

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LOS OLVIDADOS (1950) DE LUIS BUÑUEL COMME RÉFLEXION DE LA
SOCIÉTÉ MEXICAINE DES ANNÉES 1950

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
AMANDINE BULA

SEPTEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Aline Winant d'être toujours là, tout le temps, et de l'être encore. Merci à Aurélie Guy-Perrault pour ses doux messages, à Camille Trembley pour son soutien sans bornes, à Clara Bich pour ses bons conseils, à Claudia Loutfi pour sa confiance totale en mes capacités et à Marylin Dion pour sa compagnie. Merci pour votre amitié inébranlable; sans vous, ce ne serait pas fini!

Un merci tout spécial aussi à Cédric Genoud, Emile Corthay, Fiona Morandini, Mylène Houlmann, Pierre Gabioud, Sabrina Roh et ma petite famille incroyable dont j'ai reçu les bonnes ondes malgré la distance.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS _____	ii
LISTE DES FIGURES _____	v
RÉSUMÉ _____	vi
INTRODUCTION _____	1
CHAPITRE I : PROBLÉMATIQUE, CONCEPT ET MÉTHODE _____	8
1.1 Problématique _____	8
1.1.1 Buñuel au Mexique _____	9
1.1.2 Les différents discours autour de Buñuel _____	14
1.1.3 L'originalité de notre regard _____	20
1.2 Cadre théorique _____	23
1.2.1 Sociologie du cinéma _____	23
1.2.2 Lecture sociale des œuvres _____	25
1.2.3 Ouverture sur l'histoire culturelle _____	27
1.3 Méthodologie _____	29
CHAPITRE II : ANALYSE INTERNE _____	34
2.1 Déconstruction de l'esthétique du mélodrame _____	39
2.1.1 L'espace social dans l'ouverture de <i>Los olvidados</i> _____	39
2.1.2 De l'esthétique du mélodrame à Buñuel _____	45
2.2 Déconstruction de la morale traditionnelle _____	49
2.2.1 L'espoir de rédemption de Pedro _____	49
2.2.2 D'un Mexique idéalisé à une réalité brutale _____	55
2.3 Déconstruction des conventions du mélodrame _____	59

CHAPITRE III : ANALYSE CONTEXTUELLE ET DISCUSSIONS	64
3.1 L'espace social du Mexique des années 1950	65
3.2 L'institution cinématographique	72
3.3 La réception	77
3.3.1 La première réception de Los olvidados	78
3.3.2 L'accueil à l'étranger	82
3.3.3 Deuxième période de distribution au Mexique	85
3.4 La synthèse	87
CONCLUSION	93
RÉFÉRENCES	100

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Los olvidados (Buñuel, 1950)	41
Figure 2 : Los olvidados (Buñuel, 1950)	41
Figure 3 : Los olvidados (Buñuel, 1950)	41
Figure 4 : Los olvidados (Buñuel, 1950)	53
Figure 5 : Los olvidados (Buñuel, 1950)	53
Figure 6 : Los olvidados (Buñuel, 1950)	53
Figure 7 : Los olvidados (Buñuel, 1950)	53

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, nous voulons constater si un film peut être utilisé comme le miroir de la société. J'aborde en premier ma méthode de travail pour présenter la théorie de Jean-Pierre Esquenazi, qui me permettra de mettre en place le fonctionnement de mon analyse. J'explique le choix de mon film, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, qui sera analysé comme un fait social. Je travaille ensuite sur l'analyse interne de mon œuvre : l'esthétique, le genre, la narration, qui ont un rôle dans la construction du film comme reflet de la société mexicaine des années 1950. Je m'intéresse finalement aux différents facteurs extérieurs qui influencent la réalisation du film. Entre l'espace social, l'institution de production et l'institution critique, *Los olvidados* est imprégné de son contexte. Il est représentatif d'une période de transition importante dans l'histoire du Mexique, qui impliqua des changements politiques, sociaux et surtout culturels. L'œuvre d'art, par les différentes institutions qui le façonnent, par la manière dont elle en joue, parvient à être, au-delà d'un fait artistique total, une œuvre singulière qui fait partie de l'histoire cinématographique.

Mots clés

Luis Buñuel, espace social, institution de production, réception, fait esthétique, fait social

INTRODUCTION

De plus, il faut insister sur sa (Luis Buñuel) qualité la plus précieuse en ce domaine : quoique soumis aux impératifs de l'industrie du spectacle cinématographique, il n'abdique jamais sa foncière honnêteté d'homme et d'artiste; sous aucun prétexte il ne renonce à ce qu'il croit, (...) et il profite de toutes les occasions pour réaffirmer ses convictions, - par des insinuations (...), puisque les régimes de censure policière anémient, refusent, pourchassent la poésie et la vérité. (Buache, 1980, pp.46-47)

À la suite de la lecture de cette affirmation de Freddy Buache, critique de cinéma suisse, sur les films de Buñuel, j'ai eu envie de m'intéresser à l'œuvre du cinéaste. J'ai trouvé intéressant qu'il se démarque artistiquement et humainement des exigences des institutions cinématographiques et sociales. J'ai voulu comprendre comment il parvient à insinuer ses convictions dans ses œuvres. En commençant mes recherches, j'ai réalisé que cette citation était particulièrement pertinente lorsqu'elle était associée à sa période de production mexicaine. J'ai rapidement remarqué que la plupart des études théoriques faites sur ce réalisateur se concentrent surtout sur deux grandes phases dans sa carrière. La première « phase » correspond à ses trois premiers films (*Un chien andalou* (1928), *L'Âge d'Or* (1930) et *Las Hurdes* (1932)), profondément ancrés dans le mouvement surréaliste. La seconde est celle de ses films français et espagnols de 1961 (*Viridiana*) à 1977 (*Cet obscur objet du désir*). Pourtant, à partir du moment où Buñuel emménage au Mexique, en 1946, il réalise plus d'une vingtaine de films sur une période de 18 ans. Pourquoi alors cette production importante de films ne suscite-t-elle pas plus l'intérêt des théoriciens? En analysant le contexte de ces œuvres, ne serait-il possible de déceler la touche unique du réalisateur?

L'une des œuvres mexicaines les plus reconnues de Luis Buñuel est *Los olvidados* (1950) (Paranagua, 1995, p.120; Acevedo-Munoz, 2003, p.5). Il en est alors à son troisième long-métrage produit et réalisé au Mexique. C'est aussi son premier film, depuis 1932¹, qui reprend ouvertement l'esthétique surréaliste utilisée par le réalisateur plus tôt dans sa carrière. Le film, suivant le schéma conventionnel du genre du mélodrame familial, est un portrait de la délinquance juvénile dans les bidonvilles de Mexico. Si la thématique est en vogue à l'époque de sa sortie, l'œuvre de Buñuel fait toutefois scandale : la dureté des images, la saleté qu'il y dépeint et la violence ambiante dressent un portrait cru de la société qui scandalise la morale traditionnelle du Mexique (Polizzotti, 2006, p.34). Quel est l'apport cinématographique de Buñuel par rapport à cette problématique sociale? En situant l'œuvre dans son champ culturel et social, pouvons-nous déceler l'apport cinématographique de Buñuel à ce genre et à cette thématique classique? Le surréalisme permet-il au réalisateur de contourner le style du cinéma classique mexicain?

La sortie de *Los olvidados* correspond à une phase transitionnelle au sein de la société mexicaine. D'un point de vue politique, le président Miguel Aleman arrive au pouvoir en 1946 (jusqu'en 1952), amenant avec lui une omniprésence du gouvernement dans les institutions culturelles et une urbanisation accélérée du pays (Mora, 2005, p.62). Quant à l'atmosphère sociale, la population réalise que les idéaux portés par la Révolution de 1910 n'ont jamais été mis en marche. Les Mexicains vivent alors une désillusion politique qui remet en question les fondements de l'identité mexicaine (Hamnett, 2009, p.244). Cette crise se fait notamment ressentir dans la culture, et très fortement dans le cinéma. Les bases de ce cinéma national, plutôt conservateur, sont ébranlées par les réalisateurs et les spectateurs qui se lassent des schémas classiques véhiculés depuis 1940 (Mora, 2005, p.75). Le cinéma mexicain est donc lui aussi

¹ Buñuel fait une longue pause dans sa carrière de réalisateur après *Las Hurdes* en 1932, et reprendra officiellement son esthétique surréaliste avec l'œuvre *Los olvidados* en 1950 (Buache, 1980, p.50).

dans une phase transitionnelle, interrogeant les conventions du cinéma classique national, tout en cherchant à créer un nouveau cinéma, plus engagé politiquement (Acevedo-Munoz, 2003, p.5). Pour que ces conventions puissent être dépassées, les réalisateurs de l'époque doivent trouver des ressources artistiques afin de s'émanciper de la censure. Afin que cette transition soit effective, ils subvertissent certaines règles du cinéma national. *Los olvidados* est donc produit, réalisé et diffusé dans un contexte de changements politiques, sociaux et culturels au Mexique. Ainsi, nous analyserons *Los olvidados* comme une œuvre représentative de cette phase de transition dans l'industrie cinématographique tout en la concevant comme un reflet de la société mexicaine. Cela nous amène à nous demander pourquoi nous ne pourrions pas considérer les films mexicains du cinéaste comme des œuvres profondément « buñueliennes », qui prennent aussi en considération les problématiques nationales et les conventions esthétiques dont elles subissent l'influence? L'hypothèse de ce travail est que *Los olvidados* est une œuvre qui transcende les normes esthétiques et sociales de l'époque, représentant ainsi la phase de transition sociale et culturelle du Mexique des années 1950.

Pour analyser cette question et répondre à notre hypothèse, nous utiliserons les recherches de Jean-Pierre Esquenazi en sociologie du cinéma. Dans *Sociologie des œuvres – de la production à l'interprétation* (2007), l'auteur conçoit l'œuvre comme un objet en interaction avec les institutions qui le fabriquent, devenant une réflexion sur la société dont elle fait partie. D'après lui, un film nous donne des images de la société dans laquelle il est produit, contenant ainsi des marques de la situation culturelle, sociale et politique dont il est issu (2004, p.2). Ainsi, Esquenazi propose d'analyser le cinéma comme un ensemble : pour lui, les faits sociaux et esthétiques interagissent, et permettent de situer une œuvre au sein de son histoire culturelle (2004, p.3). Sa théorie propose d'étudier l'institution de production et l'espace social qui interagissent avec le film. Les différentes réceptions de l'œuvre cinématographique

permettent de comprendre le contexte social. Ce second point donne une vision plus globale de l'importance de l'œuvre dans l'histoire sociale et cinématographique du pays. En utilisant les études d'Esquenazi, nous plaçons l'œuvre comme point de départ d'une analyse sociale et culturelle du Mexique des années 1950 (2004, p.3). Pouvons-nous, en contextualisant culturellement les œuvres de Buñuel, déceler un regard unique sur la situation du Mexique durant leur période de production?

