

« REVES D'OR » (*LA JAULA DE ORO*) 2013 de DIEGO DIEZ-QUEMADA

ANALYSE DE SEQUENCE : OUVERTURE DU FILM – 3 MN – 23 PLANS.

POINT DE LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE : **USAGES DU CADRE.**

INTRODUCTION – LA NOTION DE CADRE AU CINEMA, DU CADRE-LIMITES PICTURAL AU CADRE-CACHE CINEMATOGRAPHIQUE.

Posons tout d'abord quelques évidences nécessaires. Le mot cadre provient de l'italien « quadro » (provenant lui-même du latin « quadratum ») qui signifie « figure carrée ». Le cadre est très tôt un élément constitutif important de la peinture. Le cinématographe en hérite dès sa naissance. Il correspond, comme en peinture ou en photographie, aux limites de l'image. En haut, en bas, à droite et à gauche, le cadre impose donc l'image comme un espace défini et, dans la plupart des formes d'expression iconiques ayant précédé le cinéma, comme un espace définitif. La grande affaire du septième art c'est que le cadre y est davantage un cache qui opère comme un élément permettant d'articuler champ et hors-champ. Cela grâce au mouvement potentiel de la caméra à l'intérieur du plan et grâce à la nature de ce dernier, qui appartient à une chaîne visuelle, sémantique : une succession d'images faisant sens ensemble.

En ajoutant à la traditionnelle notion de cadre la notion de mouvement le cinéma en redéfinit donc la portée sémantique. La place qu'y occupent le ou les personnages est ainsi sujette à bien des évolutions dynamiques. Occuper le centre ou la marge ne signifie pas la même chose. S'ajoute à cela la notion de champ et de profondeur de celui-ci – nouvel héritage de la peinture, celle, italienne du quattrocento et de sa perspective monoculaire. Etre au premier plan, entrer dans le champ de tel ou tel côté, en sortir de telle ou telle manière sont autant de possibles qui induisent ou convoquent des ramifications parfois complexes de significations et d'interprétations. Le cadre est ainsi devenu une partie déterminante du langage du mouvement qu'est le cinéma.

« Rêves d'or », que réalise en 2013 Diego Quemada-Diez, s'impose d'emblée comme un film où les questions du cadre, de son dynamisme et de la place qu'on y occupe s'avèrent centrales pour une mise en scène du mouvement, de la vie, et plus encore de la survie. Du « rêve » du titre français à la « cage » (la jaula) du titre original, le film témoigne d'une tension entre cadre ouvert et cadre fermé qui résume assez bien la dialectique visuelle mise en place par le cinéaste. Quels enjeux donc, pour une poignée de personnages décidés à échapper à leur cadre social ? Comment s'articulent vision politique et mise en scène autour de cette question du cadre cinématographique ? C'est-à-dire comment s'incarne dans une question de cinéma une interrogation à la fois politique et métaphysique qui serait celle de la place dans

le cadre et dans le monde de personnages à la recherche d'un autre cadre que le leur, d'une population en quête d'une autre vie.

A – SORTIR DU CADRE.

C'est un travelling arrière qui fait « entrer » à reculons le spectateur dans le film alors que le protagoniste, Juan, au centre et au premier plan, avance vers nous, tête inclinée en avant, regard déterminé. De par sa position, Juan masque très souvent le point de fuite de l'étroite perspective que dessine derrière lui les deux côtés de la ruelle. De fait, le champ opère davantage au niveau bidimensionnel du cadre, de l'espace littéral, qu'au niveau de l'espace suggéré : comprenons que les éléments qui composent les façades de chaque côté du personnage servent davantage à produire un effet de surcadrage de ce dernier qu'à l'inscrire dans une perspective.



PLAN 1

En résumé : le cadre et le cadrage sont d'emblée anxiogènes : c'est la tradition du cadre fermé, dit aussi « cadre-prison » qui est ici à l'œuvre.



