

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La représentation de l'Amérique latine dans le cinéma hollywoodien  
de l'ère Reagan (1981-1989)

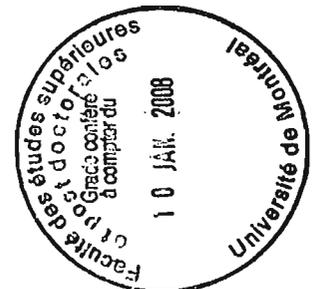
par  
Emmanuelle Rheault

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  
Maître ès art (M.A.) en histoire

août 2007

© Emmanuelle Rheault, 2007



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La représentation de l'Amérique latine dans le cinéma hollywoodien  
de l'ère Reagan (1981-1989)

présenté par :

Emmanuelle Rheault

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Cynthia E. Milton  
président-rapporteur

Bruno Ramirez  
directeur de recherche

James Cisneros  
membre du jury

01 NOV. 2007

## RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à examiner comment le cinéma hollywoodien a représenté l'Amérique latine et ses ressortissants, de 1981 à 1989. À une époque où l'administration Reagan s'intéresse davantage à cette région dans le contexte de la guerre froide et où l'immigration issue de cette région est en constante augmentation aux États-Unis, sans oublier l'importante croissance du groupe minoritaire hispanique aux États-Unis, la question est de voir si et comment cela fut illustré dans la culture populaire. Cette analyse révèle en effet les inquiétudes et les peurs des Américains par rapport à leurs pays voisins, leur position mondiale relativement à leur puissance et l'impact social des groupes hispaniques. L'idéologie conservatrice qui accompagnait ces inquiétudes se fait également sentir dans ces films commerciaux, patriotiques et bourrés de stéréotypes. Mais il se trouve également quelques voix dissidentes, critiques et qui expriment le vécu des Latino-Américains à l'extérieur comme à l'intérieur des frontières américaines.

Mots clés : Guerre froide, États-Unis, affaires étrangères, immigration, ethnicité, minorités, culture de masse, culture populaire, doctrine Monroe

## ABSTRACT

This thesis examines how Hollywood represented Latin America and its people in motion pictures from 1981 to 1989. At a time where the Reagan administration was more focused on this region because of the Cold War and of the large numbers of immigrants coming from there to the United States, thus enlarging the Hispanic community in the country. The question here is to see if and how these issues were presented in popular culture. This analysis reveals the anxieties and fears of the American people about the neighbouring countries, their world position and power status, and the social impact of Hispanic communities. Accompanying these worries, the conservative ideology was also very present in the commercial, patriotic and stereotype-filled movies produced in the decade. But there were also a few dissident and criticising voices, telling about the lives of Latin-Americans inside and outside the American border.

Key words: Cold War, United States, foreign affairs, immigration, ethnicity, minorities, mass media, popular culture, Monroe Doctrine

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>iv</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>vii</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1 : LES ÉTATS-UNIS ET LEURS RELATIONS AVEC L'AMÉRIQUE LATINE .....</b>	<b>10</b>
<b>1. L'avènement de Reagan au pouvoir .....</b>	<b>11</b>
<b>2. Les relations étrangères avec l'Amérique latine .....</b>	<b>18</b>
2.1 Le leadership des États-Unis .....	18
2.2 L'autorité des États-Unis .....	20
2.3 Les relations avec l'Amérique latine dans les années 1980 .....	21
2.4 Deux entraves à la doctrine Monroe : Grenade et Nicaragua .....	22
2.4.1 La Grenade .....	23
2.4.2 Le Nicaragua .....	24
2.5 Les dictatures .....	28
2.6 Le trafic de drogue .....	31
<b>3. L'immigration latino-américaine aux États-Unis .....</b>	<b>33</b>
3.1 L'immigration .....	34
3.2 Impact social .....	37
<b>Conclusion .....</b>	<b>39</b>
<b>CHAPITRE 2 : L'AMÉRIQUE LATINE AU CINÉMA HOLLYWOODIEN .....</b>	<b>40</b>
<b>1. Relations étrangères et guerres civiles .....</b>	<b>41</b>
1.1 Les films de guerres civiles basés sur des événements réels .....	42
1.1.1 Des journalistes américains en Amérique latine : comparaison de trois films .....	42
1.1.2 L'armée américaine intervient en Amérique latine .....	46
1.1.3 Les discours .....	50
1.2 Mythes, stéréotypes et caricatures .....	52
1.2.1 Le mythe du héros militaire .....	52
1.2.2 L'Amérique latine en caricature .....	55
1.2.3 L'Amérique latine attaque les États-Unis .....	58
<b>2. Immigration et ethnicité .....</b>	<b>59</b>
2.1 Immigration .....	60
2.1.1 Les Américains vont en Amérique latine .....	60
2.1.2 Les Latino-Américains vont aux États-Unis .....	68
2.2 Ethnicité .....	75
2.2.1 Conflits entre communautés ethniques .....	75
2.2.2 Occupations et culture des citoyens américains hispaniques .....	78
<b>Conclusion .....</b>	<b>82</b>

<b>CHAPITRE 3 : <i>PREDATOR, SCARFACE</i> ET <i>LA BAMBA</i> : ÉTUDE DE CAS .....</b>	<b>84</b>
<b>1. Predator .....</b>	<b>85</b>
<b>2. Scarface .....</b>	<b>92</b>
<b>3. La Bamba .....</b>	<b>101</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>109</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>116</b>

## REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mes parents, Guy et Suzanne Rheault, sans qui je n'aurais jamais fait cette démarche. Ils m'ont encouragé à faire le saut et je leur en suis éternellement reconnaissante. Je remercie également mon conjoint Simon Estager pour m'avoir accompagné dans ce chemin long et chaotique. Ton soutien moral et financier me fut précieux, sans oublier ton aide pour la révision du manuscrit. Merci à M. Bruno Ramirez pour ses commentaires et ses conseils judicieux. Merci enfin à mes amis et premiers lecteurs : Judith, Olga, Julie, Kyril, Stéphanie, Dominique, Marc-André, Yoann, Marie, Germaine, Patrice, Jean David. Vos encouragements ont fait toute la différence du monde.

## INTRODUCTION

La recette magique à Hollywood pour produire un film réussi est simple : il faut un bon et un méchant. Le bon doit être de préférence un Américain WASP et le méchant est souvent choisi parmi les ennemis politiques de l'heure aux États-Unis. Cette recette fut particulièrement utilisée durant l'ère Reagan. Il s'est produit un grand nombre de films à succès de type patriotiques, d'action, avec des héros souvent militaires et pratiquement invincibles.<sup>1</sup> Cette tendance contraste avec les films plus critiques et pessimistes des années 1970. Les ennemis de l'heure durant la décennie des années 1980 furent sans conteste les communistes au sens large. Avec Ronald Reagan au pouvoir, la détente de la guerre froide qui avait caractérisé les années 1970 était terminée. Le gouvernement voulait montrer au monde qu'il était toujours la grande force militaire qu'il avait été, tout en essayant d'effacer le mauvais souvenir de la guerre du Vietnam. La guerre froide a donc fourni aux producteurs hollywoodiens de cette époque une multitude d'ennemis intéressants à exploiter parmi lesquels les Russes et les Vietnamiens furent les plus populaires.

Dans ce contexte de recrudescence d'agressivité de la part de l'administration Reagan dans la guerre froide, l'Amérique latine, et plus particulièrement l'Amérique centrale, retint l'attention. Les États-Unis se préoccupèrent de ce qui se passait dans leur « cour arrière » : quelques gouvernements socialistes étaient apparus, notamment au Nicaragua et sur l'île de Grenade, juste avant le premier mandat présidentiel de Reagan. Le socialisme en Amérique latine étant devenu un problème préoccupant pour les États-Unis, nous avons supposé que cette région avait probablement fourni quelques ennemis au cinéma hollywoodien de l'époque. Dans le cadre de notre recherche, nous nous pencherons donc sur la question de la représentation de l'Amérique latine et de ses ressortissants dans le cinéma hollywoodien à l'ère Reagan, c'est-à-dire de 1981 à 1989.

Cette problématique amène la question de l'utilisation du cinéma comme source historique et la méthodologie à utiliser avec une telle source. Quelques historiens se sont penchés sur la question du cinéma comme source historique. Dès son invention, ce nouvel instrument fut perçu comme un objet à valeur surtout scientifique, car il permet d'enregistrer

---

<sup>1</sup> Les Américains parlent même de "reaganite entertainment". Frédéric Gimello-Mesplomb, *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?* Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, p. 18.

des images en mouvement que l'on peut archiver et utiliser à des fins scientifiques.<sup>2</sup> Pourtant il deviendra un outil de divertissement qui prendra une telle ampleur dans la société et la culture américaine, qu'il est devenu presque impossible pour les historiens d'ignorer cette importante production culturelle, même si le cinéma n'est pas devenu l'outil scientifique que l'on prédisait.

En 1947, une première tentative de faire de l'histoire avec des sources cinématographiques fut réalisée par l'historien américain d'origine allemande Siegfried Kracauer, avec son œuvre *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*, dans laquelle il interprète et analyse les films du genre expressionniste allemand des années 1920, pour montrer comment ils ont prédit le nazisme. Mais c'est dans les années 1970 que les historiens, s'intéressant à la question du cinéma comme source historique, commencèrent à se multiplier. Du côté de la France, deux ouvrages furent publiés en 1977 par deux historiens. Pierre Sorlin, dans son ouvrage *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, propose une méthodologie historique marxiste qui emprunte les outils de la sociologie du cinéma pour faire de l'histoire à partir de sources cinématographiques. Il propose aussi une histoire économique du cinéma. Selon cet historien, le cinéma est une production intellectuelle qui sert à diffuser les idéologies de la classe dominante pour subjuguer les classes dominées, et cette production se développe grâce au capitalisme.<sup>3</sup> L'idée de diffusion d'idéologies est ici particulièrement intéressante car nous croyons en effet qu'un film permet au groupe de personnes qui le produit de faire valoir ses idées de façon marquante envers le public et envers la société que constitue ce public.

Le second historien français, Marc Ferro, se penche sur la question de l'interprétation du cinéma en histoire. Il discute de méthodes de lecture historique et sociale des films : comment il faut voir les films, que peuvent-ils révéler à l'historien et comment analyser ses informations, voilà les principales questions auxquelles il tente de répondre. Selon lui « Le problème est méthodologique ; au travers de la fiction et de l'imaginaire, il s'agit de repérer les éléments de réalité. »<sup>4</sup> C'est ici un énoncé qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de cette recherche. En effet, notre but premier sera de repérer dans des films, des

---

<sup>2</sup> Robert Sklar, *Movie-Made America: A Social History of American Movies*, New York, Random House, 1975, p. 3.

<sup>3</sup> Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma : Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 25.

<sup>4</sup> Marc Ferro, *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, p. 128-129.

éléments qui révèlent des informations historiques sur la société qui a produit le film, sur l'époque, sur les idéologies dominantes et, surtout dans le cas qui nous concerne, sur les politiques du pays. Et ce, dans une variété de films qui ne se veulent pas nécessairement historiques ou pseudo-historiques, incluant des films de pure fiction. Évidemment, il ne s'agit pas toujours d'informations explicites et évidentes. L'ouvrage de Ferro est un bon outil pour s'aider à être réceptif aux informations les plus subtiles.

Juste avant les historiens français, Robert Sklar publia en 1975, aux États-Unis, le livre *Movie-Made America: A Social History of American Movies*. Encore une fois, il s'agit d'une histoire sociale, mais contrairement aux deux historiens français, il ne fait pas que se questionner sur la méthodologie. Il applique sa méthode pour faire une histoire sociale des États-Unis dont l'objet est de définir comment les films ont transformé et modelé la société américaine depuis les débuts du cinéma. Nous croyons effectivement que le cinéma a une telle force, une telle ampleur et surtout une telle importance qui lui permettent d'avoir un impact non négligeable dans l'histoire d'une société. Puis en 1979 sortit un recueil de texte suivi d'une édition augmentée en 1988, édité par John E. O'Connor et Martin A. Jackson, intitulé *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*. On y propose diverses perspectives possibles pour faire de l'histoire avec des sources cinématographiques, non seulement de l'histoire sociale ou économique, mais aussi culturelle, politique ou encore du genre. Les horizons commencent donc à s'ouvrir et à s'élargir un peu plus vers la fin des années 1970 pour les ouvrages d'histoire basés sur des sources cinématographiques.

Dans les années 1980 et 1990, avec la venue de courants postmodernes en histoire, ainsi que dans plusieurs autres domaines des sciences sociales et des arts, les études utilisant le cinéma comme source historique commencèrent à se multiplier. Toute expression ou tout discours culturel produit par une société ou un groupe social devint matière potentiellement historique, ce qui comprend le cinéma. L'engouement pour l'interdisciplinarité aide aussi à rendre le cinéma plus intéressant aux yeux des historiens. L'ouvrage de William J. Palmer publié en 1993, *The Films of the Eighties: A Social History*, est un excellent exemple de ce genre étude historique interdisciplinaire, d'autant plus qu'il traite de la décennie que nous comptons étudier. Toutefois, cette méthodologie ne nous semble pas suffisamment historique. Palmer tente de définir l'histoire en tant que texte filmique et le film en tant que texte historique, en décortiquant tous les niveaux de texte que l'on puisse trouver dans un film. Il s'inspire de la linguistique et de la philosophie pour y trouver des outils d'analyse du

discours.<sup>5</sup> Lorsqu'il applique cette méthodologie à son sujet, le lecteur peut avoir l'impression d'être devant une analyse linguistique plutôt que devant un ouvrage historique.

Néanmoins, Palmer traite des grands thèmes sociaux et politiques des années 1980 illustrés dans les films de cette époque, comme entre autres la guerre du Vietnam, les vétérans du Vietnam, la Russie et la menace nucléaire, le terrorisme comme nouvelle forme de guerre, le nouveau féminisme, le nouveau racisme, les yuppies, le Sida, l'écologie, l'exploration spatiale et les nouvelles technologies. Palmer fait un peu référence aux relations que les États-Unis entretenaient avec l'Amérique latine dans le contexte de la guerre froide en discutant de l'affaire Iran-Contra à l'intérieur d'un chapitre sur le terrorisme au Moyen-Orient. Il s'agit d'un des rares ouvrages historiques qui fait référence à l'Amérique latine dans le cinéma américain de cette époque, les autres se concentrant surtout sur les réactions à la guerre du Vietnam, le regain de patriotisme et les problèmes sociaux, des thèmes qui se retrouvent dans plusieurs films des années 1980.

Dans les différentes études historiques employant le cinéma comme source, les chercheurs ont tendance à utiliser surtout des films à vocation ou à connotation historique, c'est-à-dire que le film tente de reproduire un ou des événements historiques s'étant réellement passés, ou encore que le film présente une fiction dans un cadre spatio-temporel historique qui s'inspire de la réalité. Un très bon exemple récent de ceci est le livre de Natalie Zemon Davis intitulé *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, publié en 2000. Elle analyse trois films sur l'esclavage, dont deux qui tentent de reproduire plus ou moins fidèlement des événements qui se sont réellement passés et deux autres qui s'inspirent de la réalité, de faits historiques, mais dont les événements sont inventés bien qu'ils auraient pu réellement exister, et dont les personnages n'ont pas existé bien qu'ils auraient pu être vrais. Davis ne prétend pas que les films montrent la réalité exacte d'événements tels qu'ils se sont véritablement produits, tout en nous rappelant que les livres d'histoire non plus, ne prétendent pas rapporter le passé exactement tel qu'il s'est produit. Il s'agit simplement d'avoir un aperçu grâce à des indices provenant du passé qui peuvent être examinés et analysés afin de reconstruire ce passé.<sup>6</sup> Davis s'interroge sur les films historiques et sur le

---

<sup>5</sup> William J. Palmer, *The Films of the Eighties: A Social History*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993, p. 1-2.

<sup>6</sup> Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. ix-xi.

potentiel des films à devenir de véritables ouvrages historiques, mais elle ne s'interroge pas sur le potentiel des films sans prétention historique à devenir source historique.

Dans le cadre de notre recherche, nous comptons bien sûr utiliser des films historiques mais nous ne voulons pas nous limiter à ceux-ci. Nous croyons que tout film de fiction peut renseigner l'historien sur des tendances sociales, des idées politiques et bien d'autres informations sur l'époque durant laquelle le film fut tourné. L'article de Y. Dahan intitulé « Le cinéma américain sous Reagan », paru en 1996 dans la revue *Les Cahiers d'histoire immédiate*, traite tout comme Palmer des divers thèmes apparaissant dans les films des années 1980. Il a pour objet de distinguer les grands mouvements sociaux que l'on retrouve dans le cinéma et il se pose la question de la représentativité de ce cinéma. Comme il le précise, il ne faut rejeter aucun film pour sa qualité esthétique ou artistique, « car les films commerciaux ont autant à dire sur leur époque que les films intellectuels, mais de manière différente. »<sup>7</sup> L'auteur discute de tous les types de cinéma, que ce soit les films d'auteur, les productions des grandes compagnies hollywoodiennes, les films de série B ou encore les « blockbusters ». Il semble en effet intéressant d'examiner les films qui n'ont pas un sujet historique, qui ne sont pas des documentaires, dont le but premier est simplement de divertir, même si parfois la qualité peut paraître douteuse. Car à prime abord, ces films peuvent sembler vides de sens, mais le défi est d'y trouver des éléments intéressants, révélateurs de la société dans laquelle ils ont été produits. C'est un aspect que nous tenterons d'illustrer lors de notre recherche, en utilisant que des films de fiction, historiques ou non, et en ignorant les films documentaires. Après tout, comme Marc Ferro nous le rappelle, les documentaires ne sont pas plus objectifs que d'autres films puisque des choix sont faits au tournage et au montage, ce qui peut laisser transparaître une idéologie dominante ou une direction que le cinéaste aurait voulu donner à son œuvre, de manière consciente ou non.<sup>8</sup>

Par ailleurs, quelques ouvrages ont traité de l'image de l'Amérique latine dans le cinéma hollywoodien. Il s'agit plutôt d'ouvrages de sociologie, d'histoire de l'art ou d'étude cinématographique. Clara E. Rodríguez propose un recueil de textes traitant de la question de l'image des Latino-Américains dans les médias américains avec le livre *Latin Looks : Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*, alors que John H. Coatsworth et Carlos Rico

---

<sup>7</sup> Y. Dahan, « Le cinéma américain sous Reagan », *Cahiers d'histoire immédiate*, 10 (automne 1996), [En ligne]. <http://sociomedia.ibelgique.com/le%20cinema%20americain%20sous%20reagan.htm> (Page consultée en 2005).

<sup>8</sup> Sur les documentaires, voir Ferro, *Cinéma et histoire...*, p. 34, 53-54.

proposent eux aussi un recueil de textes, mais sur un sujet plus spécifique, avec le livre *Images of Mexico in the United States*. L'ouvrage de Charles Ramirez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*, est également fort intéressant sur l'aspect social et artistique de la question. Enfin, Allan L. Woll fait, dans son ouvrage *The Latin Image in American Film*, un historique de l'évolution de l'image de l'Amérique latine dans le cinéma des États-Unis, couvrant une période qui commence au début du XX<sup>e</sup> siècle et qui se termine aux années 1970. Ce dernier ouvrage est un peu plus pertinent que les autres par rapport à notre étude, car l'auteur fait quelques liens entre l'histoire des États-Unis et l'évolution de l'image des Latino-Américains dans le cinéma. Tous ces ouvrages nous sont forts intéressants mais nous espérons apporter un aspect plus historique et moins sociologique ou artistique dans notre recherche. La valeur artistique ne sera pas une variable prise en compte pour notre étude.

Notre présente étude se veut différente de ces ouvrages sur l'image de l'Amérique latine en ce sens que nous tenterons d'expliquer le contexte historique qui a amené les producteurs et réalisateurs de cinéma à présenter l'Amérique latine tel qu'ils l'ont fait durant cette décennie, alors-même que le gouvernement américain s'impliquait activement dans cette région et que les États-Unis accueillait en ses frontières un nombre important d'immigrants latino-américains. Nous croyons que, puisque l'administration Reagan était en confrontation avec plusieurs pays de cette région, l'Amérique latine et ses ressortissants devaient être représentés de façon plutôt négative dans le cinéma, et qu'ils devaient fournir bon nombres de personnages antagonistes. De plus, les quelques problèmes qu'a créé une immigration mal contrôlée depuis plusieurs années n'ont probablement pas aidé à améliorer l'image des Latino-Américains dans le cinéma. Enfin, nous croyons que toutes ces images négatives diffusées dans un des médias les plus populaires des États-Unis ont certainement eu une influence sur la perception qu'avaient les citoyens américains par rapport aux politiques étrangères et aux politiques d'immigration de leur gouvernement. Notre étude ne consistera pas à mesurer cet impact mais nous prendrons en considération le succès commercial des films pour déterminer quelles sont les idées et les images prédominantes dans les films les plus populaires. Dans une société américaine qui comprend mieux l'image que l'écrit,<sup>9</sup> nous croyons que les chercheurs en sciences sociales ne peuvent ignorer l'importance du cinéma dans cette dite société. Par ailleurs, nous croyons aussi que nous

---

<sup>9</sup> Terry Christensen, *Reel Politics: American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*, New York, Basil Blackwell, 1987, p. 11.

trouverons des films qui ne correspondaient pas aux lignes de pensées dominantes prônées par le gouvernement. Nous prendrons également en considérations ces voix dissidentes pour établir le portrait le plus complet possible de la représentation de l'Amérique latine dans le cinéma.

La structure de notre recherche se déploiera comme suit. Dans un premier chapitre, nous ferons une mise en contexte de l'époque. Nous ferons une revue du contexte politique et social des années 1980, de l'administration Reagan et surtout de la politique extérieure de cette administration, ainsi que de la situation de l'immigration. Cette première partie se fera grâce à l'étude de monographies sur la présidence et l'administration de Reagan, la politique étrangère américaine, les relations étrangères avec l'Amérique latine et l'immigration des années 1980. Puisqu'il s'agit ici d'une étude sur la représentation que se font les Américains des Latino-Américains, il ne sera pas nécessaire de faire l'étude de la situation particulière de chacun des pays de l'Amérique latine. Seule la vision des États-Unis par rapport à l'Amérique latine est considérée dans notre étude, et seuls les pays avec lesquels les États-Unis ont eu des relations importantes durant les années 1980 seront vus. Nous constaterons d'ailleurs que l'Amérique latine est, pour la plupart du temps, perçue comme un monolithe aux États-Unis.

Dans un second chapitre, nous dresserons le portrait de l'Amérique latine et des Latino-Américains d'après les indices que nous trouverons dans toute notre sélection de films hollywoodiens. Nous avons trouvé plus d'une quarantaine de films, en grande partie grâce au site internet [www.imdb.com](http://www.imdb.com), un site constitué d'une vaste base de données sur les films du monde. Les films choisis doivent mettre en vedette l'Amérique latine, que ce soit par un personnage, un sujet, un événement ou encore une action située en Amérique latine. Il faut aussi que le film soit tourné entre 1981 et 1989, ce qui correspond aux deux mandats du président Reagan et qui constitue notre cadre historique. Il est important que la production soit américaine puisque nous voulons étudier comment les Américains se sont représenté l'Amérique latine. Nous ferons donc attention de ne pas choisir des films produits par les Britanniques ou encore par des Latino-Américains, même si ces derniers mettent en vedette des acteurs ou des personnages américains. Par contre, nous prendrons en considération les productions américaines qui ont employé des réalisateurs d'autres nationalités, car nous estimons que le public cible des producteurs américains est avant tout le peuple américain. Les coproductions comprenant les États-Unis avec un autre pays seront aussi considérées car

encore là, nous jugeons que le peuple américain fait partie du public cible de ces films. Ce chapitre se divisera donc en deux parties majeures que nous avons délimitées selon deux thèmes principaux que nous avons dégagés dès le premier visionnement de notre sélection de films, à cause de leur prédominance. La première partie portera sur les relations étrangères et la seconde portera sur l'immigration et l'ethnicité.

Nous terminerons notre étude avec un troisième chapitre portant sur l'analyse plus poussée de trois films que nous avons choisis dans notre sélection. Cette fois, nous examinerons plus précisément le contexte de la production du film. En effet, plusieurs acteurs entrent en ligne de compte durant tout le processus de la création d'un film, ce qui influence le produit final. Les réalisateurs, scénaristes, monteurs et producteurs sont parmi les personnes les plus importantes dans le processus, mais les acteurs et les techniciens peuvent tout autant y apporter leur grain de sel. Pour cette analyse, nous consulterons donc des monographies, des articles et autres écrits concernant les créateurs des films, pour en apprendre un peu plus sur leurs inspirations et sur les contextes de production. Nous avons aussi trouvé, pour deux de ces films, une version du scénario original que nous avons consultée afin de voir si des changements majeurs, des omissions ou même de la censure seraient survenus entre les étapes du scénario et du produit filmique final : ces détails peuvent donner des indices intéressants sur, par exemple, ce qui est acceptable ou montrable et ce qui ne l'est pas.

Afin d'évaluer la réception de ces trois films, nous consulterons des articles de critiques de films qui ont réagi dans les quelques jours suivant la sortie de ces films. Nous avons intentionnellement choisi trois films ayant eu un succès considérable au box-office car nous croyons qu'ils ont été vus par un plus grand nombre de personnes. Nous estimons donc qu'ils ont marqué le public un peu plus que d'autres films moins populaire. De plus, il faut noter que ces trois films ont été produits par de grandes maisons de production dont le but premier est de faire des profits, et qui de surcroît, sont organisées pour diffuser et vendre leurs produits sur le plus large marché possible. Enfin, nous avons choisi chacun des films d'après les thèmes qu'ils illustrent, selon les catégories que nous avons préétablies au second chapitre. Pour le thème des relations étrangères, nous avons choisi le film *Predator* (John McTiernan, 1987) et pour l'immigration, nous avons choisi *Scarface* (Brian De Palma, 1983). Ces deux films ont été réalisés par des citoyens américains anglo-saxons. Pour le troisième film nous avons cru judicieux de choisir un film réalisé par un citoyen américain

d'origine hispanique. *La Bamba* (Luis Valdez, 1987) est un des premiers films mettant en vedette des Latino-Américains, plus précisément des Chicanos, qui a connu un succès retentissant au box-office. La vision d'un citoyen d'origine hispanique sur des Latino-Américains s'avèrera fort intéressante pour compléter notre analyse, d'autant plus que ce film a aidé à changer l'attitude des producteurs hollywoodiens face au public hispanique toujours de plus en plus nombreux aux États-Unis. Un nouveau marché commençait effectivement à se développer.

Mais avant de débiter, nous devons faire le point sur quelques termes que nous utiliserons tout au long de cet ouvrage. Nous entendons par « Amérique latine » tous les pays de l'hémisphère Ouest, au sud de la frontière des États-Unis, dont une des langues officielles est une langue d'origine latine telle l'espagnol, le portugais et le français. Nous excluons ainsi non seulement le Canada, mais aussi les pays qui, anciennement, étaient des colonies anglaises, comme par exemple la Jamaïque et le Belize. Donc, lorsque nous mentionnons le terme « Latino-Américain », nous faisons référence aux ressortissants de cette vaste région qui comporte plusieurs pays, bien que nous soyons conscients qu'une multitude de groupes ethniques variés habitent ces différents pays. Malgré que cela soit souvent contesté et critiqué, nous avons décidé, dans le souci de simplifier et d'alléger le texte, d'utiliser le terme « Américain » pour désigner les citoyens des États-Unis. Enfin, nous tiendrons compte dans notre analyse des ressortissants latino-américains ayant immigré aux États-Unis et formant leur propre communauté à l'intérieur de ce pays, ainsi que d'un groupe particulier, les Chicanos. Ce terme est employé par les Mexicains vivant aux États-Unis pour s'identifier en tant que groupe culturel distinct. Ils sont, pour la plupart, citoyens américains depuis plusieurs générations.

## Chapitre 1

### LES ÉTATS-UNIS ET LEURS RELATIONS AVEC L'AMÉRIQUE LATINE

Avant de débiter l'analyse de notre sélection de films, un survol du contexte socio-historique des années 1980 s'impose. Il est en effet important de savoir que les relations entre les États-Unis et l'Amérique latine se ravivèrent durant cette décennie, car les États-Unis, dans le contexte de la guerre froide, se préoccupèrent davantage de ce qui se passait dans leur « cour arrière ». Il faut noter également l'ampleur que commençait à prendre l'immigration en provenance de l'Amérique latine vers les États-Unis. Voilà pourquoi nous retrouvons dans le cinéma des années 1980 des films illustrant ces différents aspects des relations entre les deux régions. Nous verrons que les préoccupations des États-Unis vis-à-vis de l'Amérique latine se reflétèrent dans leur cinéma de fiction, que ce soit dans de grandes productions ou dans des productions indépendantes.

Dans notre mise en contexte, nous dresserons un court portrait de Ronald Reagan qui fut président durant presque toute cette décennie, soit de 1981 à 1989, ainsi que de la société de cette époque. La source que nous utilisons pour notre analyse, soit le cinéma hollywoodien, fait partie intégrante de la culture de masse américaine. Il s'avère que le président Reagan faisait partie lui-même de cette culture de masse. Il était en effet dans le domaine des communications (animateur de radio, porte-parole pour la compagnie General Electric) et acteur à Hollywood, avant de se lancer en politique dans les années 1960. Nous verrons quel impact le président Reagan et d'autres acteurs de la politique américaine eurent sur la culture de masse de l'époque. Nous ferons ensuite un survol des relations étrangères entre les États-Unis et plusieurs pays de l'Amérique latine. Tous les pays de l'Amérique latine n'attirèrent pas l'attention des États-Unis de façon égale et nous verrons pourquoi certains pays préoccupaient l'administration Reagan plus que d'autres. Nous verrons enfin l'ampleur et l'impact qu'eut l'immigration latino-américaine sur la société américaine de cette décennie. L'impact que ces groupes immigrants, ou ceux issus de parents immigrants, ont eu sur la culture américaine sera vu dans les chapitres suivants, par le biais de l'analyse de nos films.

## 1. L'avènement de Reagan au pouvoir

Durant les années 1970, la nation américaine connut son lot de désenchantements. Le scandale du Watergate fit perdre la confiance des Américains envers non seulement un président en particulier, soit Richard Nixon, mais aussi envers la fonction présidentielle de façon générale, ainsi qu'envers les grandes institutions gouvernementales et sociales telles le Congrès, l'armée, la presse, les syndicats, les partis politiques, etc.<sup>10</sup> Durant cette décennie, l'économie des États-Unis se détériora. Le pays subit une inflation qui mena à une récession durant la présidence de Jimmy Carter. Les Américains se questionnèrent quant à la gestion des fonds publics et à l'efficacité de l'État-providence coûteux, géré par un appareil administratif volumineux.<sup>11</sup> Sur l'échiquier mondial, la compétition d'autres pays industrialisés tels le Japon fit prendre conscience aux États-Unis qu'ils devaient s'adapter aux changements de l'économie mondiale pour garder une position de leadership.<sup>12</sup> Les États-Unis eurent aussi des difficultés sur le plan de la politique internationale. Leur défaite au Vietnam montra au reste du monde qu'ils n'étaient pas tout-puissants, et cela asséna un dur coup à l'égo national. Ils ne se sentirent plus aptes à prendre leurs responsabilités. L'administration de Carter refléta bien cet état de fait en adoptant une politique de détente, ce qui permit à l'influence de l'Union soviétique de progresser au Moyen-Orient et en Afrique. Puis la prise d'otage de l'ambassade américaine à Téhéran fut une autre épreuve à surmonter pour la nation et son président.<sup>13</sup>

Le libéralisme, idéologie dominante aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale,<sup>14</sup> perdit graduellement de son attrait chez la population à partir du milieu des années 1960 et tout au long des années 1970. Lors de la campagne présidentielle de 1980, les libéraux représentés par le parti démocrate ainsi que le président sortant, n'avaient pas de

<sup>10</sup> André Kaspi, *Les Américains 2. Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Seuil, 2002 [1986] [1998], p. 549.

<sup>11</sup> John Ehrman, *The Eighties. America in the Age of Reagan*, New Haven, Yale University Press, 2005 p. 41-42.

<sup>12</sup> Kaspi, *Les Américains...*, p. 559. Ehrman, *The Eighties...*, p. 41, 92-94.

<sup>13</sup> Kaspi, *Les Américains...*, p. 566-578.

<sup>14</sup> À la base, le libéralisme se définit selon les principes de liberté et d'égalité de l'homme, et d'après John Locke, ceci n'est possible que sous un gouvernement limité. Mais le libéralisme tel que nous l'entendons ici est l'héritage du *New Deal* de Franklin D. Roosevelt : lui et les présidents qui l'ont suivi, ont plutôt augmenté le pouvoir du gouvernement en légiférant pour protéger les droits et le bien-être social des citoyens américains, ce qui contribua à la création de l'État-providence américain. Alonzo L. Hamby, *Beyond the New Deal: Harry S. Truman and American Liberalism*, New York, Columbia University Press, 1973, p. xiii-xvi.

solutions intéressantes à proposer pour régler les problèmes avec lesquels ils avaient dû composer durant le mandat de Carter.<sup>15</sup> Ce dernier fut fortement critiqué pour son incapacité à gérer les problèmes économiques et pour son laxisme en ce qui a trait aux relations étrangères, y compris son insuccès à régler la prise d'otage, incident qui fut un thème important lors de la campagne présidentielle. Il donnait aux électeurs une impression de faiblesse et d'inefficacité, en plus d'avoir une personnalité pessimiste.<sup>16</sup>

De leur côté, les Républicains présentèrent Ronald Reagan, un candidat charismatique et très à l'aise avec les médias. Son image paraissait plus positive et ses propositions étaient porteuses d'espoir.<sup>17</sup> Il tourna au ridicule Carter et les Démocrates qui n'avaient pas de solutions à offrir aux électeurs et proposa de nouvelles idées clairement plus conservatrices. Il présenta un plan de relance économique fondé sur la théorie de l'offre, ou « supply-side economics », en plus de promettre une déréglementation pour aviver l'économie.<sup>18</sup> Il promit également de baisser les impôts, couper dans les dépenses et établir un budget équilibré sans déficit, tout en proposant d'augmenter les dépenses militaires pour exercer une politique étrangère plus agressive. Il fallait en effet démontrer que les États-Unis étaient toujours la puissance mondiale, malgré la défaite au Vietnam. Il fallait soigner cette plaie béante dont souffrait l'ego national.

Il est souvent mentionné dans les livres d'histoire qu'avec l'élection de Reagan en novembre 1980, les États-Unis prirent un virage conservateur. Les électeurs recherchaient le changement mais devinrent-ils pour autant de véritables adeptes de l'idéologie conservatrice ou voulaient-ils simplement essayer une alternative aux idées libérales des Démocrates qui ne fonctionnaient plus depuis plusieurs années ? Selon l'historien John Ehrman, Reagan avait été élu sur une base d'essai. Les électeurs lui firent bien sentir qu'ils l'élimineraient avec ses idées conservatrices si au bout de quatre ans il n'arrivait pas à régler les problèmes majeurs tels l'inflation.<sup>19</sup> Quant à Larry M. Schwab, il consacre un ouvrage entier à défaire l'illusion que la société américaine était devenue conservatrice durant cette décennie. Il prétend que ce sont plutôt les médias qui ont contribué à donner l'illusion que le peuple avait adopté des

---

<sup>15</sup> Ehrman, *The Eighties...*, p. 45.

<sup>16</sup> Kaspi, *Les Américains...*, p. 577-578, 583.

<sup>17</sup> James Combs, *The Reagan Range: The Nostalgic Myth in American Politics*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1993, p. 21.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 591-592.

<sup>19</sup> Ehrman, *The Eighties...*, p. 48.

idées plus conservatrices que par le passé.<sup>20</sup> Il croit que les électeurs n'ont pas nécessairement voté pour Reagan en 1980, mais qu'ils ont plutôt voté contre Carter.<sup>21</sup> Enfin, James Combs parle de cycles dans l'histoire de la politique américaine. Après une période d'épuisement et de désillusion vient une période réactionnaire et conservatrice. La politique alterne entre le libéralisme et le conservatisme.<sup>22</sup>

Selon Combs, les périodes conservatrices sont caractérisées par une tentative de remettre au goût du jour les mythes et les valeurs du passé. Reagan, de par les idées qu'il véhiculait et de par sa personnalité, devint le symbole de ce courant.<sup>23</sup> Il projetait l'image du citoyen américain typique ayant eu un parcours de vie qui s'apparentait au rêve américain. Il était d'origine modeste et avait réussi, par son labeur et sa détermination, à se hisser à la plus haute fonction du gouvernement des États-Unis, après avoir fait carrière à Hollywood, ville de l'industrie à créer du rêve par excellence. Il paraissait un homme simple, facile d'approche, sympathique, auquel le peuple américain pouvait s'identifier.<sup>24</sup> Pour l'aider à établir cette image aux yeux du public durant sa campagne présidentielle en 1980 et au delà, il fit souvent référence à un personnage, George « The Gipper » Gipp, qu'il avait incarné dans le film *Knute Rockne All American*, sorti en 1940.<sup>25</sup> Reagan était conscient du lien que le public faisait entre lui et ce personnage légendaire. L'histoire de Gipp, un joueur de football des années 1910, avait été elle-même transformée en mythe, et ce personnage représentait des valeurs telles la famille, le travail et le don de soi.<sup>26</sup> Dans ses discours, Reagan faisait non seulement référence directement à ce personnage,<sup>27</sup> mais il faisait aussi la promotion de ces mêmes valeurs et d'autres comme le travail, le sens du devoir, le leadership, la religion, la morale, tout en promettant un retour vers le calme, le succès, la cohérence, la stabilité, la force. Il faisait appel à des mythes d'une Amérique idéalisée du

---

<sup>20</sup> Larry M. Schwab, *The Illusion of a Conservative Reagan Revolution*, New Brunswick, Transaction Publishers, 1991, p. 6.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>22</sup> Combs, *The Reagan Range...*, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 9, 14.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 11-12 ; Ehrman, *The Eighties...*, p. 20-21.

<sup>25</sup> John Kenneth White, *The New Politics of Old Values*, 2<sup>e</sup> édition, Hanover, University Press of New England, 1990 [1988], p. 11.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>27</sup> L'expression que Reagan utilisa souvent fut diverses variations de : « Win one for the Gipper », une expression qui fait référence à une fausse histoire racontée par Knute Rockne, le coach de Gipp. Gipp, sur son lit de mort, aurait dit à Knute de répéter à ses joueurs lors de moments difficiles ces paroles : « tell them to go in there with all they've got and win just one more for the Gipper. I don't know where I'll be then, Rock. But I'll know about it and I'll be happy. » Cité par White dans *Ibid.*, p. 8.

temps passé pour promettre des changements pour un avenir meilleur.<sup>28</sup> Le mythe central de la culture américaine étant le rêve américain,<sup>29</sup> maintes fois raconté dans la culture de masse et particulièrement au cinéma, la personnalité et l'histoire de Reagan qui en sont la représentation, ont su mettre en confiance les électeurs.

Ce virage politique s'inscrivait bien dans le courant postmoderne que connurent les sciences sociales, les arts et la culture à cette époque. Ce courant est caractérisé par l'emprunt d'éléments du passé qui sont réinterprétés, réinventés, recyclés en quelque chose de nouveau, d'amélioré. C'est ce que faisait Reagan en employant les mythes dans sa rhétorique : « Myths premodern in their assumptions survive through a manipulation of communications so attentive to surfaces, so media-driven, so unconcerned with logical consistency that they could be termed postmodern. »<sup>30</sup> Dans une société, les mythes sont une référence connue de tous les membres de cette dite société. Ils sont donc efficaces pour faire reconnaître rapidement à un public cible une panoplie de valeurs auxquelles on veut faire appel dans un discours, sans être obligé d'élaborer de grandes explications. Les mythes évoquent des émotions qui interpellent le public.<sup>31</sup> Ce sont là des techniques employées en publicité et dans l'industrie du divertissement que Reagan empruntait dans sa rhétorique.<sup>32</sup> Aidé d'une équipe de relations publiques, et avec son expérience dans le monde des communications, Reagan était excellent pour vendre ses idées et ses politiques au peuple américain. Il fut surnommé « the Great Communicator » pour cette raison. De plus, il utilisait fréquemment et sans hésitation des références et des images provenant du cinéma, qu'elles soient tirées de films contemporains ou de films dans lesquels il avait joué, le « Gipper » étant un exemple parmi d'autres. Il était fort conscient de l'importance de l'image dans la société américaine, non seulement par rapport à son apparence-même, mais aussi au niveau de son discours et de ses

---

<sup>28</sup> Combs, *The Reagan Range...*, p. 20-21 ; Kaspi, *Les Américains...*, p. 584-585.

<sup>29</sup> D'après James Combs : « The central myth of American culture is what is called the American Dream, a complex set of symbols and stories about what America means and what her destiny is. » James Combs, *Polpop: Politics and Popular Culture in America*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1984, p. 1-2.

<sup>30</sup> Eldon Kenworthy, *America/Américas: Myth in the Making of U.S. Policy Toward Latin America*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995, p. 38.

<sup>31</sup> Combs, *The Reagan Range...*, p. 5-7.

<sup>32</sup> Voir le chapitre 3 intitulé « From Myth to Advertising » dans Eldon Kenworthy, *Américas...*, p. 38-53.

références culturelles, pour mieux rejoindre le public.<sup>33</sup> Ses détracteurs l'ont accusé de manipuler les médias et de mettre ainsi la démocratie en danger.<sup>34</sup>

Malgré ses bonnes techniques de communication, Reagan ne fut pas des plus populaires parmi toutes les couches de la population. D'ailleurs, au début de son premier mandat, alors que le gouvernement légiférait pour essayer de redresser l'économie, les changements étaient très lents et l'économie avait peine à se relever. Ceci rendait le nouveau président impopulaire. Les résultats économiques positifs des premières législations sont apparus seulement vers la moitié du premier mandat de Reagan. Heureusement pour lui, car ceci lui permit de faire un bilan positif de son premier mandat durant sa campagne électorale en 1984, alors qu'il sollicitait un deuxième mandat.<sup>35</sup> Cela dit, la prospérité n'était pas assurée pour tout le monde. Durant la présidence de Reagan, les riches s'enrichissaient et les pauvres s'appauvrissaient. Le salaire des travailleurs était en déclin et la désindustrialisation faisait des ravages sur le marché du travail.<sup>36</sup> Durant cette période difficile pour les strates inférieures de la société américaine, aucun programme social d'envergure ne fut instigué par le gouvernement Reagan.<sup>37</sup>

Les critiques de Reagan ont dit de lui qu'il ne faisait que jouer le rôle du président s'appliquant à donner de bons discours, comme il pouvait le faire quand il était acteur à Hollywood.<sup>38</sup> Lou Cannon, un de ses principaux biographes, écrit que Reagan se fiait beaucoup sur son personnel pour lui dire tout ce qu'il devait savoir et pour s'occuper des détails de ses affaires, ce qui lui permettait d'investir ses énergies dans ses performances publiques.<sup>39</sup> D'ailleurs, il avait une vision très simplifiée du monde, à l'instar des films où il y a les bons et les méchants très bien délimités dans leur rôle. Ceci l'amenait parfois à trouver des solutions simplistes à des problèmes complexes. Pourtant, Reagan n'était pas un nouveau venu sur la scène politique. Il avait assumé le poste de gouverneur de la Californie pour deux mandats, puis s'était présenté comme candidat à la présidence du parti républicain en automne 1975. Effectivement, Reagan s'investissait véritablement dans les dossiers qui

---

<sup>33</sup> Voir à ce sujet Palmer, *The Films of the Eighties...*, p. xi-xii, également White, *The New Politics...*, p. 11.

<sup>34</sup> Ehrman, *The Eighties...*, p. 87.

<sup>35</sup> Kaspi, *Les Américains...*, p. 594-595, Ehrman, *The Eighties...*, p. 62-63, 128.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>38</sup> Kaspi, *Les Américains...*, p. 579.