En continuant avec l'approche d'Esquenazi, nous étayerons notre réflexion en considérant *Los olvidados* d'un point de vue esthétique. Selon ce sociologue, il faut analyser comment « l'esthétique exprime et provoque le social, comment le premier est un point de passage particulier pour le second. » (2004, p.3). Nous verrons donc comment les pratiques de Buñuel font de *Los olvidados* une œuvre dans laquelle le social est visible. Le cinéaste parvient à faire osciller son film entre réalisme et surréalisme. Le cinéaste ancre son film dans le surréalisme ethnographique, qui lui permet de jouer avec les critères narratifs d'un documentaire et les techniques surréalistes pour l'esthétique. Cette frontière incertaine dans l'œuvre de Buñuel se retrouve dans son utilisation des conventions du mélodrame mexicain. Pour passer la censure, il parvient à faire passer *Los olvidados* pour une *arrabalera*, un genre mexicain qui a pour thématique les populations mises de côté par l'urbanisation des villes. Cependant plutôt que d'y faire triompher les valeurs morales typiquement portées par ce genre, Buñuel glisse discrètement une critique de la situation politique du pays. Grâce à ces quelques choix esthétiques, nous remarquerons que la construction de *Los olvidados* est liée à un contexte social dont il parvient toutefois à se détacher.

Dans ce travail de recherche, nous mettrons en lumière la relation de *Los olvidados* (1950), avec les différentes institutions qui régulent la production, la réalisation et la réception d'un film au Mexique à cette époque précise. Pour appréhender notre

hypothèse selon laquelle *Los olvidados* est une œuvre unique qui représente une transition dans la société mexicaine des années 1950, l'œuvre sera observée dans son contexte historique, politique, social et cinématographique. En plaçant ce film en rapport avec les institutions qui l'influencent, nous constatons que *Los olvidados* questionne directement les idéologies et l'esthétique de l'histoire culturelle mexicaine. Il parvient ainsi à s'approprier les problématiques sociales qui touchent alors l'époque. Nous visons donc à comprendre comment les fonctions du genre cinématographique et du cinéma national, les politiques gouvernementales, et l'identité nationale contribuent à une compréhension plus profonde de cette œuvre culturelle.

Pour ce faire, nous mettrons d'abord en place la problématique, le cadre théorique la méthodologie de ce travail de recherche. En revenant rapidement sur l'histoire culturelle du Mexique, intrinsèquement liée à son histoire politique et sociale, l'arrivée de Luis Buñuel se place dans un cadre historique et culturel précis. Nous mettrons en exergue le contexte politique de l'arrivée au pouvoir de Miguel Aleman ainsi que les changements qu'il apporte dans la société, et plus spécifiquement dans les institutions culturelles. L'industrie cinématographique, alors en plein âge d'or, se retrouve confrontée à une omniprésence gouvernementale dans la création de films. Dans ce chapitre, nous mettrons en relation l'apport de notre analyse avec les travaux déjà produits sur Buñuel et *Los olvidados*. Nous aborderons aussi le choix de ce film et sa pertinence dans la démarche d'étude d'une œuvre culturelle observée comme un fait social. Nous pourrons ensuite commencer le travail d'analyse.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons l'aspect esthétique de l'œuvre. Selon la théorie d'Esquenazi, ce sont les pratiques de Buñuel pour construire le film qui seront à analyser. Il s'agit plus spécifiquement des techniques qui permettent à Buñuel de se détacher du format du cinéma classique mexicain. En ancrant *Los olvidados* dans un

genre cinématographique, le réalisateur fait croire au spectateur qu'il donne un ton conventionnel à son œuvre, mais il parvient toutefois à surprendre les attentes en dépassant les critères esthétiques de *l'arrabalera*. Pour ce faire, Buñuel crée des personnages moralement ambigus, les confronte à un décor hostile et se sert finalement de son approche surréaliste pour surprendre son public, qui est habitué à des récits moraux convenus. Ainsi, l'approche unique du réalisateur rend floues les contraintes des genres du cinéma classique mexicain, devenant précurseur d'un nouveau mouvement cinématographique. Ce chapitre approche l'œuvre en tant que fait esthétique avant tout. Nous analyserons quatre séquences qui nous permettront de confirmer l'approche unique du cinéaste. Elles nous aideront à mettre en place un schéma narratif et les techniques utilisées dans *Los olvidados* pour comprendre l'approche artistique de Buñuel. Nous remarquerons qu'en partant du point de vue esthétique, nous décèlons déjà le regard critique du réalisateur sur la société mexicaine des années 1950. À partir de cette analyse, nous affirmons que cette œuvre mexicaine est profondément buñuelienne, soulignant ainsi le statut d'observateur du cinéaste.

En troisième partie, nous appliquerons la théorie de Jean-Pierre, vue précédemment pour analyser une œuvre culturelle comme un fait social. Pour ce faire, tous les facteurs extérieurs qui façonnent *Los olvidados* seront abordés. Nous les mettons en interaction avec les quatre séquences que nous aurons analysées préalablement. Nous reviendrons alors sur la situation sociale du Mexique des années 1950 afin de confirmer ce que nous pouvons déjà observer dans l'approche esthétique de l'œuvre. Ensuite, nous aborderons *Los olvidados* dans son institution de production en déclin. Ainsi, nous verrons les contraintes de l'institution de production, qui confèrent un cadre de travail restreint au réalisateur, en les comparant au travail esthétique qui lui permet de sortir des conventions. Finalement, nous analyserons les différentes réceptions de l'œuvre pour comprendre la diversité des messages dont elle est porteuse. Dans un deuxième temps, nous étudierons la multiplicité des interprétations de l'œuvre. Le sens du film est

différent selon chaque public observé, ce qui nous permettra d'aborder les différentes réceptions de *Los olvidados* (Esquenazi, 2007, p.75). Les différentes réceptions selon chaque période de diffusion seront analysées, de sa première à Mexico le 9 novembre 1950, en passant par son succès au Festival de Cannes, jusqu'à son retour au Mexique en 1951. Ces multiples interprétations ancrent le film socialement et esthétiquement dans son champ culturel et social. Ce chapitre met de l'avant les critères liés aux industries de production ainsi que les réceptions qui définissent l'œuvre comme fait social total. *Los olvidados* définit une phase transitionnelle de crise de l'identité nationale et de la Révolution au sein du cinéma, mais aussi au cœur de la société.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE, CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

1.1 Problématique

La majeure partie de la production de Luis Buñuel a été réalisée au Mexique. Il aime d'ailleurs rappeler que c'est dans ce pays qu'il a appris à faire des films (Buache, 1970, p.44). Buñuel se fait d'abord connaître à la fin de l'ère du cinéma muet avec le court-métrage *Un chien andalou* (1929), puis avec le film *L'Âge d'or* (1930), tous deux coréalisés avec Salvador Dali. Entre ses premiers pas dans le cinéma, et la suite de sa carrière, il s'écoulera presque 20 ans, durant lesquels le cinéaste travaillera aux États-Unis pour des compagnies américaines, fuyant ainsi la Guerre civile en Espagne. Il arrive au Mexique en 1946 à la suite d'une rencontre avec le ministre de l'Intérieur du pays, le Dr. Hector Pérez Martínez, qui lui propose alors de s'y installer. Luis Buñuel arrive après la révolution mexicaine et se retrouve dans un pays en transformation. Mexico est au cœur des contradictions et des conflits sociaux qui traversent le pays (nous en parlerons par la suite). La ville devient alors « un endroit idéal pour les artistes, les intellectuels et les réalisateurs qui explorent et questionnent l'obsession du progrès » (Paranagua, 1995, p.124). Luis Buñuel fait partie de ce bouillonnement culturel qui remet en question les valeurs mexicaines, qu'elles soient sociales ou artistiques et grâce à *Los olvidados* s'inscrit comme un des réalisateurs marquants de l'histoire culturelle du pays.

1.1.1 Buñuel au Mexique

Tout d'abord, il apparaît important de contextualiser la situation du Mexique à la fin des années 1940 lors de l'arrivée de Luis Buñuel. Pour ce faire, il nous faut revenir quelques années en arrière, car *Los olvidados* émerge d'une crise sociale ancrée dans la Révolution de 1910. Porfirio Diaz, d'abord général, prend le pouvoir au pays en 1876 après un coup d'État, tout en instaurant un régime dictatorial connu sous le nom de « porfiriat » (Hamnett, 2009, p.207). Durant cette période, le cinéma mexicain a surtout pour fonction de renforcer la propagande de la dictature de Diaz. Selon Carl J. Mora (2005, p.11), sous ce régime, les classes sociales sont profondément divisées: les populations rurales sont laissées pour compte, tandis qu'une minorité d'investisseurs et de propriétaires terriens continuent de s'enrichir. D'autre part, les investissements américaines contribuent à la perte de l'emprise économique des Mexicains sur leur développement industriel, ce qui nourrira ultérieurement le mouvement révolutionnaire. En ce sens, les compagnies américaines investissent au Mexique et prennent le contrôle du développement urbain mexicain, notamment dans le secteur minier, dans l'extraction du pétrole et dans le développement des infrastructures liées à l'industrie du textile (Mora, 2005, p.42). La révolution commence lorsque Francisco Madero, qui vient de se présenter aux élections présidentielles, appelle à une insurrection contre la réélection du Général Porfirio Diaz le 20 novembre 1910. Le soulèvement de la population est tel que Diaz démissionne en 1911. D'après Hamnett (2009), la révolution est portée par des buts précis. Par exemple, au niveau économique, la population veut une division plus équitable des propriétés terriennes. Elle a aussi des attentes politiques, puisqu'elle veut un système d'élection démocratique. Madero est assassiné en 1913 à la suite d'un coup d'État dirigé contre lui. S'ensuit alors une période de guerre civile qui se termine en 1920 (Hamnett, 2009, p.208). Durant une

longue période, le cinéma mexicain est quasiment inexistant; le public et les intellectuels s'interrogent surtout au sujet de la situation politique (Mora, 2005, p.13). Alors que la Révolution s'essouffle lentement, une nouvelle constitution est mise en place en 1917. Elle deviendra par la suite le cadre politique dans lequel le Mexique évolue encore aujourd'hui (Hamnett, 2009, p.210). C'est dans cette phase de transition sociétale que l'industrie cinématographique mexicaine voit le jour (Mora, 2005, p.17). Si l'utilisation du cinéma comme émissaire des politiciens a déjà fait ses preuves durant la dictature de Diaz, l'exploitation du septième art s'intensifie à la fin de la Révolution, venant renforcer les valeurs pour lesquelles la population s'est battue (Mora, 2005, p.17).

