

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



« ...il sentit sourdre en lui une immense tristesse pour tout ce qui était disparu, sans appel. La nation indienne avait vieilli ; il s'agenouilla comme un pénitent et se mit à pleurer. Il pleurait pour Aeore et le peuple condamné de la jungle, et il pleurait pour les derniers vieux visages-de-cuir des grandes plaines...

Il se sentait dépossédé, en deuil, et il ne savait pas de quoi. Il n'était plus ni blanc ni indien, ni homme ni animal...

Il se demandait : suis-je le premier homme de la terre ? Suis-je le dernier ? »

Peter Matthiessen, « *En liberté dans les champs du Seigneur* »

USINE A REVES D'OR – POUR UNE RELECTURE DU FILM A L'AUNE DES TROPES ET DES MOTIFS DU CINEMA « AMERICAIN » :

Si la figure du migrant n'est plus aujourd'hui une préoccupation majeure du cinéma, il faut se rappeler qu'il fut un temps, au début du 20^{ème} siècle, où elle était la plus populaire au monde. Charles Spencer Chaplin aura imposé aux masses comme à l'élite intellectuelle et artistique de son époque le personnage peut-être encore à présent le plus emblématique de l'histoire du 7^{ème} art : Charlot, migrant et vagabond de son état.

Du point de vue de la mise en scène, Chaplin aura identifié le cadre au cinéma comme un espace de nature parfaitement politique. C'est-à-dire que le cadre est l'espace qu'il faut occuper pour accéder à la représentation – de soi et de ce que l'on représente – et pour cela ce cadre doit être accessible. On doit pouvoir circuler de l'un à l'autre au gré de la chaîne sémantique que forment les plans. Cette idée de la liberté de circulation sera, longtemps après la disparition du Burlesque comme genre populaire établi¹, un thème récurrent du western et plus généralement du film d'aventures, genres du voyage, de la quête, de l'errance, aujourd'hui à peu de choses près disparus également.

Reste à présent un cinéma dit d'auteur, qui s'empare encore occasionnellement de ces questions fondamentales que sont le besoin de quitter son pays et même de lui échapper, le refus du déterminisme et le désir d'ailleurs, la confrontation entre des rêves d'or et des réalités de plomb. Le film de Diego Quemada-Diez appartient à ce cinéma-là mais n'oublie en rien celui qui l'a précédé et dont son propre film véhicule

¹ Et hors certaines précieuses survivances liées à des cinéastes aussi singuliers que Jerry Lewis ou Blake Edwards...

encore des signes récurrents et éclairants. Que ces signes fassent encore sens et de quelle manière est l'une des questions – nombreuses – qui se posent à la vision de « *Rêves d'or* » (*La jaula de oro* – 2013).

I - Usages politique du cadre :



« *The kid auto race at Venice* » marque, en 1914, la première apparition à l'écran de celui qui ne s'appelle pas encore Charlot. L'argument est minimaliste mais précieux pour bien saisir la nature fondamentalement politique du cadre de cinéma : une équipe de tournage vient enregistrer une course de caisses à savon près de Venice en Californie lorsqu'un vagabond, comprenant la fonction et l'importance de cet objet nouveau qu'est la caméra, décide d'occuper le centre de chacun des cadres déterminant les plans du film en train de se faire. En d'autres termes, accéder à la représentation est une nécessité et une ambition légitime pour les plus démunis. On le devine, la question de la représentation se pose aussi bien sur le plan purement cinématographique que sur le plan politique.



Passé par le prisme libertarien² du western, le film social américain des années 70 va confronter la figure du vagabond – ici Gene Hackman dans « *L'Épouvantail* » (*Scarecrow* – 1973) de Jerry Schatzberg – avec certains motifs provenant du western. Ainsi, le long plan d'ouverture du film voit le personnage de Max Millan avoir maille à partir, au terme de sa longue remontée depuis la profondeur de champ, avec des

² Doctrine américaine, héritée d'auteur comme Emerson ou Thoreau, qui, à tout le moins, prône la liberté individuelle en tant que droit naturel...

barbelés (sur la prairie) qui l'empêchent d'accéder au premier plan, c'est-à-dire au plan rapproché ou au gros plan, à une représentation qui ferait enfin de lui autre chose qu'une simple silhouette, autre chose qu'une typologie socio-économique...

A) Mise en scène de l'émigration, d'un cadre l'autre :



L'ouverture de « *Rêves d'or* » place quant à elle le spectateur immédiatement et frontalement face au visage de Juan. Une alternance de plans rapprochés saisis en travellings, avants ou arrières selon que nous avançons ou suivons le jeune homme, nous place dans une inconfortable relation de proximité avec un personnage taiseux et aussi fermé que le cadre qu'il occupe. L'enjeu chaplinien s'est ici déplacé : occuper le centre est une chose mais de quel centre s'agit-il ? Effets de surcadrage liés aux lignes provenant du décor ou des personnages et qui redoublent celles du cadre pour amenuiser l'espace autour du protagoniste, absence de perspective obstruée par les silhouettes des personnages eux-mêmes, violence latente et inscrite jusque dans les jeux d'enfants qui prennent Juan pour cible. Le premier type de cadre rencontré dans le film de Diego Quemada-Díez n'appartient en définitive qu'à une seule catégorie : il est de ceux qu'il faut à l'évidence quitter. Face à une réalité certaine du Guatemala en 2013, nous acquérons-là une certitude que possédait bien avant nous le jeune homme. Dès lors, pour nous spectateurs comme pour le personnage, toute la question devient : où aller ? Quel autre cadre intégrer ?



Commence de la sorte et assez rapidement un récit qui, au cinéma, n'appartient pas à un genre en particulier (même si il est très lié historiquement au western) mais qui est susceptible de les traverser tous, c'est même-là son principe : le road-movie. Ce type de film consiste en une tentative pour garder toujours le cadre « ouvert ». Qu'est-ce qu'un cadre ouvert ? C'est un cadre qui ne contient pas tout ce qu'il y a à voir à l'intérieur de ses limites. Les plans montrant auparavant Juan marcher dans la ruelle étaient des

cadres

fermés. Ces cadres n'appelaient pas le hors-champ mais, en se suffisant à eux-mêmes, ils dressaient un état des lieux en distillant brièvement une succession de signes (exiguïté de l'espace urbain, habitations de fortune, présence militaire, agressivité des enfants, etc.). Le cadre dit « ouvert », peu importe l'échelle de plan qu'il utilise, entretient avec le hors-champ une relation privilégiée.



