

2M11.2736.2

Université de Montréal

**La révolution mexicaine dans  
le cinéma mexicain entre 1930 et 1969**

par

Eliane Moser

Département d'histoire

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise arts (M.A.) en histoire

avril 1999

© Eliane Moser, 1998



2.2.92.11mR

D

7

U54

1999

V.028

Université de Montréal

La révolution mexicaine dans  
le cinéma mexicain après 1930 et 1968

\*

199

Émile Morin

Département de français

Faculté des arts et des sciences

Monsieur le président de l'Université de Montréal  
à l'attention de la bibliothèque de la Faculté des arts et des sciences

1999

\*

© Émile Morin, 1999



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

La révolution mexicaine dans le cinéma mexicain entre 1930 et 1969

présenté par

Eliane Moser

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Michel Larouche, président-rapporteur  
Claude Morin, directeur de recherche  
José Del Pozo, membre du jury, UQAM

Mémoire accepté le: 10 juin 1999

## SOMMAIRE

Ce mémoire examine l'utilisation de la révolution mexicaine dans les films de fiction mexicains, entre 1930 et 1969, et propose une étude de cas de l'apport de l'actrice María Félix aux longs-métrages portant sur ce thème. Le gouvernement mexicain, encore aujourd'hui, est issu de la révolution de 1910 et il a tout intérêt à préserver une image positive de ce processus historique. Par ailleurs, le cinéma doit à la fois répondre aux lois du marché et aux exigences artistiques. Le rôle des cinéastes par rapport à la révolution devrait être d'avancer une réflexion critique à travers leurs oeuvres. Dans le cas qui nous intéresse et malgré la popularité du thème, bien peu de films remettent en question la version dite «officielle» de la révolution mexicaine. Cependant, en travaillant de plus près certains aspects de films populaires à grands budgets, on découvre des messages qui entrent en contradiction avec la société mexicaine traditionnelle.

Le premier chapitre de ce mémoire passe en revue l'historiographie de la relation entre le cinéma et l'histoire. Un premier aspect novateur de ce travail est de se baser sur des films de fiction historiques comme sources primaires, ce qui donne à la méthodologie une place prépondérante. Les images créées par une société sont un oeil ouvert sur cette dernière. Elles renseignent davantage sur la société de production que sur l'époque représentée. Le parcours théorique à travers ce monde encore peu exploré des historiens présente les influences allemandes, françaises et nord-américaines, qui déterminent la suite de la démarche. Les films de fiction historiques influencent la mémoire collective d'un peuple et, à ce titre, la culture de masse a une importance que les historiens ont tendance à négliger. Les réflexions sociologiques sur la construction des films et sur l'existence de séries de films thématiques permettent toutefois d'approcher le sujet d'un point de vue intéressant.

Le deuxième chapitre répertorie et critique les films mexicains qui traitent de la période de la révolution. C'est une étude chronologique des tendances que l'on peut identifier. En première partie, nous explorons comment la révolution est présente sur les

écrans de cinéma pendant la guerre. Les politiciens comprennent rapidement le pouvoir de cet instrument et les images documentaires servent bientôt de propagande. Le regard que nous jetons sur le cinéma de fiction parlant s'inquiète des liens entre l'industrie cinématographique et le PRI (*Partido Revolucionario Institucional*), au pouvoir jusqu'à aujourd'hui. Le processus historique en lui-même n'occupe pas toujours le centre des oeuvres mais des références y sont parfois faites pour rattacher l'histoire à cette époque, ce que nous considérons également. Le traitement que font les films de la révolution varie mais, sur le plan politique, il est très conformiste. Nous nous arrêtons sur quelques oeuvres et réalisateurs qui ressortent du lot tout en racontant comment se portait l'ensemble de l'industrie cinématographique du pays.

L'analyse de quatre films de María Félix, produits entre 1946 et 1960, nous fait entrer dans un thème encore inexploré: l'influence de cette grande actrice mexicaine dans les films sur ce processus historique. Dans *Enamorada* (1945, Emilio Fernández), *La Cucaracha* (1958, Ismael Rodríguez), *Café Colón* (Benito Alazraki) et *Juana Gallo* (1960, Miguel Zacarías), les rôles de Félix sont des métaphores de la nation mexicaine. Le sort de ses personnages se lie dans chaque fin de film à la révolution. Les amours, heureux ou malheureux, de la dame ont raison de ses vaines tentatives de garder son indépendance. Mais le fort caractère de Félix ressort parfois davantage que le scénario du film et la femme derrière l'actrice peut s'exprimer grâce à son jeu fougueux. Félix offre une nouvelle image: sa beauté très féminine se combine à un caractère de *macha* qui lui fait poser des gestes violents et confronter les hommes. C'est un exemple qui va à l'encontre de la traditionnelle femme-mère-épouse mexicaine. María Félix a joué à l'écran la version officielle de la révolution, pour le plus grand profit du PRI. Par ailleurs, elle était consciente de son rôle de féministe pour les femmes mexicaines.

## TABLE DES MATIERES

<b>Sommaire</b> .....	i
<b>Table des matières</b> .....	iii
<b>Liste des illustrations</b> .....	iv
<b>Remerciements</b> .....	v
<b>Introduction</b> .....	1
<b>Réflexions sur les rapports entre l'histoire et le cinéma</b> .....	8
Histoire et mémoire .....	9
Histoire et cinéma .....	12
Le film documentaire et le film de fiction .....	13
Éléments techniques du film.....	16
Histoire et film.....	17
Siegfried Kracauer .....	18
Marc Ferro .....	20
Pierre Sorlin .....	22
L'école américaine .....	28
Conclusion.....	36
<b>Les films de fiction mexicains et la révolution</b> .....	38
Le cinéma mexicain pendant la révolution mexicaine .....	38
Le développement d'une industrie nationale .....	43
Le succès de l'industrie cinématographique mexicaine .....	47
La victoire du commerce sur l'art .....	56
L'industrie s'essouffle.....	61
Conclusion.....	72
<b>María Félix ou la révolution incarnée</b> .....	77
María Félix.....	77
<i>Enamorada</i> (1946, Emilio Fernández).....	81
<i>Café Colón</i> (1958, Benito Alazraki) .....	94
<i>La Cucaracha</i> (1958, Ismael Rodríguez).....	103
<i>Juana Gallo</i> (1960, Miguel Zacarías) .....	114
Conclusion.....	126
<b>Conclusion</b> .....	131
<b>Bibliographie</b> .....	139
<b>Annexe I : Filmographie sur la révolution mexicaine</b> .....	vi

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

María Félix dans <i>Enamorada</i> . Tiré du livre de Ignacio Taibo I, <i>María Félix, 47 pasos por el cine</i> , México, D.F., Joaquin Moritz/ Planeta, 1985.....	78
Publicité du film <i>Enamorada</i> dans le journal <i>Excelsior</i> .....	82
Publicité de <i>La Cucaracha</i> dans le journal <i>Excelsior</i> .....	103
Publicité de <i>Juana Gallo</i> dans le journal <i>El Universal</i> .....	115
Jorge Mistral et María Félix dans une scène du film <i>Juana Gallo</i> . Tiré du livre de Ignacio Taibo I, <i>María Félix, 47 pasos por el cine</i> , México, D.F., Joaquin Moritz/ Planeta, 1985.....	123

## REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier les professeurs qui m'ont encouragée dans mes études sur l'Amérique latine, particulièrement Catherine Legrand et mon directeur, Claude Morin. Michel Larouche fut aussi un de ceux qui a pris le temps de me relire. Sans l'aide précieuse de Salvador Plancarte à la *Dirección general de actividades cinematográficas* à l'Université Nationale Autonome de Mexico et du consulat mexicain à Montréal, je n'aurais pas pu réunir les films nécessaires à mes analyses. Finalement, je voudrais remercier mes parents et Mieke pour leur soutien ainsi que leurs commentaires et corrections.

## INTRODUCTION

*La Revolución asume el carácter de un mito, mito fundador y fundamental en la historia contemporánea de México, pero, además, se trata de un mito filmable, escenario de hazañas, aventuras y amores sin cuento.<sup>1</sup>*

Le Mexique possède l'industrie cinématographique la plus productive de l'Amérique latine. Les statistiques démontrent que la fréquentation des salles de cinéma mexicaines est parmi les plus hautes mondialement<sup>2</sup>. Naissant juste avant le tournant du siècle, le cinéma a été témoin de la révolution mexicaine (1910-1920), le processus historique le plus marquant de ce pays au vingtième siècle. Pendant cette guerre, les projections de documentaires, dans la capitale comme dans les villes des provinces, ont été nombreuses, alors que le sang coulait sur les champs de bataille. Par la suite, la révolution a été maintes fois portée à l'écran par différents cinéastes au fil des ans. Aujourd'hui, l'industrie cinématographique mexicaine compte environ 5000 films<sup>3</sup>. Toutes ces images offrent une représentation de la société qui les a créées et leur étude permet de mieux la comprendre. Les films de fiction sur la révolution constituent un riche laboratoire de recherche qui permet de découvrir comment ce processus historique a été utilisé au cinéma.

La révolution mexicaine<sup>4</sup> trouve sa source dans les quarante années de dictature de Porfirio Díaz. Afin de conserver le pouvoir, ce dernier avait installé des policiers ruraux et s'était assuré de la fidélité des caciques qu'il favorisait. Le système, qui a tout de même valu au pays une stabilité profitable, a également exacerbé certains problèmes. Il a exploité

---

<sup>1</sup> Julia Tuñon, «La Revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fuentes como otra construcción de la historia» in *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 22 (1995), p.134.

<sup>2</sup> David R. Maciel, «The cinema of Mexico» in *Studies in Latin American Popular Culture*, vol.9 (1990), p.344.

<sup>3</sup> Ana M. López, «A Cinema for the Continent» in *The Mexican Cinema Project*. (Los Angeles, UCLA Film and Television Archive, 1994), p. 12.

<sup>4</sup> Tout au long de cette recherche, nous nous référerons à ce conflit armé en parlant de processus historique. Sa longueur, sa complexité et la diversité des enjeux sont des éléments qui nous font pencher pour cette appellation. La révolution ne s'est pas faite du jour au lendemain mais a nécessité des années de transition.

et privé de ses droits le petit peuple et, de plus, il a exclu de la classe dominante tout un secteur de la population qui, par son éducation et quelques moyens financiers, pouvait avoir des prétentions. Différents changements économiques et sociaux ont finalement mené à la non-reconnaissance, par un groupe de Mexicains rassemblés autour de Francisco Madero, de la réélection de l'octogénaire en 1910. Parallèlement, dans l'état de Morelos, Emiliano Zapata élaborait un plan de revendications favorable aux paysans. Des groupes armés se levèrent dans tous le pays et bientôt Díaz fut chassé du pouvoir.

Cependant, ce n'est que la tête qui tombe et les institutions restent les mêmes. Madero est élu président mais a une vision très limitée de la démocratie. Aussi, des groupes révolutionnaires se rebellent, alors qu'une contre-révolte s'organise, et le général Victoriano Huerta fait tomber le régime de Madero en février 1913. Parmi les grands noms des révolutionnaires opposés à ce nouveau dictateur, on trouve ceux de Alvaro Obregón, Pancho Villa, Venustiano Carranza et Emiliano Zapata. Cependant, malgré une rencontre en octobre 1914 à Aguascalientes, ces chefs n'arrivent pas à s'entendre. Les États-Unis, qui jouent un rôle important dans ce conflit en favorisant l'un ou l'autre des chefs, accordent leur préférence tantôt à l'un tantôt à l'autre. La révolution s'embourbe dans des problèmes nettement plus politiques que sociaux: «The subject is [...] no longer so much social revolution as political management»<sup>5</sup>. Le résultat de ces luttes porte Obregón au pouvoir en octobre 1920. Celui-ci s'appuyait sur une nouvelle Constitution, entrée en vigueur le 31 janvier 1917.

La nature commerciale de l'industrie cinématographique et la fonction de propagande des films incitent les autorités à réglementer ce milieu. Au Mexique, la relation entre le gouvernement et cette industrie nous informe sur la plus ou moins grande liberté d'expression relative au thème de la révolution. Rappelons que le gouvernement mexicain a un lien privilégié avec la révolution mexicaine puisqu'elle est à la source de sa légitimité. Malgré la violence et les incertitudes qui ont duré jusque vers la fin des années 20, le parti

---

<sup>5</sup>*Cambridge History of Latin America, Cambridge, vol.V, p. 82.*

qui s'est imposé depuis la prise de pouvoir d'Obregón se réclame de la révolution. Le nom sous lequel on le connaît aujourd'hui, *Partido Revolucionario Institucional*, insiste d'ailleurs sur le lien d'appartenance qu'il souhaite entretenir avec ce processus. Pourtant, l'historiographie de la révolution mexicaine démontre qu'en réalité, le gouvernement n'a pas vraiment mis en œuvre tous les articles de la Constitution de 1917. La révolution se voulait un mouvement populaire et social mais dans les faits, bien que le peuple mexicain se soit battu, il n'a pas vraiment atteint les objectifs qu'avaient, du moins en théorie, visés plusieurs révolutionnaires. Les conditions de vie des Mexicains et en particulier des amérindiens ne se sont pas améliorées et l'accès à la terre reste, encore aujourd'hui, un problème important.

Qu'elle soit le thème principal du film ou qu'elle serve de toile de fond, la révolution est révélée au spectateur sous un éclairage étudié et prémédité, celui qu'aura voulu lui conférer le réalisateur. Mais ce dernier n'est pas le seul responsable de la couleur finale de la révolution projetée à l'écran. D'un côté, l'État avec ses multiples institutions a également un pouvoir non négligeable dans les décisions qui donnent au produit fini tout son éclat. De l'autre côté, les actrices et les acteurs qui interprètent le scénario ont également un certain pouvoir sur le produit fini malgré qu'ils soient sous les ordres directs des réalisateurs qui, à leur tour, ont à se justifier auprès des producteurs.

L'étude des films de fiction permet d'approcher la révolution mexicaine sous un angle novateur. En commençant par expliquer où en est la recherche historique utilisant les films de fiction, nous pouvons situer le sujet de ce mémoire d'un point de vue théorique. Étant donné le peu d'études qui se penchent sur le sujet, la première étape, dans une entreprise comme la nôtre, est de bien cerner les différents courants historiques qui inspirent la méthodologie qui sera utilisée ici. La relation entre histoire et cinéma prend plusieurs formes et est travaillée différemment selon les écoles de pensée.

Les écrits de Siegfried Kracauer, Pierre Sorlin, Marc Ferro et John O'Connor sont à compter parmi ceux qui ont produit une réflexion sur le rapport qu'il y a entre l'histoire

et les films. Dans les années cinquante, Kracauer élabore ses théories alors qu'il vit dans un monde très tourmenté qui se remet à peine de la Deuxième Guerre mondiale. Kracauer s'intéresse à la manière dont la réalité est créée dans les films. Il pose des questions importantes sur les rapports entre fiction et réalité. Par la suite, s'inspirant de la sémiologie, Ferro et Sorlin travaillent particulièrement les réalités cachées des sociétés, que l'on peut découvrir grâce à l'étude des oeuvres cinématographiques. O'Connor, plus pragmatique, remédie pour sa part à un manque flagrant dans la maigre historiographie de ce sujet en suggérant diverses méthodes pour utiliser le média visuel dans les études historiques.

Les historiens qui incluent dans leurs recherches les médias visuels sont encore trop rares. Traditionnellement, l'histoire s'est transmise dans des livres. Cependant, la société actuelle apprend davantage son histoire à travers les médias modernes des écrans qu'en lisant des livres. Personne ne peut échapper à cette emprise de l'image. C'est pourquoi il est devenu incontournable de s'attarder à ces nouveaux sujets d'études que sont les films dits historiques.

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous présenterons notre laboratoire de recherche. Le film sur la révolution mexicaine est un terrain fécond qui permet d'illustrer un cas particulièrement valable par son actualité encore brûlante. L'étude mettra en lumière la primauté du discours officiel dans les films mexicains produits entre 1930 et 1969. Le discours du gouvernement mexicain s'est modifié au cours des ans, mais il n'a jamais admis que la révolution a en réalité profité à une nouvelle bourgeoisie qui n'a pas tenu compte des besoins du peuple. Les voix officielles prétendent tout le temps s'élever au nom du peuple et insistent sur différents aspects de la révolution selon les époques. Les variations de ces versions sont visibles pour celui qui s'attarde aux films de fiction sur la révolution. Trois étapes se distinguent. Au début, il est important pour l'État de rejeter tout ce qui vient du *Porfiriato* pour marquer les ruptures. Jusque vers 1938, les chefs politiques tentent de répondre aux exigences de la Constitution quitte à déplaire à certains

secteurs de la population. Mais par la suite, le pays doit s'unifier pour se fortifier et le mot d'ordre est la réconciliation. Le discours sur l'époque de la révolution se transforme et le véritable ennemi de la nation change de visage: alors qu'il était à l'intérieur du pays, l'ennemi change de lieu géographique et vient de l'extérieur. Cette période correspond à la Deuxième Guerre mondiale. Puis, dans un troisième temps, le discours sera de plus en plus globalisant et glorifiant, négligeant de tenir compte des réalités particulières et des aspects plus sombres d'une guerre civile très meurtrière. La période couverte par cette étude tient compte, pour le point de départ, du début du cinéma parlant et, pour le point d'arrivée, de la dernière année répertoriée dans *La historia documental del cine mexicano*, l'anthologie de Emilio García Riera. L'année 1970 amorce d'ailleurs une nouvelle ère dans la filmographie de la révolution mexicaine.

Notre parcours nous mène enfin à une étude de cas qui constitue le troisième chapitre. C'est dans le contexte de l'ascension de la popularité de la «révolution spectacle», évoqué ci-dessus, que María Félix trouve un marché rentable pour ses performances filmiques. Partageant le rôle de la plus grande étoile féminine du cinéma mexicain avec Dolores del Río, Félix est elle-même un mythe qui transforme le septième art de ce pays. Grâce à son talent et sa détermination, Félix compte parmi les rares actrices qui ont représenté le Mexique dans le monde du cinéma international. Son succès mondial lui donne un rôle d'ambassadrice et elle jouera le jeu du gouvernement mexicain jusqu'au bout de sa carrière en se dévouant à la cause de la représentation de la révolution. Naviguant dans un milieu on ne peut plus bourgeois, voire aristocrate, Félix correspond à la classe de nouveaux riches qui s'est développée après la révolution et à ce titre elle est de connivence avec les gens du PRI. Cette actrice nous donne la possibilité de mieux comprendre comment l'industrie cinématographique mexicaine n'a pas utilisé son potentiel critique afin de mener une réflexion sérieuse sur la révolution. En tant que femme, Félix projettera à l'écran un autre type de revendications.

Félix, qui a déjà abordé le sujet de la révolution en 1946, se replonge dans l'époque révolutionnaire avec une série de six films produits entre 1955 et 1970. Afin de vérifier l'emprise de la forte personnalité de l'actrice sur les personnages cinématographiques qu'elle doit jouer, nous analyserons quatre des films de cette série de sept. Même si l'analyse exhaustive de la série eût été préférable, nous devons nous contenter de trafter un nombre significatif d'échantillons. Le choix est surtout influencé par la disponibilité de ces films sur cassette vidéo. Deux des sept films se trouvaient au Consulat mexicain de Montréal, soit *Enamorada* (1946, Emilio Fernández) et *La Cucaracha* (1958, Ismael Rodríguez), alors que deux autres nous ont été envoyés directement du Mexique après des recherches rendues difficiles par la distance. Il s'agit de *Café Colón* (1958, Benito Alazraki) et de *Juana Gallo* (1960, Miguel Zacarías).

Dans plusieurs films mexicains, les personnages de Félix symbolisent la «Nation mexicaine». Elle joue, en quelque sorte, le rôle du Mexique tout entier. La sélection de films que nous allons étudier nous montre une femme qui, presque systématiquement, se lance à la poursuite de son destin en se joignant aux troupes révolutionnaires. Félix reprend, d'apparition en apparition, des traits de caractère très forts qui sont généralement associés au type macho. Pourtant, le dénouement des films la transforme en femme soumise à un homme par amour.

L'étude du cas particulier de María Félix dans le contexte des films sur la révolution mexicaine n'a encore jamais été faite. Ce chapitre novateur ajoutera un maillon important à la chaîne des travaux qui s'insèrent dans la relation entre histoire et cinéma en s'attachant à une actrice comme point de départ. Il constituera un apport valable non seulement pour l'historiographie des films de la révolution mexicaine mais aussi pour l'historiographie des femmes mexicaines. L'approche politique que nous avons suggérée tout au long de cette introduction sera doublée d'une perspective féministe afin de rendre justice à l'actrice. En ce qui a trait à l'histoire et à l'idéologie de la révolution mexicaine, la sélection de films étudiés est très didactique et suit de près la version officielle. De plus,

les rôles de Félix finissent souvent par se conformer à l'idée traditionnelle de la femme mexicaine. Le but des réalisateurs est de lui laisser exprimer un message nationaliste officiel, qui plaise au parti au pouvoir, que cela soit intentionnel ou pas. Pourtant, Félix fait aussi passer un autre message, beaucoup moins traditionnel, voire carrément révolutionnaire: celui qu'elle transmet par son jeu d'actrice. L'attitude frondeuse de son corps et le timbre décidé de sa voix donnent un exemple à toute une génération de spectatrices attentives.

## RÉFLEXIONS SUR LES RAPPORTS ENTRE L'HISTOIRE ET LE CINÉMA

Les premières réflexions théoriques sur l'utilisation des images comme lieu de conservation de la mémoire datent d'une époque bien antérieure à l'avènement du cinéma. On attribue à un poète grec «l'invention» de l'art de la mémoire. Simonides (env. 556-468 av. J.C.) aurait le premier laissé des écrits dans lesquels il réfléchissait sur «the emotional power of a system of images as an aid to memory»<sup>1</sup>. Par ailleurs, plus proche de nous, l'existence des portraits illustre bien l'importance qu'on accorde aux images afin de se souvenir. La fonction principale des portraits est de conserver une image des ancêtres après leur disparition. Ou d'immortaliser un visage d'enfant que le temps transformera.

L'utilisation des images dans la société actuelle a connu un essor sans précédent avec l'apparition de nouvelles technologies qui ont permis de faire bouger ce qui avait toujours été fixe. Le cinéma et la télévision ont révolutionné le monde des images en apportant une autre dimension: le mouvement. Bien que le cinéma n'ait pas été pensé par tous ses inventeurs comme lieu de conservation de la mémoire, cette possibilité leur est apparue très tôt. L'importance du cinéma pour la mémoire et le souvenir a été marquée par le fait que l'histoire pouvait maintenant être capturée dans son déroulement et non plus obligatoirement figées dans des photographies et des peintures.

Aujourd'hui, la conscience historique de chacun est influencée autant, sinon plus, par des images cinématographiques ou télévisuelles que par des textes. C'est du moins la prémisse du livre de John O'Connor sur l'analyse historique des films et de la télévision. Il relate que «[...] even well educated Americans are learning most of their history from film on tv»<sup>2</sup>. Le film acquiert une valeur nouvelle dans l'apprentissage de l'histoire. Il devient un

---

<sup>1</sup>Patrick Hutton, *History as an Art of Memory*, Hanover, University Press of New England, 1993, pp. 27-28.

<sup>2</sup>John O'Connor, "History in Images/Images in History: Reflection on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past", *American Historical Review*, v.93, 5 (1988), p.1201. Dans cet article, O'Connor présente le livre qu'il prépare, et qui sera publié deux ans plus tard, dans lequel il élabore sa méthode d'analyse.

devient un élément clé dans la constitution de la connaissance historique d'une population. À ce titre, il influence également la mémoire collective.

## HISTOIRE ET MÉMOIRE

Il est important de s'attarder ici au débat qui se joue entre histoire et mémoire. Alors que la mémoire est un souvenir transmis par différentes sources, l'histoire a acquis une réputation de discipline «scientifique» au cours du XIXe siècle. L'histoire qui se dégage de cette époque tente de «reconstituer les événements du passé pour en dégager des causes, peut-être des lois»<sup>8</sup>. Cette vision de l'histoire a passablement évolué. Les champs de recherche ainsi que les sources historiques se sont beaucoup modifiés de sorte que chaque auteur qui se penche sur la relation entre mémoire et histoire doit donner sa propre définition de ce qu'est l'histoire. Comme les relations de ces deux concepts vont dans les deux sens, il arrive que la mémoire passe à l'histoire ou que l'histoire entre dans la mémoire.

Ce sujet est relativement nouveau à l'agenda des historiens. C'est lorsque l'histoire des mentalités s'est développée, grâce au succès de la nouvelle histoire, que la notion de mémoire collective a soudain pris une certaine importance aux yeux des historiens. Le nom qui est associé à cette notion est celui de Maurice Halbwachs. Bien que son œuvre n'ait pas été appréciée à sa juste valeur par ses contemporains, on reconnaît aujourd'hui sa primauté pour ce nouveau champ de l'histoire. Malgré une conception de l'histoire plutôt dépassée, Halbwachs a montré la validité de s'intéresser à la mémoire collective dans diverses perspectives. Il propose une définition utile de la mémoire collective que nous reprenons ici: «Collective memory is an elaborate network of social mores, values, and ideals that marks out the dimensions of our imagination according to the attitudes of social groups to which we relate»<sup>9</sup>. Dans son travail, le premier à se faire dans ce champ, *La*

---

<sup>8</sup>Fernand Dumont, *L'Avenir de la mémoire*, Montmagny, Québec, Nuit Blanche, 1995, pp.28-29.

<sup>9</sup>Hutton, *op. cit.*, p.78.

*topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte* (1941), il défend la thèse que la mémoire n'est pas fiable. Divers facteurs la modifient selon les besoins du présent.

Notre propre problématique s'inspire de ces travaux. La représentation d'un processus historique devient source de légitimité pour le gouvernement issu de ce processus. Le pouvoir politique et les groupes sociaux dominants ont la capacité de modifier la mémoire collective en prenant le contrôle des lieux privilégiés de conservation de la mémoire.

Halbwachs was among the first twentieth-century scholars to foresee the significance of the study of imaginative representations for what they reveal about the modifications of collective memory as it is borne forward in living tradition. At the very least, he has shown us how easily the images of memory are manipulated, a topic poignant for those of us who live in a culture in which such manipulation threatens to compromise the quality of democratic political life<sup>10</sup>.

Reprenant le chemin tracé par Halbwachs, Pierre Nora mettra en pratique la méthode de Halbwachs et établira la relation entre histoire et mémoire: l'histoire est la mémoire officielle qu'une société choisit d'honorer. Il écrit au sujet de la mémoire officielle qu'elle est «volontaire, orchestrée par toute une mise en scène de l'imaginaire, telles que d'en composent nation et familles, Églises et partis, ...»<sup>11</sup>. On découvre le côté caché de la société en recherchant les «counter-memories» ou «counter-traditions». Cette notion de «réalités cachées» qui peuvent se dévoiler malgré les efforts déployés pour les dissimuler et les faire oublier sera importante lors de l'analyse filmique.

Un autre aspect des développements sur le sujet mémoire-histoire qui nous intéresse concerne l'évolution technologique des moyens de communication et son impact sur la mémoire. Marshall McLuhan, qui accorde au médium plus de poids qu'au contenu du message, étudie les transformations que subissent l'organisation de la connaissance et la mémoire en fonction des nouveaux modes de communication. Selon lui, les usages de la mémoire sont modifiés par les médias, ce qui se répercute sur la manière dont

---

<sup>10</sup>*Ibid*, pp. 89-90.

<sup>11</sup>Pierre Nora, «Mémoire collective» in *La nouvelle histoire*, Jacques LeGoff, dir., Paris, Retz, 1978.

l'historien perçoit le passé<sup>12</sup>. Cette idée est à la base de la problématique de ce travail. On considère que non seulement la vision des historiens a changé mais que la vision d'un public qui aura eu accès à ces nouvelles technologies pour se souvenir de son passé subit aussi des transformations.

L'étude de l'insertion des images filmées «en direct» dans la mémoire collective trouve un nouveau laboratoire: les commémorations. C'est Philippe Ariès qui éclairera les politiques en jeu derrière les commémorations mettant en évidence le besoin de se rattacher à un monde passé. Par la suite, Maurice Agulhon insistera sur la validité de l'image commémorative comme élément utilisé dans la formation d'une identité politique<sup>13</sup>. Il faudra donc un long chemin avant d'arriver à comprendre comment une image filmique peut atteindre une valeur critique pour la mémoire collective. En attendant, d'autres auteurs se penchent sur le cinéma non pas en valorisant sa relation avec la mémoire mais en l'analysant comme reflet d'une société.

Lorsqu'on s'intéresse à l'histoire présentée dans des films de fiction, la mémoire visuelle joue un rôle important. Elle est créée lors de l'événement historique, ou dans notre cas du processus historique, entre autres par la prise d'images photographiques et cinématographiques. Au Mexique, lors de la révolution, les images filmées étaient ensuite présentées à titre «d'actualités». Ainsi, les gens de la capitale, même s'ils ne se trouvaient pas sur les lieux des combats, pouvaient y avoir accès d'une certaine manière. Bien sûr, le vécu personnel de chacun doit se retrouver dans ces images générales qui constituent la mémoire collective. Il s'agit d'images caractéristiques d'un mouvement historique, des images qui se développent selon leur représentativité. «L'histoire doit donc constamment corroborer ces documents filmés [sur les champs de bataille] avec les quelques mémoires de guerre conservées pour obtenir une information relativement satisfaisante sur les

---

<sup>12</sup>Hutton, *op. cit.*, p.13.

<sup>13</sup>*Ibid*, p.3.

événements»<sup>14</sup>. Certaines images peuvent disparaître de la mémoire collective si on ne les reproduit pas. Le propre des images, c'est qu'elles doivent exister physiquement, en d'autres mots, être visibles, pour entrer dans les moeurs. Ce n'est pas le cas avec les récits ou les chansons, par exemple. À cause de cette propriété, il est possible de contrôler, jusqu'à un certain point, les images qu'on souhaite inclure dans la mémoire collective et celles qu'on destine à l'oubli. Pour ce faire, il suffit de contrôler la diffusion de ces images.

Lorsqu'on s'attarde à reconstituer des événements ou processus historiques décisifs pour une nation, on ne peut faire fi au départ de la mémoire collective. Par la suite, afin de faire passer le message que l'on veut, on se permet de jouer avec les éléments pigés dans cette mémoire. Les images ainsi retravaillées peuvent par la suite s'imposer à la mémoire collective et même détrôner des images qui y existaient jusqu'alors. Un système complexe de valeurs et de critères régit les informations qui sont relativement mobiles entre ces deux domaines. Les images filmiques sont des lieux privilégiés où l'on inscrit la mémoire de l'histoire. À force d'être présentée, une image reconstituée peut avoir une influence sur la mémoire collective plus grande qu'une anecdote ou une photographie plus authentique mais dont la diffusion est moins facile.

## HISTOIRE ET CINÉMA

Avant d'entrer dans l'analyse de ces images, il faut s'interroger sur la valeur des films pour un historien. L'histoire a été jusqu'à aujourd'hui une science écrite. On parle depuis les années soixante de l'histoire orale en l'opposant à l'histoire écrite, on peut faire un parallèle en opposant la mémoire et l'histoire à l'oralité et à la littérature. D'un côté, on se trouve face à une tradition orale qui s'inscrit dans l'expressif tout comme le fait la mémoire collective alors que de l'autre, on fait face à une culture littéraire favorisant

---

<sup>14</sup>Sylvie Dallet, «Du cinéma des guerres révolutionnaires à celui de la Révolution française. Enjeux méthodologiques», dans *Images et histoire: Actes du colloque de Paris-Censier*, Paris, Publisud, 1987, p.292.

l'introspection, le personnel<sup>15</sup>. L'apparition du cinéma aurait dû donner naissance à l'histoire filmée. Pourtant, cette catégorie n'est jamais vraiment entrée dans les faveurs des historiens qui gardent un scepticisme certain face à ce médium qui a pourtant des qualités enviables pour enregistrer l'histoire ou pour la relater. Avant de prendre le film comme source de l'histoire, il faut le comprendre un peu mieux. Nous examinerons donc comment le film de fiction se différencie du film documentaire puis comment le film est perçu depuis son existence par ceux qui s'y intéressent historiquement.

### **Le film documentaire et le film de fiction**

On divise souvent les films en deux catégories distinctes: le documentaire et le film de fiction. Lorsqu'on met en rapport film et histoire, on reconnaît que «[the] film has a potential for making contribution to historical record»<sup>16</sup>, comme nous le dit Robert Brent Toplin. Il fait référence aux images filmées «en direct». Dès les débuts du cinéma, ses inventeurs se sont rendu compte de cette incroyable capacité. Comme le rappelle Suzanne Langlois, c'est vers la fin du siècle dernier qu'ils ont exprimé le souhait de faire des archives filmiques dans le but de conserver «l'histoire» qui aurait été capturée sur bobine. C'est le cas notamment de Boleslaw Matuszewski qui publie en 1898 *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique*<sup>17</sup>. Sans étiquetage adéquat, l'image archivée perd une partie de sa valeur. Que peut-on y voir lorsqu'on ne sait ni quand elle a été tournée ni où, ni dans quelles conditions? Certaines des informations peuvent être découvertes mais pas toutes.

Tous les préjugés favorables à l'image tournée «en direct», ne discréditent pas pour autant l'image «reconstituée». Le film de fiction peut aussi tenir un discours sur l'histoire, tout particulièrement le film dit historique. Les justifications de l'utilité d'étudier

---

<sup>15</sup>Ce rapprochement est fait par Walter Ong et expliqué par Hutton, *op. cit.*, p.15.

<sup>16</sup>Robert Brent Toplin, «The Filmmaker as Historian» in *American Historical Review*, v.93 (5), 1988, p.1211.

<sup>17</sup>Suzanne Langlois, *La Résistance dans le cinéma français de fiction (1944-1994)*, Thèse de Ph.D. (Histoire), Université McGill, 1997, p.12.

ces films dans une perspective historique varient selon les auteurs et selon les époques. Comme le mentionne Avita Bloch, «[...] la ficción en las películas históricas populares representa una dimensión legítima de la interpretación histórica»<sup>18</sup>. Suzanne Langlois affirme, pour motiver son utilisation de films de fiction comme sources primaires, «Les images [des films] confrontent sans cesse l'histoire et sa mémoire. Elles proposent une vision de la réalité et elles tiennent un discours émotionnel»<sup>19</sup>. Ces citations contiennent deux éléments clés: d'une part, l'histoire est constituée d'interprétations, qu'elles soient écrites ou filmées. À ce titre, l'image n'a pas moins de valeur que le texte pour montrer une interprétation possible d'un processus historique. D'autre part, le film agit sur le spectateur à d'autres niveaux que le livre. Les côtés visuel et émotionnel du spectateur sont davantage sollicités que lors de la lecture. Les rapports plus intimes qui existent entre un film et un individu font l'objet d'une étude plus approfondie par les spécialistes du cinéma.

Le critique verra plus facilement dans le film de fiction des anachronismes, qui le choqueront immédiatement, qu'il ne reconnaîtra une image faussement identifiée dans un documentaire. Pourtant, le problème théorique que pose la «vérité» dans les films est commun aux deux types que nous avons différenciés. Il ne faut tout de même pas oublier que le film, lorsqu'il est présenté dans une salle de cinéma, provoque une très forte impression de réel. Grâce à diverses conventions, le spectateur n'a aucune peine à «entrer» dans le film, le temps qu'il dure. À moins que justement ce film n'adopte pas toutes les conventions. Il en est de même pour les films documentaires qui semblent révéler la vérité, rien de moins, images à l'appui. «...both confirm cinema's privileged access to the real: one by exactly indexing the profilmic scene, the other by eclipsing the distance between screen and spectator»<sup>20</sup>. Cependant, dès qu'on se penche de plus près

<sup>18</sup>Avita Bloch, «De Martin Guerre a JFK: sobre cine, historia y las posibilidades de la verdad» in *Estudios del Hombre*, n.2, 1995, p.31.

<sup>19</sup>Langlois, *op. cit.*, p.26

<sup>20</sup>Rabinowitz, Paula, «Wreckage Upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory», *History and Theory*, 32, 2, (1993), p.130.

sur le film, on découvre les phases qui mènent au produit fini et on est forcé de reconnaître le subterfuge.

Une des principales caractéristiques du film permet de comprendre pourquoi s'impose une révision de la croyance populaire sur le film documentaire. En effet, alors que la majorité pense assister à la vérité en visionnant un documentaire, elle oublie que ce documentaire a été construit ou «monté» tout comme un film de fiction. Certains iront même jusqu'à prétendre que le film de fiction pourrait être plus précis dans ses récits sur le passé que le documentaire. «Because they are not limited to those images which happen to have survived, the dramatic film may be more complete and evocative than the documentary»<sup>21</sup>. Si cette affirmation va un peu loin pour plusieurs, la tendance est de donner raison à Christian Metz, grand théoricien du cinéma, selon qui tout film est un film de fiction, peu importe qu'il s'agisse d'un documentaire ou pas<sup>22</sup>. Jérôme Bourdon le formule autrement. Il prétend que «[l]a fiction, c'est la présence réelle d'un monde irréel, la non-fiction, c'est la présence irréelle d'une part du monde réel»<sup>23</sup>. Par ailleurs, Roger Odin annonce que, les films documentaires et de fiction confondus, une «lecture documentaristante» permet de traiter le film comme un document<sup>24</sup>. Ainsi, la conceptualisation de l'énonciateur réel donne au spectateur des façons différentes de «lire» un film. Sans que le film programme la «lecture documentaristante», l'historien peut se pencher sur un corpus de films de fiction en déterminant lui-même sa grille d'analyse afin de découvrir des réalités généralement laissées de côté par la majorité des spectateurs qui n'abordent pas le film de la même manière.

---

<sup>21</sup>John O'Connor, *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar, Florida, Robert E. Driger Publishing Company, 1990, p.28.

<sup>22</sup>Mentionné dans Jérôme Bourdon, «L'historien devant l'audiovisuel. Préambules méthodologiques» dans *Images et histoire: Actes du colloque de Paris-Censier*, Paris, Publisud, 1987, p.71.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p.70.

<sup>24</sup>Roger Odin, «Film documentaire, lecture documentaristante» dans *Image et réalités*, Paris, Université de Saint-Étienne, 1984, p.264.

### Éléments techniques du film

Dans un cas comme dans l'autre, un film ne peut pas exister sans passer par la phase du montage. C'est lors de cette étape primordiale que le film acquiert son véritable caractère. Le réalisateur fait différents choix qui, dans le cas du documentaire comme dans le cas du film de fiction, vont guider le spectateur.

Le montage est perçu de différentes façons selon les cinéastes. Selon Pudovkin, le montage sert à guider le spectateur psychologiquement. Son école de pensée tend plutôt à accorder au montage un rôle de support à la trame narrative. Eisenstein, qui a une relation très particulière avec le Mexique pour y avoir passé du temps au tout début de l'avènement de l'époque sonore du cinéma, soit vers 1930, a une autre manière de penser le montage: «montage has as its aim the creation of ideas, of a new reality, rather than the support of narrative, the old reality of experience»<sup>25</sup>. Les points de vue des cinéastes peuvent être diamétralement opposés et notre tâche est de bien situer chacun afin de saisir son approche particulière. Il ne fait aucun doute que le montage donne au film sa forme et sa force également.

Déjà au moment du tournage, de la rédaction des textes du commentateur, par exemple, divers choix donnaient à l'image une certaine définition. Une multitude d'éléments influence la manière dont les spectateurs perçoivent une image. Un éclairage plus ou moins obscur donnera une impression d'incertitude, une prise de vue en plongée amoindrira la valeur du commentateur alors qu'une prise de vue en contrebas lui donnera plus de poids, etc.. Lors du montage, l'association des images joue un rôle décisif. La trame sonore du film aura également une très grande influence sur le spectateur. Elle peut donner à une image, plutôt neutre sans son, un caractère précis. Même si on a tendance à oublier son importance, le son est «omnipresent and omnidirectional»<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup>James Monaco, *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, New York, Oxford University Press, 1981, p.323.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.178.

## HISTOIRE ET FILM

On donne au film trois rôles différents dans sa relation à l'histoire. Il peut d'abord enregistrer des images qui appartiennent ensuite au domaine de l'histoire en tant que source primaire, en tant que document historique. Ensuite, il a également la capacité de reconstituer un fait, un événement, un processus historique à partir de documents autres que le film ainsi que d'éléments propres au film de fiction comme les décors et les acteurs. Finalement, il peut être lui-même un agent de l'histoire. Les films ont une certaine influence et c'est à ce titre qu'ils peuvent jouer ce rôle d'agent.

