antérieur.

Mais si ces deux films partent d'un fait d'actualité véridique, et qu'ils manifestent explici-

tement une volonté de reconstruction réaliste, ils sont encodés selon le modèle de narration classique hollywoodien du type «film d'enquête» avec tout ce que ça implique de focalisation sur le héros et son histoire individuelle, de suspens et de manipulation émotive du spectateur. À ce sujet, on pourrait penser, comme le fait Julio Cortázar dans la préface à la traduction française du roman *The execution of Charles Horman* de Thomas Hugues, à l'origine du scénario de *Missing*, que le fait de centrer l'attention sur la tragique histoire du jeune Horman et sur les responsables de son élimination, a pour conséquence chez le spectateur américain moyen de rendre les évènements entourant le coup d'état au Chili tout à fait accessoires. Bien que, comme le souligne aussi Cortázar, on pourrait transposer le lieu du drame sans que l'intrigue subisse le moindre changement et que sans doute «une grande partie des spectateurs déplorera ou critiquera l'ingérence cynique des États-Unis dans les affaires chiliennes uniquement parce que Charles Horman paie cette ingérence de son sang», il me semble que le film lui-même tente de corriger cette lecture. En effet, à un moment donné l'ambassadeur américain fait remarquer à Ed, le père du jeune homme, qui a maintenant la preuve que les fonctionnaires de l'ambassade et les militaires chiliens sont de connivence dans la mise au point du coup d'état et de certains assassinats de citoyens

américains: «Si vous n'aviez pas été personnellement concerné par ce regrettable accident vous seriez chez vous en ce moment en pleine quiétude et plus ou moins indifférent à tout ceci»; et justifie ensuite leur intervention en invoquant la défense des intérêts américains «qui sont vos intérêts» représentés par 2500 firmes américaines. Cette scène, me semble-t-il, appelle justement ce spectateur passif et «plus ou moins indifférent» à ouvrir les yeux et à s'informer sur les activités criminelles auxquelles se livre son pays en Amérique latine.

Si l'on tient compte du fait que le destinataire de *Missing* ou de *Under Fire* est un public américain, habitué à l'intrigue classique hollywoodienne, et que les films s'appuient en grande partie sur des processus d'identification, on peut alors expliquer que les conflits politiques auxquels font référence ces films soient abordés par le biais d'intrigues où l'émotionnel joue un rôle de première importance, et que les «héros victimes» soient des citoyens américains. Mais il est certain aussi que l'opinion américaine est plus facilement bouleversée par des conflits se déroulant hors de leur territoire, si un de leurs compatriotes est visé. Je rappellerai que l'assassinat du journaliste américain par la Garde Nationale au Nicaragua contribua à changer la politique de soutien des États-Unis face à ce gouvernement, et que l'affaire Horman produisit de graves remous dans

l'opinion américaine concernant la participation de Washington dans la politique intérieure du Chili.

Les deux films travaillent sur le destinataire idéal. Le cas de *Missing* est, à cet égard, très éloquent. Ed Horman est le foyer de focalisation et détermine le lieu que le film réserve au spectateur. Ce père chrétien (il fait partie de la «Christian Science») qui croit dans les valeurs profondes et immuables de l'Amérique, dans ses institutions démocratiques et dans son style de vie, et qui, avec un regard critique, juge les activités de son fils («Mais quelle connerie a fait encore Charles pour se faire arrêter?») voit — en même temps que le spectateur — sa vision du monde changer, au fur et à mesure qu'il découvre les machinations de l'ambassade qui veut lui cacher que son fils a été tué parce qu'il possédait des informations établissant la participation des États-Unis dans le coup d'état et dans les atrocités commises par le gouvernement militaire chilien. Dans *Under Fire*, la prise de conscience du photographe se fait elle aussi très graduellement. Au début du film, sa vision du conflit nicaraguayen est très ambiguë. Il s'agit, selon lui,