B) Hors-Champ et circulation en question :

Considérons que la question du hors-champ désiré va de pair avec celle du possible de la mobilité. Le road-movie alterne bien souvent des phases où ce que Gilles Deleuze nomme le lien sensori-moteur fonctionne pleinement et des phases où ce lien, entre le regard – le sensoriel – et le corps – le moteur –, est rompu. Un exemple : le kidnapping de Sara – nous y reviendrons – est le prototype même de la situation qui, en faisant irruption dans le récit par sa violence et son caractère arbitraire, laisse Juan et Chauk sans recours. A l'image de ce vieux wagon désolé où les deux compagnons restent un temps assis sans mot dire, le monde semble comme immobilisé. On ne peut rien faire d'efficace pour sauver Sara. Sa disparition s'impose comme un fait indiscutable. C'est ce que Deleuze nomme une situation sonore et optique pure. Lorsque le possible de l'action est rompu alors vient le seul temps du regard, moment de face à face muet entre des personnages et des spectateurs tout aussi impuissants les uns que les autres.



Nombreux seront au fil du récit, les plans montrant tout à la fois le mouvement et l'immobilité, plans contenant donc une chose et son contraire et résumant par-là admirablement la situation des jeunes migrants ayant tout à la fois de grandes distances à parcourir et peu de latitude pour y parvenir. Les jambes immobiles sont ici saisies en plongée ce qui communique au spectateur le sentiment d'une évidente contrainte dissociant alors cette figure de la notion même de dynamisme, sentiment renforcé par la régularité avec laquelle un paysage uniforme et indifférent traverse le cadre à l'arrière-plan.

II - Mythologies : l'Amérique comme hors-champ fantasmatique :

A) Le genre du Western, motifs et déplacements (la femme, l'indien, les bottes, Shane, l'idéal chevaleresque et l'Épopée) :

Comme le rappelle Jorge Luis Borgès, l'écrivain argentin, dans l'un de ses célèbres entretiens avec Osvaldo Ferrari à propos de la culture d'Amérique latine : « *Oui, le cinéma est très important c'est sûr. Au début on voyait beaucoup de films italiens, très sentimentaux [...]. Il y avait aussi des films comiques italiens, peu de films français et beaucoup de films américains, mais les meilleurs étaient les westerns, avec leurs coups de feu et leurs cavaliers.* »³ Les cultures du Nord et du Sud partagent ainsi bien des points qui se répondent comme en une sorte d'écho. Du gaucho au cow-boy, il n'y qu'un pas. Le western, sous-genre du film historique devenu épopée, qui rejoua au 20^{ème} siècle l'histoire du 19^{ème} pour la réinventer, va irriguer les écrans du monde entier après-guerre car il va proposer un espace pour que se poursuive les grands récits d'aventures. Ajoutons que, de par son caractère fondamentalement impérialiste, le cinéma hollywoodien, indépendamment de ses qualités indéniables, est conçu dès son origine comme une industrie d'exportation de pointe⁴ dont la visée a toujours été de se substituer aux cinématographies locales. Inévitablement, une telle politique propage massivement de la croyance – même relative – en ce « storytelling » permanent et à l'échelle d'une nation entière. En d'autres termes, fabriquer un cinéma à la gloire de sa propre nation et à destination de toutes les autres, aura fait des États-Unis une terre d'accueil idéalisée pour des millions de gens désireux de commencer une nouvelle vie, réalité qui fait de surcroît écho à l'histoire même des États-Unis d'Amérique, nation originellement composée d'immigrés s'il en est. Comment dès lors être à la hauteur de sa propre grandeur, elle-même exagérée, déformée, fabriquée de toutes pièces à l'écran ? Comment assumer la croyance de millions d'étrangers ? D'autant que le gouvernement américain lui-même joue sur des mots-clés comme « Dream act »⁵ ou « Dreamers » pour nommer les lois d'immigration et ceux qu'elles concernent ?

« Rêves d'or » va ainsi articuler subtilement la réalité d'une misère quotidienne à la fiction du rêve américain popularisé par la fameuse usine hollywoodienne à produire des chimères. Si ces deux pôles s'opposent à bien des égards, ils se complètent aussi dans la mesure où c'est bien de leur conjonction que naît l'odyssée entreprise par les protagonistes du film.

³ Jorge Luis Borgès et Osvaldo Ferrari, « *Borgès en dialogues* », Editions de l'Aube/Editions Zoé, Paris, 1992, p.137.

⁴ Rappelons ici et à toutes fins utiles qu'il reste, avant l'industrie de l'armement, le plus important domaine d'exportation du pays.

⁵ Dream act : le « Development, Relief and Education for Alien minors » est un projet de loi des Etats-Unis proposé au Sénat le 1^{er} août 2001 par les sénateurs Dick Durbin (démocrate) et Orrin Hatch (républicain) et refusé par le sénat en décembre de la même année. Il s'agissait d'accorder une carte de résident permanent (sous conditions de bonne moralité et/ou d'engagement dans l'armée, entres autres) à certaines personnes entrées illégalement aux USA en tant que mineurs. Ces mineurs sont encore nommés aujourd'hui les « dreamers » c'est-à-dire les rêveurs. « *La jaula de oro* » du titre original, la « cage d'or » désigne-t-elle autre chose que ce rêve qui motive autant qu'il enferme Juan et ses compagnons ?



Se pose dès l'ouverture la question du féminin, de la féminité. Motif trop souvent décoratif de la production courante de westerns, la femme aura rarement été une figure centrale du genre (« *L'ange des maudits* » en 1952 de Fritz Lang, « *Johnny Guitar* » en 1954 de Nicholas Ray et quelques autres...). Pour Sara, la protagoniste de « *Rêves d'or* », le monde dépeint par le film est sur ce plan tout à fait semblable à celui du Far West. Il lui faut donc se conformer au modèle masculin pour acquérir une relative liberté d'action et espérer circuler dans ce monde-là. Mais se conformer entièrement est impossible et aucun artifice n'empêchera son enlèvement. Le motif de la femme kidnappée est récurrent dans l'histoire du western. Ce moment est ici d'une violence paradoxalement exacerbée par la banalité de la séquence. Il laisse les deux compagnons de la jeune fille dans l'incapacité d'agir. « *Rêves d'or* » a parfois des allures de western où l'action n'est plus possible car le rapport de force est unilatéral. Déjà, au temps du classicisme fordien, Debbie, la petite fille enlevée par les indiens au début de « *The searchers* » (La prisonnière du désert – 1956 – John Ford) restait captive durant bien des années avant qu'Ethan Edwards, son oncle, ne la retrouve. A présent, passé par le prisme d'une Modernité qui a mis à mal la capacité d'action de personnages que le réel submerge dans toute sa complexité, tout protagoniste est également un spectateur qui ne peut qu'assister sans moyens d'agir au terrible spectacle d'un monde sur lequel il n'a guère de prise.