<sup>39</sup> Lou Cannon, *President Reagan: The Role of a Lifetime*, New York, Touchstone, 1991, p. 35.

l'intéressaient, malheureusement aux dépens des dossiers qui le passionnaient moins. Il ne s'intéressait la plupart du temps qu'aux grandes lignes et directions générales des dossiers et politiques de son administration. Il ne portait pas attention aux détails et aux fonctionnalités, laissant ce travail à ses hommes de confiance. Il faut également noter que Reagan n'était pas toujours au courant des fonctionnalités et procédures, ce qui explique aussi sa dépendance à son entourage.<sup>40</sup>

Il y avait beaucoup de conflits et de divisions dans l'entourage de Reagan. Ce dernier n'aimait pas le conflit et évitait la confrontation, c'est pourquoi il privilégiait le compromis lorsqu'il devait prendre des décisions.<sup>41</sup> Ce manque de fermeté incitait son entourage à manigancer et à essayer de l'influencer pour qu'il penche d'un côté ou d'un autre. Plus les gens arrivaient à s'approcher de lui, plus ils arrivaient effectivement à influencer ses décisions. La compétition était féroce au sein de l'administration et le manque de poigne de Reagan n'aidait en rien au règlement des conflits. Cela attisait au contraire les divisions.<sup>42</sup> Le manque d'intérêt pour certains dossiers et le manque de poigne de Reagan sont des aspects de sa présidence qui ont sans doute leur part de responsabilité dans l'affaire du scandale Iran-Contra en 1986, dont nous traiterons plus loin. Néanmoins, Reagan prenait toujours ses décisions finales selon ses convictions personnelles.<sup>43</sup> Puisque les convictions de Reagan correspondaient aux valeurs traditionnelles américaines auxquelles s'identifiait le peuple, il attirait la sympathie du peuple qui lui a pardonné ses erreurs, notamment en 1987, alors qu'il fut épargné de la destitution de la présidence. Cela dit, les deux dernières années de la présidence de Reagan furent un désastre à cause des conséquences d'une politique étrangère impopulaire qui se termina en fiasco, ainsi qu'à cause d'un style de gestion boiteux et d'une équipe de gestionnaires mal choisie.<sup>44</sup>

Quelques-uns des accomplissements les plus importants de Reagan durant ces deux mandats furent d'avoir redonné confiance à la population envers la fonction présidentielle et d'avoir redonné un sentiment de fierté à la population en moussant le patriotisme. Cette

---

<sup>40</sup> Cannon, *President Reagan...*, p. 35, 305, 339, 341.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 34, 307, 308, 340. Ehrman, *The Eighties...*, p. 21, 61.

<sup>42</sup> Cannon, *President Reagan...*, p. 303-305, 339.

<sup>43</sup> Ehrman, *The Eighties...*, p. 21. Cannon précise que ses décisions sont intuitives et presque toujours réactives. Il sollicitait rarement l'opinion de son équipe. Cannon, *President Reagan...*, p. 304.

<sup>44</sup> Non seulement Reagan ne s'occupait pas beaucoup des affaires qui l'intéressaient moins, mais il désignait de mauvais gestionnaires pour s'en occuper, particulièrement durant son deuxième mandat. Ehrman, *The Eighties...*, p. 138-139.

confiance et ce regain de patriotisme se reflétèrent dans le cinéma de l'époque. Après une décennie (les années 1970) de films engagés, contestataires et pessimistes vis-à-vis de la société américaine, de la politique étrangère des États-Unis, avec en vedette des anti-héros qui dénoncent les problèmes et les travers du système américain, Hollywood changea de cap en quelques années seulement<sup>45</sup> pour produire des films beaucoup plus patriotiques, chauvins, militaires, ayant recours à des héros mythiques et faisant appel à des sentiments plus positifs, des « feel-good movies » comme ils sont appelés en anglais.<sup>46</sup> Hollywood est allé jusqu'à faire du révisionnisme historique. L'exemple des films au sujet du Vietnam, ou faisant référence au Vietnam, est flagrant, avec en tête la série de films mettant en vedette le personnage de John Rambo (Sylvester Stallone). Dans ces films, les Américains rachètent leur défaite au Vietnam en démontrant que leur force militaire est toujours importante et efficace.<sup>47</sup> Les films politiquement engagés et contestataires étaient toujours présents durant les années 1980, critiquant les diverses politiques du gouvernement Reagan et les idées conservatrices qu'il représentait, mais ces films étaient moins mis en évidence par rapport à la décennie précédente, et donc moins populaires.

La valeur artistique des œuvres issues d'Hollywood écopa de cette tendance, les producteurs étant plus préoccupés à faire fructifier leurs investissements dans cette industrie lucrative.<sup>48</sup> Toujours aux aguets des fluctuations des tendances sociales pour intéresser leur public, les producteurs ont suivi le courant conservateur porté par Reagan et ont à leur tour influencé la diffusion et l'assimilation de ce courant dans la société américaine.<sup>49</sup> Comme l'indique Steve Vineberg, ces films ne peuvent être pris au sérieux, excepté comme un artefact culturel.<sup>50</sup> Vineberg n'a pas tort mais nous croyons surtout, comme Terry

---

<sup>45</sup> Ce changement se situe vers la fin des années 1970 et début des années 1980, avec la montée de Reagan.

<sup>46</sup> Voir Dahan « Le cinéma américain sous Reagan » [En ligne]... et Steve Vineberg, *No Surprises Please: Movies in the Reagan Decade*, New York, Maxwell Macmillan International, 1993, p. 13.

<sup>47</sup> Nous verrons dans le deuxième chapitre, l'importance du rachat de la défaite du Vietnam dans le cinéma hollywoodien. Sur les personnages de vétérans du Vietnam qui veulent se racheter, voir Mark Walker, *Vietnam Veteran Films*, Metuchen, Scarecrow Press, 1991, p. 71-81.

<sup>48</sup> Y. Dahan et Steve Vineberg font cette comparaison critique des films des années 1980 et des années précédentes. Vineberg, *No Surprises Please...*, p. 1-3. Dahan « Le cinéma américain sous Reagan » [En ligne]...

<sup>49</sup> Il est impossible de déterminer si les acteurs dans la culture de masse, tels les producteurs de cinéma, sont les instigateurs de courants populaires ou s'ils suivent des courants issus de la population-même, et là n'est pas la question, mais il est clair qu'ils suivent les tendances et les courants populaires de leur époque.

<sup>50</sup> Vineberg, *No Surprises Please...*, p. 13.

Christensen, que ces films peuvent être historiquement intéressants quant aux idées politiques et sociales qu'ils véhiculent, témoins d'une époque.<sup>51</sup>

## 2. Les relations étrangères avec l'Amérique latine

### 2.1 Le leadership des États-Unis

Le principe fondamental de la politique étrangère des États-Unis vis-à-vis de l'hémisphère Ouest fut énoncé par le président James Monroe en 1823. Par ce discours devenu la doctrine Monroe, les États-Unis se sont désignés eux-mêmes leader de l'hémisphère Ouest pour veiller à la protection de l'indépendance des nouvelles républiques sud-américaines contre l'influence des puissances étrangères, surtout européennes, qui voulaient imposer leur système politique ou freiner l'indépendance des colonies sud-américaines.<sup>52</sup> À l'intérieur de l'hémisphère, les États-Unis s'engageaient à respecter les nouvelles républiques et à ne pas y intervenir. Les États-Unis n'avaient pas de véritables intérêts dans l'Amérique latine sinon qu'ils voulaient protéger leur propre pays ainsi que leur système politique des grandes puissances en fermant l'hémisphère et en se ralliant ses voisins, puisqu'à cette époque, ils n'avaient pas une grande armée et avaient besoin de la collaboration de leurs voisins dans l'éventualité d'une attaque.

Les Américains ont tendance, dans la rhétorique traditionnelle de Washington entre autres, d'inclure tous les Américains sous une même appellation, qu'ils parlent des citoyens des États-Unis ou des habitants de l'hémisphère Ouest : « Such language comes naturally to U.S. leaders insamuch as it evolved over centuries of use within the United States. For decades now, Washington has attempted to unify Latin America behind U.S. leadership by employing the same discourse of identity and common purpose earlier used to pull the colonies together, to send the pioneers west and the marines south. »<sup>53</sup> L'Amérique latine

---

<sup>51</sup> « Movies are also historical artefacts that help us understand the past and how people then thought about politics. And films may even give voice to a society's subconscious fears and desires. » Terry Christensen, *Reel Politics: American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*, New York, Basil Blackwell, 1987, p. 6.

<sup>52</sup> James M. Scott parle de la notion de cour arrière : « As a part of the Western Hemisphere, Latin America has long been regarded as the rightful domain of U.S. interests and protection, a kind of backyard that must be kept peaceful and secure. » James M. Scott, *Deciding to Intervene: The Reagan Doctrine and American Foreign Policy*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 152.

<sup>53</sup> Kenworthy, *America/Américas...*, p. xiii.

était perçue comme un monolithe qui devait partager les mêmes valeurs républicaines que les États-Unis et s'unir avec eux contre toute intrusion étrangère.

Les États-Unis reconnaissaient volontiers les nouvelles républiques du sud mais n'ont pas pour autant toujours respecté les frontières de leurs pays voisins. Durant une bonne partie du dix-neuvième siècle, les Américains croyaient fermement en leur « destin manifeste », c'est-à-dire en leur mission d'étendre leur république et leur société sur tout le continent nord-américain.<sup>54</sup> En s'étendant vers l'ouest et le sud, les États-Unis ont pris par la force de larges territoires mexicains, englobant ainsi des populations hispaniques dans la nation américaine. La volonté expansionniste des États-Unis se dissipa, et au vingtième siècle, le terme destin manifeste fut mis de côté. Néanmoins son influence fut toujours présente durant la guerre froide, incluant les années 1980, dans cette croyance qu'avaient les Américains en leur mission de diffuser la démocratie et d'être la police du monde.<sup>55</sup>

Reagan aimait beaucoup la doctrine Monroe et s'est lui-même décrit comme étant l'héritier spirituel de James Monroe dans ses mémoires.<sup>56</sup> Pourtant il n'avait que peu d'intérêt pour les affaires étrangères et n'était pas familier avec les différentes politiques de son administration.<sup>57</sup> Sa vision simplifiée et manichéenne du monde n'était pas appropriée à la complexité des relations étrangères. Comme l'indique Robert E. Osgood, la politique étrangère de Reagan n'était pas incohérente mais elle était dépourvue en portée et en détails.<sup>58</sup> En tout cas, il était clair que son administration et lui voulaient replacer le pays en position de puissance et de leadership sur l'échiquier mondial.

---

<sup>54</sup> Selon John J. Johnson, c'est en gagnant la guerre de 1812 que les Américains prirent confiance en eux, s'unifièrent d'avantage et cessèrent de douter de leur route qui les distinguera des autres sociétés. Dès lors, ils crurent en l'exceptionnalité de leur société et en leur mission. John J. Johnson, *A Hemisphere Apart: The Foundations of United States Policy Toward Latin America*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 2. Voir aussi Alan McPherson, *Intimate Ties, Bitter Struggles: The United States and Latin America Since 1945*, Washington, Potomac Books, 2006, p. 6.

<sup>55</sup> Lise Pothier, *Histoire des États-Unis*, Mont-Royal, Modulo, 1987, p. 114-115, 134.

<sup>56</sup> Gaddis Smith, *The Last Years of the Monroe Doctrine 1945-1993*, New York, Hill and Wang, 1994, p. 161-162.

<sup>57</sup> Cannon, *President Reagan...*, p. 304-305, 342.

<sup>58</sup> Robert E. Osgood, « The Revitalization of Containment », dans William G. Hyland, dir., *The Reagan Foreign Policy*, New York, New American Library, 1987, p. 25.

## 2.2 L'autorité des États-Unis

Durant la guerre froide, les États-Unis ont voulu protéger leur zone d'influence contre le communisme. Le principe de respecter les républiques et de ne pas y intervenir ne semblait plus tenir. Après la Seconde Guerre mondiale, la doctrine Monroe devint un instrument permettant à Washington d'intervenir en Amérique latine, sans être entravé par l'ONU et par la coopération internationale.<sup>59</sup> Washington ne tolérait aucun lien entre Moscou et les pays d'Amérique latine car les États-Unis avaient eux-mêmes des liens diplomatiques avec Moscou, ce qui, aux yeux de Washington, était suffisant pour les relations entre les Soviétiques et l'hémisphère Ouest. Washington alla jusqu'à promouvoir l'interdiction des partis communistes en Amérique latine, alors qu'ils étaient permis aux États-Unis.<sup>60</sup>

Cette attitude autoritaire qu'eurent les États-Unis avec l'Amérique latine depuis le début de leur histoire témoigne de stéréotypes et de préjugés que les Américains ont entretenus envers leurs voisins du Sud. En effet, les Américains ont considéré les peuples latino-américains comme étant inférieurs et vulnérables, d'abord et surtout pour des questions raciales et culturelles.

The arrogance that underlies U.S. contacts with Latin America has led to the formation of a number of stereotypes. (...) We do not seem to be willing to meet the Latin Americans on their own terms and recognize the positive qualities of their society. Instead we have often developed images of our neighbors that foster ill will and perpetuate a negative view.<sup>61</sup>

Les Américains croyaient en la supériorité anglo-saxonne protestante ainsi qu'en la primauté des valeurs républicaines et égalitaires de leur société. Au Sud, malgré les transformations des colonies en républiques, la plupart des sociétés latino-américaines restaient divisées et hiérarchisées à cause de l'influence de l'Église catholique dans leur culture. Les Américains en conclurent qu'ils n'étaient pas aptes au système républicain et donc qu'ils n'avaient pas la capacité de se gouverner.<sup>62</sup> Les « Latinos » étaient aussi perçus comme étant pauvres, paresseux, corrompus, non-entrepreneurs, ce qui les empêchait de s'épanouir en tant que sociétés républicaines et de tirer profit de leurs ressources nationales pour développer leurs

<sup>59</sup> Smith, *The Last Years...*, p. 7.

<sup>60</sup> Smith, *The Last Years...*, p. 15.

<sup>61</sup> Michael J. Kryzaneck, *U.S.-Latin American Relations*, Westport, Praeger, 1996 [1987] [1990], p. 16.

<sup>62</sup> Johnson, *A Hemisphere Apart...*, p. 3-4; McPherson, *Intimate Ties...*, p. 3-14.

pays.<sup>63</sup> Les perceptions ouvertement racistes disparurent quelque peu avec les mouvements antiracistes des années 1960, mais les problèmes économiques et politiques que connurent les pays d'Amérique latine tout au long de la guerre froide les rendaient toujours aussi faibles et vulnérables aux yeux de Washington, notamment face à l'influence du communisme.

### 2.3 Les relations avec l'Amérique latine dans les années 1980

Entre 1965 et 1980, il y eut certes de l'ingérence politique et militaire de la part du gouvernement américain dans les affaires internes de différents pays de l'Amérique latine,<sup>64</sup> mais il n'y eut aucune d'intervention militaire américaine officielle dans la région.<sup>65</sup> En 1980, le comité de Santa Fe, groupe composé de cinq hommes, qui plus tard firent partie du *National Security Council* et du *State Department*, publia un rapport intitulé *A New Inter-American Policy for the Eighties*, connu sous le nom de *Santa Fe Document*. Dans ce rapport, qui tourna davantage l'attention de Washington vers l'Amérique latine, il était recommandé de restaurer la doctrine Monroe, car l'Amérique centrale était le point faible des États-Unis. Le rapport mettait en garde les États-Unis contre l'expansion de l'Union soviétique en Amérique centrale où, selon le comité, il existait des satellites soviétiques qui servaient de plate-forme pour menacer les États-Unis et pour éventuellement les attaquer.<sup>66</sup> Le rapport proposait d'accroître les liens militaires avec les pays « amis », et d'aider économiquement et militairement les pays qui se battaient contre le « terrorisme ». Il proposait aussi d'augmenter les investissements dans les entreprises, l'agriculture et les coopératives pour relancer l'économie de la région, et ainsi éviter que la région soit tentée par le communisme. Ce document a largement influencé la politique étrangère de Reagan durant son premier mandat.<sup>67</sup> L'ingérence des États-Unis en Amérique latine continua donc au-delà des années 1980, mais de façon plus ouverte et officielle, malgré encore certaines manœuvres clandestines.

---

<sup>63</sup> Pour un recensement des divers stéréotypes qu'ont entretenus les Américains envers les Latino-Américains au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, voir John J. Johnson, *Latin America in Caricature*, Austin, University of Texas Press, 1980, 330 pages.

<sup>64</sup> Nous pensons, entre autres, à l'administration de Richard Nixon et sa politique de déstabilisation (principalement économique) du Chili, ainsi qu'au coup d'État par le général Augusto Pinochet en 1973. La CIA fut probablement impliquée dans ce coup d'État, mais les documents permettant de l'affirmer ont été détruits ou modifiés. Il n'est d'ailleurs question d'aucune intervention militaire officielle des États-Unis dans cette affaire. Kryzanek, *U.S.-Latin American Relations...*, p. 79-81.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>66</sup> Scott, *Deciding to Intervene...*, p. 19.

<sup>67</sup> McPherson, *Intimate Ties...*, p. 91-92.

Après des années de détente et ayant été élu sous la promesse, entre autres, d'appliquer une politique plus autoritaire face à la progression de l'URSS, l'administration Reagan souhaitait réaffirmer le pouvoir des États-Unis et n'hésitait pas à parler publiquement de politique d'intervention malgré la frilosité des Américains depuis la défaite au Vietnam. Cependant, il n'y avait pas de stratégie ou de politique claire et uniforme pour les affaires étrangères. Plusieurs idées étaient disputées au sein de ce gouvernement divisé, ce qui l'empêchait d'avoir une ligne de conduite précise à être appliquée de manière uniforme à tous les pays et dans tous les cas.<sup>68</sup> Les différents membres du gouvernement ainsi que le Congrès se disputèrent surtout au sujet du sérieux des menaces et de la nécessité de l'intervention des États-Unis. Par conséquent, une approche de cas par cas fut pratiquée au lieu d'une application doctrinaire d'une stratégie.<sup>69</sup> Nous verrons dans les pages qui suivent quelles furent les priorités et les stratégies adoptées par l'administration Reagan dans ses relations avec les quelques pays d'Amérique latine qui ont le plus attiré son attention à cette époque.

#### **2.4 Deux entraves à la doctrine Monroe : Grenade et Nicaragua**

En 1979 le Nicaragua et la Grenade connurent tous deux des bouleversements politiques : des mouvements de gauche prirent le pouvoir dans ces deux pays. L'administration Carter n'approuva pas ces nouveaux gouvernements mais se contenta de couper les liens diplomatiques.<sup>70</sup> Quant à la politique qu'allait appliquer l'administration Reagan, elle fut le sujet de plusieurs débats au sein du gouvernement. Les différentes factions à l'intérieur du gouvernement avaient des conceptions différentes sur la problématique, des plus conservatrices aux plus libérales, en passant par les modérées. Les débats portèrent sur le degré de communisme de ces gouvernements de gauche, leur menace réelle pour les pays voisins et les États-Unis, l'existence ou non de liens avec l'Union soviétique et Cuba, ainsi que l'attitude et les actions à prendre envers ces deux pays.<sup>71</sup> Dans les deux cas,

---

<sup>68</sup> Thomas Carothers, *In the Name of Democracy: U.S. Policy Toward Latin America in the Reagan Years*, Berkley, University of California Press, 1991, p. 18-19.

<sup>69</sup> Scott, *Deciding to Intervene...*, p. 5. Sur les politiques envers l'Amérique centrale en particulier, Smith précise : « None of these in the administration who made high policy toward Central America knew very much about the region, nor did they consider such knowledge relevant or necessary. » Smith, *The Last Years...*, p. 188.

<sup>70</sup> Sur la politique de Carter envers le Nicaragua, voir Carothers, *In the Name...*, p. 81-82 ; envers la Grenade, voir *Ibid.*, p. 110.

<sup>71</sup> Sur les débats au sujet du Nicaragua, voir *Ibid.*, p. 78-80 ; sur la confusion concernant l'action à prendre envers Grenade, voir *Ibid.*, p. 111.

l'administration Reagan prit une position hostile et décida d'intervenir militairement, mais ce fut fait de façon différente dans les deux cas à cause de la spécificité de chacun des pays.

#### 2.4.1 *La Grenade*

Dans le cas de la Grenade, les événements furent précipités. En 1982, les États-Unis firent des exercices militaires de simulation d'invasion et d'occupation d'une petite île dans les Caraïbes pour intimider la Grenade. En 1983, l'assassinat de Maurice Bishop qui était à la tête du pouvoir grenadin alarma l'Organisation des États de la Caraïbe orientale (OECO) qui décida d'intervenir. L'OECO ainsi que le gouverneur-général de la Grenade, Sir Paul Scoon, demandèrent l'aide des États-Unis pour intervenir.<sup>72</sup> L'invitation tombait à point pour les États-Unis qui cherchaient un prétexte légitime pour intervenir, alarmés entre autres par la construction d'un aéroport militaire cubain sur l'île de Grenade.

Trois jours suffirent aux Américains pour prendre l'île. Le degré de difficulté de cette opération fut un critère important dans la décision pour la mettre en œuvre. La leçon du Vietnam avait été bien apprise : il n'était pas question de revivre une défaite militaire dans un pays pour lequel les États-Unis n'avaient pas réellement d'intérêts. Il s'agissait d'un moyen facile d'attaquer le bloc communiste sans être obligé d'attaquer l'Union soviétique directement, ce qui pouvait être fatal pour les États-Unis.<sup>73</sup> Malgré la relative facilité de la tâche et la petitesse de ce pays, le succès de l'opération fut retentissant aux États-Unis. Ils n'avaient pas raté leur chance de rehausser le prestige et de réaffirmer le pouvoir de la nation. Ceci eut pour effet de faire remonter la popularité de Reagan<sup>74</sup> en plus de redonner confiance et optimisme au peuple américain.

Les États-Unis réussirent à faire reculer l'URSS et Cuba mais ce ne fut pas le but officiel de leur intervention. Le gouvernement américain déclara plutôt qu'il s'agissait tout d'abord d'une mission de secours pour évacuer les étudiants américains qui fréquentaient la

---

<sup>72</sup> L'aide de la Grande-Bretagne fut aussi sollicitée mais sans succès. Le premier ministre de la Grande-Bretagne, Margaret Thatcher, s'opposa également à l'intervention des États-Unis. Cannon, *President Reagan...*, p. 447-448.

<sup>73</sup> Noam Chomsky, *The Culture of Terrorism*, Boston, South End Press, 1988, p. 185.

<sup>74</sup> La cote de popularité de Reagan en début de mandat fut affectée par la crise économique qui a continué jusqu'en 1983, puis à cause des bombardements des casernes des Marines au Liban que la prise de la Grenade a permis d'escamoter dans la mémoire collective des Américains. Sur le lien entre les événements du Liban et de la Grenade, voir Cannon, *President Reagan...*, p. 446, 448-449 ; sur la crise puis l'amélioration économique, voir Kaspi, *Les Américains...*, p. 594-595.

*St. George's School of Medicine*. Cette mission pouvait plus facilement obtenir l'accord de l'opinion publique ainsi car on ne voulait pas revivre une prise d'otage telle qu'on l'avait vécue à l'ambassade américaine en Iran quelques années plus tôt.<sup>75</sup> Le gouvernement évoqua également des visées prodémocratiques et anticommunistes, sans toutefois établir une liaison directe avec l'URSS et Cuba. L'administration Reagan inventa plutôt un lien entre Grenade et les bombardements au Liban qui avaient eu lieu la veille de l'invasion de la Grenade, même si ces bombardements n'avaient pas influencé la décision d'intervenir en Grenade. Ainsi le succès de la prise de Grenade pouvait rejaillir un peu sur le problème au Liban, voire le faire oublier.<sup>76</sup> Il s'agissait évidemment d'une opération géostratégique et non humanitaire comme voulait le faire croire le gouvernement, le but étant d'assener un coup aux tentacules du bloc communiste.<sup>77</sup>

#### 2.4.2 *Le Nicaragua*

Le Nicaragua posa un problème plus complexe au gouvernement américain, et cela dura pendant les huit années de la présidence de Reagan. L'invasion et l'occupation de ce pays n'étaient pas envisageables pour l'administration Reagan à cause des coûts, de la force nécessaire et du niveau de difficulté d'une telle opération, en plus de ne pas avoir de prétexte légitime pour y intervenir, ni de garantie de réussite. Dans ce cas-ci, la leçon apprise au Vietnam suggérait la prudence. Néanmoins, la proximité de la région rendait possible une certaine intervention.<sup>78</sup>

Plutôt que d'envoyer des troupes au Nicaragua pour faire tomber les Sandinistes, le parti de gauche qui était au pouvoir nicaraguayen, l'administration Reagan établit une politique d'intervention qui consistait à supporter les rebelles appelés *contras* (diminutif de *contrarevolutionarios*) qui luttait déjà contre les Sandinistes, d'où leur nom.<sup>79</sup> Le plan se

---

<sup>75</sup> Cannon, *President Reagan...*, p. 446; Carothers, *In the Name...*, p. 114.

<sup>76</sup> Cannon, *President Reagan...*, p. 448-449.

<sup>77</sup> Carothers, *In the Name...*, p. 115.

<sup>78</sup> McPherson, *Intimate Ties...*, p. 90-91.

<sup>79</sup> Cette stratégie de venir en aide aux rebelles qui luttait contre le communisme fut appliquée par l'administration Reagan dans différents autres pays d'Afrique et d'Asie, dans des pays qui étaient aussi aux prises avec un gouvernement communiste. Ceci évitait aux Américains de devoir intervenir directement avec leur armée et de risquer un deuxième échec comme celui du Vietnam. Scott, *Deciding to Intervene...*, p. 16; Kevin J. Middlebrook et Carlos Rico « The United States and Latin America in the 1980s: Change, Complexity, and Contending Perspectives », dans Kevin J. Middlebrook et Carlos Rico dir., *The United States and Latin America in the 1980s: Contending Perspectives on a Decade of Crisis*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1988, p. 39.

déployait en trois parties : la CIA fournissait un support financier et organisationnel, l'Argentine fournissait l'entraînement militaire, et le Honduras fournissait une base territoriale. Les États-Unis ont aussi fourni quelques agents et militaires hauts-gradés pour veiller à l'encadrement des troupes *contras*.<sup>80</sup> Les *contras* étaient composés, pour la majeure partie, d'anciens militaires de la Garde nationale de l'ex-dictateur Anastasio Somoza Debayle. Ces anciens gardes s'étaient rassemblés en plusieurs petits groupes disparates au Honduras et à Miami pour lutter contre les Sandinistes. Dès 1981, la CIA organisa et unifia ces groupes pour que leurs petits raids inefficaces au Nicaragua deviennent des interventions mieux coordonnées et beaucoup plus dommageables. Néanmoins, les *contras* n'ont jamais été suffisamment nombreux pour mettre en péril le pouvoir des Sandinistes, quoique suffisamment nombreux pour leur faire du mal et surtout, causer beaucoup de tort à la population et aux infrastructures du pays.<sup>81</sup>

Comme pour la Grenade, l'administration Reagan n'avoua jamais le but premier de ses opérations au Nicaragua qui était de faire tomber le gouvernement sandiniste.<sup>82</sup> La politique d'aide au *contras* fut d'abord présentée au Congrès comme étant un moyen d'interdire le passage d'armes du Nicaragua vers le Salvador. L'administration Reagan expliqua que le Nicaragua trafiquait des armes au Salvador en vue de préparer une révolution communiste qui pouvait éventuellement s'étendre dans toute l'Amérique centrale. La théorie du domino, très populaire durant les années 1950, et aussi utilisée dans le cas de la Grenade, fut remise au goût du jour par l'administration Reagan, bien qu'elle fût discréditée auparavant.<sup>83</sup> Dans ses discours, Reagan employait une rhétorique sensationnelle qui faisait appel à la peur.<sup>84</sup> D'un côté il vantait les *contras* qu'il appelait les *Freedom Fighters*,<sup>85</sup> et de l'autre, il diabolisait les Sandinistes rappelant qu'ils formaient un gouvernement répressif et

<sup>80</sup> Scott, *Deciding to Intervene...*, p. 159-161.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 155-156. Carothers, *In the Name...*, p. 90-91, 107.

<sup>82</sup> Scott, *Deciding to Intervene...*, p. 161.

<sup>83</sup> Cette théorie veut qu'un pays tombant aux mains du communisme entrainera les pays voisins un à un. Carothers ajoute que : « Not since the Vietnam War did U.S. officials articulate such classic Cold War statements of the domino theory and the red threat to America. » Carothers, *In the Name...*, p. 96. Sur la théorie du domino, voir aussi McPherson, *Intimate Ties...*, p. 90-91.

<sup>84</sup> Smith parle de la rhétorique la plus alarmiste et apocalyptique depuis la crise des missiles de Cuba en 1962. Par exemple, Reagan rappelait la proximité de cette région située à quelques miles seulement de la frontière américaine. Smith, *The Last Years...*, p.187. Voir aussi Chomsky, *The Culture...*, p. 185.

<sup>85</sup> Carothers, *In the Name...*, p. 99. Reagan les compara aussi aux Pères fondateurs des États-Unis : « In Reagan's mind, the description of the *contras* as "the moral equal of our Founding Fathers" was not an analogy designed to manipulate public opinion but an actual explanation of events. » Cannon, *President Reagan...*, p. 365.

antidémocratique, insinuant des liens avec l'Union soviétique.<sup>86</sup> Pour être plus efficace dans ses discours et sa propagande adressés au Congrès et au public américain, l'administration Reagan créa au sein du Département d'État le *Office of Public Diplomacy for Latin America and the Caribbean* (S/LPD), composé d'employés du *National Security Council* (NSC), afin de s'occuper des campagnes de promotion des politiques de la Maison Blanche. Les activités du S/LPD furent jugées « prohibited covert propaganda activities » par un panel du Congrès.<sup>87</sup>

Cette politique d'intervention au Nicaragua n'eut pas le succès escompté par la Maison Blanche : « The Reagan administration's Nicaragua policy was haunted from start to finish by the inescapable fact that it was not widely supported by the U.S. public. A majority of Americans did not believe that the United States should be in the business of trying to overthrow a sovereign government. »<sup>88</sup> Ce sont les médias qui, dès 1982, s'étaient intéressés à ce qui se tramait réellement au Nicaragua et qui informèrent le public et le Congrès.<sup>89</sup> Le Congrès n'était également pas convaincu du bien-fondé de cette politique et commença à mettre des bâtons dans les roues de la Maison Blanche en ce qui a trait au financement des *contras*. Deux amendements, Boland I en 1982 et Boland II en 1984, interdirent le financement des *contras*, que ce soit par le département de défense, la CIA ou toute autre institution gouvernementale, ce qui força la Maison Blanche à se contenter d'essayer d'obtenir du Congrès une partie des fonds prévus pour les dépenses annuelles. C'est pourquoi l'administration Reagan avait opté pour une stratégie de promotion positive des *contras*.<sup>90</sup>

L'administration Reagan opta également pour des moyens de financement alternatifs dont les deux principaux étaient de solliciter des fonds à des commanditaires privés et des pays alliés, ainsi que la vente illégale d'armes à l'Iran dont les profits étaient détournés pour financer les *contras*. Cette dernière opération fit scandale en 1986 lorsqu'elle fut révélée au

---

<sup>86</sup> Reagan employait des termes tels « communist reign of terror » et « totalitarian dungeon ». Cité dans Carothers, *In the Name...*, p. 96.

<sup>87</sup> Cité dans Scott, *Deciding to Intervene...*, p. 166. L'auteur ajoute que : « The S/LPD employed tactics that bordered on a deliberate disinformation campaign against Congress and the American public. » Sur le S/LPD, voir Chomsky, *The Culture...*, p. 200-201.

<sup>88</sup> Carothers, *In the Name...*, p. 95.

<sup>89</sup> Un article en particulier sur le sujet, publié dans le Newsweek du 22 mars 1982, avait alerté le représentant démocrate Edward Boland qui proposa à la Chambre des représentants un amendement pour interdire le financement des *contras*.

<sup>90</sup> Scott, *Deciding to Intervene...*, p. 169.

grand jour par les médias.<sup>91</sup> Reagan, convaincu qu'il fallait absolument garder en vie les *contras*, avait demandé à son conseiller en sécurité nationale, Robert McFarlane, de veiller à la survie des *contras*, sans donner de précisions ou de directives concrètes. Ce vide permit de multiples interprétations de la demande du président, ce qui mena au dérapage de l'affaire Iran-Contra.<sup>92</sup> Sans entrer dans les détails de l'affaire, il est important de rappeler, en ce qui concerne notre analyse, qu'un des personnages clés impliqué dans l'affaire, le lieutenant colonel Oliver North, connut une certaine popularité dans les médias à cause des auditions télévisées du comité d'enquête sur cette affaire.<sup>93</sup> Pour se défendre, il clama le bien-fondé de son raisonnement pour justifier ses actions : il croyait que ce qu'il avait fait était la meilleure chose à faire pour le bien du pays.<sup>94</sup> Ses arguments et son image charismatique de héros militaire dur à cuire lui ont attiré les sympathies du public américain. Le président Reagan fut lui-même épargné de la destitution. Tout comme dans le cas de North, son image et son charisme l'ont certainement aidé à gagner la sympathie du public. Ceci témoigne de l'importance qu'avaient les médias et l'image dans la société américaine.

Un autre dérapage s'était produit précédemment lorsqu'en 1984, la CIA avait fait miner les ports du Nicaragua au nom des *contras*. Le Nicaragua put ester les États-Unis à la Cour internationale de justice, mais ces derniers dénièrent le verdict de culpabilité de la Cour en invoquant la doctrine Monroe.<sup>95</sup> Cette même année, le Nicaragua eut des élections que les Sandinistes gagnèrent avec 67% des voix, mais les États-Unis ne reconnurent pas ces

---

<sup>91</sup> Carothers, *In the Name...*, p. 89-92.

<sup>92</sup> Selon McFarlane, le président lui avait demandé de veiller à la survie des *contras* « body and soul », instruction qu'il avait ensuite transmise à la personne qui faisait le lien entre l'administration et les forces *contras*, le lieutenant colonel Oliver North. Cannon, *President Reagan...*, p. 385. Cannon ajoute : « Reagan thought that helping the *contras* in their fight against the Sandinista government was the "right thing to do". He had no interest whatever in the legal restrictions that Congress believed it had imposed on him and on the executive branch by passing Boland II. » *Ibid.*, p. 388.

<sup>93</sup> Le *Time* et le *Newsweek* ont consacré leurs couvertures à North pour leurs numéros du 13 juillet 1987 et du 20 juillet 1987. Ces quatre magazines proposent divers articles sur North; sur sa carrière et sur son témoignage devant la commission Tower, une commission spéciale d'enquête pour l'affaire Iran-Contra. On retrouve entre autres un court article sur la « Ollimania » dans le *Time*. « Ollimania Breaks Out All Over », *Time*, 130 (20 juillet 1987), p. 24. Un autre article, dans le *Newsweek*, se questionne à savoir si North est un héros ou un profiteur. Tom Morganthau, Robert Parry et Eleanor Clift, « The Star Witness : A Viewer's Guide to the Key Questions Facing North », *Newsweek*, 110 (13 juillet 1987), p. 18-19. Selon Walsh, l'intérêt du public pour le cas de North est resté élevé malgré de longues procédures avant le début du procès. Les spectateurs faisaient la queue pour pouvoir assister au procès de North. Lawrence E. Walsh, *Iran-Contra : The Final Report*, New York, Times Books, 1994, p. 111-112.

<sup>94</sup> Un article dans le *Time* cite North : « Using the Ayatullah's money to support the Nicaraguan resistance... I think it was a neat idea. » Ed Magnuson, « The "Fall Guy" Fights Back », *Time*, 130 (20 juillet 1987), p. 17. Voir aussi Walsh, *Iran-Contra...*, p. 105-106.

<sup>95</sup> Smith, *The Last Years...*, p. 32.

élections. Il n'y avait aucun moyen pour les Sandinistes de se faire entendre par les États-Unis car l'administration Reagan jugeait qu'il était impossible et inutile de négocier avec des communistes indignes de confiance.<sup>96</sup> Pour l'administration, l'élimination des Sandinistes par la force était la seule solution concevable. Ce sont ces mêmes arguments que les États-Unis invoquèrent lorsque le groupe Contadora, composé de quelques pays de l'Amérique latine, tentèrent à deux reprises, par le plan Contadora de 1983 à 1986 et le plan Esquipulas en 1987, de régler les conflits de l'Amérique centrale.<sup>97</sup> Le premier accord échoua mais le deuxième fut signé par les présidents de cinq pays de l'Amérique centrale dont le Nicaragua, mais pas par les États-Unis : « Reagan administration officials hated to see the initiative and control of the peace process flow out of U.S. hands and into Central American hands. Although the Reagan administration constantly said it was acting in the interest of Central American countries themselves, it did not trust them to judge their own interests or protect them. »<sup>98</sup>

Le Nicaragua et la Grenade n'auraient pas attiré autant l'attention de l'administration Reagan, n'eut été de leurs gouvernements de gauche qui étaient alors au pouvoir.<sup>99</sup> L'administration Reagan avait pris l'engagement de faire reculer le communisme et fut particulièrement vigilante dans sa cour arrière. Les membres de l'administration réservèrent à ces gouvernements de gauche des discours prodémocratiques et des dénonciations des infractions aux droits humains, en plus de leur imposer des embargos. Nous verrons maintenant que l'administration avait un tout autre discours pour les dictatures et autres gouvernements d'extrême droite qui également ne respectaient pas la démocratie et les droits humains.

## 2.5 Les dictatures

Durant sa présidence, Carter prônait l'importance du respect des droits humains, et c'est pour cette raison qu'il coupa les relations diplomatiques avec les dictatures qui ne respectaient pas ces droits fondamentaux. Reagan, inspiré par un texte de Jeane Kirkpatrick intitulé *Dictatorship and Double Standard*, adopta une politique totalement contraire à celle

<sup>96</sup> Scott, *Deciding to Intervene...*, p. 25. Les deux tentatives de négociations avec les États-Unis que les Sandinistes avaient intentées en 1981 et 1982 échouèrent. Carothers, *In the Name...*, p. 84, 85.

<sup>97</sup> Scott, *Deciding to Intervene...*, p. 166-167 ; McPherson, *Intimate Ties...*, p. 98-99.

<sup>98</sup> Carothers, *In the Name...*, p. 105.

<sup>99</sup> Sur l'intérêt des États-Unis pour le Nicaragua, voir *Ibid.*, p. 104.

de Carter. Selon Kirkpatrick, il était important d'établir de bonnes relations avec les gouvernements anticommunistes même s'ils sont d'extrême droite, car ils sont plus enclins à évoluer vers la démocratie, alors que cela ne peut jamais être le cas pour les gouvernements de gauche. Cette théorie joua un rôle important dans la politique de Reagan pour l'Amérique latine.<sup>100</sup> Au début de son administration, Reagan rétablit donc les liens que Carter avait brisés avec les dictatures qui étaient traditionnellement alliées aux États-Unis, tout en ignorant leurs violations des droits humains. Cette politique de rapprochement ne dura que de 1981 à 1982 car plusieurs événements qui se produisirent en Amérique latine la rendirent obsolète.

Durant cette décennie, plusieurs pays de l'Amérique latine passèrent d'un gouvernement militaire à un gouvernement civil élu. Entre 1979 et 1985, il y eu l'Équateur, le Pérou, la Bolivie, l'Uruguay, l'Argentine et le Brésil, puis à la fin des années 1980 s'ajoutèrent le Chili et le Paraguay.<sup>101</sup> Il était donc mauvais pour l'image des États-Unis d'être liés à des dictatures en déclin dans des pays qui tentaient de se tourner vers la démocratie, alors que les États-Unis eux-mêmes tenaient un discours prodémocratique dans ce contexte de guerre froide.<sup>102</sup> Washington opta donc pour une normalisation des relations avec ces pays une fois que la démocratie était rétablie et adopta un profil bas, surtout en Amérique du Sud. En effet, l'Amérique du Sud n'attira pas beaucoup l'attention de l'administration Reagan, car bien que l'on se méfiait d'une menace potentielle des Soviétiques dans la région, ce n'était pas la région la plus vulnérable et la plus menacée aux yeux de l'administration.<sup>103</sup>

À la fin des années 1980, il ne restait plus que quatre dictateurs en Amérique latine : le général Augusto Pinochet au Chili, le général Alfredo Stroessner au Paraguay, Jean-Claude Duvalier, dit Bébé Doc, à Haïti et le général Manuel Noriega au Panama. La politique de rapprochement puis d'éloignement fut appliquée à ces gouvernements, mais alors que les États-Unis n'avaient aucun intérêt pour Stroessner et Duvalier, ce fut beaucoup plus long de

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 16-17; McPherson, *Intimate Ties...*, p. 90-91; Smith, *The Last Years...*, p. 162-164.

<sup>101</sup> Cette époque fut aussi témoin du déclin du général Manuel Antonio Noriega au Panama et de la chute de Jean-Claude Duvalier à Haïti. Carothers, *In the Name...*, p. 117.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 131-132.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 117-120.

couper les liens avec Pinochet et Noriega, car les deux avaient leurs supporters aux États-Unis, y compris le président lui-même.<sup>104</sup>

La crise économique grave qui sévissait en Amérique latine fut pour les États-Unis une autre incitation à délaissier la politique de rapprochement. La plupart de ces pays fortement endettés n'étaient plus capables de payer leurs dettes et donc demandaient une aide économique aux États-Unis. Ces derniers, soucieux de laisser libre cours au marché, jugèrent qu'une aide financière de leur part serait néfaste pour ces pays : il serait mieux pour la solvabilité de ces pays qu'ils puissent eux-mêmes payer leurs dettes. Les États-Unis souhaitaient aussi protéger les prêteurs américains. Ils préféraient donc miser sur la promotion de réformes économiques dans ces pays pour qu'ils parviennent eux-mêmes à régler leurs difficultés économiques et ainsi payer les prêteurs américains. Ceci créa un certain mécontentement en Amérique latine, ce qui rendait les rapprochements plus difficiles.<sup>105</sup>

La guerre des Malouines fut un autre événement qui souleva l'ire, non seulement de l'Argentine, mais aussi celle d'autres pays de l'Amérique du Sud envers les États-Unis. Les États-Unis, jugeant que leurs relations avec la Grande-Bretagne étaient plus importantes que leurs relations avec l'Argentine, avaient officiellement décidé de prendre le parti de la Grande-Bretagne dans ce conflit. Cette décision laissait à la Grande-Bretagne la liberté d'intervenir dans la région des îles, sans qu'elle ne se soucie des représailles des États-Unis. Ceci fut mal perçu par l'Argentine et le reste de l'Amérique du Sud car le fait que les États-Unis ne se rallièrent pas à l'Argentine était une preuve que ses relations avec l'Amérique du Sud étaient en effet d'un second ordre. Les critiques dénoncèrent une doctrine Monroe qui s'appliquait selon les intérêts des États-Unis, au gré de ses humeurs, et non pour l'intérêt de l'hémisphère Ouest dans son ensemble.<sup>106</sup>

L'Amérique centrale était beaucoup plus préoccupante pour l'administration Reagan. Le Guatemala et le Salvador étaient aux prises avec des guerres civiles déclenchées par des

---

<sup>104</sup> Sur les relations de l'administration Reagan avec Noriega, voir *Ibid.*, p. 166-182, sur les relations avec Pinochet, voir *Ibid.*, p. 150-163.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

<sup>106</sup> Carothers rappelle que l'un des éléments clés de la politique de l'administration Reagan vis-à-vis de l'Amérique du Sud à cette époque était de changer la notion que les États-Unis sont un allié indigne de confiance. Cet effort de rapprochement fut miné par leur propre décision de s'allier du côté de la Grande-Bretagne. *Ibid.*, p. 130.

groupes rebelles de gauche. Quant au Costa Rica et au Honduras, ces deux pays étaient relativement stables mais affectés par les débordements des guerres civiles de leurs pays voisins.<sup>107</sup> La pauvreté de ces pays les rendait vulnérables au communisme selon l'administration Reagan, c'est pourquoi elle accorda une assistance financière et militaire importante à la région.<sup>108</sup> Les États-Unis misèrent aussi sur l'organisation d'élections au Guatemala et au Salvador pour éviter de négocier avec les rebelles en les obligeant plutôt à se mesurer à d'autres partis dans le cadre d'élections. Les États-Unis offrirent un soutien important aux candidats qu'ils voulaient voir au pouvoir.<sup>109</sup>

Malgré l'organisation de ces élections et l'apparence de démocratie, le Guatemala, le Salvador et le Honduras ne furent pas de réelles démocraties. Les États-Unis affirmèrent le contraire en soulignant le fait qu'ils avaient eu des processus électoraux s'étant traduits en l'établissement de gouvernements civils, mais les militaires gardaient toujours un pouvoir supérieur aux gouvernements civils et ne faisaient que tolérer ces derniers, uniquement pour continuer d'avoir l'appui et le financement des États-Unis. Les gouvernements civils n'étaient pas libres de leurs actes, étant constamment sous la menace d'un coup d'État à la moindre politique ou action déplaisante pour l'armée.<sup>110</sup> Quoiqu'il en soit, l'administration Reagan mit plus d'énergie et d'argent sur les actions militaires contre les rebelles de gauche plutôt que pour assurer le bon fonctionnement des gouvernements civils et de la démocratie.