PLAN 2

Le montage va faire alterner brièvement deux sortes de travellings : arrières et avants. Instaurant par là un comparatif édifiant pour des plans d'ouverture appelés aussi plans d'exposition : que laisse Juan derrière lui, qu'y-a-t-il devant lui ? Derrière lui ? Rien, nous l'avons observé tant le garçon obstrue par sa présence toute perspective. Quant à l'avenir, il est représenté par les deux militaires rapidement croisés par Juan et qui convoquent l'élection à la présidence de la République du Guatemala – le pays le plus peuplé d'Amérique centrale – le 6 novembre 2011 d'Otto Pérez Molina, général à la retraite et dirigeant du Parti patriote. Il est important de savoir, pour saisir tout le poids d'un tel plan, que, dans un pays en proie à la violence des gangs et des narcotrafiquants, ainsi qu'aux assassinats de leaders paysans et de syndicalistes, où le taux de résolution de ces crimes ne dépasse pas les 3%, où l'impunité règne sans partage, tout comme la discrimination à l'encontre des descendants des populations autochtones mayas, qui représentent pourtant 60% de la population guatémaltèque, la figure autoritaire d'Otto Pérez Molina reste très contestée dans la mesure où l'homme est à ce jour encore « *tenu pour responsable des massacres des communautés mayas au début des années 1980, au plus fort de la répression militaire d'un conflit armé qui a provoqué la mort de plus de 200 000 personnes, et de disparitions forcées lorsqu'il était à la tête des services de renseignements dans les années 1990. Il a promis de diriger le pays d'une main de fer, mano dura.* »¹

Le caractère instable communiqué au cadre par l'usage de la caméra portée vient, en outre, renforcer le sentiment de tension déjà véhiculé par les éléments iconiques – les armes en premier lieu – et par la composition – promiscuité étouffante.



PLAN 3

Le troisième plan, en reprenant pour l'inverser une partie du premier plan de la séquence, introduit fugitivement une relative discontinuité dans le traitement de l'espace filmique : Juan est plus proche de la bâche bleue ici que dans un premier plan pourtant censé se dérouler avant et qui nous montrait la bâche bien plus éloignée du garçon. Possible faute de montage (un tournage en extérieur dans un lieu potentiellement dangereux ne permet pas