La révolution des années 1910 a donc un impact important sur la société. Les idéaux dont elle est porteuse se retrouvent pendant plusieurs années dans les œuvres culturelles mexicaines. « Le gouvernement apprécie rapidement la capacité des films de parler à de grands publics. Le Ministère de la Guerre, comme exemple, exprime un intérêt prononcé pour les interprétations filmiques de la Révolution (...) et finance certains films » (Mora, 2005, p.18). Le cinéma devient rapidement un allié du gouvernement pour transmettre les valeurs que ce dernier souhaite inculquer à la population. Ensemble, ils construisent une histoire romantisée du Mexique. Cette vision est liée à la création du Secrétariat d'éducation publique (dès 1921), qui est mis en place pour continuer à faire vivre une image idéalisée de la Révolution mexicaine (Acevedo-Munoz, 2003, p.45). Grâce à cette institution, l'identité mexicaine se matérialise dans l'esprit de la population par des images, des voix et des symboles concrets. Les films mexicains sont alors utilisés comme des ambassadeurs nationaux, mais aussi internationaux, de l'image révolutionnaire du Mexique. Selon Acevedo-Munoz ils jouent aussi le rôle d'« agents de cohésion » (2003, p.26) jusqu'à la crise sociale à la fin des années 1940. Le gouvernement entend également montrer à la population que les valeurs de la Révolution sont encore présentes dans leur vie. Par exemple, il

maintient l'impression d'égalité ethnique du pays en confiant plus de rôles héroïques au cinéma à des indigènes. Il insiste aussi sur la puissance du peuple pour lui faire croire que, s'il le veut, il peut toujours faire changer les choses. Acevedo-Munoz explique que les films reprennent la vie des grands hommes qui ont permis la Révolution, en construisant un mythe autour de la fabrication, toujours d'actualité, de ces héros dans la société patriarcale du Mexique (2003, p.24). Ainsi, l'implication du gouvernement dans la production culturelle du pays, de la radio jusqu'au cinéma, maintient ces idéaux. En renforçant ces points, les différentes politiques qui traversent les années tentent de maintenir la confiance de la population dans son gouvernement socialiste. Ces emblèmes se répandent alors dans la culture. Au cinéma, c'est principalement à travers les genres et les conventions esthétiques que cette identité idéalisée devient une expression visuelle.

Cette création symbolique de l'identité mexicaine amène le cinéma mexicain à son âge d'or. À partir du milieu des années 1930 jusqu'à la fin des années 1940, il devient le cinéma hispanophone au plus haut taux de succès en Amérique latine et dans le monde (Acevedo-Munoz, 2003, p.44; Mora, 2005, p.75). L'industrie cinématographique utilise les codes du cinéma classique hollywoodien. Toutefois, des réalisateurs tels qu'Emilio Fernandez et Gabriel Figueroa ont créé un cinéma national à travers lequel la « mexicanidad », ou l'identité mexicaine, est représentée (Acevedo-Munoz, 2003, p.27). Idéologiquement et stylistiquement, le cinéma classique mexicain se sépare de ce qui se fait ailleurs et devient la référence en termes de cinéma sud-américain (Ramirez Berg, 2015, p.21). Selon Acevedo-Munoz (2003), l'utilisation du folklore local, le genre du mélodrame et les idéologies de la Révolution deviennent des marqueurs de ce cinéma classique. À cette même époque, la société mexicaine se questionne sur son identité nationale (Mora, 2005, p.75; Ramirez Berg, 2015, p.22).

Durant cette période, le cinéma mexicain prend un tournant important qui mènera à une période glorieuse de production de films à succès. Selon Paranagua (1995), plusieurs facteurs expliquent ce phénomène. D'abord, grâce à la langue commune, le cinéma mexicain réussit à toucher les spectateurs d'Amérique latine. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, la production hollywoodienne est entièrement consacrée à l'effort de guerre, qui réalise uniquement des films de propagande moins appréciés du public sud-américain. Les années de guerre sont cruciales pour l'industrie cinématographique du Mexique. Elle commence alors à créer ses propres genres et met en avant des stars locales. Cette formule rencontre un grand succès auprès de la plupart des publics latins, qui ne s'intéressent plus aux films de propagande venus d'Hollywood. Durant cette période de production importante, un cinéma « d'auteur » se développe aussi (Mora, 2005, p.74), qui cherche à décrire les réalités sociales du Mexique.

Pourtant, si l'âge d'or du cinéma mexicain entraîne une production importante de films, les premiers signes d'une crise sont déjà visibles (Mora, 2005, p.85; Acevedo-Munoz, 2003, p.58). Mora écrit que « le problème principal est le succès même de cette industrie » (2003, p.75). En effet, cette situation pousse les producteurs à n'investir que dans de grandes productions dont le succès commercial est garanti. De plus, un contrôle se fait sur l'entrée de nouveaux directeurs potentiels afin de limiter l'industrie cinématographique aux réalisateurs déjà présents, leur garantissant ainsi leur emploi. L'âge d'or se définit comme un système clos et élitiste, dans lequel les producteurs choisissent constamment les mêmes réalisateurs afin de conserver la formule gagnante produisant des films peu coûteux et rapidement. D'après Paulo Antonio Paranagua, ce sont « la concentration et la financiarisation qui suscitent une standardisation des contenus, pour maximiser la rentabilité » (1995, p.123). Ce système circulaire trouve son pendant dans la société qui se voit soumise à une ségrégation économique. Les classes moyennes s'enrichissent alors que les classes plus pauvres se voient forcées de quitter les grandes villes, créant ainsi un écart important entre les différentes classes

socioéconomiques (Mora, 2005, p.90). Cette période représente les années glorieuses d'un cinéma qui vit pourtant des temps difficiles; sa réussite économique remplace les créations artistiques. Effectivement, le profit semble prôner sur l'art. Le star-système joue aussi un rôle important : entre 1940 et 1950, ces stars sont l'attraction principale des salles de cinéma (Mora, 2005, p.75). Les réalisateurs ont à leur actif des films qui ne sont plus que des véhicules de notoriété pour les stars. C'est dans ce contexte de remise en question du système que Luis Buñuel arrive au Mexique en 1946.

Dans le premier film qu'il tourne à son arrivée, *Gran Casino* (1947), Buñuel souffre beaucoup du fonctionnement de l'industrie cinématographique du Mexique. D'ailleurs, malgré les acteurs connus qui participent au tournage, cette œuvre ne sera pas un succès commercial (Acevedo-Munoz, 2003, p.52; Mora, 2005, p.94). Le gouvernement de Miguel Aleman est aussi en cause. Élu en 1946, il demeure président du Mexique jusqu'en 1952. Durant ces six années, il prône une modernisation du pays en imposant un rythme de productivité économique rapide (Acevedo-Munoz, 2003, p.59). Le président veut aussi exercer un contrôle plus important sur les institutions culturelles, et par le fait même sur l'industrie cinématographique. Le gouvernement devient donc omniprésent au sein de cette institution culturelle, possédant un contrôle presque complet sur le financement des films. Pour cela, Aleman crée la Banco Cinematografico Nacional. Cette banque de fonds pour le cinéma mexicain est le seul moyen pour les cinéastes de payer leur production (Mora, 2005, p.78). Ainsi, la structure offerte par la banque offre au gouvernement un contrôle sur les idéologies transmises à travers le cinéma.

De nouvelles classes sociales émergent, créant des écarts importants au sein de la population. De plus en plus d'hommes d'affaires et de bureaucrates font leur apparition et « cherchent à se légitimer dans les valeurs de la classe moyenne traditionnelle et

donc l'équité avec les restes de l'élite créole *porfirienne*. » (Mora, 2005, p.85). D'après Mora, ces nouvelles classes sociales entraînent l'apparition de nouveaux genres et esthétiques dans le cinéma mexicain (*Ibid*). Cette disparité des classes est visible à travers les deux films de Luis Buñuel qui suivent l'échec commercial de *Gran Casino*. Deux ans plus tard, il se lance dans *El gran calavera*, un film mélodramatique coproduit par Oscar Dancigers et Fernando Soler, dans lequel les problèmes d'argent d'une famille bourgeoise sont dépeints. Buñuel exécute parfaitement les contraintes narratives et stylistique du mélodrame comique (Buache, 1970, p.45). En prenant ce parti, le cinéaste s'assure du succès de son film. Cette décision lui permet ensuite d'avoir plus de liberté sur sa prochaine production. *El gran calavera* a ainsi « ouvert les portes du cinéma mexicain à Luis Buñuel. » (Acevedo-Munoz, 2003, p.54). Le cinéaste enchaîne alors avec *Los olvidados*, dans lequel il visualise la pauvreté au Mexique, tout en se rangeant dans le genre du mélodrame classique. Ainsi, pour le public mexicain, habitué à une vision plus sentimentale des enfants des bidonvilles, *Los olvidados* est une expérience nouvelle, entre réalisme social et surréalisme. Luis Buñuel apporte ainsi un nouveau regard sur la situation sociale du pays (Mora, 2005, p.62). Il parvient de cette manière à remettre en question les structures du cinéma classique mexicain.

1.1.2 Les différents discours autour de Luis Buñuel

Les textes sur Buñuel sont nombreux et proposent des regards différents sur le réalisateur et ses œuvres filmiques. L'artiste est souvent analysé pour son esthétique unique, ainsi que pour sa place importante au sein du mouvement surréaliste. Nous avons trouvé peu d'articles scientifiques. Plusieurs théoriciens se sont intéressés au

réalisateur en suivant son parcours cinématographique. Pourtant, peu d'ouvrages s'attardent sur sa période mexicaine. Nous avons eu encore plus de peine à trouver des réceptions critiques des œuvres sud-américaines de Buñuel. Ainsi, la bibliographie autour de Buñuel au Mexique semble courte en comparaison au nombre d'ouvrages écrits sur le cinéaste. Toutefois, ces nombreux travaux offrent des points de vue différents sur le réalisateur et ses productions. Nous en relèverons quelques-uns afin de détailler la variété de discours qui entourent notre sujet.

Deux biographies importantes de Buñuel se sont concentrées sur la figure publique. Le cinéaste étant un homme discret, il est relativement difficile de trouver des citations de celui-ci. Ainsi, ces ouvrages donnent la possibilité de découvrir son discours contestataire envers la société, et son approche particulière du cinéma. La première biographique, considérée comme une autobiographie, *Mon dernier soupir*, consiste en des propos recueillis par Jean-Claude Carrière en 1982. Ce récit de vie dépasse les critiques esthétiques et les contextes historiques. Cet ouvrage permet précisément de comprendre les thèmes récurrents chez Buñuel, tels que le rêve, la sensualité ou encore les apparitions inattendues de poules ou d'autres animaux. Il nous fait aussi découvrir des anecdotes particulières, qui enrichissent le contexte dans lequel le réalisateur a créé et produit ses films. La deuxième biographie correspond aux entretiens de Thomas Pérez Turrent et José de la Colina (2008), *Conversations avec Luis Buñuel*. Cette publication met en lumière les relations du réalisateur avec ses œuvres. Les auteurs abordent avec lui toute sa production, ce qui nous permet de saisir le lien particulier qui unit Buñuel à ses personnages et ses films. Ces deux ouvrages ont pour particularité d'offrir un point de vue personnel sur les œuvres du réalisateur. Buñuel est devenu une figure iconique du surréalisme, tout en demeurant en retrait, au contraire de Salvador Dali qui fut un représentant célèbre du mouvement. Appréhendant l'intimité du discret réalisateur, ces deux ouvrages sont de précieuses sources d'information et viennent enrichir l'analyse de son œuvre.

D'autres ouvrages reprennent l'intégralité des œuvres buñueliennes. Alors que le cinéaste est principalement connu pour ses premiers films, *Un chien andalou* (1929) et *L'âge d'or* (1930), plusieurs théoriciens ont choisi de travailler sur ses œuvres européennes plutôt que mexicaines puisque ce sont celles qui entretiennent un plus grand écho à l'international. La théoricienne Linda Williams affirme que l'exclusion de ces films dans la carrière du cinéaste est liée aux contraintes commerciales qui régissent alors l'institution cinématographique du Mexique (Linda Williams dans Acevedo-Munoz, 2003, p.2). Ces films sont considérés comme trop dépendants de leur contexte historique pour être « buñuelien ». Par exemple, Freddy Buache (2008) et André Bazin (1982) sont des théoriciens qui sont représentatifs de cette exclusion. Bien qu'ils s'intéressent à toute la production du réalisateur espagnol, ils passent rapidement sur sa période mexicaine.