d'une simple querelle entre les poètes et le gouvernement. Il témoigne aussi de son désintérêt dans cette scène se déroulant dans un bar, où il interrompt sa collègue Claire, qui lui fournissait quelques renseignements historiques à propos du Nicaragua, pour lui demander de parler des choses vraies, ce à quoi elle décide de lui parler de marques de bière et de femmes. Tout au long du film, non seulement Russell se sensibilise peu à peu à la lutte menée par le peuple nicaraguayen, mais aussi il prend une part active au conflit puisqu'il photographie le cadavre du leader sandiniste comme s'il était encore vivant, mettant ainsi en doute les allégations de Somoza, selon lesquelles il aurait toujours le contrôle du pays, et ce, afin de sauvegarder le soutien des hommes d'affaires américains à son gouvernement.

Sans être des documentaires, ces films visent à être lus comme la vérité à laquelle ils réfèrent. Du point de vue de l'analyse il m'apparaît que dans ce type de fictions il ne s'agit pas de remettre en question leur vérité ou leur fausseté, leur appartenance ou non à la réalité dont ils prétendent rendre compte mais la manière dont les différentes positions idéologiques,

qui déterminent le conflit, sont représentées et d'examiner la perspective qu'assume le film à ce sujet.

Bien que ces films puissent être critiqués pour leur simplification, ils n'en sont pas moins efficaces pour diffuser une connaissance concrète des conflits. Il semble évident qu'un film comme *Under Fire*, qui prend clairement parti pour un gouvernement que les États-Unis condamnent, doit être lu par rapport au débat politique suscité au sein du congrès américain, par les pressions du président Reagan pour déstabiliser ce régime. Indépendamment du choix de la forme narrative spectaculaire qui implique déjà un parti-pris en matière d'expression cinématographique, il y a une attitude par rapport au façonnement de la réalité délibérément accusatrice, qui se situe en faveur des forces progressistes.

### LE BAISER DE LA FEMME ARAIGNÉE

Le plus récent de ces quatre films, qui diffère des précédents sur plusieurs points, est *Le baiser de la femme araignée*. Bien qu'il ait été pro-

*Missing* de Costa-Gavras





*Le baiser de la femme araignée* de Hector Babenco

duit avec des capitaux américains et qu'il ait été réalisé en anglais on peut difficilement considérer ce film comme représentatif d'une véritable «vision américaine». Notons à cet égard que l'auteur du roman (à l'origine du scénario): Manuel Puig, et le réalisateur du film: Hector Babenco, sont tous deux latino-américains. Au delà de cette première constatation, *Le baiser de la femme araignée* repose sur une conception esthétique différente de celle à laquelle Hollywood nous a habitués. Il ne cherche pas, non plus, comme dans le cas des deux autres films, de point d'ancrage explicite dans un épisode historique concret. L'activation du référent socio-politique ne passe pas par le recours à un fait d'actualité (un fait vécu) mais par une information plus diffuse qui sert plutôt de toile de fond à la trame. Il s'agit de mettre à nu, pour les dépasser, certains codes culturels traditionnels qui empêchent des relations humaines non stéréotypées. À travers la relation particulière qui se développe, dans une prison de l'Amérique Latine, entre un prisonnier politique (Valentin Arregui) et un homosexuel (Alberto Molina),

le film essaie de détruire quelques mythes concernant l'homosexualité et l'engagement politique.

Le principe de construction du film s'inscrit dans ces œuvres enchassées qui nous présentent un récit dans un autre récit. Ce procédé met en place, dans le film, un dialogue intertextuel entre deux options esthétiques: la fiction mélodramatique, représentée par le film que raconte Molina, film enchassé, et la fiction réaliste représentée par le film enchassant qui correspond au vécu des deux personnages dans la prison. Cette relation intertextuelle a pour objet la «parodisation» du mélodrame, puisque les stéréotypes qui le constituent sont poussés à l'excès et deviennent par le fait même, ridicules. Un exemple qui pourrait illustrer mon propos est tiré de la séquence au cours de laquelle Léni, la chanteuse amoureuse de Werner, l'officier allemand de l'armée d'occupation qui l'a convaincue du bien-fondé du nazisme, accepte de tendre un piège au chef de la résistance française. Le résistant tente d'abuser d'elle mais l'héroïne parvient à