Les débuts du cinéma nous forcent à remettre en ordre d'importance les éléments qui ont permis sa naissance. Le premier développement important est celui des machines. Tout comme pour la photographie, à laquelle on l'associe souvent, le cinéma naît d'abord et avant tout d'une invention technologique. La caméra, qui permet à la fois de prendre des images et d'en diffuser, est l'appareil mis au point par différents groupes de chercheurs qui n'utilisent pas tous les mêmes mécanismes pour arriver à leurs fins. La photographie et le cinéma permettent une infinité de reproduction. On peut tirer plusieurs photographies identiques du même négatif tout comme on peut visionner plusieurs fois le même film à partir d'une pellicule. Les reproductions ou visionnements d'une image sont infinis<sup>27</sup>, du moins tant et aussi longtemps que le négatif est intact. La proximité entre cinéma et photographie découle de ces ressemblances technologiques. C'est pourquoi les premières réflexions émises sur la photographie dans la société peuvent s'appliquer aussi au cinéma, toutes proportions gardées. Les premiers penseurs de la photographies ont grandement influencé ceux qui suivront sur le cinéma.

Ces inventions technologiques ont modifié la manière d'aborder le passé et la mémoire, comme on l'a déjà vu. Avec le cinéma, des scènes entières pouvaient être gardées sur des bobines puis rejouées devant nos yeux dans les moindres détails. Cette

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.54.

nouveauté a incité des auteurs tel Walter Benjamin à réfléchir sur l'apport de ces images en mouvement à la société, sur leur importance pour le futur. Pour ces penseurs de la première moitié du siècle, il s'agissait de revoir les relations avec le passé en tenant compte de ces nouveaux éléments capables de conserver mieux que tout ce qui existait avant, des événements passés. Pourtant, ce n'est pas parce qu'un discours est filmé qu'il s'intègre automatiquement à l'Histoire. Encore faut-il qu'il soit diffusé et reçu par un public. Par ailleurs, des sujets à qui on avait systématiquement refusé l'entrée dans l'Histoire pouvaient soudainement être reproduits en images autant de fois qu'ils le voulaient, comme le remarquait Benjamin<sup>28</sup>. C'est le cas du simple soldat qui devient le protagoniste principal d'images tournées pendant des batailles.

L'histoire semble avoir trouvé un nouvel instrument infallible pour son enregistrement. La mémoire, quant à elle, ne semble plus devoir fournir des efforts particuliers pour se souvenir. On le fera pour elle. Mais si la photographie et le film sont de nouvelles formes de mémoire, ils n'arrivent tout de même pas à enregistrer exactement la réalité. Le temps, tel que Marcel Proust le conçoit dans sa célèbre œuvre *À la recherche du temps perdu*, ne peut pas être capté aussi facilement<sup>29</sup>. La caméra ne peut filmer que ce qui est physiquement présent dans l'espace, ce qui ne correspond pas à toutes les notions qui constituent l'histoire et la mémoire.

### Siegfried Kracauer

Après les premiers moments d'euphorie, on remet rapidement en question la «vérité» historique que peut contenir une bobine de film. Le succès commercial du produit tend à l'éloigner de cette voie qui lui semblait toute tracée, à savoir, enregistrer la «réalité». Pourtant, déjà de nouvelles théories naissent sur les révélations plus profondes qui peuvent s'inscrire dans les images. Siegfried Kracauer a développé une théorie

---

<sup>28</sup>Gertrud Koch, «'Not Yet Accepted Anywhere': Exile, Memory, and Image in Kracauer's Conception of History», *New German Critique*, 54 (1991), p.99.

<sup>29</sup>Miriam Hansen, «Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writing on Film and Mass Culture», *New German Critique*, 54 (1991), p.66.

importante sur la relation entre un peuple et son cinéma. Il soutient que les films ont une qualité propre qui permet la rédemption de la réalité physique. Ils sont ancrés dans leur lieu de fabrication et s'adressent à un public qui connaît d'avance le type d'images pour lequel il est prêt à s'émouvoir. On retrouve dans ses écrits des réflexions qui sont reprises plus tard pour l'analyse des films en fonction de la société qui les produits. Ainsi il écrit «The more [the contemporary film] misrepresent the surface, the more they represent society, because they reflect its secret mechanism»<sup>30</sup>. Ces secrets sont révélés dans la construction du film, dans les choix faits en dehors des images et à propos des images pour ne pas représenter la réalité.

Les images auraient donc le pouvoir de faire découvrir aux spectateurs la réalité historique dans laquelle ils vivent grâce aux éléments visuels qui déclencheraient une prise de conscience. Ces éléments inconnus des spectateurs sont un peu comme l'histoire qui fait renaître le goût de la madeleine de Proust<sup>31</sup>.

Cet argument de Kracauer rejoint celui de Benjamin qui, lui aussi, prétend qu'il existe un «optical unconscious» qui se retrouve dans les images filmées. Le contenu de l'image dépasse ce que ses créateurs lui ont accordé, comme si le monde pouvait se comprendre uniquement lors du visionnement des événements passés. Le cinéma serait une sorte de miroir de la société, un miroir dont la finalité serait la réflexion de l'image de la société permettant ainsi au spectateur «to [...] incorporate into his memory the real face of things too dreadful to be beheld in reality»<sup>32</sup>.

Même si les théories de Kracauer ne sont pas toujours bien comprises et qu'elles comportent certaines failles<sup>33</sup>, Kracauer saisit bien l'importance de la notion de mémoire. Alors que pour la majorité des auteurs qui ont abordé cette notion, les images étaient des lieux de conservation de la mémoire, Kracauer voit une relation à sens inverse; c'est dans

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>31</sup> Heide Schlüpmann, «The Subject of Survival: On Krakauer's Theory of Film» in *New German Critique*, 54 (1991), p.121.

<sup>32</sup> Koch, *op. cit.*, p.99.

<sup>33</sup> Schlüpmann parle de certaines négligences qui posent problème selon lui pour les conclusions de la réflexion de Kracauer. Schlüpmann, *op. cit.*, p.123.

le film que les membres d'une société voient les images qui constitueront leur mémoire collective. En combinant ces deux visions, on arrive à ce que Halbwachs proposait d'obtenir, c'est-à-dire l'évolution à travers le temps de la mémoire collective. D'abord, les images sont imaginées à partir de la mémoire collective puis, par la suite, elles se modifient et le même sujet est à nouveau représenté mais de manière différente, en intégrant des éléments que le présent veut mettre en valeur. Ces nouvelles images s'intègrent à leur tour dans la mémoire collective qui évolue ainsi.

Halbwachs et Kracauer ont écrit leurs oeuvres majeures au milieu de ce siècle. Le développement des deux champs qu'ils étudiaient en parallèle et qu'on relie ici n'a pas connu de poussée spectaculaire après les publications de leurs ouvrages. C'est plutôt avec l'école des Annales en France que leurs écrits ont été redécouverts. Tout comme on peut relier l'avancement historiographique de l'histoire des mentalités à celui de l'histoire de la mémoire, l'histoire des mentalités a aidé à faire du film une source historique valable. Alors que le film de fiction accumulait les préjugés et qu'il était plutôt mal vu des historiens, c'est à lui que les pionniers français du nouveau champ cinéma et histoire se sont d'abord intéressés. Les deux grands noms qu'il faut mentionner sont Marc Ferro et Pierre Sorlin.

### **Marc Ferro**

Nous commencerons par explorer Ferro qui amorce une réflexion sur *Le cinéma, agent et source de l'histoire*. Il observe d'abord le film comme un instrument qui révèle même les secrets d'une société. Selon lui, la censure trahit la société<sup>34</sup>. Pour examiner son sujet, Ferro établit plusieurs laboratoires de recherche dans différents milieux, par exemple l'URSS fraîchement sortie de la révolution. Bien que Trotsky ait reconnu le pouvoir sensationnel de propagande du cinéma, Ferro insiste sur le fait que le «film est toujours débordé par son contenu et, tout autant qu'à son censeur, il échappe également à

---

<sup>34</sup>Marc Ferro, *Cinéma et histoire: le cinéma, agent et source de l'histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, p.13.

qui assure les prises de vues»<sup>35</sup>. À ce titre, malgré toute la propagande et la censure, la société soviétique se révèle dans les films qu'elle produit. En analysant de plus près un film, *La loi* (Kulechov, 1925), Ferro montre l'existence, en plus du contenu apparent fait de fiction et d'images de la réalité, du contenu latent inscrit dans le film. Ce contenu latent, une fois révélé, donne accès à une zone de réalité non-visible<sup>36</sup>. La clé pour arriver à découvrir cette zone sont les révélateurs qui vont permettre de faire le saut vers le non visible.

Cette méthode demande une analyse en profondeur du film. La difficulté majeure est de repérer les révélateurs puis d'en arriver à déduire la zone de réalité non visible. Pour arriver à découvrir les révélateurs, une bonne connaissance de la société et de l'idéologie dominante dans lesquelles le film a été produit est nécessaire. Un révélateur est un élément filmé par inadvertance presque et qui détrompe sur la fiction alors offerte. Ferro parle de lapsus-révélateur. Il nous donne l'exemple d'une scène d'un repas d'anniversaire qui a lieu, d'après le scénario du film de Kulechov *La loi*, dans une maison de campagne canadienne<sup>37</sup>. En fait, alors que tout le film est pensé en fonction de ce décor canadien, cette scène replonge le spectateur dans la Russie à cause du rapprochement qu'il peut faire avec un repas anniversaire russe qui ne se déroulerait pas autrement. Dès que la société russe transparait à travers les acteurs, le film prend un autre sens. On le comprend sous un autre oeil.

Plus l'autorité qui régit une société est forte, plus il devient intéressant de chercher le non-visible. Celui-ci trahit alors l'image officielle imposée par le pouvoir et donne le pouls des idées et des problèmes qui concernent la population. Normalement, une société où l'autorité se veut plus démocratique offre une zone de non-visible qui va moins à l'encontre du pouvoir. Elle n'en est pas moins secrète et cachée. «... les images ...

---

<sup>35</sup>*Ibid.*, p.31.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p.106.

<sup>37</sup>Marc Ferro, «Le film: une contre-analyse de la société?» dans Jacques Le Goff, Pierre Nora, dir. *Faire de l'histoire, Nouveaux objets*, vol. III, Gallimard, Paris, 1974, pp.245 et suivantes.

constituent la matière d'une autre histoire que l'Histoire, une contre-analyse de la société»<sup>38</sup>, un film atteint une zone d'histoire demeurée cachée, insaisissable, non visible.

Ferro explique sa préférence pour les films de fiction par l'attention plus grande que peut accorder le film de fiction à l'étude des mentalités. Le problème des films de fiction est méthodologique pour Ferro: «il s'agit de repérer les éléments de réalité»<sup>39</sup> qui sont confondus dans la fiction et l'imaginaire. Comme le pensait déjà Halbwachs en étudiant les images bibliques, le film sur le passé renseigne sur la société qui le produit<sup>40</sup>. Il en va de même pour les films documentaires qui ne sont pas exclus par Ferro, loin de là. Le type de recherche qu'il effectue convient mieux aux films de fiction. Il s'agit donc de comprendre les dessous d'une société en analysant les films qu'elle produit.

Aujourd'hui, Ferro anime une émission de télévision en deux temps qui présente d'abord une ancienne émission de télévision, les actualités d'URSS de 1950, par exemple. Par la suite, il invite des spécialistes sur l'URSS à commenter ces actualités à la lumière de leurs connaissances. Ses premières recherches l'ont poussé à utiliser des images d'archives d'une part, et d'autre part, à investir la télévision. Il y a très peu d'émissions de télévision consacrées à l'histoire alors que c'est un champ qui pourrait être prospère.

### Pierre Sorlin

Plusieurs réalités de l'industrie du cinéma sont laissées pour compte dans le premier ouvrage de Ferro sur le sujet. Lorsque Pierre Sorlin s'attelle à la tâche de réfléchir comment le cinéma peut être utile à l'histoire, il fait entrer en scène d'autres aspects du cinéma. Il l'aborde d'un point de vue sociologique et, à ce titre, il comprend également le film comme un produit d'une société donnée. «La sociologie du cinéma continue d'établir

---

<sup>38</sup>*Ibid.*, p.240.

<sup>39</sup>Ferro, *Cinéma et Histoire...*, p.129.

<sup>40</sup>«...the essential point that Halbwachs wished to convey was that the cadre social of Jewish tradition constituted the deep structure that dictated the choice of the places of Christian memory» Hutton, *op. cit.*, p.84.

des rapport d'homologie entre les films et le milieu où ils naissent»<sup>41</sup>. Malgré cette idée qu'il partage aussi avec Kracauer, il est plus sensible à la diversité des spectateurs qui visionnent le film avec des bagages différents ce qui influence, dit-il, la manière dont ils l'interprètent. Les mentalités variées s'opposent à une idéologie indispensable à la classe dominante qui utilise, pour la perpétuer, entre autres appareils d'État le film. On peut donc s'orienter vers la recherche du rôle que jouent les productions cinématographiques «dans la perpétuation d'une instance idéologique»<sup>42</sup>.

Le film acquiert toute sa valeur lorsqu'il est considéré dans son époque et sa société de production. La méthodologie que Sorlin suggère s'enrichit des instruments de la sémiotique en plus de ceux de la sociologie. Il utilise également un langage proche du langage des sémioticiens et son discours est plus théorique que celui de Ferro. Sorlin voit le film comme pratique signifiante et recherche les signes iconiques afin de les analyser, tout comme le faisait Ferro avec les révélateurs. Seulement les signes sont insérés dans un système plus défini qui les différencie des symptômes et des indices aussi présents dans les films. Le signe iconique se définit de la manière suivante: «prise de vue qui isole un élément pour le mettre en évidence»<sup>43</sup>. De plus, Sorlin décompose le film en ses divers éléments afin d'indiquer où il est justifié de rechercher les signes. Si la narrativité sous-tend la grande majorité des films, elle ne lui est pas spécifique. C'est un code qui existe dans d'autres modes de communication. On compare souvent le film à l'écriture en se servant des mêmes mots pour les décrire. La spécificité du cinéma se fait parfois sentir dans des comparaisons plus ou moins boiteuses. Contrairement à cet aspect commun entre écriture et film, les matériaux filmiques, soit ce qui compose les images, sont utilisés de manières différentes dans chaque film ou chaque série de films. Ainsi des codes spécifiques aux films se constituent. En analysant les codes, sémiotique et filmique, on

---

<sup>41</sup>Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p.48.

<sup>42</sup>*Ibid.*, p.25.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p.54.

peut percevoir le visible, c'est-à-dire «ce que les fabricants d'images cherchent à capter pour le transmettre, et ce que les spectateurs acceptent sans étonnement»<sup>44</sup>.

Chez Ferro, c'est le non-visible qui permet à l'historien d'enrichir ses connaissances sur la société productrice alors que pour Sorlin, le visible d'un film introduit davantage à ce savoir. Sorlin arrive aussi à une autre conclusion qui nous intéresse particulièrement puisqu'elle concerne la production d'images. Le cinéma contient un répertoire d'images en plus de la production qu'il en fait. Il contribue à élargir le domaine du visible en imposant de nouvelles images. Cette pensée rejoint les travaux des historiens de la mémoire qui accordent également un pouvoir constructif aux images nouvelles qui sont par la suite intégrées à la mémoire collective.

Les suggestions de Sorlin pour l'analyse filmique ne s'arrêtent pas là. Il examine de près le système de production puis s'attarde également à la réception des films, soit aux spectateurs. Le film est le résultat d'un travail d'équipe<sup>45</sup>. Malgré que le réalisateur ait un pouvoir nettement supérieur aux simples techniciens, ceux-ci ont aussi leur part de choix à faire qui, bien qu'ils soient fait en fonction des ordres venus d'en haut, influencent le produit fini. On remarque d'ailleurs dans l'histoire du cinéma que certains noms sont régulièrement associés. Les techniciens sont importants étant donné la nature technique du médium et le milieu du cinéma, cet «ensemble social de production culturelle»<sup>46</sup>, est déterminant pour le film produit.

En plus d'être un monde culturel, le monde du cinéma est aussi un monde économique, c'est-à-dire régi par les lois communes aux industries dont la principale est d'être rentable. Le film est un produit commercialisable soumis aux lois du marché. Il ne peut faire fi du public qui déterminera sa réussite en payant pour le voir. Cependant, avant que le public choisisse le film qu'il va voir, les distributeurs ont un rôle clé. Ce sont eux qui ont le pouvoir de choisir les films qui seront présentés et dans quelles salles ils le

---

<sup>44</sup>*Ibid.*, p.68.

<sup>45</sup>Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past*, Oxford, Basil Blackwell, 1980, p.25.

<sup>46</sup>Sorlin, *Sociologie du cinéma...*, p.100.

seront. C'est au distributeur d'évaluer le potentiel commercial d'un film. La carrière d'un film est en quelque sorte entre ses mains puisque c'est lui qui misera sur son succès. Le public est une variable plus difficile à apprécier puisqu'il est hétérogène. Chaque personne «lit» un film en fonction du bagage culturel qu'elle possède. En plus, les distributeurs peuvent influencer les goûts du public en favorisant certains types de film. Parfois, le système des stars va motiver le choix des spectateurs. Finalement, la relation du spectateur au film est difficile à expliquer. Le «plaisir filmique» reste encore une notion à définir<sup>47</sup>.

Sorlin s'intéresse plus directement aux films dits historiques, soit les films qui reproduisent un moment particulier de l'Histoire. Une catégorie de film historique particulièrement fertile est celle qui explore les débuts des histoires nationales, selon l'histoire officielle des pays. Comme exemples, Sorlin parle de la révolution française, de la guerre civile américaine, du *risogimento* italien mais n'aborde pas la révolution mexicaine. Ces grands processus historiques doivent être à la fois familiers et recherchés du grand public, «an historical period cannot be pictured if audiences do not feel disposed (...) to take an interest in it»<sup>48</sup>. C'est probablement la raison pour laquelle un tel processus déjà intégré dans la mémoire collective depuis un certain temps a plus de chance d'attirer le public.

Parmi les mécanismes qui permettent de caractériser les films historiques on retrouve la voix narrative. Elle confère de la crédibilité à la fiction. C'est une référence qui se trouve en dehors de l'image et qui crée un cadre dans lequel le film peut s'inscrire. Une autre technique consiste à présenter des scènes qui n'ont rien à voir avec le déroulement de l'histoire mais qui ont la fonction de rappeler un détail historique, «Scenes that are just there to 'ring a bell'»<sup>49</sup>. On peut aussi utiliser une caractéristique reconnue de l'Histoire, soit l'écriture, et l'exploiter en montrant des images de documents écrits, que ce soit des journaux ou des lettres, «written source provides an assurance of 'historicity' of the

---

<sup>47</sup>*Ibid.*, p.144.

<sup>48</sup>Sorlin, *The Film in History...*, p.44.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p.60.

film»<sup>50</sup>. Il existe beaucoup d'autres techniques, comme par exemple de faire revivre à l'écran un personnage historique<sup>51</sup>. Les autres méthodes seront découvertes lors de l'analyse approfondie des films. Les films historiques fournissent aux historiens une information pertinente pour travailler la mémoire collective. Sorlin résume ainsi cette information: «By looking at historical films, we are able to describe the 'basic historical knowledge of a society'»<sup>52</sup>.

Le temps devient un concept qu'il faut travailler avec beaucoup de précautions. On en différencie plusieurs niveaux: le temps de visionnement, le temps symbolique de la dimension historique, le temps narratif de la dimension fictionnelle<sup>53</sup>. Ce concept prend une valeur particulière au cinéma puisqu'il s'agit d'un art qui se déroule dans le temps comme la musique, par exemple, et contrairement à la peinture.

Chaque film développe son propre style. Il a déjà été question des signes et des codes qui sont des clés de lecture pour les films. Sorlin compare la ponctuation d'un texte aux coupures entre les scènes qui rythment un film. Ce travail de montage des scènes détermine le style du film, lui donne une identité. L'intérêt du film est de découvrir ce qui relie les scènes entre elles, quel est le fil conducteur qui mène de l'une à l'autre. La recherche de ce fil conducteur permet de se rapprocher de l'intention du directeur.

Sorlin n'entre pas suffisamment dans la théorie du film pour expliquer les techniques utilisées dans le montage ou tout simplement pour donner des définitions précises des éléments qui composent un film. Ce n'est pas non plus son objectif. Cela nous force à aller chercher ailleurs les informations nécessaires à l'analyse filmique. Par contre, il démontre que dans le film *La grande illusion* le «langage» propre du film, soit le montage et les scènes, peut contredire les paroles exprimées par les acteurs qui jouent

---

<sup>50</sup>*Ibid.*, p.63.

<sup>51</sup>«...the direct link with a famous man, who undeniably existed, gives a certain historical consistency to the fictional heroes», *ibid.*, p.94.

<sup>52</sup>*Ibid.*, p.208.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p.72.

dans le film<sup>54</sup>. Une analyse du film permet de comprendre les mécanismes qui font en sorte que la construction du film donne un message différent des dialogues.

L'école française, si on peut dire, semble donc s'intéresser particulièrement aux films de fictions, du moins à ses débuts. Elle met en garde contre les films documentaires qui paraissent donner une information plus «vraie» mais dont il faut se méfier. Elle a donc trouvé un moyen d'utiliser le film comme source historique afin de travailler sur les dessous cachés d'une société. Ainsi, elle brise l'idée généralisée que les films historiques ne peuvent être utiles aux historiens puisqu'il ne s'agit que de grossières reconstructions sans nuances du passé. Elle ne contredit pas cette pensée, mais grâce à la nouvelle histoire, de nouveaux objets d'étude sont valorisés, dont l'histoire des mentalités ou l'histoire des idées, et il est normal qu'on y ait accès par des sources jusqu'à présent inexploitées. Il suffit de savoir comment s'en servir.

L'école française n'est pas la seule à entrer dans le domaine du cinéma et de l'histoire. En 1953, on s'organise à l'Institut pour le Film Scientifique de Göttingen afin de conserver les films contemporains. En plus de monter une documentation filmique, l'Institut permet de produire des films sur l'histoire allemande<sup>55</sup>. Le film comme preuve ou comme témoignage est accepté. Chez les Français, se sont Charles Samaran et Georges Sadoul qui développent cette idée dans les années soixante. En Angleterre, le champ est ouvert dès 1968 avec la conférence organisée par Thorold Dickinson «Film and the Historian». Ce premier mouvement veut répertorier et compiler le matériel déjà existant et se penche davantage sur les images prises sur le vif des situations. Bien que l'idée du film comme document historique ait été examinée juste avant le vingtième siècle, il semble que les historiens ont attendu jusque dans les années soixante avant de vouloir organiser le matériel disponible afin de faciliter la tâche aux chercheurs qui souhaitent en faire usage.

---

<sup>54</sup>*Ibid.*, p.153.

<sup>55</sup>Paul Smith, dir. *The Historian and Film*, New York, Cambridge University Press, 1976, p.1.

### L'école américaine

Aux États-Unis, on est peu réceptif à l'idée du film de fiction comme source historique. Au début, on considère surtout les films documentaires. Puis la volonté de certains historiens de produire des films sur l'histoire crée la nécessité d'expliquer comment on peut mettre l'histoire sur une bobine de film. Chez les Français, Ferro aussi s'est impliqué dans la production d'un film. Cependant, il ne se base pas sur cette expérience dans ses écrits. Aux États-Unis, on remarque davantage le lien entre l'expérience directe avec le cinéma et la réflexion écrite. Le champ cinéma-histoire se développe davantage comme réaction à un phénomène existant. On le considère plus facilement dans son ensemble que de façon purement théorique comme l'ont fait Ferro et Sorlin à leurs débuts. Le cinéma est souvent associé à la télévision et on examine la place de l'histoire dans ces deux média en parallèle.

John O'Connor consacre une bonne partie de ses recherches à l'élaboration d'une méthode de travail que les historiens pourraient suivre pour inclure dans leurs recherches les films ainsi que les émissions de télévision. Une autre facette du champ prend de l'importance: celle du cinéma et de la télévision comme média de masse. O'Connor travaille à inclure parmi les références des historiens les images mouvantes. Il offre un méthode pour savoir comment utiliser les films d'un point de vue historique, que ce soit à des fins de recherches, dans une salle de cours ou d'une autre manière. L'ère des images en mouvement est déjà bien amorcée alors que les historiens n'attaquent pas cette nouvelle réalité de front. Aujourd'hui, les films entrent relativement facilement dans les salles de cours. Pourtant, il est plutôt rare qu'un professeur explique comment un historien peut comprendre un film et retirer des informations pertinentes. En général, ce n'est pas tellement le premier degré de «lecture» du film qui peut informer mais une «lecture» qui s'intéresse à des éléments moins visibles qui sous-tendent le film.

Le résultat de ses réflexions et recherches est présenté dans le livre *Images as Artifacts: The Historical Analysis of Film and Television*. Cet ouvrage, très didactique,

propose quatre façons dont les images peuvent être analysées par les historiens. La première constatation d'O'Connor concerne l'impossibilité, pour les films, de présenter l'histoire dans les détails, les nuances et les débats qui sont chers aux historiens et que l'écriture permet d'exprimer. Comment peut-on faire référence à une interprétation différente d'un événement dans un film? Comment peut-on citer? Même si des historiens travaillaient à inventer un système pour inscrire dans les films tous les aspects de l'écriture historique, O'Connor reconnaît que les lois du marché seraient certainement plus importantes aux yeux des producteurs. Et le propre des films qui fonctionnent bien est la simplification d'une histoire pour la rendre compréhensible au public. Les historiens doivent, pour le moment du moins, composer avec cette réalité économique et apprendre à reconnaître ce sur quoi ils peuvent jeter un oeil critique lors de visionnements.

Il est vrai que l'industrie cinématographique a aussi son courant avant-gardiste qui innove dans la manière dont on se sert des images dans les films. Mais, comme tout courant novateur, il s'agit d'une minorité qui n'a pas percé les cercles plus populaires. Robert A. Rosenstone s'intéresse quant à lui à la possibilité pour l'histoire de trouver dans les films le médium de l'ère post-moderne de l'Histoire. Même si nous reconnaissons la validité de poursuivre les recherches de ce côté-là, il nous semble plus justifié, dans le cadre de ce travail, de s'attarder aux méthodes d'analyse filmique qui s'adressent plutôt aux films de fiction narratif.

O'Connor sépare trois étapes dans l'analyse d'un film: l'analyse du contenu, de la production et de la réception. On peut associer les écrits de Ferro à l'analyse du contenu alors que Sorlin s'interroge non seulement sur le contenu mais aussi sur la réception. O'Connor inclut dans l'analyse du contenu tout ce qui peut être travaillé à partir du visionnement du film. Il faut décortiquer le film pour comprendre ses outils techniques et ses signes ainsi que sa construction. Il mentionne les diverses approches possibles quant à l'analyse des signes mais n'entre pas vraiment dans des explications détaillées. Encore une fois, il semble qu'une analyse en profondeur d'un film révèle des éléments invisibles

lors d'un premier visionnement. La compréhension de la structure du film permet de découvrir comment le sens du film est communiqué. Cependant, O'Connor prévient qu'un analyste peut aussi se perdre dans des profondeurs inadéquates<sup>56</sup>. Il ne faut pas perdre de vue que le film veut d'abord atteindre ses spectateurs grâce à l'émotion que des qualités esthétiques et narratives produisent.

La production concerne tout ce qui gravite autour d'un film avant et lors du tournage. Toutes les personnes impliquées entrent en rapport avec le produit fini. Certaines sont plus influentes que d'autres et il est justifié de s'y attarder afin de comprendre leurs antécédents dans le monde du cinéma. Dans la mesure du possible, si des informations sont disponibles sur les techniciens, elles peuvent éclairer certains choix techniques. Ce qu'il est plus difficile d'explorer, ce sont tous les changements qui transforment le projet initial et qui permettent d'aboutir au produit fini. En cours de route, un scénario est souvent modifié. Certaines scènes sont tournées qui ne seront pas montrées. Parfois, il existe différentes versions d'un film. Malheureusement, il est difficile d'avoir accès à autre chose que le film tel que le vend le producteur. Dans le cadre de cette recherche, il est un peu idéaliste de vouloir prendre en ligne de compte toutes ces données. Bien souvent, elles n'existent plus. Lorsqu'on travaille sur de vieux films, il n'est pas rare que ces données n'aient pas été conservées et plus on entre dans le présent et plus l'ordinateur empêche de trouver des scripts brouillons où des transformations seraient visibles. On ne travaille plus de la même manière aujourd'hui et il est rare que l'on garde les différents documents qui mènent à la version finale d'un scénario, par exemple.

Par contre, si on pense en termes plus larges, on peut aisément ajouter à l'analyse de la production une étude de la société dans laquelle le film est produit. Il ne s'agit pas d'aborder la société sous tous ses aspects mais de penser un peu quelle est l'idéologie dominante, comment se comporte la classe politique au pouvoir, quelle est la relation du public au sujet traité par le film. De plus, le financement du film peut lui donner un

---

<sup>56</sup>O'Connor, *Images as Artifact...*, p.16.

caractère particulier. Un film financé par une maison de production axée sur le profit ne ressemblera pas à un film financé par le Ministère de l'éducation d'un pays quelconque. O'Connor n'insiste pas tellement sur cet aspect social de la production qui pourtant intéresse au plus haut point plusieurs des historiens de la mémoire. Il faut dire que le type de film qui nous intéresse est le film historique qui a souvent un lien avec l'histoire officielle d'un pays et qui, à ce titre, ne laisse ni le gouvernement ni la population indifférents.

Finalement, la réception des films est sans contredit l'étape la moins facile à analyser. Mis à part les critiques dans les journaux, qui donnent un point de vue individuel, et le nombre d'entrées, il est malaisé de savoir ce qu'un public retire du visionnement d'un film. Chacun possède un bagage culturel spécifique et les éléments de ce bagage influencent la manière dont le film est compris. Le visionnement d'un film n'est pas un acte passif en ce sens que la construction du sens, même si les spectateurs connaissent les schémas généraux et peuvent les appliquer sur les films, «[is a] negotiation between the viewers and the producers»<sup>57</sup>. Les recettes des salles n'indiquent que la popularité d'un film mais n'informent pas sur l'opinion des gens qui l'ont vu.

Des quatre cadres de travail que propose O'Connor pour se servir des films dans les recherches historiques, un ne peut être utile à notre travail. «Actuality footage as evidence for historical fact» n'est pas un cadre qui concerne les films de fiction. Pourtant, il arrive que des images tournées sur le vif soient incluses dans certains films de fiction. Elles jouent alors un rôle particulier et on se doit de leur accorder de l'importance.

Les trois autres cadres abordent chaque fois le travail que l'on peut faire d'un angle différent. Le premier, «The moving image as representation of history» traite surtout des films historiques. Le premier avertissement est qu'il est impossible de faire rejouer l'histoire devant une caméra pour la capturer telle quelle et ainsi avoir plus qu'une représentation, la présentation de l'histoire sur bobine. Quel que soit le film, il y a

---

<sup>57</sup>*Ibid.*, p.20.

toujours un responsable derrière les choix qui donnent au film un point de vue, une interprétation. Il n'existe pas de caméra qui soit neutre ni de montage non plus.

Pierre Sorlin, qui signe un chapitre dans cette section du livre, propose une définition du film historique. Il ne s'agit pas d'un genre puisque l'Histoire existe à l'extérieur des films, mais les films qui «aim at depicting, as accurately as possible, a past period»<sup>58</sup> sont inclus dans la catégorie. Il trace d'une part les critiques que les historiens font de ces films et d'autre part, il en fait ressortir l'utilité pour les historiens. Une réalité qui fait problème pour les historiens, c'est que l'«historical faithfulness is clearly second to the necessity of the box-office»<sup>59</sup>. Le film demande que des personnages historiques soient joués par des acteurs modernes, que son scénario soit construit d'une certaine manière, etc.. Les travaux de Hayden White nous rappellent que les historiens ont aussi procédé de façon similaire dans l'antiquité. Et même dans les livres d'histoire, les événements sont racontés à travers une forme narrative qui comporte un début, un milieu et une fin. La forme narrative, même si elle est limitative ne devrait pas choquer outre mesure les historiens qui souhaitent travailler sur des films puisqu'il s'agit d'une forme extrêmement commune dans notre système de description du monde qui nous entoure.

Le film s'intéresse à un aspect de l'histoire, ou de sa reconstruction, que le livre ne peut pas vraiment aborder ou seulement difficilement. La reconstitution physique des lieux et des paysages n'a que peu de place dans un livre d'histoire. En plus de cette reconstitution physique, le côté atmosphère peut également être représenté. «...films draw their viewers into the stream of past time's fears, hopes and passions; they enable them to experience a sense of life close to reality»<sup>60</sup>. C'est une compréhension de l'histoire qui passe plutôt par les émotions et qui peut justement avoir plus de poids dans la mémoire du spectateur qu'une page de statistiques ou qu'un enchaînement de faits sans recherche psychologique sur les personnages qui les vivent.

---

<sup>58</sup>Pierre Sorlin, «Historical Films as Tools for Historians» dans John O'Connor, dir. *Images as Artifact...*, p.42.

<sup>59</sup>*Ibid.*, op. cit., p.45.

<sup>60</sup>*Ibid.*, p.49.

Le type de film qui offre ces moyens de compréhension est un film bien fait et réfléchi, et non pas n'importe quel film qui a un arrière-plan associé à une période historique. Par contre, tous les films «offer insight into the psychic state of the time and place in which they are created». Cette idée a déjà été discutée dans ce travail et elle revient une fois de plus sur le tapis. Cette fois, Sorlin part directement du film historique, celui qui nous concerne, et rejoint les historiens de la mémoire. Le film a un pouvoir certain sur les images qui entrent dans la tradition. Garth Jowett va jusqu'à dire qu'elles encouragent des attitudes conformistes<sup>61</sup>. Selon l'influence de l'idéologie dominante, c'est une supposition défendable. Pourtant, nous avons vu qu'après une analyse en profondeur du contenu d'un film, il peut être subversif sans qu'un spectateur en soit conscient au premier visionnement. Et si une fois une caméra tombait entre des mains rebelles, il est peu probable que le résultat encourage des attitudes conformistes.

La production de films historiques influence la conscience historique et sociale d'un peuple. Anne Hutton va jusqu'à parler de production de «Popular Memory». «Media converge to build an acceptable version of the past and must adapt themselves to the constant shifting of that vision»<sup>62</sup>. L'étude d'un thème historique à travers différentes périodes du vingtième siècle, toujours en se basant sur des sources filmiques, permet d'observer s'il y a une évolution de la conscience historique par rapport à ce thème.

Un autre cadre d'analyse exploré par Robert Sklar et Thomas Cripps concerne plus directement la relation à la société. Le film y est perçu comme un témoignage pour l'histoire sociale et culturelle. Cette fois, on ne se limite pas aux films de fiction mais on intègre dans les sources tous les films disponibles. Il s'agit de définir des paradigmes qui permettent de faire une interprétation historique. Sklar en note trois dont les développements sont associés à trois moments de la seconde moitié du vingtième siècle. D'abord, le paradigme psychologique qui voit le jour après la Seconde Guerre mondiale avec Kracauer, puis le paradigme esthétique auquel on s'intéresse dans les années

---

<sup>61</sup>*Ibid.*, p.53.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p.63.

cinquante et soixante et finalement, le paradigme idéologique et culturel que Sklar associe avec les chamboulements de mai 68. L'analyse filmique devient donc de plus en plus complexe et complète avec le temps. Étant donné que le type des films inclus dans ce cadre d'analyse n'est pas spécifié, on recherche ce que les films expriment sur les valeurs de la société à laquelle ils sont présentés. Le film est envisagé en tant que médium s'adressant à une audience de masse.

Cripps, pour sa part, insiste sur l'importance d'avoir accès aux documents écrits qui précèdent un film. C'est lors de la production qu'on donne au film son sens. Ce que Cripps ne dit pas, c'est qu'une audience peut transformer en partie le message d'un film.

La relation d'une audience de masse à un médium impliquant une nouvelle technologie fait partie des recherches effectuées dans le domaine de la communication. L'histoire de la communication est un champ négligé. On a cherché à comprendre le pouvoir des mass-média seulement après coup, alors que les gouvernements profitaient déjà de leur pouvoir de propagande. Aujourd'hui, plus que comme simple résultat de l'influence des gouvernements ou des institutions responsables de la création et de la dissémination des images médiatiques, on comprend ces images en les intégrant dans un contexte social et culturel. Le système de persuasion qui se retrouve dans les images est analysé de manière plus méthodique pour comprendre le passage de l'image au comportement qu'elle engendre peut-être. Cette analyse tient du domaine de la psychologie. William J. McGuire élabore une grille d'analyse pour comprendre comment fonctionne le processus de communication-persuasion. Il met surtout en garde contre les généralisations exagérées qui laisseraient pour compte les complexités de ce processus. Il propose des variables comme l'attention du spectateur, sa compréhension, sa rétention du mass-médium. Pour ce dernier, il liste d'autres variables comme le message, la source, le destinataire, etc..

Dans le contexte de cette recherche, il serait trop ambitieux de souhaiter entrer dans une analyse psychologique des spectateurs des différents films qui seront analysés. Tout

au plus pouvons-nous espérer tracer un portrait général du type de spectateurs dans les salles de premier ordre et dans les salles de deuxième ordre à Mexico. Nous pouvons aussi accepter que «human perception of the moving image media is a trick that the eyes play on the mind»<sup>63</sup> sans pour autant entrer dans les détails du processus mental qui permet de l'affirmer. La vérité d'un film s'adresse au coeur plutôt qu'à l'esprit. L'esprit peut parfois être trompé par l'effet que produit le film sur les émotions du spectateur. C'est une constatation que fait Robert A. Rosenstone qui souhaiterait que les films soient mieux compris du public et des historiens<sup>64</sup>.

Rosenstone s'interroge sur les différences entre l'histoire écrite et l'histoire présentée dans les films. Tout en admettant que l'histoire à l'écran est fiction et même doit se conformer à certaines normes de la fiction pour être crédible ou réaliste, le film ne peut pas se permettre de démentir les connaissances historiques générales qui circulent déjà. La fiction est limitée par ces connaissances comme les vérités du film le sont par les impératifs de ce médium. «... film can approximate historic moments, but cannot replicate them».<sup>65</sup> Il s'agit de recréer l'environnement même si toutes les détails ne sont pas disponibles. Les historiens qui sont sceptiques par rapport à l'utilisation des films de fiction dans les recherches historiques ne pourront qu'accepter le conseil suivant: «What should matter, [...] is the seriousness with which we ask and answer, in whatever form of address or medium, questions about the meaning of the past»<sup>66</sup>. Étant donné l'importance des films historiques aujourd'hui, on aurait tort de ne pas en tenir compte. De plus, il est important de comprendre la manière dont le sens est produit outre toutes les considérations historiques qui entrent en jeu dans ce travail.

Selon David Herlihy, qui participait dans la *American Historical Review* à un débat sur le sujet cinéma et histoire, les films ne permettent pas de développer une pensée

---

<sup>63</sup>O'Connor, *Images as Artifact...*, p.303.

<sup>64</sup>Rosenstone, *op. cit.*, p.116.

<sup>65</sup>*Ibid.*, p.126.

<sup>66</sup>*Ibid.*, p.151.

critique<sup>67</sup>. Par contre, il est vrai qu'ils peuvent offrir un portrait visuel d'une situation historique. Les cinéastes sont forcés d'utiliser leur imagination pour combler l'information manquante afin de remplir l'arrière-plan des scènes qui se jouent. Ils font un peu comme Thucydide à son époque. Cette pratique est à la fois une force et une faiblesse du film historique. D'une part, cette obligation du médium de remplir l'image force le cinéaste à trouver ce qu'il faut pour «boucher les trous» mais d'autre part, on ne pourra pas se référer au film comme on le fait avec les livres. On doit prendre en considération qu'il y a une part d'invention dans le film historique, quel qu'il soit.

### CONCLUSION

En terminant, même si le cinéma est souvent perçu de manière péjorative par les historiens, il est de plus en plus présent dans l'enseignement de l'histoire. Ce n'est pas une mince tâche de montrer que les films sont des sources historiques valables. En résumant les différentes théories sur les façons dont les films peuvent être utilisés en histoire, nous espérons avoir un point de départ solide pour la suite de cette recherche. Il faudra surtout retenir que les films contiennent des renseignements plus ou moins cachés sur leur période de production davantage que sur la période historique qu'ils mettent en scène. Les recherches à partir de ces sources s'intéressent donc spécialement au souvenir qu'une population a d'une période historique; elles se préoccupent de la mémoire collective. La fiction est révélatrice de la mutation de l'État et de la mise en place d'une histoire officielle<sup>68</sup>, tout spécialement lorsque cette fiction dépeint la période révolutionnaire qui a installé le gouvernement du pays.

Avant d'analyser en profondeur quelques films afin de comprendre leur fonctionnement et les révélations qu'ils font sur la perception de la révolution mexicaine par leur époque de production, un portrait plus général du cinéma mexicain doit être tracé.

---

<sup>67</sup>David Herlihy, «Am I a Camera? Other Reflections on Films and History», *American Historical Review*, 93, 5 (1988), p.1189.

<sup>68</sup>Dallet, *op. cit.*, p.294.

Comme Sorlin puis O'Connor le disent, il faut aussi prendre en considération l'industrie dans laquelle se font les films. Le prochain chapitre se concentrera donc sur l'histoire du cinéma mexicain en insistant particulièrement sur les différentes périodes de production de films historiques sur la révolution mexicaine.