Freddy Buache, par exemple, porte son regard passionné sur la filmographie de Luis Buñuel (1975). Il décortique chaque œuvre dans son contexte historique, dans sa poétique esthétique et surtout sur le travail du réalisateur qu'il admire grandement. L'arrivée du cinéaste au Mexique est toutefois rapidement abordée, car pour Buache « la filmographie complète de Luis Buñuel pourrait ne comporter qu'un titre – *L'Âge d'or* » (p.9). Il revient donc sur certains repères biographiques de ses débuts en Amérique Latine avant de se lancer dans une analyse filmique de *Los olvidados* dont il dira : « Entre se taire ou parler à mots couverts, Buñuel au Mexique a choisi de parler. » (p.50). Ces quelques pages soulignent l'importance du film dans le travail du réalisateur, mais elles ne parviennent pas à témoigner de l'importance qu'il a eue au sein de la société mexicaine, puisqu'elles ne tiennent pas compte du contexte historique dans lequel il s'inscrit.

Ainsi, lorsque nous réduisons la recherche aux années mexicaines de Buñuel, nous sommes en mesure de remarquer le nombre plus restreint d'auteurs qui s'y sont intéressés. Malgré la période prolifique que les années passées au Mexique représentent pour le réalisateur, la qualité de ses premières et dernières œuvres (principalement tournées en Europe) ne sont pas comparables à ses films sud-américains. D'abord, *Los olvidados* annonce le retour de Luis Buñuel sur la scène cinématographique. Cette œuvre est analysée comme un point de départ dans la biographie du réalisateur, le sommet esthétique dont il est capable, chez plusieurs auteurs comme Charles Tesson (1995), Alain Bergala (2007) et Raymond Durgnat (1967). Le film introduit le réalisateur à la société mexicaine, et le replace au sein du milieu artistique international. *Los olvidados* est donc considéré comme la renaissance de Buñuel qui parvient, malgré le système astreignant dans lequel il se trouve, à réaliser « quelques-uns de ses films les plus inspirés. » (Bergala, 2007, p.31).

Dans *Luis Buñuel* (2008), Bergala introduit *Los olvidados* de la manière suivante: « Le grand Buñuel, le retour » (p.32). Il aborde l'importance de l'œuvre comme la base des autres réalisations de l'auteur, y décrivant les aspects esthétiques qui la rendent unique; « *Los olvidados* est l'un des films les plus réalistes de Buñuel. Mais, [...] c'est aussi l'un des films où surgissent et circulent le plus d'images inoubliables, obéissant à la logique du rêve. » (p.36). En mettant de l'avant son unicité esthétique, l'auteur ancre l'importance de l'œuvre dans la filmographie du réalisateur. Il abordera plus spécifiquement la scène du rêve de Pedro, dont il fait une analyse esthétique. Pour Bergala, *Los olvidados* représente toute l'originalité du cinéma de Buñuel puisqu'il oscille constamment entre réalisme et onirisme.

Le film est aussi observé du point de vue de l'industrie cinématographique mexicaine. *Los olvidados* représente un point de repère pour comprendre plusieurs changements

au sein de la culture mexicaine. Chez Carl J. Mora, Paulo Antonio Paranagua ou encore Alberto Elena, la contextualisation de cette œuvre est importante et permet d'ancrer le réalisateur espagnol dans l'histoire cinématographique de l'Amérique latine. Chez Carl J. Mora, l'âge d'or ne serait pas le même sans le réalisateur espagnol. D'après lui, Buñuel représente le cinéma « de qualité » (p.99) dans cette période principalement marquée par des films commerciaux. Il écrit alors que le réalisateur a donné au cinéma mexicain, de la fin des années 1950 au début des années 1960, toute la vitalité qu'il lui restait (p.96). Mora travaille ici principalement sur le contexte historique dans lequel ces films ont été réalisés, mettant de l'avant le sujet de *Los olvidados* plutôt que la manière dont il est traité. Pour lui, Buñuel fait vivre l'œuvre à travers des valeurs sociales du pays. Elle offre ainsi un message mémorable marquant le cinéma mexicain. Plus encore, c'est cette œuvre qui a permis au public international de garder un œil sur le Mexique selon Mora (Mora, 2005, p.96).

Nous pouvons aussi trouver des analyses de *Los olvidados* comme œuvre ancrée dans son contexte. Pour comprendre les œuvres mexicaines de Buñuel, il semble impératif de se familiariser avec l'espace social dans lequel elles naissent. D'après Mark Polizzotti (2006) et Ernesto R. Acevedo-Munoz (2003), les films mexicains de Buñuel ont une importance analytique s'ils sont considérés dans leur contexte de production. Ces deux auteurs explorent le contexte historique et l'importance esthétique des films pour mieux ancrer le réalisateur au sein de l'industrie cinématographique du Mexique. Acevedo-Munoz revient, dans *Buñuel and Mexico, The crisis of national cinema* (2003) sur la production mexicaine de Buñuel. D'après lui, les films de cette période ont autant d'importance que le reste de ses œuvres. Ainsi, l'auteur compare le travail esthétique de Buñuel aux conventions qui régissent alors le cinéma mexicain. À travers son ouvrage, ses réalisations apparaissent comme un lien unique entre le cinéma classique et le nouveau cinéma mexicain. Dans un autre ouvrage portant le titre éponyme de l'œuvre que nous traitons, *Los olvidados* (2006), Polizzotti aborde

précisément le film que nous traitons. C'est, jusqu'à aujourd'hui, le seul ouvrage qui offre une analyse complète de l'œuvre cinématographique *Los olvidados*. L'auteur se penche ici sur l'importance esthétique et le contexte historique de cette œuvre. Ainsi, tant Polizzotti qu'Acevedo-Munoz mettent de l'avant la spécificité du regard du réalisateur sur le cinéma mexicain et ses traditions.

Nous concentrons également notre analyse sur la réception de l'œuvre lors de sa sortie en salle, en abordant plusieurs critiques de l'époque. Bien qu'elles soient souvent difficiles d'accès, nous avons toutefois pu récolter un échantillon de ces critiques, en puisant dans des revues de journaux mexicains. Ces derniers permettent de comprendre la réception de l'œuvre du cinéaste dans le milieu intellectuel du Mexique des années 1950. Nous avons, par exemple, trouvé des critiques intéressantes dans le *Cuadernos Americanos*, l'*Excelsior*, ou encore le *Nuevo Cine*. Au-delà du milieu intellectuel, elles sont représentatives des différents discours de la population mexicaine autour du film. Elles nous font découvrir la variété des publics auxquels le film a été confronté et les réactions qu'il a suscitées. De plus, l'œuvre ayant eu deux périodes de diffusion, nous pouvons constater la différence des réceptions selon la sortie à laquelle les critiques se réfèrent. Par exemple, nous constatons qu'à la première période de diffusion du film, l'œuvre a été vue comme un affront envers la population mexicaine. À l'opposé, à sa deuxième sortie, le film est acclamé, considéré comme l'une des plus grandes œuvres du cinéaste. Entre ces deux sorties, le film a été projeté au Festival du film de Cannes. Nous avons aussi trouvé quelques réceptions critiques européennes de *Los olvidados*, comme dans *Les Cahiers du Cinéma* en France. Celles-ci confirment le succès de l'œuvre à l'international. Cette variété de revues permet de dresser un portrait général des réceptions du film pour mieux en saisir la singularité.

Ces différentes approches de l'œuvre de Buñuel nous confirment la diversité des travaux sur le cinéaste et sa carrière. En ancrant le film dans l'industrie cinématographique comme le font Polizzotti et Acevedo-Munoz, l'œuvre dépasse son statut d'objet culturel. De notre côté, nous voulons l'intégrer à son contexte social et historique pour l'aborder comme une œuvre sociale en mouvement. Notre démarche entend souligner l'importance des relations qu'une œuvre entretient avec son contexte.

1.1.3 L'originalité de notre regard

Los olvidados occupe une place singulière dans la carrière de Buñuel. D'après les différents travaux que nous avons observés précédemment, ce film est considéré comme un objet particulier dans la production cinématographique du réalisateur lorsqu'il était au Mexique. Pourtant, la difficulté que nous avons eue à trouver des ouvrages abordant cette œuvre confirme qu'il y a un manque de travaux la concernant. En observant le travail de Mark Polizzotti (2006), nous observons que *Los olvidados* peut être abordé d'une nouvelle manière. En effet, le travail esthétique nous semble important si on en comprend les contraintes de la production ainsi que le contexte artistique qui influencent le réalisateur. L'histoire se lie à l'esthétique lorsqu'il s'agit de comprendre comment une œuvre peut avoir de l'influence sur la société. Le film devient un objet qui se déplace à travers le temps et des publics. Ce travail se démarque par une analyse qui intègre les mondes sociaux qui régissent cet objet culturel. La définition d'œuvre culturelle d'Esquenazi met en place le schéma que nous utiliserons pour notre recherche:

(...) un processus symbolique produit au sein d'une institution culturelle selon les règles d'un modèle énonciatif spécifique puis interprété ou

réinterprété au sein de communautés interprétatives à travers des reconstitutions de son énonciation. (2007, p.87)

À partir de cette définition, le schéma d'analyse de Jean-Pierre Esquenazi et sa sociologie de l'œuvre seront utilisés pour comprendre l'impact de *Los olvidados* au sein de la société mexicaine. Nous allons travailler sur le film comme porteur du sens d'une époque. Pour utiliser l'approche d'Esquenazi, qui va nous permettre de concevoir l'œuvre choisie comme un objet en mouvement, il nous faut revenir sur quelques concepts clés de son travail. Pour analyser un film comme une œuvre qui s'insère dans le cours de l'histoire culturelle d'un lieu donné à un moment donné, il faut en dessiner sa « géographie symbolique » (2004, p.4). Pour y parvenir, l'œuvre est mise en relation avec plusieurs institutions. Selon lui, une œuvre est d'abord le produit de son espace social. L'objet culturel est donc influencé par un ensemble de relations spécifiques au groupe duquel il est issu. Pour analyser une œuvre culturelle comme un fait social, Esquenazi propose un schéma d'analyse. Il veut d'abord montrer qu'une œuvre cinématographique est l'effet de contraintes données par son institution de production. L'industrie de production va façonner l'œuvre cinématographique, puisque c'est le lieu où « l'œuvre est projetée, élaborée et matériellement achevée » (2007, p.52-53). Concernant *Los olvidados*, chaque réception du public va permettre d'établir une « valeur de l'œuvre à un moment donné du temps » (p.87). Ces différents facteurs vont nous permettre de comprendre le contexte dans lequel ce film a été élaboré. Selon Esquenazi, le film est d'abord un fait esthétique; c'est un objet du langage cinématographique (2007, p.2). Toutefois, le fait esthétique est en interaction avec le fait social, qui implique que le film est toujours en mouvement, car il est confronté à une société en mouvement (2007, p.2). L'art serait ainsi le miroir de la société. Cette théorie d'Esquenazi permet d'analyser une œuvre comme un objet en interactions, d'abord avec son institution de production, qui impose des conventions dans lesquelles il doit être produit, et ensuite avec le public et sa capacité d'interprétation, qui déterminera le succès de l'œuvre ou non. Le film est alors déjà influencé par son espace

social, devenant par ce biais même une représentation de son public. Toutefois, lorsque l'œuvre est singulière et qu'elle dépasse les contraintes, et que le spectateur est réceptif à cette démarche, c'est la réception de l'œuvre qui aura un impact sur l'institution de production.