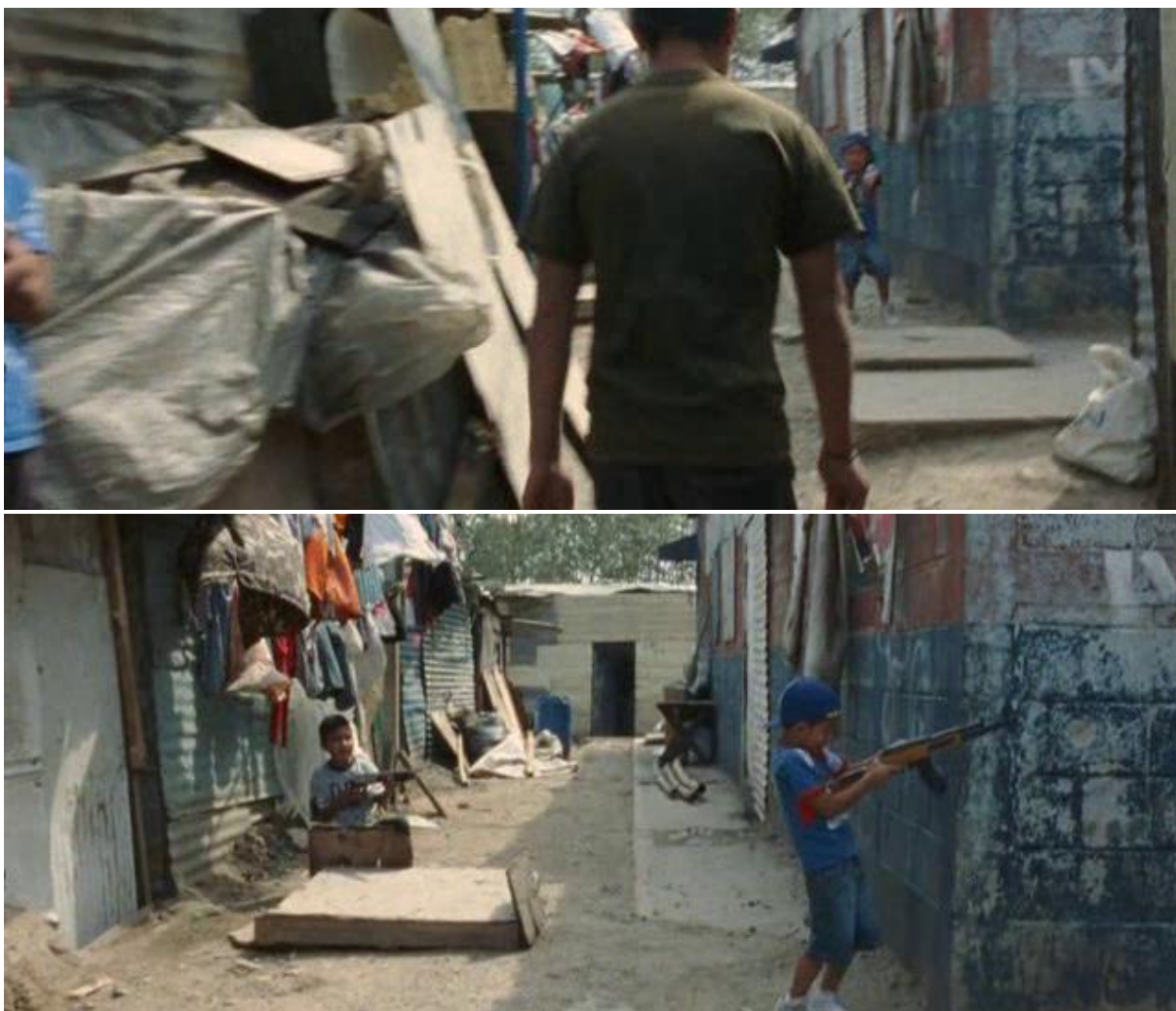
¹ In Libération du 28 décembre 2011, http://www.liberation.fr/planete/2011/12/28/guatemala-militaires-et-multinationales_784532

toujours de « se couvrir », de réaliser tous les plans nécessaires au récit), il n'en demeure pas moins que, si on le remarque, ce jump cut, véritable saut en arrière du protagoniste, introduit un sentiment de sur-place en dilatant l'espace et le temps. Si une telle manipulation contredit l'effet de réel sans doute souhaité par le cinéaste via une mise en scène qui paraît vouloir saisir tout d'un bloc une portion de réalité, elle ajoute au sentiment d'inquiétude, d'angoisse plus ou moins latente de la scène en évoquant presque littéralement la difficulté à aller de l'avant pour un garçon guatémalien désireux de quitter son pays.

Plus généralement, alors que le sentiment de continuité est réel pour le spectateur grâce à l'autorité de la présence de Brandon Lopez, l'interprète de Juan, qui, avec la bande-son, suffit à assurer l'apparente cohérence de l'enchaînement des plans, il apparaît évident à l'observateur attentif que chacun des quatre plans qui nous montre la brève odyssée de Juan dans la ruelle est en fait séparé des autres par une ellipse. Aucun de ces plans en effet ne raccorde vraiment avec le précédent ou le suivant. C'est ainsi le corps et non le décor qui permet au spectateur de ressentir une continuité. C'est à un récit des corps que nous allons avoir à faire, proposés au regard dans un rapport dialectique avec des espaces, un monde en fait en constante instabilité, avant tout caractérisé par une porosité de chaque instant et qui lui confère un caractère imprévisible. La mise en scène pose ici des questions fortes : quelle présence pour habiter un tel espace ? Habiter un tel espace est-il encore possible ?