## CHAPITRE II

Avant d'aborder l'analyse de l'évolution du film de fiction sonore sur la révolution mexicaine produit au Mexique entre 1930 et 1969, nous ferons une ébauche rapide des relations entre le cinéma, le gouvernement, la population et la révolution mexicaine pendant les années de guerre. Cela nous permettra de mieux comprendre comment la révolution a été vécue à travers l'écran cinématographique et comment certains dirigeants ont voulu profiter du média pour des fins politiques et même parfois personnelles. Carlos Monsiváis avance un point de vue intéressant qui sera notre point de départ: «Our national cinema offers itself as a unifying space where the deep conviction of the audience coexist with the beliefs imposed by modernity. It must be conceded: the strong State is the owner of all revolutionary representation»<sup>69</sup>. La fin des années soixante correspond à la fin d'une époque du cinéma mexicain et à la fin également des années documentées par *La historia documental del cine mexicano*. Dans le but de permettre plus de profondeur et étant donné que les films analysés dans la troisième partie de ce mémoire ne dépassent pas cette date, nous établissons ainsi nos balises temporelles.

### **Le cinéma mexicain pendant la révolution mexicaine**

Porfirio Díaz, le dictateur qui règne sur le Mexique jusqu'à la révolution, avait compris rapidement la valeur du cinématographe et de ses successeurs plus développés. C'est pourquoi il figure sur les premières images mouvantes tournées au Mexique et présentées au public en 1896. Bien qu'elles n'aient pas été prises lors d'événements majeurs, ces images sont historiques. Ainsi, les Mexicains ont pu admirer un «Grupo en movimiento del General Díaz y de algunas personas de su familia» puis «El General Díaz paseando por el bosque de Chapultepec<sup>70</sup>». Díaz s'est assuré par la suite que les grands

---

<sup>69</sup>Carlos Monsiváis, «"Landscape, I've Got the Drop on You!" (On the Fiftieth Anniversary of Sound Film in Mexico)» in *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 4 (1985), p.239

<sup>70</sup>Aurelios de los Reyes, «The Silent Cinema» in *Mexican Cinema*, Paulo Antonio Paranaguá, dir., London, British Film Institute, 1995, p.63.

## LES FILMS DE FICTION MEXICAINS ET LA RÉVOLUTION

Avant d'aborder l'analyse de l'évolution du film de fiction sonore sur la révolution mexicaine produit au Mexique entre 1930 et 1969, nous ferons une ébauche rapide des relations entre le cinéma, le gouvernement, la population et la révolution mexicaine pendant les années de guerre. Cela nous permettra de mieux comprendre comment la révolution a été vécue à travers l'écran cinématographique et comment certains dirigeants ont voulu profiter du média pour des fins politiques et même parfois personnelles. Carlos Monsiváis avance un point de vue intéressant qui sera notre point de départ: «Our national cinema offers itself as a unifying space where the deep conviction of the audience coexist with the beliefs imposed by modernity. It must be conceded: the strong State is the owner of all revolutionary representation»<sup>1</sup>. La fin des années soixante correspond à la fin d'une époque du cinéma mexicain et à la fin également des années documentées par *La historia documental del cine mexicano*. Dans le but de permettre plus de profondeur et étant donné que les films analysés dans la troisième partie de ce mémoire ne dépassent pas cette date, nous établissons ainsi nos balises temporelles.

### Le cinéma mexicain pendant la révolution mexicaine

Porfirio Díaz, le dictateur qui règne sur le Mexique jusqu'à la révolution, avait compris rapidement la valeur du cinématographe et de ses successeurs plus développés. C'est pourquoi il figure sur les premières images mouvantes tournées au Mexique et présentées au public en 1896. Bien qu'elles n'aient pas été prises lors d'événements majeurs, ces images sont historiques. Ainsi, les Mexicains ont pu admirer un «Grupo en movimiento del General Díaz y de algunas personas de su familia» puis «El General Díaz paseando por el bosque de Chapultepec<sup>2</sup>». Díaz s'est assuré par la suite que les grands événements politiques auxquels

---

<sup>1</sup>Carlos Monsiváis, «"Landscape, I've Got the Drop on You!" (On the Fiftietih Anniversary of Sound Film in Mexico)» in *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 4 (1985), p.239

<sup>2</sup>Aurelios de los Reyes, "The Silent Cinema" in *Mexican Cinema*, Paulo Antonio Paranaguá, dir., London, British Film Institute, 1995, p.63.

événements politiques auxquels il participait se déroulent sous les lentilles des caméramans de l'époque. Il communiquait par exemple ses voyages et visites officielles à l'avance aux caméramans afin qu'ils puissent le suivre. C'est ce qu'insinue de los Reyes lorsqu'il mentionne un des caméramans connu de l'époque: «Salvador Toscano was given three months' advance notice of the president's plans and he organised a tour of the south-east to coincide with the trip»<sup>71</sup>. Si Díaz ne s'assure pas lui-même d'être suivi par des caméramans, il ne doit en tout cas pas condamner la chose. Les images des grandes fêtes commémorant les 100 ans de l'indépendance du Mexique, que Díaz a ouvertes en grande pompe, font également partie du répertoire des moments historiques mis sur bobine de film. Après ces célébrations, Díaz n'aura plus la chance de jouer le rôle du héros dans les reportages qui seront présentés en salle. La révolution transformera les valeurs de stabilité et de progrès du Porfiriato. Chef de file d'une bourgeoisie naissante et exclue par le régime de Díaz, Madero, qui défie le dictateur, souhaite démocratiser le pays. Nous verrons que la révolution est loin d'avoir assuré cette liberté à la caméra.

Au moment où la révolution éclate, il y a déjà plusieurs caméramans, solitaires ou en groupes, qui s'emploient à filmer les scènes importantes de la vie politique comme de la vie quotidienne. Des gens d'affaires mexicains veulent exploiter le potentiel économique de la nouveauté et ils s'improvisent rapidement distributeurs ou producteurs. Le marché est encore entièrement ouvert sur le plan international (pas de quotas ni de censure) et la popularité du cinéma comme divertissement fait se multiplier rapidement les «salons» et les maisons de cinéma dans la ville de Mexico.

Les généraux et chefs révolutionnaires suivent l'exemple de Porfirio Díaz et acceptent aussi de se faire filmer. C'est ainsi que leurs visages deviennent rapidement familiers à travers la capitale puis partout où les films les plus populaires sont présentés lors de tournées. De 1910 à 1914, les films sur la révolution ont du succès et c'est sûrement la raison pour laquelle les frères Alva se spécialisent dans les documentaires sur

---

<sup>71</sup>*Ibid.*, p.65.

les batailles armées. La nouveauté du média ainsi que le chaos qui règne dans le pays n'aident en rien les autorités à avoir un certain contrôle sur le cinéma. Les caméramans sont donc libres de présenter ce qu'ils souhaitent: «The cameramen did not favour either side and limited themselves to observing events: they would attempt to show the public 'the truth'»<sup>72</sup>. Le cinéma est perçu comme une nouvelle source d'information par les spectateurs. Cependant, les intuitions narratives des caméramans servent tout de même ces pionniers du cinéma mexicain et on sent qu'un style se développe et unifie les reportages. Malgré la neutralité apparente, ce style les fera plutôt montrer le camp des vainqueurs que celui des vaincus qui disparaissent simplement de l'écran. Dès lors, le montage n'est plus spontané ni innocent. Il est fait en fonction d'un public.

Les images non plus ne sont pas «innocentes». Un des plus beaux exemples, à ce sujet, est celui des «reporters» américains qui suivent les troupes révolutionnaires et ont des idées précises des scènes qu'ils voudraient filmer. Leur but est différent de celui des caméramans mexicains puisqu'ils veulent faire des films de fiction et recherchent surtout des images dramatiques. Cet élément jumelé à l'ambition cinématographique de chefs comme Pancho Villa produit des situations inattendues. Pancho Villa a signé un contrat avec la Mutual Film Corporation en janvier 1914 afin qu'elle ait des images exclusives de sa campagne et qu'elle les diffuse<sup>73</sup>. Il portait un uniforme fourni par la compagnie - uniquement lorsqu'il était filmé - et il a même pris des décisions militaires en fonction de la lumière du soleil, afin que les caméras puissent immortaliser certaines attaques<sup>74</sup>.

Du côté mexicain, les reportages sur la révolution sont moins courants avec l'arrivée au pouvoir du Général Huerta et du «Primer Reglamento Cinematográfico»

<sup>72</sup>Reyes in Paranaguá, *op. cit.*, p.69

<sup>73</sup>Il est question de cette entente dans Margarita de Orellana, *Mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1991, p.73 et on retrouve à ce sujet un article du *New York Times* daté du 7 janvier 1914, «Villa en el frente: el cine lo contrata. Villa en guerra para el cine. Se asocia con H. A. Aitken, que envía un equipo de camarógrafos al frente» dans Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México: testimonios de camarógrafos norteamericanos en la revolución, 1911-1916*, México, UNAM, 1992, p.104.

<sup>74</sup>Reyes «Admite que es un actor de cine. Villa retrasa el ataque a Ojinaga por los operadores. Exclusiva del *New York Times*» dans *ibid.*, p.106. Voir aussi p.51.

promulgué le 23 juin 1913. Ce règlement stipule que le gouverneur du District Fédéral a le pouvoir de suspendre les représentations de films «que contengan ataques a las autoridades, a terceros, a la moral, a buenas costumbres, a la paz y al orden públicos»<sup>75</sup>. Les peines pour les contrevenants sont des amendes ou des arrestations de 15 jours au plus. Les personnes chargées de juger les films sont les propriétaires de salles eux-mêmes. Afin de s'assurer les bonnes grâces du régime, ils avaient tout intérêt à s'acquitter correctement de leur tâche. C'est pendant ces changements que les frères Alva se tournent plutôt vers le cinéma de fiction, un cinéma qui a pour but de divertir le public et non pas de l'informer<sup>76</sup>.

Un autre facteur qui pousse le gouvernement à réglementer le cinéma est l'agitation qui règne dans les salles. Face à la situation difficile du pays, surtout en ce qui concerne la politique, les réactions deviennent de plus en plus violentes dans les salles de cinéma. Ces salles n'ont jamais été très calmes, comme le répètent Carlos Monsiváis et Carlos Bonfil<sup>77</sup>, mais le paroxysme est atteint lors d'une présentation cinématographique à Aguascalientes en 1914 alors que les chefs révolutionnaires sont réunis pour tenter de s'entendre. Lors de la présentation, chaque apparition d'un chef entraînait sa part de commentaires et de réactions, réchauffant les esprits, jusqu'à ce que quelques révolutionnaires tirent sur l'image de Carranza, ce qui faillit bien tuer deux personnes qui se trouvaient derrière l'écran. Cette histoire est contée par Martín Luíz Gúzman dans son roman sur la révolution mexicaine *El águila y la serpiente*<sup>78</sup>. Il semble que cet incident ait forcé les autorités en place à réagir à nouveau et le gouvernement émit quelques jours plus tard «the first moral and political censorship decree»<sup>79</sup>. Ce n'est qu'en octobre 1919 que le gouvernement instaure un conseil de la censure, composé de trois personnes payées par

---

<sup>75</sup>Virgilio Anduzia Valdemar, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, D.F., Fimoteca de la UNAM, 1984, p.17.

<sup>76</sup>Reyes, in Paranaguá, *op. cit.*, p.70.

<sup>77</sup>Calros Bonfil, Carlos Monsiváis, *A travez del espejo: el cine mexicano y su público*, México, Ediciones el milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, p. 12, 14.

<sup>78</sup>Bonfil, Monsiváis, *ibid.*, p.53,54.

<sup>79</sup>Reyes in Paranaguá, *op. cit.*, p.70.

le gouvernement, qui a le mandat de visionner tous les films à être présentés ou exportés afin de s'assurer «que no ofendan a la moral pública»<sup>80</sup>.

Avec la prise du pouvoir par le Général Huerta, les caméramans mexicains sentent une pression nouvelle et plusieurs choisissent de faire des reportages qui évitent les critiques du parti au pouvoir. Vers 1915, ils prendront plus clairement position. Le documentaire connaît alors une transformation majeure vers le film engagé<sup>81</sup>. Au fil des ans, les Mexicains eux-mêmes privilégient autre chose que la révolution sur l'écran de cinéma. Il s'ensuit que la popularité première des reportages sur la révolution tombe. Il faut dire que la révolution a perdu ses airs de fête des premières années et pour les plus démunis des gens qui se permettent d'aller au cinéma, il n'y a aucune nécessité à poursuivre les scènes d'horreur en dehors de la vie quotidienne, surtout pas pendant leurs loisirs. De leur côté, les riches semblent se désintéresser de ces images: «En sitios de postín como el Salón Rojo, las Buenas Familias de la capital [...] consideran a la Revolución un espectáculo fastidioso y grotesco, se animan con la escenas de bodas rumbosas, aplauden la memoria del dictador Porfirio Díaz ...»<sup>82</sup>. Vers 1916, le genre «documentaire sur la révolution» a presque disparu des écrans<sup>83</sup>.

Lors des dernières années de guerre, les films de fiction dont on se souvient sont plutôt des adaptations, voire des copies, de films français et italiens. *El automóvil gris* est l'exception qui confirme la règle ou la création qui inspirera par la suite l'industrie mexicaine. Série de tableaux inspirée d'événements réels, le film comporte cependant beaucoup d'éléments mélodramatiques. En même temps, il se veut réaliste puisque le chef de police joue son propre rôle et que les décors et les costumes reprennent les détails de

---

<sup>80</sup>Reglamento de Censura Cinematográfica de 1919 publicado el 19 de octubre in Anduzia Valdemar, *op. cit.*, p.259.

<sup>81</sup>De los Reyes, *El cine en México, 1896-1930. 80 años de cine en México*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión cultural, 1977, p.56.

<sup>82</sup>Bonfil, Monsiváis, *op. cit.*, p.85.

<sup>83</sup>Reyes dans Paranaguá, *op. cit.*, p.71.

l'histoire réelle comme en témoigne le fait que les scènes d'intérieur aient été tournées sur les lieux où les événements mis en scène se sont vraiment passés<sup>84</sup>.

Thus *El automóvil gris* is significant three times over: it represents the last gasp of the first Mexican cinema, it announces what Mexican cinema will be like in the future, and it embodies the influence of both Italian and US film-making<sup>85</sup>.

### **Le développement d'une industrie nationale**

Ce film charnière nous permet maintenant de faire le saut vers le début du cinéma sonore de fiction au Mexique. La majorité des ouvrages sur le cinéma mexicain attribue au film *Santa* (1931, Antonio Moreno) d'être la première pierre de l'édifice du cinéma mexicain. Bien que ce film n'ait rien à voir avec la révolution, sa production convainc l'industrie cinématographique mexicaine qu'il est possible de faire concurrence à Hollywood avec des produits purement mexicains. Nous sommes donc au tout début de cette industrie alors que les normes restent encore à être fixées. C'est dans ce contexte qu'une série de films dirigés par Fernando de Fuentes sur la révolution mexicaine voient le jour. Ce sont, sans aucun doute, les films qui abordent le sujet le plus directement et qui proposent une réflexion critique intéressante de cette période de l'histoire mexicaine encore bien fraîche dans la mémoire du peuple.

Avant la trilogie de Fernando de Fuentes, Miguel Contreras Torres termine son premier film de fiction sonore sur la révolution<sup>86</sup>. Il avait déjà montré son intérêt pour le cinéma sur la révolution dans les années vingt en tournant deux films<sup>87</sup>. Plutôt que le contenu du film, ce qui frappe pour les fins de cette historique des films sur la révolution mexicaine, c'est l'implication personnelle du réalisateur dans la révolution. Il tente de reproduire à l'écran un processus qu'il a lui-même vécu. Pour y parvenir, il utilise des

<sup>84</sup>Paranaguá, Part 6: Dictionary «Films», *ibid.*, p.225.

<sup>85</sup>Reyes dans Paranaguá, *ibid.*, p.74.

<sup>86</sup>Il s'agit de *Revolución* ou *La sombra de Pancho Villa*, 1932.

<sup>87</sup>Il s'agit de *El caporal* (1921) et *El sueño del caporal* (1922). Andrés de Luna, *La batalla y su sombra. La revolución en el cine mexicano*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, p.211

images d'archives de Pancho Villa ainsi que des scènes de batailles<sup>88</sup>. Le film a peu de succès. On peut croire à prime abord que c'est à cause de certaines lacunes au niveau du scénario et du montage. Cependant, à la lumière des insuccès des films de Fuentes - nous devrions plutôt parler de ses succès tardifs - il faut chercher une cause plus profonde.

Le gouvernement qui se met en place en 1934 apporte un vent de changement. Si la révolution a eu lieu entre 1910 et 1920 avec des suites belliqueuses jusqu'en 1927, les principes révolutionnaires inscrits dans la Constitution de 1917 n'ont à peu près pas été appliqués jusqu'à ce que Lázaro Cárdenas prenne le pouvoir. De plus, l'industrie hollywoodienne se remet encore de la crise de 1929 et son rayonnement moindre en Amérique latine donne une opportunité à l'industrie mexicaine<sup>89</sup>. C'est dans cette ambiance que naît la trilogie de Fernando de Fuentes. Elle est constituée de *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) et *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Un trait commun des trois films est l'insistance sur les aspects dérisoires et contradictoires de la révolution. La cruauté des finales a incité le gouvernement à censurer celle du premier ainsi que celle du dernier film. Cette censure laisse penser que le gouvernement voulait avoir le dernier mot sur la manière dont la révolution était représentée. Aurelio de los Reyes insiste sur le manque d'humour du futur président Lázaro Cárdenas pour expliquer la fin adoucie du premier film de la série *El prisionero trece*<sup>90</sup>. Toutefois, il faut reconnaître que, mis à part la censure des finales, il a été plutôt permissif sur le contenu des films. Même qu'il a aidé le dernier, la première superproduction mexicaine, sur le plan matériel (figurants, décors) et financier<sup>91</sup>. Il faut donc tenter d'expliquer pourquoi le

---

<sup>88</sup>García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tome 1. Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1992, p.62.

<sup>89</sup>Humberto Musacchio, *Gran diccionario enciclopédico de México visual*, vol.1, México, Andrés León Editor, 1989, p.348.

<sup>90</sup>Information obtenue lors d'une rencontre organisée par le Consulat mexicain à Montréal et le département d'Études hispaniques de l'Université McGill, avril 1998.

<sup>91</sup>García Riera fait allusion à des troupes de l'armée, des armes et un train, en ce qui concerne le côté matériel. *Historia del cine mexicano*, México, D.F., Ediciones Era, 1986, p.84. La question financière est un peu moins claire. Alors qu'une majorité de témoignages affirme que le gouvernement a investi de l'argent directement dans le film, la voix de Salvador Elizondo s'élève pour dire le contraire. Malgré ses protestations, il faudra prendre pour acquis que le gouvernement a joué un rôle non négligeable dans le

gouvernement issu de la révolution veut à la fois aider l'industrie du cinéma tout en imposant sa censure mais sans pourtant empêcher que la révolution ne soit remise en question à l'écran, enfin toujours à l'intérieur de certaines limites.

L'intervalle de quelques mois qui sépare les productions explique peut-être cette apparente contradiction. Les deux premiers films de Fuentes font encore partie de l'époque où peu de studios sont en place et où l'industrie du cinéma tâte le terrain et le public. De même, les institutions ne sont pas encore toutes mises en place<sup>92</sup>. On peut même lire que le responsable de la censure en 1944 n'aurait pas accepté qu'un film comme *El compadre Mendoza* prenne l'affiche<sup>93</sup>. Il est vrai qu'à l'époque, la sortie de ce film provoque un certain remous. Ce qui le sauve probablement de la censure tardive, c'est qu'il sombre dans l'oubli et n'est redécouvert que dans les années soixante. Le cas de *Vámonos con Pancho Villa* est différent. Étant donné l'implication de l'État dans la réalisation de ce long métrage, on ne s'attend pas à ce qu'il soit oublié de si tôt bien qu'il n'obtienne pas le succès escompté. Malgré les efforts mis dans le financement de ce film, le public lui réserve un accueil mitigé. Les scènes de guerre et les batailles n'assurent plus un succès comme c'était le cas dans la première moitié de la révolution. Même si les reproductions de ces scènes de batailles sont tout à fait valables, c'est-à-dire réalistes.

Si on s'attarde tant sur cette époque c'est qu'elle est unique dans l'évolution du cinéma sur la révolution. Alors qu'on pourrait s'attendre à une réflexion progressivement critique de ce processus, il n'en est rien. Bien au contraire, après cette période féconde, mais tout de même surveillée, le cinéma sur la révolution se contente de l'utiliser en toile de fond et surtout de ne jeter aucun regard critique. Les autres films sur la révolution qui sont faits à la même époque n'ont pas ce caractère presque accusateur que porte De Fuentes. García Riera parle de «modo de representación sublimador y conmemorativo».

---

financement du film. García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. México, Cineteca Nacional, 1984, p.33-34.

<sup>92</sup>Alors que les "estudios de Cinematográfica Latinoamericana (CLASA)" naissent en 1934, la Chambre Nationale de l'Industrie Cinématographique voit le jour en 1942 et l'Association des Producteurs et Distributeurs de Films Mexicains deux ans plus tard. Musacchio, *op. cit.*, p.348.

<sup>93</sup>García Riera, *Historia documental ...* tome 1. *op.cit.*, p.114.

Chano Urueta, tout comme Miguel Contreras Torres, ont participé activement à la révolution<sup>94</sup> et leur cinéma se situe dans les mêmes lignes de pensée. Lorsqu'ils évoquent les champs de batailles c'est pour montrer la gloire des révolutionnaires, même si la guerre est sanglante, et pour raconter leurs histoires d'amour de façon dramatique. Par la suite, on traite de moins en moins du sujet: on préfère l'évoquer en se gardant bien de s'enliser dans ses problématiques. Ainsi, même les grands héros de la révolution, pensons à Pancho Villa, perdent leur statut de héros pour devenir des acteurs sans caractères étudiés. Ils épousent les moules des rôles déjà définis par les genres filmiques préétablis. Il faut ajouter à cela que le caractère de Pancho Villa coïncide avec les exigences de certains personnages violents des *westerns*. De plus, un succès de Hollywood, *Viva Villa* (1934, Jack Conway) a fait une bonne publicité au nom. Il n'est pas rare que certains titres postérieurs s'inspirent de grands succès pour attirer l'attention du public<sup>95</sup>. Si le personnage de Villa a été si populaire, ce n'est pourtant pas uniquement le fruit du hasard. Il ne faut pas oublier son passé cinématographique qui en a fait une légende bien présente sur les écrans mexicains comme sur les écrans américains.

La production des films historiques comporte également des scénarios qui mettent en scène d'autres époques importantes comme la guerre d'indépendance de 1810. Étrangement, les films qui touchent le plus aux problèmes agraires et donc aux indigènes ne sont pas mis en rapport avec la période de revendications majeures des paysans. Par exemple, Emilio «Indio» Fernández, qui s'intéresse beaucoup à l'image des indigènes dans la création d'une image filmique purement mexicaine, ne choisit pas d'élaborer dans un film sur la révolution la problématique qui entoure les demandes du peuple dans les premières années de la révolution. Le film le plus proche de cette approche est certainement *Flor Silvestre* (1943). Pourtant, bien que les pauvres et les riches soient représentés, la misère des pauvres est absente du film. Il en sera question plus loin. Par contre, dans le film *Río Escondido* (1946) fait avec le même photographe, Gabriel

<sup>94</sup>García Riera, *Historia del cine mexicano, op. cit.*, p.89.

<sup>95</sup>Il en sera question lorsque nous aborderons les années cinquante.

Figueroa, Fernández exploite ce thème en dénonçant la brutalité de certains chefs politiques, ceux qu'on appelle les *caciques*, qui sèment la terreur dans les régions qu'ils contrôlent. Ce n'est donc pas que Fernández ne soit pas intéressé par les problèmes sociaux. Sa vision du Mexique met particulièrement en valeur les indigènes et la vie rurale. Seulement, il choisit de les présenter dans des films où la révolution est absente, non pas par manque d'intérêt et de connaissances puisqu'il fait partie des cinéastes qui ont participé aux luttes, mais pour d'autres raisons qui restent obscures. Une explication s'impose pourtant: malgré la volonté nationale de valoriser les indigènes et leur culture comme signes distinctifs du pays, lors de la révolution, ils ont été victimes des barbaries des révolutionnaires et des fédéraux<sup>96</sup>. Par la suite, la capitalisation du pays n'a aucunement aidé les autochtones à garder leurs terres et jusqu'à aujourd'hui leurs droits ne sont pas respectés. Il devient donc douteux de les associer à ce processus historique.

### **Le succès de l'industrie cinématographique mexicaine**

Avant même que Fernández ne développe le style particulier de son regard, De Fuentes offre un film antithèse de sa trilogie qui, cette fois, connaît un succès foudroyant. Antithèse parce que ce film est construit dans une période historique antérieure à la révolution et qu'il valorise cet univers inventé et idyllique d'une hacienda féodale: «Se arraiga en haciendas semif feudales donde la lucha de clase se resuelve en el agradecimiento y la generosidad»<sup>97</sup>. *Allá en el Rancho Grande* raconte des intrigues amoureuses et se termine par la formation de quatre couples. Très artificiel, De Fuentes compte sur le folklore mexicain pour donner le ton. C'est ce même ton qui gagnera le cœur du public et qui lancera vraiment l'industrie mexicaine. De plus, c'est aussi à cette époque que les

---

<sup>96</sup>Patrice Giasson aborde cette problématique sous le titre «La contre-mémoire et l'histoire. L'autre version de la révolution mexicaine» et analyse des témoignages oraux d'une communauté autochtone, les Nahuas de San Miguel, dans lesquelles il ne fait aucun doute que les soldats les plus redoutés sont les Villistas alors que les Carranzistas se comportent de meilleure façon envers les indigènes. Patrice Giasson, *Mémoire collective et histoire. Le cas de Nahuas de San Miguel Tzinacapan*. M. A. (Littérature comparée), Université de Montréal, 1998.

<sup>97</sup>Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*. México, Editorial Grijalbo, 1993, p.56.

Américains renoncent à faire des films en espagnol, ce qui laisse la voie libre pour le développement du cinéma mexicain, les versions sous-titrées n'attirant que peu une audience en partie analphabète. L'année suivante, García Riera recense plus de 20 films construits sur le schéma de *Rancho Grande*. Un nouveau genre est lancé; on le nomme *comedia ranchera*.

Les origines de ce genre sont à retracer dans diverses sources qui vont de la *zarzuela* espagnole au théâtre burlesque des années vingt à Mexico en passant par les grands titres de la littérature. Toutefois, la *comedia ranchera* se sert de l'artisanat et du folklore mexicain et affiche un nationalisme retentissant qui se reflète dans la mise en valeur des différentes régions du pays.

Es un mundo habitado destacadamente por jarritos de barro, jícaras policromas, repertorios de trajes típicos, vestimentas de mojíganga, sombreros descomunales, sarapes, cintas decorativas en las trenzas, ritmos regionales, sonos de mariachi, aguardientes orgullosamente mexicanos y coplas emanadas del ingenio popular.<sup>98</sup>

Le succès de ce nouveau genre s'explique par l'inquiétude qui ronge toujours les Mexicains à la fin des années trente. Lázaro Cárdenas pousse plus avant plusieurs réformes révolutionnaires et le changement fait peur à une classe moyenne montante. Le public apprécie donc le monde régularisé qui est présenté dans ces *comedias rancheras*: "This vision of order, stability, and contentment had an understandable appeal after the decades of sweeping social changes which Mexico had just undergone, and which had been accelerated once again by the Cárdenas regime"<sup>99</sup>. Les chansons et le nationalisme de ces films devaient terminer de conquérir un public qui ne se limitait pas au Mexique. La *comedia ranchera* eut tôt fait d'être appréciée dans toute l'Amérique latine, un encouragement majeur pour faire marcher cette nouvelle industrie.

Malgré l'intérêt de quelques réalisateurs et du gouvernement, la révolution à l'écran ne semble pas s'attirer les faveurs du public. Elle est essentiellement mâle bien

---

<sup>98</sup>*Ibid.*, p.55.

<sup>99</sup>Deborah Mistrón, *The Institutional Revolution: Images of the Mexican Revolution in the Cinema*. Thèse de Ph. D., Indiana University, 1982, p.101.

qu'on présente régulièrement des histoires d'amour et que les femmes y jouent tout de même un rôle. Avec *Almas Rebeldes* (1937, Alejandro Galindo) et *La Adelita* (1937, Guillermo Hernández Gómez), la femme entre dans la révolution comme combattante. On lui reconnaît un rôle qu'elle a effectivement joué sans toutefois accepter complètement l'association femme-guerre, comme le révèle la publicité de *La Adelita* qui insiste pour dire qu'il ne s'agit pas d'un film de guerre. «[D]ebe suponerse al público mexicano alérgico al cine bélico»<sup>100</sup> lance Xavier Villarrutia au sujet de cette affiche publicitaire. Deborah Miston lui donne l'étiquette de film hybride à situer entre la *comedia ranchera* et le mélodrame révolutionnaire, deux catégories qu'on aurait cru incompatibles. Mais comment parler de révolution quand le film semble ignorer les injustices sociales<sup>101</sup>? C'est que justement, dans ce genre hybride, ce ne sont que les aspects de la révolution compatible à la *comedia ranchera* qu'on a intégrés. De plus, le mélodrame connaît une popularité grandissante pour la raison suivante: «The ability of the melodrama to incorporate contradictory messages about the nation made it a viable formula for political, as well as for cinematic, texts»<sup>102</sup>. L'idée de la révolution devient très mobile afin de combler les besoins commerciaux des films. Quant au film *Almas Rebeldes*, la femme, qui se mélange aux hommes et sème la discorde parmi eux, finit par vendre ses compagnons aux ennemis (les fédéraux en l'occurrence) sous le coup d'une déception amoureuse. Visiblement, elle n'est pas à sa place dans la guerre que ces hommes mènent.

Peu à peu, la femme se taillera une place dans le cinéma révolutionnaire tout comme elle a fait reconnaître sa valeur dans l'historiographie de la révolution mexicaine, bien que cette reconnaissance soit venue encore bien plus tardivement. On peut aussi attribuer cet intérêt pour les femmes à un autre facteur: avec le succès de *Allá en el Rancho Grande*, les réalisateurs ont compris que le folklore et la musique étaient payants. *Adelita* étant une des chansons les plus populaires de la révolution, Hernández Gómez a

<sup>100</sup>Garía Riera, *Historia documental...*, tome 1, *op. cit.*, p.298.

<sup>101</sup>Debra Miston, *op. cit.*, p.104, 107.

<sup>102</sup>Laura Podalsky, «Disjointed Frames: Melodrama, Nationalism, and Representation in 1940s Mexico» in *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 12 (1993), p.63.

probablement voulu rentabiliser l'engouement pour les *corridos revolucionarios* en nommant son film de la sorte. Dans les années quarante, nous verrons combien la *soldadera* prend une place prépondérante dans le cinéma sur la révolution. On pourra alors mieux comprendre une tendance à faire de la femme un symbole du pays, ce qui explique le nombre de films qui seront faits sur ce modèle.

Mais le folklore n'est pas encore très souvent associé à la révolution selon les critiques de cinéma, comme le sous-entend le commentaire de García Riera sur la production de 1938. «La fiebra del folclor ha paralizado al cine mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía [...] ante la producción de cine mexicano de 1938, nadie hubiera dicho que México era dirigido por un gobierno revolucionario formado por miembros de la clase media [...] que daban al país una orientación izquierdista»<sup>103</sup>. Cette constatation ne peut être que confirmée par les productions de l'année suivante. Alors que le film *En tiempos de don Porfirio* obtient un franc succès - il est présenté pendant trois semaines au cinéma Alameada - deux films avec des titres faisant clairement référence à la révolution n'ont pas obtenu le succès escompté. *Con los Dorados de Villa* et *Los de abajo*, des titres pourtant accrocheurs, le premier grâce au nom de Villa et le second parce que la nouvelle homonyme de Mariano Azuela avait déjà connu un grand succès, n'avaient pas des visées très critiques. La révolution perd de sa force et de sa crédibilité à l'écran. Elle est souvent associée à cette idée développée par Azuela qu'elle échappe au pouvoir décisionnel des hommes, qu'elle est plutôt un mouvement lancé et qu'on n'arrive plus à maîtriser<sup>104</sup>. C'est ce qui arrive aux héros de la trilogie de De Fuentes; ils perdent le contrôle de leur destinée ou sont poussés à commettre des actes qu'ils ne veulent pas vraiment faire. L'évolution du cinéma sur la révolution, emporté par la vague d'industrialisation et de commercialisation des produits, rend plus insipide ce processus historique. Il est vaguement célébré mais de plus en plus, on lui attribue plutôt un rôle décoratif, un rôle d'arrière plan.

<sup>103</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 2, *op. cit.*, p.8.

<sup>104</sup>Mariano Azuela, *The Underdogs*, New York, Signet Classic, 1963, p.136.

À quels facteurs peut-on attribuer la recrudescence de la popularité du Porfiriato? Il est malaisé d'imaginer que les spectateurs souhaitaient vraiment retourner à cette époque même si le public appartient en majorité à une classe moyenne, surtout dans la capitale. Monsiváis nous fait une description d'un public mexicain tout à fait populaire en insistant surtout sur l'ambiance dans les salles de cinéma. Il semble que l'important était d'aller au cinéma plutôt que d'aller voir telle ou telle nouveauté. L'image à l'écran avait surtout comme but premier d'assouvir le besoin de nouveau, de beau tout en laissant la chance au spectateur de s'associer d'une manière ou d'une autre au film. D'autre part, les informations de García Riera sur les législations et les décisions concernant l'industrie cinématographique montrent bien que le Mexique devait se débattre à côté d'un géant de l'industrie qui, s'il leur apprenait beaucoup, leur faisait également une concurrence féroce, voire déloyale. Il restait comme possibilité à l'industrie de jouer la carte du nationalisme. Le Porfiriato avait une force d'attraction due à la valorisation d'une époque passée que l'on pouvait enfin glorifier après le passage de Cárdenas qui avait institutionnalisé la révolution. Ayala Blanco fait une lecture politique de la recrudescence du Porfiriato en ces termes:

... cuando el inminente avilacamachismo requirió la exaltación de un pasado legendario y combativo que apoyara moralmente el principio del apogeo de la paz y la felicidad de la revolución institucionalizada, se dio a la reminiscencia granburguesa, hizo recircular por la sangre hemofílica de la dictadura la efigie idealizada del general Díaz, revivió a los ejemplares polvosos de la época, exhumó pintoresquismos en los que la distancia histórica era un simulacro de placidez<sup>105</sup>.

Si la période pré-révolutionnaire était si appréciée, c'est parce que le cinéma était avant tout un temps de loisir pour la population. Or, la révolution réveillait encore de mauvais souvenirs alors que les souvenirs du Porfiriato avaient eu plus de temps pour s'adoucir. De plus, le gouvernement voyait plutôt d'un bon oeil la valorisation d'un passé glorieux, sans pourtant vouloir contrôler toute la production. Il s'est impliqué dans certains films clés sur l'histoire de la révolution mais s'est bien gardé de s'accaparer le

---

<sup>105</sup>Ayala Blanco, *La aventura ...*, op. cit., pp. 37, 38.

contenu de tous les films. Par contre, il a aidé l'industrie en offrant des meilleures possibilités de financement grâce à la Banque Cinématographique S.A. ainsi qu'en finançant des studios. Il a également protégé la production mexicaine contre l'envahissement américain. Il faut dire à ce sujet qu'ayant un public en grande partie analphabète, le cinéma en espagnol avait un net avantage sur les films américains sous-titrés.

Avec la Deuxième Guerre mondiale, le cinéma mexicain connaît des sommets inespérés. Le nombre de films produits annuellement augmente de façon remarquable pour atteindre plus de 100 en 1949<sup>106</sup>. La nouvelle conjoncture internationale fait en sorte que les États-Unis favorisent leur allié, le Mexique, alors que l'Espagne se remet à peine d'une guerre civile et que l'Argentine souffre d'une pénurie de celluloid<sup>107</sup>. Les efforts du président précédent se font sentir pendant que le suivant, dont les politiques se situent beaucoup plus à droite, est un amateur invétéré du cinéma. À un point tel qu'il possède sa propre salle et qu'il demande à voir certains films avant qu'ils ne soient disponibles pour le public<sup>108</sup>. Bien qu'il s'intéresse au cinéma mexicain et qu'on le dise le meilleur ami des gens impliqués dans cette industrie, Avila Camacho promulgue également différentes lois pour la régir. Il est conscient que le cinéma est un véhicule de propagande fantastique. Le *Departamento de supervisión* est fondé en avril 1941 et dépend de la *Secretaría de Gobierno*. García Riera ne se fait aucune illusion sur le but véritable de ce nouveau département. Il parle bien de censure et pas de *supervisión*<sup>109</sup>.

Ce projet de loi contient bien sûr des aspects positifs pour le développement du cinéma mexicain puisqu'il encourageait explicitement l'industrie cinématographique mexicaine en imposant aux salles des quotas de films mexicains à présenter, en diminuant

---

<sup>106</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 3, *op. cit.*, p.7.

<sup>107</sup>Étant donné la neutralité de ce pays pendant la deuxième guerre mondiale, les États-Unis ont arrêté toute relation commerciale, d'où la pénurie de celluloid. Seith Fein, «Hollywood, U.S.-Mexican Relations, and the Devolution of the "Golden Age" of Mexican Cinema» dans *Film Historia*. (vol.IV, No. 2,1994) pp.104,105.

<sup>108</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 2, *op. cit.*, p. 236.

<sup>109</sup>*Ibid.*, p.182.

les impôts pour la présentation de ces films, tout en diminuant également les impôts sur le matériel cinématographique importé. Par ailleurs, les visées capitalistes de l'industrie sont mises en évidence; plutôt que la qualité, c'est la quantité qui était alors favorisée. Cette affirmation est valable surtout pour la période qui suit la guerre. Pendant les années de guerre il y eut une rareté de pellicule, ce qui obligeait les producteurs à se débrouiller avec des quantités restreintes<sup>110</sup> et surtout à se conformer à quelques critères favorisés dans l'octroi des fonds, comme la nationalité mexicaine du producteur et du directeur, le choix d'un scénario mexicain, etc.. L'accroissement du nombre de productions a diminué le temps alloué au tournage de chacune. On devine un nouveau mot d'ordre: rentabilité.

De plus, à partir de 1945, des problèmes syndicaux incitent les artistes déjà bien installés dans l'industrie à consolider leur position, ce qui a pour effet de bloquer l'accès à plusieurs jeunes cinéastes qui ne peuvent trouver de fonds pour tourner. Le quota de réalisateurs étant atteint, les jeunes se voient refuser l'accès à cette carrière puisqu'ils ne peuvent pas officiellement entrer dans l'industrie. Ils ne se font pas confier la direction d'un film. La première année, ce n'est pas un grand problème. Mais au fil des ans, les directeurs actifs seront toujours les mêmes, forçant plusieurs artistes plus jeunes à trouver toutes sortes de trucs plus ou moins légaux pour arriver à faire des longs métrages.

Alors que la Deuxième Guerre mondiale entre dans sa cinquième année, un premier film utilise la révolution mexicaine pour parler de la guerre en cours. Il y est question de conscription pendant la révolution et les discours patriotiques ne manquent pas. Dans la réalité de 1945, les Alliés demandaient des renforts de la part des pays comme le Mexique et certains jeunes ont dû s'enrôler dans l'armée. Ce film de Roberto Galvadón, *Corazones de México*, veut faire mousser le patriotisme des jeunes. Le titre en lui-même est assez révélateur et personne ne s'étonnera de savoir que la *Secretaría de Defensa* a contribué à sa production<sup>111</sup>. Quelques interventions mises à part, l'industrie

---

<sup>110</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome1, *op. cit.*, p.213.

<sup>111</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 3, p.239

cinématographique est restée bien plus indépendante de l'État que ce ne fut le cas aux États-Unis.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la révolution devient plus facilement une toile de fond que le sujet d'un film, pendant les années de guerre. Cette constatation est également valable dans la période de l'après-guerre. D'autres intérêts cinématographiques émergent comme les mélodrames urbains ou les *cabareteras*, des films sur la vie des cabarets et des danseuses et danseurs qui y travaillent. Une exception pendant la guerre vaut toutefois la peine qu'on s'y attarde puisqu'il s'agit d'une œuvre du grand «El Indio» Fernández qui joue un rôle important pour la reconnaissance du cinéma mexicain à l'étranger.

*Flor Silvestre* (1943) n'atteint pas le niveau critique de la trilogie de De Fuentes. Il ne met pas non plus en scène les champs de bataille. Le choix d'une femme d'une caste inférieure par le fils d'un riche hacendado cause la division de la famille. Pourtant, lorsque le fils retourne dans la hacienda paternelle brûlée par les révolutionnaires, on sent la déchirure du personnage et l'injustice du châtement que vient de subir sa famille assassinée. Le discours agraire de la révolution est seulement évoqué. La fin du film est tragique mais on se rend vite compte que «Neither the regime nor the producers were interested in an authentic representation of the Revolution»<sup>112</sup>. La beauté des images et les chansons insérées dans la trame sonore indiquent qu'on fait de la révolution aussi un élément du folklore mexicain<sup>113</sup>.