## 2.6 Le trafic de drogue

Bien que le trafic de drogue provenant de l'Amérique latine soit un problème de longue date aux États-Unis,<sup>111</sup> Richard Nixon fut le premier président à déclarer de manière plus agressive la « guerre contre la drogue » en 1971. Cette guerre s'est continuée durant les mandats de Gerald Ford et de Jimmy Carter mais de façon moins rigoureuse. Avec Reagan, vint la résurgence de cette guerre accompagnée d'un militantisme accru. D'ailleurs, dans

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 47, 71.

<sup>108</sup> Le Salvador fut, de toute l'Amérique latine, le pays qui reçut le plus d'aide financière de la part de l'administration Reagan. *Ibid.*, p. 17.

<sup>109</sup> Sur des élections au Honduras, voir *Ibid.*, p. 52 et au Guatemala, voir *Ibid.*, p. 61, 63-68. Sur les programmes de promotion de la démocratie en Amérique latine, voir le chapitre 6 intitulé : « The Rediscovery of Political Development Assistance », dans *Ibid.*, p. 205-226.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 53-54, 68-70.

<sup>111</sup> Des efforts concertés pour contrôler les drogues ont commencé au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, aux États-Unis. William O. Walker III, « Introduction: Culture, Drugs, and Politics in the Americas », dans William O. Walker III, dir., *Drugs in the Western Hemisphere: An Odyssey of Cultures in Conflict*, Wilmington, Scholarly Resources, 1996, p. xiii.

cette vague d'intolérance envers la drogue, il était devancé par des groupes de pression formés par des citoyens qui souhaitaient un resserrement des lois antidrogue.<sup>112</sup> L'administration Reagan adopta une stratégie misant sur l'élimination de la demande. L'administration insinua que le problème venait du fait qu'il y avait une offre de la part des pays producteurs en Amérique latine et non du fait qu'il y avait une forte demande de la part des consommateurs aux États-Unis. Cette insinuation causa quelques frictions avec les principaux pays producteurs qui sont la Colombie, la Bolivie, le Pérou et le Mexique.<sup>113</sup> Les dirigeants de ces pays étaient effectivement coincés entre le gouvernement américain qui menaçait de les boycotter économiquement s'ils ne sévissaient pas sur leurs lois antidrogue d'un côté, les cartels puissants qui les tenaient à la pointe de leurs fusils de l'autre, sans oublier la menace d'une insurrection de la part des paysans et autres citoyens si leur gouvernement osait trop limiter la culture des plantes de coca ou de marijuana.<sup>114</sup>

À la demande des États-Unis, les trois pays principaux producteurs de cocaïne, la Colombie, le Pérou et la Bolivie, acceptèrent néanmoins de participer à l'effort d'éradication des cultures de coca, sans toutefois que ces ententes connaissent de réels succès. Non seulement il y avait peu de cultures réellement détruites, mais les quantités de drogue entrant aux États-Unis étaient en constante augmentation.<sup>115</sup> Ces pays réclamèrent de l'aide financière pour pouvoir mettre en application ces programmes d'éradication, ce que leur accordait les États-Unis, en plus d'envoyer eux-mêmes des agents de la *Drug Enforcement Administration* (DEA) pour investiguer et traquer les trafiquants les plus prolifiques. La guerre contre la drogue s'intensifia en 1986 lorsque Reagan signa plusieurs actes, lois et directives (National Security Decision Directive ou NSDD), dont la directive 221 qui proclama le trafic de drogue comme étant une menace à la sécurité des États-Unis. Cette directive accusait directement les pays producteurs de drogue en spécifiant que la menace était particulièrement sérieuse à l'extérieur des frontières américaines.<sup>116</sup> En conséquence, plusieurs supporteurs de la guerre contre la drogue réclamaient un élargissement du rôle des

<sup>112</sup> Ted Galen Carpenter, *Bad Neighbor Policy: Washington's Futile War on Drugs in Latin America*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 18.

<sup>113</sup> Carpenter, *Bad Neighbor Policy...*, p. 22.

<sup>114</sup> La culture de ces plantes et leurs utilisations traditionnelles datent de quelques milliers d'années avant la conquête espagnole. Walker, « Introduction... », p. xii. Priver ces gens de leurs coutumes ancestrales ne pourrait se faire sans heurt, d'autant plus qu'ils n'avaient pas la nécessité de le faire avant que les États-Unis ne leur demande en raison d'un problème que ces peuples considéraient entièrement américain et dont ils ne se sentaient aucunement responsables. Carpenter, *Bad Neighbor Policy...*, p. 23.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 29.

militaires et du service d'intelligence. Les États-Unis sont effectivement intervenus avec leur armée, notamment en Bolivie, en 1986 avec l'opération « Blast Furnace », par laquelle plusieurs cultures et aménagements de production de cocaïne furent détruits, interrompant l'approvisionnement durant quelques mois.<sup>117</sup>

Dans ses discours et ceux de son secrétaire d'État, George Shultz, Reagan faisait de la guerre contre la drogue une de ses priorités.<sup>118</sup> Ceci eut comme résultat de créer un refroidissement des relations avec certains pays d'Amérique latine et un échec quant à la réduction des quantités de drogue entrant aux États-Unis, alors que le nombre de consommateurs croissait, que le crime augmentait, que la drogue passait et se propageait en davantage d'endroits, et que les gens accusés et emprisonnés aux États-Unis pour une raison relative à la drogue étaient en augmentation.<sup>119</sup> Aussi importante fût-elle, cette guerre n'était pas de la même importance que celle des *contras* dans les priorités de Reagan. Son administration se frotta au trafic de drogue dans l'affaire Iran-Contra. Selon les rumeurs, les États-Unis toléraient l'entrée d'avions contenant des chargements de drogue si ces mêmes avions retournaient au Nicaragua avec des chargements d'armes. De plus, de l'argent provenant du trafic de drogue aurait été investi dans le financement de la guerre des *contras*.<sup>120</sup>

### 3. L'immigration latino-américaine aux États-Unis

Durant les années 1980, Les États-Unis connurent la seconde vague d'immigration en importance de leur histoire, selon Robert Tucker.<sup>121</sup> À partir du moment où la réforme sur la loi de l'immigration (Immigration Act) fut passée en 1965, mettant fin aux quotas d'immigration selon l'origine ethnique, l'Asie et l'Amérique latine dépassèrent pour la première fois l'Europe en tant que source d'immigrants pour les États-Unis. Dans la décennie des années 1980, la population hispanique des États-Unis formait le deuxième plus grand

<sup>117</sup> Ron Chepesiuk, *Hard Target: The United States War Against International Drug Trafficking, 1982-1997*, Jefferson, McFarland, 1999, p. 71-72.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 27; Carpenter, *Bad Neighbor Policy...*, p. 19.

<sup>119</sup> Chepesiuk, *Hard Target...*, p. 69, 74.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 72-74.

<sup>121</sup> Il s'agit du nombre le plus important depuis la Première guerre mondiale, soit 50% de plus que dans les années 1970, immigrants légaux et illégaux confondus. Robert W. Tucker, « Immigration and Foreign Policy: General Considerations », dans Robert W. Tucker *et al.* dir., *Immigration and U.S. Foreign Policy*, Boulder, Westview Press, 1990, p. 1.

groupe après la population afro-américaine.<sup>122</sup> Les immigrants de l'Amérique latine provenaient principalement du Mexique, de l'Amérique centrale et des Caraïbes et vinrent aux États-Unis par quatre types de moyens : l'immigration légale régulière, l'immigration illégale, les réfugiés et les demandeurs d'asile. Nous verrons certains aspects importants qui ont attiré l'attention de la société et du gouvernement américains de cette époque concernant l'immigration provenant de l'Amérique latine.

### 3.1 L'immigration

La frontière américano-mexicaine est une frontière difficile à garder de par sa longueur (3141 km) et de par sa géographie accidentée et difficile d'accès. Il existe une longue histoire de mouvements de population à cette frontière, une migration essentiellement constituée de colons à la recherche de terres, puis de travailleurs à la recherche d'emplois. Durant les années 1980, la majorité des immigrants qui entraient aux États-Unis par la frontière terrestre provenaient du Mexique et de l'Amérique centrale. Il est délicat de déterminer combien d'entre eux sont entrés aux États-Unis de façon illégale, mais plusieurs chercheurs s'entendent pour dire qu'au moins la moitié, sinon plus, d'immigrants Mexicains aux États-Unis étaient en infraction avec un visa temporaire échu ou en ayant traversé la frontière sans s'être présentés aux douanes,<sup>123</sup> souvent avec l'aide de « coyotes ».<sup>124</sup> La plupart d'entre eux, notamment les Mexicains, voulaient se rendre aux États-Unis pour trouver du travail, le Mexique subissant une crise économique avec un surplus de main d'œuvre. Bonne quantité d'immigrants provenant de l'Amérique centrale partaient aussi pour des raisons économiques mais ils fuyaient surtout la répression et la violence.<sup>125</sup> Ne pouvant s'installer ailleurs en Amérique centrale ou au Mexique à cause de la crise économique, ils continuaient leur chemin vers le nord en quête de sécurité et de travail.

---

<sup>122</sup> Richard Estrada « Hispanic Americans: The Debased Coin of Citizenship », dans David E. Simcox dir., *U.S. Immigration in the 1980s: Reappraisal and Reform*, Boulder, Westview Press, 1988, p. 105.

<sup>123</sup> Reimers ajoute qu'environ la moitié des immigrants illégaux sont Mexicains ou qu'en tout cas, ils forment le plus grand groupe d'immigrés illégaux. David M. Reimers, *Still the Golden Door: The Third World Comes to America*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 207, 216.

<sup>124</sup> Un coyote est une personne qui se fait payer pour faire passer la frontière américano-mexicaine de façon illégale, c'est-à-dire sans passer par les douanes, à des gens désirant immigrer aux États-Unis.

<sup>125</sup> La plupart de ces pays étaient aux prises avec des guerres civiles ou des gouvernements répressifs. David M. Reimers, *Other Immigrants: The Global Origins of the American People*. New York, New York University Press, 2005, p. 125-126.

La venue de ces immigrants travailleurs aux États-Unis fut facilitée par des réseaux issus du temps du programme Bracero, un programme américain qui attribuait des permis de travail temporaires aux travailleurs agricoles mexicains. Depuis la fin de ce programme en 1964, les Mexicains et d'autres Latino-Américains ont continué à venir travailler aux États-Unis mais de façon illégale, grâce aux contacts et aux réseaux qu'ils avaient établis durant le programme.<sup>126</sup> Les immigrants en règle profitèrent aussi beaucoup de la réforme de 1965 qui mit l'emphase sur la réunification familiale pour l'attribution de visas. Cette réforme a initié l'immigration en chaîne qui permet à un immigré de faire venir les membres de sa famille, qui à leur tour peuvent faire venir d'autres gens et ainsi de suite.<sup>127</sup>

Plusieurs immigrants demandèrent le droit de s'installer aux États-Unis sous le statut de réfugié ou de demandeur d'asile. Les Cubains furent le groupe qui profita le plus de ces statuts. En effet, dans le contexte de la guerre froide, les États-Unis avaient comme politique d'accepter en tant que réfugié ou demandeur d'asile tout Cubain pouvant se rendre en sol américain, mais avec le passage du *Refugee Act* de 1980, cet état des choses devait changer.<sup>128</sup> L'exode de Mariel ou « Mariel Boatlift », qui débuta en avril 1980, démontra l'inefficacité de l'acte sous l'administration Carter. Sous la pression de manifestations de Cubains, Castro avait décidé d'ouvrir le port de Mariel afin que les Cubains installés aux États-Unis puissent venir chercher avec leurs bateaux, les milliers de gens qui voulaient quitter Cuba. Castro voulait ainsi se débarrasser de ces dissidents indésirables et en a profité pour forcer des criminels et des malades mentaux à quitter le pays. Carter dérogea de la loi qu'il venait tout juste de signer en acceptant ces réfugiés cubains pour des raisons idéologiques. À cette même époque, les États-Unis étaient aux prises avec une immigration irrégulière et incontrôlée en provenance d'Haïti. Des bateaux remplis d'Haïtiens fuyant le régime de Duvalier arrivaient sur les côtes de la Floride. Tout comme pour les Cubains, l'administration Carter accueillit sous un statut spécial ces Haïtiens.

---

<sup>126</sup> David Simcox « Introduction : Overview – A Time of Reform and Reappraisal », dans David E. Simcox dir., *U.S. Immigration in the 1980s...*, p. 5.

<sup>127</sup> Mitchell, « Introduction: Immigration... », p. 15. Daniels *Guarding the Golden Door...*, p. 134-135.

<sup>128</sup> Depuis le début de la guerre froide, le gouvernement américain considérait comme réfugié toute personne fuyant un gouvernement communiste ou un pays du Moyen Orient. Le *Refugee Act* de 1980 changeait cette définition pour s'aligner à celle de la Convention et du Protocole relatifs au statut des réfugiés de l'Organisation des nations unies (ONU). Cette législation considère comme réfugié toute personne fuyant son pays d'origine à cause de persécutions ou d'une peur fondée de persécution sur le compte de la race, de la religion, de la nationalité, de l'appartenance à un groupe social ou d'une opinion politique. Mitchell, « Introduction: Immigration... », p. 13-14; Daniels, *Guarding the Golden Door...*, p. 203-205.

Ces flux incontrôlés d'immigration irrégulière mirent l'administration Carter dans l'embarra. Cette vague d'immigration venant du sud durant les années 1980 correspondait avec une tendance plus restrictive vis-à-vis des lois d'immigration chez le gouvernement et la population, qui s'intensifia avec la venue du gouvernement conservateur de Reagan.<sup>129</sup> L'administration Reagan se donna comme mandat de mieux contrôler l'immigration ainsi que de freiner l'immigration illégale et l'immigration forcée, comme ce fut le cas lors de l'exode de Mariel. La politique d'accueil des Cubains et des Haïtiens ne fut pas poursuivie par l'administration Reagan. Cette dernière mit plutôt sur la négociation avec Cuba pour que Castro reprenne les criminels faisant partie du groupe de l'exode Mariel,<sup>130</sup> et avec Haïti pour que le gouvernement de Duvalier décourage ses citoyens de fuir aux États-Unis.<sup>131</sup>

Il faut également noter que sous Reagan, de manière générale, beaucoup moins de demandes de refuge et d'asile furent accordées. Bon nombre de Centraméricains en danger de mort, à cause de la guerre civile ou de la répression gouvernementale, tentèrent de venir aux États-Unis sous ces statuts, mais très peu furent acceptés. Ces décisions étaient influencées par la politique étrangère de l'administration Reagan. En effet, les gens provenant d'un pays allié tel le Salvador, le Honduras et le Guatemala par exemple, se voyaient refuser le statut de réfugié car cela eut été un embarra pour le gouvernement américain que de reconnaître que leurs alliés ne respectaient pas les droits humains.<sup>132</sup> Quant aux Nicaraguayens, qui fuyaient un pays identifié comme étant communiste par l'administration Reagan, ils eurent autant de mal à obtenir le statut de réfugié car le gouvernement américain avait peur d'initier un trop grand flux de réfugiés nicaraguayens vers les États-Unis, sans compter l'influence qu'un tel flux aurait pu avoir sur les habitants des pays voisins qui eux aussi, pouvaient avoir envie de demander ce statut. L'administration

<sup>129</sup> Reagan profita de cette tendance pour promouvoir ses politiques étrangères envers l'Amérique centrale en alimentant la peur d'être envahi par les « feet people », c'est-à-dire les gens fuyant les régimes répressifs de l'Amérique centrale. Daniels, *Guarding the Golden Door...*, p. 222.

<sup>130</sup> Sur les négociations entre Cuba et les États-Unis, voir Daniels, *Guarding the Golden Door...*, p. 47-52; Bach, « Immigration and U.S. Foreign Policy... », p. 139; Jorge I. Domínguez, « Immigration as Foreign Policy in U.S.-Latin American Relations », dans Robert W. Tucker *et al.* dir., *Immigration and U.S....*, p. 159-160.

<sup>131</sup> Alex Stepick, « Unintended Consequences: Rejecting Haitian Boat People and Destabilizing Duvalier », dans Christopher Mitchel dir., *Western Hemisphere...*, p. 145-151. Contrairement aux Cubains, pratiquement aucun Haïtien n'a pu mettre les pieds aux États-Unis, les bateaux étant renvoyés avant même qu'ils n'atteignent les côtes.

<sup>132</sup> Lars Schoultz, « Central America and the Politicization of U.S. Immigration Policy », dans Christopher Mitchel dir., *Western Hemisphere...*, p. 198. Sur la politique avant 1980, voir Reimers, *Still the Golden Door...*, p. 185.

Reagan avait plutôt tendance à encourager les Nicaraguayens à rester chez eux pour se battre contre les Sandinistes.<sup>133</sup> Quoi qu'il en soit, la politique de l'administration Reagan vis-à-vis des statuts de réfugié et de demandeur d'asile a incité plusieurs Centraméricains voulant immigrer, à venir de façon illégale via le Mexique.

### 3.2 Impact social

Durant les années 1980, les Américains se préoccupèrent et se questionnèrent sur l'impact social et économique de cette immigration. Ils s'inquiétèrent des coûts en argent public que cela impliquait puisque la plupart des travailleurs illégaux ne payaient pas de taxes, alors qu'ils utilisaient des services gouvernementaux tels les écoles et les hôpitaux, sans compter les dépenses pour installer les réfugiés lorsqu'ils arrivaient au pays.<sup>134</sup> Les groupes minoritaires déjà citoyens américains, comme par exemple la population noire, s'inquiétèrent de voir ces nouveaux arrivants sur le marché du travail, alors que le marché était justement en pleine mutation à cause de la désindustrialisation et de l'entrée de nouvelles technologies qui nécessitaient moins de mains d'œuvre peu ou pas qualifiée.<sup>135</sup> Est-ce que cette immigration était un apport positif ou négatif à l'économie de la nation ? C'est une question qui fut débattue par plusieurs chercheurs.<sup>136</sup>

La société américaine se soucia aussi de l'assimilation de cette vaste population hispanique. Comme nous l'avons vu, plusieurs Mexicains entraient au pays uniquement pour travailler. À cause de la proximité de leur pays d'origine, les Mexicains n'avaient pas tendance à vouloir s'installer de façon permanente et à demander leur citoyenneté. Le taux de naturalisation des Mexicains était très faible comparativement au nombre total qui étaient présents au pays.<sup>137</sup> De plus, de larges populations hispanophones étaient déjà bien installées depuis longtemps aux États-Unis, ce qui n'incitait pas les Mexicains et les autres Latino-Américains hispaniques à adopter la langue anglaise et la culture américaine. Ils avaient la possibilité, à l'intérieur des États-Unis, de fonctionner dans leur langue, même au travail

<sup>133</sup> *Ibid.*, Reimers, *Other Immigrants...*, p. 128.

<sup>134</sup> Simcox, « Introduction : Overview... », p. 3-4.

<sup>135</sup> Ehrman explique comment la population noire, qui formait déjà une « sous-classe » dans la société américaine, s'appauvrit durant cette décennie. Ehrman, *The Eighties...*, p. 101-105.

<sup>136</sup> Voir les textes de divers auteurs à ce sujet dans la deuxième partie intitulée « Immigration and U.S. Workers », dans David E. Simcox dir., *U.S. Immigration in the 1980s...*, p. 65-115, ainsi que « Mexicans : California's Newest Immigrants. Urban Institute Policy and Research Report, May 1986 », dans *Ibid.*, p. 176-180.

<sup>137</sup> Rico, « Migration and U.S.-Mexican Relations... », p. 238.

puisqu'ils faisaient pour la plupart des travaux manuels.<sup>138</sup> Le bilinguisme et multilinguisme qui étaient tolérés dans certaines communautés durant les années 1970, spécialement en Californie et en Floride, connurent une résistance politique dans les années 1980.<sup>139</sup>

Quelques immigrants, ou en tout cas quelques Latino-Américains entrant aux États-Unis, venaient en fait pour faire du trafic de drogue. Ce problème avait évidemment un impact social important. Des groupes de pressions se formèrent, comme par exemple le National Federation of Parents for Drug Free Youth. Ces parents s'inquiétaient de la menace des drogues illicites dans les rues et voulaient que le gouvernement fasse quelque chose pour éradiquer ce problème.<sup>140</sup> Mais ce qui semblait le plus alarmant était que la violence causée par les guerres entre les cartels et les différents gangs de rue ne se limitait plus aux pays producteurs de drogue, mais se déplaçait jusque dans les grandes villes américaines comme Miami, New York et Los Angeles, entre autres. Par exemple, Miami a vu le nombre d'homicide augmenter passant de 349 en 1979, à 569 en 1980, et à 621 en 1981, avec quarante pour cent d'homicides reliés au trafic de drogue.<sup>141</sup> Les gangs de rue, souvent constitués des strates les plus pauvres de la société, incluaient quelques-uns de ces immigrants latino-américains, des gens issus de parents immigrants, mais aussi des gens d'autres groupes ethniques. Pour éradiquer le problème, le gouvernement passa des lois, dont la plupart en 1986, qui élargissaient le rôle des forces militaires non seulement à l'extérieur du pays mais aussi à l'intérieur.<sup>142</sup> Par ailleurs, une large campagne fort publicisée, intitulée « Just Say No », fut lancée par la première dame, Nancy Reagan. Malgré tout, il y avait toujours des millions d'usagers de diverses drogues en provenance de l'Amérique latine.<sup>143</sup>

---

<sup>138</sup> « By 1970 Spanish had replaced Italian as America's second language. A significant proportion of the new immigrants spoke only Spanish or mainly Spanish. » Reimers, p. 135-136. Au sujet du problème d'assimilation, voir les textes de Otis Graham, Jr., « Immigration and the National Interest » et de Gerda Bikales et Gary Imhoff, « A Kind of Discordant Harmony : Issues in Assimilation », dans David E. Simcox dir., *U.S. Immigration in the 1980s...*, p. 124-136, 137-150.

<sup>139</sup> En 1988 par exemple, la Floride tint un référendum qui fut voté en faveur de l'établissement de l'anglais comme seule langue officielle de la Floride. Ceci eut tout de même très peu d'impact sur le secteur privé : les entreprises continuèrent à offrir un service en espagnol à leurs clients. Reimers, *Other Immigrants...*, p. 269.

<sup>140</sup> Chepesiuk, *Hard Target...*, p. 28.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>142</sup> Carpenter, *Bad Neighbor Policy...*, p. 30-31.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 74

## Conclusion

Les relations entre les États-Unis et l'Amérique latine s'intensifièrent durant la décennie des années 1980, et nous pouvons constater que cela était surtout causé par un revirement idéologique du gouvernement américain qui raviva la guerre froide, et par conséquent, attira l'attention des États-Unis vers leur « cour arrière ». De plus, des millions de ressortissants latino-américains sont entrés au pays durant cette décennie. Les relations étaient plutôt tendues entre les politiques et les citoyens, à l'intérieur comme à l'extérieur des États-Unis. Nous nous sommes interrogés à savoir si ces changements idéologiques et l'importance des relations avec l'Amérique latine transparurent dans la culture populaire de la société américaine de cette époque.

Le cinéma nous semble être le volet de la culture populaire le plus approprié pour faire cette évaluation, d'abord à cause de la nature-même de ce type de document. Les images, les sons, les dialogues, les récits dont les films sont constitués et leur contexte de production sont autant d'éléments nous renseignant sur l'époque et la société dans lesquelles ils ont été tournés. Ensuite, il nous semble clair que le cinéma a une forte présence dans l'imaginaire collectif de la société américaine, d'autant plus qu'il est une industrie dont le but est de faire de l'argent plus que de l'art : les grandes maisons de production hollywoodiennes sont organisées pour distribuer et faire voir leurs produits au plus grand nombre de gens possible. Enfin, l'impact que les films peuvent avoir sur les spectateurs n'est pas négligeable. Comme l'indique Christensen : « movies are a formidable force for the gentle inculcation of ideas and for persuasion. They remain the most talked about and reviewed medium. Their power is even greater because we regard them as mere entertainment and are sometimes unconscious of their influence on us. »<sup>144</sup> Nous sommes donc d'avis que dans le cas particulier de l'Amérique latine, si elle fut représentée dans le cinéma comme nous le supposons, cette représentation a certainement eu un impact sur l'image et l'impression que le peuple américain s'est faites sur ses voisins et concitoyens d'origine latino-américaine. Nous allons donc vérifier si effectivement l'Amérique latine et ses ressortissants ont laissé des traces dans le cinéma des États-Unis des années 1980.

---

<sup>144</sup> Christensen, *Reel Politics...*, p. 5.

## Chapitre 2

### L'AMÉRIQUE LATINE AU CINÉMA HOLLYWOODIEN

Compte tenu de l'attention particulière que les États-Unis ont eue envers leurs voisins du Sud durant la décennie des années 1980, Hollywood s'est elle aussi tournée vers cette région qu'elle avait longtemps ignorée.<sup>3</sup> Nous avons examiné une vaste filmographie de cinéma de fiction produite entre 1981 et 1989, mettant en scène d'une manière ou d'une autre l'Amérique latine ou des personnages latino-américains, quels qu'ils soient. Nous voulons ainsi dresser un portrait de l'Amérique latine et de ses peuples d'après la représentation que s'en font les Américains dans leur cinéma pour comprendre comment ils perçoivent cette région et ces peuples. Nous croyons que ces observations peuvent aider à comprendre les agissements des États-Unis dans leurs relations avec l'Amérique latine et ses ressortissants. Évidemment, cette perception diffusée dans le cinéma n'est issue que d'une petite partie de la société américaine. Mais l'importance du cinéma de fiction dans la société américaine est capitale. Il fait partie intégrante de la culture de masse à un point tel que Reagan lui-même l'a maintes fois utilisé comme référence pour s'attirer les sympathies de ses électeurs et pour mieux faire passer son message. Nous considérons donc que les images de l'Amérique latine que le cinéma américain a diffusées durant cette décennie ont certainement eu un impact sur les perceptions de la société américaine envers l'Amérique latine, surtout si ces images se sont répétées dans plusieurs films.

Nous verrons que plusieurs voix et perceptions dissidentes s'élèvent à travers toute notre sélection filmique. Nous n'avons pris en considération aucun critère par rapport aux réalisateurs, aux scénaristes et aux acteurs pour sélectionner ces films : seul le pays de production fut considéré. Il était impératif que les films choisis fussent produits en partie ou en totalité par des maisons de productions des États-Unis, car nous considérons dans ce cas que le public visé était américain. Par contre, les réalisateurs et scénaristes peuvent être d'origines différentes et avoir des visées différentes par rapport à leurs œuvres, qu'elles soient financières, artistiques ou idéologiques, mais ils ont tous en commun un public d'abord et avant tout américain. Pour le chapitre qui suit, nous avons trouvé une quarantaine

---

<sup>3</sup> « Hollywood, like the nation, ignored Latin America for a long time, venturing south of the border only occasionally for a big movie like *Juarez* or *Viva Zapata!* (...) The movies also ignored Hispanic Americans, except for occasional appearances as stereotypical bandits, whores, maids, venal generals, and bureaucrats. The revolution in Nicaragua and El Salvador and the growing assertiveness of America's huge Hispanic population pushed Latin America back into the national consciousness. » Christensen, *Reel Politics...*, p. 190.

de films de fiction répondant à nos critères et susceptibles d'être intéressants pour notre recherche.

Le VHS et le DVD donnent un accès facile à une grande sélection de films, ce qui nous a permis de visionner plus d'une fois à peu près tous les films trouvés.<sup>146</sup> Le visionnement d'une telle sélection de films permet de dégager quelques thèmes récurrents. Les films peuvent être classés en deux grandes catégories qui se sont révélées d'elles-mêmes lors du visionnement. Nous avons d'abord remarqué que bon nombre de films traitent de politique étrangère. Les cinéastes ont souvent illustré des guerres civiles, des dictatures et des guerres bilatérales en Amérique latine auxquelles sont impliqués, d'une façon ou d'une autre, les États-Unis. Nous verrons comment ils ont interprété les relations des États-Unis avec l'Amérique latine. La deuxième catégorie porte sur l'immigration, que ce soit de l'Amérique latine vers les États-Unis ou vice versa, ainsi que sur les citoyens américains d'origine hispanique, qu'ils soient citoyens depuis plusieurs générations ou immigrants illégaux. Nous ne nous attarderons pas tant sur la justesse des faits présentés que sur les idées et les messages véhiculés dans ces films. C'est pourquoi les films de fiction peuvent être pertinents pour notre analyse, même s'ils ne sont pas toujours considérés comme étant des représentations fidèles de la réalité ou comme étant des documents avec une certaine valeur scientifique à l'instar des films documentaires.<sup>147</sup>

## 1. Relations étrangères et guerres civiles

Plusieurs films de notre sélection illustrent des guerres civiles et des dictatures en Amérique latine. Un certain nombre de ces films sont clairement patriotiques, affichant des idées proaméricaines et anticommunistes, alors que d'autres critiquent la politique étrangère des États-Unis, mais tout en restant anticommunistes la plupart du temps. Néanmoins, rares sont les films dépourvus de stéréotypes et d'idées préconçues sur l'Amérique latine, peu importe les opinions politiques qu'ils revendiquent, et rares sont ceux qui donnent une véritable voix à la masse latino-américaine. Nous verrons d'abord comment le cinéma a illustré l'interventionnisme des Américains en Amérique latine, puis nous verrons quelques

---

<sup>146</sup> Les quelques films (moins d'une dizaine) dont la description correspondait à notre sujet de recherche mais qui n'ont pu être visionnés faute d'avoir trouvé une copie n'ont pas été retenus.

<sup>147</sup> Selon Christensen, « All movies, even those intended as pure entertainment, send messages about politics and society. » Christensen, *Reel Politics...*, p. 2.

mythes, stéréotypes et caricatures sur les personnages américains et latino-américains qui peuplent ces films.

## 1.1 Les films de guerres civiles basés sur des événements réels

### 1.1.1 *Des journalistes américains en Amérique latine : comparaison de trois films*

Dans notre filmographie, trois films emploient une même trame qui consiste à suivre les péripéties de journalistes américains devant enquêter sur des pays d'Amérique latine en crise pour des journaux aux États-Unis. *Salvador* (1986) réalisé par Oliver Stone se passe durant la guerre civile au Salvador, alors que *Under Fire* (1983) de Roger Spottiswoode et *Last Plane Out* (1983) de David Nelson présentent des interprétations différentes et opposées sur la guerre civile au Nicaragua, un peu avant et au moment de la chute du dictateur Somoza en 1979. Ces films illustrent bien l'opposition d'idées qui existait au gouvernement et dans la société américaine durant l'administration Reagan à propos de l'intervention américaine en Amérique centrale et à propos de la présence ou non de forces communistes provenant de l'Union soviétique. Dans ces trois œuvres, les personnages principaux sont fictifs mais ils évoluent dans des reconstitutions d'événements qui se sont véritablement passés. Mis à part une trame semblable et malgré des idées différentes, nous verrons que ces trois films en viennent à une même conclusion.

*Under Fire* présente un couple de journalistes anglo-américains, Russell Price (Nick Nolte) et sa partenaire Claire (Joanna Cassidy) qui sont séduits par la cause des rebelles. Ces derniers sont dépeints de façon relativement positive. Leur cause paraît être une lutte pour la liberté du peuple contre un gouvernement répressif et injuste. La lutte pour la liberté étant une valeur fondamentale pour les Américains, il est plausible que ces deux journalistes soient sympathiques à cette cause.<sup>148</sup> Une seule fois dans le film fait-on référence à l'allégeance communiste des rebelles et de leurs possibles liens avec l'URSS.<sup>149</sup> De plus, le mot Sandiniste, qui aux États-Unis rimait avec communiste, est moins souvent utilisé que le mot rebelle pour désigner les participants à la révolte. Les rebelles collaborent sans problème

---

<sup>148</sup> Sur l'importance de la lutte pour la liberté dans la nation américaine, voir les parties *Revolution, Resistance, and Autonomy* et *Fit to Be Free* dans François Furstenberg, *In the Name of the Father : Washington's Legacy, Slavery, and the Making of a Nation*, New York, Penguin Press, 2006, p. 193-216. La lutte pour la liberté est un sujet récurrent dans le cinéma hollywoodien.

<sup>149</sup> Cette allusion est amenée par un personnage antagoniste, un diplomate américain très près du président Somoza. Le spectateur est donc porté à y donner peu de crédibilité. Roger Spottiswoode, *Under Fire*, États-Unis, Lion Gate Films, 1983, 128 min., son., couleur, 35 mm.

avec les deux journalistes et vont jusqu'à leur demander de l'aide pour poursuivre et augmenter les chances de réussir leur lutte contre le gouvernement. De l'autre côté, le président Somoza est peu coopératif avec les journalistes et leurs rencontres sont superficielles. Le président est présenté comme un homme qui se préoccupe plus de sa personne et de ses problèmes personnels que du sort de son peuple et de son pays.<sup>150</sup> Le spectateur comprend qu'il s'agit d'un dictateur corrompu. Par ailleurs, le film démontre comment les États-Unis participent en quelque sorte à cette corruption. Le président Somoza souhaite à tout prix que le leader des rebelles soit mort pour montrer aux États-Unis qu'il a le contrôle de la situation, afin que ceux-ci envoient une cargaison d'armes d'une valeur de 25 millions de dollars. Cet élément, qu'il soit juste ou non, est tout de même plausible. Carter avait en effet pour politique d'aider les pays d'Amérique latine seulement s'ils respectaient les droits humains, mais les critères d'évaluation de son administration afin de savoir si un pays était méritant ont quelque peu changé durant son mandat, à cause de la montée de la gauche dans cette région.<sup>151</sup> Le film démontre un exemple de la faiblesse de la politique étrangère de Carter pour laquelle il fut largement critiqué.<sup>152</sup>

L'interprétation de ces événements dans le film *Last Plane Out* est à l'opposé de l'interprétation de *Under Fire*. Dès son arrivée à Managua, le journaliste Jack Cox (Jan-Michel Vincent) se rend à une réception privée donnée par le président Somoza et obtient une entrevue avec lui pour le lendemain matin. Le spectateur comprend qu'ils ne se voient pas pour la première fois et qu'ils sont même des amis. Somoza apparaît comme un personnage sympathique et coopératif avec le journaliste. Il exprime des préoccupations sincères à propos des problèmes que vivent les citoyens de son pays, et assure ne vouloir que le bien du pays et du peuple. Il va jusqu'à déclarer au journaliste qu'il serait prêt à laisser la présidence et à quitter le pays afin de laisser le sort du gouvernement aux mains des électeurs, s'il était assuré que les Sandinistes respecteraient le résultat de l'élection, insinuant ainsi que ces derniers sont indignes de confiance. Il s'agit là de la même réflexion qu'avait

---

<sup>150</sup> Dans une scène en particulier, lorsque Claire interroge Somoza sur des faits gênants comme le monopole de différentes entreprises qu'il possède, ce dernier détourne les questions et dicte plutôt ce qu'il préférerait voir paraître dans les journaux, c'est-à-dire un reportage sans intérêt sur des activités banales de son quotidien. *Ibid.*

<sup>151</sup> « Alarmed by the rise of radical leftist guerrilla movements in Central America, the Carter administration had begun moving in 1978 away from its human rights policy to a policy more focused on combating leftism. » Cette politique prévoyait entre autres de l'assistance militaire pour les armées centraméricaines, pour les aider à combattre les guérillas. Carothers, *In the Name...*, p. 14-15.

<sup>152</sup> C'est une des raisons pour lesquelles il a perdu l'élection présidentielle en 1980. Cf. chapitre 1, p. 11-12.

l'administration Reagan par rapport au gouvernement nicaraguayen durant les années 1980, et une des principales raisons pour laquelle l'administration n'a pas voulu appuyer Esquipulas II.<sup>153</sup> Lorsque, à l'opposé, Cox tente d'obtenir des informations sur les Sandinistes, ceci s'avère plus difficile, d'abord parce qu'ils sont difficiles à rejoindre et à rencontrer.<sup>154</sup> Quand il réussit à les rencontrer, ces derniers se montrent méfiants, menaçants, antiaméricains, et ne veulent divulguer aucune information les concernant au journaliste. Ils vont jusqu'à le menacer de mort et lui proposer fortement de quitter le pays.

Durant cette rencontre chez les rebelles, Cox découvre que leurs armes proviennent d'un pays d'Europe de l'est, laissant ainsi planer le doute sur un possible lien entre les rebelles et les communistes du bloc soviétique. Plus tôt au début du film, une scène violente montre les rebelles assassinant froidement un couple de paysans innocents car leur fils qu'ils veulent recruter de force est introuvable.<sup>155</sup> Le spectateur comprend que les Sandinistes ne font pas la révolution pour la libération du peuple mais pour sa répression, à cause des influences communistes provenant de Cuba et de l'URSS.

Enfin, lorsque Somoza s'exile et que les Sandinistes fêtent leur victoire, le Nicaragua devient un endroit plus sûr pour les deux journalistes d'*Under Fire*, alors que le pays devient un endroit plus dangereux pour Cox et ses collègues journalistes, les forçant à partir rapidement dans le dernier avion quittant le pays, comme l'indique le titre du film *Last Plane Out*. Il est donc clair que *Under Fire* présente la victoire des Sandinistes sous un angle favorable alors que c'est tout le contraire dans *Last Plane Out*. Mais une même idée ressort de ces deux films : les Nicaraguayens ne savent pas se gouverner correctement, ou en tout cas, sans l'aide des États-Unis.<sup>156</sup> Dans *Last Plane Out*, cette idée est très simplement illustrée par le fait que le pays a succombé à l'influence du communisme et qu'il est par la suite plongé dans le chaos. Somoza, personnage proaméricain et prodémocratique appuyé par

---

<sup>153</sup> Cf. chapitre 1, p. 28.

<sup>154</sup> Avec son contact, Cox s'aventure loin dans la jungle jusqu'à une sorte de campement paramilitaire où se retrouvent plusieurs rebelles et un leader du groupe (aucune information n'indique s'il est le leader principal des rebelles). David Nelson, *Last Plane Out*, États-Unis, New World Pictures, 1983, 92 min., son., couleur, 35 mm.

<sup>155</sup> Dans la scène de l'entrevue du journaliste avec le président, ce dernier affirme que les rebelles recrutent en menaçant avec leurs armes : « Some of [the recruits] they take at the point of a gun. Join or die. » Ses paroles sont confirmées par cette scène d'assassinat. *Ibid* (Tous les dialogues dans ce chapitre et dans le chapitre suivant ont été transcrits par l'auteure, à moins d'une indication contraire).

<sup>156</sup> Cette observation a aussi été relevée par Johnson dans les caricatures publiées dans des journaux américains des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Johnson, *Latin America in Caricature...*, p. 10-12, 20-21, 116-119.

les États-Unis, n'est plus là pour mener le pays vers le chemin de la démocratie. Dans *Under Fire*, l'histoire de cette guerre est altérée de manière saugrenue par une intrigue totalement fictive. Le leader des rebelles est un personnage connu de tous sous le nom de Rafael mais que personne ne voit jamais. Son état de vie ou de mort doit déterminer si les États-Unis enverront effectivement une cargaison d'armements à Somoza. Alors que Somoza annonce la mort de Rafael, les rebelles demandent à Price de faire une photo de leur défunt leader de manière à faire croire qu'il est toujours vivant, pour empêcher l'envoi de cette fameuse cargaison d'armes américaine et ainsi permettre aux rebelles de continuer dans leur avancée. La réduction du succès des rebelles à la publication d'une photo déformant la réalité, de surcroît prise par un journaliste américain, altère non seulement l'histoire de la prise du pouvoir par les Sandinistes, mais elle montre aussi que les Nicaraguayens ne peuvent régler leurs conflits sans l'intervention des États-Unis, dans ce cas-ci symbolisés par un couple de journalistes anglo-américains.

L'histoire de *Salvador* se déroule, comme le titre l'indique, au Salvador de 1980 à 1981, d'après un intertitre au début du film. Cet intertitre précise que les personnages sont fictifs mais que le film est basé sur des événements qui se sont réellement produits.<sup>157</sup> Employant encore une fois un personnage de journaliste en tant que témoin d'une guerre civile, *Salvador* arrive aux mêmes conclusions que *Under Fire* et *Last Plane Out*, mais n'a pas de parti pris pour le côté des rebelles ou le côté du gouvernement comme c'est le cas des deux autres films. En fait, *Salvador* est surtout axé sur l'illustration de l'intervention des États-Unis dans ce pays et l'impact que l'élection de Reagan eut sur la politique étrangère des États-Unis vis-à-vis de ce pays. Le journaliste Richard Boyle (James Woods) représente l'idéologie libérale. Il survient toujours une confrontation d'idées lorsque Boyle rencontre les gens de l'ambassade américaine au Salvador, qu'ils soient journalistes, militaires ou diplomates américains, aux idées plus conservatrices. D'un côté, Boyle insiste sur le fait que les rebelles ne sont pas supportés par des communistes de l'extérieur mais qu'ils sont plutôt de pauvres paysans fatigués de vivre dans des conditions miséreuses et d'être constamment menacés par les escadrons de la mort. De l'autre côté, divers personnages de l'ambassade américaine insistent sur la présence de communistes du Nicaragua ou de Cuba à l'intérieur des frontières du Salvador et invoquent constamment la théorie du domino.

---

<sup>157</sup> Oliver Stone, *Salvador*, États-Unis, Hemdale Film Corporation, 1986, 123 min., son., couleur, 35 mm.

Alors que le spectateur est porté à croire que Boyle se range du côté des rebelles, ce dernier est témoin de l'assassinat de soldats de la Garde nationale par ces mêmes rebelles. Boyle se met alors à crier à plusieurs reprises : « You'll become just like them! », <sup>158</sup> signifiant que les rebelles deviendront aussi répressifs et violents que la Garde nationale, discréditant ainsi la société et le gouvernement qu'ils proposent en remplacement de ce qui existe déjà. Puis les images de guerre qui suivent ne promettent aucun règlement du conflit. Tout comme les Nicaraguayens dans *Last Plane Out* et *Under Fire*, les Salvadoriens du film *Salvador* ne font pas la démonstration qu'ils sont capables de se gouverner, mais cette fois les États-Unis n'aident en rien à cette situation, au contraire. À la différence des deux autres films, *Salvador* montre, via les images et les commentaires de Boyle, que la présence et l'intervention des États-Unis ne font qu'empirer les choses. <sup>159</sup> Enfin, remarquons qu'aucun de ces films ne supporte véritablement le socialisme ou le communisme. Ils évitent d'y faire trop allusion, comme c'est le cas dans *Under Fire*, ou ils discréditent ceux qui appuient la cause comme le font *Last Plane Out* et *Salvador*.

### 1.1.2 L'armée américaine intervient en Amérique latine

Nous avons trouvé trois autres films illustrant l'intervention des États-Unis en Amérique latine, basés sur des faits et des événements réels, mais toujours avec des personnages fictifs. *Heartbreak Ridge* (1986) réalisé par Clint Eastwood traite de l'invasion de l'île de Grenade par les États-Unis qui a eu lieu en 1983, alors que *Latino* (1985) de Haskell Wexler et *Walker* (1987) d'Alex Cox traitent du support des *contras* par les États-Unis au Honduras et au Nicaragua. Ces films réagissaient à des événements ayant eu lieu durant la décennie des années 1980 et étaient donc d'actualité. Nous analyserons dans un premier temps *Latino* et *Walker* qui critiquent tous deux l'intervention des États-Unis au Nicaragua mais de façon différentes, puis nous passerons à *Heartbreak Ridge*, un film plutôt patriotique applaudissant les prouesses des États-Unis lors de leur intervention en Grenade.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Lors d'une conversation avec un militaire américain à l'ambassade, Boyle parle de l'implication des États-Unis dans la formation de ces mêmes gens responsables des violations des droits humains au Salvador et ailleurs dans le tiers monde. Il dénonce le fait que les États-Unis ferment les yeux sur leurs agissements pour la simple raison qu'ils sont anticommunistes. *Ibid.* En effet, c'est la politique inspirée de la théorie de Kirkpatrick que l'administration Reagan avait décidé d'adopter vis-à-vis des gouvernements de droite et des dictatures. Sur la théorie de Kirkpatrick, cf. chapitre 1, p. 28-29.