Que nous reste-t-il alors, à Juan et Chauk ? Le souvenir de Sara. Son image qui, parfois, s'immisce dans le plan. La question de l'image, pour discrète qu'elle soit dans son traitement, est très importante dans le film. Le destin tragique de Sara est un devenir-image : de son reflet dans le miroir lors des séquences d'ouverture, jusqu'à la persistance de sa silhouette, de son visage, dans l'esprit de ses deux compagnons après sa disparition.



Le western, en tant que récit, est le lieu de la confrontation avec l'altérité dont le féminin est bien loin de constituer la forme la plus radicale. Le critique et enseignant Leslie Fiedler apporte un éclairage précieux sur la figure controversée de l'indien : « *Au cœur du western se trouve non plus, comme dans le « northern », la confrontation de l'homme isolé avec un paysage étranger et hostile, mais sa rencontre avec l'Indien, cet « étranger » total pour qui notre « Nouveau Monde » est une terre antique et qui ne descend ni de Cham ni de Japheth, ni même, comme le Noir qu'on importa pour défricher les terres sauvages, de Ham. L'Indien, en d'autres termes, n'appartient pas à la descendance de Noé et la mythologie que les pionniers ont apportée d'Europe ne l'englobe pas : il exige une mythologie nouvelle, pour lui seul. [...] Cinq siècles ont passé et l'indien, en son étrangeté absolue, n'a pas cessé d'intriguer les voyageurs et les pionniers qui se sont succédés, génération après génération, sur le sol américain. Devant lui, leur imagination restait perplexe, et ils ont fait tentative sur tentative pour l'assimiler à leur univers familial, le faire entrer dans leur répertoire mythologique. Le nom même d'Indien est symptomatique, puisqu'il rappelle que Christophe Colomb croyait avoir découvert, non pas un pays neuf et inconnu, mais les terres que l'Europe connaissait, depuis Marco Polo, sous le nom de Cipango ou Cathay⁶. »⁷*



⁶ Pour Christophe Colomb, Les indes englobaient Cathay (Chine du Nord) et Cipango (Japon). C'est Marco Polo qui avait, dès la fin de 13^{ème} siècle, baptisé l'ensemble « Indias ».

⁷ Leslie Fiedler, « *Le retour du Peau-Rouge* », Editions du Seuil, Paris, 1971, pp. 21-22.

« Rêves d'or » rejoue un type de rapport à l'indien qui se calque presque entièrement sur celui imposé par le western classique : Chauk est ainsi dans un premier temps source de méfiance, de haine et de rejet de la part de Juan, de curiosité bienveillante et de questionnement de la part de Sara. Quelle que soit la misère dans laquelle chacun se trouve, il semble que l'indien la surpasse encore. Il est visiblement au plus bas de l'échelle sociale et Juan ne se prive pas de le lui rappeler. Il est celui qui ne parle pas la même langue que les autres, celui, donc, qu'on ne peut comprendre qu'en l'observant. Il est cet objet étrange livré à notre regard. Il est, également, celui qui, in fine, mourra sous les balles américaines comme en un raccourci géographique et historique saisissant. Même si, entre la jungle et la plaine, une amitié naîtra entre Juan et Chauk, c'est la mort que trouvera l'indien, d'où qu'il vienne, qui qu'il soit, au terme de son voyage.



Reste le cow-boy à proprement parler. Diego Quemada-Diez le reconstitue au fil du récit en réunissant un ensemble de signes qui l'évoque puis le convoque. Le cow-boy apparaît comme une étrange invention mêlant la figure bien réelle d'un ouvrier agricole (le garçon vacher donc) à la mythologie toute européenne de la chevalerie. Borges de nouveau : « [...] *la littérature commence par l'épopée comme vous le savez. C'est pourquoi dans une de nos conversations précédentes, j'ai signalé que l'un des mérites de Hollywood la calomniée était d'avoir sauvé le sens épique de notre époque, puisque les westerns sont essentiellement épiques. Cela ne s'est pas fait de propos délibéré, mais à des fins commerciales. N'empêche que cette image du cowboy est une image épique, même s'il est bien possible qu'elle ne corresponde pas à la réalité historique* »⁸.

Bien entendu, la réalité historique n'entre pas ici en ligne de compte. C'est à un imaginaire que nous avons à faire. Et c'est là une notion qu'il ne faudrait en aucun cas sous-estimer : l'imaginaire est bien l'un des moteurs de celui qui quitte ce qu'il connaît – justement parce qu'il le connaît et décide de le rejeter – pour aller vers ce qu'il ne connaît pas – Juan n'est jamais allé aux Etats-Unis – mais dont il possède une connaissance indirecte – le cinéma, les westerns – estimée suffisante pour en faire une destination enviable. Emigrer revient, dans une certaine mesure, à aller vers son imaginaire, à entrer en soi-même pour se transporter ailleurs. A bien des égards, l'histoire de la conquête, de la quête, que nous aura narrée le western fait écho à l'épopée « ordinaire » vécue par Juan, Sara et Chauk. « *Le genre westernien n'existe qu'en fonction de l'épopée : il ne cesse de se référer à elle et pourtant il s'en éloigne toujours davantage. Peut-être tient-il précisément son pouvoir de là – de la nostalgie qu'éveille en nous cette forme disparue dont*

Op. Cit., p.p.216-217.

l'absence hante la littérature contemporaine, le roman au premier chef. »⁹ Il apparaît évident que ce qui préside à l'intérêt profond du genre tient moins au récit historique – encore que celui-ci nous informe toujours, si ce n'est de la période historique traitée dans le film, du moins de la période historique contemporaine du tournage – qu'à la manière dont ces films perpétuent le récit de chevalerie propre à la culture européenne, de Chrétien de Troyes à Sir Walter Scott...

C'est en tout cas ainsi que « *Shane* » entre dans « *Rêves d'or* », cow-boy de pacotille devant un arrière-plan bon marché et verdoyant peuplé d'oiseaux exotiques évoquant peu l'Ouest nord-américain.



⁹ Roger Tailleur, in « *L'Ouest et ses miroirs* », « *Le western – approches – mythologies – auteurs – acteurs – filmographies* », Collectif, Collection Tel, Editions Gallimard, Paris, p.p. 20-21.

