

Rêves d'or, amères migrations

Sandrine Comès

Notre actualité bruit tristement de la question des migrants et nous voyons le cinéma porter leurs destins à l'écran ; Aki Kaurismäki livre une ode à la fraternité avec *L'autre côté de l'espoir*, alors que Jacques Audiard explore le versant plus sombre et traumatique de l'après-migration dans *Dheepan*, pour n'évoquer que des films primés à Cannes ces dernières années qui ont eu une large audience. C'est avec cet horizon d'attente que nous recevons *Rêves d'or*, dont le titre original est *La Jaula de oro*, La Cage dorée, réalisé par Diego Quemada-Diez en 2013. Le film relate le périple de trois adolescents, partis du Guatemala pour rejoindre les Etats-Unis, et circulant sur le train de la mort, appelé encore "la Bête", ou "le dévoreur de migrants", un train de marchandises qui circule au Mexique de la frontière au Guatemala au sud à la frontière avec les Etats-Unis au nord. Le film fut présenté à Cannes dans la section "Un certain regard", a fait partie de la short list pour la caméra d'or. Il s'est finalement vu récompensé par un prix dédié à l'ensemble des acteurs. Il s'agit d'un premier long-métrage, sur lequel le réalisateur a travaillé pendant six ans. Six années pendant lesquelles il a recueilli des témoignages de migrants - six-cents migrants sont ainsi crédités au générique - mais le cinéaste précise qu'ils sont six-cents autres à avoir témoigné. Six années pendant lesquelles Diego Quemada-Diez a fait des repérages, a lui-même entrepris le voyage en train à trois reprises, a établi des contacts du Guatemala aux Etats-Unis, en passant par le Mexique. Je vous propose tout d'abord de jeter un oeil sur une carte afin de visualiser le trajet effectué par les personnages :



Diego Quemada-Diez est un cinéaste espagnol, installé au Mexique. Il travaille à la fin des années quatre-vingt dix comme assistant-réalisateur sur trois films de Ken Loach, dont il revendique fortement l'héritage. Il collabore aussi avec Alejandro Innaritu, Oliver Stone, Spike Lee, et passe à la réalisation il y a une dizaine d'années à travers trois courts-métrages, qui sont tous primés dans des festivals. Une bourse octroyée par la Cinéfondation à Cannes lui permet de se lancer dans l'écriture de *Rêves d'or*. Le film est difficile à financer car Quemada-Diez veut tourner avec des acteurs non professionnels, et réellement effectuer le voyage des personnages, ce qui multiplie les lieux de tournage, au nombre de cent-vingt, et le nombre de figurants (qui sont environ trois

cents). Dans un entretien donné à *Positif*¹, le cinéaste explique : "Mon premier sentiment, en parlant avec les émigrés, relevait d'un grand paradoxe. D'un côté, cela m'évoquait un grand poème épique, de l'autre, je songeais à un documentaire brut." Quemada verbalise ce que nous ressentons en tant que spectateurs à l'issue du film, c'est-à-dire la plongée dans le vrai monde des migrants et cette sensation d'ultraréalisme qui se dégage du film, alors que dans le même temps, le spectateur ressent que le film est plus que cela, déjà parce qu'il s'agit d'un *road-movie* en train, autrement dit d'un *railway movie*. D'autre part, Quemada prend de la distance avec la matière documentaire pour la styliser et la transcender en nous offrant de purs moments lyriques. Nous allons chercher à cerner ce qui fait la grande force de ce voyage en train, autrement dit, en quoi le *railway movie* transcende la dimension documentaire pour faire un poème de ce voyage sans retour. Nous nous attacherons dans un premier temps à la dimension documentaire de *Rêves d'or*, et à la façon dont est saisie la traversée à bord du train de la mort. Puis nous envisagerons la dimension expérimentale du *railway movie*, qui conduit personnages et spectateurs à une transformation d'eux-mêmes. Enfin, nous verrons que le film est un poème à la croisée de l'épique, du lyrique et du tragique pour saisir ce qui s'avère être un voyage sans retour.

1. Un documentaire sur la traversée à bord du train de la mort

A. Le dispositif semi-documentaire

a) Lieux réels/acteurs non-professionnels

La recherche des trois acteurs qui ont joué dans le film a fait l'objet d'une quête importante. Ce sont des non professionnels qui sont proches de leurs rôles. Quemada trouve les deux acteurs guatémaltèques grâce au concours d'une compagnie de théâtre de rue qui est liée aux leaders locaux, condition incontournable pour pénétrer dans certaines zones. Le cinéaste relate sa difficulté à trouver le jeune indien, car il recherche un garçon qui ne parle pas espagnol, mais qui accepte de jouer dans le film. Sa recherche dure des mois et il transforme ensuite le rôle de Chauk en fonction du jeune homme qui l'incarne, qui est un indien tzotzil. Les lieux filmés sont des lieux réels, les acteurs empruntent de vrais trains et les figurants sont des migrants. Quemada-Diez raconte que l'équipe arrivait sur les lieux trois jours avant le tournage et qu'ils composaient donc avec les gens sur place à qui ils proposaient de jouer.

b) Caméra à hauteur d'homme et super 16 mm

La dimension semi-documentaire provient aussi du dispositif filmique, que Quemada-Diez emprunte en grande partie à Ken Loach, dont il fut l'assistant sur *Land and freedom*, *Carla's song* et *Bread and Roses* : "J'aime sa façon de toujours filmer à hauteur du regard des personnages². On filmait avec des focales qui créent l'illusion que le spectateur est témoin et qu'il participe. On n'utilisait ni grue, ni travelling, ni zoom. L'idée était de poser la caméra où pouvait se situer un être humain, et de tourner les scènes de leur début à leur fin, d'un côté puis de l'autre en cas de champ contrechamp. Pour *Rêves d'or*, je n'ai pas utilisé beaucoup de longues focales, j'ai tourné en super 16 comme dans les premiers films de Loach. C'est un format léger qui favorise le style semi-documentaire." Ainsi, le cinéaste utilise une focale qui se rapproche de l'oeil humain, et fait de la caméra un outil d'enregistrement de la réalité (conception bazinienne du cinématographe). Il choisit une caméra légère, qui lui permet d'être au coeur de l'action.