Cette tendance se confirme. En 1948, Pedro Infante, un des grands acteurs du cinéma mexicain, reconnu pour sa belle voix, joue dans *Si Adelita fuera con otro*. Sa présence à l'écran fait automatiquement du film un film folklorique à cause de sa réputation de *charro* qui colle à l'acteur. De plus en plus, l'idée de la campagne comme lieu pittoresque donne ce caractère aux films sur la révolution puisque la campagne leur

<sup>112</sup>Carlos Monsiváis, «Mythologies» in Paranaguá, *op. cit.*, p.119.

<sup>113</sup>Jorge Ayala Blanco parle même de «*Flor Silvestre* o la sublimación del folclor» in *La aventura ...*, *op. cit.*, p.33.

sert justement de décor. En 1947, avec la consécration de *Nostros los pobres*, mélodrame urbain qui détient le record du nombre de présentations publiques<sup>114</sup>, la ville devient le lieu des drames et des problèmes de la population mexicaine. C'est à travers ces nouveaux décors que les réflexions sur la société arrivent à transpercer l'écran. Or la révolution reste une affaire de campagne et jamais elle ne pénètre la capitale. Ce thème historique occupe un espace prédéterminé et sa glorification ainsi que son institutionnalisation tendent à pétrifier le mythe qui le confine à la campagne. Il n'y a pas de regard novateur qui soit porté par une génération de réalisateurs qui a déjà abordé ce thème et qui ne juge pas nécessaire de le retravailler. Peut-être que ce désintérêt s'explique par une restriction tacite de la censure. Sachant le gouvernement chatouilleux à l'égard d'un regard différent sur la révolution, les cinéastes ont choisi de s'autocensurer.

Les années quarante se terminent sur deux films présentant des intérêts particuliers puisqu'ils ne tournent pas simplement autour de la révolution mais insistent sur un aspect jusque là négligé. D'une part, Bustillo Oro se joue de la règle tacite qui empêche la révolution d'entrer en ville et travaille justement cet aspect jusque là inexploré. Par ailleurs, une femme réalisatrice entre dans un monde très masculin et s'intéresse au rôle de la femme dans la révolution avec *La negra Angustias* (1949, Matilde Landeta). Il ne s'agit pas d'un thème novateur. Au contraire, une série de titres de films homonymes de titres de chansons révolutionnaires a déjà confirmé la présence et l'importance des *soldaderas*. Seulement, la glorification de ces femmes ne s'est pas vraiment faite avec un souci d'exactitude et de vérité. Nous avons aussi déjà mentionné qu'à une époque, les femmes ne semblaient pas faire bon ménage avec la révolution. Cette fois, comme la réalisatrice est femme, elle fait un film qui a une sensibilité différente.

De plus, on se rend compte que la femme *soldadera* héroïne est souvent très vertueuse. Elle retrouve ses qualités morales en s'illustrant sur les champs de bataille ainsi

---

<sup>114</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 4, *op. cit.*, p.162

qu'en restant fidèle à un seul homme, malgré les avances des autres<sup>115</sup>. La *soldadera* a souvent un caractère particulier qui lui donne la possibilité d'être une femme *macha*, révolution oblige. Son intégrité fait d'elle une sorte de symbole du pays. Un parallèle se construit entre elle et le Mexique. Les enfants nés de *soldaderas* et qui grandissent souvent sans père ou carrément orphelins sont aussi un symbole du nouveau Mexicain né de la révolution et porteur d'une mission pour le pays: celle d'apprendre des erreurs passées pour faire régner une certaine justice sociale<sup>116</sup>.

### La victoire du commerce sur l'art

Au début des années cinquante, la révolution disparaît presque entièrement des salles de cinéma. On ne sort plus de films qui s'en servent, même pas comme simple toile de fond. L'industrie, qui était en régression à la fin des années quarante, montre des signes de reprise -le nombre de films produits augmente sensiblement- mais plusieurs problèmes importants se font sentir. D'une part, les règlements des syndicats commencent à poser de sérieux problèmes: comme le syndicat protège toujours des anciens réalisateurs, il est presque impossible aux nouveaux de se faire une place. D'autre part, un Américain, William Jenkins, acquiert un nombre croissant de salles de cinéma, ce qui lui donne presque un monopole dans certaines régions. Le réalisateur Miguel Contreras Torres s'indigne de cette intrusion yankee dans l'industrie mexicaine, mais Jenkins possède évidemment des appuis importants au Mexique. Le livre de Contreras Torres, *El libro negro del cine mexicano*, expose la version des faits du cinéaste.

García Riera impute la piètre qualité des films de cette époque aux ambitions purement économiques de Jenkins. Son idéal est celui d'un capitaliste: il présentera dans ses salles des films à succès qui ont pour but d'amuser le public. La loi

---

<sup>115</sup>On peut penser à *La Adelita*, *La Valentina*, le rôle de Dolores del Río dans *LaCucaracha*, *Enamorada* et ainsi de suite.

<sup>116</sup>Par exemple dans *Flor Silvestre* et *LaCucaracha*.

cinématographique l'oblige à présenter un certain pourcentage de films mexicains, et donc il s'y plie en incitant ainsi les producteurs à combler ses besoins de films «légers». Malgré la loi cinématographique de 1949, il ne semble pas que l'industrie mexicaine connaisse une amélioration de son sort au début des années cinquante. Les problèmes d'argent semblent sérieusement inquiéter le milieu. Cette loi devait pourtant l'aider à prendre un nouveau départ. La question de la censure était clarifiée dans ce document. Si la première préoccupation était d'ordre moral, notamment les scènes de nudité ou à caractère sexuel, la question du respect de la patrie avait également sa place.

La révolution à peu près absente de l'écran réapparaît dans des films différents des genres qui avaient eu la préférence. D'une part, une comédie enlève toute logique temporelle à la révolution; la situation politico-militaire n'évolue pas pendant plus de vingt ans, ne lui laissant qu'un caractère de conflit vaguement armé où fédéraux et révolutionnaires, les deux partis étant grossièrement caricaturés, s'affrontent. *Las coronelas* (1954, Rafael Baledón) raconte comment un général révolutionnaire nomme deux filles, qu'on a déguisées en garçons, colonels. D'autre part, le *western* prend de plus en plus d'importance et certains titres de films invoquent le nom de Pancho Villa dans le but d'attirer le spectateur. Ce nom évoque une certaine cruauté tout en préservant l'idée de défense des pauvres, un peu comme Robin des Bois. Pourtant, les films *El tesoro de Pancho Villa* et *El secreto de Pancho Villa* (1954, Rafael Baledón) ne se déroulent même pas à l'époque de la révolution. Étrangement, les deux titres ci-dessus ne sont qu'un seul et même film. Il est très révélateur qu'une des seules scènes coupées lors du passage de la première version à la deuxième soit justement la scène dans laquelle on associe les efforts mis à protéger le trésor de Villa à la défense des idéaux de la révolution. Comme quoi la mention du nom Pancho Villa n'est qu'un attrape-spectateurs et que le film n'a en réalité rien à voir avec la révolution.

Ces trois, ou plutôt ces deux films sont dirigés par le même réalisateur la même année. Il est risqué de prétendre qu'il a consciemment éliminé le côté sérieux et historique

de la révolution, mais il a certainement contribué à la multiplication de ses utilisations au cinéma en poursuivant un but plus lucratif qu'artistique. Le producteur des deux films portant le nom de Villa, si apprécié au cinéma, n'a pas hésité, deux ans plus tard, à refaire le même coup avec une série de trois films, de 30 minutes chacun, qui comporte encore moins d'intérêt. Il est de nouveau question d'un *western* dont *La cabeza de Pancho Villa* (1956, Chano Urueta) est une partie d'un tout intitulé *El jinete sin cabeza* <sup>117</sup>.

On remarque dans *La rebelión de los colgados* (1954, Emilio Fernández, Alfredo B. Crevenna), un film sur le travail forcé de péons au Chiapas en 1910, une prise de conscience de l'aspect négatif que comporte pour le pays le dévoilement des mauvais traitements subis par ces péons. Soulignons que le film comporte plusieurs scènes de violence<sup>118</sup>. Le film pourra exister au prix d'un habile compromis. Le réalisateur, ou les censeurs, sentent le besoin d'ajouter au début du film que «...en el México moderno no ocurren cosas como las que se mostrarían»<sup>119</sup>. De plus, pour être bien sûr que le spectateur ne reparte pas avec une idée négative du Mexique, un discours final relie les événements de la rébellion présentée à la construction du Mexique moderne, comme c'est souvent le cas dans les films sur la révolution. Dans les films qui tentent d'aborder un sujet sérieux qui a trait à la révolution, la thèse officielle de la révolution, qui avance qu'elle a permis la création du Mexique moderne, s'impose comme conclusion dans une proportion révélatrice de films.

La révolution retrouve un semblant de dignité dans les films de l'année suivante. Mélodrames aventuriers ou romantiques, les scénarios se servent de cette époque comme toile de fond historique propice aux histoires d'amour déchirantes. Encore une fois, Pancho Villa est présent à l'écran. Malgré le côté fictif des histoires, la révolution n'est pas utilisée de manière aussi farfelue qu'en 1954. De plus, on présente un premier film en

<sup>117</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 8, *op. cit.*, p.205.

<sup>118</sup>Malgré la liste que dresse Ayala Blanco de ces scènes, il pense toutefois que Crevenna n'a pas la sensibilité nécessaire pour exprimer correctement la souffrance des péons, étant plus près des mélodrames bourgeois. Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*. México, Grijalbo, 1993, p.131.

<sup>119</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 7, *op. cit.*, p.180.

couleurs dans lequel María Félix, actrice de renommée internationale, joue le rôle principal. L'actrice fera toute une série de films révolutionnaires en couleurs. Son personnage symbolise parfois la révolution, comme dans d'autres films qu'elle a déjà tournés. C'est une manière de redorer le blason de la révolution à l'écran que de faire l'effort de tourner en couleurs et en plus avec une actrice de sa stature. Cette tendance se poursuivra en 1958. De plus, *La escondida* (1955, Roberto Gavaldón) est un des rares films qui se penche sur les zapatistes et la question agraire. Selon Andrés de Luna, c'est même la première analyse sérieuse<sup>120</sup>.

Contrairement à Pancho Villa, Emiliano Zapata n'a presque pas été représenté au cinéma. Bien qu'il ait été déclaré «héros national» par le Congrès dès 1931<sup>121</sup> —alors que Villa n'est admis au panthéon des héros nationaux qu'en 1965<sup>122</sup>—, il n'y a aucune comparaison possible entre le nombre de films sur Villa et le nombre de films sur Zapata. Le seul autre film sérieux où l'on puisse le deviner derrière un personnage est celui de la trilogie de Fernando de Fuentes, *El compadre Mendoza* (1933). Il n'y est cependant pas question des problèmes agraires. Il en va de même avec le film de Landeta, *La negra Angustias*, qui met également en scène des zapatistes.

L'utilisation nouvelle des couleurs, qui prendra encore plus d'importance par la suite, ne signifie pourtant pas que le cinéma mexicain aille très bien. Le nombre de films produits annuellement diminue de façon importante en 1955 pour atteindre de nouveau la centaine en 1956. Le coût de production moyen augmente un peu chaque année. L'interdiction pour les nouveaux directeurs de faire partie du STPC et de faire ainsi des longs métrages est contournée de manière plutôt illégale. Rappelons qu'une des disputes entre les deux syndicats qui régissaient les activités de l'industrie cinématographique s'était soldée par une entente qui donnait le droit au STIC de ne produire que des courts

---

<sup>120</sup>Luna, *op. cit.*, p.266.

<sup>121</sup> Ilene O'Malley, *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. Mew York, Greenwood Press, 1986, p.111.

<sup>122</sup> Bien que la prise de position officielle se modifie cette année-là, il faut attendre jusqu'en 1967 pour qu'il entre à la chambre des députés. Voir p.31. *ibid*, p.59.

métrages. Cependant, malgré l'interdiction, les réalisateurs de ce dernier syndicat mettent souvent bout à bout trois «courts métrages» pour en faire un de taille respectable sans pour autant l'appeler «long métrage». Ainsi, certains réalisateurs qui sont exclus du STPC peuvent faire des films. D'autres en profitent pour tourner des films à petit budget sans prétention artistique mais qui visent plutôt à rapporter un peu d'argent.

Vers la fin des années cinquante, alors que le nom de Pancho Villa a refait surface, un réalisateur s'intéresse à son parcours afin de lui rendre hommage en lui dédiant une trilogie de films qui mettent en scène différentes anecdotes. Ismael Rodríguez ne s'attarde pas à faire une étude historique et à rechercher la vérité. Il peint plutôt un portrait qu'il prétend être sa propre vision de toutes les histoires qui sont racontées au sujet de ce personnage légendaire, comme l'indique un texte d'introduction au film: «Esta película es apenas un puñado de anécdotas en las que el pueblo ha puesto su gratitud y su justicia para Pancho Villa. Yo he querido crearlas como si fueran de verdad... y las voy a contar a mi manera»<sup>123</sup>. Par contre, si le premier film contient quelques images documentaires du personnage, peu de commentaires concernent sa pensée révolutionnaire, selon les observations de García Riera. C'est probablement la raison pour laquelle il n'y eut pas matière à censure. Le dernier film de cette trilogie, dans lequel sa mort est contée, fait de Villa un homme particulièrement attachant et sympathique dont la mort violente semble être une injustice. Sa pensée révolutionnaire est résumée à travers ses remarques. Elle est très patriotique et simple: donner la terre aux paysans pour que le pays se refasse. Un autre film dut attendre quatre ans avant que le comité de surveillance accepte sa projection. *El impostor* (1956, Emilio Fernández) raconte la vie d'un professeur qui, ayant le même nom qu'un général révolutionnaire, finit par jouer le jeu qu'il est bel et bien ce général. Basé sur une pièce de théâtre qui avait causé tout un émoi en 1947, le film a inquiété les censeurs sans pour autant avoir attiré l'intérêt du public puisque cette production ne crée aucun remous à sa sortie. Par contre, un documentaire intitulé *La revolución mexicana*

---

<sup>123</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 9, *op. cit.*, p.136.

(1956, Luis Spota), qui fait un récit de ce processus en utilisant les oeuvres des muralistes, a connu un autre sort: il n'a jamais été présenté au Mexique, ou plutôt une seule fois au ciné club Georges Sadoul<sup>124</sup>.

Les années révolutionnaires ont beau être loin, le cinéma est toujours l'otage d'un État qui ne laisse pas dire sur l'histoire tout ce que les cinéastes voudraient. Le choix d'Emilio Fernández de faire *El impostor* s'explique peut-être en partie par sa baisse de popularité. En adaptant pour le cinéma une pièce de théâtre qui avait déjà fait parler, il souhaitait aussi redresser sa cote de popularité.

### L'industrie s'essouffle

La fin des années cinquante et l'arrivée au pouvoir d'un nouveau président, Adolfo López Mateos, coïncident avec une nouvelle crise du cinéma mexicain. Tout d'abord, on remet en question le financement des films. Ensuite, on constate, en plus des problèmes de financement, que beaucoup de films n'ont pas la chance d'être projetés à l'écran et dorment dans des boîtes. Le temps entre la fin du tournage et la présentation à l'écran est également trop long<sup>125</sup>. Le problème du peu de réalisateurs débutant dans l'industrie cause toujours plus d'inquiétude. Pendant l'année 1958, le nombre de films produits en moyenne par un réalisateur est de 2,97, ce qui est excessivement élevé<sup>126</sup>. Finalement, le choix des films mexicains qui participent au festival de Cannes cette même année et l'échec de *La Cucaracha* traduit un profond malaise quant aux critères esthétiques du cinéma mexicain par rapport aux cercles internationaux. Alors que le film de Luis Buñuel n'était pas choisi par les Mexicains pour représenter leur pays à Cannes, il fait l'objet d'une invitation du président du comité organisateur du festival. Le film mexicain *La Cucaracha* (1958, Ismael Rodríguez) reçoit un accueil très peu favorable de la critique

---

<sup>124</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome8, *op. cit.*, p.312.

<sup>125</sup>Francisco Amado G. et Alicia Echeverría M. traitent de ce problème dans leur thèse *El cine en México*. Cité dans García Riera, *Historia documental...*, tome 10, *op. cit.*, p.12.

<sup>126</sup>*Ibid.*, p.14.

alors que *Nazarín* (1958, Luis Buñuel) gagne le Prix international du jury, un honneur octroyé qu'en de rares occasions<sup>127</sup>.

En faisant trois films à saveur révolutionnaire avec des étoiles du cinéma, Rodríguez poursuit le travail amorcé par Gavaldón avec *La escondida*. Que ce soit Pedro Armendáriz ou María Félix, Emilio Fernández ou Dolores del Río, tous ces grands noms contribuent à donner un côté *glamour* à une époque qui était en train de perdre sa crédibilité. Les couleurs ajoutent à la sophistication de l'image de la révolution. En même temps, elles l'éloignent des *stock shots* en noir et blanc qui rappelaient le côté concret de cette guerre. Finalement, la profondeur d'un cinéma critique n'est pas présente dans ces productions.

Il en va de même pour les deux derniers films de Miguel Contreras Torres qui terminent sa longue carrière de réalisateur. Malgré sa réputation, il ne réussit pas à soulever l'enthousiasme en livrant sa version finale de la révolution. García Riera résume ainsi comment Contreras Torres la présente: «...fue asunto sobre todo de rancheros buenos apoyados por peones indígenas y de hacendados malos apoyados por funcionarios porfirianos o huertistas»<sup>128</sup>. Bref, une vision on ne peut plus clichée où les «bons» suivent Carranza, Obregón, Villa, Zapata et les «méchants» Huerta. Luna, pour sa part, verra en ce film: «una ilustración de los tics y manías de la historia oficial incluida en los libros de texto»<sup>129</sup>.

Les films sur la révolution du début des années soixante suivent les modèles précédents qui ont déjà faits leurs preuves: un cinéma mettant en valeur surtout les étoiles, voire María Félix, et un autre qui en fait une toile de fond propice à un film d'aventure. *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960) entre pour sa part dans la catégorie des films censurés par le gouvernement. Il n'eut le droit d'être présenté que 30 ans plus tard. Se basant sur l'oeuvre homonyme de Martín Luis Guzmán, le film suit l'évolution politique

---

<sup>127</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 9, *op. cit.*, p.153, 154.

<sup>128</sup>*Ibid.*, p.217.

<sup>129</sup>Luna, *op. cit.*, p.270.

et militaire du Mexique des années vingt sans pour autant reprendre les noms des personnages représentés. Certains commentaires critiques sur la politique de cette époque avaient encore une certaine actualité 40 ans plus tard, ce qui causa un malaise<sup>130</sup>. Par ailleurs, il semble que la fille de Plutarco Elías Calles ait aussi fait des pressions pour empêcher la sortie du film<sup>131</sup>. D'autres diront que ce sont plutôt les militaires et les décideurs politiques qui ne souhaitent pas que le film soit présenté, chacun inculquant l'autre. Bracho lui-même expose, dans une entrevue qu'il accorde à Francisco Ortiz Pinchetti en 1977, ses soupçons quant au responsable de l'interdiction.

En aquel entonces su prohibición fue atribuida a una petición expresa del Ejército Mexicano, que según el secretario de la Defensa, Agustín Olachea, era "denigrado" en la película. Sin embargo, Bracho revela ahora que no fueron los militares sino los políticos quienes se opusieron a su exhibición. «Concretamente -dice- Gustavo Díaz Ordaz, que era secretario de Gobernación»<sup>132</sup>

Il admet cependant que quatre vieux généraux, qui se sont reconnus dans le film, se sont soulevés pour empêcher sa présentation. Toujours est-il que cette interdiction ne plut pas du tout à certains milieux et eut comme effet de faire éclater au grand jour les débats sur la censure des films mexicains et internationaux qui ne trouvaient pas leur place dans les cinémas. José de la Colina avance même que la censure de *La sombra del caudillo* est politiquement inexplicable puisque: «Lejos de ser una impugnación a cualquiera de los regímenes gubernamentales surgidos de la revolución, el *film* exaltaría la justicia de éstos»<sup>133</sup>. Le poids politique de la fille de Calles et des quatre généraux a peut-être suffi.

Colina ne se limite pas au cas mentionné ci-dessus dans son article. Il met le doigt sur un point très sensible de la pratique de la censure. Le vrai problème de la censure au Mexique est son caractère cachottier, c'est-à-dire que les autorités n'admettent pas qu'on les accuse de censurer des oeuvres. On parle de «surveillance», non de censure. On invente toutes sortes d'excuses techniques pour expliquer les problèmes que rencontrent certains films à leur sortie en salle. «De modo que no hay censura, o mejor dicho: no hay

<sup>130</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 10, *op. cit.*, p.178.

<sup>131</sup>C'est du moins ce que racontait Aurelio de los Reyes lors d'une rencontre à l'Université McGill.

<sup>132</sup>Luna, *op. cit.*, p.273.

<sup>133</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome11, *op. cit.*, p.22.

modo de demostrar que la censura existe»<sup>134</sup>. Ce qui permet de comprendre que plusieurs cinéastes choisissent de s'autocensurer pour ne pas tomber dans les pièges qui pourront leur être tendus afin qu'une œuvre dérangeante ne voit jamais le jour.

*Juana Gallo* (1960, Miguel Zacarías) et *La Bandida* (1962, Roberto Rodríguez), mettant en vedette María Félix, associent fortement l'actrice à la révolution. Elle devient un symbole de cette dernière dans le premier film alors que dans le second, tout comme dans *Café Colón*, elle reprend à sa façon le rôle de la prostituée qui est un des rôles clés du cinéma mexicain. Le symbole qu'elle incarne n'est pas oublié de sitôt puisque sept ans plus tard, un rôle semblable joué par Lucha Villa fait penser directement à María Félix<sup>135</sup>. Toujours en couleurs, les deux films font de l'actrice un personnage grandiose auquel les réalités historiques tentent de coller tant bien que mal. Félix ne modifie pas son jeu pour se modeler à une époque historique particulière. D'ailleurs, les cinéastes font avant tout un film pour elle et non pas pour la révolution. Depuis sa prestation dans *Doña Barbara* (1943, Fernando de Fuentes), elle s'est créé un personnage de femme forte et sans pitié<sup>136</sup>, des caractéristiques traditionnellement mâles, associées au processus historique. Malgré cela, l'amour semble être plus fort encore que son côté *macha*, tout comme dans *La Cucaracha*. Pour Andrés de Luna, *Juana Gallo* «confirma la decadencia del estereotipo ... traza un límite preciso: el 'lujo' al servicio de una mediocridad que ondea las banderas de otros filmes 'prestigiosos'»<sup>137</sup>. Le prochain film qui la mettra en vedette ne pourra pas reprendre une fois de plus le côté dramatique de la figure qu'elle incarne. Il faudra faire revenir le balancier pour assurer la survie de l'actrice.

L'association de María Félix à la révolution se poursuit donc sur un ton plus humoristique dans *La Valentina* (1965, Rogelio A. González), «[una] suerte de parodia

---

<sup>134</sup>*Ibid.*, p.22.

<sup>135</sup>En effet, García Riera parle d'un «melodrama revolucionario a la María Félix de *Juana Gallo*...» *El centauro Pancho Villa* (1967, Alfonso Corona Blake), tome 13, p.182.

<sup>136</sup>Dans ce film, elle joue le rôle d'une femme qui, après avoir été violée, fait des hommes ses ennemis. «Doña Barbara» es tan María que María es para siempre la Doña» dans Paco Ignacio Taibo I, *María Félix, 47 pasos por el cine*. México, D.F., Joaquín Mortiz/ Planeta, 1985.

<sup>137</sup>Luna, *op. cit.*, p.280.

del cine sobre la revolución»<sup>138</sup>. Félix est accompagnée d'une autre vedette du cinéma mexicain, *Piporro*, ce qui est une indication du déclin de la popularité du personnage qu'elle a créé. Toujours en gardant ses apparences de grande dame forte, elle joue dans un style qui a plus à voir avec *Enamorada* qu'avec les deux derniers films sur la révolution qu'elle tourne dans les années soixante.

Pancho Villa est toujours aussi populaire sans être pris très au sérieux. Comme le dit Carlos Monsiváis; «Thanks to Villa and villismo, the film industry can use the Mexican Revolution without risking the most minimal political commitment»<sup>139</sup>. En effet, *El Centauro del Norte* (1960, Ramón Pereda), titre qui reprend le surnom qu'on lui a donné, alloue près de la moitié du temps du film aux chansons. Dans plusieurs films de ce type, c'est-à-dire des films où la révolution n'est qu'une toile de fond, on remarque l'utilisation d'anciennes images des combats de la révolution (stock shots) qui ont pour but de remettre dans le contexte révolutionnaire ces films qui n'arrivent pas à donner à leur toile de fond suffisamment de place pour être crédible<sup>140</sup>. Même Zacarías sentira le besoin de retourner aux sources dans *Juana Gallo* en présentant, à la fin du film, une série de photos de cette époque. A-t-il l'impression de l'avoir trahie pour agir ainsi? Est-ce l'impression que les couleurs enlèvent toute association à l'histoire du début du siècle? Ce qui est certain, c'est que les *soldaderas* des photos ne devaient pas avoir grand chose en commun avec sa vedette qui était même devenue chef d'une troupe révolutionnaire.

Un autre mélange de genres donne un résultat plutôt surprenant. Les films de lutteurs et de «sauveurs masqués» sont maintenant aussi combinés avec les films d'horreur et ... avec les films révolutionnaires. Un personnage cinématographique, qui n'a rien à voir avec la réalité et encore moins avec la révolution, cohabite avec les villistes et le zapatistes dans *El correo del norte* (1960, Zacarías Gómez Urquiza). Alors que dans les *westerns*, les personnages et le décors pouvaient à la limite rester un tant soit peu

<sup>138</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 12, *op. cit.*, p.216.

<sup>139</sup>Monsiváis, «"Landscape, I've Got..."», *op. cit.*, p.240.

<sup>140</sup>Si on pense à l'année 1960, on peut nommer dans cette catégorie *El Centauro del Norte* (Ramón Pereda), *La Tórtola del Ajusco* (Juan Orol) et une version de *Que me maten en tus brazos* (Rafael Baldeón).

crédibles, cette fois le déguisement des hommes masqués arrache la révolution à l'histoire du pays pour l'implanter dans l'univers fantastique du cinéma. De plus, les héros de ce film ne sont plus les révolutionnaires mais bien ces personnages mystérieux dont l'identité n'est pas dévoilée, les *enmascarados*.

Avec la venue au pouvoir du président Gustavo Díaz Ordaz, plusieurs demandes se font entendre pour un cinéma plus ouvert. D'abord, on veut pouvoir faire un cinéma plus artistique et moins commercial, ce qui signifie très souvent un cinéma moins rentable. Derrière cette demande, il y a la volonté de faire des règles financières plus souples pour ce type de film. Puis, on souhaite aussi filmer les réalités du pays et pas seulement le côté positif. Un groupe de personnes impliquées dans le milieu signe une lettre ouverte dans laquelle il dénonce: «¿Está prohibido filmar la miseria y la violencia con que se trata de impedir que aquella sea visible en la ciudad?»<sup>141</sup>. On sent une frustration de la part des réalisateurs. Le traitement du passé mexicain dans les films n'est pas un des points débattus mais il est clair que les films sur la révolution n'échappent pas aux restrictions tacites qui minent l'épanouissement du cinéma mexicain. Le cinéma semble vouloir se tourner vers le présent, ce qui n'empêche pas que chaque année la révolution revienne à l'écran dans de nouvelles productions.

Un thème presque incontournable du cinéma sur la révolution est celui du *fusilamiento*. Le pourcentage des films étudiés qui comportent une scène de *fusilamiento* ou à tout le moins une allusion est impressionnant. Dans *Caballo prieto azabache* (1965, René Cardona), un autre film qui se penche sur Pancho Villa, la scène du *fusilamiento* est celle où le héros, accusé injustement par des méchants, réussit à s'enfuir de justesse. C'est ce qui différencie le film d'aventure du mélodrame. Dans *¡Viva Benito Canales!* (1965, Miguel M. Delgado), le héros est bel et bien fusillé, ce qui permet au réalisateur de finir son film sur les pleurs des femmes qui l'aimaient. Ce n'est bien sûr pas le seul film qui se termine ainsi. On n'a qu'à se rappeler *Flor Silvestre* dont la scène finale atteint un

---

<sup>141</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 12, *op. cit.*, p.183.

haut niveau dramatique puisque le héros est fusillé devant sa femme en larmes portant dans ses bras le fruit de leur amour. Bien au contraire, dans *Las coronelas*, les scènes d'exécutions sont systématiquement interrompues, au grand dam du commandant en charge qui, exaspéré de ne jamais pouvoir donner aux soldats l'ordre de tirer, puisqu'il se fait toujours interrompre avant, finit par s'exécuter lui-même. *Le fusilamiento* est tourné en dérision et cette scène désamorce le sérieux qui va de soi dans une telle situation.

*La soldadera* (1966, José Bolaños) raconte une histoire qui va à contre-courant de l'image de la femme soldat qu'on avait valorisée. Cette fois, la *soldadera* se sent perdue dans les dédales de la révolution. Elle cherche visiblement l'homme vainqueur qui pourra lui assurer une vie sédentaire et stable. La révolution est un processus historique en mouvement. Les participants envahissent des villages, y restent quelque temps puis poursuivent leur épopée. La guerre se fait en se déplaçant et engendre des mouvements de population, du moins de régiments. Il n'est peut-être pas insignifiant que le réalisateur de ce film soit justement un «débutant». Bien qu'il ait travaillé sur le scénario de *La Cucaracha*, il apporte une fraîcheur ... qui semble venir d'une autre époque plutôt que d'un mouvement contemporain. Sa vision des femmes n'a rien de novateur si on se fie à ses dires: «...En el último de los casos quien representa la unidad familiar, es la mujer. A ella no les importan las guerras, para ellas eso es simplemente el caos»<sup>142</sup>. Alors que certains réalisateurs de la fin des années trente avaient hésité à pousser l'association femme-guerre, ceux des années suivantes, notamment avec María Félix dans les années cinquante, avaient développé cette avenue. José Bolaños fait marche arrière tout en conservant le style des titres des films de *soldaderas* fortes en se défendant bien de reprendre l'idée d'un épisode non filmé du film *¡Que viva México!* que Sergei Eisenstein préparait au début des années trente. Sans rien vouloir enlever au photographe de ce film, malgré la diminution du nombre de longs métrages faisant allusion à la révolution, l'imagerie de la révolution avait encore de quoi plaire puisque le film fut primé par Pecime

---

<sup>142</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 13, *op. cit.*, p.19.

en 1968 pour la meilleure photographie en noir et blanc<sup>143</sup>. Par contre, il n'est pas question d'épopée: «Lo que se ve aquí son los momentos de intermedio entre combate y combate; la cotidianeidad desoladora que se pierde en el hastío. La gloria está muy lejos, los heroismos se arrumban; lo que permanece es un ánimo por sobrevivir»<sup>144</sup>. Bolaños retravaille avec une touche réaliste (noir et blanc) un processus historique devenu comme un spectacle. Il fait un des rares films qui, sans trompettes ni tambours, laisse parler les champs de batailles.

Un autre film n'atteint pas l'excellence escomptée et témoigne d'un des problèmes que rencontre l'industrie cinématographique mexicaine. Malgré tout le soin que des gens qualifiés comme Carlos Fuentes ont mis pour adapter la nouvelle de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, au cinéma, le résultat reste froid, inanimé. Sans être une histoire ancrée dans la révolution, elle y fait tout de même référence. Carlos Velo, dont c'était le premier film professionnel, impute aux sacrifices imposés par les producteurs la cause de sa déception. Selon ces derniers, la longueur et la force du film n'étaient pas adaptées au public mexicain. Les succès littéraires n'assurent pas, loin de là, le succès cinématographique. Et les romans et nouvelles populaires de la révolution qu'on a voulu adapter à l'écran n'ont pas échappé à des transformations pour des fins commerciales. L'effet est souvent décevant pour les critiques. Tout au début de l'histoire du cinéma parlant, *¡Vámonos con Pancho Villa!* était un premier exemple de ce qu'une adaptation littéraire pouvait donner: Les problèmes de censure que le film avait connus en disent long sur l'attention spéciale que les comités de surveillance accorderont aux autres adaptations. Rappelons aussi que le film de Fernando de Fuentes ne reprend que la première partie du livre de Muñoz et que la deuxième partie, beaucoup plus violente et controversée, puisqu'elle relate l'attaque de Columbus, n'a jamais été portée à l'écran.

---

<sup>143</sup>Il s'agit du photographe Alex Phillips. García Riera, tome 13, p.165. À noter tout de même le nombre croissant de films qui étaient en couleurs, ce qui réduit le nombre de films en compétition pour l'obtention des Diosas de Plata.

<sup>144</sup>Luna, *op. cit.*, p.283.

René Cardona, un directeur prolifique à cette époque, ose enfin aborder le personnage historique d'Emiliano Zapata. Il se permet même de le faire incarner à l'écran par Jaime Fernández dans *Lucio Vázquez* (1966, René Cardona). Le film ne dévoile rien d'extraordinaire mais met tout de même un peu en lumière le problème agraire ainsi que le problème de l'alphabétisation. La mort violente de Zapata y est présentée ainsi que celle du héros du film, Lucio Vázquez. Le film suivant de René Cardona reprend la même idée et c'est toujours le même acteur qui joue le rôle de Zapata alors que le héros, cette fois Lauro Puñales, est joué par Antonio Aguilar, qui avait tenu le rôle de Lucio Vázquez. Les deux films font partie de la série *corridos mexicanos*. Ces films ne sont ni les premiers ni les derniers où Antonio Aguilar incarne le héros révolutionnaire. Il semble, en fait, développer une spécialité «en personajes de raíz popular, héroes a caballo, trovadores, [...]»<sup>145</sup>. Avec René Cardona Jr., un peu plus tard, il choisira de jouer le héros révolutionnaire sur un ton comique dans deux films tournés en même temps<sup>146</sup>.

Le cheval, jusque là peu exploité, devient un élément clé de plusieurs films sur la révolution ayant pour acteur principal Aguilar et pour réalisateur Cardona. Le cheval est présent depuis toujours dans les films sur la révolution mais simplement à la façon d'un accessoire. D'abord, Antonio Aguilar met davantage en valeur ses habiletés de cavalier. De plus, dans les films suivants, le cheval prend une autre valeur. On lui attribue des qualités presque humaines, c'est-à-dire que la vie d'un cheval en particulier vaut autant sinon plus que celle d'un humain. On compte parmi ces productions *Caballo prieto* (1965, René Cardona), *El caballo bayo* (1966, René Cardona), qui inscrivent même dans le titre du film la présence du cheval, puis *Luicio Vázquez* dont il vient d'être question. À la mort de Zapata, le héros reçoit le cheval du chef disparu comme un héritage. Le cheval d'Emiliano Zapata est déjà un symbole dans l'imaginaire des cinéphiles grâce au film américain *Viva Zapata!* (1952, Elia Kazan) où Marlon Brando interprète Zapata. La finale

---

<sup>145</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 13, *op. cit.*, p.99.

<sup>146</sup>Il s'agit de *El Ojo de Vidrio* (1967, René Cardona Jr.) et de *Vuelve El Ojo de Vidrio* (1967, René Cardona Jr.).

de ce film laisse sous-entendre que le fantôme de Zapata reste bien vivant dans les montagnes et il est représenté par le beau cheval blanc de Zapata en liberté. Une fois de plus, le côté folklorique et spectaculaire qui se trouve dans la révolution est mis de l'avant.

Les autres films produits dans les années soixante, mais avant 1967, n'offrent pas grand chose de nouveau. En fait, le film sur la révolution tout comme le film à thème *ranchero* est en déclin. Il reste bien quelques mélodrames et westerns au léger parfum révolutionnaire, mais on sent que les réalisateurs cherchent plutôt de nouveaux sujets à explorer. En 1967, un événement fait renaître un certain engouement pour Pancho Villa et du même coup pour la révolution: c'est cette année là que son nom a finalement été inscrit dans la Chambre des députés pour lui rendre hommage<sup>147</sup>.

Dans *Valentín de la Sierra* (1967, René Cardona), il est une fois de plus question de zapatistes, de condamnés sauvés par le héros (*fusilamiento*), de la relation entre un père et son fils, bref, de tout ce dont il a déjà été question dans les autres films de Cardona. Et pour couronner le tout, c'est toujours Antonio Aguilar qui joue le rôle principal. Depuis les années soixante, plusieurs films se sont penchés sur la relation entre un père et son fils dans le cadre de la révolution. C'est le cas de *Gabino Barrera* (1964, René Cardona) mais dans cette dernière série, le fils n'évolue plus dans un milieu révolutionnaire. Le duo Cardona-Aguilar a passablement monopolisé le style, comme il a été vu plus haut, mais un autre réalisateur s'empare du sujet dans le cadre des films de la série *corridos mexicanos*, qui fait le lien entre un *corrido* révolutionnaire et une histoire cinématographique. Cette fois, Emilio Gómez Muriel met en scène les retrouvailles d'un père et de son fils alors que ce dernier a atteint l'âge adulte et qu'il souhaite en faire à sa tête, comme l'indique le titre du film *El corrido del hijo desobediente*.

Un nouveau réalisateur fait deux films sur la révolution qui mettent en scène des zapatistes; l'un d'eux ne sera présenté commercialement que plusieurs années après le tournage. *La Chamuscada* (1967, Alberto Mariscal), selon García Riera, de loin le

---

<sup>147</sup>García Riera, *Historia documental...*, tome 13, *op. cit.*, p.161.

meilleur des deux films, insiste sur les différences entre le camp des révolutionnaires et celui de leurs ennemis. En cela, ce film est plutôt atypique des films sur la révolution: «[...] en consecuencia, la revolución no fuera convertida, como de costumbre, en una suerte de zona ambigua donde todos contribuyen a darle prestigios folclóricos a la historia nacional»<sup>148</sup>. *La trinchera* de Carlos Enrique Taboada, qui suit la percée de popularité que connaissent les zapatistes, n'est pas non plus dénué d'intérêt puisque le réalisateur avait l'ambition de critiquer le machisme, le fanatisme religieux et le militarisme<sup>149</sup>.

La censure reste très chatouilleuse sur la période de l'après-révolution. Certains films, comme *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), n'ont pu être présentés. Cette fois, c'est la superproduction d'Arturo Ripstein qui souffre d'une exigence de la censure. Alors que le scénario se déroulait au moment de la rébellion *cristera*, le film a dû s'inscrire à une autre époque, comme nous le dit le réalisateur lui-même: «... convertimos a los cristeros, suponiendo que sería factible, en una fracción del movimiento revolucionario de algunos años antes»<sup>150</sup>. Ce changement majeur laisse toutefois quelques séquelles et le film perd de sa crédibilité.

En 1969, quelques scènes de *Alguien nos quiere matar* (Carlos Velo, 1969) tournaient au ridicule des révolutionnaires qui attaquaient une hacienda «con trajes de charro adornados por insignias del club de Mickey Mouse»<sup>151</sup>. Il aura fallu presque quarante ans pour qu'on ose faire éclater les cadres rigides qui étaient de rigueur dans la représentation de la révolution. Et encore, ces scènes satiriques ont été coupées dans certaines copies du film.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.199.

<sup>149</sup> García Riera, *Historia documental...*, tome 14, *op. cit.*, p.33.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.245.

### Conclusion

Les films sur la révolution sont prisonniers de deux facteurs qui les ont influencés de manière décisive. D'une part, la mise en marché des films et le peu de possibilités de faire du cinéma pour l'art ont confiné les réalisateurs à faire de la révolution soit un spectacle, soit un fond de scène pour des mélodrames, des *westerns*, quelques comédies ou des films d'aventure. D'autre part, le gouvernement a sévèrement scruté tous les films qui abordaient de près ou de loin ce thème afin de s'assurer qu'ils ne soient pas négatifs pour l'image du Mexique à l'extérieur comme à l'intérieur du pays. C'est cette démagogie obligatoire, devenue une forme d'esthétique de la droite, qui est vertement dénoncée par Andrés de Luna. Il n'est pas surprenant que certains héros soient plus facilement représentés que d'autres grâce à leur popularité (ils étaient des valeurs commerciales sûres) et au faible intérêt politique qu'ils avaient pour l'État.