Qu'est-ce que « *Shane* » ? Le titre d'un western que réalise en 1953 le cinéaste George Stevens. Le nom du personnage principal incarné par Alan Ladd. Une véritable institution aux Etats-Unis, au même titre que « *La vie est belle* » de Frank Capra ou que « *Le magicien d'Oz* » de Victor Fleming. Shane, « *L'homme des vallées perdues* » en français, est une âme errante, un fantôme habitué à hanter l'espace filmique : celui de Clint Eastwood dont les personnages d'hommes sans nom dans « *L'homme des hautes plaines* » ou « *Pale rider* » s'avèrent des variations plus ou moins éthérées autour de la figure séminale du pistolero venu de nulle part dans le film de Stevens ; celui de James Mangold, le réalisateur de « *Logan* » en 2016, film de super-héros désireux de se rattacher à l'histoire du cinéma classique afin de perpétuer les récits du passé ; celui de Diego Quemada-Díez ici, et de manière peut-être plus surprenante encore, qui convoque, au détour d'un plan, le nom et les oripeaux du héros, comme pour nous signifier la force d'un imaginaire et, peut-être, également des valeurs qui lui sont attachées.



C'est d'ailleurs l'une des nombreuses beautés du film que de ne pas seulement jouer la référence pour son aspect pittoresque ou pour pointer les énièmes ravages sur des cultures bien plus anciennes de la culture factice des Etats-Unis. En effet, « *Shane* », la figure du cowboy dans ce qu'elle représente pour Juan, va vraiment être pour lui une source d'inspiration. Le film de Stevens est par ailleurs un film étrange tant il conjugue un point de vue enfantin (tout est vu ou presque à travers le regard du petit Joey) et une représentation graphique de la violence très brutale pour l'époque. George Stevens est l'un des cinéastes hollywoodiens à avoir filmé et monté des images des camps de concentration et d'extermination (avec John Ford, Samuel Fuller ou encore Alfred Hitchcock) et les films qu'il réalisera après cette expérience-limite porteront en eux la volonté d'un discours moral, éthique sur la violence : au terme du duel qui le verra triompher de l'opresseur précapitaliste des fermiers, Shane disparaît lui aussi, ne se sachant guère différent des hommes qu'il a combattus et désirant l'avènement d'un monde plus juste où, conséquemment, il sait n'avoir aucune place. « *Shane* » est ce qu'André Bazin, nommait un « sur-western » c'est-à-dire le prototype d'un film conscient du genre auquel il appartient et qui en surdétermine de nombreux éléments dans une logique autoréflexive. « [...] *Ce qui fait l'intérêt des sur-westerns d'aujourd'hui, c'est précisément que ces films avouent ne constituer qu'une épopée dégradée et parfois même font de ce processus de dégradation l'objet de leur récit. En eux, la nostalgie de l'épopée s'incarne pleinement et non seulement par défaut. Par-là ces sur-westerns rejoignent certains des grands romans de la littérature occidentale qui, [...], se fondent, depuis le Don Quichotte, sur une inlassable et infinie imitation de l'épopée : comme eux, c'est en nous disant sans relâche l'impossibilité de retrouver l'unité organique et le sens plein du monde épique qu'ils*

nous livrent l'image la plus réelle et la plus riche de notre condition existentielle et historique. »¹⁰ Après avoir été relâché par les kidnappeurs, Juan croise un cavalier dont la vision presque onirique dans la lumière troublée par la poussière de la fin d'après-midi réactive sans doute le souvenir de Shane et de ses valeurs de courage et de justice. Il est permis de supposer que cette vision n'est pas étrangère à l'acte de courage désespéré que le jeune homme va alors initier pour sauver Chauk. Il y a de la sorte dans « *Rêves d'or* » quelque chose d'un « post-western », quelque chose qui vient longtemps après la fin du western, mais quelque chose qui est pourtant toujours là et qui revêt les atours de la quête, de la recherche d'une unité entre soi et le monde alors même que ce dernier ne cesse d'exiger des séparations et de nous demander de nous en satisfaire (se défaire de sa féminité, regarder disparaître celle qu'on aime, laisser son ami mourir...).



C'est ainsi qu'advient le temps du duel. Mais il s'agit là d'un duel d'un genre nouveau où il est moins question de décider de qui va mourir que de choisir qui va vivre. La différence, à priori anecdotique, est pourtant d'importance car en choisissant Chauk, et donc en s'offrant en sacrifice, Juan refuse les règles imposées par les hommes en armes et annihile le caractère fasciste de la situation qui tend à lui faire

¹⁰ Bernard Dort, in « *La nostalgie de l'épopée* », « *Le western – approches – mythologies – auteurs – acteurs – filmographies* », Collectif, Collection Tel, Editions Gallimard, Paris, p.70.

considérer l'autre – et l'indien qui plus est, avec toute les connotations racistes que cette figure concentre – comme un objet et non comme un sujet. Jamais, face à la violence, en son cœur même, Juan ne perd de vue l'humanité de celui qui lui fait face, son semblable envers et contre tout.



« Ce n'est point l'absence de douleur ou la sécurité de l'être qui vêtent les hommes et les faits de contours joyeux et stricts – la part de l'absurde et du désolant n'a pas cru depuis l'origine des temps, seuls les chants consolateurs sonnent de façon plus claire ou plus étouffée – mais bien cette parfaite convenance des actes aux exigences intérieures de l'âme, exigence de grandeur, d'accomplissement et de plénitude. Tant que l'âme ne connaît encore en elle aucun abîme qui puisse l'entraîner dans la chute ou la pousser vers les cimes, tant que la Divinité qui régit l'univers et dispense les dons inconnus et injustes du destin se tient en face de l'homme, incomprise mais connue et proche, comme le père en face de son petit enfant, il n'est action qui ne soit pour l'âme un vêtement seyant. Etre et destin, aventure et achèvement, existence et essence sont alors des notions identiques. »¹¹

¹¹ Georg Lukacs, «La théorie du roman », Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 89.

« *Rêves d'or* » est, pour l'essentiel, constitué d'une succession de cadres fermés et subis par les trois protagonistes. Le cadre ne cesse de les contraindre. Lors de la séquence où Juan retourne chercher Chauk, le jeune homme prend le contrôle d'un cadre qu'il ramène littéralement et dans la durée (à la faveur d'un plan long) à l'endroit où son ami est détenu, et, par la suite, lors de la confrontation, il résiste avec détermination aux règles du langage cinématographique : cadre serré et plongée devraient suffire à faire en sorte que le jeune homme joue le jeu morbide que lui réclame les ravisseurs. Ainsi, désigne-t-il Chauk pour être sauvé et non lui-même comme l'on pourrait légitimement s'y attendre. Par cet acte aussi brave que généreux, Juan fait imploser le cadre fermé de l'intérieur pour gagner, dans le plan suivant, un cadre offrant à nouveau une perspective aux deux amis.