Motif évident du cinéma dit moderne, très enclin à suivre un personnage dans une relative continuité², la focalisation interne est ici de mise. La place ménagée par la mise en scène pour le spectateur associe ce dernier au point de vue des personnages principaux. Regard souvent baissé, nous voyons du point de vue de Juan qu'il n'y a rien à voir ici. Rien qui doive retenir notre attention, rien qui doive nous retenir tout court. Qu'est-ce qu'un personnage qui baisse les yeux pour un médium comme le cinéma pour lequel le regard est le principal vecteur de récit ? Sans doute un personnage qui se doit d'aller là où il pourra lever les yeux sur un monde que le cinéma pourra alors pleinement nous montrer. Tout ici renvoie au cadre-prison précédemment évoqué. Tout distille le besoin de quitter ce cadre inconfortable pour le personnage comme pour son spectateur. Un seul mot d'ordre donc au bout de quatre plans : sortir du cadre.

² Que l'on songe ici aux films marquants des grands modernes : « *Allemagne année zéro* » 1948 de Rossellini, « *L'enfance d'Ivan* » 1962 de Tarkovski, « *Les 400 coups* » 1959 de Truffaut, « *L'enfance nue* » 1968 de Pialat, « *Alice dans les villes* » 1974 de Wenders, etc.



PLAN 4a et 4b

Le quatrième plan, vient conclure la scène en accompagnant Juan par un nouveau travelling avant mais en s'arrêtant durant trois secondes sur les enfants en train de jouer. Les armes factices qu'ils ont en mains font bien entendu écho aux armes bien réelles des militaires. Se dessine le destin des garçons, voués d'une manière ou d'une autre au métier des armes. Si le plan s'ouvre sur un champ obstrué, il se clôt sur une impasse, une faible profondeur de champ, une quasi-absence de perspective c'est-à-dire d'avenir. Ceci après que Juan ait quitté le champ par la droite, nous dévoilant ainsi les deux enfants. Le plan se poursuit alors au-delà de la sortie de champ de son personnage principal pour ancrer dans un cadre lourd de menace l'espace de la ruelle : des enfants tirant symboliquement sur Juan et dont les jouets évoquent les armes réelles des soldats, c'est bel et bien à une image du temps que nous faisons face.

En termes d'économie narrative, quatre plans suffisent donc au cinéaste pour dire tout à la fois nécessité du mouvement afin de pouvoir sortir du champ, de quitter le cadre, et sa visée politique, le besoin de quitter un cadre social terrifiant.



PLAN 5

Que reste-t-il à montrer ? L'enfant en bas âge au regard baissé – réminiscence de celui de Juan un instant plus tôt ? – en direction d'un hors-champ qui pourrait bien s'apparenter à un vide... C'est un plan de transition entre le monde masculin de Juan et le monde féminin de Sara avec laquelle la séquence d'ouverture va se poursuivre. Que montre ce plan ? Littéralement, il s'agit d'un cadre dont les bords gauche et droit sont redoublés par des garçons sans visages, le bord supérieur du cadre laissant hors-champ ces derniers. C'est au centre d'une perspective de nouveau obstruée, un bébé baissant les yeux – comme en une rime visuelle avec le personnage de Juan – dans les bras d'une toute jeune fille. C'est un cadre et un plan fixe qui enregistre une situation possiblement figée elle aussi : un cadre social contrôlé de part et d'autre par le masculin et où la place du féminin, pour centrale qu'elle soit, consiste en une maternité silencieuse et précoce engendrant une enfance dominée par l'inertie. Voilà qui montre encore le besoin du mouvement, l'urgence du déplacement.

La motivation de Juan est ainsi résumée et l'enjeu de Sara annoncé : la féminité doit être masquée pour pouvoir accéder à la mobilité.

B – OCCUPER LE CADRE, GAGNER LE CENTRE.