Lorsqu'on fait un bilan général des héros à l'écran, on se rend compte que dans l'histoire que véhicule le cinéma, les «méchants» sont le général Huerta et les généraux Fédéraux. Quant aux «bons», ils sont incarnés par Madero, Villa, Zapata et Carranza. Bien que deux camps s'affrontent, il est plutôt rare qu'on ait d'un côté les soldats méchants et de l'autre les soldats gentils. Les «méchants» se résument souvent à un personnage exagérément cruel alors que ceux qui le suivent nous apparaissent sous un jour plus neutre. Villa n'est pas seulement bon, il a aussi un caractère particulier qui le rend parfois sanguinaire et violent. Il n'est pas aisé d'en faire un portrait puisque «[he] does not fit precise ethical categories»<sup>152</sup>. Son image est plutôt déterminée par sa légende, comme en témoigne si bien la trilogie d'Ismael Rodríguez. Le personnage de Villa a donc particulièrement souffert des déformations positives et négatives afin de

---

<sup>152</sup>Mistrón, *op. cit.*, p.29.

l'intégrer au récit mélodramatique<sup>153</sup>. Zapata et les zapatistes, pour leur part, deviennent populaires seulement au milieu des années soixante. Avant cela, Zapata n'est que très peu représenté à l'écran, tout comme ses soldats. Les rencontres entre Villa et Zapata sont rares alors que Madero se combine aisément aux autres chefs révolutionnaires.

L'apparition tardive de Zapata au cinéma est à rapprocher des maigres recherches historiques qui lui ont été consacrées avant 1968. Il est faux de prétendre que les intérêts des cinéastes étaient simplement ailleurs. À preuve un scénario de José Revuelas qu'on a confiné aux archives et qui était une biographie de Zapata particulièrement bien écrite: «...era un análisis pleno de vigor, con diálogos bien escritos y al margen de la demagogia oficialista»<sup>154</sup>. L'étude de John Womack<sup>155</sup> ouvre un domaine encore peu développé. Il y a un lien entre la libération cinématographique du personnage et l'irruption de cette monographie historique. C'est une époque qui correspond à un renouveau dans l'historiographie de la révolution ainsi que dans la vie culturelle mexicaine. Les événements précédant les jeux olympiques, c'est-à-dire le massacre de Tlaltelolco, ont modifié à jamais le regard que porte la population sur les dirigeants du pays associés directement à leur parti, le PRI.

Certaines personnes clés de l'industrie du cinéma mexicain ont développé des rapports particuliers à ce thème. Les réalisateurs qui ont eu une grande influence sont Fernando de Fuentes dans les années trente, Emilio Fernández dans les années quarante, Ismael Rodríguez et Rafael Baledón dans les années cinquante, pour des raisons bien différentes, et René Cardona dans les années soixante. Certains acteurs ont également joué des personnages incontournables de la filmographie sur la révolution. Pedro Armendáriz a été un macho particulièrement prolifique dans les années quarante et Antonio Aguilar un héros révolutionnaire à répétition à partir de la fin des années cinquante. Pour sa part,

---

<sup>153</sup>Deborah E. Mistrón, «The Role of Pancho Villa in The Mexican and the American Cinema» in *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 3 (1984), p.2.

<sup>154</sup>Luna, *op. cit*, p.280.

<sup>155</sup>John Womack, *Zapata and the Mexican Revolution*. New York, Knopf, 1968.

María Félix a marqué, grâce à ses personnages de *macha*, non seulement la vision de la révolution, mais fut également le symbole de cette révolution et de la patrie mexicaine.

Un parallèle se dessine entre l'évolution de l'industrie cinématographique et la présentation à l'écran de la révolution mexicaine. Au début du cinéma parlant, les réalisateurs se lancent dans la fabrication d'images filmiques en fonction de l'expérience du cinéma muet et surtout selon leurs intuitions. Les institutions ne sont pas en place et les réalisateurs doivent explorer différentes avenues sans avoir de balises clairement définies concernant les sujets plus ou moins délicats, comme par exemple le processus historique qui a donné le pouvoir au gouvernement en place. Dès 1932, Miguel Contreras Torres approche le sujet d'un point de vue officiel en réalisant une épopée et en mettant en valeur certains héros consacrés par le gouvernement. Fernando de Fuentes, pour sa part, se frotte à la censure dès ses tout premiers essais. Ses films permettent à l'État de prendre position par rapport au septième art qui est aussi un puissant instrument de communication et de propagande. La réflexion critique sur la révolution mexicaine qui est véhiculée par la trilogie de Fuentes permet de découvrir le type de public auquel on a à faire à cette époque et de réorienter l'industrie cinématographique vers des objectifs plus lucratifs. Elle donne également la chance à l'État mexicain de définir sa propre politique quant à la censure et à l'exploitation de l'histoire mexicaine pour ses propres fins à travers les films.

Il est malaisé de documenter à coup de discours officiels cette politique. L'historien doit plutôt se rabattre sur les différentes institutions qui ont été mises sur pied pour comprendre le rôle de l'État dans l'industrie cinématographique. Si le PRI s'est institutionnalisé lors du *sextenio* de Lázaro Cárdenas, l'industrie cinématographique quant à elle a vu ses institutions prendre forme sous son successeur, Avila Camacho. L'implication de l'État dans l'industrie cinématographique est à double tranchant. D'une part, l'injection d'argent grâce à la mise sur pied du *Banco cinematográfico S.A.* constitue une aide financière non négligeable alors que d'autre part, elle donne à certains fonctionnaires un pouvoir décisionnel sur les projets à encourager qui bloque tout projet

allant à l'encontre des valeurs officielles. De plus, la connivence entre les intérêts capitalistes privés et l'État ne laisse presque aucune chance aux réalisateurs qui se voudraient indépendants. Les intérêts privés, pour ne pas mentionner le «monopole» Jenkins, renforce la veine des films d'amusement qui plaisent à un grand public.

La création de grands studios cinématographiques dans les années quarante est une étape de plus dans l'institutionnalisation de l'industrie. Les studios Churubusco, América, etc. ont vu naître nombre de productions populaires. Cependant, on remarque qu'une grande majorité des productions n'est pas uniquement filmée dans les studios mais utilise également des extérieurs. Les travailleurs de cette industrie se regroupent dans des syndicats dès 1939, ce qui assure une bonne organisation ainsi que la stabilité de la main d'oeuvre avant même les sommets du cinéma mexicain. Pourtant, la rigidité des syndicats face aux nouveaux réalisateurs et les disputes qui sont survenues entre les organisations et ont paralysé toute la production à plusieurs reprises par la suite, démontrent que cet aspect n'a pas eu que des retombées positives.

L'industrie mise en place, les intérêts des personnes et groupes de personnes influentes respectés, la créativité des années d'effervescence s'est évanouie. Les inventions techniques ont bien continué de progresser mais le contenu des films sur la révolution ne s'est pas modifié de façon radicale. Il s'est banalisé, n'offrant au spectateur qu'en de très rares occasions la possibilité de s'interroger sur son passé. Autant la recrudescence du *Porfiriato* encouragée par le gouvernement que la censure de la *rebelión de los cristeros* et que la banalisation et l'officialisation de la révolution mettent en évidence le traitement que les films mexicains ont réservé à l'histoire: elle est réduite à une version officielle modifiée pour le bien de l'État. Jusqu'en 1969, très peu d'oeuvres sur la révolution se libèrent du moule et confrontent le public avec un scénario dérangeant d'un point de vue historique. La crise à laquelle le cinéma fait face au début des années soixante-dix se résoud de façon plus positive pour le septième art grâce à la prise de conscience brutale que les massacres de 1968 ont provoqué. La suite de l'évolution du

film sur la révolution s'en trouve marquée, ce que le film de Paul Leduc, *Reed: Mexico insurgente*, illustre à merveille.

## MARÍA FÉLIX OU LA RÉVOLUTION INCARNÉE

Après avoir d'abord situé la relation entre l'histoire et le cinéma, le champ historique dans lequel s'inscrit cette recherche, puis brossé un tableau de l'évolution du film sur la révolution mexicaine dans le cinéma mexicain entre 1930 et 1970, nous voici enfin arrivé à l'analyse d'une sélection de ces films. Le dernier chapitre de ce travail se penchera sur quatre longs métrages dans lesquels María Félix joue un des rôles principaux. Nous verrons comment le caractère particulier de Félix se marie avec ce type de films et ce qu'il ressort d'une telle combinaison. Afin de situer l'actrice, nous commencerons par la présenter. Chaque film travaillé fera ensuite l'objet d'une sous-division du chapitre qui comportera trois parties distinctes. Il sera d'abord question de leur présentation publicitaire dans quelques quotidiens mexicains de l'époque. Ensuite, nous ferons un bref résumé du synopsis avant de passer à l'analyse du film.

### María Félix

María de los Angeles Félix a fait au total 47 films dont sept se déroulent lors de la révolution mexicaine. Grande étoile du cinéma mexicain, elle a incarné en 1943 le rôle de Doña Bárbara qui l'a marqué pour le reste de sa carrière. Dans ce film, réalisé par Fernando de Fuentes et adapté d'un roman du même titre de Romulo Gallegos, l'héroïne se venge sur tous les hommes d'une expérience de viol traumatisante. «She becomes a presence that symbolizes power, strength, and potency»<sup>1</sup>, nous dit Rosalinda Cantu à propos de ce personnage qui a choisi de régner sur ses terres comme l'aurait fait un homme, tout en s'assurant de rendre la vie dure à ceux qui l'entourent. La femme et le personnage de Doña Bárbara étaient relativement proches ce qui fait que María Félix gardera de ce film un surnom révélateur de son tempérament: «La Doña». Barajas Sandoval pousse très loin cette ressemblance en affirmant que : «Entre María y Doña Bárbara de Rómulo Gallegos ocurrió

---

<sup>1</sup>Rosalinda Cantu, *The María Félix Myth: Emergent Feminist Ideology in a Public and Private Life*. Mémoire de M.A. (communication), University of Texas, 1995, p.89.

1970. ILLUMINAR EN EL EQUIPO QUE COCINA  
descubriendo México a Europa. *Enamorada.*



solo ser»<sup>157</sup>. Un autre auteur, Paco Ignacio Taibo I, qui travaille sur Félix avance à peu près la même idée: «'Doña Bárbara' es tanto María como María es para siempre la Doña»<sup>158</sup>. Félix elle-même relate la relation particulière qu'elle a eue avec le rôle sans pourtant prétendre qu'elle est devenue Doña Bárbara : «La película salió muy bien y fue un éxito formidable porque me conpenetré con el personaje al extremo de sentirme Doña Bárbara»<sup>159</sup>.

Sa réputation la précède: elle est vue comme une femme volontaire et agressive, voire violente, sans pitié, qu'on appelle aussi, d'après le titre d'un autre de ses films, *La Devoradora*, soit une femme qui se joue des hommes grâce à sa très grande beauté, à sa détermination et, à un degré moindre, à son intelligence. Mais cette réputation a un prix : «*La devoradora* me consagró como destructora de hogares y enemiga número uno de la moral familiar»<sup>160</sup>. Malgré cet aspect plutôt négatif de sa réputation, au cinéma comme dans la vie de tous les jours, María Félix représente une femme exceptionnelle étant donné son grand ego et sa capacité de prendre sa vie en main.

N'oublions pas de nous remettre dans la perspective de l'époque. En raison du système patriarcal dominant, les femmes mexicaines du milieu du siècle, et même des années cinquante, n'avaient que peu d'opportunités de choisir elles-mêmes les voies qu'elles voulaient suivre. «Never before had Mexico seen one of their own women as independent, strong, confident and aggressive as María Félix portrayed such a role»<sup>161</sup>. La soif de liberté est d'ailleurs un des leitmotifs de son œuvre. C'est ce qui l'a poussée à se distancier des hommes qui ont voulu lui imposer leur volonté, que ce soit son premier mari, son père ou l'un de ses amants. C'est également ce qui lui fait dire que : «A partir de Doña Bárbara se hicieron más películas para mujeres»<sup>162</sup>. Sa constante recherche de

<sup>157</sup>Carmen Barajas Sandoval, *Una mujer llamada María Félix: historia no autorizada*. México, D.F., Editores Asociados Mexicanos, 1992, p.20.

<sup>158</sup>Paco Ignacio Taibo I, *María Félix, 47 pasos por el cine*. México, D. F., Joaquín Mortiz/Planeta, 1985, p.29.

<sup>159</sup>María Félix, *Todas mis guerras III: La Doña*. México, D.F., Clío, 1993, p.22.

<sup>160</sup>*Ibid.*, p.25.

<sup>161</sup>Cantu, *op. cit.*, p.14.

<sup>162</sup>*Ibid.*, p.23.

liberté lui a fait prendre un parti féministe. À la fin de sa vie, elle écrira d'ailleurs : «Puedo hablar con absoluta libertad porque mi vida no puede ser un ejemplo para nadie, aunque me felicito de haber contribuido en algo a la liberación de la mujer mexicana, que era una esclava del macho cuando yo empecé a darla a conocer»<sup>163</sup>.

Peu d'auteurs ont travaillé sur cette actrice célèbre. Elle en est en partie responsable puisqu'elle n'aime pas qu'on écrive sur elle sans son consentement. Mise à part son autobiographie, qui contient autant de photos que de texte, et quelques autres biographies dont celles des deux auteurs mentionnés, elle n'est traitée d'un point de vue universitaire que dans des études plus générales qui s'intéressent à la femme dans le cinéma mexicain. Les auteurs qui analysent les films qu'elle a faits ne s'aventurent pas tous à analyser l'actrice derrière le personnage filmique. Pourtant, dans son cas, il est valable de mettre en relation, du moins en partie, sa vie privée et son jeu à l'écran. Plus récemment, un mémoire de maîtrise s'est aussi penché sur son cas d'un point de vue féministe en étudiant l'émergence du mythe de María Félix. Cette recherche mettait justement en valeur les liens entre la vie publique et la vie privée qu'il faut prendre en compte pour comprendre l'évolution d'une pensée<sup>164</sup>. Mais il reste encore beaucoup à faire.

Issue d'une famille nombreuse d'Alamos, dans l'état de Sonora, Félix a vécu son enfance sous la protection de sa mère dont elle était la favorite. Elle prétend s'être mieux entendue avec ses frères qu'avec ses soeurs et, dès qu'elle l'a pu, elle a échappé à l'autorité paternelle en se mariant avant même d'avoir atteint la maturité. Mariage qui ne lui permet nullement de s'épanouir puisque son mari, jaloux, lui interdit toute sortie. Après un premier divorce, Félix se rend avec son enfant dans la capitale afin de trouver du travail et de vivre comme elle l'entend, sans être sous la tutelle de qui que ce soit. Grâce à sa beauté et à son charme, elle se fait accoster un jour au coin d'une rue par le réalisateur Palacios qui lui propose de faire d'elle une actrice. Félix n'avait jusqu'alors jamais imaginé qu'elle pourrait faire du cinéma. Elle finit par accepter et se lance dans le métier.

---

<sup>163</sup>Félix, *op.cit.*, vol.I, p.28.

<sup>164</sup>Cantu, *op. cit.*

La carrière de Félix l'amène à faire un premier film sur la révolution mexicaine en 1946, puis une série de 6 films entre 1955 et 1966, alors qu'elle arrive à la fin de son parcours cinématographique. Ayala Blanco critique cette période du cinéma de la révolution de la manière suivante :

Dentro de este marco folklórico-sexista se entenderá mejor por qué el cine de la Revolución de 1910 hubo de convertirse, a mediados de los años cincuenta, en un territorio poblado estelarmente y dominado ineluctablemente por hembras viriloides con fusiles y voz ronca que convertían al género en su maquillaje suplementario, en su exclusiva caja de resonancia. Y de esas mujeres que lo sojuzgaron, con todo y sentimentales machos perseguidos por la fatalidad heroicamente redentora, la triunfadora del campeonato de belleza revolucionaria fue María Félix<sup>165</sup>.

### *Enamorada*

**(1946, Emilio "El Indio" Fernández)**

*Enamorada* est le premier film où Félix se trouve dans un univers révolutionnaire. Toutefois, l'iconographie de la publicité est trompeuse à ce sujet. On met en valeur des photos et le nom de l'actrice, mais pour ce qui est de la révolution, aucun élément ne laisse présager que le film se déroule en temps de guerre. On associe plutôt l'actrice à la façade d'une église baroque. Félix est d'abord esquissée par des dessins puis photographiée. La veille de la première, c'est-à-dire le 24 décembre 1946, la publicité s'étend sur une pleine page dans *El Universal* et dans *Excelsior*: «La fastuosa milagrería de El Rosario de Puebla y los imponentes templos de Cholola sirven de escenario a la película más grandiosa de todos los tiempos del cine mexicano "Enamorada"»<sup>166</sup>. Le recours à la beauté d'un bâtiment religieux pour attirer le grand public n'est pas du tout courant sur les affiches des films de l'époque. Étant donné la réputation de *devoradora* de María Félix, le titre *Enamorada* laissait supposer que l'actrice jouerait un rôle du même type que les précédents. En insistant sur l'église, ces préjugés étaient immédiatement démentis, ce qui rendait le film intrigant.

<sup>165</sup>Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. México, D. F., Editorial Posada, 1986, p.76.

<sup>166</sup>*El Universal*, México, D.F., mardi le 24 décembre 1946, section 3, p.5.

**HOY 2a SEMANA TRIUNFAL!**  
PARA COMODIDAD DEL PUBLICO, LAS TAQUILLAS SE ABREN  
A LAS 10.30 A. M.

**\$4.00 A TODA HORA \$4.00**



**HOY GRAN EXITO!**

*Panamericana Titulo S.A.*  
PRESENTA

*María Félix*



# ENAMORADA

*Emilio Fernández*

*Pedro Armendáriz*  
*Fernando Fernández*

Productor  
**BENITO ALAZRANI FRANCO**  
Escenografía de  
**GABRIEL FIGUEROA**



Noticiero Mexicano, 11.30, 1.35 y 9.30; Actualidades RKO, 11.45, 1.54, 3.42, 5.42, 7.34 y 9.45; ENAMORADA (Aut. 5454-A), 11.57, 2.04, 4, 8.50, 7.48 y 9.47. Intermedios: 1.25, 2.15, 5.29, 7.35 y 9.57. LOCALIDAD: A TODA HORA: \$4.00.

*Panamericana Titulo S.A.*

L'autre élément vanté dans les slogans publicitaires est la dramatique histoire d'amour que vit María Félix: «Un magnífico escenario para una pasión arrolladora»<sup>167</sup>; «Jamás un romance tuvo marco tan soberbio»<sup>168</sup>; «El más bello y puro amor, bajo el cielo más hermoso del mundo»<sup>169</sup>. Ce dernier slogan affiche aussi la fierté mexicaine, une qualité qui est toujours mise en valeur et fait mousser le sentiment national. Malgré l'aspect primordial de l'histoire d'amour, le galant est étonnamment absent de l'iconographie publicitaire. Par contre, on peut relier le thème religieux, la façade de l'église, au temps de Noël ainsi qu'à l'importance de la religion dans la société mexicaine de l'époque. La première du film a eu lieu le jour de Noël, ce qui n'est pas un hasard. Inspiré par cette fête religieuse, le public était sûrement plus réceptif à la publicité à ce moment précis de l'année. Le film a d'ailleurs été présenté en même temps dans une quinzaine de salles réparties à travers tout le Mexique<sup>170</sup>. Il a été unanimement adopté par la critique et le public.

Le ton du film oscille entre quelques scènes comiques et une situation inexorablement dramatique. L'histoire se déroule pendant la révolution, alors que les troupes révolutionnaires prennent possession du village de Cholula. Le chef de la troupe, José Juan, interprété par Pedro Armendáriz, décide de fusiller le père de l'héroïne, Beatriz, sans se soucier de lui trouver un crime plus grave que celui d'être riche et de croire à la cause opposée. Il renverse sa décision par la suite, quand il se rend compte que la femme qui l'attire tant, Beatriz jouée par María Félix, est justement la fille de celui qu'il a condamné. Tentant par tous les moyens de se faire accepter de la belle bourgeoise, il se fait impitoyablement rejeter par cette dernière. Les conseils du curé du village, qui est en fait un ancien camarade de classe de José Juan, n'auront servi à rien. Alors que la troupe révolutionnaire se retire du village pour éviter un combat inégal et des morts inutiles face à un ennemi fédéral plus nombreux, Beatriz choisit finalement de se faire *soldadera* et de

<sup>167</sup>*Excelsior*, México, D.F., lundi le 23 décembre 1946, section 2, p.7.

<sup>168</sup>*Excelsior*, México, D.F., dimanche le 15 décembre 1946, section 2, p.2.

<sup>169</sup>*Excelsior*, México, D.F., samedi le 22 décembre 1946, section 2, p.5.

<sup>170</sup>*Excelsior*, México, D.F., mercredi le 1er janvier 1946, section 2, p.7.

suivre le général révolutionnaire plutôt que de se marier à un riche gringo sous le regard approbateur de son père.

Des batailles de la révolution, il n'y en a qu'une évoquée pendant les premières images du film. Malgré ce préambule belliqueux présentant quelques cascades de cavaliers tombant de leurs montures, les ennemis sont absents et les armes sont plutôt discrètes. On n'évite cependant pas l'éternelle scène du *fusilamiento* qui revient à deux reprises. La première fois, c'est un haut gradé de l'armée des fédéraux qui tombe sous les balles. La scène sert de transition pour marquer l'entrée du groupe des riches dans le quartier général des révolutionnaires. La seconde est introduite par une discussion tout à fait cocasse entre deux soldats du général révolutionnaire dont les avis diffèrent quant à l'ordre donné par José Juan. Chacun croyant sa version, celui qui a reçu l'ordre de fusiller poursuit son travail pour ne pas lui-même trouver la mort en ne s'exécutant pas. À une seconde de l'ordre fatal, le général arrive et décommande l'exécution.

Bien sûr, les fusils servent aussi à tuer les traîtres, comme le riche commerçant qui, à l'arrivée des révolutionnaires, est même prêt à donner son épouse pour avoir la vie sauve. Non seulement est-il du côté des riches mais en plus, il n'est pas vraiment un homme qui se respecte, selon les valeurs véhiculées dans le film. José Juan se fait un devoir de l'expliquer à son public: «...aquellos que se estan baleando entre dos bandos, los que quieren estar bien con todos, los que no son enemigos de nadie [...] estos son los verdaderos traidores, los bastardos»<sup>171</sup>. Les hommes doivent être courageux, tenir à leurs idées plutôt que d'avoir peur de la mort. C'est le cas de José Juan, du père de Beatriz et aussi du curé et du *gringo*. Mais par dessus tout, c'est le cas de Beatriz qui appartient à la classe sociale supérieure. Pourtant, son attitude lui attire les doux reproches de son père ainsi que du curé. On la présente comme une femme trop orgueilleuse, brusque, irréfléchie. Son tempérament bouillant est un défaut à corriger. C'est d'ailleurs le seul reproche que lui fait le critique Alvaro Custodio en parlant du jeu de l'actrice: «[...]

---

<sup>171</sup>*Enamorada*, min. 00:13:37

en alguna ocasión exagera un poco su impetuosidad femenina [...]»<sup>172</sup>. Le caractère de Beatriz est inusité pour la société mexicaine de l'époque et l'interprétation qu'en fait Félix choque certains esprits.

À défaut de batailles, le spectateur a droit à toutes sortes de discussions sur les idéaux des personnages. Trois avis se rencontrent. Celui des bourgeois, incarné par le propriétaire et sa fille, celui du révolutionnaire, incarné par le général et celui de l'homme d'Église qu'est le curé. Le scénario offre généreusement à chacun la possibilité d'exprimer son point de vue. Le réalisateur ose même lancer le général et le curé dans une réflexion sur les rapprochements possibles entre les idéaux de la révolution et ceux de la religion catholique. Leurs points de rencontre sont historiques et artistiques. D'une part, José Juan se compare aux missionnaires du XVI<sup>e</sup> siècle qui devaient comme lui utiliser la violence pour arriver à leurs fins. D'autre part, un tableau de l'adoration des rois mages inspire le général qui voit dans ce tableau un symbole trop oublié des hommes. Les rois mages représentent: «... el poder, la riqueza y la opresión»<sup>173</sup> alors que l'enfant apporte avec lui l'amour la charité, la pureté et la bonté. Mais son inspiration lui vient d'un manque de culture qui lui fait dire que le peintre, qui s'appelait Juárez, ne pouvait être que Benito Juárez: «This misrecognition is crucial to the film since it is a pun on Juárez, a pun that substitutes a painter (and his representation of classlessness) for the sectarian anticlerical politician, and substitutes a work of representation for revolutionary social change»<sup>174</sup>.

Son envolée poétique face à cet Enfant, symbole du peuple mexicain, se compare à celle qui l'anime lorsqu'il décrit Beatriz. On comprend alors que le mouvement révolutionnaire est relié de près au mouvement amoureux. Alberoni le met en ces mots : «Entre les grands mouvements collectifs de l'histoire et le fait de tomber amoureux il y a [cependant] une parenté très proche: la nature des forces qui se libèrent et qui agissent sont

<sup>172</sup>Alvaro Custodio, «Cinema: Enamorada» in *Excelsior*, México, D.F., 26 décembre 1946, section 3, p.4.

<sup>173</sup>*Enamorada*, min. 00:45:13.

<sup>174</sup>Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York, Columbia University Press, 1989, p.150.

du même type; de nombreuses expériences, la solidarité, la joie de vivre, le renouveau, sont analogues»<sup>175</sup>. La différence majeure réside dans le nombre de personnes impliquées dans les mouvements.

Il est plus rare que ce soit l'homme qui ait la capacité de verbaliser ses émotions. Le rôle de José Juan est à la fois typique, celui du héros macho, mais comporte un aspect particulier qu'il doit au genre mélodramatique si cher à la tradition cinématographique mexicaine. Selon l'explication de Martín Barbero, le mélodrame favorise avant tout les sentiments. Le jeu souvent exagéré des acteurs s'explique par la trajectoire historique du genre qui se frotte au XIXe siècle à l'interdiction de la parole dans les représentations populaires: «... con la correspondiente necesidad de un exceso de gesto»<sup>176</sup>. Ce jeu doit engendrer les quatre sentiments à la base du mélodrame: «miedo, entusiasmo, lástima y risa». Si on visionne le film avec l'idée d'un mélodrame, alors les scènes comiques «slap stick»<sup>177</sup> ne choquent pas vraiment et le comportement de José Juan non plus. Par contre, celui qui pense davantage au film révolutionnaire sera dérangé par ces scènes: «un torneo de bofetadas totalmente fuera de contexto»<sup>178</sup>.

Le critique du quotidien *Excelsior* décrit bien la sympathie que dégage le personnage de José Juan du point de vue du public mexicain:

El protagonista de "Enamorada" es otro general revolucionario, dotado esta vez de un profundo sentido humano, inclinado fervorosamente al favor de los humildes, en quien se incubaba una gran pasión, que no le es correspondida, pero que el general, aun teniendo en su mano un poder absoluto, no impone, como es usual en el turbión de una guerra. Magnífico tipo ese general Reyes de "Enamorada", que viene a revindicar todas las falsas interpretaciones del cine nacional sobre las grandes figuras anónimas de la Revolución<sup>179</sup>.

La sensibilité de José Juan a finalement raison des appréhensions de Beatriz. Pourtant, cet aspect est tout à fait exceptionnel dans un personnage de révolutionnaire.

<sup>175</sup>Francesco Alberoni, *Le choc amoureux: recherches sur l'état naissant de l'amour*. Paris, Ramsay, 1979, p.10.

<sup>176</sup>José Marín Barbero et S. Muñoz, *Televisión y Melodrama*. Bogota, 1992, p.45.

<sup>177</sup>*Ibid.*, p.45.

<sup>178</sup>García Riera, *op. cit.*, vol. 3, p.133.

<sup>179</sup>Custodio, «Cinema: Enamorada» *op. cit.*, section 3, p.4.

Normalement, les chefs révolutionnaires sont dépeints comme des êtres rustres, peu cultivés et articulés, souvent analphabètes mais bons guerriers et patriotes jusqu'au bout. Cette fois, le général, souffrant d'une peine d'amour, accepte de demander pardon à la belle pour sa mauvaise conduite. De plus, il sait se laisser émouvoir par la peinture et reconnaît la valeur d'une œuvre d'art pour le patrimoine. Plutôt que de la vendre et d'empocher le bénéfice pour sa guerre, il préfère changer le tableau de mur afin que celui-ci se trouve dans une meilleure lumière. Qui pourrait refuser un homme aussi sensible? Le critique nous fait savoir que cette nouvelle image du général révolutionnaire a de quoi enchanter un public à la recherche d'un traitement plus positif d'années sombres.

Le curé sert de messager entre les deux opposés et l'église, de lieu de pardon et de réconciliation. Jean Franco remarque aussi le rôle inhabituel que joue l'Église. Du moins dans le contexte évoqué, son rôle est inespéré. Franco décrit l'Église comme servant de «mediator between the old landowning class and the new revolutionary leadership, and between the sexes»<sup>180</sup>. Le curé peut expliquer à Beatriz ce dont lui fait part José Juan, car si elle refuse complètement d'écouter José Juan, elle accorde toute sa confiance à l'homme d'Église. Au long du film, Beatriz voit son monde se transformer par l'appel de l'amour et de la patrie. Comme le conclut Elizabeth Salas après une brève étude de la femme dans l'armée mexicaine présente dans les films: «Love appears to turn Amazons into docile wives and mothers»<sup>181</sup>. Après avoir durement critiqué les *soldaderas* en insinuant leur manque de dignité qu'entraîne leur comportement sexuel, elle finit par changer de camp en laissant en plan tout ce qu'elle a. Contrairement à son équivalent masculin, sa volte-face dramatique n'est pas exprimée par un discours puisque tout se joue sans une parole. Les gestes et les regards rendent compte de sa prise de conscience qui se termine dans une action concrète.

---

<sup>180</sup>Franco, *op. cit.*, p.149.

<sup>181</sup>Elizabeth Salas, *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History*. Austin, University of Texas Press, 1990, p.101.

«La *surcharge dépressive* précède tous les mouvements collectifs tout comme elle précède l'amour naissant. Face à l'autodestruction, même la peur s'atténue et tout ce que l'on avait vécu comme une séduction à fuir, apparaît sous un jour différent»<sup>182</sup>. Chaque scène où Beatriz est en compagnie de son fiancé confirme que Beatriz ne ressent rien pour l'homme qui se trouve devant elle. Leur union signifierait l'autodestruction de la belle. De même, ses discours hautains et méprisants sur les femmes de sa nation ne la convainquent pas elle-même. En se positionnant ainsi, elle ne favorise pas son développement personnel. Gardienne féroce de sa maison et de ses propriétés, elle se doit de comprendre les enjeux de la lutte qui sévit afin d'avoir une vision plus juste et de ne pas dénigrer gratuitement des gens qui se battent pour obtenir ce qu'elle défend. Et qui lui sert de guide dans sa découverte d'elle-même? José Juan, bien sûr, qui lui explique comment il la perçoit et ce qu'il pense de la vie qu'elle va sûrement mener.

Si on se replonge dans l'époque de la révolution, son attachement à la terre prend une signification particulière devant la réalité belligérante du pays. Elle fait un pas de plus dans sa réalisation propre en s'associant au mouvement révolutionnaire qui prône l'accès à la terre pour tous. Si on se réfère cette fois à l'année de la sortie du film, on peut également déchiffrer un message concernant la politique d'alors:

Feminine militancy had increased during the regime of Lázaro Cárdenas, but women had failed to get the vote partly because Cárdenas believed that they would support the conservatives. *Enamorada* presents an exemplary resolution of this conflict, for it shows how militant conservative women can be won over by a postrevolutionary regime that has left the violent past behind<sup>183</sup>.

L'iconographie de la publicité qui a entouré la sortie du film donne raison à cette interprétation politique du film. La femme et l'église sont les deux éléments clés qui permettent aux femmes de s'identifier, et particulièrement à celles qui sont proches de la religion.

---

<sup>182</sup>Alberoni, *op. cit.*, p.30.

<sup>183</sup>Franco, *op. cit.*, p.149.

Du point de vue du spectateur, ce qui frappe chez cette femme est sa grande beauté. La photographie de Figueroa la flatte particulièrement et Fernández joue beaucoup sur son visage lors de gros plans. Lorsqu'à la fin du film le spectateur la trouve en proie au doute et à l'inquiétude, soit dans une situation où elle est vulnérable, il ne peut faire autrement que de compatir. Elle est jouée et filmée pour que les spectateurs tombent amoureux d'elle. D'ailleurs, tous les hommes qui l'entourent semblent l'aimer inconditionnellement, que ce soit son père, le curé, son fiancé ou le général. En ce qui concerne les spectatrices, María Félix leur permet d'éprouver, à travers leur identification au personnage, ce que c'est que de prendre soi-même les décisions majeures qui déterminent le reste de sa vie. Dans les deux cas, elle amène les spectateurs et spectatrices à valoriser la révolution qui est le mouvement collectif qui permet son épanouissement. Tomber amoureux d'elle, ou l'admirer, c'est un peu tomber amoureux ou admirer la révolution, la cause qu'elle fait finalement sienne. Dans le contexte post révolutionnaire des années cinquante, c'est aussi se rallier au gouvernement en place. Ceci dit, l'idéologie révolutionnaire est simplifiée et idéalisée dans *Enamorada*, respectant les règles de l'esthétique populaire, si bien qu'il est très difficile de prétendre que tous les spectateurs aspiraient aux mêmes idéaux que José Juan. Son discours révolutionnaire est grandiose mais vague. Il n'a que peu à voir avec la réalité vécue par les Mexicains

Le regard de la caméra sur le curé suggère l'ambivalence de ce dernier. D'un côté, il craint la rencontre entre Beatriz et José Juan. Il s'y oppose même et élève la voix pour faire comprendre à José Juan que Beatriz n'est pas faite pour lui. Sa vision de la femme, et de Beatriz en particulier, est extrêmement conservatrice: «... es para cuidar un hogar»<sup>184</sup>. La femme est cet être qui a le pouvoir et le devoir de créer un foyer, de se fixer à un lopin de terre afin de faire naître la vie de la terre en cultivant et de donner naissance elle-même. Étant un guerrier nomade, le curé ne considère pas que José Juan est en mesure d'offrir des conditions de vie décentes à une femme: «... ¿Tu que tienes?... un

---

<sup>184</sup>*Enamorada*, min. 00:49:39

ideal que destruye todo lo que ella representa»<sup>185</sup>. Pourtant, le curé est aussi celui qui perçoit, avant que la rencontre n'ait lieu, le choc inévitable des deux tempéraments. Il est troublant dans ses paroles à Beatriz : «Usted no es como las demás»<sup>186</sup>. Qu'est-ce qu'un homme d'Église tente de glisser à une femme dans une telle phrase? Comment comprendre l'insistance de son regard posé sur Beatriz quand cette dernière s'apprête à signer son nom sur le registre civil et qu'il lui dévoile la déroute et la fuite du général? A-t-il senti le déchirement que vit Beatriz? Il lui offre une dernière chance de faire le bon choix. En sachant pertinemment lequel des deux partis elle favorisera. L'opposition première du curé est anéantie devant la force de son amitié pour José Juan, de son nationalisme peut-être et de sa compréhension du rôle d'intermédiaire que joue Beatriz.

Les explications des idéaux de chacun remplacent le combat physique et donnent un ton didactique au film. Sous ce jour, le chef révolutionnaire semble être un homme sage et réfléchi. D'entrée de jeu, il pouvait paraître un peu brutal mais l'amour l'a adouci et surtout assagi. Du point de vue du réalisateur, le même processus de transformation opère sur la femme qui finit par suivre son homme reprenant à la fois sa vocation de femme et de mexicaine. Son geste final n'est pas réaliste nous dit Salas.

In real life the woman played by Félix would have used her inheritance or asked her father for funds to raise a troop of soldiers (either male or female) and become a *capitana* or a *coronela*. She would have fought in alliance with the rebel general and her outspokenness and veracity would have been incorporated into the general's overall.<sup>187</sup>

Avec l'argent et le pouvoir qu'elle a, il aurait été plus logique qu'elle aide la révolution d'une manière différente, en se servant de ses atouts pour acquérir des armes plutôt que de se faire *soldadera* sans savoir ce qui l'attend. Il ne faut pas perdre de vue que Félix, sur un plateau de tournage, doit se conformer au scénario et au réalisateur, dans ce cas Emilio Fernández. En 1946, bien que déjà célèbre, elle est encore au début de sa carrière. Elle a eu son mot à dire dans le projet, semble-t-il, et a obtenu que Mauricio Magdaleno réécrive

---

<sup>185</sup>*Enamorada*, min. 00:49:32

<sup>186</sup>*Enamorada*, min. 00:29:54

<sup>187</sup>Salas, *op. cit.*, p.99.

son rôle<sup>188</sup>. Il faut reconnaître que son personnage lui donne beaucoup de présence et la met bien en valeur, ce qui à cette époque demeure sa préoccupation principale. Les films populaires n'ont pas pour but d'être réalistes et une fois de plus, le mélodrame a plus de poids que la réalité.

Ajoutons à cela que Fernández présente un Mexique particulièrement traditionnel, officiel en ce qui a trait à la division entre femmes et hommes et en ce qui a trait à la révolution. Sa vision du pays est imprégnée d'un discours patriotique relié aux deux idéologies les plus en vogue après la révolution, soit l'*indigenismo* et le *machismo*<sup>189</sup>.

Une clarification s'impose afin de comprendre la fin du film étonnamment pacifiée. À qui attribuer cette «pacification»? À la trame narrative ou au réalisateur? La finale est le moment clé qui permet d'avancer une hypothèse.

Le bruit d'un premier coup de feu des fédéraux qui approchent le village pour le reprendre est l'élément déclencheur de la finale du film. Rappelons que le film s'ouvre sur le plan d'un canon qui tire bruyamment un boulet et que ce second tir boucle la boucle que le premier avait ouverte. Le second bruit de tir fait prendre conscience à María Félix qu'elle aime le général révolutionnaire et qu'elle préfère, plutôt que de se marier à un Américain, le suivre là où il ira. C'est la réconciliation non seulement de deux caractères qui s'opposaient jusque là mais aussi de la bourgeoisie ou des propriétaires et du peuple ou des sans terre. «El Indio Fernández's film *Enamorada* restores and realigns the family torn apart by the Revolution: desire is bound by the increasingly inclusive contexts of family, church, *patria*»<sup>190</sup>. Si on se réfère à la société productrice du film, après Cárdenas, c'était la politique du PRI de favoriser cette réconciliation. Le film présente la reconnaissance par les riches des qualités morales des pauvres. En même temps, la toute dernière image du film nous montre María Félix, qui est insoumise à son rôle de femme

<sup>188</sup>María Félix, *op.cit.*, vol.II, p.31.

<sup>189</sup>C'est ce qu'explique Hershfield en s'appuyant également sur les écrits de Julia Tuñón. In Hershfield, *op. cit.*, p.51.

<sup>190</sup>William Rowe et Vivian Schelling, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. New York, Verso, 1991, p.99.

pendant tout le film, marchant à côté du cheval de celui qu'elle a finalement choisi, soumise, heureuse et fière comme toutes les autres *soldaderas*. La réalisatrice mexicaine Matilde Landeta, qui révèle que pour elle ce film est un des plus beaux du cinéma mexicain, termine cependant son commentaire en disant: «Sin embargo me disgusta porque declara sumisa a la mujer»<sup>191</sup>.

Inévitablement, la finale laisse un goût amer aux femmes conscientes de leur position dans la société mexicaine. Cependant, le film répond au genre mélodramatique qui se solde, encore plus communément dans le cinéma mexicain qu'ailleurs, par une fin heureuse. On peut donc voir dans cette fin le fait d'une trame narrative qui met la femme en contrôle de la situation finale et qui lui accorde le pouvoir exclusif d'une réconciliation qui la porte au sommet de sa gloire nationale. À ce stade du récit, juste après que son parrain lui rappelle sa «mexicanité» et son devoir en tant que Mexicaine, Beatriz suivant le général symbolise le peuple mexicain. La marche finale symbolise le mouvement amoureux tout comme le mouvement collectif historique nommé révolution ou, formulé différemment: «The union of the two protagonists resolves the film's conflict by a simultaneous affirmation of both the revolution and the status quo»<sup>192</sup>.

Un objet qui apparaît à plusieurs reprises dans le film et qui est toujours associé à Beatriz prend un sens particulier lorsqu'on l'examine systématiquement. Le châle, avec lequel Beatriz se couvre la tête en sortant de l'église, est un vêtement féminin qui prend différentes significations selon la manière dont il est porté. Avant tout, c'est un vêtement usuel que portent les femmes mexicaines. Ici, il peut être lu comme un signe. Devant le prêtre ou dans l'église, Beatriz a tendance à se couvrir la tête de cette étoffe. Il indique la soumission de la femme devant l'autorité religieuse. Par contre, elle peut aussi jouer avec cette pièce de tissu coquettement afin de se mettre en valeur. En passant le portique de l'église, elle la laisse tomber sur ses avant-bras et dans sa démarche décidée elle fait

---

<sup>191</sup>Matilde Landeta, «El espíritu de un país» in *Revisión del cine mexicano, Artes de México, nueva época*, 10 (1990), p.32.

<sup>192</sup>Deborah Mistrón, «A Hybrid Subgenre: The Revolutionary Melodrama in the Mexican Cinema», *Studies in Latin American Popular Culture*. Vol.3, 1984, p.47.

onduler les bouts qu'elle laisse glisser le long de sa robe. C'est à ce moment que la remarque José Juan, quand elle lève un peu sa robe pour grimper sur un trottoir très haut. L'attitude de Beatriz est carrément frondeuse quand elle se promène dans la rue. On ne voit que peu d'autres figures féminines dans le décor extérieur. Souvent elles portent le châle sur la tête.