Alors, seulement, le voyage peut reprendre et la route défilé le temps d'un montage-séquence qui efface les grilles et laisse le cadre déployer frontalement des paysages de plus en plus désertiques. Comme si le paysage lui-même se faisait avertissement...



B) La forme du road-movie, du territoire à l'identité :

C'est au moment de la crise économique des années 1930 qu'apparaissent les premiers road-movies. « *Wild boys on the road* » que réalise William Wellman en 1933 en est l'archétype. Il y est déjà question de quitter sa région pour des raisons économiques, on y voit déjà de jeunes gens prendre des trains et parcourir

des routes semées d'embûches, on y rencontre déjà une jeune fille déguisée en garçon et les questions du viol et de la prostitution sont déjà plus qu'esquissées. « *Rêves d'or* » apparaît ainsi comme une actualisation de l'histoire – qui, comme le sait, se répète – de la jeunesse sacrifiée sur l'autel de l'économie.



« Wild boys on the road » « Days of heaven ». “La jaula de oro”. Le train joue, ici comme là, un rôle déterminant tant sa charge symbolique est immense : il incarne tout à la fois la machine industrielle terrifiante qui broie les individus et ce symbole capitaliste que l’on détourne, emprunte, transport en commun sur le toit duquel chacun rêve de son mieux à des horizons écrasés de soleil comme à des époques lointaines où ce même train était l’objet que tous les enfants désiraient. A quoi rêvent Juan et Chauk si ce n’est à un train sous la neige. Train électrique. Neige factice. Amérique.





« Le mot « voyage » - explique Leslie Fiedler – [est] à la fois voyage géographique et excursion mentale dans le domaine de l'inconnu »¹² L'onirisme, qui n'est pas étranger au film de Diego Quemada-Diez, renvoie parfois Juan et Chauk à ce que leur situation les empêche d'être : des enfants. « *Rêves d'or* » s'offre ainsi de fugaces évocations de l'enfance. Comme si les jeunes gens, à la recherche de leur Magicien d'Oz, faisaient l'expérience du merveilleux et de son envers. Après tout Dorothy elle-même ne découvrait-elle pas, au terme de la longue route de briques jaunes, que le magicien n'était qu'un charlatan et que partir de chez soi ne signifiait rien d'autre qu'y retourner après avoir découvert que l'ailleurs n'était qu'un leurre. Le film de Victor Fleming commentait ainsi dès 1939, les vagues de travailleurs qui avaient quitté l'Oklahoma après avoir perdu leurs fermes pour gagner la Californie qui faisait alors figure de jardin d'Eden.

Peut-être y-a-t-il une communauté de destins entre Juan et Dorothy ? Car les images produites par Hollywood n'ont pas davantage d'existence que l'Amérique qu'elles exhibent. Car il faut faire l'expérience de la traversée des apparences. Pour savoir, il faut voir. Qui a déjà vu Hollywood au tournant du siècle le sait bien : « *Le Hollywood ! imaginé par le public des cinémas du monde entier restait timidement amarré à un lieu éponyme par le calendrier rituel (les premières, la cérémonie des oscars, les inaugurations d'empreintes de pieds sur Sunset Boulevard) et la sacralisation d'une petite dizaine de lieux de cultes voués au tourisme (le Bowl, les cinémas chinois et égyptiens de Graumann, Musso et Francks, l'intersection d'Hollywood boulevard et de Vine street). Le Lourdes de cellulôïd traçait d'une mince ligne de beauté la séparation entre la splendeur inaccessible des collines et les espoirs perdus des plaines. Mais en l'espace d'une génération, comme le Hollywood réel passait du charme de la décrépitude à l'hyper-violence du bidonville, même les rituels ont cessé et la façade s'est effondrée. [...] Au fur et à mesure qu'Hollywood s'enfonçait dans la misère, le lien historique entre signifiant et signifié s'est défait et il est devenu petit à petit possible d'envisager la résurrection d'Hollywood ! dans un quartier plus riche et plus sûr.* »¹³

On le comprend, la séparation entre le réel et l'imaginaire ne constitue pas une approche très pertinente pour comprendre un pays comme les Etats-Unis et la fascination qu'il exerce sur le monde. L'Histoire américaine et sa représentation littéraire, picturale mais, surtout, cinématographique est aux yeux

¹² Leslie Fiedler, Op. Cit., p.167.

¹³ Mike davis, « *Au-delà de Blade Runner, Los Angeles et l'imagination du désastre* », Editions Allia, Paris, 2006, p.p. 83-85.

du peuple américain une seule et même chose. Et si les USA constituent l'un des états les plus endettés du monde (avec plus de 19 milliards de dollars en 2016), ils demeurent également l'un des plus puissants dans la mesure où la croyance qu'ils génèrent leur permet d'obtenir le soutien de grandes puissances économiques (on songe à la Chine). « Créance » et « croyance » sont des mots qui possèdent la même étymologie (avoir créance signifie « avoir la conviction, croire que »). Il est ainsi indispensable pour les États-Unis d'entretenir cette conviction envers eux-mêmes et cette confiance que leur porte le reste du monde. Pour ce faire, la métaphore du rêve traverse toute leur histoire (d'Hollywood à Martin Luther King) et est régulièrement utilisée sur le plan politique : « Dream act » et « Dreamers » désignent les lois et les populations qu'elles concernent, nous l'avons dit. La DACA (« Deferred Action for Childhood Arrivals ») mise en place en 2012 par Barack Obama concerne précisément ces « rêveurs », huit cent mille d'entre eux, arrivés illégalement aux USA. Ce sont des enfants de moins de 16 ans, venus avec leurs parents et auxquels la loi permet d'avoir accès à l'éducation et au marché du travail. Cette loi a été abrogée par Jeff Sessions, ministre de la Justice, le mardi 5 septembre 2017. Plus de cartes de séjour de deux ans renouvelable pour les immigrés entrés illégalement sur le sol des États-Unis avant leurs seize ans et continuellement présents dans le pays depuis 2007, diplômé (Bac au moins) ou ayant servi dans l'armée. Il est intéressant d'observer que l'association principale s'opposant au retrait de la loi se nomme « United we dream ». Il est également révélateur que les entreprises soutenant les dreamers se nomment Microsoft, Netflix, Apple, Google ou Amazon. L'un des arguments qui aura été majoritairement avancé pour conserver la DACA repose sur la perte par le PIB américain de plus de quatre-cent-soixante milliards de dollars sur dix ans. Les ingrédients d'un rêve américain depuis longtemps écorné sont toujours de mise et la promesse de la réussite économique n'en est pas le moindre. Le chemin pavé d'or d'Emerald City reste encore aujourd'hui une route très prisée. Le film de Diego Quemada-Díez n'en fait pas mystère en articulant une émouvante poésie populaire – les cow-boys, les trains, la neige... – à la description détaillée des avanies subies par ses trois « dreamers » au fil de son récit...