La construction narrative de *Latino* est conventionnelle, c'est-à-dire que l'histoire se déroule chronologiquement avec un souci de réalisme au niveau de la diégèse et du traitement de l'image. Le film montre l'évolution du personnage principal, Eddie Guerrero (Robert Beltran), un béret vert et citoyen américain d'origine hispanique. Ce dernier est appelé à entraîner des *contras* au Honduras et mener avec eux des opérations offensives au Nicaragua. Il est convaincu du bien-fondé de sa mission qui est de débarrasser le Nicaragua de la présence communiste. Mais au fil du temps et de ses expériences au Nicaragua, Guerrero commence à réfléchir et à se questionner sur la situation réelle au Nicaragua ainsi que sur la légitimité de cette guerre. De plus, il reçoit des ordres inhabituels de la part de ses supérieurs qui le font douter sur les raisons de sa participation dans cette guerre.<sup>160</sup> Le film dénonce les activités clandestines des États-Unis au Honduras et au Nicaragua, et porte un jugement sur la légitimité de ces activités. Le supérieur de Guerrero mentionne qu'il ne faut pas reproduire l'erreur de la guerre du Vietnam, mais le film juge que le gouvernement a mal appris sa leçon : au lieu de ne plus s'impliquer dans des guerres qui ne le concernent pas et pour de faux prétextes, il s'implique mais de façon secrète et illégale dans ces guerres pour réduire les dégâts encourus par les États-Unis et préserver la réputation du pays. Il faut noter que ce film est sorti en 1985, un an après l'adoption du second amendement Boland et un an avant le scandale Iran-Contra. Le film n'a certainement pas deviné qu'un tel scandale éclaterait un an plus tard mais à sa sortie, il rappelait au public américain qu'il n'était pas toujours au courant de toutes les actions de l'armée américaine à l'étranger.

Le film *Walker* commence avec des images de William Walker<sup>161</sup> et ses hommes au Mexique alors qu'ils essayent de « libérer le Mexique d'un dictateur ». <sup>162</sup> Le gouvernement américain ne lui apporte pas le soutien dont il a besoin pour gagner sa bataille alors il est forcé de retourner aux États-Unis avec ses hommes. Au pays, il est arrêté et accusé d'avoir violé la neutralité du Mexique. Lors de son procès, Walker prononce dignement un discours enflammé sur le devoir moral qu'il devait accomplir et sur le droit des Américains de

<sup>160</sup> Dans une scène du film, le supérieur de Guerrero lui donne l'ordre de retirer toute identification pouvant le relier à l'armée américaine, lors de ses opérations au Nicaragua, pour garder les États-Unis hors de toute accusation d'implication dans cette guerre, advenant le fait qu'il meurt durant une opération et que l'on retrouve son corps. Guerrero comprend alors qu'il a été choisi pour cette mission à cause de ses origines latino-américaines, pour éviter d'éveiller les soupçons sur les États-Unis. Haskell Wexler, *Latino*, États-Unis, Lucasfilm, 1985, 105 min., son., couleur, 35 mm.

<sup>161</sup> William Walker est un personnage qui a réellement existé. Il était un flibustier américain qui fut président de la république du Nicaragua de 1855 à 1857 (dates indiquées dans le film *Walker*). Alex Cox, *Walker*, États-Unis / Mexique / Espagne, In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica S.A. / Northern / Walker Films Limited, 1987, 95 min., son., couleur, 35 mm.

<sup>162</sup> D'après un monologue de Walker en voix off. *Ibid.*

dominer l'hémisphère Ouest. Il parle littéralement du destin manifeste des Américains et de leur devoir de protéger la liberté contre l'exploitation. Les gens présents dans la salle d'audience l'acclament et Walker est jugé non coupable. La similitude du procès de Walker avec celui du Lieutenant Colonel Oliver North, un des principaux responsables de l'affaire Iran-Contra, est flagrante. Tout comme Walker, North croyait aux bienfaits de ses agissements malgré l'illégalité de ses activités. De par son discours et de son image charismatique, il obtint les faveurs du public américain et écopa d'une sentence réduite.<sup>163</sup> La gravité de la faute de North fut allégée par la croyance de la société américaine en son devoir de protéger la démocratie à tout prix, peu importe les moyens employés.<sup>164</sup>

Tout comme *Latino*, *Walker* critique l'intervention des États-Unis au Nicaragua mais de façon bien particulière. Ce film caractérisé de postmoderne<sup>165</sup> raconte de façon parodiée comment Walker est devenu le président du Nicaragua au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La diégèse est présentée de manière chronologique mais elle est truffée d'anachronismes.<sup>166</sup> Plus le film avance et plus les anachronismes sont flagrants et font partie intégrante de l'histoire du film. De plus, dans un discours final, Walker fait allusion au futur, insinuant que les Américains ne laisseront jamais le Nicaragua tranquille car c'est leur destin que d'être au Nicaragua et de contrôler le pays. Les idées du destin manifeste sont omniprésentes dans les discours de Walker et de plusieurs autres personnages américains. Ces anachronismes et ces discours permettent de faire un lien entre le passé et le présent : « *Walker (...)* engages in a continuous dialogue about the ways in which past and present are constructed in relation to each other. »<sup>167</sup> La juxtaposition du passé et du présent donne une perspective pertinente sur les changements et la continuité. Le film fait sa propre explication interprétative et historique de la politique étrangère des États-Unis vis-à-vis du Nicaragua telle qu'elle l'était dans les années 1980 : par l'entremise de l'histoire de William Walker, le film démontre l'arrogance des États-Unis par rapport à l'Amérique latine et les tensions qui en résultent depuis plusieurs années, et encore à l'époque de la sortie du film. De vieilles idéologies, notamment le destin manifeste et la doctrine Monroe, sont toujours d'actualité dans les années 1980, dans les

<sup>163</sup> Sur la sentence de North, voir Walsh, *Iran-Contra...*, p. 120-122.

<sup>164</sup> Nous reviendrons sur Oliver North à la page 55 de ce présent chapitre.

<sup>165</sup> Voir Sumiko Higashi, « *Walker and Mississippi Burning: Postmodernism versus Illusionist Narrative* », dans Marcia Landy dir., *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, p. 218-231.

<sup>166</sup> Des objets tels une voiture, des magazines populaires américains, un ordinateur, un hélicoptère et autres apparaissent dans le film. Cox, *Walker...*

<sup>167</sup> Higashi, « *Walker and Mississippi Burning...* », p. 219.

rapports des États-Unis avec le Sud. Par ailleurs, *Walker* ne soulève pas seulement la question de la politique étrangère américaine et transcende la simple dénonciation des politiques reaganiennes. Il aborde entre autres les questions de la condition féminine, du racisme, de l'exploitation du tiers monde, de l'influence des entreprises privées sur la politique, etc.; des questions qui ne sont pas le propre de la décennie des années 1980 mais qui la concerne particulièrement.

Sur un tout autre ordre d'idée, *Heartbreak Ridge* se révèle être un film patriotique et ne critique pas les politiques étrangères de Reagan comme le font *Latino* et *Walker*, au contraire. Ce film connut d'ailleurs un meilleur succès que les deux autres au box-office.<sup>168</sup> Notons que l'intervention en Grenade fut beaucoup plus populaire que celle au Nicaragua dans l'opinion publique, d'autant plus que la première fut une réussite. L'objet du film n'est pas tant de relater les faits sur l'intervention en Grenade que de montrer une image positive et forte de l'armée américaine. Un vétéran des guerres de Corée et du Vietnam, le sergent Tom Highway (Clint Eastwood), doit entraîner une nouvelle génération de Marines qui, à ses yeux, n'ont pas les mêmes valeurs et le même courage que les soldats de sa génération. Malgré les pressions que subit ce vieux militaire pour prendre sa retraite, il insiste pour entraîner la troupe selon sa méthode, une méthode qui a fait ses preuves dans le passé et qui, pour lui, est toujours pertinente en 1983. L'opération en Grenade lui donne justement l'occasion de prouver que sa troupe fut bien entraînée. Après avoir accompli sa mission, la troupe rentre triomphante au pays et les soldats sont accueillis en héros. Le film présente cette intervention comme une opération de sauvetage des étudiants en médecine<sup>169</sup> tout en illustrant la résistance de l'armée cubaine présente sur l'île, mais sans questionner le but réel de cette intervention. Le film exploite le retour aux anciennes valeurs garantes de succès, préconisées par Reagan lui-même.<sup>170</sup> En même temps, le film redore l'image de l'armée américaine qui avait souffert de l'échec du Vietnam et donne raison à l'administration

---

<sup>168</sup> D'après le site internet [www.imdbpro.com](http://www.imdbpro.com), le film *Heartbreak Ridge* a généré 42 724 017 \$ au box-office et *Walker* a généré 257 043 \$. Aucune information n'est disponible pour le film *Latino*. Internet Movie Database Pro. *Heartbreak Ridge Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0091187/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007) ; Internet Movie Database Pro. *Walker Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0096409/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007). Selon Christensen, « the box office has become the ultimate measure of a movie's success. » Christensen, *Reel Politics...*, p. 215.

<sup>169</sup> Le film montre les étudiants enfermés dans leur école, tous réunis dans deux salles, attendant les secours. Ces images ne reflètent pas la réalité mais ajoute un élément dramatique au film. Les étudiants accueillent la venue des soldats américains avec des cris de réjouissance. Clint Eastwood, *Heartbreak Ridge*, États-Unis, The Malpaso Company, 1986, 130 min., son., couleur, 35 mm.

<sup>170</sup> Cf. chapitre I, p. 12-14.

Reagan d'investir en elle et de l'utiliser pour des interventions telles celle en Grenade. Non seulement le film ne critique pas cette intervention mais l'applaudit et démontre que les États-Unis sont toujours la puissance mondiale qu'ils ont été.

### 1.1.3 *Les discours*

Peu des films que nous avons vus expliquent véritablement les causes de ces guerres civiles qu'ils illustrent. Leur discours se limite très souvent à la lutte des États-Unis et un gouvernement local, répressif mais anticommuniste, contre les rebelles taxés de communistes. Rares sont les films qui explorent directement les questions des revendications culturelles, sociales et économiques de la masse latino-américaine ainsi que le problème du partage inéquitable de la terre et des richesses nationales. *Salvador* le fait par l'entremise du discours du journaliste Boyle.<sup>171</sup> Dans *Latino*, Guerrero se rend compte, lors des opérations au Nicaragua, que les habitants n'ont pas l'air d'être les méchants communistes auxquels il s'attendait mais ont plutôt l'air d'être des gens ordinaires ressemblant à sa propre famille.<sup>172</sup> De plus, le film nous montre quelques scènes dont une où nous assistons à une réunion des membres d'une coopérative fermière et une autre où nous assistons à une réunion de femmes ayant un proche disparu, soupçonné d'avoir été assassiné par les *contras*. Dans ces scènes, des personnages prennent la parole pour faire valoir leurs revendications. Ce film est véritablement une exception car il est le seul à faire entendre de la bouche de simples citoyens leurs revendications, sans passer uniquement par des protagonistes américains ou des rebelles plus préoccupés par leurs tactiques et leur entraînement militaires que par les revendications de ceux qu'ils devraient représenter.

Les films que nous avons analysés jusqu'à présent, ainsi que d'autres films que nous verrons plus loin dans ce présent chapitre, mettent en scène des protagonistes anglo-saxons originaires des États-Unis, vivant une aventure dans un pays quelconque en Amérique latine. Les personnages latino-américains sont la plupart du temps secondaires, avec des traits de

---

<sup>171</sup> Dans une scène, Boyle raconte à un militaire américain sa rencontre avec des rebelles et lui explique que la majorité des paysans en ont tout simplement assez de voir leurs enfants mourir de faim, qu'ils ne connaissent même pas la signification des mots « communisme » et « capitalisme ». Il est d'avis que les États-Unis n'ont pas compris le véritable problème du pays et que les influences communistes extérieures soupçonnées par le gouvernement américain n'existent pas. Stone, *Salvador*...

<sup>172</sup> Dans une scène, Guerrero parle avec une vieille dame dans un village qui lui fait penser à sa grand-mère. Wexler, *Latino*...

caractère très stéréotypés,<sup>173</sup> ou encore ils sont souvent présentés en une masse anonyme de gens (paysans, guérilleros, militaires) tout aussi stéréotypée. La plupart du temps, ils jouent le rôle de victimes innocentes ou à l'inverse, ils ont le rôle d'antagonistes dangereux et violents. Le film *Romero* (1989) de John Duigan diffère des autres films sur ce point. Le héros du film est un personnage latino-américain et le film ne présente aucun personnage anglo-saxon provenant des États-Unis. Le film est basé sur l'histoire vraie de l'archevêque Óscar Romero, un militant pacifique du Salvador assassiné en 1980. Le cinéma hollywoodien est friand de « biopics », des films inspirés de la biographie de personnages historiques ou de simples gens ayant eu une vie exceptionnelle. Romero correspond aux critères du héros typique selon les conventions d'Hollywood, ce qui expliquerait l'intéressement de l'industrie à ce personnage. D'abord évêque complaisant avec les hautes sphères de la société, Romero évolue en un archevêque militant à force d'être témoin d'assassinats et de disparitions dans son entourage et dans son pays. Il devient un personnage de première ligne dans la lutte pour la liberté et la justice, dans un pays où le gouvernement exerce une répression violente envers les citoyens dissidents. Encore une fois, il s'agit de la lutte entre le bien et le mal mais cette fois, dans ce film, le mal est en partie incarné par les États-Unis, à savoir le gouvernement américain, alors qu'aucun ressortissant américain ne représente le bien.<sup>174</sup> Dans un de ses discours du film, Romero annonce qu'il a demandé à l'administration Carter de cesser l'envoi de fonds au régime meurtrier du Salvador. Romero n'adhère pas au marxisme des rebelles mais il constate que le gouvernement américain, dans son souci de préserver l'Amérique centrale du communisme, ne semble pas se rendre compte que ce sont les citoyens innocents qui écopent de la violence du régime. Bien qu'elle se fasse entendre par l'entremise d'un membre de la haute société, en l'occurrence de la classe religieuse, ce film donne une voix à la masse latino-américaine.

Nous constatons que chaque film prend position et commente diverses interventions récentes des États-Unis en Amérique latine. L'Amérique centrale a définitivement attiré l'attention des cinéastes, particulièrement le Nicaragua, probablement parce qu'il s'agissait d'une des préoccupations principales de l'administration Reagan concernant la politique

---

<sup>173</sup> Ils peuvent être violents, méchants, alcooliques, corrompus, ignares, selon les circonstances.

<sup>174</sup> Le gouvernement américain et les politiciens sont souvent des ennemis dans les films hollywoodiens. Christensen *Reel Politics...*, p. 8. Mais dans ces films, les États-Unis incarnent quand même toujours le bien par l'entremise du protagoniste qui est la plupart du temps un citoyen américain, comme c'est le cas dans les films que nous avons analysés précédemment.

étrangère et que cela constituait un débat de société important à l'époque.<sup>175</sup> Plusieurs opinions diverses sont exprimées des deux côtés du débat dans ces films, mais il semble qu'ils sont tous d'accord pour dire que le communisme est à proscrire et que les Latino-Américains ne peuvent se prendre en main convenablement lorsqu'il est question de se gouverner. Mais contrairement à ce qu'observe Charles Ramírez Berg,<sup>176</sup> nous constatons que certains films critiquent l'hégémonie américaine en Amérique latine, comme par exemple *Latino* et *Walker*. Ces deux films n'acceptent pas de prendre pour acquis que les Américains soient les seuls détenteurs de la vérité au sujet de la façon dont il faut gouverner un pays et gérer l'économie. Dans *Latino* par exemple, le spectateur constate que la ferme coopérative au Nicaragua fonctionne très bien tant que les *contras* ne viennent pas la détruire et de plus, il n'y a pas l'ombre d'un Soviétique ou d'un Cubain. Tout le propos de *Walker* est principalement basé sur l'illustration historique de l'hégémonie nord-américaine et de sa critique. Seuls *Last Plane Out* et *Heartbreak Ridge* semblent excessivement patriotiques alors que *Under Fire* et *Salvador* sont à la fois critiques et en accord avec la domination nord-américaine. Nous verrons tout de même, dans les pages qui suivent, que la majorité des films sont plutôt patriotiques et représentent bien la montée des idées conservatrices de la décennie.

## 1.2 Mythes, stéréotypes et caricatures

### 1.2.1 Le mythe du héros militaire

À l'instar de *Heartbreak Ridge* et de *Walker*, plusieurs autres films mettent en vedette un ou des héros militaires (ou militaires à la retraite) charismatiques, musclés, aux allures de dur à cuire, et qui sont en mission spéciale en Amérique latine. C'est le cas des films *Romancing the Stone* de Robert Zemeckis (1984), *Commando* de Mark L. Lester (1985), *Mission Kill* de David Winters (1985), *Cocaine Wars* de Héctor Olivera (1985), *Let's Get Harry* de Alan Smithee<sup>177</sup> (1986), *Predator* de John McTiernan (1987) et *Licence to*

<sup>175</sup> Christensen remarque que : « Throughout the eighties, political filmmakers debated American involvement in Central America and Vietnam. Films like these consciously seek to persuade. Others do so unintentionally. » Les cinéastes participèrent ainsi à ce débat de société. Christensen, *Reel Politics...*, p. 7.

<sup>176</sup> Selon Ramírez Berg : « On the whole, Hollywood endorsed North American dominance of this hemisphere, and as often as it depicted that hegemony uncritically, movies helped perpetuate it. » Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 4.

<sup>177</sup> Alan Smithee est un pseudonyme utilisé par les réalisateurs dont le film a été lourdement altéré sans leur consentement et donc qui ne veulent plus en reconnaître la réalisation. La *Directors Guild of*

*Kill* de John Glen (1989). Ces personnages sont tous appelés à agir seul (ou presque) et à user d'ingéniosité et de force physique pour se sortir du pétrin ou pour rectifier une mauvaise situation, que ce soit pour son propre intérêt, celui de son équipe, de son pays (les États-Unis) ou pour toutes ces raisons à la fois.<sup>178</sup> Plusieurs d'entre eux sont des vétérans du Vietnam et leur nouvelle mission leur permet en quelque sorte de racheter leur défaite.

Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, Reagan voulait redorer le blason de l'armée américaine et rétablir la réputation des États-Unis en tant que puissance mondiale après la cuisante défaite au Vietnam, et après les années de morosité dans les relations étrangères et la guerre froide du temps de la présidence de Carter. Il était donc important de faire mousser le patriotisme et de faire gagner l'armée américaine dans des interventions gagnées d'avance comme c'était le cas en Grenade. De plus, l'administration Reagan tentait de faire revivre cette peur du communisme, comme dans les années 1950, pour justifier ses actions militaires dans certains endroits du monde où était présente l'influence du bloc soviétique. Voilà ce que ces films font à merveille : ce sont des films ultra-patriotiques avec des militaires américains quasi invincibles, un peu délinquants mais toujours du côté du bien contre le mal et toujours vainqueurs. Ils gagnent contre des trafiquants de drogue et des communistes, deux des principaux maux contre lesquels luttent les États-Unis durant les années 1980. Les spectateurs ne peuvent faire autrement que de se ranger du côté de ces justiciers, de s'identifier à eux grâce aux nombreuses conventions filmiques qu'utilise le cinéma hollywoodien. Ces films ne font pas appel au sens critique et à la réflexion des spectateurs par rapport aux interventions des protagonistes dans ces différents pays de l'Amérique latine.<sup>179</sup> Ils ne font que les convaincre de la force des

---

*America* ne permet pas que les réalisateurs retirent leur nom du générique, et ces derniers doivent en appeler à la guilde pour pouvoir utiliser ce pseudonyme lorsqu'un tel cas arrive. Internet Movie Database, *Biography for Alan Smithee*, [En ligne], <http://www.imdb.com/name/nm0000647/bio> (Page consultée le 3 juillet 2007). Pour ce film, le véritable nom du réalisateur est Stuart Rosenberg. Internet Movie Database, *Let's Get Harry*, [En ligne], <http://www.imdb.com/title/tt0091400/> (Dernière consultation de la page le 3 juillet 2007).

<sup>178</sup> Les films *Commando*, *Let's Get Harry*, *Cocaine Wars*, et *Romancing the Stone* sont à propos de kidnappings. Les films *Mission Kill*, et *Licence to Kill* sont à propos de héros partis en Amérique latine pour venger la mort d'un de leur proche, assassiné par des antagonistes latino-américains la plupart du temps impliqués dans le trafic de drogue. Dans le film *Predator*, on retrouve et des kidnappings, et des assassinats.

<sup>179</sup> Christensen parle de la « règle » du célèbre producteur Samuel Goldwyn, une règle devenue dogme à Hollywood, qui veut que les spectateurs américains s'attendent à être divertis et non éduqués ou harangés lorsqu'ils vont au cinéma. Christensen, *Reel Politics...*, p. 1. Cette règle est particulièrement véridique pour ce genre de films d'action.

Américains et du bien-fondé de leurs actions. Ainsi, ces films font valoir le patriotisme chez les spectateurs.

Pour passer triomphalement à travers leurs épreuves, les héros de ces sept films doivent souvent déroger aux règles mais cela reste toujours sans conséquence grave pour eux puisque leurs fins justifient leurs moyens.<sup>180</sup> Le film *Commando* est un excellent exemple. La fille d'un commando à la retraite, John Matrix (Arnold Schwarzenegger) est kidnappée par les hommes de mains d'Arius (Dan Hedaya), un dictateur latino-américain déchu, en exil aux États-Unis. Cet ancien dictateur veut reprendre le pouvoir de son pays, une île fictive située quelque part en Amérique latine. Par le kidnapping de la fille de Matrix, Arius veut forcer ce dernier à coopérer dans ses plans pour assassiner le nouveau président. Matrix est perçu comme un héros dans ce pays car il avait dirigé auparavant le groupe de commandos qui avait délogé du pouvoir ce dictateur.<sup>181</sup> C'est pourquoi Arius veut profiter du lien de confiance entre Matrix et le nouveau président pour mieux s'en approcher et l'assassiner. Mais Matrix ne se laisse pas faire et se défie des ravisseurs de sa fille. Disposant de onze heures avant que les truands ne s'aperçoivent de son évasion, il se débrouille pour trouver l'endroit où a été emmené sa fille afin d'aller la chercher lui-même. Pour réussir cet exploit, Matrix commet des actes criminels, dont entre autres le pillage d'un magasin de surplus militaire afin de s'équiper en armes et munitions, en plus de se défilier deux fois de la police, avant de quitter illégalement les États-Unis en avion volé pour se rendre sur l'île où sa fille est tenue captive. Le commando arrive à sauver sa fille tout en réussissant fortuitement à annihiler l'armée du dictateur et à stopper le coup d'État qui se préparait, préservant ainsi la démocratie dans ce pays.

Les intentions purement égoïstes de ces protagonistes et le fait qu'ils ne comptent que sur eux-mêmes pour arriver à leurs fins, sans recours aux institutions gouvernementales ou militaires, font de ces héros un symbole des idées conservatrices telles le libéralisme et la réduction de l'État. Ces idées sont flagrantes dans *Let's Get Harry*. Tout comme Reagan l'était, les protagonistes sont méfiants envers les bureaucrates et les membres du Congrès.<sup>182</sup> Le film insiste beaucoup sur l'inutilité, voire la nuisance des institutions gouvernementales

---

<sup>180</sup> Walker, dans le film du même nom, utilise exactement ces paroles : « The ends justify the means ». Cox, *Walker...*

<sup>181</sup> Notons encore une fois que le film montre la responsabilité que se donnent les Américains vis-à-vis des gouvernements et de la préservation de la démocratie en Amérique latine.

<sup>182</sup> Christensen fait une remarque semblable pour d'autres films ayant été tournés dans les années 1980. Christensen, *Reel Politics...*, p. 206.

ainsi que leur manque de responsabilité vis-à-vis des citoyens en détresse. Un citoyen et un diplomate américains sont kidnappés en Colombie, et ce n'est que grâce à la débrouillardise du frère du citoyen que les deux kidnappés seront sauvés car le gouvernement américain ne semblait pas vouloir agir dans le dossier. Voyant cela, le frère du citoyen s'est constitué lui-même une équipe de sauvetage avec en tête un mercenaire. Même si ce sont des gens ordinaires qui se prennent en main, ils font appel à un élément militaire pour assurer leur réussite. Encore une fois un lien est fait entre le militaire et la victoire.

Les histoires de ces films et leurs héros ne vont pas sans rappeler encore une fois l'épisode du procès d'Oliver North.<sup>183</sup> Comme les héros de ces films, il a contourné la loi pour aider des citoyens en détresse, des « Freedom Fighters » comme les appelaient Reagan, qui se battaient pour une cause juste : « la démocratie ». Oliver North devint populaire durant son procès car l'opinion publique avait jugé qu'il avait agi pour le bien de son pays. Comme les héros des films, North était la représentation mythique du militaire en bonne forme physique et au caractère d'acier, avec des convictions inébranlables sur son devoir de servir son pays à tout prix. Comme il l'a dit lui-même, il a cru faire la bonne chose, c'est à dire d'assurer la survie des *contras*.<sup>184</sup> Mais contrairement aux héros de cette sélection de films, North fut condamné, même si sa peine fut réduite,<sup>185</sup> alors que dans les films, personne ne fut accusé de quoi que ce soit. Plus de la moitié des films cités ont été tournés avant 1986, l'année où éclata le scandale, donc on ne peut dire que North ait directement inspiré les cinéastes, mais peut-être ces films ont-ils contribué à entretenir certaines valeurs et idées à propos du mythe du héros militaire prêt à tout pour son pays, peu importe le prix à payer. L'opinion publique aurait ainsi eu une perception positive des agissements de North puisque de telles valeurs apparaissaient dans la culture populaire de l'époque.

### 1.2.2 *L'Amérique latine en caricature*

Mis à part *Walker*,<sup>186</sup> les films analysés jusqu'à présent se veulent réalistes même s'ils présentent une grande part de fiction. Malgré cette volonté de réalisme, il y a présence de stéréotypes. *Salvador* en particulier en illustre plusieurs : l'abondance de drogue et

---

<sup>183</sup> Merci à Bruno Ramirez pour avoir porté ce détail à notre attention.

<sup>184</sup> Cf. chapitre 1, p. 26-27.

<sup>185</sup> Sur sa sentence, voir ci-haut p. 48 (note 163).

<sup>186</sup> Et *Predator* dont nous n'avons pas encore beaucoup parlé mais que nous analyserons plus en profondeur au troisième chapitre. Cf. p. 85-91.

d'alcool, l'armée et la police corrompues et violentes, l'usage fréquent de pots de vin, la promiscuité sexuelle, la sueur et la saleté des gens, l'archaïsme des villes. Le spectateur peut même remarquer, dans une scène du film, l'utilisation du melon d'eau et de la machette<sup>187</sup> par le président du Salvador pour faire une métaphore sur les communistes à la télévision nationale. Aussi, les comédies telles *¡Three Amigos!* de John Landis (1986) et *Moon Over Parador* de Paul Mazursky (1988) utilisent fréquemment les stéréotypes comme éléments comiques dans la diégèse. Par coïncidence, les protagonistes des deux films sont des acteurs hollywoodiens qui sont appelés à jouer un rôle réel (dans la réalité diégétique) en Amérique latine pour aider les gens de l'endroit à régler un conflit.

Dans *¡Three Amigos!*, un village mexicain est dominé par une bande de hors-la-loi. Une villageoise, ayant vu une série de films western mettant en vedette trois justiciers en action au Mexique, décide d'écrire à Hollywood pour demander à ces justiciers de venir dans son village afin d'y rétablir l'ordre et la paix. La représentation de l'Amérique latine par cette figure féminine symbolise la morale et la vertu mais aussi la faiblesse et la naïveté de l'Amérique latine. Elle a besoin de faire appel à une figure paternelle, notamment trois hommes américains, pour la protéger et la défendre contre l'exploitation.<sup>188</sup> Quant à l'enfant de cette femme, il représente l'immaturité et l'incapacité de l'Amérique latine à s'occuper de ses problèmes internes. Lui aussi a besoin d'une figure paternelle, non seulement pour le protéger contre les malfaiteurs, mais aussi pour le protéger de lui-même et pour le discipliner.<sup>189</sup> Quant aux malfaiteurs, ils sont la représentation typique du « Greaser » tel que décrit par Allen L. Wood et Charles Ramírez Berg : le Mexicain bourru, violent, assassin, voleur, menteur, moustachu avec les cheveux gras, en sueur et sale, habillé d'un sombrero et de deux ceintures de munitions formant un X sur l'abdomen comme pour marquer qu'il est

---

<sup>187</sup> Le melon d'eau est une métaphore du communiste en ce sens qu'il est vert à l'extérieur (uniforme militaire) et rouge à l'intérieur (couleur symbolisant le communisme). Il faut couper le melon d'eau en deux avec une machette (outil populaire des paysans) pour voir sa vraie nature. Il faut donc se méfier de ce fruit alléchant. Selon Johnson, le melon d'eau fut souvent utilisé comme outil caricatural car selon la croyance populaire, il représente un fruit auquel ne peuvent résister les Latino-Américains. Sur les melons d'eau dans la caricature, voir Johnson, *Latin America in Caricature...*, p. 178, 184. La machette fait aussi parti des outils caricaturaux standards dans la représentation des Latino-Américains : *Ibid.*, p. 214.

<sup>188</sup> Sur la figure féminine représentant l'Amérique latine, voir le chapitre 3 : « Latin America as Female », dans Johnson, *Latin America in Caricature...*, p. 72-115.

<sup>189</sup> Sur la figure enfantine représentant l'Amérique latine, voir le chapitre 4 : « The Republics as Children », dans Johnson, *Latin America in Caricature...*, p. 116-156.

l'antagoniste.<sup>190</sup> Les trois acteurs appelés par la femme acceptent de venir au village croyant qu'il s'agit d'une proposition de tournage cinématographique, symbolisant du coup les difficultés de communication entre les deux peuples.<sup>191</sup> Lors qu'ils comprennent qu'il ne s'agit pas de jouer la comédie, ils prennent peur mais se ressaisissent et chassent courageusement les bandits. Il s'agit ici d'une métaphore de ce que nous avons déjà constaté dans les films précédents : les Américains sont les gardiens de la liberté et de la démocratie en Amérique latine, et ils ont la responsabilité d'éliminer toute influence extérieure. Une fois l'ennemi débarrassé, la femme, amoureuse d'un des trois justiciers, lui propose de rester avec elle. Ce dernier semble aussi amoureux mais refuse de rester et préfère rentrer chez lui aux États-Unis. Il symbolise le gouvernement américain en ce sens que lorsque il n'a plus d'intérêt à intervenir en Amérique latine, il ne reste pas et ne s'occupe plus de la région, pour mieux se concentrer sur ce qui est plus avantageux pour lui, notamment les relations est-ouest qui ont toujours eu la priorité sur les relations nord-sud.

*Moon Over Parador* se passe dans un pays fictif, Parador, où règne un président à vie (Richard Dreyfuss) qui semble corrompu mais sympathique. Lorsqu'il meurt, son bras droit Roberto Strausmann (Raul Julia) demande à Jack Noah (Richard Dreyfuss), un acteur américain en tournage dans le pays, de remplacer le président car il sait très bien l'imiter et cela éviterait de déstabiliser le pays.<sup>192</sup> Cela sous-entend que le président de ce pays n'est qu'une figure publique qui ne prend pas de véritables décisions et dont la présence n'est justifiée que par l'importance du paraître, en plus d'endosser la croyance que la stabilité des pays latino-américains est précaire. Il paraît, selon le film, que n'importe quelle personne non-qualifiée, mais avec un talent d'acteur, peut devenir président. Il s'agit peut-être d'une métaphore de la présidence de Reagan mais cela a surtout comme conséquence de dénigrer la fonction présidentielle des pays de l'Amérique latine et de faire croire que les présidents latino-américains sont tous des pantins à la solde des États-Unis. Le film semble prendre pour acquis que ces présidents sont des dictateurs irresponsables et ajoute au ridicule en montrant qu'un acteur américain peut être lui aussi capable de berner tout un peuple. Noah dans la peau du président de Parador symbolise deux idées d'actualité à l'époque. Il

---

<sup>190</sup> Allen L. Woll, *The Latin Image in American Film*, 2<sup>e</sup> éd., Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1980 [1977], p. 7-9; Ramirez Berg, *Latino Images in Film...*, p. 1, 66-86.

<sup>191</sup> Nous reviendrons à la question des difficultés de communication entre ces deux peuples plus loin dans ce chapitre. Cf. p. 62.

<sup>192</sup> Le « vrai » et le « faux » président sont tous les deux joués par le même acteur, Richard Dreyfuss. Cela a pour conséquence d'accentuer le côté caricatural, comique et ridicule du personnage du président, que ce soit le « vrai » ou le « faux ».

symbolise la doctrine Monroe, ce désir du gouvernement américain de vouloir contrôler ses voisins du Sud, mais surtout, il symbolise la théorie de Kirkpatrick selon laquelle il vaut mieux entretenir des liens avec les dictatures de droite, car elles sont un gage de stabilité pour les États-Unis dans un monde menacé par le communisme.

### 1.2.3 *L'Amérique latine attaque les États-Unis*

Le film *Red Dawn* (1984) de John Milius est une fiction qui se passe aux États-Unis, contrairement aux autres films cités précédemment. Il s'agit du seul film que nous ayons trouvé où ce sont les Latino-Américains qui font la guerre aux Américains dans leur propre pays. Les États-Unis sont attaqués au Colorado par les Soviétiques assistés des armées cubaine et nicaraguayenne. Plusieurs idées propagandistes typiques de la guerre froide faisant appel à la peur des communistes sont illustrées. Le film se veut prophétique en imaginant quel serait le monde si la théorie du domino, tant exploitée par Reagan lui-même dans sa rhétorique,<sup>193</sup> se réalisait. Des intertitres au début du film nous indiquent les conséquences :

- Soviet Union suffers worst wheat harvest in 55 years. Labor and food riots in Poland. Soviet troops invade.
- Cuba and Nicaragua reach troop strength goals of 500,000. El Salvador and Honduras fall.
- Greens party gains control of West Germany Parliament. Demands withdrawal of nuclear weapons from European soil.
- Mexico plunged into revolution
- NATO dissolves. United States stands alone.<sup>194</sup>

Le film prend pour acquis que le Nicaragua est un pays communiste ayant des liens étroits avec Cuba et l'Union soviétique. C'est l'information que l'administration Reagan a tenté de démontrer à l'opinion publique et au Congrès durant ses deux mandats. Les intertitres indiquent aussi que le Salvador et le Honduras sont tombés, ce que craignait l'administration : il s'agit de pays que l'administration considérait comme des démocraties menacées par les activités rebelles, des activités qui, toujours selon l'administration, étaient initiées par les Nicaraguayens et les Cubains. Puis un intertitre indique que le Mexique est plongé dans la révolution. Il s'agit là d'une explication simplifiée et réductrice pour signaler que le Mexique lutte contre la vague de communisme qui déferle sur l'Amérique, depuis l'Amérique centrale vers le nord, les États-Unis étant le « domino » ultime. Le film illustre

<sup>193</sup> Cf. chapitre 1, p. 25.

<sup>194</sup> John Milius, *Red Dawn*, États-Unis, United Artists / Valkyrie Films, 1984, 114 min., son., couleur, 35 mm.

donc une interprétation d'une guerre possible, qualifiée de Troisième Guerre mondiale<sup>195</sup> par un des personnages du film, que pourraient mener les États-Unis contre des forces communistes envahissant l'hémisphère Ouest.

Tout aussi réducteurs sont les intertitres qui expliquent rapidement ce qui est arrivé avec l'Europe et l'OTAN. L'invasion de la Pologne rappelle la Seconde Guerre mondiale alors qu'elle tombait aux mains de l'Allemagne nazie, précipitant ainsi la déclaration de guerre des Alliés contre l'Allemagne. Même allusion pour l'Allemagne qui dans le contexte du film, force tous les autres pays d'Europe à obéir à ses volontés, les rendant ainsi obsolètes advenant une guerre. Pour ajouter au drame, un intertitre explique simplement de façon tout aussi expéditive que l'OTAN est dissoute. De grandes parties du monde sont passées sous le silence, notamment l'Amérique du Sud. Indirectement, le film considère que sur le plan mondial, ces parties du monde ne font pas le poids et leur considération est futile. Que ce soient des pays du tiers monde ou des pays industrialisés, aucun n'a pu faire le poids face au bloc soviétique. Puisque les États-Unis se retrouvent seuls à défendre la liberté contre les communistes répressifs, ils ne s'en trouvent que plus glorieux lorsqu'à la fin du film ils réussissent à éliminer l'ennemi. C'est l'histoire classique de la lutte du bien contre le mal dont Hollywood est si friand et qui résume la vision simplifiée du monde tel que Reagan le voit.<sup>196</sup> Encore une fois, le film nous ramène au destin manifeste de la société américaine qui cette fois, s'étend non seulement à l'hémisphère Ouest, mais à travers tout le monde.

## **2. Immigration et ethnicité**

L'immigration massive en provenance de l'Amérique latine a préoccupé les États-Unis des années 1980 aux prises avec des bouleversements économiques (récession, désindustrialisation). La question de l'immigration n'est pas passée sous le silence à Hollywood, avec la sortie de quatre films sur le sujet, sans oublier des dizaines de films au sujet de la vie des citoyens américains d'origine latino-américaine. Mais les Latino-Américains ne sont pas les seuls à bouger, et le cinéma a également montré la vie de quelques Américains en Amérique latine. Nous avons déjà vu des journalistes, des militaires

---

<sup>195</sup> La menace d'une Troisième Guerre mondiale fait partie de la rhétorique anticommuniste typique des années 1950, remise au goût du jour dans les années 1980.

<sup>196</sup> Cf. chapitre 1, p. 15-16, 19.

et des mercenaires y aller pour travailler, faire la guerre, y rétablir l'ordre et la justice ou encore régler des problèmes personnels, mais nous verrons que d'autres y vont aussi pour essayer d'y vivre. Puis, il n'y a pas que des immigrants mais aussi des citoyens américains de longue date, d'origine hispanique, qui font apparition dans quelques films, avec parfois des rôles positifs, mais souvent des rôles négatifs. Mais avant d'analyser la façon dont sont présentés les citoyens américains d'origine latino-américaine, nous verrons les mouvements migratoires qui ont été illustrés dans les films que nous avons trouvés.

## **2.1 Immigration**

### *2.1.1 Les Américains vont en Amérique latine*

Nous avons vu en première partie de ce chapitre qu'au cinéma, les Américains sont allés en Amérique latine pour participer à des guerres civiles afin que les intérêts des États-Unis soient préservés. Ceci se résume en l'annihilation de forces communistes et de gouvernements socialistes, accompagné d'un support pour les gouvernements et mouvements anticommunistes, malgré les problèmes que cela engendre pour les populations locales. Nous avons vu aussi plusieurs personnages aller en Amérique latine pour des raisons non seulement d'intérêt national, mais aussi d'intérêt privé : la vengeance d'un proche assassiné ou la récupération d'un proche kidnappé. Ce genre d'histoire fut surtout employé dans des films d'action pour mettre en valeur des héros mythiques. Costa-Gavras a également tourné un film, *Missing* (1982), au sujet d'un kidnapping qui se termine en assassinat, mais qui cette fois, est basé sur une histoire vraie dont les personnages ne sont pas des héros mythiques mais bien des gens d'une famille ordinaire de classe moyenne. *Missing* est le premier film de production américaine de langue anglaise de Costa-Gavras et par le fait-même, son premier film tourné spécifiquement pour le public américain. Malgré le fait que Costa-Gavras ne soit pas un réalisateur américain mais bien un réalisateur français d'origine grecque, bien connu pour ses films politiques, nous avons choisi d'ajouter son film dans notre sélection puisqu'il s'adressait au public américain et de ce fait, il a eu une certaine influence sur ce public qui fait parti de l'objet de notre analyse. Nous verrons que, bien qu'il dénonce un fait par rapport au gouvernement américain, le discours de Costa-Gavras n'est pas aussi dissident que sa réputation pourrait le laisser croire car il expose une idée correspondant à l'idéologie de Reagan et de son gouvernement.

*Missing* est basé sur l'histoire vraie de la disparition de Charles « Charlie » Horman (John Shea) au Chili en 1973, à l'époque du coup d'État contre le président Salvador Allende. Ed Horman (Jack Lemmon), le père de Charlie, se rend au Chili pour rejoindre sa bru, Beth (Sissy Spacek), pour l'aider à retrouver Charlie. Ed, un Américain patriote aux idées politiques conservatrices, se confronte à Beth qui, comme Charlie son époux, est d'allégeance libérale, voire sociale démocrate. Aux premiers abords, Ed ne comprend pas l'intérêt de son fils et de sa bru pour ce pays socialiste en proie à d'importants bouleversements politiques. Pour lui, Charlie a un peu cherché ce qui lui est arrivé, d'autant plus qu'il était journaliste pour un journal que la junte militaire a fait fermer à cause de son allégeance socialiste. Les altercations entre Ed et Beth rendent la recherche de Charlie plus difficile. Mais à mesure que les deux avancent dans leur recherche, Ed découvre que le gouvernement de son propre pays, ce pays en lequel il avait pleinement confiance, a ses secrets et ses défauts. La coopération et l'aide que lui offre le gouvernement américain ne le satisfont pas, et il décide d'emprunter des voies illicites pour trouver ce qui est arrivé à Charlie malgré les interdictions de l'ambassade américaine, mettant ainsi sa propre vie en danger.<sup>197</sup>

Tout comme le faisait Reagan, *Missing* indique au spectateur qu'il faut se méfier du gouvernement et du Congrès, qu'il vaut mieux s'occuper des choses soi-même si l'on veut qu'elles soient faites. Ceci semble quelque peu ironique puisque le film dénonce les agissements d'un gouvernement républicain (Richard Nixon) tout en illustrant une idée préconisée par le président d'un autre gouvernement républicain, celui de Reagan. Rappelons que Reagan a lui-même fait campagne en 1980 sur la réduction de ce gouvernement devenu inefficace par sa taille inutilement vaste. L'État-providence n'est plus la solution pour aider le citoyen moyen qui possède lui-même les ressources nécessaires pour se tirer d'affaire. Le film montre comment ceci a concrètement affecté la vie d'une famille américaine et comment les besoins du gouvernement américain passent avant les besoins des ressortissants américains. Ed quitte le Chili non seulement avec le cadavre de son fils mais avec une opinion différente sur son pays. Par ailleurs, le film dénonce tout de même l'intervention des États-Unis dans le coup d'État chilien de 1973, ce qui par le fait-même n'appuie pas les

---

<sup>197</sup> Il s'agit du même message que le film *Let's Get Harry* tente de véhiculer par l'histoire fictive du kidnapping d'un homme d'affaire américain en Colombie. Là aussi, la famille et les amis de ce dernier se frappent à un gouvernement qui ne voit pas l'intérêt de causer un conflit avec un pays étranger pour sauver la vie d'un citoyen américain. Alan Smithee, *Let's Get Harry*, États-Unis, Dephi V Productions / TriStar Pictures, 1986, 102 min., son., couleur, 35 mm.

politiques interventionnistes de Reagan. En ce sens, le film critique en effet l'administration Reagan, de façon indirecte.