À deux reprises, son utilisation du châle s'extrapole symboliquement. D'abord, lorsqu'elle affronte directement José Juan et lui donne deux baffes, elle se recule d'un pas pour violemment rejeter sur ses épaules les bouts de son châle, le droit à gauche et vice versa, puis tourne les talons et part d'un pas décidé. Par son geste, elle laisse voir son humeur, et le châle fait une croix sur son corps qu'elle compte bien garder pour elle. Par ailleurs, cette croix reprend celle que font les cartouches portées en bandouillère par les révolutionnaires en guerre. L'autre épisode où le châle prend une signification importante est lors de la finale du film. Au moment où Beatriz change d'avis, alors qu'elle vient de briser nerveusement le collier de perles que son fiancé lui a offert, elle court dehors et attrape au passage le châle de la domestique qui se trouve à la porte. À travers la manipulation d'objets auxquels le film donne un sens nouveau, de femme du monde riche elle s'abaisse à la pauvre femme domestique. La simplicité avec laquelle elle passe d'un état à l'autre montre bien que cette personne est naturellement amoureuse de sa nation qui se reflète ici par l'appropriation d'un objet culturel.

Que retient un auditoire au sortir d'une telle présentation? Le film change le caractère typique des acteurs de la révolution. La *soldadera* vient de la bourgeoisie alors que le général se sent plus macho après avoir su demander pardon à sa belle. C'est le monde à l'envers. Cette contradiction donne un indice sur la société qui a produit le film. Sur le plan individuel, María Félix assumait son rôle de Doña. Dans certains de ses films aussi. Par contre, lorsqu'il est question d'un processus historique national, impossible d'échapper complètement au rôle traditionnel de la femme mexicaine. Selon les récits de la Doña, elle a toujours beaucoup apprécié de travailler avec Fernández. Mais celui-ci n'a pas

été jusqu'à lui modeler un rôle complet de Doña dans un film révolutionnaire. Étant donné que les réalisateurs sont plus souvent des hommes, malgré les élans libérateurs de Félix, elle ne peut pas aller jusqu'au bout de son féminisme dans ce film. Comme nous l'avons vu, c'est tout de même la décision de Beatriz qui permet la réconciliation finale et met ainsi en valeur la femme. Entre ses goûts personnels, sa valorisation du professionnalisme—la majorité des gens qui ont travaillé avec Félix reconnaissent en elle une personne très professionnelle—et les possibilités qui se sont ouvertes à elle, elle a dû faire ses choix pour s'assurer le succès désiré. Le fameux duo Fernández-Figueroa lui aura permis de dévoiler sa beauté et son nationalisme dans un film de qualité. En retour, elle a joué le rôle jusqu'au bout, quitte à perdre le côté féministe de son personnage lors de la dernière scène mais tout en augmentant l'importance de son personnage pour sa nation.

### *Café Colón*

(1958, Benito Alazraki)

*Café Colón* est vanté dans les annonces publicitaires comme une immense superproduction par le cinéma Roble où il prend l'affiche près d'un mois avant d'être présenté dans une salle de second ordre. Tous les deux ou trois jours, sur la page consacrée au cinéma du quotidien mexicain *Excelsior*, une photo (parfois plus), accompagnée d'un court texte vante ce film en insistant particulièrement sur les qualités de la salle où il est à l'affiche. Sans prendre les formes attendues d'une publicité—en effet, les publicités de films publiées dans les journaux se retrouvent dans une autre section du journal—ces courts textes ont pour but d'inciter les lecteurs à se précipiter au «Roble» pour assister à l'une des représentations du film dont il est question.

Ces publicités à peine déguisées n'ont donc aucune valeur critique. Cependant, leurs slogans nous permettent de déduire ce qui était considéré comme les attraits majeurs du film, qu'il fallait à tout prix mentionner pour attirer le public. Selon ces articles, le nom

des acteurs est primordial, en particulier María Félix et Pedro Armendáriz qui formaient un des couples les plus en vogue de l'époque. Les noms des réalisateurs, producteurs et photographes ont légèrement moins d'importance si l'on se fie au nombre de leurs apparitions. Les techniques cinématographiques influencent visiblement le public. Rappelons qu'à cette époque le cinéma en couleurs est encore à ses débuts. En plus de ces données purement factuelles, le texte joue également sur la corde nationale : «[...]una película que le hará sentirse orgulloso de que en México se hagan películas de tan alta calidad, [...]»<sup>193</sup> ou encore «[...] más espectacular película realizada en los estudios mexicanos»<sup>194</sup>. Le côté historique du film ressort dans les commentaires comme celui-ci : « es una de las mejores películas filmadas en los últimos años y que se ha logrado grandioso triunfo al revivir con tanta propiedad la época inolvidable del café cantante que marcó toda una era en la historia de México»<sup>195</sup>. Mais aucun élément ne situe le lecteur à l'époque de la révolution mexicaine. L'époque qui est valorisée est celle de l'existence du Café Colón qui n'est nulle part délimitée dans le temps par une année ou une référence précise à la révolution.

Non seulement les slogans mais l'iconographie des annonces publicitaires aussi joue beaucoup plus sur la danse que sur la révolution pour vendre le produit. Les plus grands formats des annonces nous montrent des jambes de danseuses de «french cancan». Cette fois, l'atout n'est pas du côté des armes, des chevaux, des *sombreros*, des *soldaderas* et des trains mais plutôt du côté des danseuses et des chanteuses d'un café renommé. Le seul élément qui donne un indice important sur l'époque dont il est question se résume à la présence de Pedro Armendáriz sur certaines photos ajoutées au dessin. Le jeu de cet acteur fait de lui le prototype d'un héros révolutionnaire et tous les films qu'il a tournés avec Félix se déroulent lors de la révolution.

---

<sup>193</sup>*Excelsior*, 20 mars 1959, p.4-B.

<sup>194</sup>*Excelsior*, 24 mars 1959, p.4-B.

<sup>195</sup>*Excelsior*, 5 mars 1959, p. 4-B.

La présentation sur papier du film met davantage l'accent sur les éléments essentiels des films *cabareteras*, un genre qui a largement fait ses preuves dans les années quarante et qu'on peut définir ainsi: «a Mexican genre that incorporated aspects of the earlier "seduced and abandoned" Mexican melodramas, hard-edged elements of the cine de arrabal (Mexican cinema's urban melodrama), and popular music from the tropics ...»<sup>196</sup>. Dans une société en transformation, ces films permettaient d'exprimer les angoisses et le stress relié au rôle de la femme dans un monde économiquement changé. La prostituée était à la fois mère de famille et travailleuse afin de gagner l'argent nécessaire à payer la nourriture et l'éducation des enfants. Ce n'est pas exactement le cas de Monica, héroïne de *Café Colón*, qui cependant se situe aussi entre la prostituée et la future bonne mère-épouse.

Malgré le peu d'informations dans les publicités sur l'époque du Café Colón qui sera revécue à l'écran, le synopsis du film le plonge tout de même en pleine révolution. La fameuse Monica, chanteuse vedette du café, fait longuement attendre le public avant de finalement se produire. Occupée au téléphone, elle se fâche contre le général fédéral qui promettait de la marier mais qui doit fuir devant l'avance des révolutionnaires. Ceux-ci établissent justement leur quartier général dans ce café. Devant l'engagement qui rend le général indifférent à la vedette, Monica décide d'attirer son attention et d'obtenir du même coup les bijoux que le général garde pour la révolution. La chanteuse compte sur ses atouts féminins. Cependant, elle n'est pas au bout de ses peines. Malgré son insistance et ses extravagances, le général ne montre aucun intérêt particulier. Elle se prend alors à son propre jeu et, en suivant le général dans tous ses déplacements, se retrouve en pleine escarmouche. Le courage et la détermination dont fait preuve le général dans sa gestion de la crise tout comme dans cette bataille modifie l'opinion de la chanteuse à son sujet. Le général touché à son tour par la réaction de Monica dans cette escarmouche— elle avait pris une arme et suivit les *soldaderas* qui assuraient les arrières— tombe finalement amoureux

---

<sup>196</sup>Hershfield, *op. cit.*, p.77.

de la belle. Avant qu'il n'ait le temps de lui témoigner ses sentiments, le général fédéral est revenu voir sa fiancée qui cependant ne veut plus de lui. Monica et le général révolutionnaire font les pas qu'il faut vers l'autre, permettant alors leur rencontre. Monica refuse les boucles d'oreille que le général a finalement retirées du magot afin de les lui offrir. Elle lui avoue son ambition première mais l'assure qu'il lui a permis de changer ses priorités. Ensemble, ils rêvent de fonder une famille ... jusqu'à ce que les révolutionnaires viennent chercher leur général pour une affaire urgente.

Le coffre contenant les bijoux et l'or qui devaient servir à payer des armes pour les révolutionnaires est volé. Connaissant la faiblesse de sa dame pour les bijoux, le général commence par aller fouiller sa chambre où il ne découvre rien. En réalité, c'est un des siens qui a volé les bijoux afin de s'attirer les faveurs de la chanteuse. Celle-ci en profite pour bernier le voleur et redonner les bijoux au général sans pour autant lui pardonner son inconduite. Déçue et triste, l'artiste enfle la robe de mariée qu'elle a toujours rêvé de porter et descend pleurer dans le café désert. C'est alors que le général dans ses plus beaux atours va la cueillir. Ils sortent ensemble du café comme ils sortiraient d'une église après s'être mariés.

Un article d'*El Universal* fait part des commentaires du réalisateur à la sortie du film. Il y expose les raisons qui feront de son œuvre un succès en se prononçant sur le public mexicain. D'après lui, le grand public est capable d'apprécier un film de bonne qualité. Les producteurs pourraient ainsi récupérer la mise de fonds. Il met en valeur le budget particulièrement élevé de la production et semble suggérer que le film se situe au dessus d'une autre catégorie de films. Il distingue deux types de gens qui seront, les uns comme les autres, intéressés par son film: «Estoy seguro de que el nivel de los aficionados al cine en las clases populares es muy alto ... Nuestro público ha aprendido mucho de cine y nuestras clases altas, gracias a las películas de calidad, han aceptado ya las películas mexicanas y acuden a verlas»<sup>197</sup>. Il existe dans la société mexicaine encore

---

<sup>197</sup>«Todo el público puede apreciar una película cuando tiene calidad» in *El Universal*, 4 mars 1959, section1, p.36.

une grande ségrégation entre les classes populaires et l'élite, selon ce que dit Alejandro Galindo. Cette division des classes se reconnaît dans le film et se solde par la création d'une nouvelle classe, annulant le plus possible les divisions qui existaient. Dans *Enamorada*, on parle de la réconciliation de deux classes, ce qui va aussi dans le sens d'éliminer les divisions sociales. Cependant, *Enamorada* ne crée pas une nouvelle classe. Beatriz s'intègre aux révolutionnaires en acceptant de vivre à leur manière. Le clivage reste marqué entre les riches et les pauvres. L'intégration des classes sociales pour former une société unie est non seulement le message du film mais aussi ce que suggère Galindo en parlant du public qui, bien que diversifié, saura apprécier de la même manière son œuvre. L'extrait cité ci-dessus trahit cependant une réalité qui est toujours bien présente à la fin des années cinquante, celle d'une nette division sociale entre l'élite et le peuple. Le message du film et du réalisateur s'adresse directement à cette société par le biais d'une histoire ancrée dans un passé commun.

Deux mondes se font face dans cette histoire. D'une part, il y a la guerre. Les soldats, fédéraux comme révolutionnaires, s'affrontent pour décider de l'avenir du pays et de ses habitants. Les images des fédéraux se limitent au tout début du film et c'est une scène de débandade, de panique. À aucun moment ils ne semblent constituer une menace pour leur ennemi. Puis, on se frotte à des révolutionnaires plutôt administrateurs et organisateurs que guerriers. Ils sont bien élevés et n'ont pas de comportements violents déplacés. D'autre part, le Café Colón, lieu privilégié tout au long du film, n'est pas un endroit de bagarre. Il appartient officiellement aux vainqueurs sans que quoi que ce soit ne change son fonctionnement selon ceux qui dominent la situation. Même lorsque des coups de feu font rage à l'extérieur, personne ne s'en émeut outre mesure dans le café et le spectacle suit son cours. Cet oasis de plaisir et de paix dans un pays en guerre forme un monde à part qui ne répond qu'à sa propre réalité. Ce qui pose problème, ce n'est pas que le territoire où il se trouve change de camp mais plutôt que la chanteuse vedette ne descende pas sur le champ combler son public impatient. La réalité de la révolution n'a

pas sa place entre ces quatre murs. Monica le rappelle au général, qui s'est malencontreusement endormi pendant sa prestation, en le réveillant brutalement. Peu lui importe qu'il soit fatigué, il n'a qu'à bien se tenir devant une dame de sa classe.

Le jeu de María Félix n'est pas apprécié de la même manière par tous. Pour certains, elle reprend ce qu'elle a toujours fait en jouant à la grande dame: «María Félix es la siempre bella María de la voz bronca. No hay modo de que alguna vez salga de si mismo»<sup>198</sup>. Pour d'autres, son interprétation s'est améliorée. Un des aspects cruciaux de son personnage, sur lequel tout le monde s'entend, est sa beauté qui est mise en valeur par les costumes de Valdes Pesa. Félix devra se battre tout au long de sa carrière pour se sentir respectée par ses pairs en ce qui a trait à son jeu cinématographique: «La tragedia mayor que pueda tener una artista es que la juzguen solamente por su belleza siendo que lo que se debe buscar en ella es su arte, su habilidad para darle a los personajes que representa las características que señala el autor [...]»<sup>199</sup>, dit-elle lors d'une entrevue. Souvent, on se contente de dire qu'elle est belle et que c'est suffisant pour faire d'elle une vedette. Il faut bien admettre que les réalisateurs ne se lassent pas de mettre en valeur la femme et oublient de laisser à la femme la chance de démontrer ses talents d'actrice, ce qui est particulièrement vrai dans *Café Colón*.

Mise à part la chanteuse vedette, le café est peuplé de clients, du barman, des danseuses et danseurs ainsi que de différentes personnes plus ou moins louches qui trafiquent des petites affaires d'or volé. Il est tenu par un vrai aristocrate qui a repéré Monica et qui tente d'en faire une femme de sa classe sociale en lui apprenant les bonnes manières. Monica se trouve dans ce café à porter des robes toutes plus sophistiquées les unes que les autres grâce à l'enseignement de ce personnage. En réalité, elle est issue d'une famille peu fortunée d'un petit village et son langage vulgaire, au grand désespoir de son protecteur, trahit encore ses humbles origines. Félix joue un personnage de fausse

---

<sup>198</sup>Francisco H. Zarate, «La película de anoche: Café Colón» in Excelsior, México, D.F., 13 mars 1959, p.4-B.

<sup>199</sup>«Lo que opina María Félix de su película "La Escondida". Mi maquillaje es el indicado» in *El Universal*, 14 juin 1956, section 1, p.27.

aristocrate mais de vraie fille ou femme mexicaine. Tout comme dans *Enamorada*, c'est elle qui joue le personnage qui est physiquement le plus violent. Alors que dans le premier film, les idées de vengeance exprimées par Beatriz faisaient ressortir un imaginaire très violent, toujours physiquement, dans celui-ci, c'est le vocabulaire qui choque. Il y a une grande disparité entre les tenues vestimentaires d'une grande élégance de la belle dame et sa manière de s'exprimer carrément grossière. Cette grossièreté n'a pas convenu à plusieurs critiques qui se sont insurgés contre le réalisateur l'accusant de donner un mauvais exemple inutilement<sup>200</sup>.

Le contraste entre l'apparence et les dessous cachés de la vérité se poursuit. Si Monica est si vulgaire et peu obéissante à son professeur, c'est parce qu'elle n'est pas bien dans sa peau. Elle désire une autre vie puisque sa véritable ambition n'est pas de devenir une chanteuse de cabaret, même très connue. Le rêve de Monica reste le plus traditionnel possible: se marier en blanc. Le symbole est évident puisque le blanc est la couleur de la mariée vierge. En d'autres mots, celles qui font le choix d'avoir du succès, ce qui semble directement impliquer des relations avec des hommes avant le mariage, garderont toujours le regret de ne pouvoir passer du côté des femmes de bonne vie. Malgré tous les efforts de son protecteur aristocrate, qui a perdu le sens des vraies valeurs de la société mexicaine puisqu'il tient un lieu de débauche, la petite fille sortie de son village persiste à croire en son rêve. La vie luxueuse ne fait pas le poids devant la perspective de retourner à une vie plus traditionnelle, celle d'un couple qui s'unit pour fonder un foyer. Symboliquement, pour la société mexicaine, un révolutionnaire est plus attaché aux valeurs traditionnelles qu'un aristocrate et a plus de valeur aux yeux d'une femme. Le personnage de Monica se compare aisément à la vraie María Félix. Rappelons qu'elle aussi a quitté son milieu pour aller tenter sa chance dans la capitale. Au début, elle était satisfaite d'un travail qui lui permettait de vivre et de bien s'habiller. Or les grandes

---

<sup>200</sup>C'est le cas notamment de Francisco H. Zarate qui glisse dans sa critique: «[...] y si en el diálogo se evitara más de una vulgaridad, la obra podría haber sido considerada como un platillo digno para el paladar de los públicos que saben analizar el hecho fílmico, [...]» «La película de anoche: Café Colón» in *Excelsior*, México, D.F., 13 mars 1959, p.4-B.

tenues vestimentaires sont la principale richesse de Monica. Mais la comparaison s'arrête là. L'ambition de Félix n'est certainement pas de trouver mari et de se conformer au modèle type de la bonne épouse qui tient son ménage. Et sa biographie nous prouve qu'elle a tout fait pour ne pas tomber dans ce moule. Monica, elle, aspire à ce destin de tant de femmes mexicaines, un destin que les exigences économiques vont de moins en moins permettre.

Les deux personnages centraux modifient chacun à leur tour soit leur image soit leurs croyances en fonction de l'autre. Lui pour devenir galant et rehausser sa cote sociale: «Armendáriz destruye su propia imagen bronca al disparar rabioso contra un espejo y acaba vestido de charro elegantísimo para acceder a Félix y fundar una nueva burguesía revolucionaria»<sup>201</sup>. Elle pour se faire à l'idée de la révolution et retrouver les valeurs fondamentales de justice pour le peuple.

On aura compris, d'après le synopsis, la publicité et en particulier l'absence d'ennemi et finalement la prédominance de l'élément cabaret, qu'il n'y a pas de réflexion sur l'époque dans laquelle se déroule l'intrigue et que la révolution n'a, en apparence, rien de sérieux dans ce film. Pourtant, un message sur la révolution est tout de même véhiculé par le film. Le général, si vertueux au début, est lui-même corrompu à la fin et n'est racheté que par le beau geste de Monica qui refuse les boucles d'oreilles. Les personnages sont entièrement divisés entre la femme débauchée et l'homme moralement irréprochable: Sebastian est toujours en train de travailler, toujours à répondre à l'appel du devoir, à sa cause, la seule que le film présente. En plus de son dévouement pour la révolution, il est sensible à la misère des autres, s'assure de la bonne conduite de ses soldats en les faisant boire de l'eau plutôt que de l'alcool, par exemple. À l'opposé se trouve Monica qui malgré ses grands airs parle grossièrement, boit à en tomber endormie et travaille dans un lieu où se trament des affaires illégales. Elle n'a aucun scrupule à mentir au général sur ses intentions et à jouer le jeu de s'intéresser à la cause révolutionnaire. L'amour est, comme

---

<sup>201</sup>García Riera, *op. cit.*, tome 9, p.209.

dans *Enamorada*, l'élément qui transforme les deux êtres. La jeune femme se sauve ainsi de la mauvaise vie grâce à la révolution rédemptrice et à l'apparence virginale que lui donne la robe de mariée blanche. Par contre, le général déçoit les révolutionnaires. Il entre à fond dans le jeu d'apparence de sa belle. Symboliquement, le spectateur pourrait en déduire que: «la llamada "familia revolucionaria" tenía como meta el triunfo para llegar a comportarse exactamente como la "familia reaccionaria" depuesta»<sup>202</sup>. À qui la «victoire» entre la débauchée et le révolutionnaire? Une chose est sûre: les deux personnages ainsi vêtus de leurs plus beaux atours plaisaient certainement aux spectateurs.

Dans ses souvenirs, María Félix admet avoir eu plus de plaisir à tourner ce film que *La Cucaracha* et *Juana Gallo*: «Me divertí más en Café Colón por la música. Era un descanso salir de bataclana, bailando y cantando, en vez de revolcarme en las trincheras con el máuser al hombro»<sup>203</sup>. Ce rôle ne lui a pas vraiment lancé de défi et son jeu n'est pas non plus extraordinaire. On retrouve une assez grande similarité entre *Enamorada* et *Café Colón*. Le personnage féminin traverse des émotions semblables. Les deux fois, une jeune femme forte de caractère et attachée aux biens matériels est entourée d'hommes qui tentent de bien l'éduquer. Les parallèles se construisent ainsi: la propriété de Beatriz équivaut aux bijoux de Monica; le curé ou le père renvoient au protecteur aristocrate. Ils existent pour la rendre plus acceptable selon certaines normes de la bonne société. Les finales ont raison de l'entêtement et de la dureté de ces deux femmes et on les dévoile pleurant et inoffensives face à un amour qu'elles n'ont d'abord pas voulu admettre. L'amour adoucit ces personnages toujours joués par la même actrice. Une lecture féministe insisterait sur cette manière de rendre la femme inoffensive par les hommes, dans ce cas scénaristes, réalisateurs et acteurs. En l'occurrence, il s'agit de Pedro Armendáriz, un *charro* qui a déjà fait ses preuves comme macho. Chaque fois, la révolution fait partie des éléments indissociables de l'être aimé et que la femme doit accepter avec l'homme. L'explication idéologique n'a que peu d'importance dans *Café*

---

<sup>202</sup>Taibo I, *op. cit.*, p.218.

<sup>203</sup>Félix, *op. cit.*, vol. III, p.86.

*Colón*. Pour rester au niveau superficiel de l'ambiance du café, on n'entre pas dans un débat ni dans une explication de la situation, à la différence d'*Enamorada*. Tomber amoureux de Monica n'est pas l'équivalent d'embrasser la révolution mais plutôt d'opter pour une société traditionnelle où la femme n'a rien à faire en dehors de son foyer, surtout pas de se donner en spectacle. Les poses que prend María lorsqu'elle chante et le regard de la caméra donnent un résultat très artificiel qui résume bien tout le film. La révolution n'a aucune crédibilité et le personnage de Monica ajoute à l'invraisemblable de la situation.

### *La Cucaracha*

(1958, Ismael Rodríguez)

La plus belle collection des grands noms du cinéma mexicain des années quarante et cinquante se retrouve dans un film de 1958 choisi pour le festival de Cannes, comme nous l'avons déjà mentionné au deuxième chapitre. Se retrouvent côte à côte María Félix, Dolores del Río, Emilio Fernández et Pedro Armendáriz. La réunion de ces étoiles du cinéma mexicain sous la direction d'Ismael Rodríguez promet un tournage éprouvant. La réponse du directeur aux reproches que lui fait un co-scénariste sur les trop grandes concessions qu'il accorde aux actrices est révélatrice du climat tendu du tournage: «...Mire, quisiera ver no a Griffith, o a Fritz Lang o a Kurosawa, no quisiera ver a Dios dirigiendo a Dolores del Río y María Félix juntas, a ver que podía hacer! ... agregue usted a Emilio Fernández y a Pedro Armendáriz; mezcle todos esos elementos y sale ... una antología del miedo»<sup>204</sup>. Chaque artiste tente de faire passer ses idées et étant donné leur réunion, il est encore plus important pour eux de bien paraître dans leur rôle.

María Félix et Dolores del Río ont un parcours professionnel assez différent et pourtant elles se retrouvent toutes les deux à véhiculer un idéal comparable pour le spectateur. Leur réunion ne passe pas inaperçue: «México ha reunido por primera vez , ..., sus dos 'estrellas' más internacionalmente célebres»<sup>205</sup>. Alors que la première n'a

<sup>204</sup>El Heraldo 23 II 69 cité dans García Riera, *op. cit.*, tome 9, p.288.

<sup>205</sup>Excelsior, 11 février 1959, p.4-B.

JUEVES PROXIMO en los cines **ROBLE Y ARIEL**

LA PELICULA MAS APASIONANTE Y ESPECTACULAR EN LA HISTORIA DEL CINE MEXICANO I

UNA HISTORIA DE AMOR, QUE ESTABA PROHIBIDO CONTAR I

ISMAEL RODRIGUEZ presenta a

**MARIA DOLORES  
FELIX DEL RIO**

EMILIO PEDRO ANTONIO  
FERNANDEZ • ARMENDARIZ • AGUILAR

12

AUT. 20270-B  
ADOL  
ADUL



# LA CUCARACHA

— **EASTMANCOLOR**

con IGNACIO LOPEZ TARZO • FLOR SILVESTRE • COCO SANCHEZ  
ADAPTACION: ISMAEL RODRIGUEZ • RICARDO BARIBAY y JOSE LUIS CELLI  
ARGUMENTO Y PRODUCTOR ASOCIADO: JOSE DOLANOS PRADO  
MUSICA: RAUL LAVISTA  
FOTOGRAFIA: GABRIEL FIGUEROA



DIRECCION DE **ISMAEL RODRIGUEZ**



jamais fait un film à Hollywood, la seconde y a fait ses premières armes. Leur parcours les associe à un état d'esprit. Bien que Félix nie avoir systématiquement dénigré Hollywood, il reste qu'elle a effectivement accordé la priorité à l'Europe pour développer sa carrière d'actrice internationale. Elle admet ne pas avoir voulu se conformer aux rôles que les producteurs d'Hollywood lui offraient au début puis, lorsque des possibilités plus alléchantes se sont présentées, elle était déjà engagée ailleurs. Son refus du début est motivé par une conscience presque raciale des stéréotypes véhiculés par Hollywood sur les Mexicains: «...siempre me ofrecían papeles de huehuenche y a mí no me daba la gana de ir a Hollywood en ese plan. Me parecía que encerrarme en ese tipo de belleza autóctona era un menosprecio no sólo para mí sino para todo México»<sup>206</sup>. La relation de Félix avec son public mexicain est ponctuée de scandales mais elle lui est toujours restée fidèle. Cette explication démontre comment Félix se positionne dans le monde cinématographique international et prend sur elle la réputation des Mexicains en s'efforçant de lui faire honneur. Bien sûr, elle écrit ces lignes après coup et informe davantage sur ce que l'actrice mûre peut dire en faisant un bilan après la fin des événements.

Dolores del Río s'est fait connaître à Hollywood dans les années vingt, quand l'industrie mexicaine du cinéma existait à peine. À l'inverse de Félix, del Río a plutôt boudé son pays d'origine avant que sa carrière ne prenne un tournant mexicain au milieu des années quarante. À cette époque, Orson Wells l'avait laissée pour une autre et son succès aux États-Unis était devenu plus incertain. Dans une pièce de théâtre cynique, *Orquídeas a la luz de la luna*, Carlos Fuentes imagine une conversation entre les deux étoiles féminines du cinéma mexicain à la fin de leur vie, quand elles se retrouvent vieilles et aigries alors qu'elles partagent un logement ensemble<sup>207</sup>. Dans cette œuvre, leurs différences de parcours est un sujet de discussion important. Del Río accuse tout le temps Félix d'être jalouse d'elle alors que Félix se vante que seule l'Europe sait faire et reconnaître l'art véritable, un cliché facile. À la sortie de l'œuvre dans les années soixante,

<sup>206</sup>Félix, *op. cit.*, vol. III, p.48.

<sup>207</sup>Carlos Fuentes, *Orquídeas a la luz de la luna*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1982.

Félix la critique durement et assure de sa bonne entente avec del Río<sup>208</sup>. Mais les deux actrices sont «dos símbolos nacionales de diferente densidad, ya que Dolores y María se habían repartido muy cuidadosamente los significados de sus distintas personalidades»<sup>209</sup>. La répartition des rôles est particulièrement spectaculaire non seulement parce qu'elle contient des noms si connus, mais aussi parce qu'elle réunit les deux plus grandes actrices de l'heure malgré leurs différences. Un communiqué de presse paraît dans *El Universal* et *Excelsior* sur la relation entre les deux actrices, ce qui prouve que leur bonne entente était mise en doute par plusieurs. Il raconte la difficulté première du réalisateur de réunir les deux actrices mais assure par la suite qu'elles réagissent très bien à leur travail commun avec un résultat des plus satisfaisants: «[...] dieron por resultado el duelo admirable de dos extraordinarias actrices que se superan secuencia tras secuencia a lo largo de la trama de "La Cucaracha" [...]»<sup>210</sup>.

La vie de l'équipe pendant le tournage n'a pas dû être facile mais il ne reste que peu de témoignages. Félix se dit satisfaite du film:

En *La Cucaracha* hicimos un trabajo muy digno. ... Yo sabía perfectamente que no daba el tipo de soldadera pero eso era lo que me gustaba en el cine: representar personajes diferentes a mí, quitarme la piel y ponerme otra... Me faltaba ser la mujer de abajo. Pero mi tipo no habría sido un problema si las películas hubieran reflejado lo que de veras fue la Revolución. Todo lo querían poner atractivo y la Revolución Mexicana no fue así. Fue mucho más dura<sup>211</sup>.

Félix se lance un défi en s'attelant au rôle de *soldadera*. Tout en se faisant moins séductrice et plus vulgaire que dans ses autres films, elle n'endosse pas entièrement le rôle que voudrait lui faire jouer Ismael Rodríguez, particulièrement en ce qui à trait au langage. Comme le laisse entendre la citation ci-dessus, Félix est consciente de certains problèmes historiques dans les films sur la révolution. Toutefois, elle n'est pas prête elle-même à jouer à un niveau qui se rapproche de la vraisemblance. Par exemple, Félix soigne

---

<sup>208</sup>Félix, *op. cit.*, vol. III, p.85.

<sup>209</sup>Ignacio Taibo I, *op.cit.*, p.235.

<sup>210</sup>Le même texte apparaît sous deux titres différents dans les journaux. «María Félix y Dolores del Río hacen notable "La Cucaracha" in *El Universal*, 10 novembre 1959, section 3, p.7, puis «María Félix-Dolores del Río: una asociación real en "La Cucaracha" in *Excelsior*, 10 novembre 1959, p.4-B

<sup>211</sup>Félix, *op. cit.*, vol. III, p.84

beaucoup son langage et refuse plusieurs fois de s'en tenir au texte. Par exemple, au lieu de dire: «Vaya y trague mierda», elle prononcera une réplique au vocabulaire moins explicite: «Vaya y trague de lo que no se vende»<sup>212</sup>. Malgré ces adoucissements du langage, caprices des deux grandes vedettes féminines, quelques phrases choquent encore le public mexicain bien pensant.

Le synopsis survit tout de même à tous les changements exigés par les vedettes. Le général Zeta et sa troupe, qui suivent les ordres de Pancho Villa, arrive finalement dans un village après une dure campagne pendant laquelle beaucoup d'hommes ont été blessés. Il rencontre le chef révolutionnaire de l'endroit pour se rendre compte que ce dernier est un opportuniste qui n'a pas vraiment envie de risquer sa propre vie, ce qui explique qu'il ne soit pas allé aider Zeta dans sa campagne. Suivant les ordres de Villa, le général Zeta le fait exécuter et se charge de mettre de l'ordre dans le village pour préparer la prochaine bataille. Cucaracha, qui assiste à la rencontre entre les deux hommes, tente de s'attirer l'estime de Zeta en lui offrant une bouteille qu'il refuse. Pendant ce temps, les soldats de Zeta recrutent obligatoirement tous les hommes du village, même le maître d'école, malgré les protestations de son épouse Isabel.

Après une journée de bataille, on retrouve la troupe qui se repose, certains soignant des blessures. Cucaracha se trouve parmi ces gens et offre une tournée générale pour remonter le moral des hommes. Isabel a quitté le village et cherche son mari parmi les soldats qui dorment par-ci par-là avec les *soldaderas*. Elle finit par apprendre qu'il est mort pendant la journée.

Alors que la fête bat son plein, l'ennemi lance une attaque. Les révolutionnaires se positionnent rapidement pour riposter sans grand espoir de vaincre. Pourtant, ragillardis par la bonne ambiance, la troupe gagne la bataille. Le lendemain, les révolutionnaires poursuivent leur chemin et s'arrêtent dans un village. Cucaracha est en train de se choisir un *sarape* lorsque le général offre de le lui payer. Elle refuse et s'en va. Il va la retrouver

---

<sup>212</sup>Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p.232, 233.

dans sa chambre et les deux finissent par passer la nuit ensemble. Cucaracha s'attache très vite au général qui semble s'intéresser de plus en plus à Isabel, la triste veuve qui suit la troupe sans trop comprendre ce qui lui arrive.

Après s'être battu en duel pour Cucaracha et avoir tué un autre général villista, Zeta préfère Isabel à Cucaracha. Celle-ci s'en va boire sa peine et avoue à son amie qu'elle est enceinte. Elle décide d'avoir l'enfant et, après un accouchement difficile, elle retourne sur les chemins des troupes révolutionnaires pour montrer à Zeta son enfant qui a presque deux ans. Elle apprend alors que le général vient d'être tué. Elle hésite un instant puis s'élance avec son enfant pour rattraper la troupe.

*La Cucaracha* fut sélectionné pour représenter le Mexique à Cannes en 1959. Le film ne fit apparition sur les écrans du pays qu'en novembre. Dès le mois de mars, on annonce sa participation au festival. L'Association des producteurs explique pourquoi son choix s'arrête sur ce film: «por su alto sentido mexicanista, la congruencia e interés de su historia y el magnífico trabajo de dirección artístico y técnico de los participantes...»<sup>213</sup>. Il faut se rendre à l'évidence que la révolution garde la cote au fil des ans. La convergence du thème, des acteurs connus et de la sélection aide à saisir l'importance de la révolution dans la mémoire collective des Mexicains et la volonté d'en faire leur marque de commerce à l'étranger. Le côté misérable et déprimant de cette guerre civile fait place au versant spectaculaire.

*La Cucaracha*, une grandiose superproduction, une fois de plus, se différencie des autres films analysés par cette caractéristique: María Félix n'est point courtisée mais courtise elle-même. Elle n'a pas le dessus dans la relation amoureuse qu'elle établit. C'est Lola del Río, de son petit nom, ou plutôt Isabel dans ce rôle, qui parvient à gagner le cœur du plus macho des héros révolutionnaires rencontrés dans ce chapitre. Les deux rôles types de la femme mexicaine se confrontent: la mère et la putain. La femme-mère, qui est plutôt une femme pure étant donné que le veuvage l'a surprise sans enfant,

---

<sup>213</sup>«La Cucaracha representará a México en Cannes» in *Excelsior*, 3 mars 1959, p.4-B.

symbolise la stabilité et s'impose à sa rivale. Et c'est justement le côté bourgeois de cette femme qui séduit le général. Elle a une classe que la Cucaracha et les autres *soldaderas* n'ont pas. Évidemment, malgré toute sa beauté, la Cucaracha a un caractère de *macha*. Elle est violente dans ses paroles et dans ses gestes et boit comme un homme.

Le rejet de la Cucaracha par le général suit un duel dans lequel le général Zeta tue un autre général villiste qui l'avait provoqué en duel par amour pour la Cucaracha. La *soldadera*, qui s'acclimate au fur et à mesure aux différents hommes qui sont sur son chemin ou à qui elle choisit de se livrer, perd de la valeur en comparaison d'une femme qui refuse catégoriquement tout homme à la mort de son mari.

La finale du film renverse encore une fois les rôles. La conversion de la Cucaracha en mère apprivoisant Dieu et faisant baptiser son enfant la propulse dans le rôle de l'autre. Pour sa part, Isabel se retrouve seule à l'issue d'une bataille dans laquelle est tombé Zeta. Elle ne cadre pas directement avec le personnage de la putain. En fait, les deux femmes se retrouvent un peu sur un pied d'égalité. Le choix de Cucaracha de rejoindre la troupe avec son enfant dans les bras indique qu'elle pense trouver moyen de s'entendre avec son ancienne ennemie. Le résultat de la révolution pour la population mexicaine est le suivant : des enfants orphelins, des femmes éplorées et l'impossibilité d'une vie sédentaire qui est pourtant le propre de la femme-mère.

Les deux personnages féminins, contrairement aux films précédents, vivent avec les troupes révolutionnaires. Elles illustrent le rôle pratique des femmes dans des situations de guerre. À ce titre, le film comporte plusieurs scènes réalistes. Lors de batailles serrées, les femmes aussi prenaient les armes pour se battre. Par contre, il est également vrai que certaines se frottaient à des exclusions, en particulier dans les troupes villistes<sup>214</sup>. Le fameux général Zeta, qui est fidèle aux ordres de Villa, a donc très bien pu souhaiter l'évacuation des femmes de leurs quartiers. Cependant, il existait des femmes qui se battaient tout aussi bien que les hommes. Quelques-unes se sont même fait des

---

<sup>214</sup>Salas, *op. cit.*, p.75.

réputations qui leur ont valu des *corridos* à caractère héroïque pour souligner leurs exploits. Cependant, la majorité des femmes présentes avaient plutôt comme tâche de nourrir et de soigner leurs maris, pères, frères ou amants qui revenaient du combat.

Salas identifie deux types de *soldaderas*. Elles peuvent se battre au front ou rester plutôt à l'arrière. Les soldats femmes et ce que Salas a appelé «camp followers», deux rôles qui s'entremêlaient facilement selon les statuts des femmes (mère, amante, etc.), selon les situations et ainsi de suite. La Cucaracha donne un bel exemple de la guerrière qui se recycle en «camp-follower». Au début du film, elle est en pantalons, ce qui est parfaitement plausible du point de vue historique. Dans son cas, c'est un peu particulier parce qu'il n'y a pas d'autres femmes qui ont choisi le pantalon autour d'elle. C'est une manière explicite pour la femme de faire valoir un caractère combatif et plutôt masculin. Portés par Félix, les pantalons rappellent de plus un des scandales qu'elle a provoqué à la mort de Jorge Negrete qui était alors son mari. En sortant de l'avion qui rapatriait le corps, Félix portait des pantalons. La presse s'est immédiatement indignée de la tenue jugée irrespectueuse. Félix, pour sa part, relate qu'elle a simplement mis le premier habit foncé qui lui est tombé sous la main sans même imaginer qu'il pourrait causer tant d'émois<sup>215</sup>. Cette anecdote n'était certes pas oubliée quelques années à peine après le deuil national qu'avait causé le décès d'un des acteurs mexicains les plus appréciés et connus.

La Cucaracha change de tenue vestimentaire en même temps qu'elle change de rôle: de soldat à «camp follower». Elle devient la *soldadera* du chef. Il ne s'agit pas d'une situation officialisée par un mariage mais bien d'une union libre. Le général se permet de faire un premier pas vers la Cucaracha quand il la voit choisir un beau *sarape*. N'étant pas assez riche pour se l'offrir, elle en prend un autre plus abordable. Zeta lui offre alors le *sarape* qu'elle avait choisi en premier lieu. Elle s'empresse de refuser avec humeur et lance qu'elle préfère porter ce qu'elle peut s'offrir elle-même. Le *sarape* prend une valeur symbolique. Lorsque, par la suite, elle le porte, elle accepte d'appartenir à celui qui le lui a

---

<sup>215</sup>Félix, *op. cit.*, vol.III, p.31,

offert. La femme a choisi son homme, il est vrai, mais elle est traitée comme un objet que ce dernier s'approprie, voire qu'il s'achète. Il lui dit, en arrivant dans sa chambre, qu'il lui apporte des fleurs, une bouteille de vin «y su sarape que le gustaba de veinte pesos»<sup>216</sup>.

Le premier acte qui mène les deux personnages vers leur union est violent. La Cucaracha semble apprécier que le général lui démontre sa virilité en lui ordonnant, après l'avoir jetée par terre d'une claque au visage: «¡Desnúdese! Ahora va a ser mujer. ¡Desnúdese!»<sup>217</sup>. Elle s'exécute sans discussion et retrouve des gestes tendres pour l'occasion. À partir de ce moment, elle change d'attitude et de vêtements. Pour se promener au bras du général, le lendemain, elle est en jupe, le cheveux détachés. Elle va même faire la lessive à la rivière en compagnie de toutes les autres femmes, une des scènes de la vie quotidienne que Fernández inclut régulièrement dans ses films. C'est la première scène où elle occupe une position qui ne la différencie pas des autres *soldaderas* alors qu'Isabel s'en distingue en faisant sa propre toilette un peu à l'écart.