Mais ces rêves bon marché ne sont-ils pas les mêmes pour tous car, simplement, ils nous viennent de l'enfance ? L'image de la neige de pacotille saisie à travers une vitre, répandant son reflet sur les visages souriants de Juan et Chauk et faisant figure d'exotisme absolu, renvoie fugacement aux premiers plans du « *Citizen Kane* » d'Orson Welles, le cinéaste qui déclarait à propos du cinéma hollywoodien qu'il s'agissait d'un splendide train électrique alors qu'il réalisait la biographie d'un des plus fameux milliardaires américains, William Randolph Hearst.



On saisit là toute l'ironie et la tendresse mêlées avec lesquelles Diego Quemada-Diez monte à la suite des plans de train réel et un plan de train électrique circulant dans une vitrine – le réel qui tend vers l'onirique, une image pour les enfants dans une vitrine : l'Amérique. S'il ne pratique pas un cinéma du studio, du décor artificiel bien au contraire, le cinéaste espagnol, face au paysage américain maints et maints fois représenté par d'autres avant lui, ne cherche pas à échapper au sentiment de « déjà-vu » tels ces plans des freeways californiens qui rappellent certains des plans les plus marquants pour l'imaginaire collectif d'un film- hommage au pays comme « *Paris-Texas* » que Wim Wenders réalise en 1984. Entrer aux Etats-Unis c'est entrer dans l'image. « *La puissance mythique de la Californie est dans ce mixte d'une extrême déconnexion et d'une mobilité vertigineuse prise dans le site, le scénario hyperréel des déserts, des freeways, de l'océan et du soleil. Nulle part ailleurs n'existe cette conjonction fulgurante d'une inculture radicale et d'une telle beauté naturelle, du prodige naturel et du simulacre absolu : just in this mixture of extreme irreferentiality and deconnection overall, but embedded in most primeval and greatfeatured natural scenery if deserts and ocean and sun – nowhere else is this antagonistic climax to be found.* »¹⁴

On le voit dans les plans de « *Rêves d'or* » comme de « *Paris-Texas* », il n'est plus du tout question d'aller quelque part. La route est un réseau qui n'assure plus que le possible d'une mobilité sans fin. La route est un motif qui n'organise plus un trajet réel mais fait image avec la possibilité du déplacement. Entre

¹⁴ Jean Baudrillard, « *Amérique* », collection Biblio Essai, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1986, p.121.

labyrinthe et ruban de Moebius, elle déroule et enroule un paysage-cerveau plus proche du cinéma de David Lynch que de la jonction qu'elle permettait avec l'horizon dans celui de John Ford.

Meurt ici l'idée du déplacement géographique qui cède entièrement la place au voyage intérieur, c'est-à-dire non plus ce vers quoi nous pensions aller mais tout ce à quoi nous sommes renvoyés par des images qui témoignent moins de l'espace que du temps.



Rares auront été les cinéastes qui auront tourné le dos aux clichés au point de dépeindre une Amérique inconnue. C'est pourtant le cas de Jonas Mekas, né le 24 décembre 1922 dans le village de Semeniškiai, près de Biržai, Lituanie et arrivé aux USA, à New-York, à bord du General Howze le 28 octobre 1949 à 22 heures, qui n'aura cessé de filmer chaque moment de son existence. Après l'achat d'une caméra Bolex avec son frère Adolfas, celui qui va devenir cinéaste au fil du temps se décide à produire un témoignage sur ceux que l'on nomme déjà les « personnes déplacées ». Ce sont les arrivées d'immigrants sur le quai de la 23^{ème} rue, les fêtes, les dimanche après-midi au cœur de la vie de la communauté lituanienne. Ces plans seront commentés vingt-cinq ans après leur réalisation dans « *Lost, lost, lost* » en recourant parfois à Homère, à l'Odyssée, au personnage d'Ulysse, afin de donner le lyrisme du chant à ce qui n'était au départ qu'un simple document filmé.

Le(s) film(s) se feront alors lente mise en forme de trois exils : physique, linguistique, symbolique et cela dans la patrie de ceux qui n'en ont plus selon les dires de Mekas lui-même : le cinéma. Une telle œuvre, véritablement unique, met en valeur le rapport essentiel entre l'expérience de l'exil et celle du cinéma : « *l'étranger est condamné à la surface des choses, Mekas va l'arpenter, l'observer avec l'attention exacerbée*

de celui qui ne peut interroger que les apparences. L'exilé voit mieux parce qu'il en sait moins. C'est là sa chance : « Nous avons le luxe d'être des personnes déplacées. Le luxe de goûter New York de l'intérieur, en tant qu'immigrants »¹⁵ Entre témoignages devenus avec le temps énigmatiques et mises en fiction de souvenirs jamais vécus, Mekas s'invente et se réinvente continuellement, assumant sa part de mythomanie et rejoignant par-là celle de son pays d'accueil. De ce mixte où vérités et mensonges n'ont plus de pertinence à être différenciés, émerge une forme d'épopée tout au long du récit poétique que constituent les centaines d'heures de la filmographie de Mekas.

III - Le voyage en Amérique comme mythe de la réussite :

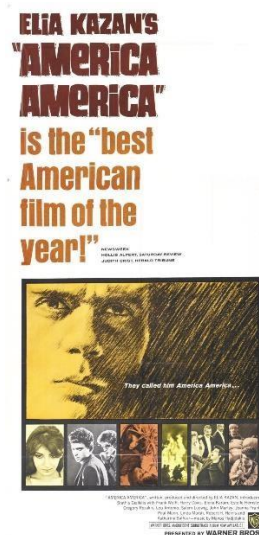
A) Réussir : l'argent comme pierre angulaire du phénomène de l'émigration :

Emigrer c'est recevoir une importante leçon de pragmatisme. Quelles que soient les valeurs que nous serions susceptibles de défendre en d'autres lieux et d'autres temps, ce dont celui qui émigre a besoin au premier chef, c'est d'argent. L'argent est au cœur de « The immigrant » (Charlot émigrant) que Charles Chaplin réalise en 1917. Si le film se divise en deux parties distinctes – l'une sur le bateau qui l'amène à Ellis Island et où Charlot doit gagner de quoi subsister en jouant aux cartes, l'autre où il va s'agir pour lui et une jeune femme rencontrée à bord de pouvoir s'offrir un repas au restaurant - il apparaît clairement que c'est la question financière qui offre à l'ensemble une unité thématique.