1 *Positif* n°634, décembre 2013.

2 *Id.*

Séquence d'ouverture : du début à 3 mn



- le film s'ouvre sur un travelling d'accompagnement du personnage de Juan cadré en plan rapproché, caméra à l'épaule ; montage dynamique, champ et contrechamp ; angle à hauteur du regard des personnages ; caméra légère qui suit et qui précède le personnage et s'accorde au rythme de sa marche, **dispositif immersif** qui fait de nous un témoin de la marche de Juan.

- Séquence d'exposition qui caractérise le personnage, se définit par sa vivacité, son énergie, sa détermination (reprochera à ses acolytes de n'être pas assez vifs). Juan évolue dans les ruelles d'un bidonville, Quemada-Diez choisit de montrer la réalité que veulent quitter les migrants ; migration urbaine ici, Chauk représentera quant à lui la migration rurale.

- Il croise des militaires et des enfants qui jouent à la guerre et lui tirent dessus, ce qui se révèle programmatique et montre à la fois ce qu'il veut fuir et ce qu'il rencontrera sur la route du nord.

- le deuxième volet de la séquence s'attache à présenter un autre personnage. Le rythme ralentit en une série de plans fixes qui captent la transformation de Sara en Osvaldo, et le sacrifice qu'elle fait de sa féminité. Elle se livre à un rite muet en trois temps, avec un effet de gradation : elle sacrifie sa chevelure, se bande la poitrine pour la faire disparaître et ingère un contraceptif. Le dispositif filmique est d'une grande sécheresse, là aussi il est immersif, nous partageons son intimité : la caméra est à hauteur de la jeune femme, sans qu'elle ne prononce un mot ni qu'aucune musique ne viennent commenter la scène. Au contraire, le bruit de l'extérieur tient lieu de bande-son au sacrifice qui se déroule sous nos yeux dans cette salle de bain de fortune. Le fait qu'on entende le bruit de l'extérieur nous permet bien sûr de comprendre les conditions de vie du bidonville, l'absence d'intimité etc, mais c'est comme si le sacrifice qui se déroule sous nos yeux était amplifié par la caisse de résonance que constitue le bidonville. La séquence est d'une grande violence car la prise du contraceptif nous permet d'envisager les violences sexuelles qui pourraient avoir lieu, ainsi que l'endurcissement nécessaire au périple qui les attend, endurcissement qui commande aux femmes de se renier et de basculer du côté du masculin pour survivre. La lenteur du rythme et la sécheresse du filmage induisent une temporalité qui permet au spectateur de dérouler un raisonnement et d'anticiper toutes les violences auxquelles elle se prépare.

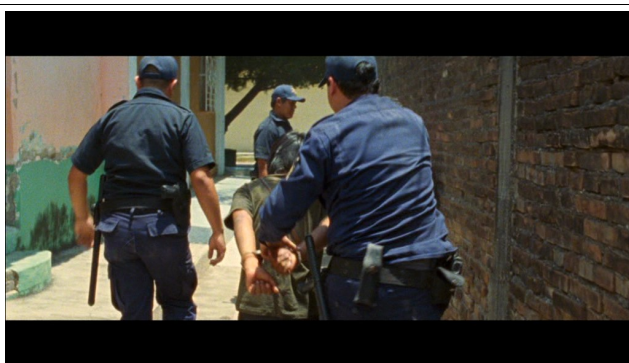
On revient quelques plans plus tard à Juan qui passe chercher Samuel dans la décharge dans laquelle il travaille, alors le cadre s'élargit pour montrer l'environnement qu'ils fuient. Ce point de départ sera à mettre en relation avec le point d'arrivée, lorsque Juan balaiera les déchets grasseux de l'abattoir aux USA. La décharge n'offre en effet que les rebuts d'une société de consommation, dont le modèle, à quelques milliers de kilomètres de là, incarne pour Samuel, Sara et Juan, le rêve à atteindre.

B. Un document et une analyse politique des violences vécues par les migrants

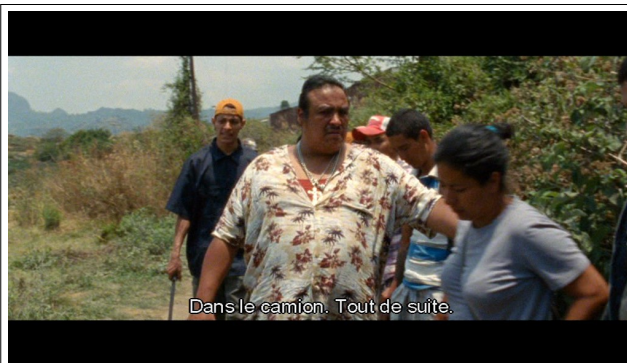
L'ultraréalisme du film provient de la façon dont il s'attache à documenter les embûches et les violences vécues par les migrants. La traversée de l'Amérique centrale à bord du train de la mort est particulièrement dangereuse et périlleuse. Entre 400 000 et 500 000 clandestins prennent ces trains chaque année, 100 000 arrivent aux Etats-Unis. Les migrants montent illégalement sur les trains de marchandises, et le voyage s'avère extrêmement dangereux : accidents car ils montent sur des trains en marche, et se poussent entre eux, déshydratation, malnutrition. Les migrants sont des proies car on sait qu'ils ont de l'argent pour payer un passeur. La migration entraîne tout un marché parallèle, sur lequel les autorités ferment les yeux.

Le film se fait récit d'aventures et montre les différents visages de la force antagoniste contre laquelle les jeunes gens tentent de lutter pour réaliser leur rêve. Il se construit avec des figures classiques d'opposants et d'adjuvants.

a) Les opposants : violence institutionnelle et mafias



Les policiers mexicains qui les insultent, les volent et les livrent à la police militaire. Cruauté avec laquelle ils traitent l'indien tzotzil.