La jalousie de la Cucaracha à l'égard d'Isabel est sans borne. L'église, qui était le lieu privilégié des réconciliations et des pardons dans *Enamorada* devient un endroit où les deux femmes se disputent. Cucaracha ne montre aucun respect pour ce lieu de culte dans lequel Isabel s'est réfugiée pour prier, comme le veut la morale chrétienne. La dispute se solde par la marque du plus grand mépris de la Cucaracha. Défiant toutes les normes socialement acceptables, la Cucaracha quitte l'église dans un grand rire moqueur. Ce même rire a permis au réalisateur de présenter ce personnage au tout début du film. Elle avoue elle-même par la suite avoir ri pour attirer l'attention du général et pas pour se moquer de lui. Cucaracha rit lorsqu'elle se sent vulnérable et entre les quatre murs d'un endroit religieux, face à une bonne chrétienne, elle ne se sent pas à sa place. Elle ne pourra se sentir chez elle dans une église qu'avec son enfant dans les bras, après être passée par différents statuts qui définissent ses qualités intérieures: de soldat à maîtresse à mère.

---

<sup>216</sup> *La Cucaracha*, min. 00:40:40.

<sup>217</sup> *La Cucaracha*, min. 00:42:05.

Un autre élément symbolique est la croix que Cucaracha veut d'abord utiliser pour payer une tournée générale. On apprend alors son histoire; Cucaracha l'a volée à un soldat mort sur un champ de bataille. Le barman refuse catégoriquement de faire des affaires avec des objets religieux. Comme quoi l'indifférence de Cucaracha envers la religion marque peut-être un comportement marginal. Ce même objet acquiert une valeur toute différente lorsqu'elle le remet au général qui à son tour l'offre à Isabel. La croix, souvenir d'un moment heureux, devient importante pour elle. Par la suite, elle la remet à un petit garçon qui s'inquiète de la voir pleurer. Pour l'enfant, la croix n'a aucune valeur puisqu'elle ne lui permet pas de faire les jeux qu'il voudrait. Il préférerait nettement avoir une balle et quand Cucaracha lui offre sa croix, il répond: «¡No! Yo quiero una bala»<sup>218</sup>. Sa réflexion donne un indice de la violence quotidienne à laquelle il est exposé. Cucaracha ne s'est jamais vraiment intéressée aux enfants et sa fibre maternelle s'éveille au fur et à mesure de sa grossesse. Se défaire de sa croix c'est à la fois reconnaître sa défaite face à Isabel dans leur duel pour le général et reconnaître la valeur d'une chose qui jusqu'à présent la laissait indifférente: la religion et les enfants. Elle prend le rôle de mère plus au sérieux.

La violence de Cucaracha ne s'arrête pas à son rapport à Isabel. Lors de la première bataille, on la voit tirer avec un fusil pour venger la mort de son aide, Trompeta. Saoule, après que le général l'eut abandonnée, elle menace tous les clients de l'établissement avec une bouteille cassée dans la main. Et de façon générale, tout au long du film, elle a des gestes brusques sinon violents et un ton de voix agressif et commandant.

C'est pourtant cette femme qui met au monde l'enfant incarnant le nouveau Mexicain, celui qui naît de la révolution. Au moment de donner naissance, Cucaracha se rend chez une sorcière amérindienne qui l'accouche et sauve son enfant. Lors de cette scène, le film s'écarte de la perspective réaliste privilégiée jusque-là. La trame sonore est

---

<sup>218</sup>*LaCucaracha*, min. 01:20:22.

composée uniquement des hurlements de Cucaracha. Les prises de vue déformantes font passer le spectateur à une autre modalité de perception. De simple observateur, il adopte pour un instant le regard de Cucaracha. Le jeu de la caméra donne des allures étonnantes et même inquiétantes à l'Indienne. L'accouchement douloureux permet à la «femme» putain d'expié ses péchés. Le général révolutionnaire remet sur la bonne voie la «brebis égarée». Il meurt donc en héros dans une bataille sans même voir son enfant, le triomphe de la révolution.

Le thème de l'enfant orphelin de père, né pendant la révolution, n'est pas nouveau. *Flor Silvestre* joue encore plus explicitement sur ce symbole. Le moment où du réalisme on glisse dans un monde altéré reste surprenant. L'Amérindienne a l'air très menaçante et l'endroit inhospitalier. Sans son aide, pourtant, Cucaracha n'aurait probablement pas eu son fils vivant. Le personnage amérindien est essentiel à la naissance du nouveau Mexique et pourtant il est peu sympathique. La mythologie autour de la révolution a voulu donner à l'Amérindien une place de choix. On voit ces peuples représentés dans les peintures des muralistes et plusieurs auteurs les ont intégrés à leurs romans sur la révolution. L'indigénisme développé pour ancrer le pays dans ses racines américaines a refait surface dès les années vingt, ce qui explique l'importance des Amérindiens dans les films sur la révolution mexicaine. Ce personnage d'Amérindienne est à la fois normal et, bien qu'occupant peu de temps à l'écran, marquant pour le spectateur grâce au traitement visuel qui lui est réservé. Trompeta, l'autre femme visiblement amérindienne du scénario, avait plutôt le rôle de faire rire. C'était la servante un peu simple mais complètement dévouée, un rôle type de l'Amérindien dans les films sur la révolution.

La touche multiethnique ou indigéniste n'a pas beaucoup de place mais reste un élément important. La sorcière peut être vue comme une étape de plus dans la réhabilitation de Cucaracha à une vie plus traditionnelle. La seconde étape est sa visite à l'église pour faire baptiser son enfant.

Cucaracha est le nom d'un des *corridos* préférés des révolutionnaires<sup>219</sup>. Il vient en tête de liste avec «Adelita». La chanson date de l'époque de l'empire français quand les Mexicains ont repoussé les Français. Pendant la révolution, le *corrido* a été transformé et racontait que : «With the Villistas "La Cucaracha" wanted money for alcohol and marijuana. She was often so drunk or toned she could not walk straight»<sup>220</sup>. Le seul moment du film où Cucaracha ne peut plus marcher droit est lorsqu'elle noie son chagrin. L'image véhiculée est celle d'une femme «carefree, a woman for all who gave her liquor and love with open hands»<sup>221</sup>.

Une fois de plus, María Félix court pour rejoindre la troupe à la fin du film. La révolution l'avale. Par contre, cette fois, l'histoire d'amour qui l'entoure est beaucoup moins reluisante. Le spectateur ne tombe pas forcément amoureux d'elle. Cette révolution qui poursuit sa marche est moins resplendissante même si elle est attirante. Et cette femme qui s'élance pour la suivre est beaucoup plus désillusionnée que les deux héroïnes précédentes. Par contre, elle ne voit pas d'autre voie pour son enfant que celle de grandir dans la troupe révolutionnaire et de se battre pour la cause, comme l'a fait son père.

### *Juana Gallo*

(1960, Miguel Zacarías)

Juana Gallo eut un immense succès. Près d'un demi-million de personnes dans la capitale avait vu ce film un mois à peine après sa sortie dans les grands cinémas, «[...] lo cual establece un record impresionante»<sup>222</sup>. Le film n'apporte aucun élément nouveau au genre mais profite de la popularité de l'actrice principale et est nettement axé sur les champs de batailles. Les slogans publicitaires insistent également sur les intrigues amoureuses et sur les grandioses scènes de batailles pour piquer la curiosité du public:

<sup>219</sup>María Herrera-Sobek, *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington, Indiana University Press, 1993, p.108.

<sup>220</sup>Salas, *op. cit.*, p.89.

<sup>221</sup>Salas, *op. cit.*, p.82.

<sup>222</sup>«Casi medio millón de personas han visto "Juana Gallo" en cuatro cines» in *Excelsior*, 20 juillet 1961.

¡POR ELLA Y PARA ELLA...

PRODUCCIONES ZACARIAS, S. A. presenta a

MARIA FELIX

JORGE MISTRAL - LUIS AGUILAR

CHRISTIANE MARTELL - IGNACIO LOPEZ TARSO

en  
DIRIGIDOS POR MIGUEL ZACARIAS

¡JUANA GALLO ES  
AMOR Y MUERTE!

ROBLE MEXICO ARIEL

TRA  
DUC  
IDA



# Juana Gallo

con RITA MACEDO - RENE CARDONA - MARINA CAMACHO - JOSE ALFREDO JIMENEZ - NOE MURAYAMA - ARMANDO SAENZ

ALBERTO MARCOS - ANTONIO RAXEL - MANUEL DONDE. AUT. 31943 B.

ADOLESCENTES Y ADULTOS

Argumento y Adaptación: MIGUEL ZACARIAS - Fotografía: GABRIEL FIGUEROA

Musico: MANUEL ESPERON - Canciones de: JOSE ALFREDO JIMENEZ y ERNESTO JUAREZ

FILMADA EN EASTMANCOLOR Y MEXISCOPÉ



«Tres hombres sin miedo a la muerte, querían vivir ... por ella y para ella...»<sup>223</sup>. L'iconographie publicitaire, contrairement aux deux premiers films étudiés, est ancrée dans la révolution belliqueuse: cavaliers à cheval, canons, sombreros, fusils, etc. Même Juana Gallo ne se sépare pas de son fouet. Son portrait lui donne un air de femme forte, très décidée, voire frondeuse. Cette fois, elle porte une robe, mais, campée sur ses jambes un peu écartées à la manière masculine, elle arque son fouet qu'elle tient devant elle et donne l'impression de ne pas hésiter à s'en servir.

Le nom de Félix apparaît en tête dans la liste des acteurs. Et le commentaire fait sur son personnage ne laisse aucun doute sur son caractère une fois de plus passionné: «¡Juana Gallo es amor y muerte!». L'autre femme dans les réclames est une danseuse de french cancan qui dévoile ses jambes en souriant, symbole de la féminité auquel Félix ne correspond pas sur cette image. Comme dans *La Cucaracha*, elle aura un rôle de femme qui se bat.

Le synopsis du film que nous allons exposer correspond à la version que nous avons pu visionner. Le résumé que fait Paco Ignacio Taibo I comporte des éléments différents qui laissent croire qu'une autre version plus longue existe<sup>224</sup>. Il n'est nulle part question de ces éléments dans l'anthologie de García Riera. Ce dernier mentionne pourtant une autre scène qui serait également coupée dans la version du film qu'il a pu visionner. Dans le cadre de cette recherche, il n'est pas possible de vérifier les différentes versions vidéos qui circulent. Aussi fonderons-nous notre analyse sur le synopsis suivant.

Un général fédéral ordonne de fusiller deux hommes qui s'opposent à lui et surtout au gouvernement de Huerta. Il s'agit du père et du fiancé de Juana Gallo qui va immédiatement les venger en lançant une attaque victorieuse contre cette troupe. À la tête de son armée, elle refuse d'écouter un autre chef révolutionnaire et de le soutenir dans une opération qu'elle considère perdue d'avance. Usant de tactique, et contrairement au chef

<sup>223</sup>Publicité. *Excelsior*, 25 juin 1961, p.35-A.

<sup>224</sup>Il est question d'une longue introduction avant la mort du père et du fiancé de la futur Juana Gallo. Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p.258. Le court résumé du film que fait Carmen Barajas Sandoval semble corroborer la version que nous avons étudiée. *op. cit.*, p.163

qui vient de battre en retraite et qu'elle surnomme la *mula*, elle réussit à prendre la hacienda où se réfugiaient les fédéraux. Aidée d'un capitaine, à qui elle avait laissé la vie sauve au début du film et qui change de camp par la suite, elle prépare la suite de sa campagne. Elle fait fusiller deux de ses hommes qui ne se sont pas acquittés de leur tâche de distribution de denrées alimentaires. Par la suite, les fédéraux reprennent la hacienda. Le capitaine sauve à son tour Juana Gallo en l'emmenant dans une cachette alors qu'elle tombe blessée au combat. Emprisonnés dans leur cachette, alors que les fédéraux occupent à nouveau la hacienda, les deux deviennent amants. Ils ne sortent que lorsque les révolutionnaires reviennent à la charge. Enfin libre, Juana empêche que son amant soit transféré de bataillon. Ce dernier devient la risée des autres et leur relation s'envenime. Lors d'une bataille importante, Juana finit par embrasser la *mula* qu'elle a repoussé depuis le début alors qu'il le lui demande, blessé à mort. Son amant assiste à la scène et se relance dans la bataille sous le regard terrifié de Juana qui ne peut lui expliquer ce qui s'est vraiment passé. Juana enterre ses deux hommes à la fin de la bataille et poursuit sa lutte. Le film s'achève sur des images modernes de certaines réalisations du pays depuis la fin de la révolution.

Juana Gallo, bien avant d'être le titre d'un film, est le titre d'un *corrido*. Il raconte le courage et le patriotisme de cette femme dans les batailles de la révolution. Les recherches de Herrera-Sobek, qui n'a pas trouvé la chanson dans les plus anciens répertoires de corridos, l'amènent à penser que «...this song is a result of the general mythification process which the soldier woman has undergone»<sup>225</sup>. Le nom renferme plusieurs éléments importants. Tout d'abord le prénom, Juana, est le féminin de Juan, prénom par lequel on désignait le simple soldat. La traduction littérale du second nom est «coq», un animal qui a la réputation d'être batailleur en Amérique latine. Les combats de coqs sont d'ailleurs réservés aux hommes. En donnant une dimension animale à la femme, de plus celle d'un animal auquel on reconnaît des qualités typiquement mâles, on

---

<sup>225</sup>Herrera-Sobek, *op. cit.*, p.111.

fait passer la soldadera directement dans la catégorie du mythe: «The female soldier through her name "Juana Gallo" has been transformed into a mythic entity, an archetypal representation of those numerous women who fought in armed conflicts»<sup>226</sup>.

Mais avant d'être un mythe, Juana Gallo est aussi un personnage historique. María Soledad Ruiz Pérez semble être la femme qui a inspiré le *corrido*, puis le film. Elle n'a pas apprécié la version cinématographique. Elle aurait dit à María Félix, lors d'un entretien à la résidence présidentielle Los Pinos: «La película que usted hizo fue una cosa muy sucia. Yo no tomaba ni una gota de licor y no bailaba con los soldados. Yo era una generala, señora. Además yo no chupaba puros. Ahora la gente ya no me tiene estima por causa de esa película tan llena de mentiras»<sup>227</sup>. Pourtant Juana Gallo a beaucoup plus de vertus que Cucaracha qui boit et fume sans gêne en se donnant à celui qu'elle aime le plus. Nous ne mettons pas en doute que le personnage historique ne se reconnaisse pas dans son double cinématographique. Cependant, comme on l'a mentionné plus haut, il se peut qu'il existe une autre version du film qui comporte certaines scènes absentes de la version disponible. Ceci aiderait à comprendre les commentaires de María Soledad Ruiz Pérez.

Le côté frondeur et batailleur de Juana Gallo correspond à la personnalité de Félix. Par contre, Félix a toujours cherché à se différencier des autres femmes. Sa beauté exceptionnelle lui a donné la chance de ne pas être une quelconque «Juana». Malgré son nom, Juana Gallo n'est pas comme toutes les femmes. En fait, il y a très peu de femmes dans le film. Elle se retrouve, comme dans *Enamorada*, entourée d'hommes. Seulement, elle n'incarne pas du tout la féminité, contrairement à son rôle dans *Enamorada* ou *Café Colón*. «Los guionistas no resisten la tentación de disfrazar a María de hombre; parece haberse convertido en una obsesión que, en ocasiones, dura lo imprescindible, en el film, como para liberarse de tan permanente trauma»<sup>228</sup>. Juana Gallo est le film où le caractère de María se rapproche le plus du macho.

---

<sup>226</sup>*Ibid.*, p.112.

<sup>227</sup>Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p.262.

<sup>228</sup>*Ibid.*, p.258.

Pour insister sur son manque de féminité, une scène la présente marchant avec des bottillons à talons hauts, ce qu'elle semble faire pour la première fois de sa vie. Elle en est incapable et le résultat de ses efforts de se «faire belle» est plutôt comique. C'est le seul moment du film où elle soigne sa tenue et elle le fait après s'être rendu compte de l'attrait de la danseuse de french cancan sur son amant. Elle provoque tout un effet auprès de la gent masculine qui l'attendait pour parler stratégie militaire. Mais Juana Gallo est mal à l'aise dans cette tenue et retourne bien vite à ses anciennes habitudes. La métamorphose de Juana Gallo en grande dame n'aura pas lieu, cette fois-ci. L'accoutrement de Juana Gallo restera le même du début jusqu'à la fin du film. Il n'y a pas de processus de transformation qui soit nécessaire puisque dès le début du film, l'héroïne est d'une pureté nationaliste sans faille: une pauvre paysanne travaillant la terre qui se révolte devant la brutalité des soldats fédéraux et qui répond à la violence par la violence.

L'aspect le plus frappant du film demeure cette violence omniprésente. Les scènes de batailles sont longues, bruyantes, impressionnantes et nombreuses<sup>229</sup>. Elles jouent beaucoup sur la vitesse, les chevaux, le grand nombre des soldats et les morts, qu'elles soient spectaculaires ou pas. L'inspiration visuelle du réalisateur est basée sur diverses sources documentaires ce qui montre une volonté de vraisemblance qui pourtant n'est pas frappante<sup>230</sup>. Les cascades d'hommes blessés ou tués tombant de leurs montures sont fréquentes. D'ailleurs, Ignacio Taibo, qui est très critique quant au réalisme des scènes de batailles, reconnaît que ces chutes spectaculaires sont bien réalisées par les cascadeurs qui doivent s'acquitter de cette tâche<sup>231</sup>. De plus, étant donné les nombreux affrontements entre les deux camps, les scènes de châtiments reviennent à plusieurs reprises. Un

---

<sup>229</sup>À titre d'exemple, nous pouvons donner la durée de l'une d'elle: 4 minutes 25. *Juana Gallo*, min. 00:21:00.

<sup>230</sup>«[...] el cuidado en el director Miguel Zararías de dar a la película a falta de verdadero aliento revolucionario [...], la sazón de una imaginería pintoresca tomada del archivo Casasola y otras fuentes documentales» in García Riera, *op. cit.*, vol.10, p.206.

<sup>231</sup>Il écrit dans sa critique: «Los especialistas en caídas hacen en este film una labor sensacional. Hay caídas para todos los gustos; siempre espectaculares y peligrosas. Ellos son los únicos técnicos que se salvan» in Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p.263.

recensement des différentes victimes des opérations punitives donne un bon aperçu de l'atmosphère du film.

Les premières victimes sont les paysans qui s'opposent au pouvoir des fédéraux qui se mettent en place. Ils ont simplement manifesté leur mécontentement verbalement et ne représentaient pas une menace pour les fédéraux. La punition sera l'exécution par fusillade suivie de la pendaison, afin que tout le monde puisse voir de loin ce qui arrive aux objecteurs. La mort de ces deux hommes provoque le changement de Juana Gallo. De paysanne qu'elle était, elle devient une participante active de la révolution. Sa soif de justice passe par la vengeance.

Ensuite, afin de garder le contrôle des troupes révolutionnaires, Juana Gallo s'occupe très étroitement de ses propres hommes. Elle abat à bout portant un révolutionnaire qui refuse d'écouter ses ordres et qui la menace de son arme. Comme quoi, il ne faut pas se mettre dans son chemin. Juana Gallo n'a aucune pitié et particulièrement pour ses hommes<sup>232</sup>. Plus tard, quand elle apprend que les hommes qui devaient répartir la nourriture aux gens du village n'ont pas fait leur travail, elle les fait également châtier devant les troupes réunies. Elle s'assure que la femme qui a souffert du manquement de ces hommes soit présente à leur exécution. Deux des hommes seront fusillés et le troisième battu à mort et même au-delà de sa mort sous les regards scandalisés des autres soldats et celui, impitoyable, de leur chef. Cette scène montre le sens naïf de la justice qu'entretient Juana Gallo. Pour cette mère qui a perdu ses enfants et son mari, quelle satisfaction y a-t-il à voir d'autres hommes mourir, laissant dans le deuil leurs propres femmes et enfants? Mais Juana Gallo est inflexible. Ces hommes qu'on a retrouvés dans un cabaret aux bras de prostituées ne méritent rien d'autre. Ils sont corrompus et immoraux. Par leur conduite, ils ont fait du tort à une femme et à ses enfants.

---

<sup>232</sup>«los hambreadores del pueblo merecen morir, pero los que se enriquecen a costa de los soldados de la revolución merecen más que la muerte, ¡Completa cincuenta cintarazos!» *Juana Gallo*, min. 00:50:52.

Cette scène est importante pour deux raisons. D'abord, parce que dans tous les films visionnés, il n'est nulle part mention de la malnutrition et de la famine qui accompagnait l'état de guerre. De plus, ce sont des révolutionnaires qui sont pris en défaut. Or, ce sont des données historiques de la révolution marquante pour ceux qui ont dû la subir. De plus, les révolutionnaires comme les fédéraux sont en partie responsables de cet état des choses, la température et la sécheresse restant les facteurs déterminants que les hommes n'ont pas pu influencer. L'attitude de Juana Gallo montre aussi l'incapacité des chefs, malgré leurs bonnes intentions, de répartir les biens équitablement et leur inefficacité à pallier le problème. Sans rester sur place, comment est-ce que Juana Gallo pourra s'assurer que la distribution des denrées alimentaires se fait bien?

Une autre victime de la justice militaire est le général fédéral. Sachant son opportunisme et son mépris pour l'éthique militaire, Juana Gallo lui tend un piège. Elle lui demande l'autorisation d'aller enterrer ses morts après une défaite sachant qu'il en profitera pour lancer une attaque sur des soldats désarmés pour l'occasion. En s'enfuyant, ces derniers attirent la troupe fédérale dans un guet-apens. Contrairement à leur chef qui sera pendu, les soldats fédéraux ne sont pas forcément exécutés. La première option est toujours de les convertir à la nouvelle cause, ce qui réussit plutôt bien. Une autre scène de *fusilamiento*, plutôt symbolique mais toujours dans l'optique des punitions, est celle des révolutionnaires qui criblent de balles un portrait du *hacendado* dont la terre vient d'être prise. Celui qui est au commande de ce *fusilamiento* est Pioquinto, le second de Juana qui est plutôt naïf.

Les victimes de la violence punitive sont en majorité des traîtres. On retrouve à peine quelques hauts gradés fédéraux qui ont plutôt tendance à se convertir. Celle qui donne les ordres d'exécution est Juana Gallo. Elle n'a pas peur de la mort et utilise la violence pour se faire respecter par ses troupes. Dès le début du film, elle prévient de sa soif de vengeance alors qu'elle plante les croix sur les tombes de son fiancé et de son père:

«Pero yo les vengaré... Ya lo verán... Porque se lo merecen»<sup>233</sup>. Elle répond à la violence qui lui a d'abord été faite lorsque les deux principaux hommes de sa vie ont été tués. Même devant le curé, elle ne se cache pas de sa vocation: «Juana Gallo ya aprendió a matar»<sup>234</sup>.

Le caractère de Juana Gallo est dur et inflexible. Elle ne semble pas avoir d'amis. Le seul qui lui soit entièrement fidèle est Pioquinto, son second. En même temps, il est plutôt simple d'esprit. Des trois hommes qui la courtisent, il a les traits les plus amérindiens. L'image véhiculée par Pioquinto est ambivalente. Malgré sa naïveté, c'est lui qui repart avec Juana Gallo alors qu'elle enterre les deux autres hommes qui lui faisaient la cour.

Le tempérament dominateur de Juana Gallo ne permet pas qu'elle accepte un associé qui menace son pouvoir de décision. C'est une femme qui ne veut en faire qu'à sa tête et qui rejette tout compromis. Malgré les efforts du capitaine Velarde pour lui expliquer pourquoi il est préférable de s'associer à un mouvement plus grand, même si cela limite parfois sa liberté, Juana Gallo refuse tout ordre qu'elle n'ait pas elle-même donné. Son rôle de chef diffère de tous les rôles de chefs qu'ont joués les acteurs, dans les précédents films, sur un point particulier: elle ne se sent pas d'allégeance à un supérieur. Comme les autres, elle est une personne peu cultivée, issue de la campagne, respectée de ses troupes et a un second très fidèle. Sa volonté de commander sans recevoir d'ordres peut lui donner un côté très féministe puisque tout supérieur serait forcément un homme, ce qu'elle rejette. Mais Juana Gallo montre aussi une faiblesse comme chef: elle n'a pas une vision d'ensemble de la lutte que les révolutionnaires mènent.

L'idéologie révolutionnaire, une fois de plus, est simplifiée au maximum. Lorsque Velarde montre la carte du Mexique à Juana, elle ne la reconnaît pas. C'est une fille de la campagne et sans éducation qui se laisse impressionner par un beau garçon qui a reçu une éducation en Espagne ce qui explique pourquoi il parle avec tant d'aisance. Stupéfaite

---

<sup>233</sup>Juana Gallo, min. 00:09:41.

<sup>234</sup>Juana Gallo, min. 00:13:57.

devant la carte, Juana Gallo s'écrie: «¿Y cómo la pudieron retratar? ¿Desde muy alto? Así de chiquitos nos ha de ver Dios desde arriba»<sup>235</sup>. Le discours qui s'en suit est plutôt dirigé au spectateur qu'à la femme révolutionnaire, bien que cette dernière écoute attentivement les motifs de sa rébellion. Une fois de plus, un film sur la révolution prend le mauvais pli de la démagogie. Ce n'est même pas Juana Gallo qui a le privilège d'exprimer ce que les Mexicains veulent entendre de la révolution. Le capitaine Velarde, lui qui servait le côté fédéral si peu de temps auparavant, s'élanche dans un beau discours:

...es que la suerte nos ha impuesto, a los que vivimos hoy, una obligación para los que nacerán mañana; hacer una patria libre, hospitaliera, próspera, en donde los pobres sean menos pobres. A nosotros nos toca pagar el precio... Para que un día cada campesino tenga una parcela suya...<sup>236</sup>

La simplification démesurée offerte au spectateur convainc entièrement la grande guerrière. La révolution reste inexplicée: «El cine ha dado el jaque mate a las teorías que suponía defender. La grandeza de una lucha popular armada ha entrado en la zarzuela»<sup>237</sup>. Le vague espoir de voir une réalité moins reluisante de la révolution abordée s'estompe dans la violence.

À la mort de son amant et de son prétendant, Juana Gallo retrouve la seule cause à laquelle elle soit vraiment fidèle, la révolution: «She, as "Mother Mexico" is left to ponder her lost lovers and to lead soldiers into the future by rechanneling her energies into nationalistic endeavors»<sup>238</sup>. Plus que jamais, María ressort comme le symbole vivant d'un pays, le Mexique. Elle seule survit à tous ces hommes morts et elle poursuit son combat avec acharnement. Une fois les deux premières croix plantées, celles pour son père et pour son fiancé, les deux suivantes suscitent moins de douleur. Elle verse bien une petite larme mais retrouve aussi tôt son aplomb de *macha* et elle poursuit avec d'autant plus d'acharnement sa vengeance.

---

<sup>235</sup>Juana Gallo, min. 00:41:02.

<sup>236</sup>Juana Gallo, min. 00:41:52.

<sup>237</sup>Taibo I, *op. cit.*, p.261,262.

<sup>238</sup>Salas, *op. cit.*, p.100.

a través de un discurso patriótico en Juana Gallo.



En ce qui concerne les spectateurs, María Félix est à cette époque une figure déjà tellement connue qu'on ne peut pas faire autrement que de la vénérer. Le film donne encore plusieurs raisons de l'aimer: son patriotisme exemplaire, sa force de caractère, et sa beauté qui, même négligée dans un costume plus ou moins avantageux, éclate au grand jour. Les éléments qui font que les hommes qui l'entourent tombent amoureux d'elle sont moins reliés à sa beauté qu'à sa force de caractère. Pour les femmes qui la voient agir, non seulement contrôle-t-elle du mieux qu'elle peut sa destinée, mais en plus elle assume une position de pouvoir traditionnellement et pratiquement réservée à des hommes. Elles peuvent enfin vivre à travers cette vedette ce qu'elle n'ont jamais vécu ailleurs. La vie des femmes pendant la révolution était plus dure mais elles profitaient en partie d'une liberté qu'elles n'ont plus retrouvée après cette époque de grands bouleversements.

La révolution n'est pas présentée de façon à mettre en valeur le rôle qu'elle a vraiment joué pour les gens du Mexique. Les images de la fin font plutôt tristement sourire aujourd'hui, lorsqu'on connaît les problèmes politiques qui minent le pays. En 1960, José de la Colina qui signait la critique de *Juana Gallo* dans la revue *Política* avait écrit ce savoureux commentaires à propos des images finales du film:

[...] en el final de Juana Gallo se nos muestran algunas fotografías de los resultados de la Revolución: enormes presas, soleadas carreteras, ciudades universitarias, etcétera. Algunos inconformes notaron la ausencia de braceros abandonando los campos, de manifestaciones agredidas por los granaderos, de presos políticos, de ferrocarrileros despedidos de su trabajo y de concentraciones promovidas por el clero político. ¡Oh, bueno, por muchos deseos que se tengan, no es posible darle gusto a todos!<sup>239</sup>

Ces symboles sont devenus désuets. Par contre, même exagéré, le personnage de María a certainement revalorisé plus d'une Mexicaine des années soixante qui trouvait enfin un exemple positif de femme forte. La bataille des féministes pour l'égalité des sexes a encore beaucoup de chemin à parcourir. Pensons simplement à la proportion de femmes qui se présentent comme candidates dans un parti politique... Mais le jeu et le caractère de María

---

<sup>239</sup>José de la Colina cité dans García Riera, *op. cit.*, vol.10, p.207.

Félix dans les films qu'elle a tournés et qui se déroulaient pendant la révolution ont permis de mettre en valeur des attitudes entièrement contraires aux normes sociétales. Il n'est pas possible de mesurer l'impact des rôles de María Félix sur l'émancipation des femmes mexicaines. On peut même mettre en doute l'idée que ces rôles aient eu un tel effet. Mais la popularité du film *Juana Gallo* est probablement davantage reliée au succès de María Félix qu'au thème de la révolution. Ce succès n'est possible que pour une population qui s'est déjà éloignée de l'événement et qui accepte d'en faire un spectacle. Comme nous l'avons vu plus haut, la «vraie» Juana Gallo n'a pas du tout apprécié le jeu de María Félix.

### CONCLUSION

L'implication de María Félix dans les films sur la révolution mexicaine a marqué toute une époque du cinéma mexicain qui s'est penché sur ce thème. En se basant sur le nombre de semaines pendant lesquelles les films sont restés à l'affiche dans les cinémas de premier ordre, on arrive à la conclusion que chacun des films étudiés a connu un franc succès populaire<sup>240</sup>. Il ressort également que les critiques dits «sérieux» n'ont pas trouvé de quoi se mettre sous la dent en ce qui concerne le traitement réservé à la révolution. García Riera et surtout Ayala Blanco n'accordent que peu de valeur culturelle et intellectuelle aux films en question. Cependant, aujourd'hui, un nouvel intérêt pour l'esthétique populaire naît, valorisant aux yeux des intellectuels les films à succès commercial.

La révolution n'apparaît jamais sous un angle novateur. Parfois, elle est simplement une toile de fond, comme c'est le cas dans *Café Colón*, alors que dans

---

<sup>240</sup> Chaque film a été suivi pendant près d'un mois dans au moins un des deux quotidiens étudiés (*Excelsior* et *El Universal*). Il s'avère que, mis à part *La Cucaracha*, ils ont tous joué au moins quatre semaines dans les cinémas de premier ordre. Dans le cas de *La Cucaracha*, la deuxième *Reseña Cinematográfica* a pris la place du film dans le cinéma Roble deux semaines à peine après la sortie du film après d'âpres discussions. Voir «Los Rodríguez no Aceptan Retirar "La Cucaracha"», *Excelsior* 19 novembre 1959, p. 4-B, puis «En 13 Días, "La Cucaracha" Recaudó 800,000 Pesos», *Excelsior*, 25 novembre 1959, p.4-B.

d'autres cas, elle joue un rôle plus important. Le réalisateur consacre davantage de temps à l'idéologie des révolutionnaires ou aux combats. Jamais la révolution n'est présentée dans toute sa complexité. Respectant l'esthétique populaire, elle se résume à deux camps, le mauvais restant systématiquement celui des fédéraux. Peu de détails sont dévoilés sur les différences qui ont séparé les mouvements révolutionnaires entre eux. Il en est vaguement question dans *La Cucaracha*. Le général Zeta est soudainement sommé d'arrêter une partie de la troupe qui se bat à ses côtés parce que les chefs respectifs des unités se sont brouillés. Mais la menace est bien vite écartée lorsque le général mis en danger décide que peu importe celui qui est aux commandes, il se battra pour la révolution. Il change ainsi de chef sans se faire trop de mauvais sang. Et la lutte se poursuit alors que les divergences entre les chefs révolutionnaires restent inexplicées.

Le portrait que l'on peut tracer des fédéraux à partir de ces quatre films est étrange. Dans *Enamorada* et dans *La Cucaracha*, les fédéraux en uniforme sont absents. Dans le premier des deux films, les opposants sont les riches du village, mais les traîtres sont les commerçants profiteurs. On ne peut pas tellement parler d'ennemis puisqu'ils sont sans défense et ne sont donc pas dangereux. De plus, lorsque Beatriz choisit sa voie, son père ne tente pas de la retenir. Est-ce à dire qu'il a accepté qu'une autre époque différente de la sienne se dessine? Les fédéraux de *Café Colón* sont presque invisibles. Dans *Juana Gallo*, par contre, ils sont plus présents. Seulement, c'est pour mieux se convertir en soldats en faveur de la révolution par la suite. Cette absence de «méchants» rend compte d'une volonté populaire de rendre moins dure une époque qui a pourtant laissé beaucoup de blessures. La population mexicaine a énormément souffert, mais cette souffrance ne fait pas partie de ces films sauf en de rares occasions. De même, on passe sous silence les tensions raciales et les problèmes des indigènes. On met l'accent sur le choix de la femme de s'impliquer dans ce mouvement collectif mais on ne s'éternise pas sur ses souffrances. Le seul film qui en fait état, tout en insistant sur la capacité de la femme à passer par-dessus toutes les difficultés, est *Juana Gallo*.

*Enamorada* sort peu après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Les trois autres sortent vers la fin des années cinquante. Ces films ont deux fonctions pour le public. Premièrement, ils «fabriquent» une nouvelle révolution qui serait le passé commun de tous les Mexicains. La mémoire collective de ces gens sera marquée par la volonté des femmes, jouées par María Félix, de s'impliquer dans un mouvement collectif populaire. Deuxièmement, le message véhiculé par le film et ancré dans la période de la révolution s'adresse en réalité à la population qui n'a pas vécu la révolution et qui a de moins en moins accès à des témoignages directs pour se souvenir. La réconciliation n'est pas vraiment un fait des années de guerre. Le nombre de soldats qui ont changé de camp est indéterminable. Il y en a eu beaucoup. Mais sans de profondes divisions, il n'y aurait pas eu toutes ces années de guerre et il est contradictoire de présenter la révolution comme un moment d'intégration des différents groupes ennemis. C'est pourtant ce qui ressort de cette analyse. Le message s'adresse aux spectateurs qui sont encore dirigés par le gouvernement issu de la révolution. Ce dernier en profite pour implanter sa version officielle dans l'imaginaire visuel populaire à travers des films à succès.

Ces constatations ne s'écartent pas beaucoup de celles que l'on peut faire en analysant d'autres films mexicains de la même époque sur la révolution mexicaine. L'élément différent dans les films étudiés ici est le jeu et le caractère de María Félix. Elle occupe l'écran magistralement. Les films tournent autour d'elle d'une façon remarquable. Ses sautes d'humeur, ses gestes brusques, son rire moqueur, son vocabulaire parfois très populaire rythment ces oeuvres et du même coup la révolution non pas mexicaine mais des femmes mexicaines. Il est vrai que trois fois sur quatre, la femme reprend un rôle très traditionnel à la fin du film. Mais dans l'imaginaire visuel, ce dont on se souviendra davantage, c'est la fougue d'une femme très sûre d'elle-même à une époque où il lui a été permis de s'affirmer bien davantage que ne pouvaient le faire la plupart des spectatrices. María Félix aura tout de même donné un exemple de courage et de volontarisme valable pour toutes les femmes mexicaines.

Le groupe de films analysés se divise en deux, selon les dates de production. *Enamorada* est le film qui a la meilleure qualité cinématographique, tous éléments confondus. Les trois autres films se basent davantage sur le succès de María Félix et des autres acteurs pour se faire valoir. La combinaison de María Félix et de la révolution était gagnante d'un point de vue commercial. Il faut en déduire que les femmes de la fin des années cinquante avaient envie d'un changement et qu'à défaut de modèles de femmes fortes capables de prendre des positions politiques, elles allaient chercher leur inspiration ailleurs.

Maintenant, quelles étaient les motivations profondes de María Félix? L'argent a toujours eu une grande importance dans sa vie. Son autobiographie ne laisse aucun doute à ce sujet. S'est-elle déjà fait offrir un poste en politique? Elle reconnaît dans son autobiographie être très attirée par la politique. Si elle ne faisait pas du cinéma, elle aimerait certainement ce milieu. Elle a connu personnellement un bon nombre de politiciens renommés et ses relations l'ont peut-être influencée dans le choix de ses projets. María pouvait gagner de l'argent en acceptant différents types de films. Si elle s'est lancée dans les films à vocation politico-éducative, elle ne l'a pas fait sans réfléchir. C'est à se demander si la mort de son mari Alex, qui l'a plongée dans une grave dépression, n'a pas eu raison de ses ambitions politiques.

Ce que l'on peut affirmer, c'est que María Félix est une Mexicaine fière de son pays et à qui les autorités n'ont jamais fait obstacle en ce qui concerne le contenu des films qu'elle tournait. Il est vrai qu'on l'a empêchée une fois de sortir du pays mais il était alors question d'argent<sup>241</sup>. Sa bonne entente avec la classe politique mexicaine est trop vague pour établir un lien direct avec son succès à l'écran. Cependant, en ce qui concerne la révolution mexicaine, ses personnages ont joué à fond la version officielle de la révolution. Il n'a jamais été question pour elle de critiquer le gouvernement mexicain au

---

<sup>241</sup>Elle a été poursuivie par la famille de son défunt mari Jorge Negrete qui souhaitait qu'elle rende un bijou que ce dernier lui avait offert mais qu'il n'avait pas entièrement payé au moment où la mort l'a emporté. Étant donné son refus de rendre le bijou, elle a eu des démêlés avec les autorités.

profit d'un problème social. Elle s'est limitée au petit monde du cinéma en préférant aller se perfectionner en France, en Italie et en Espagne plutôt que de s'inquiéter des réalités mexicaines. Sa préoccupation pour le Mexique et ses fans n'a jamais débordé les frontières de la relation de travail. María était, comme toujours, très professionnelle dans ses relations. Elle appartient à une classe qui a plutôt ressenti le besoin d'asseoir les notions officielles de la révolution plutôt que d'explorer les réalités plus choquantes liées aux conditions de vie des plus pauvres depuis la révolution. Elle ne s'intéresse pas à connaître la valeur historique des films mais plutôt à faire progresser sa carrière et sa popularité. À ce titre, il faut séparer les personnages de la femme. Autant on peut voir des similitudes entre le caractère des personnages et celui de Félix, autant il est impossible d'associer les prises de position politique et sociale des personnages et de Félix dans les films révolutionnaires. Si elle a privilégié l'époque de la révolution mexicaine, c'est par calcul financier et politique.

## CONCLUSION

La révolution mexicaine a un statut particulier au cinéma puisque c'est une des premières guerres à être filmée lors de son déroulement. Éclatant en 1910, elle s'offre aux caméramans mexicains et américains comme un sujet incontournable. Cette rencontre entre les débuts du septième art et le processus historique qui bouleverse le Mexique du XX<sup>e</sup> siècle est le point de départ d'une relation évoluant non seulement au fil des inventions techniques mais aussi au fil des politiques gouvernementales mexicaines et de la société mexicaine.

Le parcours que nous terminons ici a d'abord et avant tout démontré que la révolution mexicaine a rempli l'écran des cinémas mexicains de façons diverses en fonction des époques et des politiques. En recensant tous les films de fiction sur la révolution mexicaine qui ont été répertoriés dans l'anthologie du critique Emilio García Riera<sup>242</sup>, nous avons couvert quarante ans de cinéma parlant, soit de 1930 à 1970. Ce n'est qu'après cette étude systématique du corpus que nous avons pu faire le choix d'une série de films permettant une étude en profondeur d'un thème peu exploité qui, pourtant, est révélateur d'une tendance observée sur les quarante années passées en revue: vers la fin des années cinquante, après que les héros masculins se soient usés, c'est une figure féminine qui a pris la relève pour perpétuer le mythe du processus historique fondateur d'un Mexique nouveau.