Avec *Los olvidados*, Buñuel a dépassé les conventions imposées par l'institution de production. Il est aussi parvenu à surprendre son public mexicain et, malgré une première réception peu réussie, à changer ainsi le cours de l'histoire cinématographique du pays. Notre travail tend à souligner cet apport unique du réalisateur dans le cinéma mexicain. En analysant l'esthétique surréaliste et les décors au plus proche de la réalité, nous pourrions aborder le regard si particulier du réalisateur. Nous cherchons à démontrer que bien que l'œuvre de Buñuel soit représentative de la période dont elle est issue, elle parvient aussi à dépasser les conventions de ce temps. Esquenazi propose le concept de fait social total, dont il propose la définition suivante : c'est un « 'symbolisateur privilégié' » d'une culture ou d'une époque en se situant au centre d'une géographie symbolique 'où se trouvent rassemblées et nouées les significations les plus valorisées par le groupe' » (2004, p.2). La réalisation unique de *Los olvidados* constitue un tournant important dans le cinéma mexicain des années 1950. Se définissant à travers des critères liés aux industries de production, s'en détachant dans sa réalisation et, s'affirmant dans sa réception, le film est une réflexion de la société mexicaine de l'époque. Ainsi, dans ce travail, nous nous différencions des travaux cités plus haut en mettant de l'avant la relation entre les influences des institutions mexicaines et le non-conformisme de Buñuel. En choisissant cette analyse, nous désirons savoir si *Los olvidados* peut être considéré comme un fait social total.

1.2 Cadre théorique

1.2.1 Sociologie du cinéma

Si l'objet qu'est le film a d'abord été étudié en tant qu'œuvre d'art isolé de sa condition de production et d'interprétation, cette situation est aujourd'hui différente. Le choix d'observer un film comme un objet qui évolue dans le temps permet de poser un nouveau regard sur ce dernier. Nous analyserons *Los olvidados* dans une perspective de sociologie du cinéma, approche qui interroge le fait sociologique dans son rapport avec le cinéma (Ethis, 2005, p.15).

L'approche sociologique de l'objet filmique est souvent attribuée à Siegfried Kracauer. Son ouvrage *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* (1946) propose de concevoir le cinéma comme un reflet de son contexte de production. D'après lui, les messages transmis par les films et les valeurs qu'ils portent sont conditionnés par leur contexte social. Il propose de se concentrer sur les faits ou les structures sociales auxquelles les films nous renvoient, sans encore s'intéresser au rôle de l'interprétation du public. Edgar Morin sera l'un des précurseurs francophones de cette théorie. Celui-ci travaille pour sa part sur la diversité des messages d'un film, liés aux différents publics qui y sont confrontés. Cela permet ainsi au cinéma de devenir le « reflet de l'esprit humain » (Morin, 1956, p.205). Il propose une étude du cinéma comme organisation sociale, c'est-à-dire qu'elle serait une « structure qui comprend une production et une consommation, des habitudes et une créativité, des biens économiques et des valeurs sociales, des comportements concrets et des attitudes mentales » (p.206). Laissant encore une grande part à l'histoire dans ces recherches,

plusieurs historiens tels que Marc Ferro utilisent ce sujet en appréhendant les différentes formes de réception que nous pouvons remarquer pour chaque film.

En parallèle se développe l'approche de Pierre Sorlin. Son ouvrage *Sociologie du cinéma*, publié en 1992, veut démontrer l'importance de l'œuvre cinématographique comme phénomène social. Il propose la sociologie comme moyen d'analyse du cinéma en s'intéressant à sa relation avec la société. Il considère cet art comme une institution dont la structure et l'importance au sein de la société évoluent dans le temps. L'institution cinématographique apparaît alors comme un médium de transmission de messages. Sorlin arrive à la conclusion que le contexte culturel, politique et social joue un rôle primordial dans la compréhension d'un film, lui donnant ainsi plusieurs significations selon l'histoire de chaque société.

Si les années 1970 sont productives pour les travaux sur la sociologie du cinéma, une longue période de creuse s'ensuit. Ce n'est que récemment que plusieurs recherches importantes se sont distinguées, conduites entre autres par Jean-Pierre Esquenazi (2007) et Emmanuel Ethis (2005). Par exemple, dans les travaux d'Emmanuel Ethis, la pratique cinématographique est saisie dans sa manière de toucher émotionnellement le spectateur. Jean-Pierre Esquenazi, pour sa part, s'oriente principalement vers la structure des pratiques. Ainsi, ces espaces ont été investis par la recherche sur le cinéma et ont permis de continuer à spécifier les analyses au sein de cette approche. Nous nous intéressons maintenant plus spécifiquement à l'approche d'Esquenazi et son analyse sociale des œuvres.

1.2.2 Lecture sociale des œuvres

Est-il possible d'analyser sociologiquement une œuvre d'art? C'est la question qu'Esquenazi se pose dans son approche sociologique du cinéma. D'après lui, dans son ouvrage *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation* (2007), l'œuvre devra être étudiée dans son contexte social. Il conçoit une œuvre produite comme un « être pensant » qui évolue dans le temps et avec les publics (Esquenazi, 2007, p.7). Ainsi, les œuvres peuvent être étudiées comme d'autres faits sociaux à condition de les situer dans le temps et l'espace. Esquenazi affirme ainsi la légitimité et la pertinence de la prise en compte des œuvres dans la recherche sociologique, non seulement celles qu'on appelle le « grand » art (Esquenazi, 2007, p.8), mais aussi celles issues de l'industrie culturelle.

En partant de son analyse de l'œuvre culturelle, nous nous intéresserons plus spécifiquement au cinéma. En 2000, Esquenazi écrit que le sens filmique émerge de « rapports motivés entre des signes et des acteurs sociaux » (p.26). D'après lui, ces motivations sont le résultat de la société en évolution. En nous appuyant sur cette affirmation, nous observerons deux manières de concevoir l'influence du cinéma sur les spectateurs. Autrement dit, l'œuvre se comprend lorsqu'elle est en interaction avec son public. L'objet culturel dépend donc de son espace social, d'abord, parce que cet espace influence l'institution de production. Il est aussi l'inspiration du cinéaste au moment de la réalisation puisqu'il fait partie de cet espace social. Finalement, grâce à sa réception, nous constaterons que si l'œuvre a réussi à représenter les questionnements de cet espace social dont elle est issue, elle a du succès. Ainsi, selon Esquenazi, l'interprétation d'une œuvre par un public permet de comprendre son espace social (2007, p.84). Esquenazi écrit même que l'œuvre devient « une paraphrase de l'univers » du spectateur. Sa théorie propose ainsi une analyse circulaire dans

laquelle l'œuvre cinématographique est influencée par son institution de production, son espace social et sa réception, mais qu'elle les influence elle aussi.

Janet Staiger rassemble ces différentes théories en un concept plus global « d'événement social » (1992, p.9) que serait le film. D'après elle, les études de réception devraient comprendre « le sens d'un événement, celui d'une sortie d'un film à un moment donné, devant un public donné » (Staiger, 1992, p.9). Pour elle, les produits culturels n'ont pas une signification stable. Au contraire, ils dépendent des conditions sociales dans lesquelles ils se trouvent, d'une part, parce que les cinéastes construisent des films avec les moyens matériels et sémiotiques auxquels ils ont accès. D'autre part, du fait que les mondes de leurs films se rapportent aux représentations communes, à l'intérieur desquelles nos comportements et notre langage sont spécifiques. D'ailleurs, Esquenazi, explique que le cinéma devrait être étudié comme un objet inscrit dans une société :

Par conséquent, considérer les films de fiction comme des mondes fictionnels permet de les intégrer dans notre monde réel. Cela permet de comprendre pourquoi ils peuvent nous influencer, car la réalité est une conjonction d'imaginaire, de symbolique et de réel, impliquant ainsi qu'il n'y a pas lieu de distinguer une lecture interne et une lecture externe des œuvres. (Esquenazi, 2007, p.43).

Cette citation permet d'affirmer la position que nous prendrons tout au long de cette analyse, car elle confirme l'idée que le film est une convergence de facteurs extérieurs qui lui donnent une multitude de significations. Toutefois, la sociologie des œuvres est une approche qui doit être complétée pour analyser *Los olvidados* comme un fait social. Il manque donc, dans cette notion, l'apport de l'histoire culturelle qui ouvre notre recherche au champ culturel et aux interactions qui se produisent dans une société donnée autour d'un objet culturel.

1.2.3 Ouverture sur l'histoire culturelle

En utilisant l'approche sociologique des œuvres d'Esquenazi, l'analyse du film de Buñuel s'ouvre sur la notion d'histoire culturelle. Cette méthode permet de sortir de certains paradigmes de l'histoire confinés à l'économie et au social, ouvrant la voie à une histoire des institutions, des cadres et des objets de la culture. Pascal Ory, historien contemporain, clarifie l'approche d'histoire culturelle en parlant d'une « histoire sociale des représentations ». Il dira de celle-ci qu'elle « sera toujours une histoire de la circulation, de la mise en relation » (p.16). Cette affirmation nous permet de faire le lien avec l'approche sociologique des œuvres et l'histoire culturelle. Pour analyser *Los olvidados*, il faudra prendre en compte les relations que le film entretient avec les différentes institutions qui l'influencent. Pour Pascal Ory, un objet culturel n'existe « jamais en lui-même, mais toujours en relation » (p.16). Il rejoint ici la pensée de Jean-Pierre Esquenazi et son « fait social » pour les œuvres. L'histoire culturelle a besoin, pour comprendre le comportement des hommes et leur conception du monde, des trois mêmes pôles que la sociologie utilise pour les pratiques culturelles : la production, la médiation et la réception. C'est à ce croisement que nous placerons notre analyse.

Après avoir constaté que la sociologie des œuvres, tout comme l'histoire culturelle, soulignent l'importance de l'analyse des relations entre les objets culturels et ses institutions, nous prendrons pour exemple la construction de l'œuvre *Godard et la société française des années 1960* (2004) d'Esquenazi. Nous avons choisi cet ouvrage car il correspond au travail que nous effectuerons avec Buñuel et la société mexicaine

des années 1940. Toutefois, nous avons décidé de nous arrêter sur un film, *Los olvidados*, que nous utiliserons comme exemple pour justifier notre hypothèse. Dans cet ouvrage, l'auteur effectue une analyse de la production des films de Godard. Ainsi, il analyse le travail du cinéaste dans sa position culturelle, mais aussi à travers sa position sociale. Le théoricien reprend le parcours historique de la création de ce personnage social, permettant ici justement à l'histoire culturelle d'entrer dans sa sociologie des œuvres. Par une mise en perspective historique, Esquenazi parvient à créer un champ culturel autour de Godard pour mieux comprendre les « expressions » qui viennent du cinéma du réalisateur suisse. Ainsi, il écrit sur le but de son travail consacré à Godard;

Ce que veut dire expression, c'est d'abord que les films manifestent et incarnent le milieu où ils sont fabriqués (...) Elle implique aussi la construction d'un style singulier, unique : l'auteur, en même temps qu'il emploie un procédé ou un genre, en construit un usage particulier qui dépasse ce qui était d'abord donné. (2004, p.269)

Dans cette citation, nous constaterons qu'une œuvre cinématographique est un reflet des institutions qui la construisent. Toutefois, elle est singulière par le regard unique du réalisateur. Dans cet ouvrage, l'auteur propose d'observer Jean-Luc Godard comme « expressions (sociologie) du champ culturel (histoire culturelle) tel qu'il a été senti, pensé, traversé, par le cinéaste » (p.269). C'est dans cette double approche que l'ouvrage prend appui, non pas pour chercher dans une œuvre une image du réel social, mais plutôt pour comprendre comment celle-ci peut exprimer les évolutions d'une société.