*Missing* aborde la question de la compréhension de l'Amérique latine par les Américains. Plusieurs personnages ne semblent pas bien comprendre les Latino-Américains et ont du mal à s'adapter dans ces contrées, tout comme Ed Horman qui, au début du film, n'arrive pas à comprendre que des gens comme son fils veulent vivre dans un pays si différent des États-Unis. *Old Gringo* (1989) de Luis Puenzo évoque aussi cette question par l'entremise du personnage de Harriet Winslow (Jane Fonda), une institutrice américaine qui se rend au Mexique pour enseigner l'anglais durant la révolution de 1910. À travers elle s'affrontent les mœurs protestantes et les mœurs latines incarnées par les Mexicains. L'institutrice prude, élégante, au comportement irréprochable, découvre un monde où les hommes et les femmes ont une sexualité exubérante et où il n'y a pas de tabous.<sup>198</sup> Au début, cela paraît choquant et étrange pour cette Américaine de bonne famille, mais elle finit par s'y faire et va jusqu'à adopter elle-même des comportements différents de ce à quoi elle est habituée, comme par exemple de parler ouvertement de sexualité avec d'autres femmes mexicaines ou encore d'oser séduire des hommes. Quant au film *Stones for Ibarra* de Jack Gold (1988), il met plutôt l'accent sur les différences de croyances religieuses. Un couple américain s'installe dans le village d'Ibarra au Mexique. Lorsque l'homme tombe gravement malade, le couple découvre tout un monde de spiritualité et de croyances à travers différentes manifestations des villageois comme les prières, les cérémonies et les talismans offerts pour la guérison de l'homme. Ils sont d'abord choqués par ces manifestations car les deux Américains sont athées. Mais la femme, qui semble plus ouverte et compréhensive par rapport à cette spiritualité, finit par accepter les croyances des villageois, spécialement après la mort de son mari. Il y a peut-être aussi le journaliste Bolye du film *Salvador*<sup>199</sup> qui démontre une certaine compréhension, tolérance et adaptation, en plus de décrier l'incompréhension et la désinformation de ses compatriotes. Sinon, rares sont les personnages américains qui cherchent vraiment à comprendre les gens des pays dans lesquels ils sont et qui acceptent les us et coutumes de ces peuples.

---

<sup>198</sup> Par exemple, la prostitution n'est pas perçue comme étant un métier honteux par les personnages féminins qui le pratiquent dans le film. Luis Puenzo, *Old Gringo*, États-Unis, Columbia Pictures / Fonda Films, 1989, 119 min., son., couleur, 35 mm.

<sup>199</sup> Il faut noter qu'il ne représente pas du tout les mêmes idées, morale et valeurs que Harriet du film *Old Gringo*, même s'il est lui aussi un Américain d'origine anglo-saxonne protestante. Il semble plutôt être un vieux hippy mal habillé, un irresponsable aux petites mœurs et aux idées libérales. Stone, *Salvador*...

Au cinéma, peu de personnages américains veulent s'établir de façon définitive en Amérique latine. Il est compréhensible que ceux qui y vont pour le travail, que ce soit des journalistes ou des militaires, rentrent aux États-Unis lorsque leur travail est terminé. Il en est de même pour les personnages qui y vont pour régler un conflit personnel : lorsque c'est réglé, ils rentrent chez eux, non pas sans avoir été tout de même transformés par leur expérience. Mais même les personnages qui semblent s'y être établis de façon définitive ou qui semblent s'être bien accommodés au mode de vie là-bas, finissent par revenir aux États-Unis. C'est le cas par exemple de Jack T. Colton (Michael Douglas) dans *Romancing the Stone*. Une femme américaine va en Colombie afin de payer une rançon pour libérer sa sœur kidnappée et elle rencontre Jack par hasard dans la jungle. Il sait comment se débrouiller dans cet environnement hostile, ce qui fait comprendre au spectateur qu'il y vit depuis un bon moment, assez longtemps pour qu'il puisse être parfaitement adapté à ce pays. Pourtant, à la fin du film, il retourne aux États-Unis avec la femme dont il est tombé amoureux. L'amour est aussi ce qui a retenu Doctor Rock (James Belushi), l'ami du journaliste Boyle, au Salvador dans le film du même titre. Doctor Rock s'est non seulement trouvé une femme mais aussi un travail. Néanmoins, un intertitre à la fin du film indique au spectateur que Doctor Rock est finalement retourné aux États-Unis sans dévoiler la cause réelle de son retour. Mais puisque les intertitres précédents expliquent que la violence au Salvador sévit toujours, le spectateur peut déduire que Doctor Rock a quitté à cause de cette violence. L'amour ne fut pas non plus une raison suffisante pour un des trois justiciers de *Three Amigos!* de rester au Mexique à la demande de la villageoise qui en était amoureuse. Le justicier n'était pas froid aux avances de cette jolie femme, mais il n'a pas semblé hésiter une seconde pour insister sur le fait qu'il devait s'en retourner, en promettant de revenir la chercher plus tard. Quant à Rudy (Cheech Marin qui est aussi le réalisateur) dans le film *Born in East L.A.* (1987), après s'être adapté ingénieusement au Mexique, il refuse une opportunité d'y faire beaucoup d'argent et retourne aux États-Unis en emmenant tout simplement avec lui son amoureuse salvadorienne, même si elle n'a pas de visa pour y aller.

Les personnages américains qui osent insister pour rester en Amérique latine sont punis par la mort. C'est le cas de Charlie dans *Missing*. Au début du film, sa femme Beth le supplie de retourner aux États-Unis alors que lui insiste pour rester, car il sent que des choses importantes vont bientôt arriver au Chili et il veut en être témoin. En tant que journaliste passionné, il se réjouit à l'idée de vivre un grand moment d'histoire qu'il voit se préparer sous ses yeux. Sa passion lui vaudra sa perte puisqu'il est finalement arrêté par la Garde

nationale et qu'il est assassiné, probablement à cause de sa participation à un journal socialiste. Malgré l'apparent désaccord de Beth au début du film à propos de la décision de Charlie de rester dans ce pays, malgré le changement de climat politique, elle défend plus tard leur décision, à elle et son mari, d'avoir emménagé au Chili face au père incompréhensif. Elle retourne tout de même aux États-Unis à la fin du film.

Allie Fox, personnage principal du film *The Mosquito Coast* de Peter Weir (1986) est lui aussi puni par la mort. Allie est un inventeur excentrique qui rêve de quitter les États-Unis pour aller créer sa propre société, une société meilleure que celle en laquelle il ne croit plus, c'est-à-dire la société américaine. Pour réaliser son rêve, il achète une île en Amérique centrale et part s'y installer avec sa famille. À partir de ce que la jungle leur offre, Allie, sa famille et quelques habitants de l'île se construisent petit à petit un village et se créent une communauté autosuffisante. Allie bâtit aussi une machine à fabriquer de la glace car il est convaincu de l'apport important d'une telle technologie dans un endroit tropical loin de toute civilisation. Il compte fournir en glace non seulement son village mais aussi les villages voisins. Mais lorsqu'il va pour une première fois en excursion avec un petit groupe pour apporter de la glace à un village voisin, cela alerte des habitants qui n'étaient pas encore au courant de la présence de ce village sur l'île. Trois hommes aux mauvaises intentions décident d'occuper le village et d'en profiter sans y contribuer. Ils sont protégés par les armes qu'ils possèdent alors qu'Allie, dans un souci de pacifisme et d'égalitarisme, avait interdit la présence de toute arme dans son village, croyant bien naïvement qu'il n'en aurait jamais besoin. Le village finit par être détruit à cause de la présence de ces hommes. Le film indique ainsi l'importance de l'armement et de la militarisation pour protéger ses biens et une manière de vivre. Il appuie indirectement la politique de financement de l'armée de Reagan et sa volonté de vouloir intervenir en Amérique centrale pour protéger les biens des États-Unis contre des envahisseurs étrangers.<sup>200</sup>

Une fois débarrassés des intrus, Allie et sa famille n'ont pas la possibilité de recommencer à zéro sur l'île. Ils se voient forcés de quitter l'île devenue trop polluée à cause de la destruction de la machine à fabriquer de la glace. Malgré cet échec, il n'est pas question pour Allie de retourner aux États-Unis, même si lui et sa famille n'arrivent pas à s'installer convenablement ailleurs en Amérique centrale et même si sa famille le supplie de retourner aux États-Unis. Allie insiste pour faire croire à sa famille que de toute façon, les États-Unis

---

<sup>200</sup> Sur les politiques de Reagan, cf. chapitre 1, p. 12, 21-22.

n'existent plus, que le pays a été détruit par une guerre nucléaire, ce qui indique qu'il est hanté par le discours apeurant de la guerre froide qui rappelle toujours l'idée d'une possible annihilation par bombardement nucléaire. Son entêtement à vouloir mater une nature qui ne se laisse pas amadouer si facilement et à pester contre les États-Unis lui sera fatal. Il finit par être tué petit à petit mentalement et physiquement par sa famille et par cet environnement hostile. Selon le film donc, il semblerait qu'il vaille mieux rester aux États-Unis lorsqu'on est Américain, même si on n'est pas en accord avec les idéologies en vogue dans la société et au gouvernement.

Sara et Richard Everton (Glenn Close et Keith Carradine), personnages du film *Stones for Ibarra*, sont aussi un couple qui veut fuir la vie stressante de la société américaine pour s'établir dans un endroit paisible, et sont eux aussi en quelque sorte punis par la mort. Ils ne croient pas partir en terrain si inconnu puisqu'ils vont s'installer sur une ancienne propriété abandonnée de la famille de Sara sur laquelle se trouvent une jolie maison et un chantier minier, dans le village d'Ibarra au Mexique. La réouverture de cette mine par le couple donne un nouveau souffle de vie au village, procurant du travail pour les villageois. Lorsque le couple apprend soudainement que Richard souffre d'une maladie incurable, ces derniers croient bon de retourner aux États-Unis pour consulter des spécialistes, jugeant que les services offerts à Concepción, la grande ville près d'Ibarra, ne sont pas suffisamment spécialisés pour traiter la leucémie.<sup>201</sup> Mais Sara fait exception à la règle lorsqu'après une absence de plusieurs mois à la suite de la mort de son mari, elle retourne vivre à Ibarra. Il faut dire que sa présence est devenue presque nécessaire pour faire fonctionner la mine et du même coup faire vivre le village.<sup>202</sup> De plus, elle a su mieux comprendre les gens de sa communauté d'adoption que son mari.

La notion omniprésente de danger est frappante dans tous les films dont l'histoire se passe en Amérique latine. Au cinéma, il est dangereux d'aller en Amérique latine pour plusieurs raisons. D'abord les pays sont souvent en guerre et la situation politique instable. Les gouvernements dictatoriaux y imposent leur règne de terreur avec des escadrons de la mort. Les villes semblent pauvres, en désordre, dans un chaos perpétuel et les habitations

---

<sup>201</sup> C'est ce que Sara dit elle-même lorsqu'elle annonce son départ prochain à son professeur d'espagnol, une religieuse du village. Jack Gold, *Stones for Ibarra*, États-Unis, Hallmark Hall of Fame Productions / Titus Productions / Worldvision, 1988, 96 min., son., couleur, 35 mm.

<sup>202</sup> Cela ramène encore à la croyance qu'ont les Américains de leur responsabilité de s'occuper de l'Amérique latine, mais cette fois-ci sur le plan économique.

sont souvent délabrées, sauf si elles sont la propriété d'un membre de la haute société composée de militaires, de politiciens et d'hommes d'affaires (incluant les caïds de la drogue) tous plus corrompus les uns que les autres, et dans ces cas, ce sont de grandes maisons, des manoirs, des haciendas. Les lois ne sont respectées ni par les civils, ni par les militaires ou les policiers. Les pots de vins y sont monnaie courante. Une scène dans *Salvador* résume très bien cette image de façon quelque peu caricaturale. Le frère de la conjointe salvadorienne de Boyle est arrêté et emprisonné dans un petit poste de police délabré. Les motifs de son arrestation sont relatifs au contexte de la guerre civile qui sévit au pays : il s'est fait prendre sans ses papiers d'identification réglementaires. Pour le faire sortir de là, Boyle et son amie, une religieuse, offrent des cadeaux au chef de police, un homme trapu, saoul, au caractère irascible, pour que celui-ci laisse aller le jeune garçon. Ils ont tout de même eu la chance de retrouver le garçon vivant même s'il est blessé, apparemment à cause d'un mauvais traitement qu'il aurait reçu en prison. Car comme nous l'avons vu dans plusieurs films, les arrestations faites par l'armée et la police tournent en des disparitions, des kidnappings ou des assassinats. Les personnages américains se sentent souvent protégés de ces arrestations et assassinats aléatoires à cause de leur statut de citoyen américain, mais ils se rendent compte que c'est faux. Les journalistes de *Salvador*, *Last Plane Out* et *Under Fire* finissent tous par avoir la Garde nationale à leur trousses, ce qui les pousse à quitter le pays rapidement de peur de se faire assassiner. De plus, un journaliste américain est effectivement assassiné sur la rue par la garde salvadorienne dans *Under Fire*, son passeport américain n'ayant été d'aucun secours. Mais il n'y a pas que les villes qui soient dangereuses en Amérique latine. La nature, en l'occurrence la jungle, l'est tout autant. Les films *Romancing the Stone*, *The Mosquito Coast* et *Predator* se passent dans ces vastes forêts tropicales desquelles peuvent surgir toute sorte de dangers, comme des animaux féroces, des habitants violents ou encore des extra-terrestres meurtriers. L'Amérique latine n'apparaît donc pas comme un endroit où il fait bon vivre pour les personnages Américains, que ce soit à la ville ou dans la nature, eux qui sont habitués au confort et à la sécurité de leur pays ainsi qu'au respect des droits humains et de leur citoyenneté.

Cette violence et cette absence de lois sont pourtant des éléments qui ont attirés certains personnages américains en Amérique latine. Par exemple dans *Born in East L.A.*, Rudy rencontre au Mexique un Américain, Jimmy (Daniel Stern), qui vit et travaille à Tijuana de façon illégale et sans trop de soucis. Il tient un bar mais il s'occupe aussi de toute

sorte d'activités, comme par exemple celle de coyote.<sup>203</sup> Jimmy ne peut retourner aux États-Unis car il est en fuite. Il ne confirme jamais les raisons de sa fuite mais les sous-entendus dans une conversation de Jimmy et Rudy font comprendre que Jimmy a commis un crime quelconque passible d'emprisonnement, et que s'il retourne aux États-Unis, il sera arrêté et incarcéré.<sup>204</sup> Cette apparente absence de loi au Mexique permet donc à ce criminel d'y vivre, d'y travailler et d'y tenir des activités illégales sans être importuné par la police. Par ailleurs, c'est la violence de la révolution mexicaine de 1910 qui attire un vieil américain au Mexique dans *Old Gringo*. Ce dernier, fatigué de vivre, souhaite mourir et se rend donc au Mexique pour augmenter ses chances de se faire assassiner, car qui dit guerre civile, dit chaos et violence. Effectivement c'est ainsi qu'il mourra, assassiné par un Mexicain, même si ce n'est pas au front.

Les personnages de *Losin'it* de Curtis Hanson (1983) se rendent également au Mexique pour y faire des choses qu'ils ne pourraient faire aussi facilement et sans impunité aux États-Unis. Une bande de jeunes hommes mineurs se rendent à Tijuana pour faire la fête. Ils boivent de l'alcool et se payent des prostituées. L'un d'entre eux se procure même ce qu'il croit être de la drogue. Un autre se procure des explosifs qui ne sont pas en vente légale aux États-Unis, pour sa collection de feux d'artifices. Mais juste avant de quitter les États-Unis, la bande tombe par hasard sur une femme venant de se disputer avec son mari. Elle demande aux jeunes de l'emmener avec eux au Mexique pour qu'elle puisse y faire un divorce rapide, ce qui ne se faisait pas aussi facilement aux États-Unis en 1965, année durant laquelle se déroule l'histoire du film. La femme trouve effectivement plusieurs bureaux d'avocats proposant des divorces rapides à Tijuana. La bande ne fait pas que des choses interdites mais elle sème aussi la pagaille chez les habitants locaux. La bande est même poursuivie par des Mexicains fâchés jusqu'à la frontière où, une fois traversée, la bande se retrouve en sécurité. La bande rentre chez elle en toute impunité. Nous pouvons faire un parallèle avec le gouvernement américain qui intervient en Amérique latine et fait ce qu'il veut pour son propre intérêt, aux dépens des gens locaux, puis s'en tire sans trop de problèmes. Pensons notamment à l'épisode des mines posées dans les ports du Nicaragua sous l'initiative de la

---

<sup>203</sup> On peut voir des coyotes dans les films *The Border*, *El Norte* et *Born in East L.A.* notamment.

<sup>204</sup> Lors de cette conversation entre Rudy et Jimmy, Jimmy fait référence aux films westerns dans lesquels les cowboys en fuite se disent qu'ils doivent parvenir jusqu'au Mexique pour se sortir du pétrin. Il fait ainsi comprendre à Rudy la raison pour laquelle il est coincé au Mexique. Ils démontrent un exemple de la place importante que tient le cinéma dans la culture américaine puisque tous les deux comprennent cette référence. Cheech Marin, *Born in East L.A.*, États-Unis, Clear Type, 1987, 85 min., son., couleur, 35 mm.

CIA en 1984.<sup>205</sup> L'Amérique latine apparaît au cinéma comme étant un grand terrain de jeu où les Américains peuvent faire ce qu'ils veulent, puis rentrer chez eux où ils sont en sécurité et protégés de cette barbarie.

Les étudiants en médecine d'origine américaine du film *Bad Medicine* de Harvey Miller (1985) vont aussi chercher en Amérique latine quelque chose qu'ils ne peuvent obtenir facilement aux États-Unis, mais cette fois, cela a plus à voir avec une absence de qualité et de rigueur dans les institutions latino-américaines que l'absence de lois. Jeff Marx (Steve Guttenberg) est un jeune homme de bonne famille. Poussé par ses parents, il doit faire sa médecine, mais il est refusé dans toutes les bonnes universités des États-Unis à cause de ses mauvais résultats scolaires. Grâce à ses contacts importants, le père de Jeff arrive à trouver une université prête à l'accueillir, une petite faculté de médecine située dans une dictature de l'Amérique latine.<sup>206</sup> Là-bas, Jeff se rend compte qu'il n'est pas le seul étudiant américain présent. Il se rend aussi compte de la piètre qualité de la faculté. Les infrastructures de cette faculté sont d'une pauvreté ridicule et l'équipement désuet rend les cours quelque peu archaïques. Le dictateur, soucieux de projeter une image positive de son pays, se préoccupe beaucoup des activités de l'université. Il exige donc que les étudiants visitent des villages isolés pour soigner les villageois qui en ont grandement besoin, ce qui lui donne une bonne publicité dans les médias. Par contre ni la faculté, ni le gouvernement ne fournissent aux étudiants les matériaux dont ils ont besoin pour travailler dans ces villages. C'est sans importance pour le dictateur qui ne veut que donner l'illusion de se préoccuper de ses citoyens. Les étudiants décident donc de voler les médicaments et les appareils de la faculté dont ils ont besoin pour s'ouvrir une petite clinique clandestine dans le village.<sup>207</sup> Mais une fois qu'ils ont obtenu ce qu'ils voulaient, c'est-à-dire leur diplôme de médecine, les étudiants rentrent chez eux aux États-Unis, même s'ils avaient lancé un beau projet pour ces gens nécessiteux.

### 2.1.2 Les Latino-Américains vont aux États-Unis

Parmi la quarantaine de films que nous avons trouvés, quatre seulement explorent le thème de l'immigration latino-américaine, ou plus précisément, de l'action d'immigrer vers

<sup>205</sup> Cf. chapitre I, p. 27.

<sup>206</sup> Il s'agit d'un pays fictif. Harvey Miller, *Bad Medicine*, États-Unis, Lantana / Twentieth Century-Fox, 1985, 98 min., son., couleur, 35 mm.

<sup>207</sup> Cette fois les Américains se croient nécessaires pour le bien-être social de l'Amérique latine.

les États-Unis pour les Latino-Américains. Ces quatre films illustrent les périple de quelques personnages qui ont essayé et réussi ou échoué à venir s'installer et vivre aux États-Unis. Les raisons pour ces personnages de venir aux États-Unis sont semblables. Dans *El Norte* (1983) deux jeunes Guatémaltèques, un frère et une sœur, quittent leur pays pour fuir le terrorisme qui sévit au Guatemala, via le Mexique, en direction des États-Unis. Ils sont tous les deux recherchés par l'armée et sont en danger de mort. Le voyage de ces deux jeunes aux États-Unis n'est pas qu'une question économique mais une question de survie et de famille. Ils réalisent le rêve de leur tante qui elle, souhaite depuis longtemps y vivre mais se trouve désormais trop vieille pour faire le voyage. Leur immigration aux États-Unis assurera leur propre survie dans un endroit sécuritaire où il est possible pour eux de faire beaucoup d'argent et ainsi d'assurer la survie de la famille. Dans le film *The Border* de Tony Richardson (1982), les Latino-Américains, surtout des Mexicains, viennent aux États-Unis plutôt pour des raisons économiques. La diégèse suit trois personnages en particulier, une femme avec son bébé et son jeune frère, qui ont fui leur pays (non identifié) à la suite d'un tremblement de terre pour se rendre à la frontière mexico-américaine. La misère du côté mexicain de la frontière est omniprésente. Plusieurs groupes d'hommes et de femmes, dont les trois personnages, tentent quotidiennement de traverser la frontière illégalement, la plupart pour aller se trouver du travail. D'après les commentaires des personnages travaillant pour la patrouille frontalière, certains traversent régulièrement et même s'ils se font prendre souvent, ils recommencent malgré le danger que cela implique à chaque fois. Pour les personnages de *Born in East L.A.*, c'est plutôt le rêve américain ou la promesse d'améliorer son sort tout simplement, qui attire les Latino-Américains et même des gens d'autres nationalités,<sup>208</sup> vers les États-Unis. Cela implique évidemment des raisons économiques mais le film ne met pas l'accent sur la misère des gens à la frontière autant que le fait *The Border*. Il mise plutôt sur des raisons idéologiques et culturelles. D'après ce film, tout le monde veut et devrait pouvoir aller vivre aux États-Unis car les États-Unis ont beaucoup à offrir dont, principalement, la liberté au sens large. Le film prend pour acquis l'idée que tout le monde

---

<sup>208</sup> Le film *Born in East L.A.* démontre que toute sorte de gens essayent de traverser la frontière et ce ne sont pas seulement des Mexicains ou des Latino-Américains. De jeunes Asiatiques s'entraînent avec Rudy pour avoir l'air de vrais habitants de Los Angeles afin d'éviter de se faire remarquer par les autorités une fois rendus aux États-Unis. Par ailleurs, la petite amie de Rudy est une Salvadorienne qui travaille au Mexique le temps de se faire suffisamment d'argent pour aller aux États-Unis. Marin, *Born in East L.A.*... Quant aux deux jeunes Guatémaltèques de *El Norte*, avant de partir du Guatemala, il se font recommander par un habitant de leur village de se faire passer pour des Mexicains et d'essayer de prendre l'accent mexicain, pour faciliter leur traversée du Mexique et de la frontière américaine. Gregory Nava, *El Norte*, États-Unis / Grande-Bretagne, American Playhouse / Channel Four Films / Independent Productions / Island Alive / PBS, 1983, 139 min., son., couleur, 35 mm.

veut vivre aux États-Unis, que c'est le meilleur endroit pour vivre. Enfin, *Scarface* se distingue des trois autres films en ce sens que l'histoire des deux personnages cubains, Tony Montana et son comparse Manny Ribera (Al Pacino et Steven Bauer), débute aux États-Unis alors qu'ils arrivent au moment de l'exode de Mariel en 1980. Selon les faits cités par le film en intertitre, une minorité de ces Cubains étaient des criminels dont Castro a voulu se débarrasser en les forçant à s'embarquer pour les États-Unis, ce qui était le cas des deux personnages principaux.<sup>209</sup> Ils n'ont donc pas choisi de venir aux États-Unis, ce qui ne les empêche pas de s'y plaire et de s'y adapter.

La traversée de la frontière mexico-américaine s'avère être un périple dangereux pour tous les personnages de ces films sauf peut-être pour les personnages de *Scarface*. Le voyage en bateau des réfugiés, de Cuba vers les États-Unis, n'est pas montré dans le film mais on y voit l'arrivée de plusieurs bateaux bondés de gens sur la côte américaine.<sup>210</sup> Les réfugiés sont pris en charge par les autorités américaines. On peut voir entre autres une personne très âgée sortir d'un bateau sur une civière. Pour cette personne en particulier, le spectateur peut s'imaginer que le voyage fut pénible, mais pour Tony et Manny qui sont de jeunes hommes en santé, ce voyage relativement court (145 km entre Cuba et la Floride) n'a pas dû être trop difficile malgré le grand nombre de passagers sur le bateau. Pour les personnages des films *Born in East L.A.* et *The Border*, la traversée se fait à pied et ils sont pris dans un véritable jeu du chat et de la souris avec la patrouille frontalière.<sup>211</sup> Ces films montrent aussi que des coyotes se font payer pour faire traverser des groupes de gens en camion, ce qui peut être tout aussi dangereux qu'à pied, comme le démontre le film *The Border* lorsqu'un patrouilleur chasse à travers-champ un camion remplis de gens qui se font lourdement bousculer à l'intérieur de la remorque du camion.<sup>212</sup> Dans *El Norte*, les deux

---

<sup>209</sup> Sur 125 000 réfugiés, il y en avait 25 000 sortant des asiles et des prisons de Cuba, selon les chiffres donnés par le film. Brian De Palma, *Scarface*, États-Unis, Universal Pictures, 1983, 170 min., son., couleur, 35 mm.

<sup>210</sup> Il s'agit de véritables images d'archive.

<sup>211</sup> Dans *The Border*, un groupe de gens traversent le Rio Grande à pied. Tony Richardson, *The Border*, États-Unis, Efer Productions / RKO Pictures / Universal Pictures, 1982, 108 min., son., couleur, 35 mm. Dans *Born in East L.A.*, on voit des groupes de gens observer régulièrement la frontière pour saisir la chance de traverser au moment où les patrouilles ne semblent pas être présentes. Lorsqu'ils décident enfin de s'engager, ils sont plus souvent qu'autrement surpris et arrêtés par des patrouilleurs qui surgissent soudainement de leurs cachettes. À la fin du film, Rudy rassemble un groupe de gens tellement grand que lorsqu'ils décident tous ensemble de passer à l'attaque et de traverser, ils sont trop nombreux pour que les patrouilleurs puissent tous les arrêter. Marin, *Born in East L.A.*...

<sup>212</sup> Rudy a aussi la chance de traverser la frontière en direction des États-Unis, en montant dans la remorque du camion d'un coyote. *Ibid.*

jeunes Guatémaltèques, ne trouvant pas leur coyote à Tijuana, se font piéger par un voleur alors qu'ils essayent de traverser la frontière à pied avec lui. Puis ils sont pris par la patrouille frontalière américaine. Les agents de l'immigration, incapables de prouver que ces jeunes ne sont pas du Mexique tel qu'ils le prétendent, mais de l'Amérique centrale tel qu'un agent le soupçonne, décident de tout simplement les retourner à Tijuana pour se débarrasser du problème. Lorsque les deux jeunes trouvent enfin leur coyote à Tijuana, celui-ci leur indique un long tuyau d'égout inutilisé qu'ils doivent emprunter pour traverser la frontière. Ce tuyau est sale et les jeunes se font attaquer et mordre par des rats durant leur longue traversée. En sortant de ce tuyau, ils doivent faire attention de ne pas se faire repérer, même s'il fait nuit, car un hélicoptère patrouille la frontière avec des projecteurs lumineux. Ils sont récupérés par leur coyote qui se charge de les vendre à une autre personne aux États-Unis. Cette dernière s'occupera de les loger et de leur trouver du travail.

*The Border* soulève un problème important dont ne font pas mention les autres films. Ce film a d'abord la particularité d'avoir comme personnage principal un patrouilleur frontalier plutôt qu'un immigrant. Cela permet donc de voir le point de vue de ceux qui, chaque jour, doivent arrêter les gens qui traversent illégalement la frontière. Charlie Smith (Jack Nicholson) se remet en question par rapport à son travail et aux valeurs de la société dans laquelle il vit. Il est perturbé par la grande différence qu'il y a entre la pauvreté des villages frontaliers mexicains et la richesse des villes du côté américain. De plus, il est confronté à la corruption qui règne à l'intérieur de la patrouille frontalière. Des patrouilleurs profitent de leur pouvoir pour faire de l'argent en laissant passer les coyotes de connivence avec eux et en éliminant subtilement la compétition. Charlie va jusqu'à se mêler dans ces activités illégales, un peu malgré lui, pour arriver à payer toutes les dépenses de sa femme, grande consommatrice de biens de toute sorte. Tout est une question de survie, que ce soit pour les immigrants dans leur monde de pauvreté ou que ce soit pour les Américains dans leur monde de consommation à outrance. Cela se joue entre exploiters et exploités, avec en tête de la pyramide les Américains et tout en bas les Latino-Américains qui veulent traverser la frontière. Aussi, le film rend compte de l'immensité de la tâche des patrouilleurs face à une si grande frontière à la géographie souvent difficile, en plus de la tâche de devoir se débarrasser des éléments corrompus à l'interne. Le manque de ressources pour y arriver est dénoncé et ce, quelques années avant le passage de la réforme de 1986 qui prévoyait des fonds supplémentaires, quoique toujours insuffisants, pour l'INS et la patrouille frontalière. D'ailleurs, le film commence avec une scène montrant clairement que les agents de l'INS

semblent avoir laissé tomber l'idée de faire des contrôles rigoureux des immigrants illégaux. Charlie se rend dans une manufacture où il connaît bien le patron. Il négocie avec lui pour savoir lesquels des travailleurs sans papiers il arrêtera. Ils décident ensemble que Charlie en arrêtera deux. Ainsi le patron ne perd pas tous ses employés en un seul coup, il continue à faire des affaires avec une main d'œuvre sous-payée et il peut quand même compter sur le retour éventuel de ces deux travailleurs. De son côté, Charlie continue de faire son travail sans créer trop de chambardements. Il est de toute façon seul pour le faire et personne n'est là pour vérifier qu'il a réellement bien fait le boulot. Il est conscient aussi que les immigrants ont autant besoin de l'argent pour leur famille que le patron a besoin d'une main d'œuvre pour faire rouler sa manufacture.

Seuls les films *El Norte* et *Scarface* illustrent comment les protagonistes se débrouillent et s'intègrent à leur nouvelle société une fois qu'ils sont à l'intérieur des frontières américaines. *El Norte* démontre bien que malgré la confusion qu'il puisse y avoir au moment de traverser la frontière, l'accueil des nouveaux arrivants est relativement bien organisé une fois qu'ils sont rendus. Dès le premier soir, Rosa et Enrique Xuncax (Zaide Silvia Guitérrez et David Villalpando) se voient attribuer un appartement, quoiqu'insalubre.<sup>213</sup> L'homme qui s'occupe de les intégrer sur le marché du travail, Monte (Trinidad Silva), envoie Rosa travailler dans une manufacture de vêtements. À l'intérieur de cette manufacture, Rosa n'est pas la seule Latino-Américaine. Elle apprend son travail dans la langue espagnole avec une employée mexicaine, Nacha (Lupe Ontiveros). Malheureusement, durant cette première journée à la manufacture, des agents de l'INS débarquent pour faire un contrôle. Nacha entraîne Rosa avec elle et les deux s'échappent de la manufacture sans se faire prendre. C'est à ce moment que Rosa apprend qu'il existe des quartiers dans les villes américaines où habitent tous ensemble les Latino-Américains. Elle observe que cela ressemble beaucoup au Mexique et se demande où sont les « Gringos ». Nacha lui explique, comme si c'était une évidence, que les Américains n'accepteraient pas de vivre avec les « Latinos ». Rosa doit donc s'intégrer non pas à un monde anglo-saxon comme elle se l'imaginait mais à un monde latino-américain hispanique. Suite à leur mésaventure à l'usine, les deux femmes décident de se chercher du travail du côté des maisons privées, en tant que femmes de ménage. Rosa prend ainsi contact avec le monde dont elle rêvait, un monde de luxe et de confort, mais elle comprend aussi que cette culture et cette richesse, malgré la

---

<sup>213</sup> Il s'agit en fait d'une chambre d'un motel où logent plusieurs autres immigrants illégaux. Nava, *El Norte...*

promesse du rêve américain, ne lui seront jamais accessibles.<sup>214</sup> Tout de même, Rosa semble moins à risque de se faire prendre dans ce travail. Elle réussit à immigrer illégalement, et dans tout son périple, se trouver un travail aux États-Unis a semblé être l'étape la plus facile. D'ailleurs, la situation irrégulière de Nacha qui est là depuis longtemps lui prouve bien qu'elle peut rester elle aussi dans cette situation sans trop de problèmes pendant plusieurs années.

Pour Enrique, les choses se passent différemment. Monte n'a pas de travail pour lui dans une manufacture ou une usine quelconque, mais il lui indique d'attendre au coin d'une rue avec d'autres immigrants illégaux pour se trouver du travail. Des gens ayant besoin de main d'œuvre, surtout des contacteurs en construction du bâtiment et en aménagement paysager, viennent chercher les hommes dont ils ont besoin à ce coin de rue. La compétition est féroce entre les hommes qui attendent du boulot et Enrique, peu habitué à ceci, est le dernier à se trouver du travail. Resté seul au coin de la rue alors que tous les autres sont déjà partis travailler, il est recruté enfin par un propriétaire de restaurant qui se cherche un aide-serveur. Les affaires vont bien au restaurant pour Enrique qui s'y fait un ami latino-américain, lui aussi en situation irrégulière. Après quelques temps, Enrique se voit même offrir une promotion. Par contre, un collègue citoyen américain mais d'origine hispanique, jaloux qu'un immigrant illégal soit promu à ses dépens, alerte les autorités de l'INS. Enrique ne peut plus retourner au travail car il risquerait de se faire prendre et d'être déporté. Ceci illustre bien les tensions qu'il y avait entre les immigrants illégaux et les citoyens américains formant les classes inférieures de la société américaine. Ces citoyens américains étaient eux-mêmes très souvent d'origine ethnique autre qu'anglo-saxonne, notamment d'origine hispanique, ou encore africaine ou asiatique. Dans les années 1980, alors que l'économie était moribonde et que le marché du travail était en transformation aux États-Unis, ils étaient tous en compétition pour le même genre de travail sous-qualifié et de moins en moins disponible. Les citoyens américains avaient l'impression que les immigrants illégaux volaient leurs emplois.<sup>215</sup> *El Norte* soulève aussi le problème de l'utilisation gratuite des services publics par les immigrants illégaux alors qu'ils ne payent pas d'impôt. Rosa et Enrique ont la possibilité de suivre des cours d'anglais dans une école publique sans craindre de se faire prendre car personne ne pose de questions sur leur identité. De plus, Rosa tombe malade et se

---

<sup>214</sup> Non seulement elle se rend compte que son maigre salaire ne peut lui payer des objets de luxe tels des appareils électroménagers, mais elle n'arrive pas de toute façon à se servir de ces mêmes appareils que l'argent peut acheter pour faciliter la vie quotidienne des Américains. *Ibid.*

<sup>215</sup> Cf., chapitre 1, p. 37.

voit obligée de se rendre à l'hôpital malgré la peur de se faire repérer par les autorités. Elle est prise en charge gratuitement par un médecin, probablement à cause de la gravité de son cas. Elle est en effet atteinte du typhus murin qu'elle a contracté par les morsures de rats lors de sa traversée dans le tuyau d'égout.

Dans *Scarface*, Tony et Manny sont accueillis aux États-Unis d'une toute autre façon. Dès leur arrivée, ils passent des entrevues avec des policiers et des agents de l'INS. Des images montrent des réfugiés dans de grandes salles aménagées pour les abriter temporairement. Quant à Tony et Manny, ils sont envoyés dans un camp de détenus situé sous des viaducs, au nord de la ville de Miami en Floride. Un intertitre indique qu'ils y sont depuis déjà un mois lorsqu'ils acceptent l'offre provenant d'un riche membre de la communauté cubaine de Miami, qui consiste à assassiner un ex-politicien de Castro, lui aussi interné dans le camp de réfugiés, contre la promesse de les faire sortir du camp dans les 30 jours suivants avec une carte verte (Green Card) et un emploi. Il s'agit de leur premier contact avec le crime organisé en sol américain. Ils mettent leur plan à exécution lorsque le 11 août 1980<sup>216</sup> une émeute surgit dans le campement. Les deux comparses sortent peu après, en même temps que tous les autres, lorsque les autorités américaines décident finalement de régler le cas de ces réfugiés en leur attribuant un statut spécial et des documents d'identité. À leur sortie, Tony et Manny travaillent dans un petit restaurant latino de style « snack-bar », puis ils reprennent contact avec la mafia cubaine locale et ainsi commence leur ascension dans le monde du crime organisé de Miami. Tony vit le rêve américain à sa manière en devenant l'homme le plus important et le plus riche de la mafia cubaine. Mais la réussite lui fait perdre la tête, et ses détracteurs, des Colombiens et les Boliviens avec lesquels il faisait affaire dans le trafic de drogue, finissent par l'achever. Jusqu'à sa mort, il a très bien réussi à s'intégrer dans un monde un peu marginal mais faisant partie de la société américaine au sens large.

Dans deux scènes du début de *Scarface*, lorsque Tony se fait interroger à son arrivée par des agents de l'INS dans un bureau, et lorsque les réfugiés reçoivent enfin leurs papiers d'identité, une photo du président Carter est bien mise en évidence dans le décor, comme pour rappeler que tout ceci s'est passé durant son mandat et qu'il est responsable de la présence de ces réfugiés dont un certain nombre étaient des criminels. Un intertitre au tout début du film indique que 125 000 Cubains sont venus durant l'exode et une estimation de

---

<sup>216</sup> Date donnée dans un intertitre. De Palma, *Scarface*...

25 000 d'entre eux étaient des criminels. Jamais le film n'indique que bon nombre de ces réfugiés criminels sont restés en prison aux États-Unis et sont même retournés à Cuba sous Reagan. Un autre intertitre au générique final indique que l'histoire de *Scarface* n'est qu'une fiction, mais avec tous les éléments basés sur des événements réels que contient ce film, le spectateur peut supposer que cette fiction doit en quelque part ressembler beaucoup à la réalité, qu'une telle histoire aurait pu être tout à fait possible et réelle. Le film donne une voix aux criminels alors que la majorité silencieuse du groupe n'apparaît pas dans le film. L'exode de Mariel était très mal perçu aux États-Unis et fut un des éléments responsables de la défaite de Carter aux élections de 1980. Ce film n'a probablement pas aidé à l'acceptation de ces réfugiés dans la société américaine puisqu'ils étaient associés à de telles images. Même dans le film, on peut voir les préjugés entretenus envers ces gens entre autres par l'entremise d'un personnage féminin qui accuse avec mépris Tony d'être arrivé sur un « banana boat ».<sup>217</sup>

Même s'ils ne sont pas nombreux, les films que nous avons trouvés sur les Latino-Américains immigrant aux États-Unis sont assez éloquentes. Il est clair que pour ces immigrants, le rêve américain n'est pas facile à atteindre. Tous ces films dénoncent le racisme de la société américaine envers non seulement les immigrants, mais aussi les citoyens américains qui sont issus de familles d'origine latino-américaine. Par ailleurs, nombreux sont les films qui mettent en scène des personnages, principaux ou secondaires, d'origine latino-américaine et habitant aux États-Unis de façon légale ou illégale, permanente ou temporaire, que ce soit des immigrants ou des citoyens américains de plusieurs générations. Nous verrons dans les prochaines pages comment ils ont été représentés dans le cinéma des années 1980.

## 2.2 Ethnicité

### 2.2.1 *Conflits entre communautés ethniques*

Les Hispaniques font partie de la société américaine depuis longtemps. Durant les années 1980 ont été tournés quelques films se déroulant à d'autres époques et qui mettent en scène des Latino-Américains vivant aux États-Unis. *Barbarosa* de Fred Schepisi (1982) et *The Ballad of Gregorio Cortez* de Robert M. Young (1982) sont deux histoires qui se déroulent au Texas vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, début du XX<sup>e</sup> siècle, après la guerre

---

<sup>217</sup> De Palma, *Scarface*... . Une analyse plus poussée de ce film suivra au chapitre 3 de cet ouvrage. Cf. p. 92-101.

américano-mexicaine. Les deux films démontrent bien qu'à cette époque, la frontière est ouverte et que les gens la traversent sans même s'en rendre vraiment compte. La frontière est peu ou pas gardée et les gens circulent librement. Les deux films montrent aussi les frictions qui existaient entre les Anglo-saxons et les Mexicains qui sont restés en territoire américain après la guerre.

*Barbarosa* est un film du genre western avec des bons et des méchants, mais tous hors-la-loi. C'est l'histoire d'un vieux brigand américain, appelé Barbarosa, en conflit avec sa belle-famille d'origine mexicaine. Tous les hommes de cette famille tentent chacun leur tour de tuer Barbarosa mais personne n'y arrive, et ils se font tous tuer un à un par Barbarosa. Ce dernier ne peut voir sa femme qu'en cachette et sa fille est élevée dans cette famille où l'on perpétue chez les enfants la légende de Barbarosa, l'ennemi familial numéro un. Les communautés anglo-saxonnes et mexicaines ne vivent pas ensemble et se méfient l'une de l'autre.

*The Ballad of Gregorio Cortez* est basé sur l'histoire vraie de Gregorio Cortez, faussement accusé du meurtre d'un sheriff au Texas, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Alors qu'il se faisait interroger chez lui par le sheriff du village voisin, il y eut un problème anodin de traduction et de communication qui causa un grave malentendu entre les deux partis. Le sheriff, qui avait déjà des préjugés contre Gregorio, se sentait menacé et a tué le frère de Gregorio qui était sorti soudainement de la maison pour voir ce qui se passait dehors. Gregorio a tout de suite riposté en tuant le sheriff. Il prit ensuite la fuite en direction du sud. Il fut néanmoins rattrapé, arrêté et mis en prison. Il subit un procès inéquitable et fut victime de racisme de la part du juge, des avocats, du jury et du public anglo-saxon, malgré la bonne volonté de son avocat, lui qui avait réussi à découvrir, avec l'aide d'une interprète, le malentendu qu'il y avait eu entre le sheriff et Gregorio. L'avocat de Gregorio dénonça dans son plaidoyer le racisme dont son client était victime, mais ce ne fut pas suffisant pour convaincre le jury et Gregorio fut incarcéré. Dans la salle d'audience, le film montre bien le clivage entre les deux communautés : les Anglo-Saxons, venus protester contre Gregorio, sont installés au devant de la salle alors que les Mexicains, venus supporter Gregorio, sont assis au fond et au balcon.

Un autre film basé sur une histoire vraie semblable à celle de Gregorio Cortez, de genre comédie musicale, est sorti en 1981. L'histoire de *Zoot Suit*, réalisé par Luis Valdez

(1981), est située à Los Angeles dans les années 1940, à l'époque de la Seconde Guerre mondiale. De jeunes Américains d'origine mexicaine sont faussement accusés de meurtre et d'avoir commencé une émeute contre de jeunes militaires anglo-saxons. Les jeunes sont d'autant plus suspects puisqu'ils se tiennent en groupe, parlent un dialecte appelé Caló et sont habillés à la mode *pachuco*, le *pachuco* étant une sous-culture développée par de jeunes Mexico-Américains dans les années 1930 et 1940. À cause de leurs signes distinctifs, les jeunes *pachucos* étaient vus par les Anglo-Saxons comme des gangsters et soupçonnés d'activités criminelles. Le film montre en effet que les jeunes portent des armes blanches, mais ils semblent les porter pour se faire respecter entre eux et non pour menacer ou attaquer d'autres gens à l'extérieur de leur groupe. D'après le film, leur culture semble surtout axée sur l'habillement, le langage et la musique. Ils n'ont aucune communication avec les jeunes à l'extérieur de leur groupe ethnique à l'exception des rares jeunes Anglo et Afro-Américains ayant adopté la culture *pachuco*. Le film démontre que les jeunes arrêtés furent maltraités et humiliés en prison ainsi que devant la cour de justice. Une femme journaliste décide de supporter leur cause et dénonce à l'extérieur de la prison l'injustice dont sont victimes les jeunes. Les jeunes finissent par être relâchés.