Les narco-traffiquants qui enlèvent Sara ; les volent, enlèvent les femmes, qu'ils destinent aux réseaux de prostitution et au trafic d'organes.



La police militaire, qui les enferme, et les renvoie au Guatemala.

Vitamina et sa bande ; un jeune rabatteur leur promet du travail, puis ils sont enfermés, dépouillés et triés en fonction de leur nationalité ; demande de rançon à ceux qui ont un contact aux USA ; les autres sont exécutés.





Le sniper américain, qui abat Chauk d'une balle comme dans une scène de chasse/un safari.



Les coyotes, qui les abandonnent une fois la drogue acheminée par le tunnel.

b) Les adjuvants : prêtres et paysans



Les paysans qui leur donnent à manger, les cachent, leur donnent du travail.



Le père Solalinde dans son propre rôle (Quemada-Diez a séjourné plusieurs semaines dans ces auberges et c'est là qu'il a rencontré des migrants) ; sont accueillis, nourris et logés gratuitement plusieurs jours.

La disproportion entre adjuvant et opposants, la répartition des opposants en polices et mafias interroge sur la politique migratoire menée par les Etats-Unis et sur ses répercussions en Amérique centrale. Interroge aussi sur la responsabilité du Mexique, qui a certes ouvert quelques



auberges de migrants, mais laisse aussi prospérer les mafias sur la détresse des migrants. Dimension polémique du film, aspect le plus politique. Ces opposants et adjuvants, se traduisent aussi par des motifs qui parcourent le film, comme ceux **de la grille et du tunnel**, qui matérialisent l'obstacle et le passage. Les deux motifs antagonistes se combinent ensemble lorsqu'ils entrent dans le dernier tunnel qui les conduit aux USA.

C. Mythologies et rêve américain

Néanmoins, certaines séquences révèlent les rêves et les aspirations du trio, devenu quatuor après la rencontre de l'indien tzotzil Chauk.

Séquence "rêves américains" : de 21 mn à 22mn35s



Juan, Sara, Samuel et Chauk sont arrivés au Mexique, ils ont gagné un peu d'argent et après avoir mangé, ils décident de se distraire. La séquence va jouer un rôle de révélateur, à la fois de qu'il y a derrière le rêve américain de chacun, mais aussi de la logique de domination qui sous-tend la fondation des Etats-Unis.

- Juan joue un rôle de leader ; première fois dans le film qu'on voit un drapeau des Etats-Unis, nous éclaire sur leur quête, pas explicite. L'indien est rejeté du groupe ; paradoxe ; ils sont tous les quatre issus des minorités, ils sont migrants et clandestins, mais il existe une hiérarchie entre eux. Les mots prononcés sont laudatifs ; "celle-là, elle est géniale" ; le mot "rêve" aussi. Façon d'extérioriser ce qui les anime. Le petit groupe se décide et prend place.

- Ce qui est intéressant ici, c'est l'échelle du plan choisie. Quemada aurait pu cadrer plus serré afin de nous faire croire au trompe-l'oeil, c'est-à-dire, adopter le cadrage du photographe qui va prendre la photo. Or, le cadre plus large ne fait que révéler l'artifice, le dispositif, montrer que dans ce rêve, il y a des béances, que ce rêve est sans doute trop large, et que du vent arrive dans les marges, qu'il prend l'air. C'est une façon pour Quemada-Diez d'en révéler la nature illusoire.

- On a trois décors et trois mises en scènes, qui jouent un rôle de révélateur du rêve américain :

1. **Samuel et Sara posent devant un gratte-ciel et la Statue de la Liberté**, ils veulent "en être", aller à New York. Ils ont choisi un décor urbain, qu'ils connaissent sans doute à travers les clips qu'ils regardent à la télévision. Ils font le geste de planter le drapeau du Guatemala en haut du gratte-ciel, c'est un geste de conquérant sur des symboles de modernité, de richesse et de liberté. Contradiction bien sûr entre ce geste et ce qui se place au centre du cadre, et le dispositif, qui montre qu'il ne s'agit que d'un écran tendu sur la place du marché.

2. **Chauk choisit de poser en Indien**, il convoque une autre mythologie, celle du Far West et de la Conquête. Sa mise en scène soulève la question de la colonisation ; La fondation des Etats-Unis s'est justifiée il y a quelques siècles avec l'idée de détruire les cultures indigènes et de construire une civilisation de progrès à travers les chemins de fer, les lignes téléphoniques, l'électricité. Autrement dit, une longue histoire de conquête où l'Autre doit être soumis à un nouveau modèle de société. A travers la question de la migration Mexique-Etats-Unis apparaît la question de la colonisation des Etats-Unis. Ce que Juan va souligner en disant qu'il reste un indien. L'indien est associé au "petit chien" de sa canne et pose devant un décor naturel, son rêve est de voir la neige car il ne l'a probablement jamais vue ; il se révèle en phase avec la nature, et développe une vision plus cosmique du monde, moins matérialiste.

- Juan choisit un décor de western lui aussi, mais se met dans la peau du Yankee ; **Il rêve d'être un cow-boy**, se tient à cheval, avec un pistolet. Il a complètement intériorisé la mythologie de la conquête, il porte d'ailleurs déjà les santiags. C'est un gagnant, qui se retrouve dans l'essence primitive du rêve américain. Il sera d'ailleurs le seul à réaliser son rêve.

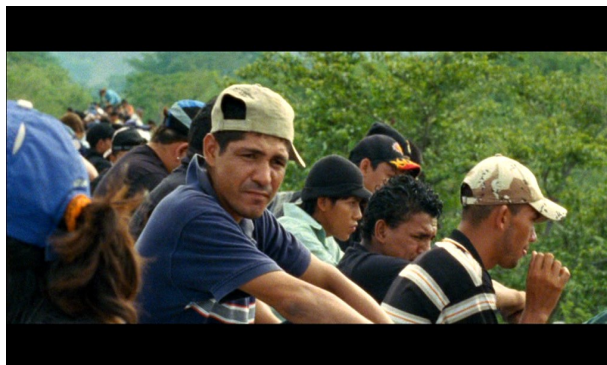
La fin de la séquence s'intéresse à la hiérarchie interne qui structure le petit groupe, pourtant unis par le même rêve américain et nourri de la même mythologie état-unienne. La migration Mexique-Etats-Unis révèle en la jouant la violence inhérente à la fondation de la nation américaine, fondée sur la domination de l'autre.