Dès 1910, le contact des Mexicains avec la révolution est double: d'une part, c'est un processus dont ils sont les victimes quotidiennement et, d'autre part, ils le retrouvent dans les multiples salles de cinéma et en deviennent alors les spectateurs. C'est la première fois qu'une guerre d'une si grande envergure est rejouée dans une proportion aussi importante au cinéma. Le genre filmique de prédilection est alors le documentaire et les Mexicains développent dès les premières années de guerre une relation particulière avec les images filmées de ce processus. Le documentaire sur la révolution n'a d'ailleurs eu

---

<sup>242</sup>Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. I-XIV, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1992.

qu'une très courte vie. Au plus sombre de la guerre, les Mexicains n'ont plus accepté d'être des simples spectateurs de ces images et ont préféré les fuir. En plus d'être désertée par le public, l'image de la révolution à l'écran a été altérée par la prise de conscience des chefs en place du pouvoir de propagande de ce médium encore nouveau. Ils ont immédiatement promulgué des lois qui en régissent l'utilisation afin de s'assurer une bonne presse sur les écrans. Dès lors, pour les buts poursuivis par les gouvernements, les mises en scène étaient parfois préférables aux images tournées sur le vif. Ainsi, alors que le public ne voulait plus assister impuissant aux horreurs de la guerre, le gouvernement voyait un moyen idéal de promouvoir son idéologie. Dans le traitement de la révolution à l'écran, la fiction a remplacé le documentaire. Cependant, le sujet révolutionnaire n'a pas été exploité comme il aurait pu l'être par un gouvernement qui avait alors d'autres préoccupations.

Comme nous l'avons vu, au début des années trente, le cinéma de fiction parlant s'est développé au Mexique. C'est dans ce contexte que le réalisateur Fernando de Fuentes a fait une trilogie sur le thème de la révolution en empruntant le point de vue de l'intellectuel qui, rétrospectivement, souhaite réfléchir sur une période importante de l'histoire de sa société d'appartenance. Étant donné le peu de structure de l'industrie cinématographique d'alors, ses films ont pu voir le jour. Cinq ou dix ans plus tard, le système de censure n'aurait pas permis de films aussi critiques. De Fuentes s'interrogeait sur la morale des révolutionnaires, sur la déchirure du peuple mexicain, sur la guerre elle-même et sur la variété des groupes qui s'opposaient. Cependant, ses films arrivaient un peu tôt pour un public encore traumatisé par des années de guerre. La mémoire collective était encore liée aux images vécues et aux images documentaires ce qui fit que ces nouvelles images fictives combinées à un message très ambivalent sur la réussite de la révolution ne pouvaient pas avoir de succès commercial.

Selon Halbwachs, la mémoire collective se transforme au cours du temps. Le cinéma est un moyen permettant de saisir le cheminement qu'effectue la société mexicaine

face à la mémoire de sa révolution. Le film doit répondre à deux obligations pour être réussi: il doit être rentable et il doit toucher le spectateur grâce à des stratégies narratives et esthétiques. Face à l'échec commercial de sa trilogie, De Fuentes délaisse le sujet de la révolution pour remonter à l'époque précédant la révolution, le *porfiriato*, et réalise le film qui va lancer l'industrie cinématographique mexicaine. Il change complètement de style et invente un nouveau genre, celui de la *comedia ranchera*. *Allá en el Rancho Grande* deviendra un modèle pour la suite de la production cinématographique mexicaine. Le folklore s'impose comme un élément essentiel et la chanson fait de plus en plus partie intégrante des films. Mettant en scène le Mexique traditionnel, ce genre a compromis la représentation valorisante de la révolution mexicaine fondée sur une stratégie narrative de vraisemblance. Afin de rendre ce processus historique acceptable au public qui préférerait l'oublier, les réalisateurs l'ont imprégné de folklore. Malgré l'abondance de chants révolutionnaires, l'absence de jugement sur le processus a fait en sorte que la révolution est devenue une révolution de salon, une toile de fond pour toutes sortes de propos divertissants.

Cette transformation de vraisemblance à folklore, ainsi que la relégation du premier plan à l'arrière-fond, peut se concevoir aussi en d'autres termes. Dès le début des années quarante, la valorisation de la forme a fait perdre l'intérêt pour le contenu des films sur ce sujet. Cependant, comme nous l'expliquent Sorlin et Ferro dans leurs écrits théoriques sur la relation entre le cinéma et l'histoire, même sans en avoir conscience, les cinéastes révèlent des aspects cachés de la société dans leurs images. Ces aspects sont indicatifs d'un conflit. Cette révolution folklorique qui est proposée aux spectateurs mexicains montre la difficulté de parler de la révolution dans un pays qui n'a pas entièrement réussi à mettre en pratique la base même des revendications principales des révolutionnaires. Pourtant, et c'est bien là la contradiction, le gouvernement au pouvoir est issu de cette guerre du peuple mexicain.

Plus les années passent et moins on compte de films avec des perspectives nouvelles sur la révolution. Bientôt, les grandes vedettes du cinéma accaparent ce sujet historique et font mousser les entrées au cinéma ainsi que leur popularité. Il est difficile de voir un fil conducteur dans la production filmique sur la révolution qui correspond à l'époque du déclin de l'industrie cinématographique mexicaine. On assiste à un éclatement qui permet quelques rares films sérieux et plusieurs films carrément loufoques. La révolution est désormais utilisée à toutes les sauces en même temps.

Cependant, une constante reste; les «bons» sont les révolutionnaires alors que les «méchants» sont les fédéraux. Malgré les multiples versions de la révolution à l'écran, les vainqueurs de cette révolution ne sont jamais présentés sous un mauvais jour. Ils sont toujours honorés pour leur dévouement à la cause de la patrie. Que le film plonge le spectateur dans une grande histoire d'amour ou encore qu'il recrée une épopée, la situation politique n'a qu'un visage. Il est même possible de reconnaître les héros historiques de cette révolution qui conviennent le mieux au gouvernement mexicain. Par exemple, Emilio Zapata avait des demandes agraires assez agressives. Il est reconnu par le PRI comme un héros de la révolution et pourtant on ne le voit que tardivement à l'écran. Dans le cadre de notre interprétation, cela s'explique facilement. La distribution des terres aux paysans n'a pas été faite pour répondre vraiment aux besoins du peuple et les demandes de Zapata n'ont pas été comblées avant. Cárdenas donna un sens à la réforme agraire mais son œuvre n'est pas terminée. Il est donc dangereux pour le gouvernement de laisser dire à l'écran les véritables exigences de Zapata puisque le peuple pourrait se rendre compte de la mauvaise foi du gouvernement qui dit honorer ce personnage.

Le cas de Pancho Villa est un peu différent. Comme nous l'avons vu, ses représentations cinématographiques ont échappé au contrôle du gouvernement. Cette fois, l'assimilation de Villa avec un type de personnage propre au genre western, un macho au caractère fougueux, a encouragé les réalisateurs et scénaristes à le sortir du film historique

pour l'insérer dans le genre western. Cette fois, c'est une relation inter discursive avec un genre nettement apolitique sinon fictif qui a pu assurer la représentation du personnage.

D'autres personnages historiques ont eu leur heure de gloire à l'écran. Après la surutilisation des machos, ce fut au tour des machas de prendre la vedette. C'est dans ce contexte que l'actrice María Félix sert le gouvernement mexicain en jouant des rôles où elle symbolise la nation. La pertinence de s'attarder à cette actrice en particulier s'explique de la façon suivante. Tout d'abord, selon l'Américain O'Connor, il faut tenir compte des différentes étapes de production tout comme il faut s'intéresser aux diverses compétences requises pour réaliser un film. Bien que le réalisateur ait un pouvoir décisionnel plus important que le preneur de son, le film est le produit de l'implication de chaque membre de l'équipe de production. Le rôle de l'actrice principale est d'interpréter les textes du scénariste. Elle est aidée dans son travail par le réalisateur qui la dirige. Cependant, le système des stars a permis aux grands noms, comme celui de María Félix, d'imposer une partie de leur personnalité à toute l'équipe.

Deuxièmement, si le cinéma est resté en pour une large part une affaire de réalisateurs masculins, ceux-ci ont dû admettre que les femmes avaient leur place dans l'histoire de la révolution. Dans les films de l'âge d'or du cinéma mexicain, les femmes n'avaient que peu de crédibilité comme participantes militaires à la révolution. Elles étaient surtout les belles que les soldats espéraient retrouver. Cependant, avec l'ascension de la figure de la macha, la femme a pris la place qui lui revenait. Ce changement témoigne, d'une part, de la modification des mentalités puisqu'enfin on reconnaissait la vaillance militaire de certaines. D'autre part, ce changement reflète la volonté d'un gouvernement de donner une nouvelle dimension à un processus clé dans son histoire récente. Mettre María Félix dans ces rôles d'héroïne de la nation ou de symbole du peuple mexicain servirait à donner une valeur mythique à la révolution et, plus particulièrement pour les femmes, à accentuer leur sentiment d'appartenance au nouveau Mexique.

Ce n'est certainement pas le gouvernement qui a directement produit ces films. Cependant, les conditions étaient réunies pour assurer le succès de telles oeuvres. Dans les quatre films que nous avons analysés, Félix joue le rôle d'une femme qui doit faire face à un monde en guerre. À la fin de chacun de ces longs-métrages, elle se retrouve aux côtés des révolutionnaires, donc de la «bonne» cause. Tantôt il s'agit d'un beau général et tantôt de la troupe au grand complet. Elle est associée de très près au mouvement révolutionnaire. Dans ces films, la version «officielle» de la révolution est renforcée à l'aide de son statut de vedette de cinéma.

L'influence du jeu d'une vedette de cinéma sur la représentation d'un processus historique à l'écran n'a pas encore de place dans les recherches historiques sur ce processus. Pourtant, combien de visages d'acteurs et d'actrices sont associés aux grands noms de l'Histoire? Le film a la propriété d'imposer des images au spectateur alors que le livre laisse le soin au lecteur de les imaginer. Les acteurs et actrices qui jouent les personnages historiques ont un rôle clé dans la perception qu'aura le spectateur de ce personnage. Le cas de María Félix est d'autant plus probant qu'elle se lance sept fois plutôt qu'une dans la révolution. Pour les spectateurs des films de Félix, la visualisation de la révolution mexicaine est reliée d'une façon ou d'une autre à cette actrice. Il est difficile d'établir clairement quels sont les aspects fictifs des films qui glissent dans la mémoire collective et remplacent peut-être d'autres images ou remplissent un trou. Il reste un travail à faire afin de bien comprendre comment la mémoire de la révolution a été influencée par le cinéma en général et plus spécialement par ses vedettes. Un premier pas à faire pour mieux comprendre cette relation serait de s'intéresser à l'histoire orale pour tenter de retrouver les souvenirs des gens ayant vu un certain nombre de ces films.

Bien que les fins des films aient plutôt un contenu traditionnel et remettent au pas la frondeuse, les personnages de Félix à l'écran ont quelque chose de subversif. Ceci n'est pas vrai sur le plan politique car, comme nous l'avons déjà expliqué, la thèse véhiculée dans tous ces films est conforme à la thèse officielle. Son jeu de femme

insoumise domine cependant la majeure partie des films. Elle donne un exemple particulièrement nouveau pour les Mexicaines embrigadées dans une division des rôles qui les empêche de prendre possession de leur destinée. La macha est à la fois belle, féminine et rebelle, un trait de caractère plutôt associé aux mâles. La femme décidée et qui exprime ses idées sans crainte est un modèle que les autres femmes mexicaines garderont en mémoire. Les performances de Félix ont certainement contribué au développement de la cause féministe au Mexique. Même si cela n'a pas été appréhendé consciemment, les images ont dû jouer sur l'inconscient des spectatrices et spectateurs.

Sur le plan politique, Félix semble s'être entendue à merveille avec le PRI qui s'est servi de son image pour asseoir sa crédibilité. Elle a accepté d'être, en quelque sorte, la version mexicaine et cinématographique de la fameuse Marseillaise de Delacroix. Par ailleurs, la popularité de Félix a également atteint des sommets grâce à ses films sur la révolution. Qui a profité le plus de l'autre? Il est malaisé de prétendre que les choix de Félix sont uniquement motivés par un parti pris politique car il ne fait aucun doute que le gain monétaire allait de pair avec des succès de cette taille. Il ressort cependant de notre travail que les succès de l'actrice et de l'État se sont conjugués. Lorsque l'on veut extrapoler ce résultat, on doit ajouter un troisième élément important qui explique en partie l'équilibre de cette association.

The national culture industry could not exist without the masses, nor could the modern nation, state which was constructed after the Mexican Revolution. The two processes in fact relied upon each other: the formation of the nation and the construction of a national culture industry<sup>243</sup>.

Il est toutefois curieux de voir comment le talent de certaines étoiles du cinéma a été exploité pour la cause du gouvernement. Le peuple se trouve symbolisé dans une élite tout à fait comparable à celle qu'a créé Hollywood plus au Nord, dans le pays de l'individualisme et du capitalisme. Félix n'a pas été la seule vedette de cinéma à se spécialiser dans ces rôles de révolutionnaire au Mexique. Un second pas à faire pour

---

<sup>243</sup>William Rowe et Vivian Schelling, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. New York, Verso, 1991, p. 232.

poursuivre cette recherche serait de mieux comprendre comment d'autres pays, ayant vécu une révolution du peuple après l'apparition du cinéma, ont mis en image leur histoire. Le Mexique n'est pas le seul pays à avoir développé son industrie cinématographique avec l'ambition inavouée de se servir du film comme d'un outil de propagande. Serait-il le seul à s'être servi d'un système de vedettariat pour faire la promotion d'un système étatique issu d'une révolution populaire? Étant donné la correspondance temporelle des révolutions, les films bolcheviques pourraient être un point de comparaison intéressant si on garde en tête les nuances différenciant les deux pays. Par ailleurs, les révolutions cubaine et nicaraguayenne offrent deux autres exemples plus éloignés dans le temps mais également latino-américains et par conséquent sujets à être confrontés plus directement à l'industrie cinématographique d'Hollywood.

## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCES FILMIQUES

*Enamorada*. Emilio Fernández. Panamerican Films, cámara: Gabriel Figueroa, acteurs: María Félix (Beatriz Peñafiel), Pedro Armendáriz (José Juan Reyes), Fernando Fernández (el cura). 1946.

*Café Colón*, Benito Alazraki. Filmadora Chapultepec y Galindo Hermanos, cámara: Gabriel Figueroa, acteurs: María Félix (Mónica), Pedro Armendáriz (general Sebastián Robles), Francisco Jambrina (Arturo Noriega). 1958.

*La Cucaracha*, Ismael Rodríguez. Películas Rodríguez, cámara Gabriel Figueroa, acteurs: María Félix (La Cucaracha), Dolores del Río (Isabel), Pedro Armendáriz (coronel Valentín Razo), Emilio Fernández (coronel Antonio Zeta). 1958.

*Juana Gallo*, Miguel Zacarías. Producciones Zacarías, cámara: Gabriel Figueroa, acteurs; María Félix (Angela Ramos o Juana Gallo), Jorge Mistral (capitán Guillermo Velarde), Luis Aguilar (coronel Arturo Ceballos Rico), Igancio López Tarso (Pioquinto). 1960.

### SOURCES MANUSCRITES

*El Universal*, México, 1947-1961

*Excelsior*, México, 1947-1961

### BASES DE DONNÉES BIBLIOGRAPHIQUES

*Art Index*. New York: H. W. Wilson Company, 1925- .

*Handbook of Latin American Studies*. Gainesville, Florida, University of Florida Press, 1935- . (consulté: 1985-)

*Hispanic American Periodicals Index*. Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, University of Los Angeles, 1975-. (consluté: 1980-)

*International Index to Film Periodicals*. New York, Macmillan, 1972-.

### OUVRAGES DE RÉFÉRENCE - FILMOGRAPHIES MEXICAINES

**Amador**, Maria Luisa. *Cartelera cinematográfica. 1930-1939*. México, D. F., Filмотeca, UNAM, 1980. 448 pages.

**Amador**, Maria Luisa. *Cartelera cinematográfica. 1940-1949*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1982. 593 pages.

**Amador, Maria Luisa.** *Cartelera cinematográfica. 1950-1959.* México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1985. 606 pages.

**García Riera, Emilio.** *Historia documental del cine mexicano.* Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara; 1992. 14 volumes.

#### OUVRAGES DE RÉFÉRENCE - RÉVOLUTION MEXICAINE

**Aguilar Camín, Héctor et Lorenzo Meyer.** *In the Shadow of the Mexican Revolution: Contemporary Mexican History, 1910-1989.* Austin, University of Texas Press, 1993. 257 pages.

*Cambridge History of Latin America.* New York, Cambridge University Press, 1986. 10 volumes.

**Hart, John Mason.** *Revolutionary Mexico: The Coming and Process of the Mexican Revolution.* Berkeley, University of California Press, 1987. 478 pages.

**Katz, Friedrich.** *The Secret War in Mexico: Europe, the United States, and the Mexican Revolution.* Chicago, University of Chicago Press, 1981. 659 pages.

**Knight, Alan.** *The Mexican Revolution.* Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1986. 2 volumes.

**O'Malley, Ilene V.** *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940.* New York, Greenwood Press, 1986. 149 pages.

**Womack, John.** *Zapata and the Mexican Revolution.* New York, Knopf, 1968. 435 pages.

#### OUVRAGES THÉORIQUES SUR QUELQUES CONCEPTS CLÉS TELS LE CINÉMA, LA MÉMOIRE COLLECTIVE, LES MASS MÉDIAS, ETC.

**Alberoni, Francesco.** *Le choc amoureux: recherches sur l'état naissant de l'amour.* Paris, Ramsay, 1979. 147 pages.

**Dumont, Fernand.** *L'Avenir de la mémoire.* Montmagny, Québec, Nuit Blanche, 1995. 95 pages.

**Giasson, Patrice.** *Mémoire collective et histoire. Le cas de Nahuas de San Miguel Tzinacapan.* M. A. (Littérature comparée), Université de Montréal, 1998.

**Halbwachs, Maurice.** *On Collective Memory.* Chicago/ London, The University of Chicago Press, 1992. 244 pages.

- Hutton**, Patrick. *History as an Art of Memory*. Hanover, University Press of New England, 1993. 229 pages.
- Kracauer**, Siegfried. *Nature of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York, Oxford University Press, 1961. 364 pages.
- Langlois**, Suzanne. *La Résistance dans le cinéma français de fiction (1944-1994)*. Thèse de Ph.D. (Histoire), Université McGill, 1997. 707 pages.
- LeGoff**, Jacques, dir. *La nouvelle histoire*. Paris, Retz, 1978, 574 pages.
- Martín Barbero**, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México, D.F., Ediciones G. Gili, 1987. 272 pages.
- Marín Barbero**, Jesús et S. **Muñoz**. *Televisión y Melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogota, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1992, 299 pages.
- Monsiváis**, Carlos et Diamela **Eltit**. «Un diálogo (¿o dos monólogos?) sobre la censura. Una plática con Diamela Eltit y Carlos Monsiváis sobre sus respectivas experiencias con la censura en Chile y en México». *Debate Feminista*. vol. 9 (mars 1994), pp.25-50.
- Metz**, Christian. «Les propositions méthodologiques pour l'analyse du film». *Social Science. Information sur les Science Sociales*. (1968), pp.107-121.
- Monaco**, James. *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. New York, Oxford University Press, 1981. 533 pages.
- Rowe**, William et Vivian **Schelling**. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. New York, Verso, 1991, 243 pages.

#### HISTOIRE ET CINÉMA - MONOGRAPHIES

- Ferro**, Marc. *Analyse de film, analyse de société: Une source nouvelle pour l'histoire*. Paris, Hachette, 1979. 135 pages.
- Ferro**, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1977. 168 pages.
- O'Connor**, John E. et Martin A. **Jackson**, dirs. *American History/ American Film: Interpreting the Hollywood Image*. New York, Ungar, 1979. 290 pages.
- O'Connor**, John E., dir. *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*. Malabar, Florida, Robert E. Krieger Publishing Company, 1990. 344 pages.

**Rosenstone, Robert A.** *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, Mass./ London, Eng., Harvard University Press, 1995. 271 pages.

**Sorlin, Pierre.** *Sociologie du cinéma: Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier Montaigne, 1977. 319 pages.

**Sorlin, Pierre.** *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford, Basil Blackwell, 1980. 226 pages.

**Smith, Paul, dir.** *The Historian and Film*, New York, Cambridge University Press, 1976. 208 pages.

#### HISTOIRE ET CINÉMA - ARTICLES

**Acosta, Luisa Fernanda.** «Entre la historia y el cine». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. vol. 22 (1995), pp. 123-131.

**Bloch, Avita.** «De Martin Guerre a JFK: Sobre cine, historia y las posibilidades de la verdad». *Estudios del Hombre*. no 2 (1995), pp. 27-41.

**Bourdon, Jérôme.** «L'historien devant l'audiovisuel. Préambules méthodologiques». *Images et histoire: Actes du colloque de Paris-Censier*. Paris, Publisud, 1987. pp. 64-96.

**Dallet, Sylvie.** «Du cinéma des guerres révolutionnaires à celui de la Révolution Française: Enjeux méthodologiques». *Images et histoire: Actes du colloque de Paris-Censier*. Paris, Publisud, 1987. pp. 287-297.

**Ferro, Marc.** «Le film: une contre-analyse de la société?» dans Jacques Le Goff, Pierre Nora, dir. *Faire de l'histoire, Nouveaux objets*, vol. III. Gallimard, Paris, 1974. pp.236-255.

**Hansen, Miriam.** «Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture». *New German Critique*. vol. 54 (1991), pp. 47-76.

**Herlihy, David.** «Am I a Camera? Other Reflections on Films and History». *American Historical Review*. vol. 93, no 5 (1988), pp. 1186-1191.

**Koch, Gertrud,** «'Not Yet Accepted Anywhere': Exile, Memory, and Image in Kracauer's Conception of History». *New German Critique*. vol. 54 (1991), pp. 95-109.

**Koshar, Rudy.** «Siegfried Kracauer: The Historian as Photographer». *American Historical Review*. vol.100, no 3 (1995), pp. 869-71.

**O'Connor, John E.** «History in Images/ Images in History: Reflection on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past». *American Historical Review*. vol. 93, no 5 (1988), pp. 1200-1209.

- Odin**, Roger. «Film documentaire, lecture documentaristante». *Image et réalités*. Paris, Université de Saint-Étienne, 1984, pp.263-278.
- Rabinowitz**, Paula. «Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory». *History and Theory*. vol. 32, no 2 (1993), pp. 119-137.
- Schlüpmann**, Heide. «The Subject of Survival: On Krakauer's Theory of Film». *New German Critique*. vol. 54 (1991), pp.111-126.
- Toplin**, Robert Brent. «The Filmmaker as Historian». *American Historical Review*. vol. 93, no 5 (1988), pp. 1210-1227.
- White**, Hayden. «Historiography and Historiophoty». *American Historical Review*. vol. 93, no 5 (1988), pp. 1193-1199.
- Zemon Davis**, Nathalie. «Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity». *Yale Review*. vol. 76 (1987), pp. 457-482.

#### CINÉMA MEXICAIN - MONOGRAPHIES

- Anduiza Valdelamar**, Virgilio. *Legislación Cinematográfica Mexicana*. México, D.F., Filmoteca de la UNAM, 1984. 358 pages.
- Ayala Blanco**, Jorge. *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*. 1ère éd. México, D.F.: Editorial Grijalbo; 1993. 297 pages.
- Ayala Blanco**, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. 2ème éd. México, D.F.: Editorial Posada; 1986. 559 pages.
- Ayala Blanco**, Jorge. *La condición del cine mexicano (1973-1985)*. México, D.F., Editorial Posada, 1986. 663 pages.
- Bonfil**, Carlos et Carlos **Monsiváis**. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México, Ediciones el milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994. 230 pages.
- Galindo**, Alejandro. *Verdad y mentira del cine mexicano*. 2ème éd. México, D.F., Editorial Katún, 1981. 206 pages. (Coll. "Libro de Bolsillo, Serie Testimonios").
- García Riera**, Emilio. *El cine mexicano*. México, D.F., Ediciones Era, 1963. 237 pages.
- García Riera**, Emilio. *El cine y su público*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1974. 64 pages.
- García Riera**, Emilio. *Fernando de Fuentes (1894/1958)*. México, D.F., Cineteca Nacional, 1984. 202 pages.

- García Riera, Emilio.** *Historia del cine mexicano.* México, D.F., Secretaría de Educación Pública, 1985. 356 pages.
- García Riera, Emilio.** *La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión, 1919-1984.* México, D.F., Editoria Patria, 1984. 361 pages.
- Hennebelle, Guy et Alfonso Gumucio-Dagrón.** *Les cinémas d'Amérique Latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les oeuvres.* Paris, Nouvelles Éditions Pierre Lherminier, 1981. 543 pages.
- Hershfield, Joanne.** *Mexican Cinema, Mexican Woman, 1940-1950.* Tucson, University of Arizona Press, 1996. 159 pages.
- King, John.** *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America.* New York, Verso, 1990. 266 pages.
- Luna, Andrés de.** *La batalla y su sombra. La revolución en el cine mexicano.* México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. 301 pages.
- Mistrón, Deborah E.** *The Institutional Revolution: Images of the Mexican Revolution in the Cinema .* Thèse de Ph. D. , Indiana University, 1982.
- Mora, Carl J.** *Mexican Cinema: Reflection of a Society. 1896-1980.* Berkeley, University of California Press, 1982. 287 pages.
- Musacchio, Humberto.** *Gran diccionario enciclopédico de México visual.* México, Andrés León Editor, 1989. vol. 1.
- Noriega, Chon A., dir.** *The Mexican Cinema Project.* Berkeley, The UCLA Film and Television Archive Studies, 1994. 108 pages.
- O'Malley, Ilene.** *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940.* Mew York, Greenwood Press, 1986. 199 pages.
- Orellana, Margarita de.** *Mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917.* México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1991. 300 pages.
- Paranaguá, Paulo Antonio, dir.** *Mexican Cinema.* London, British Film Institute, 1995. 321 pages.
- Ramírez Berg, Charles.** *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Films, 1967-1983.* Austin, University of Texas Press, 1992. 252 pages.
- Reyes, Aurelio de los.** *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños.* México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. vol. 1.

**Reyes, Aurelio de los.** *Con Villa en México: Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la revolución, 1911-1916.* México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. 411 pages.

**Reyes, Aurelio de los.** *El cine en México, 1896-1930. 80 años de cine en México.* México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión cultural, 1977. 142 pages.

**Reyes Nevares, Beatriz.** *The Mexican Cinema: Interview with Thirteen Directors.* Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976. 176 pages.

**Toscano, Carmen.** *Memorias de un Mexicano.* México, D.F., Fundación Carmen Toscano, 1993.

#### CINÉMA MEXICAIN - ARTICLES

**Berg, Charles Eldon.** «The Image of Women in Recent Mexican Cinema». *Studies in Latin American Popular Culture.* vol. 8 (1989), pp. 157-181.

**Brushwood, John S.** «Innovation in Mexican Fiction and Politics». *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos.* vol. 5, no 1 (1989), pp. 69-88.

**Ellis, Kirk.** «Stranger than Fiction: Emilio Fernández' Mexico». *Journal of Popular Film and Television.* vol. 10, no 1 (1982), pp. 27-36.

**Fein, Seith,** «Hollywood, U.S.-Mexican Relations, and the Devolution of the "Golden Age" of Mexican Cinema». *Film Historia.* vol. 4, no. 2, 1994, pp. 103-135

**Goldman, Ilene S.** «Surveying Recent Latin American Film Scholarship». *Studies in Latin American Popular Culture.* 14 (1995), pp. 275-285.

**Lopez, Ana M.** «An "Other" History: The New Latin American Cinema». *Radical History Review.* vol. 41 (1988), pp. 93-116.

**Maciel, David R.** «The Cinema of Mexico». *Studies in Latin American Popular Culture.* vol. 9 (1990), pp. 343-352.

**Mistron, Deborah E.** «A Hybrid Subgenre: The Revolutionary Melodrama in the Mexican Cinema». *Studies in Latin American Popular Culture.* vol.4 (1985), pp. 218-227.

**Mistron, Deborah E.** «The Role of Pancho Villa in the Mexican and the American Cinema». *Studies in Latin American Popular Culture.* vol. 3 (1984), pp. 1-13.

**Mistron, Deborah E.** «Re-Evaluating the Revolution: Mexican Cinema of the Echeverría Administration (1970-1976)». *Studies in Latin American Popular Culture.* vol. 4 (1985), pp. 218-227.

- Monsiváis, Carlos.** «Landscape, I've Got the Drop on You!». *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 4 (1985), pp. 236-246.
- Mora, Carl J.** «Cinema: Introduction». *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 4 (1985), pp. 215-217.
- Mora, Carl J.** «Feminine Images in Mexican Cinema: The Family Melodrama; Sara García, "The Mother of Mexico"; and the Prostitute». *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 4 (1985), pp.228-235.
- Newman, Kathleen.** «Recent Books on Mexican Culture». *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 13 (1994), pp. 211-216.
- Podalsky, Laura.** «Disjointed Frames: Melodrama, Nationalism, and Representation in 1940s Mexico». *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 12 (1993), pp. 57-73.
- Tuñon Pablos, Julia.** «Between the Nation and Utopia: The Image of Mexico in the Films of Emilio "Indio" Fernández». *Studies in Latin American Popular Culture*. vol. 12 (1993), pp. 159-174.
- Tuñon Pablos, Julia.** «La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. vol. 22 (1995), pp. 133-144.
- Tuñon Pablos, Julia.** «Mexico and the Mexican on the screen: The Construction of the Image». *Studies in Latin American Popular Culture*. 10 (1991), pp. 329-338.

#### FEMME MEXICAINE, CINÉMA ET RÉVOLUTION

- Barajas Sandoval, Carmen.** *Una mujer llamada María Félix: historia no autorizada*. México, D.F., Editores Asociados Mexicanos, 1992.
- Cantu, Rosalinda.** *The María Félix Myth: Emergent Feminist Ideology in a Public and Private Life*. Mémoire de M.A. (communication), University of Texas, 1995. 144 pages.
- Félix, María.** *Todas mis guerras*. México, D.F., Clío, 1993. 4 vol.
- Franco, Jean.** *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York, Columbia University Press, 1989. 235 pages.
- Fuentes, Carlos.** *Orquídeas a la luz de la luna*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1982. 111 pages.
- Herrera-Sobek, María.** *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington, Indiana University Press, 1993. 151 pages.

**Landeta**, Matilde. «El espíritu de un país» in *Revisión del cine mexicano*, *Artes de México, nueva época*. 10, 1990, pp.33, 34.

**Salas**, Elizabeth. *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History*. Austin, University of Texas Press, 1990. 163 pages.

**Taibo I**, Ignacio. *María Félix, 47 pasos por el cine*. México, D.F., Joaquín Mortiz/ Planeta, 1985. 317 pages.

## RENCONTRE

Causerie avec Aurelio de los Reyes organisée par le Département d'études hispaniques de l'Université McGill et le Consulat mexicain, 1er avril 1998.

## FILMOGRAPHIE SUR LA RÉVOLUTION MEXICAINE

- Revolución (La sombra de Pancho Villa)*. Miguel Contreras Torres, Miguel Contreras Torres (Studios de la Nacional Productora), 90 min., 1932.
- Prisionero trece, El*. Fernando de Fuentes, Compañía Nacional Productora de Películas, 1933.
- Corazones en derrota*. Rubén C. Navarro, Alpha Films, 65 min., 1934.
- Compadre Mendoza, El*. Fernando de Fuentes, Interamericana Films, 85 min., 1934.
- Enemigos*. Chano Urueta, Atlántida Films, 1934.
- Rebelión*. Manuel G. Gómez, Producciones Sol, 1934.
- Tesoro de Pancho Villa, El*. Arcady Boytler, Hermanos José y Manuel San Vicente y Felipe Mier, 63 min., 1935.
- ¡Vámonos con Pancho Villa!* Fernando de Fuentes, CLASA Films, 92 min., 1935.
- Cielito lindo*. Roberto O'Quigley, José Luis Bueno, 70 min., 1936.
- Desheredados, Los* (avant *Justicia humana*). Guillermo Baqueriza, Salvador Bueno y Francisco Beltrán, 1936.
- Almas rebeldes*. Alejandro Galindo, Producciones Raúl de Anda, 70 min., 1937.
- ¡Así es mi tierra!* Arcady Boytler, Cinematográfica Internacional, 1937.
- Derecho y el deber, El*. Juan Orol, Aspa Films, 81 min., 1937.
- Adelita, La*. Guillermo Hernández Gómez, Iracheta y Elvira, 103 min., 1938.
- Golondrina, La*. Miguel Contreras Torres, Colonial Films (Miguel Contreras Torres), 150 min., 1938.
- Valentina, La*. Marín de Lucenay, Atlántida Films, 1938.
- Con los Dorados de Villa*. Raúl de Anda, Producciones Raúl de Anda, 80 min., 1939.
- Los de abajo* (ou *Con la división del Norte*). Chano Urueta, Producciones Amanecer (Luis Manrique), 85 min., 1940.
- Secreto eterno (Corazón de mujer)*. Carlos Orellana, Bicente Saisó Piquer, 103 min., 1942.
- Amatralladora, El*. Aurelio Robles Castillo, Jalisco Films, 1943.
- Club Verde*. Rolando Aguilar, Promex, 87 min., 1944.

- Entre hermanas*. Ramón Peón, Cinears, 1944.
- Mexicano, El* (avant *El despertar de una nación*). Agustín P. Delgado, Películas de México, 95 min., 1944.
- Rancho de mis recuerdos*. Miguel Contreras Torres, Hispano Continental Films (Miguel Contreras Torres), 1944.
- Corazones de México*. Roberto Galvadón, Films Mundiales, 97 min., 1945.
- Pareja, La*. Emilio Gómez Muriel, CLASA Films, 102 min., 1945.
- Casa colorada, La*. Miguel Morayta, José Elvira, 92 min., 1947.
- En los altos de Jalisco*. Chano Urueta, Luis Manrique, 90 min., 1948.
- Si Adelita se fuera con otro*. Chano Urueta, Producciones Dyana (Fernando de Fuentes), 125 min., 1948.
- Del odio nace el amor* (*The Torch/Beloved*). Emilio Fernández, Bert Granet pour la Eagle Lion, 83 min., 1949.
- Mujer que yo perdí, La* (avant *Lo que no pudo ser*). Roberto Rodríguez, Rodríguez Hermanos, 95 min., 1949.
- Tres hombres malos*. Fernando Méndez, Raúl de Anda, 95 min., 1949.
- Tuya para siempre* (avant *Parasiempre*). Gilberto Martínez Solares, Durán y Casahonda-Aristo Films, 79 min., 1949.
- Duelo en las montañas*. Emilio Fernández, CLASA Films Municipales, 84 min., 1950.
- Negra Angustias, La*. Matilde Landeta, TACMA (Eduardo S. Landeta), 85 min., 1950.
- Pancho Villa vuelve* (avant *El regreso de Pancho Villa*). Miguel Contreras Torres, Hispano Continental Films Miguel Contreras Torres, 95 min., 1950.
- Un día de vida* (avant *El toque de Diana*). Emilio Fernández, Cabrera Films, 95 min., 1950.
- Mujeres de mi general, Las*. Ismael Rodríguez, Rodríguez Hermanos, 100 min., 1951.
- Secreto de Pancho Villa*. Rafael Baledón, Luis Manrique, 93 min., 1954.
- Escondida, La*. Roberto Gavaldón, Alfa Films (Samuel Alazraki), 102 min., 1955.
- Siete Leguas, El* (ou *El caballo de Pancho Villa*). Raúl de Anda, Cinematografía Intercontinental, 95 min., 1955.

- Tres melodías de amor* (avant *Tres historias de amor*). Alejandro Galindo, Internacional Cinematográfica, 100 min., 1955.
- Cabeza de Pancho Villa, La* (avant *La hermandad de las calaveras*). Chano Urueta, Producciones Universal (Luis Manrique), 94 min. 1956 .
- Morir de pie*. Rafael Baledón, CLASA (Antonio dle Castillo), 95 min., 1957.
- Tesoro de Pancho Villa, El*. Rafael Baledón, Luis Manrique, 85 min., 1957.
- Café Colón*. Benito Alazraki, Filmadora Chapultepec y Galindo Hermanos, 80 min., 1958.
- Carabina 30-30*. Miguel M. Delgado, Filmadora Chapultepec y Galindo Hermanos, 95 min., 1958.
- Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*. Ismael Rodríguez, Ismael Rodríguez, 85 min., 1958.
- Cucaracha, La*. Ismael Rodríguez, Películas Rodríguez, 87 min., 1958.
- Estampida*. Raúl de Anda, Radeant Films, 89 min., 1958.
- Pancho Villa y la Valentina* (avant *Más cuentos de Pancho Villa*). Ismael Rodríguez, Ismael Rodríguez, 85 min., 1958.
- Tierra de hombres*. Ismael Rodríguez, Películas Rodríguez, 104 min., 1958.
- Coronelas, Las*. Rafael Baldeón, Cinematográfica Coloso (Luis Manrique), 1959.
- Pueblos en armas*. Miguel Contreras Torres, Hispano Continental Films, 110 min., 1959.
- Correo del norte, El* (antes *El correo de Pancho Villa*). Zacarías Gómez Urquiza, Producción Universal, 65 min., 1960.
- ¿Dónde estás corazón?* Rogelio A. González, Alfa Films, 100 min., 1960.
- Impostor, El*. Emilio Fernández, CLASA, 79 min., 1960.
- Juana Gallo*. Miguel Zacarías, Producciones Zacarías, 108 min. 1960.
- Que me maten en tus brazos* (avant *Los bárbaros del norte*). Rafael Baledón, Filmadora Independiente (Rafael Baledón), 84 min., 1960.
- Sombra del Caudillo, La*. Julio Bracho, Sección de Técnicos y Manuales del STPC de la RM, 129 min., 1960.
- Memorias de mi general, Las*. Mauricio de la Serna, José Luis Bueno , 80 min., 1961.
- Bandida, La*. Roberto Rodríguez, Películas Rodríguez, 105 min., 1962.

- Centauro del Norte, El.* dir. Ramón Pereda, Pereda Films, 85 min. 1962.
- María Pistola.* René Cardona, Filmex (Greforio Walerstein y Estudios América), 85 min., 1962.
- Tórtola del Ajusco, La* (ou *Sombras del pasado*). Juan Orol, España Sono Films (Juan Orol), 80 min., 1962.
- Corrido de María Pistola, El.* René Cardona, Filmex, 1964.
- Cuatro Juanes, Los.* Miguel Zacarías, Producciones Zacarías, 95 min., 1964.
- Gabino Barrera.* René Cardona, Filmex (Gregorio Walerstein), 85 min., 1964.
- Hermanos Muerte, Los.* Rafael Baledón, Producciones Sotomayor, 90 min., 1964.
- Nos dicen las intocables* (avant *Las intocables*). Jaime Slvador, Cinematografía Grovas. 105 min., 1964.
- Caballo bayo, El.* René Cardona, Estudios América et Cinematográfica Filmex, 85 min., 1966.
- Escapulario, El.* Servando González, Producciones Yanco, 85 min., 1966.
- Hombres de Lupe Alvérez, Los.* Arturo Marínez, Películas Rodríguez, 90 min., 1966.
- Juan Pistolas.* René Cardona, Producciones Zacarías, 90 min., 1966.
- Lauro Puñales.* René Cardona, Estudios América et Cinematográfica Filmex, 85 min., 1966.
- Lucio Vázquez.* René Cardona, Estudios América et Cinematográfica Filmex, 85 min., 1966.
- Mi caballo prieto Rebelde.* Arturo Martínez, Películas Rodríguez, 1966.
- Pedro Páramo.* Carlos Velo, CLASA Films Mundiales et Producciones Barbachano Ponce, 105 min., 1966.
- Soldadera, La.* José Bolaños, Producciones Marte, 85 min., 1966.
- Un dorado de Pancho Villa.* Emilio Fernández, Producciones Centauro, 95 min., 1966.
- Caudillo, El.* dir. Alberto Mariscal, Producciones Matouk, 85 min., 1967.
- Centauro Pancho Villa, El.* dir Alfonso Corona Blake, Películas Rodríguez, 85 min., 1967.
- Chamuscada, La.* Alberto Mariscal, Producciones Matouk, 90 min., 1967.

*Corrido del hijo desobediente, El.* Emilio Gómez Muriel, Estudios América et Producciones Cinetelmex, 90 min., 1967.

*Guerrillera de Villa, La.* Miguel Morayta, Oro Films, 100 min., 1967.

*Ojo de Vidrio, El.* René Cardona, JR., Estudios América et Producciones Aguila, 110 min., 1967.

*Valentín de la Sierra.* René Cardona, Cinematográfica ABSA, 95 min., 1967.

*Vuelve El Ojo de Vidrio.* René Cardona, JR., Estudios América et Producciones Aguila, 105 min., 1967.

*Marcha de Zacatecas, La.* Raúl de Anda, Radeant Films, 105 min., 1968.

*Mujer del carnicero, La* (présenté avec *Lapueta*). Ismael Rodríguez et Chano Urueta, Películas Rodríguez, 45 min., 1968.

*Recuerdos del porvenir, Los.* Arturo Ripstein, Imperial Films Internacional, 115 min., 1968.

*Trinchera, La.* Carlos Enrique Taboada, Productora Fílmica México y Cinematográfica Jalisco, 84 min., 1968.

*Alguien nos quiere matar.* Carlos Velo, AM Libra, 85 min., 1969.

*El quelite.* Jorge Fons, Cima Films, 85 min., 1969.