Ces films montrent les conflits entre les communautés anglo-saxonne et mexicaine ainsi que la lutte des Américains d'origine mexicaine pour leurs droits à différentes époques. Un film tourné en 1988, du réalisateur Robert Redford, montre que dans les années 1980 les conflits existent toujours entre les deux communautés. *The Milagro Beanfield War* est une histoire de conflit entre de riches promoteurs anglo-saxons qui veulent construire un complexe d'habitations, et des habitants du village fictif de Milagro situé à proximité du terrain convoité par les promoteurs. Les villageois sont majoritairement d'origine hispanique. Des activistes du village s'insurgent contre ce projet qui fera augmenter l'impôt foncier au village et qui obligera les villageois incapables de payer à quitter leurs terres ancestrales. De plus, le gouvernement de l'État du Nouveau-Mexique et les promoteurs s'entendent pour faire passer une loi leur permettant de dévier l'arrivée d'eau qui sert à arroser les champs des fermiers du village pour en réserver l'usage aux grands propriétaires, ce qui a pour but d'accélérer l'évacuation des villageois. Joe Mondragon (Chick Vennera), un habitant de Milagro, est sans emploi mais a un champ de haricots qui n'a pas été cultivé depuis longtemps. Voyant l'agitation au village provoquée par les promoteurs, il refuse de se laisser faire et décide de cultiver son champ de haricots. Pour réaliser ce projet, il dévie illégalement cette eau réservée en priorité aux gros propriétaires terriens qui passe tout près de sa terre et,

pour la première fois depuis longtemps, Joe fait verdoyer sa terre. Au village, les habitants ne sont pas tous d'accord avec l'acte de résistance de Joe car il menace de faire perdre au village les emplois que le projet de construction d'habitations promet d'apporter. Mais ils comprennent finalement que des emplois temporaires n'ont pas la même valeur que les terres ancestrales de leur village. Quant à Joe, il survit miraculeusement<sup>218</sup> aux nombreux et divers assauts des promoteurs qui ne cherchent qu'à l'éliminer, jusqu'à ce qu'ils en aient assez et laissent tomber.

### 2.2.2 Occupations et culture des citoyens américains hispaniques

Le film *The Milagro Beanfield War* ne relate pas seulement les conflits entre Hispaniques et Anglo-Saxons mais il fait appel encore une fois à des valeurs traditionnelles telles l'esprit de communauté et le retour à la terre versus les grandes entreprises individualistes et impersonnelles. Les Hispaniques sont justement associés à la terre beaucoup plus que ne le sont les Anglo-Saxons et *The Milagro Beanfield War* n'est pas le seul film à faire cette association. Nous avons déjà vu que les Latino-Américains sont souvent représentés comme étant des paysans dans les films qui se passent en Amérique latine.<sup>219</sup> Cette caractéristique semble les suivre jusqu'aux États-Unis, notamment dans le village de Milagro. Le film *La Bamba* (1987) rend aussi compte de cet état de fait. Ce film, basé sur l'histoire vraie du chanteur Ritchie Valens, débute alors que celui-ci et sa famille travaillent dans des vergers durant les années 1950, avec d'autres travailleurs hispaniques. À cette époque existait le programme Bracero<sup>220</sup> mais Ritchie et sa famille n'en bénéficiaient pas puisqu'ils étaient citoyens américains. Ils font néanmoins partie d'une classe pauvre de travailleurs agricoles.

*La Bamba* est l'illustration du rêve américain, ni plus ni moins. Un jeune issue d'une communauté hispanique pauvre de Los Angeles se démarque et devient en peu de temps un chanteur et musicien populaire. Pour réaliser son rêve, Ritchie Valens a dû franchir des barrières ethniques. Cela commence d'abord dans sa vie personnelle alors qu'un conflit survient entre lui et sa petite amie dont le père souhaite mettre un terme à la relation à cause

<sup>218</sup> Le nom du village fictif, Milagro, est un mot espagnol qui veut dire miracle.

<sup>219</sup> Le père de Rosa et Enrique, dans *El Norte*, fait un monologue éloquent sur les conditions de vie des paysans du Guatemala. Il fait allusion à l'exploitation des pauvres par les riches et au peu de considération que les riches ont pour les pauvres. Nava, *El Norte...*

<sup>220</sup> Cf. chapitre 1, p. 35.

de l'origine ethnique de Ritchie. De plus, Ritchie doit « américaniser » son nom pour cacher ses origines hispaniques car son producteur soupçonne que cela pourrait nuire à sa carrière. Il suppose donc que le racisme dans la société américaine des années 1950 est suffisamment important pour nuire à la carrière d'un chanteur malgré tout le talent qu'il pourrait avoir. Richard Valenzuela devient donc Ritchie Valens pour le grand public. Malgré ces difficultés, le film confirme qu'avec beaucoup de travail, le rêve américain est là pour tout le monde, contrairement à ce qu'affirment d'autres films plus pessimistes tels *El Norte*, dans lequel on fait comprendre que l'égalité et l'accessibilité à la richesse ne sont pas l'apanage de tous les Américains, peu importe le labeur qu'ils y mettent.<sup>221</sup>

Pauvreté rime souvent avec aliénation et criminalité, ce que le cinéma prend pour acquis plus souvent qu'autrement. Nous avons recensé huit films<sup>222</sup> opposant des policiers contre des criminels d'origine hispanique. Ces films sont : *Fort Apache the Bronx* de Daniel Petrie (1981), *Bad Boys* de Rick Rosenthal (1983), *Blue Thunder* de John Badham (1983), *Code of Silence* d'Andrew Davis (1985), *8 Million Ways to Die* d'Hal Ashby (1986), *Running Scared* de Peter Hyams (1986), *Tequila Sunrise* de Robert Towne (1988) et *Colors* de Dennis Hopper (1988).<sup>223</sup> Dans *Tequila Sunrise* et *8 Million Ways to Die*, il s'agit de caïds de la drogue riches et élégants, mais seul le caïd de *8 Million Ways to Die* est citoyen américain alors que l'autre dans *Tequila Sunrise* est Mexicain. Le premier habite une maison moderne à l'architecture particulière dans un quartier cossu de Los Angeles alors que le second apparaît sur un yacht privé : les deux semblent très riches. Dans les films que nous avons visionnés, la drogue entre aux États-Unis à cause de ce genre de criminels. Le crime fut payant pour ces deux antagonistes, même s'ils se font prendre à la fin des films. Ils sont l'exception à ce qui semble être une règle dans cette sélection de films policiers : les antagonistes hispaniques apparaissent plutôt comme des groupes de gens pauvres habitant les *barrios*<sup>224</sup> des grandes villes américaines, particulièrement East Los Angeles et Chicago, où se situent la majorité de ces films.<sup>225</sup> Ils font souvent partie de gangs impliqués dans des activités criminelles telles le vol, la vente et la consommation de drogue ainsi que le trafic

<sup>221</sup> La Bamba est analysé davantage au chapitre 3, cf. p. 101-108.

<sup>222</sup> Cette recherche ne prétend pas être exhaustive. D'autres films illustrant ce fait ont sans doute échappé à notre attention.

<sup>223</sup> Nous pourrions aussi ajouter le film *Scarface* à cette série malgré que l'histoire ne soit pas basée essentiellement sur une opposition entre la police et les criminels.

<sup>224</sup> *Barrio* est un mot espagnol signifiant quartier, utilisé aux États-Unis pour désigner les quartiers où habitent les communautés hispaniques.

<sup>225</sup> *Bad Boys*, *Code of Silence* et *Running Scared* sont situés à Chicago. *Blue Thunder*, *8 Million Ways to Die* et *Colors* sont situés à Los Angeles.

d'armes. Le film *Colors* est d'ailleurs axé sur les guerres qui existent entre deux gangs de rue très connus de Los Angeles, les Crips et les Bloods, respectivement représentés par les couleurs bleu et rouge. En marge de ces deux principaux gangs afro-américains<sup>226</sup> se trouve un gang de moindre importance qui regroupe ensemble les Latino-Américains. Le film démontre que les différentes communautés ne se mélangent pas, même dans le crime. Certains, comme dans le film *Bad Boys*, agissent en plus petits groupes mais toujours séparés selon l'ethnie. Par ailleurs, les antagonistes, qu'ils soient en gangs ou non, ne servent souvent que de personnages secondaires, de prétexte pour servir l'histoire des policiers,<sup>227</sup> et il s'avère que ces antagonistes sont souvent d'origine hispanique comme l'indiquent leur apparence et la langue qu'ils parlent, sans plus. Ils sont majoritairement des hommes, adolescents ou jeunes adultes, et plusieurs d'entre eux vivent avec leur famille monoparentale dont le parent est la mère.<sup>228</sup>

Quelques films montrent les citoyens américains hispaniques d'un œil plus positif et illustrent quelques aspects de la culture des citoyens hispaniques des États-Unis. *La Bamba* notamment est un bon exemple de l'apport d'un citoyen hispanique à la culture américaine, malgré que l'on y voie encore un exemple de Latino criminel via le personnage du frère de Ritchie Valens. Le film *Crossover Dreams* (1985) de Leon Ichaso ressemble beaucoup à *La Bamba* en ce sens qu'il relate aussi le parcours vers le succès d'un chanteur américain d'origine hispanique. Le film y présente de la musique salsa et d'autres rythmes afro-cubains. *Salsa* (1988) est un autre un film intéressant sur la culture musicale hispanique, qui ne présente pas les Latino-Américains comme des criminels mais comme des gens ordinaires de la classe moyenne, roulant leur bosse et essayant d'atteindre leurs rêves. Rico (Robby Rosa) est mécanicien et habite avec sa mère et sa sœur dans une petite maison de Los Angeles. Il rêve de devenir danseur de salsa professionnel à Puerto Rico. La musique et la danse font partie intégrante de la communauté culturelle de Rico. Cela dit, les films montrent peu de citoyens d'origine latino-américaine dans des rôles de travailleurs éduqués ou ayant des postes clés. On peut voir notamment dans le film *Bad Boys*, un psychologue d'origine hispanique travaillant dans le pénitencier pour jeunes délinquants où se trouvent les personnages principaux.

---

<sup>226</sup> Le film ne spécifie pas si certains d'entre eux sont d'origine haïtienne, ce qui ferait de *Colors* le seul film que nous ayons trouvé mettant en scène des Haïtiens. Rappelons qu'Haïti est considéré comme étant un pays situé en Amérique latine.

<sup>227</sup> C'est le cas des films *Fort Apache the Bronx*, *Blue Thunder*, *Code of Silence* et *Running Scared*.

<sup>228</sup> *Bad Boys*, *La Bamba*, *Salsa*, *Scarface* et *Stand and Deliver* sont des exemples de films où l'on retrouve ce type de famille hispanique monoparentale.

Le film *Stand and Deliver* (1988) va plus loin avec l'histoire vraie de Jaime A. Escalante (Edward James Olmos), un informaticien devenu professeur de mathématiques, d'origine hispanique, travaillant dans une école secondaire d'East Los Angeles. Plusieurs étudiants de sa classe sont de même origine et un certain nombre d'entre eux ne parlent pas l'anglais, seulement l'espagnol. Les étudiants de sa classe sont sujets au décrochage scolaire pour plusieurs raisons familiales, culturelles et économiques. Le professeur réussit à leur faire comprendre l'importance des mathématiques et à inciter plusieurs de ses étudiants à suivre des cours de calcul (*calculus*), en leur montrant le genre d'emploi qu'ils pourraient obtenir grâce à des études poussées en mathématiques, notamment dans le secteur en pleine expansion de l'informatique.<sup>229</sup> Le film démontre donc qu'un certain nombre de citoyens hispaniques ont su se prendre en main et s'adapter à la transformation du marché du travail américain en acquérant des connaissances leur permettant de se trouver du travail dans les secteurs en demande à cette époque. Encore une fois, cela ne s'est pas fait sans heurt puisque la classe entière est soupçonnée d'avoir triché à un examen d'admission utilisé par plusieurs universités aux États-Unis, appelé « Advanced Placement Calculus Exam » ou « AP Calculus ».<sup>230</sup> Le groupe se voit forcé de repasser l'examen et les étudiants réussissent enfin à prouver leurs compétences.

Sur un autre ton, le film *The Penitent* (1987) de Cliff Osmond explore la culture religieuse de certaines communautés mexicaines au nord du Mexique, au Colorado et au Nouveau-Mexique. L'histoire tourne autour d'un rite pratiqué par une secte catholique qui consiste en la crucifixion d'un homme, un peu avant Pâques.<sup>231</sup> Ce rite peu commun d'une violence étonnante, pratiqué par une secte restreinte à certaines communautés seulement, dévoile un aspect peu attrayant des croyances religieuses d'un certain groupe de Latino-Américains catholiques. La religion catholique étant déjà perçue comme inférieure par

---

<sup>229</sup> Au sujet de la désindustrialisation, de l'expansion du secteur informatique aux États-Unis dans les années 1980, voir Ehrman, *The Eighties...*, p. 100-107. Ce dernier affirme que les citoyens qui ont le plus souffert de la désindustrialisation sont les travailleurs non-qualifiés, les immigrants, les minorités ethniques et tous ceux qui faisaient partie de la classe inférieure de la société américaine.

<sup>230</sup> Il s'agit d'un des nombreux examens d'admission universitaire standardisés, administrés par le College Board, un comité sans but lucratif aux États-Unis.

<sup>231</sup> Un intertitre apprend au spectateur les endroits où est pratiqué ce rite encore à l'époque de la sortie du film, mais l'histoire du film se passe dans un village dont la location exacte n'est pas mentionnée et à une époque indéterminée. L'histoire pourrait donc se passer autant aux États-Unis qu'au Mexique. Cliff Osmond, *The Penitent*, États-Unis / Mexique, Cinevest Entertainment Group / Ithaca / The Vista Organisation, 1988, 94 min., son., couleur, 35 mm.

rapport aux religions protestantes dans la société américaine,<sup>232</sup> ce film peu paraître comme une image tout à fait négative sur les Latino-Américains, dont certains vivent à l'intérieur des frontières américaines, ce qui peut rendre la chose encore plus inquiétante pour certains spectateurs. Le film a néanmoins le mérite d'explorer un aspect culturel d'une communauté hispanique vivant aux États-Unis, ce qui semble être rare dans le cinéma américain des années 1980.

### Conclusion

Quelques dernières remarques s'imposent en conclusion de ce chapitre, au sujet d'absences et d'omissions dans le cinéma représentant l'Amérique latine. Remarquons d'abord l'absence quasi-totale des Sud-Américains, mis à part quelques Colombiens et Boliviens agissant en tant que trafiquants de drogue. Ceci s'explique sans doute à cause de la politique étrangère de l'administration Reagan qui était surtout concentrée sur l'Amérique centrale, et à cause de l'immigration latino-américaine entrant aux États-Unis qui était composée en majorité de Mexicains et Centraméricains. Remarquons aussi l'absence quasi-totale de l'Haïti et de ses ressortissants. L'exode des Haïtiens était pourtant d'actualité à l'époque mais il semblerait qu'aucun réalisateur ne se soit intéressé à la question. Le film *Colors* parle de communautés afro-américaines mais aucune spécification n'est faite à savoir si certains des personnages sont d'origine haïtienne. Est-ce que le racisme serait une explication à ce désintéressement ? Il n'est pas possible de faire une telle affirmation mais la question survient lorsque l'on pense à la manière dont Reagan a traité l'exode des Haïtiens par rapport à la façon dont les Cubains de l'exode de Mariel ont été traités.<sup>233</sup>

Remarquons enfin que très souvent, les Latino-Américains sont représentés de manière semblable d'un film à l'autre, sans que soient représentées leurs spécificités culturelles relatives à leurs différentes nationalités. Plus le film est de type commercial, moins sa vocation artistique est importante et donc plus les Latino-Américains sont illustrés de façon caricaturale. On peut comparer par exemple des comédies comme *Romancing the*

---

<sup>232</sup> Johnson, *Latin America in Caricature...* p. 19-20. Johnson précise que les protestants ont tempéré leur vision par rapport au catholicisme mais dans l'histoire des États-Unis, les protestants ont accusé le catholicisme d'être la cause du retard des républiques latino-américaines, surtout à cause de l'aspect clérical de la religion. Nous ajouterons que dans l'esprit de la doctrine Monroe, une religion dirigée par un chef situé à l'extérieur du pays peut paraître menaçante pour la liberté de la société américaine.

<sup>233</sup> Cf. chapitre I, p. 35-36.

Stone, *Three Amigos!* ou encore des films d'action comme *Commando* et *Predator*, avec des films d'auteur tels *El Norte* et *The Milagro Beanfield War*. Dans les quatre premiers se retrouve une panoplie de stéréotypes, semblables d'un film à l'autre, sur l'aspect des pays latino-américains (jungles dangereuses, villes pauvres, etc.) et sur l'apparence des personnages représentés (bandits sales, policiers corrompus, etc.), alors que les deux derniers prennent la peine d'illustrer des particularités culturelles des Latino-Américains qui y sont présentés, comme par exemple la différence d'accent entre les Guatémaltèques et les Mexicains dans le film *El Norte*. Les films de type hollywoodien qui sont produits pour faire marcher l'industrie doivent plaire au plus grand nombre et font donc appel à des mythes et des stéréotypes qui sont facilement identifiables par la majorité de la société américaine. Ils utilisent des stéréotypes préétablis sur les Latino-Américains pour meubler leurs histoires de méchants, de victimes, etc. Quant aux films d'auteurs dont le but premier est l'expression artistique ou encore l'expression d'un message plutôt que le profit, ils sont davantage enclins à illustrer les choses de manière plus complexe, notamment les spécificités culturelles de leurs personnages, pour un public restreint mais prêt à faire l'effort intellectuel pour comprendre des concepts et des éléments plus élaborés. D'après l'échantillon de films que nous avons analysé, les films de type plus commercial constituèrent évidemment la majorité des films produits durant les années 1980 et furent probablement les plus influents dans la culture de masse de la société américaine. L'analyse approfondie de trois films de ce type au chapitre suivant nous aidera à mieux comprendre quelles sont les raisons qui peuvent inciter les artisans du cinéma à représenter ainsi l'Amérique latine et les Latino-Américains dans les films qu'ils ont créés.

### Chapitre 3

#### ***PREDATOR, SCARFACE ET LA BAMBA : ÉTUDE DE CAS***

Comme nous l'avons vu précédemment, les Latino-Américains ont été représentés dans une panoplie de films tournés entre les années 1981 et 1989, alors que la communauté hispanique prenait de l'ampleur aux États-Unis et que l'administration Reagan était active en Amérique latine. Nous avons vus les divers sujets et thèmes qu'ont abordés ces films, ce qui nous donne un indice sur les préoccupations des États-Unis de l'époque par rapport à cette communauté ethnique et les divers pays qu'elle représente. Nous approfondissons maintenant notre analyse en examinant de plus près trois films que nous avons sélectionnés selon différents critères.

D'abord il s'agit de trois films ayant connu un succès commercial lors de leur sortie, et qui ont retenu l'attention des critiques et du public de façon positive ou négative. Nous acceptons comme postulat que le succès commercial est gage de popularité chez le grand public.<sup>4</sup> Cet aspect est important car s'ils ont été populaires, ils ont dû avoir une influence plus marquante dans la société et sur la culture américaine, donc ils sont susceptibles d'avoir eu une incidence sur la perception qu'avait la société américaine des Latino-Américains. De plus, ces trois films furent produits par d'importantes maisons de production d'Hollywood, soit Universal Pictures, Twentieth Century-Fox et Columbia Pictures. Ces films faisaient donc partie du courant dominant de la production commerciale (par opposition aux productions indépendantes) ce qui veut dire qu'ils ont bénéficié d'une distribution étendue, probablement additionnée d'une bonne campagne publicitaire. Ils avaient ainsi le potentiel d'atteindre un grand public.

Ensuite nous avons pris en considération les grands thèmes relevés dans le chapitre précédent et avons choisi un film pour représenter chacun de ces thèmes : les relations étrangères qui seront représentées par le film *Predator*, l'immigration qui sera représentée par *Scarface* et la communauté hispanique aux États-Unis représentée par *La Bamba*. Enfin, nous avons examiné les réalisateurs, les scénaristes et donc par le fait même les genres des films. *Predator* qui fut un film d'action et de science-fiction à vocation commerciale a été

---

<sup>4</sup> De plus, chacun des films choisis fut réédité pour une sortie en format DVD dans les années 2000, ce qui a donné une seconde vie à chacun de ces films. S'ils ont été sélectionnés pour une réédition ainsi, c'est qu'au départ ils furent populaires et que la demande est toujours présente sur le marché pour ces films.

tourné par des experts dans le genre. Quant à *Scarface*, ce film de gangster fut créé par des auteurs ayant déjà une réputation controversée à Hollywood à cause de leurs précédentes œuvres qui avaient choqué le public et l'industrie. Enfin, *La Bamba* fut un film scénarisé et tourné par un membre de la communauté hispanique des États-Unis qui connut son premier succès commercial au cinéma avec cette œuvre.

Dans cette partie, pour compléter notre analyse, nous aurons recours à des documents supplémentaires concernant les films et les créateurs tels des critiques, des monographies, des scénarii, des entrevues, des articles et tout autre écrit ou document filmique ayant été produit en réponse aux films ou à propos des films. Nous souhaitons ainsi recueillir les réactions de la critique et du public pour voir comment les films ont été perçus, en plus d'essayer de comprendre quelles étaient les intentions des auteurs en créant leurs œuvres.

## 1. Predator

Sorti en juin 1987 aux États-Unis, *Predator* est un film de science fiction réalisé par John McTiernan, dont le scénario original fut écrit par les frères Jim et John Thomas. D'après sa filmographie en tant que réalisateur et producteur, le film d'action semble être le genre de prédilection de McTiernan.<sup>235</sup> Quant aux frères Thomas, ils sont les auteurs de plusieurs scénarii mettant en scène des militaires de l'armée américaine, comme c'est le cas dans *Predator*.<sup>236</sup> *Predator* raconte la mission spéciale d'une équipe de commandos américains envoyée dans la jungle centraméricaine, dans un pays indéterminé, où sévit une guérilla. La mission première de l'équipe est de libérer trois hommes politiques centraméricains pris en otage par des rebelles communistes, selon les soupçons de l'armée américaine. Sur place, l'équipe se rend compte que les trois politiques ont plutôt été victimes d'un être extraterrestre. L'équipe est elle-même traquée par ce monstre humanoïde qui ne cherche qu'à tuer tous les commandos un à un. Mais lorsqu'il ne reste plus que le dirigeant de l'équipe, le Major Alan Schaefer, surnommé Dutch (Arnold Schwarzenegger), ce dernier découvre par

<sup>235</sup> Voir sa filmographie sur Internet Movie Database. *John McTiernan*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001532/> (Page consultée le 8 juin 2007).

<sup>236</sup> Voir leur filmographie sur Internet Movie Database. *John Thomas (V)*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0859049/> (Page consultée le 8 juin 2007) et Internet Movie Database. *Jim Thomas (I)*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0859029/> (Page consultée le 8 juin 2007).

hasard le talon d'Achille de la bête et se donne comme nouvelle mission de l'éliminer, ce qu'il réussit à faire.

L'équipe de commandos est composée de sept personnages joués par des acteurs très musclés.<sup>237</sup> Le machisme et la démonstration de force martiale des personnages américains sont frappants dès les premières images du film lorsque l'équipe arrive en hélicoptère à un campement militaire américain situé dans un pays allié d'Amérique centrale, et que la caméra s'attarde sur les corps musclés de ces soldats.<sup>238</sup> Pendant le tournage, les acteurs s'entraînaient de façon régulière spécialement pour le film, et une sorte de compétition de force était née entre eux durant ces entraînements. Ils ont aussi reçu un entraînement militaire particulier avec de vrais soldats pour apprendre à bouger dans la jungle et à communiquer entre eux à l'aide de gestes.<sup>239</sup> Ces acteurs avaient pour accessoire un arsenal impressionnant issu de la toute dernière technologie, dont entre autres une mitrailleuse Minigun à six canons de type Gatling, maniée par le personnage le plus macho du groupe, Blain (Jesse Ventura). Tous les éléments sont réunis pour non seulement donner un certain réalisme et une crédibilité à l'équipe de commandos, mais aussi pour épater le spectateur et le rassurer sur le fait que l'armée américaine possède ce qu'il y a de mieux en fait de ressources humaines et matérielles. Aussi, un dialogue entre Dillon et Dutch au début du film confirme que cette équipe a connu beaucoup de succès dans de précédentes missions périlleuses et qu'ils sont les meilleurs de l'armée américaine. D'après divers dialogues, le spectateur apprend qu'ils sont allés à Berlin et en Afghanistan, mais aucun mot n'est dit sur le Vietnam. Pourtant, d'après l'âge qu'ils semblent avoir, ils devaient déjà être dans l'armée au moins vers les dernières années cette de guerre, mais rien n'est dit à ce sujet. Seuls les bons coups sont rapportés et le film insiste sur la force et l'excellence de cette troupe.

Aussi efficace soit-elle, cette équipe de commandos n'accepte pas n'importe quelle mission. Il semblerait que Dutch a une certaine conscience et a déjà refusé de mener une

---

<sup>237</sup> Par exemple, trois des hommes ont d'abord eu des carrières dans le sport avant de devenir acteur. Arnold Schwarzenegger qui joue le rôle de Dutch était culturiste, Jesse Ventura qui joue le rôle de Blain était catcheur et Carl Weathers qui joue le rôle de Dillon était joueur étoile de football américain. Internet Movie Database. *Biography for Jesse Ventura*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001818/bio> (Page consultée le 8 juin 2007) ; Internet Movie Database. *Biography for Carl Weathers*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001835/bio> (Page consultée le 8 juin 2007).

<sup>238</sup> Les personnages de Dillon et de Dutch se saluent avec un bras de fer qui montre au spectateur la force physique de ces deux hommes.

<sup>239</sup> Ian T. Haufrect (producteur), *If It Bleeds We Can Kill It: The Making of "Predator"*, États-Unis, Automat Pictures, 2001, 29 min., son., couleur.

opération contre Kadhafi en Lybie, rappelant à Dillon que ses commandos sont des sauveteurs et non des assassins. Dutch est d'ailleurs méfiant par rapport à cette nouvelle mission que Dillon souhaite lui faire mener en Amérique centrale, car il leur faudra opérer illégalement en territoire ennemi sans pièce d'identification, pour éviter de laisser des traces et d'éveiller des soupçons contre l'armée américaine. Mais puisqu'il s'agit d'un sauvetage d'hommes politiques importants pour le gouvernement américain dans la guérilla contre les rebelles communistes, Dutch accepte. Durant la mission, Dutch se rend compte qu'il s'est fait avoir et qu'en fait, son équipe a été utilisée pour annihiler un campement rebelle en territoire ennemi afin de freiner une invasion que les rebelles préparaient.<sup>240</sup> Les AK-47 que les rebelles utilisent pour se défendre face à l'attaque des commandos témoignent de leur lien avec le bloc soviétique, ce qui donne raison aux commandos de croire que les rebelles sont communistes. Mais selon Dutch, ceci n'est pas une raison justifiable pour que son équipe serve à assassiner des gens. Les scénaristes ont donné le rôle du bon soldat au jugement irréprochable à Dutch, ce leader d'une équipe qui semble agir de façon relativement indépendante au sein de l'armée américaine. Il fait face à Dillon, agent de la CIA qui est plutôt du côté du système dans lequel il évolue, c'est-à-dire du côté du gouvernement, et il ne questionne pas le bien-fondé de ses missions tel que le fait Dutch. Les deux personnages représentent en quelque sorte la lutte entre l'individu de bonne volonté et le système gouvernemental abusif. Ce discours est tout à fait en accord avec le discours du président Reagan et de l'idéologie conservatrice, qui mise plutôt sur l'individu tout en se méfiant des gouvernements trop gros et trop présents.<sup>241</sup>

Le film révèle que l'action se passe dans deux pays différents de l'Amérique centrale mais rien n'indique la véritable identité de ces deux pays. L'un de ses pays semble être allié avec les États-Unis puisque l'armée américaine y est basée, alors que l'autre pays est forcément ennemi puisqu'il abrite des rebelles communistes et que les soldats américains n'ont pas l'autorisation d'y opérer.<sup>242</sup> Il paraît évident que les scénaristes se soient inspiré de la situation qui régnait à l'époque au Nicaragua, pays gouverné par des communistes alliés avec le bloc soviétique selon les dires du gouvernement américain, et au Honduras où se trouvaient les *contras* et les quelques membres de l'armée américaine qui ont participé à cette

<sup>240</sup> En fouillant dans le campement, après avoir neutralisé les rebelles, Dillon découvre que ces derniers se préparaient à envahir le pays allié des États-Unis dans lequel se trouve justement le campement américain.

<sup>241</sup> Cf. chapitre I, p. 11-12.

<sup>242</sup> Ce qui nous ramène encore une fois à l'ingérence politique des États-Unis puisque dans le film, les militaires vont quand même en territoire ennemi sans autorisation.

guerre civile.<sup>243</sup> Il est par contre difficile de déterminer si les scénaristes se sont inspirés de l'affaire Iran-Contra puisque l'écriture du scénario a débuté avant et s'est terminée après l'éclatement du scandale. Cela dit, il ne devait pas être un mystère pour ces auteurs que des missions secrètes se tramaient dans l'armée américaine, notamment en Amérique centrale où il était connu que Reagan voulait supporter les *contras*. Dans le film, aux yeux de la CIA,<sup>244</sup> aucune faute grave n'a été commise par l'équipe de Dutch malgré les regrets de ce dernier, car elle était forcée d'intervenir illégalement pour éliminer un campement qui était de toute façon ennemi et dangereux pour la sécurité de la région.<sup>245</sup> Tôt ou tard, ce problème allait rattraper l'armée américaine. Aussi, sa faute est-elle pardonnable comme l'a été celle d'Oliver North qui est passé comme un héros plutôt que comme un criminel pour avoir agi selon son bon jugement dans l'intérêt de la sécurité du pays tel qu'il le clamait.

L'idéologie principale véhiculée dans le film n'est pas autant explicitée dans cette première partie, où l'équipe de Dutch attaque un peu contre son gré le campement rebelle,<sup>246</sup> que dans le reste du film où l'équipe se bat contre un monstre qu'elle arrive mal à identifier. Après le raid du campement rebelle, les commandos se retrouvent avec une prisonnière, Anna (Eldipia Carrillo), la seule qui ait survécu à l'attaque. Les autres rebelles, des guérilleros aux allures de paysans un peu désorganisés et avec de piètres moyens de défenses, n'avaient tout simplement pas les moyens de résister à l'attaque même s'ils étaient plus nombreux.<sup>247</sup> Anna est donc en danger de mort elle aussi, au même titre que les commandos, puisque le but premier de l'extraterrestre est de simplement tuer un à un les êtres humains qui se trouvent dans cette région de la jungle, sans égard à la nationalité, le sexe ou l'allégeance politique de sa proie. Lorsque l'équipe et Anna prennent conscience qu'ils sont tous menacés, Anna décide de ne plus tenter de s'échapper de ses ravisseurs.<sup>248</sup> Elle reste plutôt

<sup>243</sup> Cf. chapitre 1, p. 24-28.

<sup>244</sup> Rappelons que c'est le personnage de Dillon qui représente la CIA dans le film.

<sup>245</sup> Il faut noter aussi que Dutch aurait pu décider de ne pas attaquer ce campement. Il l'a pourtant fait sans hésiter lorsqu'il est arrivé sur les lieux avec son équipe. Cela peut sembler incohérent comme agissement mais la cohérence n'est pas la priorité dans un film d'action et le spectateur peut très bien apprécier le film sans comprendre tous les détails de l'intrigue, le but de ce film étant de divertir avant tout selon les propos du réalisateur. Sur le divertissement versus la cohérence, voir Christensen, *Real Politics...*, p. 1 et Haufrect, *If It Bleeds We Can Kill It...*

<sup>246</sup> Cette partie au début du film dure environ un quart ou un tiers du film.

<sup>247</sup> Les guérilleros ne sont pas musclés comme les commandos et ils n'ont comme armes de défense que des AK-47 alors que les commandos ont un arsenal varié et plus puissant. Leur représentation ressemble à celle de personnages latino-américains que l'on retrouve dans les caricatures tel qu'observé par John Johnson dans son ouvrage : Johnson, *Latin America...*, chapitre 6, p. 210-255.

<sup>248</sup> Ce à quoi pense Anna de ses ravisseurs est mieux explicité dans le scénario. Nous avons travaillé avec une version du scénario qui se retrouve sur internet. Jim Thomas et John Thomas, « Hunter »,

auprès d'eux afin de profiter de leur protection. De son côté, Dutch qui a compris la crainte d'Anna, décide de lui enlever ses liens pour qu'elle puisse donner un coup de main à l'équipe afin de piéger le prédateur. Malgré leurs efforts, tous les soldats sont tués sauf Anna et Dutch qui réussissent à s'enfuir chacun de leur côté. Anna s'en tire saine et sauve grâce à la protection des soldats américains. De son côté Dutch trouve le talon d'Achille de la bête et reste derrière pour la tuer, ce qu'il réussit à faire grâce à sa force physique, son ingéniosité et aux ressources que lui offre la jungle.

Le film utilise ici la même image qu'ont utilisé les caricaturistes de la presse américaine, tel qu'observé par John J. Johnson dans son ouvrage *Latin America in Caricature*. L'Amérique latine est ici représentée par une femme qui n'a aucun moyen de défense contre une force étrangère (le prédateur) mais qui est protégée par des figures masculines américaines ayant le pouvoir physique, matériel et intellectuel de repousser cette menace.<sup>249</sup> Il s'agit d'une métaphore de la doctrine Monroe. D'ailleurs, il n'est pas question pour l'équipe de commando de quitter l'endroit sans avoir essayé d'éliminer l'entité étrangère jusqu'à ce que mort ou victoire s'en suive, alors que les survivants auraient très bien pu simplement se rendre à l'hélicoptère qui les attendait pour les récupérer, et retourner aux États-Unis. En tuant l'extraterrestre, Dutch sauve non seulement Anna mais tout le continent et donc son propre pays (les États-Unis). Cette métaphore sous-entend que sans l'aide des États-Unis, l'Amérique latine est sans défense face aux envahisseurs étrangers, notamment les communistes, et que cette faiblesse peut mettre en danger les États-Unis s'ils ne s'occupent pas de protéger tout le territoire de l'hémisphère Ouest. Il est à noter également que les commandos agissent seuls pour sauver les trois politiques latino-américains. Ils sont basés dans un pays allié mais ce pays ne semble fournir aucune aide militaire aux américains. Il n'est pas expliqué non plus pourquoi la tentative de sauvetage des politiques latino-américains n'est pas faite par des militaires de leur propre pays. Les seuls hommes armés d'origine latino-américaine illustrés dans le film sont les rebelles qui sont du côté ennemi. Ils n'ont en quelque sorte pas eu la force mentale de résister à une idéologie étrangère et n'ont pas eu la force physique de résister à une contre-attaque non plus. Les États-Unis ne peuvent compter que sur eux-mêmes pour faire régner l'ordre.

---

*Internet Movie Script Database*, [En ligne]. <http://www.imsdb.com/scripts/Predator.html> (Page consultée le 24 mai 2007, dernière révision du scénario : 30 janvier 1987).

<sup>249</sup> Sur la figure féminine représentant l'Amérique latine, voir le chapitre 3 : « Latin America as Female », dans Johnson, *Latin America in Caricature...*, p. 72-115.

L'équipe de commandos est composée de soldats de diverses origines ethniques et s'y trouve entre autres un soldat d'origine hispanique nommé Ramirez, que ses collègues surnomment Poncho (Richard Chaves).<sup>250</sup> Dans le film, seuls son nom et ses traits typés indiquent ses origines alors que le scénario précise qu'il est « a slight, angular man, an East L.A. streetwise Chicano. »<sup>251</sup> Mis à part ces indices, aucun autre trait de caractère ne peut l'identifier en tant que tel puisqu'il parle un anglais sans accent hispanique<sup>252</sup> et il ne semble pas non plus avoir un sens plus mystique ou spirituel, tel que manifesté par les personnages d'Anna et de Billy, l'Amérindien (Sonny Landham). Il semblerait en effet qu'Anna et Billy démontrent en quelque sorte la particularité de leur ethnicité par une pensée et une manière d'agir plus axées sur la spiritualité, ce qui peut être interprété comme un stéréotype que les auteurs ont utilisé pour développer ces personnages.<sup>253</sup> À l'opposé, Poncho peut être vu comme un Chicano complètement assimilé à la culture états-unienne puisqu'il affiche une attitude semblable aux autres personnages américains. Pour faire une courte comparaison avec le personnage principal chicano du film *Latino*,<sup>254</sup> ce dernier fut touché par ce qui arrivait à ses victimes à cause de son origine ethnique alors que pour Poncho, cela ne fait aucune différence et d'aucune manière ne pourrait-il s'identifier aux personnages qu'il assassine lors du raid du campement rebelle. Il est simplement un Américain comme les autres.

La forte popularité du film lors de sa sortie et encore aujourd'hui<sup>255</sup> ont fait de ce film un succès financier et une référence culturelle. La critique américaine reconnut l'efficacité de l'intrigue, la qualité de l'image, la beauté des lieux de tournage<sup>256</sup> et les

---

<sup>250</sup> Deux soldats sont Afro-Américains, un est Amérindien (d'après ses traits typés), un autre est Irlandais (d'après le scénario), Dutch semble être Néerlandais (d'après son surnom, son accent et son type) et enfin le dernier semble être un WASP tout simplement, puisque rien n'indique une caractéristique particulière l'identifiant autrement comme c'est le cas pour tous les autres personnages. Il semble que ce soient les scénaristes qui se sont soucié de représenter une équipe militaire multiethnique telle que l'armée américaine l'était en réalité à l'époque. Voir le scénario : Thomas et Thomas, « Hunter », *Internet Movie Script Database* ..., p. 8-9.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>252</sup> En comparaison, Anna a un fort accent hispanique lorsqu'elle parle anglais.

<sup>253</sup> Johnson fait l'observation que la religion et la spiritualité des Latino-Américains sont sources de jugements négatifs et de stéréotypes de la part des Anglo-Saxons des États-Unis. Johnson, *Latin America...*, p. 11-12.

<sup>254</sup> Voir la courte analyse du film *Latino* ci-haut au chapitre 2, p. 47.

<sup>255</sup> Le film est ressorti en plusieurs éditions différentes (« full screen », « wide screen », traduit en diverses langues) sous format DVD depuis l'année 2000, dont des éditions de collection (2004) et un coffret incluant le film *Predator 2* (2006). Voir Internet Movie Database. *DVD Details for Predator*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/title/tt0093773/dvd#B000244EME> (Page consultée le 11 juin 2007).

<sup>256</sup> Le film fut tourné à Jalisco au Mexique. *Ibid.*

prouesses techniques des effets spéciaux qui, à l'époque, étaient avant-gardistes (nous pensons ici aux images du point de vue de l'extraterrestre qui représentent une vision thermique infrarouge).<sup>257</sup> Par ailleurs, comme l'indique un critique, *Predator* était un film d'action parmi tant d'autres, « a second cousin to “Rambo” and “Missing in Action” »<sup>258</sup> et faisait donc parti d'un courant de films militaires et d'action produits durant cette décennie. Selon la plupart des critiques, ce n'est pas l'originalité du film (par rapport au genre et au sujet), ni son message qui furent responsables de son succès mais bien la qualité visuelle, la construction de l'histoire et la manière dont elle est racontée.<sup>259</sup> Le réalisateur, McTiernan, déclara dans une entrevue qu'il était satisfait du résultat final : « I wanted to do an old fashion popcorn movie and that's what it is. It's meant to be entertainment. »<sup>260</sup>

Malgré les éléments politiques que contient son film, le réalisateur n'avait pas pour objectif d'influencer idéologiquement son auditoire. Quant aux scénaristes, ils en étaient à leur premier scénario et sont partis d'une simple idée de base qui consistait en la chasse du plus dangereux prédateur sur terre, ce qui à leur sens était un soldat de l'armée américaine, par un chasseur extraterrestre plus puissant qu'un soldat.<sup>261</sup> Leur but premier n'était donc pas de véhiculer quelque message que ce soit. Comme l'indique Fritzingler dans sa critique du film : « The “plot” of PREDATOR is only a set-up for the long hunt scene that takes up 3/4 of the movie. Any reason to drop 5 or 6 heavily armed men miles from civilization would have worked just as well, so little time is spent here, only long enough to let us know who the good guys and the bad guys are (...) » Tout comme les créateurs du film, les critiques ne se sont pas attardés au message que véhiculait le film. Nous pouvons donc déduire que le grand public, en majorité, ne s'est probablement pas soucié davantage du message politique que le firent ces professionnels du cinéma. Cela n'empêche pas le fait que le film ait pu avoir un impact subliminal sur son public, ce qui est difficile à mesurer, mais probable.<sup>262</sup>

---

<sup>257</sup> Roger Ebert, « Predator », *Chicago Sun-Times* [En ligne]. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19870612/REVIEWS/706120303/1023> (Page consultée le 25 mai 2007, article paru le 12 juin 1987). Steve Fritzingler, « Predator », *Internet Movie Database*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/Reviews/00/0085> (Page consultée le 14 juin 2007, article paru en 1987).

<sup>258</sup> Janet Maslin, « The Beast Without », *New York Times*, 12 juin 1987, p. C6:4. Le meme genre de remarque fut émise pas Mark R. Leeper, « Predator », *Internet Movie Database* [En ligne]. <http://www.imdb.com/Reviews/00/0071> (Page consultée le 14 juin 2007, article paru en 1987), et Ebert, « Predator », *Chicago Sun-Times*...

<sup>259</sup> Voir *Ibid.*

<sup>260</sup> Haufrect, *If It Bleeds We Can Kill It...*,

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> Christensen, *Reel Politics...*, p. 1-3.

## 2. Scarface

Sorti en salle en 1983, le film *Scarface* réalisé par Brian De Palma et scénarisé par Oliver Stone est un remake du film du même titre tourné en 1932 par Howard Hawks et écrit par Ben Hecht. Ce premier film, qui raconte l'histoire de la montée et la descente d'un chef de la mafia italienne à l'ère de la prohibition aux États-Unis, est basé sur le roman *Scarface* écrit par Armitage Trail<sup>263</sup> à la fin des années 1920. Le roman servit d'inspiration à ce premier film qui présente une histoire écourtée et modifiée de la vie du personnage de Tony Camonte<sup>264</sup> que l'on appelle Scarface. Trail fit des recherches pendant deux ans à Chicago, dans le monde de la mafia non seulement italienne mais aussi irlandaise, rencontrant à la fois des gangsters et des policiers, afin d'amasser le matériau nécessaire pour écrire son roman.<sup>265</sup> Selon les dires de leurs créateurs Trail et Hawks, ces deux premières œuvres étaient inspirées de la vie d'Al Capone, célèbre gangster de Chicago à l'époque.

Pour les grandes lignes et la structure de son scénario, Oliver Stone s'est basé sur le film de Hawks et non sur le livre de Trail. Il a même récupéré quelques répliques du personnage de Scarface Tony que le premier film avait rendues célèbres.<sup>266</sup> Mais une différence majeure discerne la version de 1983 de la version de 1932 et du roman : plutôt que de raconter l'histoire de la mafia italienne de Chicago à l'ère de la prohibition, la version de 1983 fut actualisée en transposant l'histoire de *Scarface* au monde des trafiquants de cocaïne cubains installés à Miami.<sup>267</sup> La guerre de la drogue a donc pris la place de la prohibition pour mettre au goût du jour une histoire de gangsters. Cette guerre était effectivement en plein essor à l'époque où *Scarface* fut conçu,<sup>268</sup> et le producteur Martin Bregman (pour Universal Studios) attribua justement la tâche de la scénarisation à Oliver Stone qui avait lui-

<sup>263</sup> Armitage Trail est le pseudonyme de l'écrivain américain Maurice Coons.

<sup>264</sup> Rôle incarné par l'acteur Paul Muni dans le film de 1932.

<sup>265</sup> Information apparaissant dans la préface écrite par Maxime Jakubovski, d'une traduction française du roman : Armitage Trail, *Scarface*. Édition et traduction par Frank Reichert. Paris, Rivages, 1992 [1930].

<sup>266</sup> Stone a non seulement récupéré quelques répliques mais aussi la référence à une publicité qui fascine Tony dont le slogan, « The world is yours », devient sa devise. Ce slogan publicitaire apparaît dans le roman et le premier film.

<sup>267</sup> Stone donna un nom à consonance espagnole à son personnage principal. Dans sa version, Tony Camonte se nomme Tony Montana.