Le dyptique autobiographique d'Elia Kazan, composé d' « *America America* » en 1963 et de « *L'arrangement* » en 1969, s'articule également autour de cette question. Le premier consigne rigoureusement tout ce qu'il faut perdre pour l'émigré afin de gagner de quoi entrer aux Etats-Unis. Le second radiographie la vie de celui qui, venu de loin (la Grèce), aura réussi financièrement, se sera intégré, conformé à l'idéologie de la réussite économique, aura affiché cette réussite comme la société américaine le lui aura demandé (mariage d'argent et villa de rêve). Toutefois, au mi-temps de son existence, notre homme considèrera le vide absolu de ce qui n'est plus qu'un fonctionnement. Le film s'ouvre ainsi par le suicide, manqué, de son protagoniste et se poursuit par un long voyage intérieur, sorte de road-movie mental où il s'agira de faire la route à l'envers, de faire étapes en des lieux et des temps qu'il fallait refouler pour pouvoir devenir et continuer à être l'« américain » bon teint.

¹⁵ Jonas Mekas, « *Je n'avais nulle part où aller* », Editions POL, Paris, 2004, p. 42.



Sorte d'anti-« *West side story* » qui racontait un an plus tôt et à sa manière la communauté hispanique new-yorkaise, « *America America* » ne fait pas mystère de l'objectif principal de celui qui quitte son pays : survivre. Stavros, grec vivant en Anatolie, est déçu par son père qui cède devant l'occupant turc et ne comprend jamais cette phrase récurrente de son aîné : « je garde ma fierté au-dedans ». Quittant l'Empire Ottoman pour les Etats-Unis et faisant à ce titre toutes sortes d'expériences, y compris celle d'une simili-prostitution en séduisant et épousant une jeune femme qu'il n'aime pas mais dont l'argent lui importe, Stavros finira par comprendre, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire par « prendre avec lui », comme il en irait d'un bagage, le sens des mots de son père. Subissant, comme les protagonistes de « *Rêves d'or* », la loi intransigeante du cadre qui toujours fait peser sur soi la loi des autres, ce ne sera qu'au prix d'une rouerie qui l'obligera à abandonner éthique et fierté que le jeune homme se rendra maître du cadre pour un temps, pour entrer, enfin, aux Etats-Unis d'Amérique.

C'est ce pragmatisme qui fera problème dans « *L'arrangement* », car il n'aura rien engendré d'autre que lui-même. Mettant en scène le même personnage vieilli, parvenu, publicitaire, le film se compose d'une kyrielle de flash-backs où il s'agit de se souvenir, de « rentrer en soi-même » comme le dit le personnage principal incarné par Kirk Douglas, pour retrouver une fierté sans lien avec la réussite à tout prix. « *America America* » était un film qui traitait de la question de la survie. « *L'arrangement* » creuse ce questionnement en posant la question de ce qui a survécu dans la survie, à travers un personnage qui désire avant tout vivre.



Au terme de « *Rêves d'or* », alors que Juan contemple la neige tomber à la lumière d'un réverbère la question, silencieuse, se pose comme les flocons sur le sol : qu'est-ce qui a survécu de ce jeune homme au

fil des terribles épreuves traversées ? Qui est celui qui regarde la neige réelle ? Est-il encore le même que celui qui contemplait la neige factice avec son ami Chauk ?

B) Croire jusqu'au bout ?

Pour réussir il faut croire. Et ne pas en démordre. C'est un moteur. Une énergie. Le doute n'est pas permis. Il empêche l'action. La retarde pour le moins alors qu'il faut avancer. Toujours. L'Histoire n'attend pas. Tout au moins pas celle qui toujours est écrite par les vainqueurs. L'autre n'a que cela à faire : attendre. Attendre qu'on la découvre, qu'on la déterre, qu'on l'exhume. Prenons l'exemple de l'école : quoi raconter et à qui du côté américain alors que ce sont les Etats-Unis qui ont écrit l'Histoire mais que leur propre population au nord du Rio Grande est pour l'essentielle d'origine hispanique ? La question est complexe.



En témoigne cette vertigineuse anecdote rapportée par Jean Baudrillard de son voyage en Amérique :
« Les Mexicains devenus Chicanos servent de guides dans la visite d'El Alamo pour exalter les héros de la nation américaine si vaillamment massacrés par leurs propres ancêtres – ceux-ci ont fait le plus dur, mais ils n'ont pas échappé à la division du travail, aujourd'hui ce sont leurs petits-fils et leurs arrière-petits-fils qui sont là, sur le même lieu de bataille, pour exalter les Américains qui leur ont volé leur territoire. L'Histoire est pleine de ruses. Mais les Mexicains aussi, qui ont passé clandestinement la frontière pour venir travailler ici. »¹⁶



Le film « *Lone Star* », que réalise John Sayles en 1996, va déterrer le cadavre qui tient lieu d'histoire commune entre les USA et le Mexique et organiser par l'entremise d'une savante mise en scène la rencontre du passé et du présent, des pères et des fils, des bassesses et des grandeurs de chacun. Or ce cadavre est bel et bien celui d'un shérif...



Décrire la frontière entre le Mexique et les États-Unis c'est avant tout, pour un certain cinéma de la frontière et des limites (géographiques ou morales), travailler un motif : celui du mort. Aborder ce lieu, c'est autopsier un cadavre. Et exhumer avec lui l'ancienne question du western : celle de la loi. On tue dans « *Lone star* », on tue dans « *The three burials of Melquiades Estrada* », (« Trois enterrements » 2003 de Tommy Lee Jones) on tue dans « *Rêves d'or* ». On tue parce qu'on n'a pas le choix. On tue par hasard, par bêtise ou par peur. On tue de loin. On tue par plaisir. On tue même sans plus de raison que le simple fait qu'il est possible, si ce n'est permis, de le faire.



Ainsi meurt Chauk. Aussi inutilement et brutalement que dans un western de Howard Hawks. Au détour d'un plan qui ne nous a préparés en rien à sa conclusion. Chauk meurt comme Melquiades Estrada dans le film de Tommy Lee Jones. La terrible banalité morbide que met en scène « *Rêves d'or* » nous invite à considérer que Chauk et son assassin n'appartiennent pas au même monde, à la même dimension du temps. D'ailleurs, Diego Quemada-Díez s'intéressera peu au contre-champ de la chute de ce corps soudain projeté en arrière. « *Rêves d'or* » est un film qui poursuit sa route coûte que coûte. Là où Tommy Lee Jones réalisera un film entier pour explorer ce contre-champ, connaître à défaut de comprendre, celui qui est capable d'un tel acte.