Notre travail part donc à la recherche, comme Esquenazi le fait pour Godard et son œuvre *À bout de souffle*, de ce qui pourrait faire de *Los olvidados* un fait social total. Ainsi, l'analyse du film, d'abord esthétique, puis à travers les conditions de production,

de réalisation, et de réception par le public permet de le placer en interaction avec l'histoire culturelle du Mexique. Nous observerons ensuite, en nous basant sur ces aspects, la relation entre l'œuvre cinématographique et la société mexicaine de l'époque.

1.3 Méthodologie

En choisissant de travailler sur *Los olvidados* comme fait social, notre méthode d'analyse se tourne vers une démarche qualitative, l'étude de cas. La citation de Roy rappelle les buts de cette méthode :

L'étude de cas est une approche de recherche empirique qui consiste à enquêter sur un phénomène, un événement, un groupe ou un ensemble d'individus, sélectionné de façon non-aléatoire, afin d'en tirer une description précise et une interprétation qui dépasse ses bornes. (Roy, 2003, p.166)

Los olvidados est un film qui fait écho aux problématiques sociales de son époque. Il constitue un intermédiaire intéressant pour atteindre l'objet d'études, en l'occurrence, le rapport entre le cinéma et la société. Cette approche situe par la même occasion *Los olvidados* dans son contexte sans avoir besoin de passer par une étude quantitative, puisqu'elle prend en compte sa propre histoire.

En effet, la construction et l'analyse des données récoltées permettront de saisir le film de Buñuel dans les dimensions temporelle et spatiale telles qu'elles se trouvent dans les années 1940 au Mexique. L'objet d'étude est ainsi, dès le départ, observé comme

un objet mouvant, évoluant dans le temps et avec la société. Alors que le milieu culturel mexicain vit une période glorieuse, les répercussions de la révolution de 1910 se font sentir au sein de la société. Celle-ci vit un profond changement, entraînant des fossés de plus en plus importants entre les classes sociales. Est-ce que le fait d'observer la situation de production, de création et de réception de *Los olvidados* offre un point de vue sur la phase de transition politique, sociale et culturelle que vit le Mexique à l'époque?

Notre hypothèse est que *Los olvidados*, tout en étant représentatif d'une époque, est une œuvre singulière qui marque une période de transition dans une société et dans l'industrie cinématographique mexicaine. Le film est étudié comme une œuvre intégrée à une Histoire dont elle est par la même occasion une paraphrase. Le travail d'Esquenazi propose, pour arriver à cette vision de l'objet culturel, une approche externe, par les facteurs extérieurs qui influencent l'œuvre, et interne, grâce à une analyse esthétique, de l'œuvre. Selon lui, « en prenant au sérieux la logique des choix esthétiques, nous y retrouverons des logiques sociales au travail. » (2004, p.3). Nous travaillons d'abord sur l'œuvre culturelle en proposant quatre analyses de séquences du film *Los olvidados*. Ainsi, le film est le résultat de contraintes dont il s'émancipe à travers les pratiques spécifiques de son réalisateur. Nous observerons ensuite comment ces séquences interagissent avec l'espace social, l'institution de production et les interprètes, car le sens de l'œuvre est le résultat des différentes réceptions des publics. Ce qu'il est pertinent de souligner dans la théorie d'Esquenazi est la communication entre chacun de ces niveaux : l'institution de production dépend de son espace social tout comme le film peut avoir une influence sur l'industrie cinématographique. Ces différentes dynamiques dressent un portrait d'une situation sociale. En situant notre film au sein d'une période, nous supposons que l'œuvre est un objet en mouvement. Cette dernière partie nous pousse à nous demander si nous pouvons parler de *Los olvidados* comme un fait social total.

Los olvidados est le troisième long-métrage mexicain de Buñuel. Il a un rôle important dans l'histoire cinématographique du Mexique, étant considéré comme l'un des plus grands classiques du cinéma national. *Los olvidados* aborde la situation instable des enfants dans les bidonvilles de Mexico. L'histoire se développe autour du personnage principal de Pedro, qui tente de se sortir de la misère. Il est lié, malgré lui, au chef de la bande de jeunes de son quartier, Jaibo. Pedro se retrouve involontairement témoin du meurtre d'un enfant de leur groupe, un crime commis par Jaibo. Ils s'entraînent alors mutuellement à leur perte. Buñuel peint avec ce film un portrait d'une partie de la population mexicaine abandonnée par son gouvernement. Ces personnages sont à la recherche de leur place au sein de la société. Le cinéaste nous dévoile aussi un paysage délaissé, face à une urbanisation intensive de Mexico. Ce décor renforce l'impression de fatalisme dans lequel le film baigne. Ce dernier est représentatif du genre de l'*arrabaleras*, qui conte la vie dans les quartiers défavorisés. Il est donc considéré comme un mélodrame. Nous verrons, en analysant certaines séquences du film, pourquoi l'œuvre de Buñuel s'inscrit dans les conventions de ce genre. Par la même occasion, nous soulèverons la spécificité du regard du réalisateur. L'utilisation de certaines pratiques surréalistes, ainsi que la critique du gouvernement sous-jacente à son film, confèrent à *Los olvidados* un ton unique dans l'industrie cinématographique.

En nous basant sur ces séquences, nous remarquerons ensuite pour quelles raisons elles peuvent être perçues comme des paraphrases de la situation du Mexique dans les années 1950. Nous reprendrons la situation politique et le contexte social dans lesquels l'œuvre est née pour voir leur correspondance avec *Los olvidados*. Car le fait que ces enfants cherchent leur place dans la société en changement rappelle fortement l'urbanisation rapide des villes que l'arrivée au pouvoir d'Aleman a provoquée. Son gouvernement, dirigé vers une modernisation intensive du pays, se concentre sur

l'économie, mettant de côté l'aspect social de sa politique. De la même façon, nous verrons que certains choix esthétiques soulignent la crise identitaire par laquelle le pays passe à ce moment-là. Nous constatons ainsi l'impact de l'espace social sur l'œuvre cinématographique. Ensuite, nous observerons la dynamique entre le film et son institution de production. Comme nous l'avons constaté, le cinéma mexicain se produit dans une société où la rapidité et le profit l'emportent sur la qualité et l'originalité. Pourtant, cet âge d'or touche à sa fin. Nous analysons *Los olvidados* comme une œuvre représentative du besoin de changement de l'industrie cinématographique mexicaine. Car dans sa construction narrative et esthétique, le film joue sur les attentes de cette industrie tout en parvenant à les contourner. Nous remarquons qu'en assurant sa place au sein du genre du mélodrame, *Los olvidados* en devient en même temps une critique. Ainsi, en déstabilisant les conventions, il devient un objet culturel dans lequel les problématiques de l'époque, qu'elles soient sociales ou culturelles, transitent. Toutefois, tout en reflétant cette période de changements, Buñuel donne son propre point de vue sur la situation. Cette partie permet de mettre de l'avant l'interaction entre le fait esthétique et le fait social tout en soulignant l'apport particulier du réalisateur comme observateur étranger. Nous enchaînons ensuite avec les interprètes du film. En étudiant les trois sorties du film, nous voulons dresser les portraits des différentes réceptions. Elles nous font comprendre la variété des messages qui peuvent être compris à travers le travail de Buñuel. Que ce soit à l'étranger ou au Mexique, *Los olvidados* a laissé son empreinte dans la mémoire de ses publics. Cette partie insiste sur l'ancrage de cette œuvre dans son contexte. En faisant cela, nous relevons l'importance du regard de Buñuel sur la situation du pays. Ces deux traits combinés nous permettent de concevoir *Los olvidados* comme un fait social total.

Ainsi, nous pouvons remarquer le besoin de contextualiser une telle œuvre : son analyse n'est pas complète tant qu'elle n'est pas ancrée dans son époque et son pays de production. Non seulement a-t-elle été influencée par les demandes de la production de

l'âge d'or, mais elle s'est aussi avérée originale par le statut extérieur de Luis Buñuel et son accueil au sein de la société montre l'ambivalence des messages dont elle est porteuse. Ce cas permet de porter un nouveau regard sur une œuvre qui a marqué l'histoire. Elle nous confirme qu'elle est pertinente à questionner en tant que fait social. Pour commencer, nous l'analyserons dans son cadre purement esthétique. Dans le prochain chapitre, nous analyserons *Los olvidados* dans sa réalisation. Nous observerons le film comme un fait esthétique, afin de déterminer si nous y décelons une paraphrase de la situation du Mexique des années 1950. Ainsi, nous mettrons en avant la particularité du travail de Buñuel qui, tout en s'adaptant aux conventions de l'institution cinématographique dans laquelle il se trouve, parvient à s'en détacher.

CHAPITRE II

ANALYSE DE SÉQUENCES DE *LOS OLVIDADOS*

Los olvidados est l'histoire de Pedro, un jeune garçon qui vit dans les bidonvilles de Mexico. Il fait partie d'une bande d'enfants de son quartier dont le leader, Jaibo, vient de s'échapper de prison. Lorsqu'ils sont ensemble, ils s'amusent à jouer aux voyous, mais ils tentent, chacun à leur manière, de trouver du travail et d'aider leur famille. Jaibo, pour sa part, a une seule idée en tête depuis qu'il est de retour au quartier. Il veut absolument confronter un des garçons du groupe, Julian, car il est persuadé que c'est à cause de lui qu'il s'est retrouvé en prison. Jaibo demande à Pedro de l'accompagner. Leur rencontre tourne mal et Jaibo finit par tuer Julian avec la complicité passive de Pedro. À partir de ce moment-là, Pedro va tenter d'échapper au joug de Jaibo mais n'y parviendra jamais. Au contraire de ces deux autres films mexicains (*Gran Casino* et *El Gran Calavera*), Buñuel donne un ton plus grave, voire tragique à son œuvre. En effet, le cinéaste va jusqu'à mettre en scène le cadavre de Pedro tristement laissé à l'abandon sur une colline de déchets.