s'emparer d'un couteau et à le planter dans le dos de son agresseur. L'un des aides du chef se prépare alors à tirer sur Léni, mais elle est sauvée in extremis par le «beau soldat allemand» qui tire à son tour sur lui... malgré tout, le moribond réussira, avant de mourir, à tuer Léni qui meurt dans les bras de son amant. On assiste ici à la présentation de personnages et de situations qui sont en eux-mêmes invraisemblables et artificiels.

La star dans son bain plein de mousse, le sens du spectacle, l'opposition entre la passion et le devoir, sont autant d'exemples de cette stylisation parodique que subissent les lois du genre. Mais l'existence de stéréotypes n'est pas présente seulement dans le film enchassé (le mélodrame nazi). (Peut être que l'une des fonctions de celui-ci est d'établir leur existence en indiquant que l'une de leurs sources est, entre autre, le cinéma). La partie présentée comme «vécue» reprend et représente deux personnages dont les conduites sont aussi régies par des stéréotypes culturels. Initialement, ce sont ces rapports stéréotypés qui priment entre les

deux personnages. Au tout début on est en présence de l'image mystifiée d'un militant macho, intransigeant, qui va jusqu'à refuser de manger un avocat pour ne pas céder au plaisir «bourgeois», etc. et de l'image, également mystifiée, d'un homosexuel complètement désintéressé par les problèmes politiques. Cependant, au cours du film on assiste au dépassement de cette vision stéréotypée. Au fur et à mesure que les deux personnages s'affrontent et se découvrent, ils font basculer toute une série d'oppositions qui dans le système de représentations dominant, séparent un «homme un vrai», d'une «tapette». Les deux films: englobant et englobé, se répondent mutuellement et l'un va servir de ponctuation à l'autre. S'établissent alors, entre les deux, des parallèles thématiques et narratifs. La relation de Molina avec le militant révolutionnaire peut évoquer la relation amoureuse de Lénine avec l'officier allemand. En outre, Molina s'éveille aux problèmes politiques et connaît une fin dramatique, alors que Lénine se convertit au fascisme et meurt, elle

aussi, tragiquement. Mais même si les deux films présentent des intrigues qui sous certains aspects se correspondent, l'opposition, d'une part, des deux principes stylistiques qui les régissent et, d'autre part, de leurs tendances idéologiques explicites, permettent de lire dans le film englobant (fiction réaliste) un renversement des propos fallacieux du film nazi (fiction comme évasion). La mise en évidence de la lecture «apolitique» que fait Molina du film nazi l'illustre bien. Du reste, les deux films essaient d'établir des similitudes entre deux contextes historiques particuliers: l'occupation des nazis en France, et la situation de dictatures en Amérique Latine, pour amener le spectateur à se demander si les «beaux soldats allemands», du film présenté comme l'illusion, correspondent aux gardiens et policiers de la dictature dans le film présenté comme la réalité. Ce qui reste inexplicable malgré tout, c'est la séquence finale du film englobant qui opte pour une stylisation, elle aussi, pathétique (par ex. la complaisance du plan sur le cadavre de Molina dans les ordures) qui «rap-

pelle» un principe esthétique présument remis en cause. Jusqu'à quel point le pathétisme, qui structure cette séquence, ne trahit pas la volonté artistique d'opposer deux principes stylistiques (fiction réaliste et mélodrame)?

Cette ambiguïté de la séquence finale semble confirmer l'hypothèse selon laquelle un film dit (montre) beaucoup plus de ce qu'on entend (voit).

*(traduit par Laurence Branchereau)*

*El Norte* de Gregory Nava