C'est ainsi sur le registre trivial que s'ouvre la seconde partie de la séquence, celui de la représentation de toilettes publiques de fortune sur la porte desquelles figure en toutes lettres l'inscription « damas », c'est-à-dire « dames », terme qui, s'il désigne bien une personne adulte de sexe féminin, est néanmoins connoté d'un peu d'aristocratie et renvoie, de fait, dans l'imaginaire collectif occidental, à une notion de rang social relativement élevé qui, ici, colore le plan d'un peu d'ironie. Ici encore, mais différemment, c'est à une faible profondeur de champ que nous avons à faire. Le pan droit d'un élément de décor joue le jeu de la représentation perspectiviste pour mieux amener notre regard sur une surface proche qui redouble celle de l'écran : le mur et la porte des toilettes. De dos, Sara est déjà là. Elle ouvre la porte et entre dans un lieu de l'intime, littéralement derrière ce que recouvre le terme « damas ».



PLAN 6

Plusieurs questions sont posées ici. Celle de l'identité en premier lieu : le personnage se présente tout d'abord de dos et nous ne verrons son visage qu'au moment où elle pivotera sur elle-même afin d'entrer comme pour montrer une correspondance entre le mot écrit et la personne qu'il désigne. C'est là l'un des éléments scénaristiques forts du film : Sara devra tout au long du récit cacher son appartenance au sexe féminin. Vient ensuite la question corolaire de l'occupation du cadre pour la jeune femme et de sa façon d'occuper le centre, enjeu politique s'il en est. Sara ne souhaite pas être une femme qui occupe passivement le centre comme le plan précédent nous l'a montré. C'est un personnage qui, à l'instar de Juan, désire autre chose, prendre en main son destin et non subir un déterminisme patriarcal.



PLAN 7

Pas de raccord à nouveau entre les plans six et sept mais un jump cut, un saut dans le temps et l'espace. L'espace et le temps ne sont guère sujets à une continuité drastique dans « Rêves d'or ». Seul le corps, nous l'avons dit, est le garant de la cohérence de l'ensemble. Et le corps ici se fait enjeu principal de la scène.

Le cadre se décompose alors en trois parties. De gauche à droite : Sara, une poubelle affublée d'un robinet – réservoir d'eau improvisé – un miroir. Le cadrage latéral et la composition du plan proposent au spectateur ces éléments comme étant d'égale importance : le corps et ses signes extérieurs de féminité, c'est-à-dire ce qu'il va falloir en abandonner (cheveux longs et poitrine), le symbole de ce sacrifice (la poubelle) et l'image qui va en résulter (le miroir) pour Sara et pour les autres.



PLAN 8

Le thème de l'identité, annoncé par les plans précédents, se fait central : la coupe des cheveux est ainsi initiée tout à la fois dans le réel et dans l'image renvoyée par le miroir. C'est donc indirectement que nous observons le visage de Sara. De dos, la question de son identité reste posée, de face dans le miroir, la question du devenir-image de cette identité apparaît. Le miroir vient surcadrer le personnage et permet une plus forte concentration du regard dans un périmètre restreint en un plan semi-subjectif (Sara est largement en amorce du plan mais nous découvrons tout de même ce qu'elle voit), en léger mouvement, par l'entremise d'un panoramique gauche-droite presque imperceptible. Ce mouvement, contraire au sens de lecture usuel, vient discrètement définir l'acte de Sara comme étant peu naturel, le teinte d'artificialité.

Il est intéressant de noter combien ce cinéma d'essence moderne ne considère pas l'image comme une illusion ultime en procédant par trompe-l'œil comme le fait souvent le cinéma post-moderne mais inscrit au contraire l'image dans un réel auquel elle ne s'est pas encore substituée entièrement. Il persiste, dans un film comme « Rêves d'or », une sincère croyance en une vérité qui tiendrait d'un rapport étroit entre l'image et un réel qui lui serait extérieur et dont elle pourrait encore témoigner.

De fait, il est possible de se demander quel regard la jeune femme porte-t-elle sur un acte dont le spectateur ne comprend immédiatement ni la nature ni la portée ? La réponse nous est partiellement donnée par le choix de l'échelle des plans. En effet, si le jeu de la jeune Karen Martinez s'approche de la neutralité, nous sommes insensiblement passés d'un plan de demi-ensemble au tout début de la scène à un plan rapproché ici. Le choix du gros plan pour

décrire la perte à venir effective (et affective) des cheveux va être le moyen de saisir la subtile marque de déception qui viendra colorer le regard de la jeune femme.