<sup>268</sup> En 1989, Merrill Collett écrivit ceci : « Over the last decade drug trafficking has established itself as the world's fastest-growing industry, and business is getting better. » Merrill Collett, « The Cocaine Connection: Drug Trafficking and Inter-American Relations ». *Headline Series*, 290 (automne 1989), p. 7.

même une dépendance à la cocaïne à l'époque.<sup>269</sup> Le choix de Bregman ne s'était pas fait sur ce critère mais c'est un élément qui a influencé Stone dans son écriture, d'après son propre aveu, lui qui faisait partie d'un maillon de cette chaîne du trafic de drogue en tant que consommateur aux États-Unis.

L'histoire de Tony Montana (Al Pacino) est ni plus ni moins l'histoire du rêve américain. Lorsqu'il arrive aux États-Unis, il sait qu'il est dans un monde où il peut tout avoir s'il le désire vraiment et s'il y met l'effort pour y arriver. Il se trouve que le moyen qu'il choisit pour y parvenir est illégal. Il a débuté sa carrière de gangster en sol américain dès son séjour dans les camps de réfugiés cubains de Mariel. Après sa sortie du camp, il fut pris sous l'aile d'un important trafiquant cubain, Frank Lopez (Robert Loggia), un Juif issu de la génération des Cubains qui ont fui leur pays au moment de la chute de Batista, lors de la révolution cubaine.<sup>270</sup> Tony a monté rapidement les échelons de la hiérarchie de la mafia cubaine pour se rendre jusqu'au sommet, se séparant de son patron Lopez. Mais le film n'est pas une glorification de la cocaïne et du crime. Tony perd le contrôle de la situation à mesure qu'il devient de plus en plus dépendant à la cocaïne qui lui fait perdre son jugement. Stone rédigea son scénario en état de manque.<sup>271</sup> Il avait cessé de consommer de la cocaïne car il se rendait compte qu'elle altérerait ses activités intellectuelles de façon négative. Il ne voulait pas que son scénario écope de sa dépendance et en a profité pour prendre sa revanche sur elle dans son écriture. C'est pourquoi il décida que la déchéance de Tony allait être causée par la substance-même qui lui procura du succès.<sup>272</sup> En le faisant, Stone déviait des histoires de Trail et de Hetch dans lesquelles la chute de Tony n'est pas causée par la consommation du produit qu'il trafique. Le film correspond en quelque sorte à son époque. Après avoir glorifié la drogue dans les années 1970 dans des films tel que *Easy Rider*, Hollywood se tourna vers

---

<sup>269</sup> James Riordan, *Stone: The Controversies, Excesses, and Exploits of a Radical Filmmaker*, New York, Hyperion, 1995, p. 126. Norman Kagan, *The Cinema of Oliver Stone*, New York, Continuum, 1995, p. 55.

<sup>270</sup> Ceci est mieux explicité dans le scénario de Stone, mais une référence à une expression en hébreux dans le film fait comprendre au spectateur les origines de Lopez. La version du scénario que nous avons utilisée pour cette analyse date du 1<sup>er</sup> janvier 1983 (dernière révision) : Oliver Stone, « Scarface », *Internet Movie Script Database*, [En ligne]. <http://www.imsdb.com/scripts/Scarface.html> (Page consultée le 19 mai 2007).

<sup>271</sup> Riordan, *Stone...*, p. 128. Viviane Thill et Michel Cieutat, *Oliver Stone*, Paris, Rivages, 1995, p. 165. Kagan, *The Cinema of...*, p. 55.

<sup>272</sup> Stone affirma qu'il trouvait particulièrement satisfaisant de voir son personnage plonger son nez dans une montagne de cocaïne dans la scène finale. Thill et Cieutat, *Oliver Stone...*, p. 165. Riordan, *Stone...*, p. 129.

des idées plus conservatrices et misa plutôt sur la condamnation des substances illicites, en démontrant le mal qu'elles peuvent faire même à ceux qui en profitent.<sup>273</sup>

Tout comme Trail le fit pour son roman, Stone mena de longues recherches qui le firent voyager à Miami, en Colombie, en Équateur, au Pérou et sur l'île de Bimini, île importante dans l'itinéraire de la livraison de la cocaïne. Il rencontra des trafiquants de drogue et la police.<sup>274</sup> Il fut témoin de la violence et des tueries qu'engendrait ce commerce dans ces différentes régions de même qu'aux États-Unis,<sup>275</sup> et il affirma que dès 1980, il pouvait dessiner un parallèle entre Miami, le Salvador et Nicaragua, ce qui lui permit plus tard de comprendre le lien qui existait entre le marché de la cocaïne et le financement des *contras*.<sup>276</sup> Dans son scénario, Stone ne fait pas seulement référence aux gangsters d'origine cubaine à Miami mais il met aussi en scène des gangsters colombiens et boliviens, eux aussi présents à Miami. De plus, quelques scènes du film se passent en Bolivie, où est installé le fournisseur de cocaïne de Tony. Dans une scène en particulier, plusieurs personnalités importantes impliquées dans le trafic de drogue sont réunies : des hommes d'affaires (impliqués dans des affaires légales ou le trafic de drogue), des politiciens colombiens, des chefs militaires colombiens et même un politicien américain, se rencontrent pour régler des problèmes avec Tony, lui qui constitue le point de contact aux États-Unis. Stone insinue donc que toutes ces catégories de personnes pouvaient être impliquées dans le trafic de drogue. Par ailleurs, Stone fait aussi référence à la corruption de la police locale de Miami. Dans une scène, un agent des stupéfiants de Miami oblige Tony à payer des pots de vins de façon mensuelle pour garantir en quelque sorte que la police ne dérange pas ses activités criminelles. Stone montre dans son film ce qu'il a constaté dans ses recherches, c'est-à-dire des liens intéressés entre le crime organisé et différentes figures d'autorité, que ce soit en Amérique du Sud ou à Miami.

---

<sup>273</sup> Les films *Cocaine Wars* et *Let's Get Harry* sont d'autres exemples de films qui font passer ce message. Sur la montée des groupes de pressions par rapport au contrôle plus serré des drogues, cf. chapitre 1, p. 38.

<sup>274</sup> À Miami, il a aussi rencontré des agents fédéraux, incluant du FBI. Kagan, *The Cinema of...*, p. 55. Riordan, *Stone...*, p. 127-128. Thill et Cjeutat, *Oliver Stone...*, 163-164.

<sup>275</sup> Selon Collett: « Drug dollars generate corruption and violence in both the United States and Latin America. The power of drug dollars has made the U.S. criminal justice system more corrupt than at any other time since Prohibition, according to law enforcement specialists. » Collett, « The Cocaine Connection... », p. 46.

<sup>276</sup> Riordan, *Stone...*, p. 127. Ce lien entre le financement des *contras* et le trafic de drogue est aussi dénoncé par Celerino Castillo III, un agent de la DEA, dans Celerino Castillo III et Dave Harmon, *Powderburns: Cocaine, Contras & the Drug War*, Oakville, Mosaic Press, 1994, 240 pages. Également cf. chapitre 1, p. 33.

L'idée de transposer l'histoire de Scarface au gangstérisme cubain et au trafic de cocaïne ne vint pas de Stone mais bien de Sidney Lumet, le réalisateur qui fut pressenti en premier lieu pour tourner le film.<sup>277</sup> Ce dernier eut aussi l'idée d'intégrer l'exode de Mariel dans l'histoire.<sup>278</sup> *Scarface* débute donc avec un intertitre donnant quelques détails sur l'exode de Mariel, expliquant entre autres que 125 000 Cubains arrivèrent par bateaux aux États-Unis dont environ 25 000 étaient des gens provenant des prisons de Cuba.<sup>279</sup> Il y a aussi des images authentiques de l'arrivée de quelques-uns de ces bateaux, de gymnases accueillant les réfugiés ainsi que de Fidel Castro prononçant un discours sur ces éléments indésirables de la population dont il vient de se débarrasser. Enfin, un dernier élément tiré de la réalité est le camp de réfugiés installé sous des autoroutes où éclate une émeute, événement qui s'est réellement passé, souligné par un intertitre qui le date et le décrit brièvement. C'est lors de cet événement que Tony commit son premier crime en sol américain, en assassinant un ex-politique cubain pour un riche Cubain de Miami. Tous ces détails lient très intimement la fiction à la réalité. Au générique final, il est bien indiqué que l'histoire est une fiction. Comme nous l'avons mentionné au second chapitre, ces éléments de la réalité que Stone et De Palma ont décidés d'intégrer au film, pour donner suite à l'idée de Lumet, laissent planer le doute dans l'esprit du spectateur : Tony Montana n'a jamais existé en tant que tel mais des histoires semblables ont très bien pu se produire, d'autant plus qu'à l'époque, en pleine guerre de la drogue, une vague de violence déferlait véritablement sur Miami.<sup>280</sup>

Dès la fin des années 1970, le rôle de la ville de Miami dans le trafic de drogue devint évident, entre autres à cause des nombreux meurtres, et pour remédier à cette situation, l'administration Reagan mit en branle en janvier 1982 le « South Florida Task Force ». Il s'agissait d'un effort pour coordonner les forces de l'ordre, de la police au service de douane, en passant par le FBI et le DEA, entre autres, afin de sévir sur les lois antidrogue.<sup>281</sup> Dans le film *Scarface*, qui débute en 1980 et qui se termine dans les environs de 1982-1983, les forces de l'ordre sont très peu présentes et ne semblent pas beaucoup interférer dans les activités de Tony. À cinq reprises seulement nous les voyons intervenir.

<sup>277</sup> Après avoir lu le scénario de Stone, Lumet se désista sous prétexte qu'il n'aimait pas ce scénario. Riordan, *Stone...*, p. 130.

<sup>278</sup> Riordan, *Stone...*, p. 127. Internet Movie Database. *Biography for Sidney Lumet: Trivia*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001486/bio> (Page consultée le 18 mai 2007).

<sup>279</sup> Ce sont les chiffres cités dans le film.

<sup>280</sup> Collett, «The Cocaine Connection...», p. 24-25.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 23-25.

Des sirènes de voiture de police se font entendre dans un premier temps, à la fin d'une séquence où Tony et ses comparses fuient un appartement après avoir eu une altercation avec des trafiquants colombiens. Ils ne se font pas prendre puisqu'ils arrivent à fuir avant l'arrivée de la police sur les lieux. Puis, alors que Tony vient de se dissocier de son chef pour devenir lui-même chef d'un réseau de trafic de drogue, l'agent des stupéfiants lui sollicite un pot de vin. Plus tard, Tony tue ce même agent, après avoir tué son ancien chef Lopez, sous prétexte qu'il a été trahi par ces deux hommes. Enfin, Tony est piégé par des agents fédéraux qui l'arrêtent pour « a continuing criminal conspiracy. The RICO Statute. »<sup>282</sup> Mais rien de tout cela n'empêche Tony de continuer ses activités, et les forces de l'ordre ne semblent avoir aucun moyen efficace pour l'arrêter. Il n'est pas recherché pour le meurtre de l'agent de police et son contact colombien a le pouvoir de faire sauter les accusations de conspiration criminelle qui pèsent contre lui. Le film démontre en effet que la nécessité de sévir sur les lois antidrogue à l'époque était urgente.

Dans cette version de *Scarface*, la cicatrice que Tony a au visage est une blessure qu'il se serait fait affliger quand il était dans l'armée cubaine.<sup>283</sup> Elle est en quelque sorte le symbole de la dureté de la vie à Cuba, du régime communiste. Dans la scène où Tony se fait interviewer par des agents de l'INS, il exprime à quel point la vie est difficile dans un pays communiste tel que Cuba où l'on vous dit quoi faire, quoi penser, quoi ressentir, où règne la pauvreté, où l'on travaille plusieurs heures pour en fin de compte n'avoir aucune possession. Il dit aux agents qu'ils ne peuvent comprendre puisqu'ils n'ont jamais fait l'expérience d'une telle situation. Il essaye aussi de se faire passer pour un ex-prisonnier politique et dit que la situation à Cuba justifiait parfaitement les agissements qui ont conduit à son emprisonnement là-bas. Il exige d'eux qu'ils respectent ses « droits de l'homme » : « I'm Tony Montana and I'm a political prisoner here from Cuba and I want my fucking "Human Rights" just like President Jimmy Carter says, okay? »<sup>284</sup> Montana semble donc au courant des politiques étrangères de Carter et de ses idées par rapport à l'importance du respect des droits humains. Un des agents croit d'ailleurs qu'il n'est qu'un escroc qui tente de profiter de la situation

---

<sup>282</sup> Citation tirée du scénario. Stone, « *Scarface* » *Internet Movie Script Database...* Le RICO Statute est le « Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act of 1970 », une loi votée dans l'intention d'éradiquer le crime organisé en attaquant les sources de ses revenus. Jeffrey Rodefer, « RICO Act of 1970 ». In *Gambling Law US*, [En ligne]. <http://www.gambling-law-us.com/Federal-Laws/rico.htm> (Page consultée le 21 mai 2007).

<sup>283</sup> Dans les premières œuvres de *Scarface*, la cicatrice de Tony est le vestige d'une blessure de la Première Guerre mondiale.

<sup>284</sup> Tiré du scénario, ce dialogue figure aussi dans le film. Stone, « *Scarface* », *Internet Movie Script Database...*

pour qu'on le relâche dans la nature sans vérifier ses antécédents. Aussi, comme nous l'avons déjà mentionné, des images de Carter dans deux scènes du film font bien comprendre au spectateur que l'admission de ces réfugiés dans le pays s'est faite sous sa présidence. Il se trouve donc à être en quelque sorte le responsable de tous les aspects négatifs par rapport à l'inclusion de ces réfugiés aux États-Unis. Par ailleurs, aucune image et aucune parole n'apparaissent dans le film au sujet de l'élection de Reagan. Nous ne savons rien non plus sur les politiques qu'avait décidé de prendre l'administration Reagan dès son arrivée au pouvoir par rapport au problème de la drogue.<sup>285</sup>

Revenons au rêve américain. Tony n'est pas le seul de sa famille qui soit immigré aux États-Unis. Sa mère (Miriam Colon) et sa sœur Gina (Mary Elizabeth Mastrantonio) sont elles aussi installées à Miami, dans une modeste maison d'un quartier pauvre. La mère travaille comme couturière dans une manufacture<sup>286</sup> et Gina fréquente un collège où elle prend des cours en cosmétologie, en plus de travailler à temps partiel dans un salon d'esthétique. Elle rêve d'avoir un jour son propre salon. Dans le scénario, il est précisé qu'elles ont quitté Cuba pendant que Tony était enfermé dans une prison militaire. Cette information n'est pas mentionnée dans le film. Ni le film ni le scénario ne précisent les circonstances dans lesquelles elles ont quitté Cuba pour venir aux États-Unis. Cependant, la mère de Tony semble valoriser le fait qu'elle fasse un travail honnête et qu'elle puisse très bien subvenir à ses besoins avec son salaire. Elle rejette l'argent sale que Tony lui offre lors de sa visite, et l'accuse de salir la réputation des Cubains à Miami aux dépens de ceux d'entre eux qui, comme elle, travaillent fort et de façon honnête.<sup>287</sup> Tony ne l'entend pas ainsi et souhaite que les deux femmes puissent jouir des richesses que leur offre ce pays de liberté, c'est pourquoi il leur dit qu'elles n'ont plus besoin de travailler puisqu'il peut maintenant très bien subvenir à leurs besoins. Contrairement à sa mère, Gina n'hésite pas à accepter l'argent

---

<sup>285</sup> Reagan, lors de sa première conférence de presse en tant que président en mars 1981, avait dit que son administration concentrerait ses énergies à appliquer une politique antidrogue du côté de la demande, dans l'équation du trafic de drogue, plutôt que de faire comme les gouvernements précédents, c'est-à-dire d'attaquer à la source, soit les pays exportateurs. Cependant, son administration fit le contraire de ce qu'il avait promis en continuant d'investir dans la répression à la source, à l'extérieur des frontières, tout en coupant dans les programmes pour aider à la réduction de la demande de drogue à l'intérieur des frontières (prévention, désintoxication, etc.). Collett, «The Cocaine Connection...», p. 23-24.

<sup>286</sup> Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent (chapitre 2), il s'agit là d'un emploi typique qu'occupent les personnages féminins latino-américains dans les films.

<sup>287</sup> Dans une scène, lorsque Tony se fait arrêté par le FBI pour conspiration criminelle sous le statut RICO, un des agents de police, sans doute d'origine cubaine, s'acharne lui aussi sur Tony en l'accusant de salir la réputation de la communauté cubaine de Miami.

de Tony. Plus loin dans le film, Gina voit son rêve se réaliser lorsque Tony lui offre son propre salon d'esthétique. Les deux jeunes, Tony et Gina, sont aux États-Unis pour réaliser leur rêve d'être de riches entrepreneurs, chose qui leur était interdite à Cuba, et non pour rester dans la misère comme le fait leur mère et comme ils l'ont connue à Cuba. Implicitement, le film valorise le capitalisme et le libéralisme tout en dénonçant l'injustice du système communiste.

Stone tient souvent un ton moralisateur et véhicule des valeurs conservatrices dans ses œuvres. Il semblerait en effet que l'éducation qu'il a reçue de ses parents conservateurs d'allégeance républicaine transparaisse dans son œuvre.<sup>288</sup> Il reconnaît qu'il était très conformiste quand il était enfant. À l'âge de 20 ans, il s'enrôla dans l'armée pour se battre au Vietnam avec le sentiment que l'Amérique avait le devoir de combattre le communisme en Asie du Sud-Est.<sup>289</sup> C'est à ce moment qu'il découvrit la face cachée de son pays et que changèrent ses idées sur la société américaine. C'est aussi là-bas qu'il fit l'expérience de la drogue (marijuana) pour la première fois.<sup>290</sup> Le message antidrogue du film et les idées anticommunistes de Tony inscrivent *Scarface* dans une tendance conservatrice, mais ceci n'empêche pas le fait que Stone soit également critique face à la société américaine dans son film. Dans une des scènes marquantes du film qui se passe dans un chic restaurant de Miami, Tony et sa femme Elvira (Michelle Pfeiffer) se donnent en spectacle dans une scène de ménage et Tony fait un monologue éloquent sur ce qu'il pense de la bourgeoisie américaine. La scène est d'ailleurs plus longue et élaborée dans le scénario de Stone, De Palma s'étant tenu à l'essentiel du message. Pour mieux la comprendre, voici quelques extraits. Assis à table avec sa femme et son ami Manny (Steven Bauer), Tony se demande s'il mène la vie qu'il voulait :

TONY: Is this it? Is that what it's all about, Manny? Eating, drinking, snorting, fucking? Then what? You're fifty and you got a bag for a belly and tits with hair on 'em and your liver's got spots and you're looking like these rich fuckin' mummies in here? Is that what it's all about?

MANNY: It's not so bad Tony, could be worse....

TONY: (doesn't hear) . . . Is that what I worked 'for? With these hands? Is that what I killed for? For this? (turns his gaze stonily on Elvira) A junkie??? I gotta fucking junkie for a wife? Who never eats nothing, who wakes up with a

<sup>288</sup> Thill et Cieutat, *Oliver Stone...*, p. 21-22.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>290</sup> Sur son séjour au Vietnam et son retour aux États-Unis, voir Riordan, *Stone...*, p. 42-63.

quaalude, who sleeps all day with black shades on, who won't fuck me 'cause she's in a coma!

MANNY: Tony, you're drunk

TONY: ...is this how it ends? And I thought I was a winner?(...) <sup>291</sup>

Tony continue ensuite à critiquer sa femme qui ne peut lui donner un enfant. Cette dernière se fâche, attirant l'attention des autres clients dans le restaurant, et lui répond qu'il n'a lui-même pas les capacités de s'occuper d'un enfant à cause de la vie qu'il mène. Elle quitte le restaurant en furie, sans Tony. Tout le monde regarde la réaction de Tony. Ce dernier leur répond ceci :

TONY: What are you lookin' at? You're a bunch of fuckin' assholes. You know why? You don't have the guts to be what you wanna be. (Il se lève de table.) You need people like me... you need people like me so you can point your fuckin' fingers and say that's the bad guy. So, what that make you? Good? You're not good. You just know how to hide... how to lie. Me, I don't ha'that problem. Me! I always tell the truth... even when I lie. So say goodnight to the bad guy! Come on! It's the last time you're gonna see a bad guy li'this again. (Il quitte la salle.) <sup>292</sup>

Juste avant cette scène du restaurant, dans le bureau de son avocat, Tony s'offusqua du fait qu'il allait sans doute être emprisonné pour cause de blanchiment d'argent, en affirmant que le pays entier s'était construit sur de l'argent blanchi. Tony croit qu'il n'est pas le seul à être malhonnête dans ses activités et déplore le fait que d'autres, plus hypocrites à ses yeux, soient tout aussi coupables mais à l'abri de toute accusation, osant même porter leurs jugements sur des escrocs comme lui. On remarquera d'ailleurs que les autres personnes dans la salle du restaurant sont tous des gens d'un âge avancé, riches, dont la description sied à celle de WASP. Stone connaît bien ce monde puisque son père était agent de change à Wall Street. Il s'est permis ainsi, par la voie de son personnage, de critiquer le monde financier des États-Unis. <sup>293</sup> Stone lance les dénonciations et les critiques de tout côté, autant vers les bons que les méchants.

<sup>291</sup> Tiré du scénario, ce passage est présenté pratiquement tel quel dans le film. Stone, « Scarface », *Internet Movie Script Database...*

<sup>292</sup> Transcription du film faite par l'auteur.

<sup>293</sup> Stone fera plus tard un film sur le sujet qui s'intitule *Wall Street* (1987). Un parallèle intéressant peut être fait entre la montée du protagoniste de *Wall Street* avec la montée de Tony, les deux œuvrant dans des mondes à la fois semblables et différents. Stone fit d'ailleurs une remarque à propos de plusieurs hommes d'affaires lui ayant affirmé qu'ils appréciaient *Scarface* car le film utilise un langage qu'ils utilisent eux-mêmes dans leur milieu de travail. Riordan, *Stone...*, p. 132. Thill et Cieutat, *Oliver Stone...*, p. 163.

Puisque Sidney Lumet s'était désisté, la réalisation fut assignée à Brian De Palma, déjà reconnu comme une figure controversée d'Hollywood à l'époque, tout comme Stone d'ailleurs. Stone n'ayant pas hésité à montrer tout ce qu'il avait appris durant ses recherches, même les crimes les plus sordides,<sup>294</sup> et De Palma étant resté relativement fidèle à ce scénario,<sup>295</sup> ceci donna comme résultat final un film d'une violence certaine, avec un langage particulièrement vulgaire, ce qui fit réagir bien des gens avant et après sa sortie en salle. Le film se heurta d'abord au comité d'évaluation de la *Motion Picture Association of America* qui lui attribua une cote X au lieu de la cote R à laquelle s'attendaient les créateurs du film. Finalement, et avec peu de modifications, le film reçut une cote R.<sup>296</sup> Néanmoins, à sa sortie, le film reçut une critique négative de la plupart des critiques de cinéma dans les publications majeures de la presse écrite américaine.<sup>297</sup> Ils décriaient surtout le mauvais langage et la violence démesurés selon leur jugement.<sup>298</sup> Le film n'était probablement pas plus violent que d'autres ayant été tournés précédemment à Hollywood<sup>299</sup> mais d'année en année, les avancées technologiques permettent toujours la création d'effets spéciaux de plus en plus réalistes et impressionnants, donc de plus en plus susceptibles de choquer les spectateurs davantage. Le film écopa de ces mauvaises critiques car les recettes au box-office ne furent pas celles qu'espéraient le réalisateur et le scénariste.<sup>300</sup> Le film ne fut pas non plus un échec total, ayant récolté suffisamment de recette pour générer un profit. Aussi connut-il un réel

---

<sup>294</sup> Nous pensons ici, entre autres, à la scène dans laquelle on voit un Colombien mutiler et tuer un comparse de Tony avec une scie à chaîne. Stone a assuré qu'il y avait véritablement eu deux Colombiens tués de cette manière dans la région du « South Florida » (comtés de Miami-Dade, Broward et Palm Beach). Riordan, *Stone...*, p. 132.

<sup>295</sup> Stone a exprimé sa satisfaction quant au respect de son scénario dans le film de De Palma. *Ibid.*, p. 130

<sup>296</sup> Laurent Bouzereau, *The De Palma Cut: The Films of America's Most Controversial Director*, New York, Dembner Books, 1988, p. 66.

<sup>297</sup> Voir par exemple David Ansen, « Gunning Their Way to Glory », *Newsweek*, 102 (12 décembre 1983), p. 109, et Richard Corliss « Say Good Night to the Bad Guy », *Time*, 122 (5 décembre 1983), p. 100. Kagan présente un résumé des principales critiques dans Kagan, *The Cinema of...*, p. 62-65.

<sup>298</sup> D'autres critiques négatives sur la stylistique et le développement des personnages ont aussi été faites, ce qui dans notre étude nous concerne moins mais qui n'ont pas aidé à mousser la popularité du film. De plus, De Palma fut nommé aux Razzie Awards dans la catégorie des pires réalisateurs pour l'année 1984. Il s'agit d'un événement qui honore les pires œuvres cinématographiques de l'année. D'autres critiques, comme Roger Ebert, ont dit comprendre que la violence soit justifiée. Roger Ebert « Scarface », *rogerebert.com : Movies & More*. [En ligne]. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19831209/REVIEWS/312090301/1023> (Page consultée le 15 mai 2007, article paru le 9 décembre 1983).

<sup>299</sup> À sa sortie en 1932, le premier film *Scarface* fit lui aussi scandale à cause de la violence qui y était illustrée. Voir Vincent Canby, « How Should We React to Violence? », *The New York Times*, 11 décembre 1983, p. 11:23:1.

<sup>300</sup> D'après le site [www.imdbpro.com](http://www.imdbpro.com), le film a généré 656 161 \$ au box-office tandis que les locations de VHS ont généré 23 333 500 \$. Internet Movie Database Pro. *Scarface Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0086250/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007).

succès auprès des gangsters eux-mêmes, un peu partout autour du monde, à cause de son réalisme et de sa représentation fidèle de ce monde dans lequel ils évoluaient.<sup>301</sup> Ce qui est probablement surprenant pour ses créateurs, c'est que le film s'est graduellement ancré dans la culture populaire américaine malgré tout, en commençant par quelques sous-cultures (hip hop par exemple) pour devenir un film culte, voire un classique du cinéma américain.<sup>302</sup>

### 3. La Bamba

Les deux films que nous venons d'analyser furent créés et tournés par des réalisateurs américains d'origine anglo-saxonne ou issus de familles immigrantes européennes de longue date. Ces films alimentent tous deux, à leur façon, des stéréotypes qui existent aux États-Unis sur les Latino-Américains : dans l'un ils sont des paysans-soldats ou femme à protéger contre une force étrangère, et dans l'autre ils sont de dangereux gangsters drogués. D'aucune manière ces deux films n'ont tenté de changer ces stéréotypes. Dans les deux cas, les Latino-Américains ont joué les rôles des méchants. Malgré l'accroissement d'immigrants latino-américains aux États-Unis durant cette décennie et durant la décennie précédente, Hollywood continua à diffuser ces vieux stéréotypes.<sup>303</sup> Mais Hollywood a l'habitude de puiser ses méchants chez les pays ennemis des États-Unis, particulièrement les pays communistes (ou accusés en tant que tel par les États-Unis) durant la guerre froide. Il était donc normal que la situation au Nicaragua et le problème des réfugiés de Mariel, pour ne citer que ces deux exemples, aient inspiré des méchants à Hollywood, d'autant plus que l'Amérique latine avait inspiré des méchants bien avant les années 1980.<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> Stone a déclaré que *Scarface* lui a valu plus de champagne gratuit que tout autre film, de la part de gangsters de divers endroits dans le monde. Riordan, *Stone...*, p. 132-133. Thill et Cieutat, *Oliver Stone...*, p. 163.

<sup>302</sup> « Ce n'est qu'après les succès répétés de Stone comme réalisateur que *Scarface* devint un film-culte dans les magasins de vidéo. "Oliver s'est révélé un cinéaste respecté pour ses préoccupations sociales et politiques : du coup on a revu mon film d'un autre œil", affirme De Palma aujourd'hui. » Thill et Cieutat, *Oliver Stone...*, p. 164-165. Voir également Riordan, *Stone...*, p. 133. Un DVD proposant le film ainsi que des entrevues et des images du tournage est sorti en 2003 et connut un succès commercial, perpétuant la renommée et la popularité du film.

<sup>303</sup> Hollywood s'est déjà soucié de l'image que l'on projetait des Mexicains, par exemple lors de la Première guerre mondiale. Voir Woll, *The Latin Image...*, p. 13.

<sup>304</sup> Selon Woll, dès le début du cinéma, les Américains ont présenté des personnages latino-américains dans leurs films. *Ibid.*, p. 6.

Comme nous l'avons entrevue au deuxième chapitre, les années 1980 voient l'émergence d'un courant de films tournés par des américains d'origine hispanique mais aussi anglo-saxonne,<sup>305</sup> mettant en vedettes des personnages latino-américains et chicanos sous un œil plus positif. Parmi ces films, un seul connut un succès retentissant au box-office et ce fut *La Bamba*. Le scénariste et réalisateur de cette œuvre, Luis Valdez, est un précurseur dans le courant artistique chicano. Fils de travailleurs agricoles immigrants d'origine mexicaine, Valdez débuta sa carrière au théâtre dans les années 1960 et fonda en 1965 *El Teatro Campesino*, un théâtre chicano qui initia le mouvement artistique chicano aux États-Unis.<sup>306</sup> Ce théâtre, qui était au départ le théâtre d'un syndicat de travailleurs agricoles mexicains, était utilisé pour éduquer et informer les travailleurs, ainsi que le public au sens large, sur des problèmes culturels et politiques concernant les Chicanos et les travailleurs migrants.<sup>307</sup> Valdez et son théâtre quittèrent le syndicat en 1967 pour élargir leur portée et leur message. Leurs pièces mélangeaient les genres, des plus folkloriques aux plus populaires, et traitaient de diverses questions historiques ou modernes concernant les Mexicains aux États-Unis.<sup>308</sup> Ainsi, la troupe acquit une notoriété et entraîna d'autres troupes dans le mouvement chicano.<sup>309</sup> Voulant toujours atteindre un plus grand auditoire avec son message sur l'expérience chicano, Valdez vit sa pièce de théâtre musicale à succès *Zoot Suit* présentée sur Broadway en 1979. Cette pièce eut d'ailleurs plus de succès que le film qu'il en tira en 1981.<sup>310</sup> Puis il connut son plus grand succès, et a probablement atteint son plus grand auditoire, avec le film *La Bamba* en 1987.<sup>311</sup>

---

<sup>305</sup> Nous avons vu *The Milagro Beanfield War* de Robert Redford précédemment.

<sup>306</sup> Un article sur le site Internet Thomson Gale dit de lui qu'il est « Legitimately called the father of Chicano theater ». Thomson Gale, *Hispanic Heritage : Luis Valdez*, [En ligne]. [http://www.gale.com/free\\_resources/chh/bio/valdez\\_1.htm](http://www.gale.com/free_resources/chh/bio/valdez_1.htm) (Page consultée le 14 juin 2007).

<sup>307</sup> La troupe faisait ce qu'on appelle en anglais du théâtre « agitprop » (*agitation and propaganda*). La troupe fut fondée alors que le syndicat était en grève et ce théâtre permettait au syndicat d'exprimer ses revendications par cette voie. Book Rags, *Encyclopedia of World Biography on Luis Valdez*, [En ligne]. <http://www.bookrags.com/biography/luis-valdez/> (Page consultée le 14 juin).

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> Ce mouvement atteignit son apogée en 1976 alors que cinq festivals de théâtre mexicain furent célébrés durant l'été. Le mouvement se dispersa durant les années 1980. Voir Thomson Gale, *Hispanic Heritage...*

<sup>310</sup> Cf. chapitre 2, p. 75-76 pour une courte analyse du film *Zoot Suit*.

<sup>311</sup> « The movie was an overwhelming box office success. » Book Rags, *Encyclopedia of World Biography on Luis Valdez...* D'après le site [www.imdbpro.com](http://www.imdbpro.com), le film a généré 54 215 416 \$ au box-office. Par comparaison, *Predator* qui a été un grand succès au box-office a généré 59 735 548 \$. Internet Movie Database Pro. *La Bamba Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0093378/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007) ; Internet Movie Database Pro. *Predator Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0093773/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007).

Valdez avait donc déjà une expérience considérable dans l'art de donner une voix à cette minorité ethnique de longue date des États-Unis que sont les Chicanos, ou Mexico-Américains. Avec *La Bamba*, il porta à l'écran la biographie de Richard Valenzuela, alias Ritchie Valens, un chanteur de rock and roll qui connut une fin tragique dans un accident d'avion en 1958, à l'âge de 17 ans, huit mois après le début de sa fulgurante carrière en musique. Encore une fois, nous précisons que notre but n'est pas de déterminer ce qui est faux et ce qui est véridique dans le film par rapport à la vie de Valens, mais de relever les idées véhiculées concernant les Latino-Américains et les éléments historiques pertinents.

Le film débute en été 1957 au nord de la Californie<sup>312</sup> alors que Ritchie (Lou Diamond Phillips), âgé 16 ans, travaille avec sa mère Connie (Rosana DeSoto) dans un verger d'abricots. Ils vivent avec les deux petites filles et le bébé de Connie dans un camp de travailleurs migrants. Malgré cette nombreuse famille, le père est absent. Bob Morales (Esai Morales), le demi-frère plus vieux de Ritchie est l'idole de ce dernier même si Bob est l'enfant terrible de la famille. Il est la seule présence masculine dans la vie de Ritchie et même lui n'est pas très présent dans sa vie puisque le film commence alors que Bob vient de terminer un séjour d'un an en prison. À sa sortie de prison, Bob va chercher sa famille au camp de travailleurs pour les ramener en ville, à Pacoima près de Los Angeles, où il a acheté une maison dans un quartier pauvre avec l'argent qu'il a gagné dans le trafic de drogue. Une fois en ville, Ritchie fréquente l'école secondaire et sa mère arbore un uniforme de serveuse de restaurant ou de femme de chambre.<sup>313</sup> Tous ces éléments ont tôt fait de situer Ritchie dans un milieu pauvre et difficile. Pour ajouter à cette misère, Bob mène la vie dure à sa copine Rosie (Elizabeth Peña), une jeune fille mexico-américaine qu'il a ramené du camp des travailleurs en même temps que sa famille. Cette dernière se plaint de l'absence de Bob et lorsqu'elle tombe enceinte, elle est dévastée par l'indifférence et la mauvaise attitude de Bob. Elle souffre aussi de la consommation de drogue et d'alcool de Bob ainsi que de sa violence envers elle. Elle semble être malheureuse dans sa vie avec Bob et pourtant, elle ne semble pas avoir les moyens de s'en sortir. Ritchie et Connie assistent impuissants à la misère du jeune couple. Bob, qui affirme ne pas comprendre l'utilité d'être présent dans la vie de son enfant, puisque lui-même n'a pas eu de père, semble perpétuer malgré lui la misère caractéristique de son milieu. L'absence du père semble en fait expliquer grandement

---

<sup>312</sup> Les indications de temps et de lieu sont données par un sous-titre dans le film.

<sup>313</sup> Le véritable métier de Connie n'est pas spécifié, seul son uniforme nous indique le genre de métier qu'elle exerce.

la raison pour laquelle la famille Valenzuela se retrouve dans cette situation de pauvreté, que ce soit pour des raisons affectives ou monétaires.<sup>314</sup>

D'autres éléments qui freinent la famille et particulièrement Ritchie dans son épanouissement sont le racisme et les divisions sociales dont les Mexico-Américains sont victimes dans la société américaine de l'époque et qui apparaissent dans le film. Ritchie devient amoureux de la jolie blonde Donna (Danielle von Zerneck) dès qu'il la voit pour la première fois en salle de classe, mais le camarade de Ritchie a tôt fait de lui dire : « Forget it. She's way above your class. »<sup>315</sup> Ceci n'empêchera pas Ritchie de tenter sa chance auprès de la belle mais leur relation sera freinée par le père de cette dernière qui n'approuve pas la fréquentation de sa fille, car non seulement Ritchie n'est pas blanc mais il est un musicien, ce qui ne semble pas être un emploi respectable pour le père de Donna.<sup>316</sup> Par ailleurs, lorsque Ritchie enregistre son premier album, son gérant Bob Keene (Joe Pantoliano) lui suggère de changer son nom, Richard Valenzuela, pour Ritchie Valens, en lui expliquant que dans ce métier c'est normal de changer son nom. En fait, Keene a quelque peu anglicisé le nom de Ritchie, probablement pour être plus vendeur. Néanmoins, le film montre un animateur de radio qui devine que Ritchie est « one of those barrio kids from the Valley. »<sup>317</sup> Malgré tout, Ritchie réussit à percer et à avoir du succès très rapidement. Il parvient même à avoir du succès en enregistrant une chanson traditionnelle mexicaine en espagnol intitulée *La Bamba*, malgré les réticences de son gérant.<sup>318</sup> Il vit son rêve américain, passant de la pauvreté à la richesse et à la popularité.

Ironiquement, Ritchie ne parle pas espagnol. Il a tout de même chanté une chanson en espagnol mais comme il le dit dans le film pour convaincre son gérant : « If Nat King Cole can sing in Spanish, so can I, right? »<sup>319</sup> D'ailleurs, lors de leur première rencontre, Keene s'est d'abord adressé à Connie puis à Ritchie en espagnol. C'est alors que Ritchie déclare pour la première fois dans le film qu'il ne parle pas espagnol. Il semble tout à fait assimilé, ne parlant que l'anglais et écoutant de la musique de la culture populaire

---

<sup>314</sup> L'absence du père est un élément qui se retrouve dans plusieurs films que nous avons visionnés tels que *Bad Boys*, *Scarface*, *Salsa*, *Stand and Deliver*, etc.

<sup>315</sup> Transcription du film par l'auteur.

<sup>316</sup> Au sujet de Ritchie, le père de Donna s'exclame : « He plays that goddam jungle music! Need I say more? » Transcription du film par l'auteur.

<sup>317</sup> Transcription du film par l'auteur.

<sup>318</sup> Son gérant lui dit : « Rock and roll in Spanish. You gotta be crazy. » Transcription par l'auteur.

<sup>319</sup> *Ibid.*

américaine, c'est-à-dire du rock and roll. Il n'a jamais mis les pieds au Mexique non plus, comme il l'explique à son gérant. D'après le film, c'est Bob qui initie Ritchie à la culture mexicaine et c'est grâce à Bob que Ritchie s'est intéressé à la chanson *La Bamba*. Bob, tout comme Connie, parle espagnol.<sup>320</sup> Bob semble aller fréquemment au Mexique pour faire du trafic de drogue. Un jour, il emmène Ritchie à Tijuana au Mexique pour lui payer une prostituée, pensant que c'est ce dont il a besoin pour enrayer sa tristesse causée par sa rupture avec Donna. À Tijuana, Bob parle à Ritchie de l'importance d'être fier de son nom. Il déplore le fait qu'avec son nouveau nom, personne ne se doutera de ses origines mexicaines et il trouve que c'est insulter la mémoire de son père. Ritchie réplique vivement en rappelant à Bob que son père était un fier Américain : « Steve [le père de Ritchie] was so gung-ho American, he'd be proud of anything I do! Lay off! »<sup>321</sup> Ritchie défend son attachement à la culture américaine, mais durant son voyage, il reste ouvert à la culture mexicaine, entre autres en s'intéressant à la chanson *La Bamba* qui est jouée par un groupe de mariachis dans un bar de Tijuana. Durant cette escapade, Bob présente à Ritchie son père spirituel, un vieux « curandero », un guérisseur et un sage qu'il fréquente depuis plusieurs années. Le vieil homme donne un talisman à Ritchie. Bob lui explique que cela l'aidera pour ses cauchemars s'il y croit.<sup>322</sup> À partir de ce moment, Ritchie portera toujours son talisman, ce qui symbolise son adoption de la part mexicaine de sa culture et de son héritage.

Dans le film, Bob représente à la fois la culture mexicaine, ce qui est un aspect positif dans la vie de Ritchie, et le méchant qui est jaloux du succès de Ritchie. Bob est un criminel qui a fait de la prison, qui continue toujours à faire du trafic de drogue, qui consomme de la drogue et de l'alcool, qui ne s'occupe pas de sa femme et de son enfant et qui parfois a une mauvaise influence sur Ritchie. Dans ce même voyage à Tijuana où il a initié Ritchie à la culture mexicaine, Bob le fit boire beaucoup d'alcool et voulu lui payer une prostituée. De plus, il a profité du fait que Ritchie était saoul pour le faire tatouer sans son consentement, le tatouage étant une pratique marginale à l'époque, réservée entre autres aux délinquants du type de Bob. Par ailleurs, Bob est souvent montré avec une bouteille à la

---

<sup>320</sup> Il n'est pas expliqué pourquoi Ritchie ne parle pas espagnol alors que son grand frère et sa mère le parlent.

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> Le film illustre à diverses reprises, comme un leitmotiv, le cauchemar de Ritchie : il visualise l'accident d'avion qui est survenu au dessus de la cour de son école primaire et qui a tué des camarades de classe dont son ami. Ritchie était absent de l'école cette journée là pour les funérailles de son grand-père et considère que c'est ce qui lui a sauvé la vie. C'est ce qui explique sa croyance en son destin exceptionnel mais aussi sa peur des avions.

main, et lors du premier concert de Ritchie, Bob est arrivé en retard, saoul, et a provoqué une bagarre dans la salle. Par la suite, à mesure que Ritchie avançait dans sa carrière, Bob manifestait de plus en plus sa jalousie envers son frère jusqu'au jour où, dans une échauffourée, Bob arracha du cou de Ritchie son talisman.<sup>323</sup> À côté de son frère, Ritchie semble être le garçon parfait, sans aucun travers et toujours à son affaire avec une attitude positive et un optimisme inébranlable. Il serait difficile de croire que les deux frères étaient parfaitement opposés tel qu'illustré dans le film, avec un frère ayant tous les défauts et l'autre ayant toutes les qualités. Valdez semble s'être plié aux standards hollywoodiens en créant une dichotomie aussi prononcée entre ces deux personnages et cela fut probablement profitable vu le succès qu'a obtenu le film. Cela dit, le fait que le film ait été créé par un artiste latino-américain n'a pas préservé le film de tout stéréotype, comme si les stéréotypes étaient nécessaires pour garantir le succès d'une œuvre. L'importance d'une compréhension facile et rapide des personnages paraît essentielle, même si le film a pour objectif de donner une voix et un point de vue différents sur une ethnie qui n'est habituellement pas au premier plan dans les œuvres qui sortent de l'industrie hollywoodienne.

Le film *La Bamba*, dont l'histoire se situe dans les années 1950, fut tourné durant les années 1980, deux décennies qui comportent plusieurs similarités.<sup>324</sup> Ces deux décennies sont marquées par un courant conservateur avec, à Washington, des présidents républicains dirigeant un gouvernement conservateur. Ce courant a forcément eu son influence sur la société et la culture américaine. Les deux décennies furent entraînées dans un mouvement patriotique et une morale conservatrice qui transparait dans les films tournés à ces époques respectives. De plus, l'industrie hollywoodienne produisit durant les années 1980 plusieurs films nostalgiques dont l'histoire se passe dans les années 1950, avec en tête de file le film à succès *Back to the Future*. *La Bamba* fait partie de ce courant et arbore effectivement un ton moralisateur, par exemple via le traitement des personnages de Bob et de Ritchie. Ritchie qui garde toujours un comportement irréprochable, une attitude optimiste et une foi inébranlable en sa bonne étoile se voit récompensé par l'atteinte de son rêve. De l'autre côté, Bob qui n'est pas sans talent, ayant gagné 500\$, de l'équipement et des cours d'art dans un concours de dessin, ne donne pas suite à cette petite victoire et se voit même puni de son mauvais comportement par la suggestion que peut-être serait-il responsable de la fin tragique de son

---

<sup>323</sup> La diégèse fait en sorte que cet incident paraisse comme étant la cause de l'accident de Ritchie : cela survient peu avant l'écrasement d'avion qui tua Ritchie, comme s'il n'était plus sous la protection du talisman, et cela à cause de son frère.