A l'issue de cette première partie, nous venons de voir la dimension documentaire de *Rêves d'or*, qui documente les rêves des migrants et la réalité à laquelle ils sont confrontés, dont une partie de la violence provient pour Quemada-Diez de la politique menée par les Etats-Unis. Mais le film ne se réduit pas à cette veine documentaire, son appartenance à un dérivé du *road-movie*, qu'on pourrait appeler le *railway movie* puisque le voyage s'effectue en train, amène les personnages et le spectateur à vivre une véritable expérience, qui va les conduire à une transformation d'eux-mêmes.

2. Le railway movie, une expérience de transformation de soi

A. Tous embarqués à bord du train

Séquence "train embarqué" : de 40mn50s à 42mn41s



Séquence dans laquelle on fait l'expérience du voyage sur le train de la mort.

- la séquence s'ouvre très élégamment sur un léger mouvement panoramique haut/bas, qui part des frondaisons des arbres pour descendre sur le toit du train, et saisir les migrants qui sont installés. Plan embarqué, mouvement de travelling arrière. Nous, spectateurs, sommes au milieu des migrants, sur le train de la mort, et une série de plans brefs va s'attacher à faire le portrait des voyageurs. On dort sur le train, on écrit, on discute, on regarde le paysage, la bande-son participe de l'immersion dans laquelle on est.

- la séquence est nimbée de lumière ; joie de l'indien Chauk, clameurs sympathiques, collectif apaisé ; beauté des paysages comme sur ce plan embarqué magnifique ; sensation de liberté, d'avoir le vent dans le dos. Toutes ces sensations entreront bien sûr en tension avec la fin du film, qui nous présente la destination et la "cage dorée" dans laquelle Juan a réussi à rentrer, tout ce à quoi il a renoncé en cours de route.

- aspect toujours documentaire, problème de la chaleur et de l'hydratation par exemple ici.

- série de plans qui opèrent une fusion entre notre regard et celui du personnage. La fusion entre le spectateur et les personnages est rendue possible avec l'introduction de plans dont

l'énonciation est ambiguë : plan objectif ou subjectif ? Qui regarde ? Chauk ou le témoin ?

- Quemada nous fait ressentir la temporalité du voyage, nous sommes embarqués sur le toit du train, et nous ressentons ce présent incertain : on ne sait pas de quoi l'instant suivant est fait, les migrants vivent au jour le jour. D'ailleurs, cette séquence s'arrête brutalement avec l'arrivée des militaires.

Cette séquence relève ainsi du sensible, elle nous fait vivre une expérience ; nous sommes embarqués comme Juan, Sara et Chauk sur le train de la mort et nous partageons leur vie, avec ses éclats de beauté et de fraternité mais aussi ses dangers.

B. Une expérience qui transforme acteurs et personnages

a) Des conditions de tournage particulières

Le spectateur n'est pas le seul à faire l'expérience du voyage en train, les acteurs ont vécu la même expérience que les personnages qu'ils incarnent. Quemada-Diez explique en effet que le film a été compliqué à financer car on lui a proposé de tout tourner au Mexique ; il aurait pu filmer la première partie du film qui se situe au Guatemala, dans la banlieue mexicaine, et il n'avait pas besoin d'aller au USA pour tourner dans un abattoir. Or, l'essence du film, pour lui, c'est le voyage (que lui même a effectué à trois reprises). Le cinéaste ne voulait pas transiger sur le fait que les acteurs non-professionnels fassent le voyage et prennent les trains, qui sont, là aussi, les vrais trains pris par les migrants. De la même façon, le tournage s'est déroulé de façon chronologique, et les acteurs ne découvriraient le script que la veille du tournage, afin de faire la même expérience que leurs personnages.

b) Une séquence dans laquelle s'opère la rencontre de l'Autre

Séquence Rencontre/Deux visions du monde ; Sara/Osvaldo et Chauk, de 37mn37s à 40mn11s



Séquence qui réunit Sara/Osvaldo et Chauk, dans laquelle s'effectue une mise à nu de l'identité et la rencontre avec l'autre.

- Premier plan sur le soleil à travers les arbres, avec le bruit des oiseaux. Sara et Chauk sont en pleine jungle, comme dans le jardin d'Eden.
- Les deux personnages apparaissent isolés, lui est occupé avec une branche, elle est assise sur l'encadrement d'une fenêtre ; il semble qu'il s'agisse d'une maison abandonnée et que la nature ait repris ses droits. Ce lieu est à l'intersection de la nature et de la culture, symbole de l'ouverture, du passage.
- Sara/Osvaldo attire l'attention de Chauk sur la forme de l'arbre, le cadre se resserre

immédiatement sur les deux personnages, qui tentent de communiquer dans leurs langues respectives.

- Séquence de grande intimité, cadre très serré sur les personnages qui sont à proximité l'un de l'autre. Intimité qui vient aussi du fait que la séquence ne soit pas traduite du côté de Chauk. Comme Sara/Osvaldo, nous faisons l'expérience du dépaysement, nous ne pouvons qu'inférer.

- Les deux personnages semblent un nouvel Adam et une nouvelle Eve ; sensation de quelque chose de très primitif et de très intime qui se dégage. Quemada filme au plus près la rencontre de deux êtres. On dirait que le monde vient de naître ("Et le verbe fut").

- Chauk prend l'initiative de nommer les différents éléments du visage, ce qui va permettre à Sara de retrouver son vrai visage, dans un moment de mise à nu ; Quand il la nomme "Osvaldo", elle décide d'enlever son masque de garçon et de lui montrer sa véritable identité, son vrai visage. La séquence est donc l'inverse de celle du sacrifice de la chevelure du début du film. Elle insiste en répétant : "Je m'appelle Sara".