Ainsi s'agit-il tout d'abord de nous présenter l'image de cette perte, grâce au miroir, avant d'en rendre compte dans la réalité en trois temps...



PLAN 9

...Et en trois plans : la coupe des ciseaux correspondant également à une coupe dans le montage pour séparer en deux plans distincts tête et cheveux (10) afin de mieux matérialiser le sacrifice opéré par Sara dont un troisième et dernier plan (11), au terme d'une ellipse, illustre le résultat.



PLAN 10

Il est également notable que le choix du cadrage en plongée pour le plan dix, outre qu'il s'inscrit dans une volonté de filmer les protagonistes à « hauteur d'homme », écrase littéralement la féminité bientôt perdue de Sara en rendant compte d'une sorte de mutilation symbolique.

Si le cadre au cinéma est bien un cache alors celui-ci s'est déplacé de l'image au visage, trajet vers le réel qu'il vient considérer dans sa vérité la plus crue. Et cette vérité quelle est-elle ? Elle repose sur l'identification du spectateur et du personnage tant tous deux regardent une image, sur l'écran ou dans le miroir. Il y a presque une interchangeabilité des places tant l'image paraît ici être médiatrice d'elle-même et devient un modèle (masculin) de conformité à atteindre. C'est le prix de l'occupation du cadre au cinéma : se conformer à une image (la mère dans le plan 5) ou à une autre (le garçon ici).



PLAN 11

A l'arrière-plan, la bâche bleue destinée à procurer un peu d'intimité à l'occupante des lieux, rappelle combien cette couleur circule dans toute la séquence – bâche suspendue, vêtements d'un des deux enfants armés de mitraillettes factices et couleur du mur devant lequel Juan sort du cadre précédemment, tenue et sac de Sara, poubelle et cadre du miroir ici. Cet usage de la couleur est suffisamment discret pour ne pas altérer l'effet de réel tout en conférant une unité chromatique à l'ensemble qui renforce un sentiment de continuité peu assuré par le montage.

Peut-être faut-il se risquer à une interprétation possiblement excessive : le bleu étant la couleur principale du drapeau local, y-a-t-il ici une manière de souligner à nouveau un arrière-plan patriotique diffusant partout une présence politique autoritaire pesant sur les choix et les corps de chaque citoyen et imposant notamment aux femmes une négation de leur propre nature pour échapper à un déterminisme institué en règle sociale ? L'obligation d'un conformisme diffusée par la couleur ?



PLAN 12

Le système de mise en scène, entre distance et proximité, mis en place pour rendre compte de la coupe des cheveux est globalement repris et répété pour le bandage de la poitrine. A quelques exceptions près cependant.



PLAN 13

Si le plan 13 fonctionne en miroir avec le plan 7, force est de constater que le déplacement du cadre-cache a presque éliminé le miroir de la composition du plan : demeurent à l'écran la jeune femme et la poubelle-réservoir. Ce raccord fait correspondre l'apparition de la poitrine de la jeune femme avec un cadrage qui offre à l'accessoire ménager une place équivalente à celle du personnage. Cette omniprésence de la poubelle entraîne un questionnement autour de sa fonction première. Certes, l'objet est ici détourné de sa valeur d'usage classique pour servir d'autres fins (la distribution d'eau) visant toujours à un nettoyage, à l'obtention d'une propreté, mais il n'en demeure pas moins que pour tout spectateur l'objet à l'écran convoque un imaginaire du déchet...

« Déchet » selon le dictionnaire Larousse : dérivé de « déchoir », de « laisser » (catalan), diminution, perte qu'une chose éprouve dans sa substance, dans sa valeur ou dans

quelqu'une de ses qualités. En biologie : sous-produit du métabolisme, inutile voire dangereux pour l'organisme vivant. » Il y a là une induction du mot par l'image qui instaure alors un rapport violent, extrêmement dépréciateur, au corps féminin, à cette féminité dont il faut se débarrasser, qui excède, génère un surplus dont il convient de se débarrasser.