Malgré le succès modeste au niveau de la réception d'*El gran calavera*, sa réussite commerciale permet à Buñuel d'avoir plus de liberté artistique pour réaliser son prochain film. Au départ, Buñuel propose à Dancigers, son producteur, un scénario qui a pour titre *Mi huerfanito, Jefe*. L'histoire est celle d'un orphelin qui vit dans les rues et vend des tickets de loterie (Polizzotti, 2006, p.30; Buache, 1980, p.50). Toutefois, Dancigers veut un récit plus sombre, qui a pour sujet les enfants dans les bidonvilles

de Mexico. Il lui demande alors de travailler avec Luis Alcoriza, lui aussi un exilé espagnol, qui devient le coscénariste de *Los olvidados*. Le point de départ du film est un article de journal dans lequel il est annoncé que le corps d'un garçon de douze ans a été retrouvé dans une poubelle (Polizzotti, 2006, p.29). À partir de cet article, les deux scénaristes vont passer plusieurs mois dans les bidonvilles de Mexico (Acevedo-Munoz, 2003, p.67; Polizzotti, 2006, p.31). Les faits réels auxquels ils sont confrontés durant leurs pérégrinations donnent à *Los olvidados* son authenticité.

Toutefois, pour que *Los olvidados* passe la censure, Buñuel a dû réaliser un film conforme aux attentes de l'institution cinématographique du Mexique. Comme nous avons pu le remarquer dans le chapitre précédent, elle est étroitement liée au gouvernement grâce à la Banco Cinematografico. Le réalisateur est donc obligé, pour voir son film financé, d'entrer dans le cadre esthétique et les conventions du mélodrame. Dans la tradition du cinéma classique mexicain, le mélodrame est un genre à succès qui se décline en plusieurs sous-genres. Selon Acevedo-Munoz, « les différentes facettes du mélodrame font de ce genre le plus important dans le cinéma mexicain » (2003, p.82). Carl J.Mora définit le mélodrame comme un attachement aux valeurs traditionnelles de « Dieu, la Nation et le Foyer » (2005, p.57). Dans le cinéma national, le récit a pour but de réveiller ces valeurs chez le spectateur. Le pathos est alors utilisé pour porter des idéaux nationalistes. Malgré l'aversion de Buñuel pour les conventions du mélodrame, *Los olvidados* s'ancre dans cette construction du genre. À première vue, ce film entre dans la catégorie du drame urbain, et donc de l'*arrabalera*. Le genre explore la vie dans les *arrabales*, les parties des villes mises de côté lorsqu'elles vivent des transitions importantes. Il devient populaire entre 1948 et 1952. *Los olvidados* est représentatif de ce genre puisqu'il parle de la modernisation rapide du gouvernement d'Aleman en prenant le parti de ceux qui ne bénéficient pas de ce développement. Il reprend aussi un schéma narratif conventionnel, durant lequel le spectateur suit son personnage principal, Pedro, à travers une série d'aventures et de

rencontres. Ces situations sont censées, dans le mélodrame, rappeler les trois concepts énoncés plus haut. Toutefois, *Los olvidados* se détache de ces conventions en critiquant les méthodes qui régissent le cinéma de l'époque.

La question qui guide notre démarche pour ce film est la suivante : comment Buñuel dépasse-t-il les conventions du cinéma classique mexicain? Comme nous l'avons explicité précédemment, l'hypothèse se formule ainsi : grâce aux différentes pratiques de Buñuel, le cinéaste détourne les conventions qui régissent l'industrie cinématographique mexicaine de l'époque pour nous présenter la situation du pays pendant les années 1950. Il parvient ainsi à transcender les normes établies, proposant un nouveau cinéma mexicain plus ancré dans certaines réalités sociales. Cette hypothèse nous permet de faire écho avec la théorie d'Esquenazi selon laquelle, lorsqu'un film correspond à un genre, comme *Los olvidados* est un mélodrame, cela place l'œuvre dans son contexte. Il écrit que « Chacun de ces genres est à la fois un mode de définition des objets (...) et aussi un mode de communication : que l'on travaille à réaliser un tel objet ou que l'on veuille l'expliquer, le commenter ou en discuter, ils sont des instruments nécessaires. » (2004, p.8). Le genre inscrit ainsi le film dans l'histoire culturelle, puisque ce choix est régi par des règles de l'espace social qui influencent l'institution de production. Ainsi, en observant *Los olvidados* comme une œuvre mélodramatique dont elle dépasse les conventions, nous établissons le lien entre l'analyse du film et la problématique de ce travail, car pour que le film puisse être considéré comme un fait social total, il se doit d'exprimer de façon unique des « significations essentielles » (Esquenazi, 2004, p.2) pour la population mexicaine de l'époque. Il devient ainsi une paraphrase de son champ culturel.

Pour confirmer cette hypothèse, nous examinerons d'abord dans ce chapitre les différentes pratiques de Buñuel utilisées tout au long du film. Nous analyserons notre

objet culturel d'un point de vue interne. *Los olvidados* est étudié comme un fait esthétique afin de comprendre comment Buñuel se détache du cadre du cinéma classique mexicain. Nous observerons donc comment il utilise le mélodrame, un genre spécifique au cinéma mexicain, dans la construction du récit de *Los olvidados*. Grâce à deux analyses de séquences, nous verrons comment Buñuel joue des conventions de ce genre pour en montrer les limites. Nous examinerons d'abord, dans notre première séquence, comment la scène d'ouverture du film déconstruit les éléments clés du mélodrame. En effet, le cinéaste remet en question l'image des enfants pauvres et des bidonvilles dans l'*arrabalera* classique en suggérant une violence sous-jacente à l'espace sociale dans lequel ces personnages évoluent. Finalement, la deuxième séquence que nous analyserons questionne ouvertement les morales associées au mélodrame. Nous observerons quelles techniques Buñuel utilise pour critiquer ces valeurs. Ces observations nous permettront de réfléchir sur ce que le cinéaste veut nous montrer du champ culturel du Mexique des années 1950.

Avant de nous lancer dans l'analyse de séquence, nous reviendrons sur les conventions esthétiques du mélodrame. Pour ce faire, nous utiliserons le film *Nosotros los pobres* (1947) d'Ismael Rodriguez comme référence. Cette œuvre est la plus proche, dans le choix de la thématique, de *Los olvidados*. Elle relate l'histoire des mésaventures de Pepe, un charpentier pauvre qui vit avec sa fille et sa mère paraplégique. *Nosotros los pobres* est un mélodrame « musicale » (Acevedo-Munoz, 2003, p.81). C'est un des films les plus populaires au Mexique : selon Mora, « il est resté pendant de nombreuses années le leader du box-office mexicain » (2005, p.81). Le récit se déroule dans un quartier pauvre de Mexico. Pepe est injustement emprisonné et va tenter, par tous les moyens, de trouver justice pour retourner auprès de sa mère malade et sa fille. Il représente le pauvre typique du mélodrame : sa noblesse de cœur, qui le pousse à retourner absolument auprès de sa famille qui a besoin de lui, nous présente un personnage foncièrement bon. Le récit reprend les trois valeurs traditionnelles du

mélodrame, « Dieu, la Nation et la Maison » (Mora, 2005, p.56) pour souligner la noblesse de ces personnages qui, malgré la pauvreté, finissent par vivre une vie heureuse. L'émotion que le film cherche à transmettre tente ainsi par la même occasion de réveiller une forme de « nationalisme » chez son spectateur. Par conséquent, « la loyauté aux parents, le respect de la maison et la peur de Dieu sont des signes de civisme et d'héroïsme » (Mora, 2005, p.82). Grâce à la noblesse des personnages, leurs mésaventures mais surtout la fin heureuse, le film transmet une image idéalisée des valeurs de la population mexicaine. Ici, la narration est entrecoupée de chansons intégrées au récit, qui donnent un aspect de divertissement au film. La thématique est triste, mais les chansons enjolivent le récit. La musique a un rôle important dans l'œuvre : elle permet de guider le spectateur dans les émotions qu'il doit ressentir. Selon Acevedo-Munoz, le mélodrame doit « charmer le spectateur dans ses émotions les plus basiques : la peur, l'enthousiasme, la pitié et le rire » (2003, p.82). Ces émotions sont aussi portées par les pratiques esthétiques. Le film est construit en travellings. Grâce à cette pratique, les scènes dramatiques sont renforcées, tout comme les gros plans, qui sont utilisés pour amplifier les émotions des personnages et des spectateurs. Le mélodrame mexicain constitue donc un genre dont la construction narrative et esthétique renforce une vision idéalisée de la nation.

2.1 Déconstruction de l'esthétique du mélodrame

2.1.1 L'espace social dans l'ouverture de *Los olvidados*

Dans cette première analyse de séquence, nous verrons que Buñuel reprend les thématiques du mélodrame avec ses personnages et le décor de la diégèse, mais qu'il se différencie déjà des normes du genre. Dans l'introduction, des plans « cartes postales » de différentes grandes villes du monde, telles que Paris et Londres, défilent en fondu-enchaîné. Ils présentent les grands monuments de ces villes, avec une contre-plongée de la Tour Eiffel avec un plan de Big Ben. Une voix-over nous explique que, malgré la beauté de ces villes, il se cache des injustices sociales qui entraînent une hausse de la délinquance juvénile. Il s'ensuit des plans larges et légèrement en plongée de la ville de Mexico, annoncée par la voix-over, qui donne l'emplacement du récit. Cette ouverture nous montre une série de plans qui présentent la ville d'un point de vue éloigné. La voix-over nous annonce que le récit est basé sur des faits réels qui prennent place à Mexico. Un fondu-enchaîné passe ensuite de la ville à un terrain poussiéreux sur lequel des jeunes garçons jouent. Cette bande est alors intégrée à un espace, celui des bidonvilles de Mexico. Dans la première séquence analysée, le film nous présente un groupe d'enfants qui ont l'air délaissés. En deuxième partie de la séquence, un autre jeune garçon, cette fois seul, apparaît marchant dans une rue de la ville. Grâce à un montage rythmé, les personnages sont présentés dans une dynamique de groupe entrecoupée par des formes d'individualisation. Par l'utilisation d'une caméra subjective, le spectateur est entraîné au sein de cette communauté de jeunes d'un quartier défavorisé. Nous observerons de quelles manières Buñuel se détache du mélodrame à travers l'image des enfants, dans sa représentation du méchant et finalement dans la mise en scène des bidonvilles.