- Chauk lève les yeux au ciel, le cadre s'élargit quand il opère une sorte de salutation au soleil. Il prononce le mot "taïv". L'absence de traduction permet au spectateur d'élargir le sens et de se laisser porter. Ce mot, qui semble associé au soleil, signifie en fait "neige", et c'est le rêve qu'il poursuit.

A la fin de la séquence, on revient sur la relation triangulaire, le trio amoureux et la jalousie de Juan. On peut noter l'art avec lequel Quemada fait toujours bifurquer la fin d'une séquence pour la raccrocher à d'autres enjeux du film.

C. De la rivalité à la fraternisation

Séquence fête/trio amoureux ; de 47mn43s à 49mn54s



Le trio a été embauché dans une exploitation agricole, et Quemada propose de rompre avec l'ordinaire, avec une séquence festive, où les personnages boivent et font la fête. C'est une séquence de rupture, et ce, à plusieurs niveaux. Tout d'abord, parce qu'elle se passe la nuit ; le film ne compte que trois séquences nocturnes, qui sont importantes en ce qu'elles sont toutes trois des lieux de l'alchimie. Ensuite la séquence introduit un moment de relâche dans l'économie d'un film presque exclusivement tendu par la question de la migration. La nuit, l'alcool et la musique effacent toutes les vexations et les tensions du jour, et dévoile des enjeux liés à la chronique adolescente qu'est aussi parfois le film.

- Ainsi Juan, Sara et Chauk redeviennent des adolescents qui font la fête, et non plus des adultes en réduction qui doivent assurer leur survie. Sur les premières notes de *El Baile del gavilan* (la danse de l'épervier), du groupe Chicos de Barrio, ils se livrent à une danse grotesque, aux mouvements exagérés, ils s'amusent comme des ados. En même temps, derrière le jeu et le

déroulement, comme tous les ados du monde, ils n'ont qu'une idée en tête : trouver une fille ou un garçon. La fête est le lieu du désir, mais génère un espace de frustrations et de déceptions.

- La séquence surprend car la dureté de leur périple nous fait oublier qu'ils n'ont que quinze ans. Quemada-Diez brosse un portrait nuancé des adolescents, et recentre le récit ici sur le trio amoureux et l'enjeu lié à la sexualité. Il les montre soumis à la jalousie, pris dans des rivalités amoureuses. Un temps est dévolu au trio amoureux avant que Sara ne fasse son choix ; alors des plans plus serrés l'isolent avec Juan, et captent de très près le désir et la sensualité, alors que Chauk reste hors-champ.

Séquence de la résurrection de Juan ; de 59mn55s à 1h01mn36s



Après l'enlèvement de Sara par les narco-trafiquants, Juan, qui a été blessé, est laissé pour mort. Chauk va l'emmener à l'écart pour le soigner. La séquence, qui se resserre sur les deux garçons porteurs de deux visions du monde (souvenons-nous du cow boy et de l'indien), s'apparente à une véritable résurrection pour Juan.

- La séquence s'ouvre sur quelques plans de nature ; un gros plan sur un arbre avec le bruit de la jungle en fond sonore ; le deuxième plan met dans le cadre un arbre aux racines saillantes et une construction en arrière plan envahie par la végétation. Plans qui offrent un entremêlement de nature et de culture, et font penser à la séquence de "rencontre" entre Sara et Chauk, vue précédemment. Chauk et Juan passent sous un porche et entrent dans ce qui paraît être un temple de la nature, un lieu sacré et à l'abri où la résurrection de Juan va pouvoir avoir lieu. Plan d'ensemble, très symétrique, avec un effet de contre-jour/le porche illuminé, ce qui lui confère une dimension sacrée. Juan est déposé au pied de l'arbre aux racines apparentes, comme s'il jouait un rôle tutélaire, rôle de protecteur dans sa guérison/sa résurrection. Ce lieu va permettre à Chauk d'exprimer sa cosmogonie, un rapport au monde indigène, moins matérialiste et individualiste que le rapport au monde occidental.

- On quitte le plan d'ensemble au profit d'un cadre plus rapproché, afin de saisir de très près les soins effectués par Chauk. On l'a déjà vu opérer toutes sortes de rites avec de l'eau (coupelle de bienvenue rite de partage lors de leur rencontre sur le train etc). Une ellipse nous fait passer en pleine nuit, afin de mettre en relief un autre élément nécessaire à la guérison : après l'eau, le feu. Le cinéaste choisit de cadrer le visage de Chauk, comme s'il était l'acteur de la guérison de Juan. L'eau et le feu coexistent dans le plan et préfigurent la fraternisation en route des deux adolescents, qui ont semblé opposés et antagonistes tout au long du film, et qui sont pour l'instant les seuls survivants de l'épopée. La dimension nocturne avec le feu en arrière-plan donne un côté sorcier et sacré à cette convalescence. Juan semble pris de fièvre, et c'est désormais autre qu'il se réveillera.

- Dans cette séquence alchimique qui verra Juan se réveiller autre, le plan sur les deux garçons

torse-nus et surtout leur co-présence dans le cadre signale une alliance nouvelle entre eux ; eux que la mise en scène se plaisait à séparer (série de photogrammes où Chauk formait un duo avec Sara et Juan était systématiquement à part), vont maintenant être réunis, et devenir "frères".

- le plan suivant, marqué par une ellipse, montre ce nouveau départ, ce nouveau matin : plan d'ensemble fortement composé avec au premier plan à gauche deux arbres dont les branches dessinent un cadre qui entoure les deux garçons ; redoublement , deux arbres, deux garçons, saisis ensemble, dans ce cadre naturel. S'ils restent bien opposés comme l'eau et le feu, l'un est torse-nu et l'autre porte un tee-shirt noir, ils sont aussi complémentaires l'un que l'autre.

- les deux derniers plans reviennent sur Chauk, qui regarde le soleil à travers le feuillage. L'indien est saisi en pleine contemplation, rend-il grâce au soleil, prie-t-il, remercie-t-il pour la résurrection de Juan ; ou est-il tout simplement dans un quotidien qui intègre une transcendance ?