Il s'agit, pour Sayles et Jones, avec « *Lone Star* » comme avec « *Trois enterrements* », de faire renaître un peu de l'ancienne mythologie de l'Ouest pour opposer les représentants de la loi à ceux de l'ordre, les cowboys fatigués mais encore empreints de Donquichottisme à la soldatesque corrompue ou plus prosaïquement déshumanisée des postes de police-frontière. Sam Deeds, le jeune shérif de « *Lone Star* » devra affronter les spectres de son père, le shérif Buddy Deeds, et son terrible acolyte Charlie Wade dont on déterre les os dans le désert, pour comprendre la réalité très concrète de ce que partagent le Mexique et les Etats-Unis. Le vieux garçon-vacher Pete Perkins, interprété par Tommy Lee Jones dans « *Trois enterrements* », va obliger le garde-frontière Mike Norton à déterrer le corps de son ami mexicain entré illégalement aux USA et que Norton a abattu par peur et maladresse pour lui offrir un enterrement dans son village, nommé Jimenez, de l'autre côté de la frontière.





Ce qui est très beau dans « *Trois enterrements* », c'est que nous finissons par nous apercevoir que Jimenez, cent fois décrit par Melquiades à Pete, n'existe pas. Que le jeune mexicain a tout inventé d'une origine, d'un foyer, d'une épouse conformément à l'histoire classique du « wet back » à partir d'une photo sans doute trouvée par hasard. Pas un mensonge, mais la manifestation du besoin de croire pour pouvoir continuer à vivre.

De la même manière, « *Lone Star* » met à jour un secret que même un amoureux de la vérité comme le shérif Sam Deeds devra s'efforcer d'oublier pour pouvoir continuer à vivre – il en prend de manière assez belle la décision au terme du film comme on décide parfois d'être heureux. Face à l'histoire, ces films, éminemment américains dans l'esprit présentent des personnages qui prennent leurs propres partis. Si le rêve ne peut plus être collectif il sera individuel.

Le voyage du migrant, puisque tel est le terme actuel, se situerait donc toujours dans un entre deux : deux pays, deux réalités, le monde et la perception qu'on veut ou doit en avoir, le réel et l'imaginaire. C'est là un point commun avec le cinéma qui, lui aussi, balance entre vrai et faux, documentaire et fiction. C'est ce qui fait du cinéma le médium le plus apte à saisir la mise en mouvement, en action, de ceux qui furent sans doute des spectateurs de la fiction Nord-Américaine et qui, un jour, décident de l'existence suffisante de cette fiction pour espérer la rejoindre.



Pour Juan, loin des vallées perdues, loin de la vitrine de jouets destinés à l'enfant qu'il n'aura sans doute jamais pu être, c'est à une antichambre de la mort qu'il faut faire face au terme du voyage. Le western, c'est bien connu, n'a jamais atteint la Californie. Il a bifurqué vers le Sud au tournant des années 70 et s'en est allé mourir au Mexique avec « *La horde sauvage* » de Sam Peckinpah en 1968. Le rêve américain était défiguré pour toujours. Il portera d'ailleurs un masque de chair humaine, six ans plus tard, sous les traits du terrifiant « Leatherface » lorsque sera tourné le film définitif sur la question du rêve et de son envers : « *Massacre à la tronçonneuse* » de Tobe Hooper en 1974, codicille radical à toutes tentatives de croire en l'Amérique telle qu'elle a toujours aimé se représenter. Le crochet du boucher à la main, Juan dépèce le rêve américain. Le choix précis de ce type d'industrie pour clore « *Rêves d'or* » n'est bien entendu en aucun cas une référence quelconque au film de Hooper mais dénote de la même volonté de montrer comment se clot l'aventure des corps en mouvement, ces corps jeunes, disparus ou sans vie à présent, et qui auront été les vecteurs presque exclusifs du récit qui s'achève comme on assassine, comme on consomme : à la chaîne.



Ainsi donc, Juan sera passé de la décharge à l'usine au prix de tous les sacrifices et de tous les courages. Odyssée de peu, le jeune homme fait figure d'Ulysse anonyme qui n'a plus nulle part où aller ni nulle part où rentrer car le monde entier semble fait d'espaces dédiés bien davantage aux marchandises qu'aux êtres humains. C'est à une histoire tragique de la consommation sous toutes ses formes que « *Rêves*

d'or » nous aura conviés deux heures durant. Le film nous laisse hébétés. On songe à une phrase de Francis Picabia : « *Nous sommes dans un tube digestif* ». On songe à « *L'île aux fleurs* » de Jorge Furtado réalisé en 1989 et qui racontait par le menu l'odyssée d'une tomate depuis sa collecte jusqu'à son rejet dans une décharge publique brésilienne où les cochons ont le droit de se servir avant les êtres humains.



On songe à comment le cinéma est devenu moderne : en cherchant à témoigner, aux yeux du monde et pas à pas, de la vie difficile d'une enfance destinée à grandir dans les ruines et bel et bien laissée pour compte au lendemain des grands conflits mondiaux, on songe à la définition exact de ce qu'est un grand conflit mondial aujourd'hui.





C'est cette ligne-là, celle tracée par Rossellini, par Truffaut, par Loach dont il a été l'assistant, par Pialat ou par Kanevski pour ne citer qu'eux, que poursuit Diego Quemada-Diez. Son film se situe entre deux rimes plastiques, visuellement très proches en définitive : celle des charognards sur fond de ciel bleu au-dessus de la décharge que quitte Juan au début du film et celle des flocons de neige propres à représenter le rêve mais qui rappelle, sur un fond d'un noir d'encre, le froid de l'abattoir où il travaille à présent.

Car il y a la neige, compagne onirique de voyage, qui vient le clore ici, en exaltant une mobilité fragile, en renvoyant directement au décor du train électrique dans la vitrine, semblant de souvenir tendant maintenant vers l'informe, vers la dissolution de rêves solubles dans la réalité. Les flocons paraissent constituer la matière même d'une image cinématographique en train de se défaire, de s'émietter. La neige c'est la fiction qui s'étiole. Au terme du parcours, la neige, est, à la fois, contemplation d'une ultime mobilité et lent effacement d'une réalité aux allures de néant.