<sup>324</sup> Palmer, *The Films of the Eighties*, p. ix.

frère pour avoir brisé son talisman lors de son altercation avec ce dernier. Enfin, en tout bon chrétien qu'il est, Ritchie n'aurait tout de même pu quitter ce monde sans avoir pardonné les fautes de son frère : quelques heures avant sa mort, son coup de téléphone à Bob règle le conflit entre les deux frères.<sup>325</sup> En moulant son personnage ainsi, Valdez fait de Ritchie un mythe, le mythe d'un homme ayant vécu le rêve américain et devenant ainsi un héros national. Comme nous l'avons constaté dans les chapitres précédents, la mythologie est un concept important dans la rhétorique conservatrice. Elle apporte un modèle de perfection à suivre, issue du passé et garante d'un avenir meilleur pour la société américaine.

*La Bamba* reçut une bonne critique de manière générale, malgré la naïveté de l'histoire et de la construction des personnages, les clichés, une fin connue, et un style très classique et conventionnel dans le genre biographique, éléments reprochés par plusieurs critiques.<sup>326</sup> La plupart des critiques pardonnent ces petits défauts et s'accordent pour dire que le film est un bon divertissement chaleureux et sentimental, que la musique est excellente<sup>327</sup> et surtout que le bon jeu des acteurs a amplement contribué au succès du film.<sup>328</sup> De plus, nous constatons que la formule nostalgique semble avoir marché lorsque nous lisons ce passage de la critique de Clark Quinn expliquant les raisons pour lesquelles le film fonctionne : « Finally, this is a stirring celebration of the success of the music of the Fifties

---

<sup>325</sup> Peut-être aurions-nous pu pousser l'analyse en constatant que Ritchie fut puni par la mort pour avoir osé repousser les barrières sociales et avoir obtenu ainsi du succès en réalisant son rêve de faire de la musique, un peu de la même manière que nous avons analysé la mort punitive de certains personnages américains voulant rester en Amérique latine au chapitre 2 (cf. p. 62-64). Mais le film étant basé sur l'histoire vraie de Ritchie Valens, Valdez ne pouvait se permettre d'altérer la finale et laisser croire que l'accident n'eut jamais lieu. Il n'aurait donc pu inventer pareille finale dans l'intention de faire une telle morale de façon consciente ou inconsciente.

<sup>326</sup> Roger Ebert, « La Bamba », *Chicago Sun-Times*, [En ligne]. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19870724/REVIEWS/707240301/1023> (Page consultée le 13 juin 2007, article paru le 24 juillet 1987) ; Hal Hinson, « La Bamba », *Washington Post*, [En ligne]. [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/labambapg13hinson\\_a0c945.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/labambapg13hinson_a0c945.htm) (Page consultée le 14 juin 2007, article paru le 24 juillet 1987) ; Janet Maslin, « Brief Candle », *New York Times*, 24 juillet 1987, p. C4:3 ; Desson Howe, « La Bamba », *Washington Post*, [En ligne]. [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/labambapg13howe\\_a0b0d8.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/labambapg13howe_a0b0d8.htm) (Page consultée le 14 juin 2007, article paru le 24 juillet 1987) ; Mark R. Leeper, « La Bamba », *Internet Movie Database*, [En ligne]. <http://reviews.imdb.com/Reviews/01/0154> (Page consultée le 14 juin 2007, article paru en 1987).

<sup>327</sup> Sur la trame sonore, les chansons de Ritchie Valens sont reprises par le groupe Los Lobos.

<sup>328</sup> Les acteurs sont d'ailleurs tous d'origine hispanique à l'exception, ironiquement, de Lou Diamond Phillips qui personnifie Ritchie : il est d'origine philippine et hawaïenne avec des traces hispaniques, amérindiennes et irlandaises. D'après l'article de Jennifer Foote, « Hispanic Hollywood », *Newsweek*, 110 (17 août 1987), p. 67. Le site [imdb.com](http://www.imdb.com) confirme qu'il est né aux Philippines. *Internet Movie Database*, *Lou Diamond Phillips*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001617/> (Page consultée le 15 juin 2007).

and of the cultural influences that shaped, at least, part of it. »<sup>329</sup> Enfin, quelques critiques ont applaudi le réalisateur pour avoir porté à l'écran l'histoire d'un membre d'une communauté ethnique minoritaire des États-Unis, et par le fait même, d'avoir quelque peu éduqué le public sur les conditions de vie des Hispano-Américains, notamment des travailleurs agricoles.<sup>330</sup>

Par ailleurs, un article intéressant sur la production de films hispaniques à Hollywood parut dans le magazine *Newsweek* le mois suivant la sortie de *La Bamba*. L'article intitulé « Hispanic Hollywood » avec en exergue: « "La Bamba" heralds a new Latin beat on celluloid », traite du succès « unique » de *La Bamba* et parle d'un nouveau marché lucratif pour les producteurs hollywoodiens. L'article fait le constat du changement de cap des producteurs hollywoodiens qui, quelques années auparavant, n'étaient pas intéressés à percer le marché hispanique aux États-Unis, mais qui ont commencé tranquillement à proposer des versions espagnoles de films tournés en anglais. Avec le succès de *La Bamba*, l'auteur de l'article Jennifer Foote prévoit qu'il y a non seulement un avenir pour les films en espagnol mais aussi pour les films illustrant des Hispano-Américains. Foote fait mention d'une nouvelle génération d'acteurs d'origine latino-américaine de talent qui, à son avis, seront dorénavant moins confinés à des rôles stéréotypés. Elle termine en rappelant que la population hispanique aux États-Unis est en forte croissance, ce qui constitue un marché considérable, et qu'un changement des perceptions dans l'industrie cinématographique lui paraît inévitable.<sup>331</sup> Il est vrai que nous avons pu trouver un certain nombre de films des années 1980 mettant en scène des personnages hispaniques mais il faudrait poursuivre nos recherches plus loin dans les années 1990 et 2000 pour voir si effectivement les choses ont changé à Hollywood depuis la parution de l'article de Foote.

---

<sup>329</sup> Clark Quinn, « La Bamba », *Internet Movie Database*, [En ligne]. <http://reviews.imdb.com/Reviews/00/0056> (Page consultée le 14 juin 2007). De plus, Janet Maslin dans sa critique mentionne qu'un des passages forts du film est celui du spectacle d'Alan Freed mettant en scène des personnalités de stars du rock and roll de l'époque. Maslin, « Brief Candle »..., p. C4:3.

<sup>330</sup> Leeper, « La Bamba », *Internet Movie Database...* ; Hinson, « La Bamba », *Washington Post...*

<sup>331</sup> Foote, « Hispanic Hollywood »..., p. 66-67.

## CONCLUSION

Historiquement, les États-Unis ne se sont jamais véritablement soucieux des pays au sud de leur frontière sauf dans des cas exceptionnels, comme par exemple lorsque le pays était encore en pleine expansion et que les Américains allaient coloniser de plus en plus loin sur les territoires espagnols au sud et à l'ouest, ou encore lorsque le gouvernement américain sentait que des forces de pays étrangers empiétaient dangereusement sur l'hémisphère Ouest. Des entrepreneurs s'y sont aussi intéressés pour aller y exploiter les richesses naturelles ou pour y faire différents commerces. Les Américains ont plutôt entretenu les préjugés et stéréotypes sur leurs voisins, des stéréotypes principalement basés sur leur « race » et sur leur religion catholique. Avec l'avènement des droits de l'homme et des mouvements égalitaires, les stéréotypes se sont modifiés au fil du temps, mais ils n'ont jamais véritablement disparus de la culture populaire américaine.

Durant les années 1980, le gouvernement américain s'est encore une fois tourné vers l'Amérique latine après plusieurs années d'indifférence. Encore une fois, c'était pour une raison de sécurité du territoire de l'hémisphère Ouest. Quelques dizaines d'années après Cuba, de nouveaux gouvernements socialistes apparaissaient en Amérique centrale et le gouvernement de Reagan, y voyant les tentacules du bloc soviétique se déployer, décida d'intervenir. Juste avant Reagan, Carter n'avait pas cru bon de s'en préoccuper outre mesure. Mais Reagan entraînait avec lui une vague optimiste et patriotique dont avait besoin le moral du pays après une décennie de désillusions et d'échecs, tant au plan des affaires étrangères qu'au plan économique et social. La guerre froide en fut ravivée, ce qui mena les États-Unis à s'impliquer davantage en périphéries, c'est-à-dire au tiers monde, où ils se sont disputés l'influence politique de divers pays africains, asiatiques et latino-américains avec l'URSS. Les deux puissances mesuraient ainsi leurs forces tout en évitant de s'affronter directement.

Les relations étrangères avec l'Amérique latine dans le contexte de la guerre froide ne furent pas les seules préoccupations des Américains vis-à-vis de cette région. Une vague d'immigration latino-américaine déferlait sur les États-Unis, toujours en augmentation constante durant la décennie. L'impact social et économique de cette immigration commençait à inquiéter la population américaine durant cette période cruciale de marasme économique. Non seulement croyait-on que ces nouveaux travailleurs venaient prendre les quelques emplois non-qualifiés disponibles malgré la désindustrialisation et la mécanisation

aux dépens des travailleurs américains, mais on se plaignait également que ces nouveaux arrivants ne s'intégraient pas comme l'avaient fait avant eux des générations d'immigrants européens. Les immigrants hispaniques avaient plutôt tendance à garder leur langue, et par conséquent leur culture, puisqu'ils n'avaient pas besoin d'apprendre l'anglais pour se débrouiller aux États-Unis. Ils se sont installés ensemble dans les *barrios*, et la proximité de leurs pays d'origine a fait qu'ils ne s'en sont jamais réellement détachés, au point où plusieurs d'entre eux n'ont même jamais senti véritablement le besoin de faire une demande de citoyenneté américaine. Et pour aggraver le tout, qui dit immigrant illégal dit impôts non payés et bénéficie gratuit des services gouvernementaux, une situation qui irritait plusieurs citoyens américains.

Nous avons entamé cette recherche avec une première idée en tête. Nous avons constaté alors que dans le cinéma hollywoodien, les ennemis sont souvent inspirés des ennemis politiques ou sociaux des États-Unis. Puisque durant la décennie des années 1980 les États-Unis étaient en relation avec l'Amérique latine sur divers plans, nous voulions vérifier si cette région avait été effectivement représentée au cinéma et de quelle façon elle l'avait été. Nous croyions que les Latino-Américains devaient surtout être présentés en tant qu'antagonistes, utilisés dans les rôles des personnages secondaires, avec des traits de caractère et une apparence très stéréotypés. Notre recherche ne nous a pas donné totalement tort. La plupart des films commerciaux destinés à un large public américain nous montrent une image négative des pays latino-américains et de ses ressortissants. Les pays sont en guerre, pauvres, ruinés, où l'espace est partagé entre des villes sales et une jungle dangereuse. Quelques coins paradisiaques y sont illustrés, comme des haciendas majestueuses, mais qui trop souvent appartiennent à des gangsters et des caïds de la drogue ou encore à des politiciens corrompus. Mettre le pied en Amérique latine est une entreprise périlleuse pour tout citoyen des États-Unis. Et que dire des Latino-Américains présentés dans des rôles de guérilleros, de militaires violents, de riches gangsters, de politiciens véreux et de paysans victimes de tous ces dits personnages.

Évidemment, de leur côté, les Américains ont le beau rôle. Ils sont là pour aider les peuples opprimés de l'Amérique latine, les défaire de gouvernements non-démocratiques, les protéger de forces extérieures destructrices et, à l'opposé, pour démontrer au public leur propre supériorité physique, matérielle et intellectuelle par rapport aux Latino-Américains. De façon inconsciente pour la plupart du temps, ces films font la promotion de certaines

idées non seulement typiquement américaines devenues presque habituelles dans le cinéma hollywoodien (idées prodémocrates, anticomunistes, etc.), mais également conservatrices à cause du tournant conservateur qu'avait pris la société américaine durant cette décennie. Ces idées sont accompagnées d'un patriotisme exacerbé. Les films militaires ont d'ailleurs la cote, et par l'entremise de personnages plus grands que nature, on tente à travers ces films de racheter la défaite du Vietnam, comme pour réécrire et enjoliver l'histoire nationale dans l'imaginaire collectif du peuple américain. Tout comme Reagan, ces films se veulent rassurant quant à la puissance des États-Unis.

Cette façon que les Américains ont de se présenter sous un œil avantageux et de présenter des étrangers négativement n'est pas un phénomène nouveau dans le Hollywood des années 1980. Non seulement ils l'avaient fait auparavant avec les Latino-Américains mais aussi avec une panoplie d'autres étrangers tels les Allemands durant les guerres mondiales et les Russes durant la guerre froide par exemple. Ils ne sont pas non plus le seul peuple à employer cette méthode de dramatisation au cinéma, malgré le fait qu'ils soient particulièrement efficaces et prolifiques en cette matière. C'est pourquoi nous constatons que le cinéma est un art populaire excessivement révélateur des préoccupations de l'heure d'un peuple, que ce soit sur le plan politique, social ou économique, entre autres en observant simplement quels sont les ennemis qui y sont illustrés durant des époques bien déterminées.

Mais d'autres films, autant de production indépendante que commerciale, ont montré une image beaucoup plus positive des Latino-Américains ainsi que des citoyens américains d'origine hispanique. On a même créé des premiers rôles de personnages latino-américains. Plusieurs de ces films n'ont pas attiré l'attention du grand public tandis que d'autres, notamment *La Bamba*, ont fracassé des records au box-office. De plus, les citoyens américains d'origine hispanique ont pris la parole en produisant des films sur eux et en présentant des personnages à leur image. Ils nous ont témoigné de leur mode de vie aux États-Unis et des luttes qu'ils mènent pour réussir à faire leur place dans ce pays. Durant cette décennie, le public hispanique en expansion aux États-Unis a attiré l'attention des producteurs et réalisateurs hollywoodiens qui ont commencé à le considérer comme client potentiel non seulement en proposant plus de films doublés en espagnol, mais aussi en produisant des films mettant en vedette des personnages et des acteurs hispaniques. Il faut remarquer également que le cinéma est un bon outil pour assimiler un peuple à une culture. En présentant des valeurs typiquement américaines dans des productions destinées à un

groupe ethnique minoritaire, les producteurs ont probablement aidé à l'intégration et l'assimilation de ces groupes dans cette société majoritairement anglo-saxonne.

Rappelons que les films sont des productions collectives et que leur récit est maintes fois interprété et réinterprété tout au long du processus de production, en commençant par l'écriture jusqu'au montage final. Tout peut avoir une influence directe sur le résultat final, que ce soit la performance des acteurs, l'éclairage, l'angle de la caméra, la succession et la juxtaposition de scènes, la trame sonore, etc. Bien souvent, les choix ne sont pas faits pour le bien d'une représentation fidèle d'événements ou de faits historiques mais plutôt pour rendre l'histoire intéressante et attrayante, ou encore pour le simple intérêt personnel d'un intervenant dans la production du film. La plupart du temps, les producteurs et créateurs souhaitent faire du profit avec les films et ils ne prétendent pas avoir des visées éducatives ou informatives. D'un point de vue historique, la valeur de certains films de fiction conçus uniquement pour divertir et pour générer un revenu peut paraître nulle. Il en est de même pour les films historiques dont les faits ont été modifiés à un point où la véracité est ténue. La décennie des années 1980 fut particulièrement prolifique en matière de films de qualité douteuse. Mais l'objectif de l'historien qui travaille avec le cinéma n'est pas de juger de la véracité des faits racontés dans le film, ni de juger de la qualité artistique du film. Il doit être capable de relever des indices, des idées, des messages, des images qui témoignent du contexte socio-historique de l'époque et de l'endroit où le film fut créé. Tout comme Nathalie Zemon Davis, nous ne prétendons pas dire que les films nous montrent la réalité exacte d'événements tel qu'ils se sont véritablement produits. Il faut se rappeler que les livres d'histoire ne prétendent pas non plus rapporter le passé exactement tel qu'il s'est produit. Il s'agit simplement d'avoir un aperçu grâce à des indices provenant du passé qui peuvent être examinés et analysés afin de reconstruire ce passé.

Le film en lui-même n'est pas suffisant pour révéler toutes les informations qu'il contient. Comme nous venons de le mentionner, plusieurs acteurs interviennent dans la production d'un film. Afin de replacer le film dans son contexte historique pour mieux l'analyser, il est important d'examiner les récits disponibles sur le processus de création, que ce soit des scénarii, des entrevues ou toute autre information provenant des créateurs du film au sujet de leur œuvre. Ces documents nous informent sur les intentions des créateurs et nous permettent d'évaluer les différents changements ou bouleversements survenus au cours du processus de création. Souvent ces changements ne sont pas anodins, particulièrement

lorsqu'il est question de censure ou de conflits idéologiques. Nous constatons souvent que ces créateurs sont influencés par le monde qui les entoure, par l'actualité et les événements dont ils sont témoins. Ils ont même parfois l'intention avouée d'influencer idéologiquement leur public avec leurs œuvres. Il est d'ailleurs tout aussi important de vérifier la réception du film par le public. Cette étape se révèle difficile, presque impossible à faire, mais nous avons accès aux critiques de films qui nous donnent tout de même un indice sur la réception et l'appréciation dont ont joui les films. Nous avons également la possibilité de consulter les statistiques des recettes qu'ont générées les films au box-office. Ces statistiques sont un bon indice de la popularité d'un film. Ces informations sont importantes afin de constater l'impact que le film a pu avoir sur le public lors de sa sortie. La valeur d'un film qui n'a été que très peu vu n'est pas aussi considérable que celle d'un film qui a marqué son public.

Le lien entre le cinéma et l'histoire est très étroit. L'histoire a inspiré une foule de films de fiction de tout genre. Pour plusieurs d'entre nous, les références et les images que nous nous formons en tête lorsque nous pensons à un événement historique nous proviennent de scènes de films. Par exemple, combien d'entre nous n'ont pas une image d'hélicoptère survolant la jungle sur des airs de musique rock des années 1970 lorsque la guerre du Vietnam est évoquée ? Pour les cinéastes, le lien entre l'histoire et le cinéma semble être une évidence alors que pour les historiens, ce lien est encore débattu. Nous croyons qu'il est devenu difficile pour l'historien d'ignorer cette vaste source qu'est le cinéma. Nous vivons dans une société qui, de plus en plus, comprend mieux l'image que l'écrit. De plus, avec l'avènement du DVD et d'internet, tout le monde a accès à une bibliothèque de films et à une base de données sur les films pratiquement sans limite. Il est devenu extrêmement facile pour quiconque de consulter un document filmique, dans le confort de sa maison, avec la possibilité de faire des arrêts sur image et des retours en arrière à volonté. Ceci peut sembler anodin mais il y a quelques dizaines d'années, alors que même la technologie VHS n'existait pas encore, il fallait se rendre dans une salle de projection pour voir un film et il était impensable d'y avoir accès rapidement quelques instants seulement pour consulter une scène ou une image, simplement pour vérifier un détail quand le besoin se faisait sentir. Faire des arrêts sur image et des retours en arrière au beau milieu du visionnement était aussi des manœuvres plus compliquées qui sont devenues banales avec la technologie aujourd'hui.

Plusieurs ont réfléchi à la question du cinéma en tant que source historique et ont élaboré différentes théories et méthodologies. Quelques-uns les ont appliquées à des travaux

d'histoire bien spécifiques au cinéma. Il serait maintenant peut-être temps de voir des historiens ajouter des documents filmiques parmi d'autres sources plus conventionnelles à leurs travaux sur le XX<sup>e</sup> siècle, ce que très peu d'entre eux font aujourd'hui. Évidemment, l'invention du cinéma dépasse à peine les cent ans, mais nous demeurons persuadés que le cinéma peut aussi apporter quelque chose aux travaux portant sur des époques d'avant sa création, le film *Birth of a Nation* de D.W. Griffith étant un bon exemple.

Le cinéma a toujours été un outil de divertissement plus qu'un outil scientifique. Pourtant, lors de son invention, cet instrument fut perçu d'abord et avant tout comme un objet à valeur scientifique puisqu'il permettait l'enregistrement et l'archivage d'images en mouvement. Il serait intéressant pour les historiens de se pencher sur cette question. Davis l'a fait en s'interrogeant sur le potentiel des films à devenir de véritables ouvrages historiques. Effectivement, un historien pourrait présenter ses résultats de recherche en sons et en images à l'aide de reconstitutions historiques. Il faudrait alors se pencher sur la question des références bibliographiques et d'un équivalent aux notes de bas de page que l'on retrouve dans un document écrit. Il faudrait aussi vérifier les méthodes narratives propices à un tel ouvrage. Il existe déjà les documentaires et les reportages mais il y a certainement moyen de pousser ces genres un peu plus loin pour constituer un véritable ouvrage d'une valeur scientifique accrue. Du côté de l'anthropologie, des Français ont produit un documentaire fort intéressant intitulé *L'Odyssée de l'espèce* diffusé à la télévision en 2003. Ce qui fait la force de ce documentaire est sans doute la présentation des diverses hypothèses posées sur l'origine de l'être humain tout en images et en sons. L'entraînement des acteurs fut un véritable travail scientifique. Leur maquillage, leur habillement ainsi que les mouvements et les sons qu'ils produisaient étaient tous basés sur les dernières recherches anthropologiques et biologiques. Les chercheurs qui souhaitent utiliser ce document dans leurs travaux ont même accès à un documentaire supplémentaire expliquant les différentes étapes de la production de *L'Odyssée de l'espèce*. Ce deuxième documentaire peut servir en quelque sorte de bibliographie ou d'un équivalent aux notes de bas de page puisqu'il expose l'origine des recherches et les méthodes qui ont été utilisées pour le film.

En terminant, nous avons trouvé lors de nos recherches un film qui apporte un aspect fort intéressant à la présentation de l'histoire dans le cinéma. Nous avons vu que *Walker* est un heureux mélange interdisciplinaire entre l'histoire, la sociologie et l'art. Le discours et la trame sont construits de façon particulière qui permet, d'une manière que seul le cinéma rend

possible, de faire des liens entre le passé et le présent simultanément. Ceci donne une perspective particulière sur les changements et la continuité de l'histoire. Toutefois, le film ne présente pas autant des faits historiques que des réflexions sur l'histoire tout en critiquant la société contemporaine. *Walker*, tel qu'il est conçu, manque de rigueur scientifique mais donne certainement à réfléchir sur les formes de discours possibles que permet le cinéma et dont les historiens gagneraient à tirer profit.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

#### *Filmographie*

- Ashby, Hal. *8 Million Ways to Die*. États-Unis, PSO, 1986. 115 min., son., couleur, 35 mm.
- Badham, John. *Blue Thunder*. États-Unis, Columbia Pictures Corporation / Rastar Pictures, 1983. 109 min., son., couleur, 35mm.
- Costa-Gavras. *Missing*. États-Unis, PolyGram Filmed Entertainment / Universal Pictures, 1982. 122 min., son., couleur, 35 mm.
- Cox, Alex. *Walker*. États-Unis / Mexique / Espagne, In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica S.A. / Northern / Walker Films Limited, 1987. 95 min., son., couleur, 35 mm.
- Davidson, Boaz. *Salsa*. États-Unis, Cannon Group / Golan-Globus Productions, 1988. 97 min., son., couleur, 35 mm.
- Davis, Andrew. *Code of Silence*. États-Unis, Orion Pictures Corporation, 1985. 101 min., son., couleur, 35 mm.
- De Palma, Brian. *Scarface*. États-Unis, Universal Pictures, 1983. 170 min., son., couleur, 35 mm.
- Duigan, John. *Romero*. États-Unis, Paulist Pictures, 1989. 102 min., son., couleur, 35 mm.
- Eastwood, Clint. *Heartbreak Ridge*. États-Unis, The Malpaso Company, 1986. 130 min., son., couleur, 35 mm.
- Glen, John. *Licence to Kill*. Grande-Bretagne / États-Unis, Danjaq / Eon Productions / United Artists, 1989. 133 min., son., couleur, 35 mm.
- Gold, Jack. *Stones for Ibarra*. États-Unis, Hallmark Hall of Fame Productions / Titus Productions / Worldvision, 1988. 96 min., son., couleur, 35 mm.
- Hanson, Curtis. *Losin'it*. Canada / États-Unis, Tiberius Productions / Tijuana Productions, 1983. 100 min., son., couleur, 35 mm.
- Haufrect, Ian T. (producteur). *If It Bleeds We Can Kill It: The Making of "Predator"*. États-Unis, Automat Pictures, 2001. 29 min., son., couleur.
- Hawks, Howard et Richard Rosson. *Scarface*. États-Unis, The Caddo Company, 1932. 93 min., son., noir et blanc, 35 mm.

Hopper, Dennis. *Colors*. États-Unis, Orion Pictures Corporation, 1988. 120 min., son., couleur, 35 mm.

Ichaso, Leon. *Crossover Dreams*. États-Unis, CF Inc. / Max Mambro Films, 1985. 86 min., son., couleur, 35 mm.

Landis, John. *¡Three Amigos!* États-Unis, HBO / L.A. Films, 1986. 104 min., son., couleur, 35 mm / 16 mm.

Lester, Mark L. *Commando*. États-Unis, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1985. 90 min., son., couleur, 35 mm.

Marin, Cheech. *Born in East L.A.* États-Unis, Clear Type, 1987. 85 min., son., couleur, 35 mm.

Mazursky, Paul. *Moon Over Parador*. États-Unis, Universal Pictures, 1988. 103 min., son., couleur, 35 mm.

McTiernan, John. *Predator*. États-Unis, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1987. 107 min., son., couleur, 35 mm.

Menéndez, Ramón. *Stand and Deliver*. États-Unis, American Playhouse / Warner Bros. Pictures, 1988. 102 min., son., couleur, 35 mm.

Milius, John. *Red Dawn*. États-Unis, United Artists / Valkyrie Films, 1984. 114 min., son., couleur, 35 mm.

Miller, Harvey. *Bad Medicine*. États-Unis, Lantana / Twentieth Century-Fox, 1985. 98 min., son., couleur, 35 mm.

Nava, Gregory. *El Norte*. États-Unis / Grande-Bretagne, American Playhouse / Channel Four Films / Independent Productions / Island Alive / PBS, 1983. 139 min., son., couleur, 35 mm.

Nelson, David. *Last Plane Out*. États-Unis, New World Pictures, 1983. 92 min., son., couleur, 35 mm.

Olivera, Héctor. *Cocaine Wars*. Argentine / États-Unis, Aries Cinematográfica / New Horizons, 1985. 82 min., son., couleur, 35 mm.

Osmond, Cliff. *The Penitent*. États-Unis / Mexique, Cinevest Entertainment Group / Ithaca / The Vista Organisation, 1988. 94 min., son., couleur, 35 mm.

Petrie, Daniel. *Fort Apache the Bronx*. États-Unis, Producers Circle / Time-Life Television Productions, 1981. 125 min., son., couleur, 35 mm.

Puenzo, Luis. *Old Gringo*. États-Unis, Columbia Pictures / Fonda Films, 1989. 119 min., son., couleur, 35 mm.

Redford, Robert. *The Milagro Beanfield War*. États-Unis, Esparza / Universal Pictures, 1988. 117 min., son., couleur, 35 mm.

Richardson, Tony. *The Border*. États-Unis, Efer Productions / RKO Pictures / Universal Pictures, 1982. 108 min., son., couleur, 35 mm.

Smithee, Alan (Stuart Rosenberg). *Let's Get Harry*. États-Unis, Dephi V Productions / TriStar Pictures, 1986. 102 min., son., couleur, 35 mm.

Spottiswoode, Roger. *Under Fire*. États-Unis, Lion Gate Films, 1983. 128 min., son., couleur, 35 mm.

Stone, Oliver. *Salvador*. États-Unis, Hemdale Film Corporation, 1986. 123 min., son., couleur, 35 mm.

Towne, Robert. *Tequila Sunrise*. États-Unis, The Mount Company / Warner Bros. Pictures, 1988. 115 min., son., couleur, 35 mm.

Valdez, Luis. *La Bamba*. États-Unis, Columbia Pictures Corporation / New Visions Pictures, 1987. 108 min., son., couleur, 35 mm.

Valdez, Luis. *Zoot Suit*. États-Unis, Universal Pictures, 1981. 103 min., son., couleur, 35 mm.

Weir, Peter. *The Mosquito Coast*. États-Unis, Jerome Hellman Productions / The Saul Zaentz Company / arner Bros. Pictures, 1986. 117 min., son., couleur, 35 mm.

Wexler, Haskel. *Latino*. États-Unis, Lucasfilm, 1985. 105 min., son., couleur, 35 mm.

Winters, David. *Mission Kill*. États-Unis, Media Home Entertainment, 1985. 97 min., son., couleur, 35 mm.

Young, Robert M. *The Ballad of Gregorio Cortez*. États-Unis, Embassy Pictures Corporation / The National Endowment for the Humanities, 1982. 104 min., son., couleur, 35 mm.

Zemeckis, Robert. *Romancing the Stone*. Mexique / États-Unis, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1984. 105 min., son., couleur, 35 mm.

### *Scénarii*

Thomas, Jim et John Thomas. « Hunter », *Internet Movie Script Database*, [En ligne]. <http://www.imsdb.com/scripts/Predator.html> (Page consultée le 24 mai 2007, dernière révision du scénario : 30 janvier 1987)

Stone, Oliver. « Scarface », *Internet Movie Script Database*, [En ligne]. <http://www.imsdb.com/scripts/Scarface.html>, (Page consultée le 19 mai 2007, dernière révision du scénario : 1<sup>er</sup> janvier 1983).

## Roman

Trail, Armitage. *Scarface*. Édition et traduction par Frank Reichert. Paris, Rivages, 1992 [1930]. 215 pages.

## Critiques

Ansen, David. « Gunning Their Way to Glory ». *Newsweek*, 102 (12 décembre 1983), p. 109.

Canby, Vincent. « How Should We React to Violence? ». *The New York Times*, 11 décembre 1983, p. II:23:1.

Canby, Vincent. « Impossible High ». *The New York Times*, 9 décembre 1983, p. C18:3.

Corliss, Richard. « Say Good Night to the Bad Guy ». *Time*, 122 (5 décembre 1983), p. 100.

Ebert, Roger. « La Bamba ». *Chicago Sun-Times*, [En ligne]. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19870724/REVIEWS/707240301/1023> (Page consultée le 13 juin 2007, article paru le 24 juillet 1987).

Ebert, Roger. « Predator ». *Chicago Sun-Times* [En ligne]. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19870612/REVIEWS/706120303/1023> (Page consultée le 25 mai 2007, article paru le 12 juin 1987).

Ebert, Roger. « Scarface ». *rogerebert.com : Movies & More*. [En ligne]. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19831209/REVIEWS/312090301/1023> (Page consultée le 15 mai 2007, article paru le 9 décembre 1983).

Foote, Jennifer. « Hispanic Hollywood ». *Newsweek*, 110 (17 août 1987), p. 66-67.

Fritzing, Steve. « Predator ». *Internet Movie Database*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/Reviews/00/0085> (Page consultée le 14 juin 2007, article paru en 1987).

Hinson, Hal. « La Bamba ». *Washington Post*, [En ligne]. [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/labambapg13hinson\\_a0c945.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/labambapg13hinson_a0c945.htm) (Page consultée le 14 juin 2007, article paru le 24 juillet 1987).

Howe, Desson. « La Bamba ». *Washington Post*, [En ligne]. [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/labambapg13howe\\_a0b0d8.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/labambapg13howe_a0b0d8.htm) (Page consultée le 14 juin 2007, article paru le 24 juillet 1987).

Leeper, Mark R. « La Bamba ». *Internet Movie Database*, [En ligne]. <http://reviews.imdb.com/Reviews/01/0154> (Page consultée le 14 juin 2007, article paru en 1987).

Leeper, Mark R. « Predator ». *Internet Movie Database* [En ligne]. <http://www.imdb.com/Reviews/00/0071> (Page consultée le 14 juin 2007, article paru en 1987)

Maslin, Janet. « Brief Candle ». *New York Times*, 24 juillet 1987, p. C4:3.

Maslin, Janet. « The Beast Without ». *New York Times*, 12 juin 1987, p. C6:4.

Quinn, Clark. « La Bamba ». *Internet Movie Database*, [En ligne]. <http://reviews.imdb.com/Reviews/00/0056> (Page consultée le 14 juin 2007).

### *Statistiques*

Internet Movie Database Pro. *Heartbreak Ridge Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0091187/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007).

Internet Movie Database Pro. *La Bamba Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0093378/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007).

Internet Movie Database Pro. *Predator Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0093773/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007).

Internet Movie Database Pro. *Scarface Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0086250/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007).

Internet Movie Database Pro. *Walker Box Office*, [En ligne]. <http://pro.imdb.com/title/tt0096409/boxoffice> (Page consultée le 20 juillet 2007).

### *Sources sur les réalisateurs, les scénaristes, les acteurs et les films*

Book Rags. *Encyclopedia of World Biography on Luis Valdez*, [En ligne]. <http://www.bookrags.com/biography/luis-valdez/> (Page consultée le 14 juin).

Bouzereau, Laurent. *The De Palma Cut: The Films of America's Most Controversial Director*. New York, Dembner Books, 1988. 176 pages.

Internet Movie Database. *Biography for Carl Weathers*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001835/bio> (Page consultée le 8 juin 2007).

Internet Movie Database. *Biography for Jesse Ventura*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001818/bio> (Page consultée le 8 juin 2007).

Internet Movie Database. *Biography for Sidney Lumet: Trivia*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001486/bio> (Page consultée le 18 mai 2007).

Internet Movie Database. *DVD Details for Predator*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/title/tt0093773/dvd#B000244EME> (Page consultée le 11 juin 2007).

Internet Movie Database. *DVD Details for Scarface*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/title/tt0086250/dvd> (Page consultée le 18 mai 2007).

Internet Movie Database. *Jim Thomas (I)*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0859029/> (Page consultée le 8 juin 2007).

Internet Movie Database. *John McTiernan*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001532/> (Page consultée le 8 juin 2007).

Internet Movie Database. *John Thomas (V)*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0859049/> (Page consultée le 8 juin 2007).

Internet Movie Database. *Lou Diamond Phillips*, [En ligne]. <http://www.imdb.com/name/nm0001617/> (Page consultée le 15 juin 2007).

Kagan, Norman. *The Cinema of Oliver Stone*. New York, Continuum, 1995. 285 pages.

Riordan, James. *Stone: The Controversies, Excesses, and Exploits of a Radical Filmmaker*. New York, Hyperion, 1995. 573 pages.

Thill, Viviane et Michel Cieutat. *Oliver Stone*. Paris, Payot & Rivages, 1996. 264 pages.

Thomson Gale. *Hispanic Heritage : Luis Valdez*, [En ligne]. [http://www.gale.com/free\\_resources/chh/bio/valdez\\_1.htm](http://www.gale.com/free_resources/chh/bio/valdez_1.htm) (Page consultée le 14 juin 2007).

### **Ouvrages de références**

Combs, James. *American Political Movies: An Annotated Filmography of Feature Films*. New York, Garland Publishing, 1990. 173 pages.

*Guide Vidéo 2007*. Montréal, Fides, 2006. 983 pages.

*Internet Movie Database* [En ligne]. [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

### **Ouvrages généraux**

Cannon, Lou. *President Reagan: The Role of a Lifetime*. New York, Touchstone, 1991. 948 pages.

Ehrman, John. *The Eighties. America in the Age of Reagan*. New Haven, Yale University Press, 2005. 296 pages.

Kaspi, André. *Les Américains 2. Les États-Unis de 1945 à nos jours*. Paris, Seuil, 2002. Volume 2.

Pothier, Lise. *Histoire des États-Unis*. Mont-Royal, Modulo, 1987. 527 pages.

Noiriel, Gérard. *Sur la « crise » de l'histoire*. Paris, Belin, 1996. 343 pages.

### **Cinéma et médias**

Belton, John. *Movies and Mass Culture*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1996. 279 pages.

Christensen, Terry. *Reel Politics: American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*. New York, Basil Blackwell, 1987. 244 pages.

Coatsworth, John H. et Carlos Rico, dir. *Images of Mexico in the United States*. San Diego, University of California, 1989. 137 pages.

Dahan, Y. « Le cinéma américain sous Reagan ». *Cahiers d'histoire immédiate*, 10 (automne 1996), [En ligne]. <http://sociomedia.ibelgique.com/le%20cinema%20americain%20sous%20reagan.htm> (Page consultée en 2005).

Dickenson, Ben. *Hollywood's New Radicalism: War, Globalisation and the Movies from Reagan to George W. Bush*. London, I.B. Tauris, 2006. 216 pages.

Ferro, Marc. *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*. Paris, Denoël/Gonthier, 1977. 168 pages.

Gimello-Mesplomb, Frédéric. *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?* Paris, Nouveau Monde éditions, 2007. 366 pages.

Jarvie, I.C. *Movies and Society*. New York, Basic Books, 1970. 394 pages.

Jordan, Chris. *Movies and the Reagan Presidency: Success and Ethics*. Westport, Praeger, 2003. 195 pages.

Landy, Marcia, dir. *The Historical Film: History and Memory in Media*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2001. 350 pages.

Maurice, Stéphane. *L'image des scientifiques à travers le cinéma soviétique ou la représentation cinématographique de l'aspect scientifique de l'idéologie marxiste-léniniste*. Mémoire de M.A. (Histoire), Université de Montréal, 2002. 123 pages.

Miller, Randall M., dir. *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*. Englewood, Jerome S. Ozer, 1980. 222 pages.

Moser, Eliane. *La révolution mexicaine dans le cinéma mexicain entre 1930 et 1969*. Mémoire de M.A. (Histoire), Université de Montréal, 1999. 147 pages.

Nadel, Alan. *Flatlining of the Field of Dreams: Cultural Narratives in the Films of President Reagan's America*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1997. 238 pages.

O'Connor, John E. et Martin A. Jackson, dir. *American History / American Film: Interpreting the Hollywood Image*. 2<sup>e</sup> éd. New York, The Ungar Publishing Company, 1988. 306 pages.

Palmer, William J. *The Films of the Eighties : A Social History*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993. 335 pages.

Powers, Stephen *et al.* *Hollywood's America: Social and Political Themes in Motion Pictures*. Boulder, Westview Press, 1996. 298 pages.

Quart, Leonard et Albert Auster. *American Film and Society Since 1945*. 3<sup>e</sup> éd. New York, Praeger, 2002 [1991] [1984]. 224 pages.

Ramírez Berg, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, & Resistance*. Austin, University of Texas Press, 2002. 314 pages.

Ramirez, Bruno. « Clio in Words and in Motion: Practices of Narrating the Past ». *The Journal of American History*, 86 (décembre 1999), p.987-1014.

Robb, David L. *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*. Amherst, Prometheus Books, 2004. 384 pages.

Rodríguez, Clara E. *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Boulder, Westview Press, 1997. 288 pages.

Rosenstone, Robert A. *History on Film / Film on History*. Harlow, Pearson Longman, 2006. 182 pages.

Ryan, Michael et Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington, Indiana University Press, 1988. 328 pages.

Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Social History of American Movies*. New York, Random House, 1975. 340 pages.

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

Toplin, Robert Brent, dir. *Hollywood as Mirror: Changing Views of "Outsiders" and "Enemies" in American Movies*. Westport, Greenwood Press, 1993. 168 pages.

Valentin, Jean-Michel. *Hollywood, le Pentagone et Washington. Les trois acteurs d'une stratégie globale*. Paris, Autrement, 2003. 207 pages.

Vineberg, Steve. *No Surprises, Please: Movies in the Reagan Decade*. New York, Maxwell Macmillan International, 1993. 385 pages.

Walker, Mark. *Vietnam Veteran Films*. Metuchen, The Scarecrow Press, 1991. 226 pages.

Woll, Allen L. *The Latin Image in American Film*, 2e éd. Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1980 [1977]. 128 pages.

Zemon Davis, Natalie. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge, Harvard University Press, 2000. 164 pages.

## **Politique**

Chomsky, Noam. *The Culture of Terrorism*. Boston, South End Press, 1988. 269 pages.

Combs, James. *Polpop: Politics and Popular Culture in America*. Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1984. 172 pages.

Combs, James. *The Reagan Range: The Nostalgic Myth in American Politics*. Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1993. 151 pages.

Hamby, Alonzo L. *Beyond the New Deal: Harry S. Truman and American Liberalism*. New York, Columbia University Press, 1973. 635 pages.

Schwab, Larry M. *The Illusion of a Conservative Reagan Revolution*. New Brunswick, Transaction Publishers, 1991. 243 pages.

White, John Kenneth. *The New Politics of Old Values*. 2<sup>e</sup> éd.. Hanover, University Press of New England, 1990 [1988]. 254 pages.

## **Politique étrangère – Amérique latine**

Carothers, Thomas. *In the Name of Democracy: U.S. Policy Toward Latin America in the Reagan Years*. Berkley, University of California Press, 1991. 309 pages.

Hyland, William G., dir. *The Reagan Foreign Policy*. New York, New American Library, 1987. 268 pages.

Johnson, John J. *A Hemisphere Apart: The Foundations of United States Policy Toward Latin America*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990. 271 pages.

Johnson, John J. *Latin America in Caricature*. Austin, University of Texas Press, 1980. 330 pages.

Kenworthy, Eldon. *America/Américas: Myth in the Making of U.S. Policy Toward Latin America*. University Park, Pennsylvania State University Press, 1995. 189 pages.

Kryzanek, Michael J. *U.S.-Latin American Relations*. 3<sup>e</sup> éd. Westport, Praeger, 1996. 282 pages.

McPherson, Alan. *Intimate Ties, Bitter Struggles: The United States and Latin America Since 1945*. Washington, Potomac Books, 2006. 207 pages.

Middlebrook, Kevin J. et Carlos Rico, dir. *The United States and Latin America in the 1980s: Contending Perspectives on a Decade of Crisis*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1988 [1986]. 648 pages.

Scott, James M. *Deciding to Intervene: The Reagan Doctrine and American Foreign Policy*. Durham, Duke University Press, 1996. 333 pages.

Smith, Gaddis. *The Last Years of the Monroe Doctrine 1945-1993*. New York, Hill and Wang, 1994. 280 pages.

## **Immigration**

Daniel, Dominique. *Immigration aux États-Unis 1965-1995. Le poids de la réunification familiale*. Paris, L'Harmattan, 1996. 236 pages.

Daniels, Roger. *Guarding the Golden Door: American Immigration Policy and Immigrants Since 1882*. New York, Will and Wang, 2004. 328 pages.

Mitchell, Christopher, dir. *Western Hemisphere Immigration and United States Foreign Policy*. University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992. 314 pages.

Reimers, David M. *Other Immigrants: The Global Origins of the American People*. New York, New York University Press, 2005. 388 pages.

Reimers, David M., *Still the Golden Door: The Third World Comes to America*. New York, Columbia University Press, 1985. 319 pages.

Rivera-Batiz, Fransisco L. *et al.*, dir. *U.S. Immigration Policy Reform in the 1980s: A Preliminary Assessment*. New York, Praeger, 1991. 145 pages.

Simcox, David E., dir. *U.S. Immigration in the 1980s: Reappraisal and Reform*. Boulder, Westview Press, 1988. 308 pages.

Tucker, Robert M. *et al.*, dir. *Immigration and U.S. Foreign Policy*. Boulder, Westview Press, 1990. 229 pages. (chapitres 1, 2, et Part 3 The Latin Immigration: chap. 8 et 9)

Rodríguez, Clara E., dir. *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Boulder, Westview Press, 1997. 288 pages.

## **Drogue**

Carpenter, Ted Galen. *Bad Neighbor Policy: Washington's Futile War on Drugs in Latin America*. New York, Palgrave Macmillan, 2003. 282 pages.

Castillo III, Celerino et Dave Harmon. *Powderburns : Cocaine, Contras & the Drug War*. Oakville, Mosaic Press, 1994. 240 pages.

Chepesiuk, Ron. *Hard Target: The United States War Against International drug Trafficking, 1982-1997*. Jefferson, McFarland, 1999. 353 pages.

Collett, Merrill. « The Cocaine Connection: Drug Trafficking and Inter-American Relations ». *Headline Series*, 290 (automne 1989), 71 pages.

Rodefer, Jeffrey. « RICO Act of 1970 ». In *Gambling Law US*, [En ligne]. <http://www.gambling-law-us.com/Federal-Laws/rico.htm> (Page consultée le 21 mai 2007).

Walker III, William O. « Introduction: Culture, Drugs, and Politics in the Americas » dans Walker III, William O., dir. *Drugs in the Western Hemisphere: An Odyssey of Cultures in Conflict*. Wilmington, Scholarly Resources, 1996. pp. xiii-xxvii.