Ainsi cette séquence marque un tournant dans la relation des deux garçons ; ils sont toujours opposés mais leur antagonisme s'efface au profit d'une fraternisation, et d'une complémentarité. La séquence suggère que Juan semble transformé par la vision cosmogonique de l'Indien, ce qui se confirmera dans la séquence finale, quand c'est Juan qui portera son regard vers le ciel et la neige qui tombe, comme si Chauk vivait désormais en lui.

Nous avons vu dans cette partie la dimension fortement expérimentale du film. Les acteurs qui jouent les personnages effectuent réellement le voyage des migrants et se voient transformés par ce qui leur arrive au jour le jour. Le spectateur est lui aussi embarqué avec eux, et vit aussi une expérience qui l'amène à se transformer au contact de ce que vivent les personnages, les deux garçons évoluent ainsi de la rivalité à la fraternisation. Juan se transforme au cours du film, et intègre un peu de la vision cosmogonique et transcendantale de Chauk. Mais le récit se voit encore complexifié en ce que le film touche à l'épique, au tragique, au lyrique, faisant de *Rêves d'or* un vaste poème métaphorique.

3. Le poème du voyage sans retour

A. Des héros tragiques et épiques

a) une dramaturgie implacablement tragique

Quemada-Diez choisit de sacrifier deux de ses personnages principaux. Le premier à être sacrifié est Sara, qui est le personnage auquel il est le plus facile de s'identifier, parce qu'elle humanise le voyage en cherchant à créer du lien avec Chauk. La séquence d'ouverture, où l'on avait vu la jeune fille prendre un contraceptif, avait prévenu le spectateur des dangers courus par les femmes. Mais Quemada-Diez se montre un dramaturge implacable, aucun artifice de scénario ne pourra la sauver. Il s'en explique ainsi dans une interview : "J'ai décidé d'aller au bout de cet acte de manipulation, et d'aller jusqu'au bout, fauchant un à un les personnages, parce que cela correspondait à la réalité racontée par les émigrés, mais aussi parce que cela renforçait la dramaturgie du récit." Il opère de même avec Chauk, qui meurt dans les dernières minutes du film, alors qu'il se croit sauvé sur le sol américain. Ainsi la dramaturgie renforce l'effet de réel, qui est lui-même renforcé par cette dramaturgie.

b) Les héros d'une épopée

Le cinéaste confie aussi qu'il voit dans le migrant une figure moderne d'héroïsme : " J'ai été très ému, j'ai réalisé qu'ils étaient des héros... tous ces migrants sont les premières victimes de ce système. Mais justement, plutôt que des victimes, je voulais en faire des héros... je voulais les

décrire de façon nuancée, leur donner toute leur humanité et faire de ce voyage un poème épique." Il ajoute : "nous avons beaucoup à apprendre d'eux. Le seul individu qui tente de faire quelque chose pour aider sa famille doit pour cela défier les lois au risque d'en perdre la vie."

Mini-séquence de la carte à l'auberge ; de 1h05mn09s à 1h05mn44s



Après l'enlèvement de Sara, Juan et Chauk vont connaître un moment de répit et être hébergés dans une auberge pour les migrants tenue par le père Solalinde dans la région du Chiapas. Ils peuvent alors consulter une carte du Mexique.

- on s'intéresse à un seul plan, celui de la lecture de la carte, où Juan et Chauk sont en amorce en plan rapproché. Juan toujours en position de domination, nomme le lieu où ils sont ; à Arriaga, dans la région du Chiapas, c'est-à-dire au sud du Mexique. Au bout d'une heure de film, ils sont "seulement" arrivés au Chiapas ; difficile de partager l'enthousiasme de Juan.
- Juan égrenne les étapes : Mexico, puis Mexicali. Le geste est éloquent puisqu'il se poursuit hors-champ, tout comme le reste de la carte, il reste beaucoup à parcourir et on ne sait s'ils vont rester dans le champ, s'ils parviendront à destination ou pas. C'est avec une grande économie de moyen que le cinéaste restitue l'échelle du voyage et nous montre qu'ils sont des surhommes, que ce voyage est une véritable odyssée.
- on passe du regard de Juan à celui de Chauk, qui croit voir Sara, et se méprend. Complémentarité des deux garçons, entre matérialisme et spiritualité.

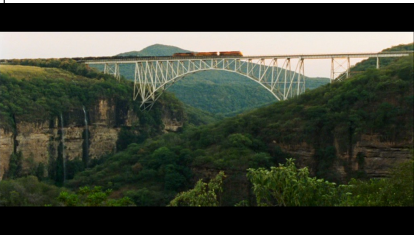
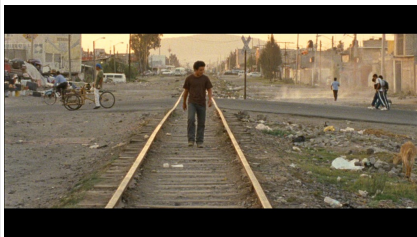
Ce moment constitue un pivot et amorce la deuxième partie du film. Le film prend en effet une nouvelle direction après la disparition de Sarah et la fraternisation des deux garçons. Quemada-Diez sort le spectateur du dispositif immersif dans lequel il était plongé et fait un point.

- un point géographique : Juan et Chauk consultent une carte et se situent à Arriaga.
- un point temporel : alors que le récit était relativement linéaire, seulement ponctué de petites ellipses, on va faire un saut temporel et les ellipses vont désormais être de plus en plus grandes.
- le cinéaste va alors multiplier les éléments de distanciation et le film va se charger d'une dimension métaphorique.