PLAN 14

Dès lors, la complétude du personnage repose, par l'habileté du cadrage, sur une conjonction de l'image (Sara de trois-quarts dos) et de l'image dans l'image (Sara de trois-quarts face). Un rapport de complémentarité s'élabore sous nos yeux entre le réel et l'image. Le cadre est alors ce qui rassemble les morceaux, permet encore de faire sens en maintenant un lien à la réalité. Il y a là une métaphore du cinéma, de la séquence de cinéma comme lieu de l'invention du personnage.



PLAN 15

Ajoutons le bandage au registre des objets détournés de leur fonction première et considérons combien ce dernier convoque le registre du médical. Il est l'accessoire qui aide à la cicatrisation, à la réparation du corps. Il est, ici, ce qui en permet la transformation. Mais

une transformation d'apparat, uniquement destinée au regard des autres : c'est bien une image qui est en train de se fabriquer sous nos yeux.

Insensiblement, c'est la poubelle qui va occuper le centre du plan : elle tient une place essentielle entre le réel et l'image, elle dit, tacitement, ce qu'est un personnage : une personne minorée de certaines de ses caractéristiques, une simplification utile à un récit. Il est en effet plus aisé d'être un garçon pour accomplir le voyage que Sara compte entreprendre...



PLAN 16

A la charge du cadre et de son usage par la mise en scène de nous la faire voir en tant que personne, fragmentée, diffractée dans l'espace, dont l'identité est modifiée, dissimulée mais dont les facettes peuvent être réunies, encore, en une même composition, en un même plan composite qui lui permet encore de se placer devant la poubelle, d'être encore davantage que ce dont elle s'est défait. Partir est un choix entre deux lieux : entre le cadre des femmes et celui des hommes. Partir c'est faire pragmatiquement ce qu'il faut pour obtenir une place dans le cadre des hommes.



PLAN 17

Le centre est une frontière, un entre-deux, quelque chose qui ne se dit pas, qui ne peut pas se dire, mais une limite, que l'on décide de franchir ou pas, une limite entre le réel et l'image. On ne dit pas « se regarder sur » (la surface d'un miroir, ce qui serait pourtant exact), on dit bien « se regarder dans », ce qui induit une troisième dimension fantasmatique, l'idée que la traversée du miroir peut nous faire accéder à un autre territoire... Le miroir c'est le premier lieu du migrant, sa première étape – virtuelle et réelle tout à la fois –, celle de la vérification d'une conformité entre une apparence et un rêve, d'une conformité nécessaire à la circulation, le premier pas d'un voyage réel ou d'une quête chimérique afin de quitter un lieu réel (le Guatemala) pour un lieu qui ne peut être qu'imaginaire (les Etats-Unis) à l'heure du départ.



PLAN 18

Notons encore le refus du raccord de mouvement, de la parfaite continuité temporelle. Des jump-cut comme autant de sauts dans le temps escamotent des durées difficilement évaluables avec précision. C'est un mouvement général qui est à l'œuvre ici pour assurer la cohérence de l'ensemble et non des mouvements particuliers.

Reste alors à s'en laver les mains et à partir.



PLAN 19



PLAN 20

Et puis le centre, enfin, lorsque la métamorphose est tout à fait accomplie. Pas le bord, pas le côté, même légèrement de côté. Pas la marge. Mais bien le centre, pour un bref instant, celui du couvre-chef, celui qui couronne de succès le chef, qui ne peut être qu'un homme... Mais déjà le féminin fait retour comme il en va du naturel. Et avec lui la plongée, le cadre en plongée, dont on sait bien car on l'a appris à l'école, qu'il écrase, qu'il menace, qu'il infériorise.