B. Des moments de stase ou le recours au lyrisme

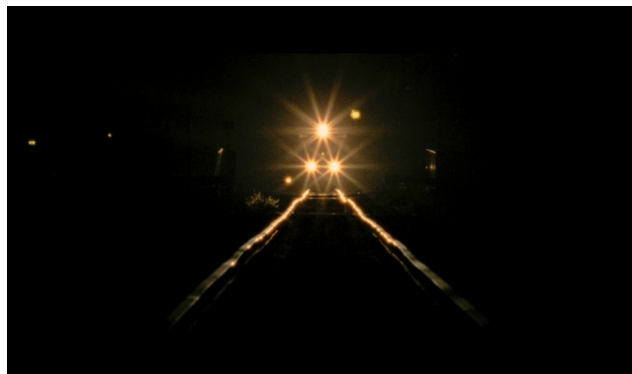
a) Tonalité lyrique et rimes visuelles

Quemada-Diez recourt au lyrisme, afin de rendre le film moins âpre et difficile à regarder. Il travaille sur le retour de certaines images, qui deviennent rimes, notamment lorsqu'il filme le monde ferroviaire. A été un sérieux candidat pour la caméra d'or. Nous en prenons pour exemple trois motifs :

Arrivée du train/train suspendu	Jeux de perspective sur les rails	Aplats, plans architecturés et ambiance industrielle
		
		
		

b) Un moment de stase, de lyrisme affirmé

Séquence "la nuit/la poésie" : de 1h07mn40s à 1h09m12s



C'est l'une des rares séquences qui contient de la musique ; pour ne pas dire la seule. On a entendu quelques notes de piano à deux ou trois reprises, après la "résurrection" de Juan par exemple. Quelques notes qui soulignent à retardement un événement à fort potentiel dramatique. Mais Quemada-Diez se montre très avare de musique, et évite cette facilité, refuse le pathos et le mélodrame. La séquence, qui prend place quelques minutes après celle de la lecture de la carte dans l'auberge, va relier les territoires et les temporalités, et initier un changement de dispositif, passant du singulier (l'événement se produit une fois) à l'itératif (l'événement se produit plusieurs fois).

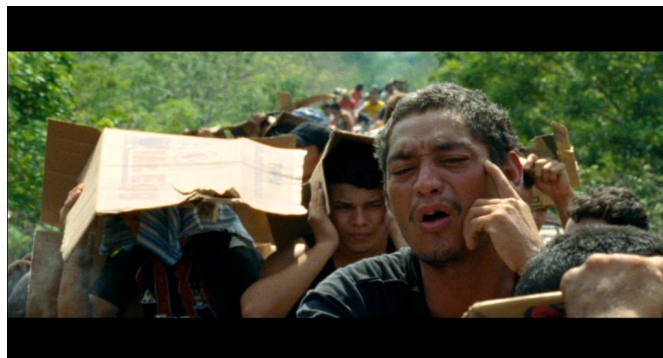
- les premières notes au piano retentissent sur un travelling arrière embarqué du train qui entre dans un tunnel. Le tunnel est, comme le seuil ou la porte, une figure du passage. On peut lire ce travelling arrière comme un adieu au passé, à un passé, à un territoire ; c'est Sara que les deux jeunes gens laissent définitivement derrière eux. La tonalité mélancolique de la musique semble permettre cette interprétation.
- la caméra filme alors en contrechamp le train qui arrive, d'abord matérialisé par ses feux, le passage s'effectue du jour vers la nuit, mais aussi de la campagne vers la ville, en témoignent les voitures et vélos qui croisent les rails. Est-on arrivé à Mexico ?
- S'en suivent alors de très beaux plans nocturnes, des moments de stase, de pur lyrisme, qui voient ce train défilier au clair de lune sur les notes de piano. Séquence de pur lyrisme, moment suspendu de pure beauté ; on ne peut que louer l'éclairage et le cadrage de ce très beau plan.
- les migrants apparaissent alors comme des silhouettes voilées, et les plans embarqués nous font percevoir la beauté de ce voyage périlleux, la séquence sera bien sûr à mettre en tension avec la fin du film dans les abattoirs. Le passage du piano au violoncelle approfondit cette expérience sensible où le spectateur semble seul maître à bord de ce train lancé dans la nuit, ce que le plan semi-subjectif avec la main en amorce semble confirmer.
- après cette échappée nocturne, ce poème visuel, ce moment de stase, la fiction reprend ses droits, ce qui correspond au passage de la nuit au jour, et les migrants s'incarnent à nouveau, avec ces hommes filmés en plan large qui descendent des wagons. La caméra redevient documentaire, à l'épaule, caméra de suivi ; mais aussi la musique qui se poursuit joue un rôle de sommaire. Cette arrivée, cette descente au petit matin n'est pas prise dans sa singularité, mais elle est itérative, elle devient représentative d'autres matins et d'autres arrivées. Autrement dit, on passe du singulier à l'itératif, ce qui permet de faire saisir le temps qui passe, le voyage qui se poursuit, les distances qui sont parcourues et franchies.

Ainsi cette séquence s'extrait complètement du présent immersif par son lyrisme. Elle travaille à relier des temporalités et des espaces éloignés, les transcende et les met en perspective.

C. Une leçon de vie

En sortant du dispositif immersif, la deuxième partie du film se pare d'une dimension métaphorique, voire métaphysique. Le film devient *exemplum* et leçon de vie, réflexion sur la condition humaine. Ainsi, juste après la lecture de la carte à l'auberge, une curieuse séquence chantée prend place sur le toit d'un train.

Séquence "On est tous frères" : de 1h06mn53s à 1h07mn39s



La séquence se situe juste après la lecture de la carte à l'auberge, où l'on a vu que Chauk croyait voir Sara. Les deux garçons sont alors en plein deuil, mais poursuivent le voyage.

- travelling avant embarqué alors que le train va passer sous un tunnel. Voix hors-champ qui s'apparente à un prêche : "Mes frères, ici-bas nous sommes tous égaux" ; "Nous venons du néant et nous retournons au néant" ; semble citer *L'Ecclésiaste*, "tu es poussière et tu retourneras poussière" ; cette phrase est prononcée par une voix dont on ne situe pas l'origine, au moment où le train passe sous le tunnel et où l'obscurité devient totale. Difficile donc ne pas associer l'obscurité au néant ; c'est ainsi que le film se pare d'une dimension métaphorique ; le voyage en train deviendrait voyage de la vie ; on peut aussi penser au Tao ; ce qui compte, ce n'est pas la destination, mais le chemin.
- on enchaîne avec un travelling arrière sur Chauk et Juan, qui ressemblent à des cow boy. La voix les intime de faire le deuil des disparus.
- un contrechamp permet de localiser de qui vient ce prêche ; La mise en scène singularise l'homme qui chante, qui ne semble pas craindre le soleil dont les autres migrants se protègent avec des cartons. Par ailleurs, son chant solitaire fait de lui un fou ou un prophète, un homme qui voit plus loin que les autres en tout cas. Délivre de sa bouche édentée une leçon de vie et de fraternité, dans un passage fortement didactique, fondé sur l'acceptation de la vie et de la mort, et l'injonction à la fraternité. Message chrétien qui parcourt le film et se réverbère ici. Quemada-Diez semble ici rendre hommage direct à ce que lui avait dit un migrant.

Séquence finale : de 1h34mn44s à 1h39mn10 environ



La séquence finale constitue une vraie surprise pour le spectateur, qui a partagé la traversée avec les personnages. Elle est à la fois l'aboutissement du voyage et la négation de celui-ci.

La séquence finale propose une rupture, et ce, à plusieurs niveaux :

- se passe à l'intérieur ; on a très peu de séquences d'intérieur, et les séquences d'intérieur font souvent entendre le monde extérieur, comme dans le bidonville ou même la séquence de torture à la fin, car les baraques sont précaires. Ici, on est vraiment à l'intérieur, on vit à l'intérieur ; et cet intérieur renvoie au titre : la cage dorée, Juan est vraiment en cage.
- la lumière est froide, artificielle et bleutée, elle contraste avec la chaleur et la lumière chaude et naturelle avec laquelle la traversée a été filmée.
- Quemada choisit de finir le voyage dans un abattoir : c'est le lieu de l'abondance ; abondance de nourriture, de viande, contrairement à toute la traversée, marquée par la pauvreté et la pénurie. Mais c'est aussi le lieu de la mise à mort ; viande morte ; finalement, métaphore du matérialisme occidental. On est englués dans la matière, dans le matérialisme, et cela se traduit par cette graisse qui colle partout, que Juan a du mal à nettoyer, à pousser. L'abattoir devient métaphore du pays d'accueil : certes un lieu d'abondance, de richesses, mais aussi le lieu du matérialisme mortifère, et de l'aliénation.

- le réalisateur filme la chaîne : chaque homme est à son poste, ce sont des immigrés pour la plupart, qui se situent dans une hiérarchie ; Juan est en bas de l'échelle, il ramasse les déchets des autres et intervient après ceux qui découpent la viande.
- on ne peut que faire le lien avec la première séquence, puisqu'il quitte une monumentale décharge à ciel ouvert, pour finir, au terme d'une traversée harrassante, à ramasser les déchets dans un abattoir.
- solitude de Juan qui n'a de contact avec personne ; entre en tension avec le collectif, pas toujours simple, vécu lors du voyage, et bien sûr, entre en tension avec la relation avec Chauk et Sara. Il porte un uniforme trop grand pour lui, comme son rêve de conquête et de liberté.
- la musique accompagne ce final désenchanté. "Tout ça pour ça" est en droit de se dire le spectateur, qui comme Juan, comprend l'escroquerie du rêve américain, tous ces risques pris pour être l'esclave du même système globalisé, mais de l'autre côté de la frontière.

La deuxième partie de la séquence se passe sur une route enneigée :

- Juan lève les yeux au ciel, autrement dit, reprend l'attitude qui fut celle de Chauk. Rappelons que le rêve de Chauk était de voir la neige ("Taiv"). Les notes au piano reprennent et font suite au violoncelle pour s'accorder à ce moment de contemplation. Juan est devenu Chauk, il le porte en lui ; ou bien, la neige peut être vue comme la présence métaphorique de Chauk. Fusion entre son matérialisme et son rêve de conquête et la vision plus transcendente de Chauk. Quemada-Diez commente la fin de son film : "Je voulais que mon personnage accepte qu'il est l'esclave d'un système globalisé injuste ; et en même temps, il y a quelque chose dans la vie de l'ordre du mystère, de l'indescriptible, quelque chose qui explique qu'en prenant un peu de distance par rapport à cette cage, on réalise qu'on est comme un point, comme une étoile dans l'univers. Quand mon personnage, à la fin, regarde vers le ciel et voit la neige tomber, tous les êtres qu'il a perdus sont là. Son existence est exsangue, mais il a beaucoup grandi. Au fond, il y a un mystère dans cet univers. Il y a une place pour l'espoir, pour notre propre créativité. En sortant de l'usine, sans chercher plus loin, il tombe sur cet instant de magie. Il est seul devant l'immense, l'inexplicable."

Quemada a choisi cette fin, qui est pour lui la plus optimiste possible. Il avait écrit d'autres fins, dont une dans laquelle Juan était rattrapé, envoyé dans un centre de détention pour migrants, et renvoyé chez lui.

En conclusion, la grande force du film semble relever de son appartenance à plusieurs genres : *Rêves d'or* documente la traversée des migrants sur le train de la mort, et c'est d'abord l'ultraréalisme du film et la vérité qui s'en dégage qui frappent et qui fascinent. Mais l'expérience particulière à laquelle le réalisateur invite ses acteurs et ses spectateurs, à savoir partager au plus près le voyage des migrants et ses incertitudes, conduit à une transformation intérieure, ce qui est l'essence du *road* ou du *railway movie*. Le film se complexifie aussi en ce que Quemada-Diez travaille la dramaturgie, mais aussi l'espace et le temps du film, afin de toucher au tragique, au lyrique et à l'épique. Le film devient poème pour dire le voyage sans retour, et méditation sur l'existence. Le cinéaste fait le pari de la décolonisation de la pensée, dans un film ambitieux, et manifeste une foi intense dans les pouvoirs du cinéma à en conduire la transformation.