Et c'est même une double plongée qui s'abat sur Sara : la pilule contraceptive bien sûr pour ne pas se retrouver au centre comme l'était la jeune fille du plan cinq, pierre angulaire d'un système patriarcal qui fait des attributs du féminin ce par quoi précisément les femmes sont dominées.



PLAN 21



PLAN 22

Vient alors un ultime plan qui clôt la scène de Sara de la même manière que se terminait provisoirement celle de Juan : le personnage quitte un plan qui se prolonge trois ou quatre secondes au-delà de la sortie de champ. Souvent durant le film le cinéaste procédera de la sorte, comme pour signifier à chaque étape du périple ce que partir veut dire : partir c'est laisser derrière soi, partir c'est sortir du cadre. Toujours, au cours du film, les personnages occupent déjà le cadre lorsque le plan débute, souvent ce dernier restera vide un instant lorsqu'ils l'auront quitté.

Le récit de Diego Quemada-Diez est imprévisible dans ses développements. En cela, il surprend souvent et terrifie parfois. Le futur s'y incarne en un présent inquiet, lui-même traduit par l'instabilité du cadre. Ce même cadre qui prélève des fragments de réel et d'imaginaire que le montage restitue en un collage fragile. Le passé est ce temps-mort au présent qui dure un peu au-delà des sorties de champ et sur lequel il convient pourtant de s'arrêter brièvement, comme pour clore un chapitre, comme pour tourner une page. Alors le décor prend son autonomie dans la mesure où il se vide de son contenu dramatique, le corps. L'action s'éteint pour un bref instant. La mise en scène rend ainsi le voyage nécessaire tant il devient vital de ne pas laisser mourir le mouvement.





PLAN 23a et 23b

Evacuer des lieux saisis par des plans déconnectés les uns des autres. Où sommes-nous ? Nulle part. Quand sommes-nous ? Au moment où seul le corps, sa présence, son déplacement, assure l'unité du récit. Il s'agit pour Sara comme pour Juan de montrer ce qu'on laisse derrière soi lorsqu'on part – une féminité « évacuée » dans des toilettes publiques pour l'une, un destin de violence physique exercée ou subie pour l'autre. Partir c'est abandonner images porteuses de certitudes pour d'autres, porteuses de rêves. En à peine trois minutes, le spectateur est ainsi convaincu du bienfondé de la démarche des protagonistes. Les raisons du départ sont tout à fait concrètes et évidentes. La description minutieuse du périple peut commencer.

CONCLUSION – LES NOTIONS COROLAIRES DE CADRE ET DE LIMITES :

En redoublant bien souvent les bords de l'écran, l'usage que fait du cadre Diego Quemada-Diez impose la notion de cadre-prison nous l'avons dit : les personnages sont ainsi pris dans un rigide réseau de lignes qui les enferment. Le cadre-prison, cadre fermé, exacerbe ainsi la notion même de limites que le cadre impose à l'image ou avec laquelle le cadre fait image. Le cadre est ce seuil qui permet l'échange, le passage d'une réalité de la perception, qui serait celle sur laquelle le dispositif cinématographique met l'accent, à une perception de la réalité qui définit la diégèse, l'histoire qui nous est racontée, le monde qui nous est présenté.

En outre, le cadre-cache, qui selon Bazin définit le cadre cinématographique, en articulant et réarticulant perpétuellement ce que l'on offre et ce que l'on dérobie au regard, ce cadre, donc, témoigne des rapports entretenus entre les personnages et le monde. Partant de là, « Rêves d'or » repose sur une succession de cadres fermés (tout se passe bien souvent à l'intérieur du cadre) pour des personnages qui provoquent incessamment du hors-champ par leur volonté de sortir du cadre, leur désir de cadre ouvert, c'est-à-dire de cinéma...

Ainsi, et ce n'est pas là la moindre des beautés du film, l'auteur qu'est Diego Quemada-Diez, derrière ses jeunes personnages, Juan et Sara, utilise-t-il le cadre à leur service c'est-à-dire pour prendre en charge leur réalité mais aussi leurs désirs.