En premier lieu, les enfants sont inscrits dans un espace social qui abîme déjà l'innocence de leur jeunesse. Un fondu-enchaîné passe d'un point de vue en hauteur de la ville de Mexico à un terrain poussiéreux sur lequel des enfants jouent. Le son passe d'une musique extradiégétique à des cris et des rires intra diégétiques. Le premier plan permet de placer le récit : des gens courent et rigolent sur un grand espace vide. Ils crient : « Olé » alors qu'un des personnages agite un bout de tissu pendant que l'un d'eux lui court dessus. Le plan suivant montre que les corps du premier plan sont des enfants. Ils sont en trains de jouer à la corrida. Cela se devine par le garçon qui soulève une chemise, emblème de la muleta (leurre utilisé dans les corridas pour attirer le taureau), tandis que l'autre, cambré, avance dessus, comme un taureau. Un troisième garçon, sur le dos de son ami, se prépare à tuer l'animal en prenant un bâton dans ses mains, objet qui remplace l'épée habituellement utilisée. Le troisième plan se rapproche encore plus du jeu et montre le garçon qui tient le bâton en trains de tuer son ami qui fait semblant d'être un taureau. Le fait qu'ils jouent à la corrida souligne une forme de brutalité du monde dans lequel vivent ces garçons. Ils jouent à « s'entretuer ». Ainsi, en trois plans, l'ouverture du film annonce déjà la violence de l'espace social de ces enfants. Ces plans, filmés en légère contre-plongée, donnent l'impression d'être à la hauteur du point de vue des enfants. Ce point de vue est présent tout le reste du film. Les plans suivants forment un champ-contre-champ qui individualise soudainement deux enfants du groupe. Le premier plan présente le garçon qui joue au toréador avec sa muleta dans les mains (*figure 1*). En contre-champ et gros plan, le visage sale du garçon qui joue au taureau fait face à la caméra (*figure 2*). Plan par plan, la caméra est passée d'une vue d'un groupe à un visage spécifique. Un raccord-mouvement passe du garçon qui s'avance sur la caméra à une caméra subjective qui prend son regard (*figure 3*). Il est en train de foncer sur la muleta. Un travelling vers la chemise souligne le mouvement d'approche du garçon. Dans le plan suivant, la muleta est soulevée par le passage du taureau. En passant du premier plan, qui présente tout le groupe d'enfants, à une caméra subjective, le spectateur est entré dans l'intimité des personnages. Ce lever de muleta pourrait être apparenté au « lever de rideau », et ainsi

au début du film. Les premiers plans de cette séquence permettent donc d'introduire l'espace social du récit, constitué de ces enfants des bidonvilles (nous verrons, dans un troisième temps, comment cette séquence introduit le bidonville). Le public est amené à entrer dans l'univers des enfants à travers le jeu.



Figure 1



Figure 2



Figure 3

La suite de la scène est découpée en un nombre important de plans (quatorze plans pour une minute du film) qui créent une dynamique au groupe d'enfants. Le plan suivant est celui d'un groupe soudé. L'un des enfants propose des cigarettes, entraînant un rassemblement dans le cadre de tous les enfants. Ils sont tous en cercle, au même niveau du plan moyen. L'image est celle d'un amas de corps sans noms collés les uns aux autres. Cette construction du plan les présente comme un ensemble. Toutefois, le plan suivant isole l'un des jeunes garçons qui, en contre-plongée, semble les observer. Un dernier plan, avant la fin de cette scène, le présente à nouveau en contre-plongée, seul, en haut d'une colonne. Sa hauteur, qui renforce son statut d'observateur, lui confère

aussi une image d'innocence. Il est loin du jeu violent des garçons et il refuse de fumer. Il est l'image de l'enfant pauvre angélique, car il est trop haut pour être touché par la brutalité du monde des autres garçons. Ces différents plans exposent ainsi le morcellement du groupe. Si, au départ, par le plan autour de la cigarette, ils semblent soudés, les plans suivants les séparent. Un champ-contre-champ oppose alors trois garçons en plan rapproché à trois autres garçons en plan de pied. La dynamique de groupe est ainsi coupée. Ce montage nous révèle que, malgré l'envie d'être un groupe qui se soutient, avec par exemple le fait qu'ils se partagent leurs cigarettes, ils doivent s'individualiser pour s'en sortir, comme l'enfant en haut de sa colonne. La cruauté de l'espace dans lequel évoluent ces personnages est aussi accentuée par leur allure : leurs habits sont abîmés et leurs visages sont sales. Le gros plan sur le visage du garçon qui joue au taureau permet d'insister sur leur aspect boueux. Ce plan le montre, quelques dents en moins, la salopette cassée, les joues tachées, en trains de faire une grimace. Il n'est pas mis à son avantage. Par ce choix esthétique, la représentation de ces enfants s'éloigne de l'allure noble habituellement donnée aux pauvres dans les mélodrames mexicains.

En deuxième temps, un fondu-enchaîné passe du groupe d'enfants en trains de fumer à Jaibo, marchant dans la rue, une cigarette dans les mains. Dans cette scène, l'image du méchant est construite comme une présentation d'un personnage principal du récit. C'est le groupe d'enfants qui introduit Jaibo. Comme il est le premier prénom énoncé par la bande avant la fin de la scène, le fondu-enchaîné qui passe du groupe à un jeune homme marchant seul dans la rue permet de déduire que ce personnage est Jaibo. Le raccord est permis grâce à l'enfant en haut de sa tour, qui demande « Qui est Jaibo? », soulignant ainsi à nouveau son statut d'observateur, puisque les autres enfants sont en train de parler de lui mais qu'il est le seul à ne pas le connaître. Il donne l'impression de poser la question directement au réalisateur. À l'inverse du premier plan du groupe, éloigné, qui n'individualise aucuns des personnages, Jaibo est seul au centre d'un plan

rapproché. Dès son apparition, il occupe le premier plan. Un long travelling ouvre la scène durant laquelle Jaibo reste toujours au premier plan. Ce sera le cas tout au long du film; il n'est jamais relégué au deuxième plan. Il marche le long d'un trottoir dans la ville, s'ancrant ainsi dans un espace animé. Pourtant, l'agitation autour de lui des voitures qui passent et du monde qui marchent, en arrière-plan, ne vient pas déranger sa position dominante dans le cadre. Les lignes verticales de la hauteur des immeubles, des poteaux qui longent la route ainsi que des enseignes de magasins renvoient à la position verticale de Jaibo. Ces lignes dynamiques du cadre, ainsi qu'une légère contre-plongée du plan, renforcent l'importance du personnage. Il est le premier à avoir un nom, ce qui lui confère une position dominante renforcée par ce cadrage. Il s'agit aussi d'une technique couramment utilisée dans les mélodrames mexicains pour présenter les personnages importants du film. Jaibo est donc présenté comme une figure clé de *Los olvidados*. Dans le premier plan de cette scène, une voix hors champ essaye d'attirer les passants en criant : « Sandwichs, de bons sandwichs ! ». Le premier plan de la scène suit Jaibo en train de marcher jusqu'au stand du vendeur des sandwichs. La voix du marchand se fait entendre en même temps que Jaibo apparaît dans la séquence, suggérant une interaction entre ces deux personnages. Lorsque les enfants parlent pour la première fois de Jaibo, ils expliquent qu'il vient de s'enfuir de prison. Ainsi, quand celui-ci s'approche du stand du vendeur, l'intention de Jaibo semble être de voler un sandwich. Cette impression est confirmée par un travelling arrière, dans lequel le cadre s'éloigne de Jaibo pour montrer les poches trouées de sa salopette. Il passe ses doigts à travers les trous, indiquant qu'il n'a pas les sous pour payer le sandwich qu'il vient de commander. Jaibo est donc présenté comme un des personnages principaux, mais il est rapidement introduit comme le « méchant ». Il s'est échappé de la prison et est déjà prêt à voler de la nourriture. Il n'est pas placé dans un esprit de candeur comme les enfants de la première scène le sont à travers le jeu. Son attitude hautaine, renforcée par la construction des plans, le rend antipathique. Toutefois, dans le plan suivant, un gros plan le montre soudainement terrifié. En contre-champ, une voiture de police se gare à côté du stand de sandwichs. Le dernier plan voit Jaibo se fondre dans la foule. Il

n'est plus au centre du cadre comme il l'était jusqu'à maintenant. Il se mélange aux autres passants, perdant ainsi son individualité. Son visage effrayé ramène ce personnage à son rôle principal, celui d'être un enfant. Déjà confronté à la dureté de la vie puisqu'il est passé par la prison et qu'il a tellement faim qu'il est prêt à voler un sandwich, il reste quand même un jeune garçon qui a peur de se faire attraper lorsqu'il fait une bêtise. Il se fait connaître par l'utilisation de pratiques typiques pour annoncer les personnages principaux du mélodrame comme le travelling et la contre-plongée. Toutefois, il se dégage de ses actions une moralité ambiguë qui n'en fait ni un méchant, ni un gentil.

En troisième lieu, la mise en scène du bidonville dévoile un quartier laissé à l'abandon. Dans le premier plan de la séquence, un plan d'ensemble présente le décor du récit. Après un fondu-enchaîné en plongée de la ville de Mexico, le plan suivant dévoile un terrain poussiéreux entouré de maisons. La caméra passe d'un point de vue aérien sur l'extériorité de la ville à un plan plus fermé, qui offre un point de vue sur une cour à l'intérieur de la ville. Les mélodrames qui prennent place dans les bidonvilles ne filment jamais des décors extérieurs. Ce premier plan démarque immédiatement le film de ce qui se fait normalement. Ainsi, le paysage dans lequel le récit prend place se spécifie. Ce grand espace vide ressemble à une cour d'immeubles en mauvais état : certains bouts des murs des maisons se sont écroulés, la peinture n'est pas homogène, des fils pendent un peu partout et une colonne, seule, trône au milieu du terrain en plein air. De plus, les lignes horizontales du plan, liées à un muret en pierre rafistolé et des toits à différentes hauteurs, s'entrecroisent car rien ne tient droit. Ce mélange donne une impression de désordre, confirmé par la vue, en premier plan, d'un mur en pierre dont certains bouts ont été cassés et réparés par des planches en bois. Ces éléments accumulés ensemble donnent à l'espace un aspect délaissé. Les enfants utilisent les objets abandonnés pour leurs jeux. Ainsi, des bidons rouillés deviennent des bancs sur lesquels ils peuvent s'asseoir. Au centre de ce plan trône une colonne encore en bon état.

Toutefois, elle est abandonnée au milieu de cet espace poussiéreux. Son aspect élégant, dû aux gravures florales inscrites dessus, lui donne la carrure d'un vestige d'une vie passée. Elle rappelle qu'il se peut qu'il y ait eu, auparavant, une maison à la place de ce terrain vide. Sa beauté contraste avec les autres éléments du décor. Sur la colonne, des bouts de bois et de fils ont été rajoutés. Les enfants peuvent ainsi grimper dessus. La beauté de la colonne est remplacée par son utilité comme élément de jeu pour la bande. Différents plans rapprochés de ce pilier sont en contre-plongée. Ces plans donnent l'impression que la colonne est aussi haute qu'un gratte-ciel pour les enfants. Elle devient une tour d'observation, leur permettant de voir au-delà des immeubles décrépis qui entourent le terrain. Ces multiples éléments de l'abandon du décor de ce premier plan permettent de déduire que les enfants sont dans les bidonvilles de Mexico. Il est mis en opposition avec la mise en scène de la ville. Les lignes horizontales des toits des bâtiments concordent avec celles des routes goudronnées et des trottoirs, donnant une impression de régularité, et ainsi d'ordre. En même temps, les lignes verticales, comme nous l'avons constaté plus tôt, renvoient à Jaibo par les poteaux et la hauteur des bâtiments. Tout au long du film, la structure perpendiculaire des lignes horizontales et verticales de la ville surplombe les lignes désordonnées des bidonvilles.

2.1.2 De l'esthétique du mélodrame à Buñuel

Cette séquence nous propose une nouvelle image des enfants pauvres, et du caractère des personnages principaux ainsi qu'un regard différent sur les bidonvilles par rapport aux conventions du mélodrame. Tout d'abord, le spectateur est confronté à l'espace social des enfants dans un quartier défavorisé. La construction de cette première scène est inhabituelle dans le genre du mélodrame. Principalement tournée en travellings

avec très peu de plans, cette ouverture comporte le double de plans qui sont normalement montés dans une minute de mélodrame. Par exemple, dans *Nosotros los pobres*, la première minute du film est constituée de trois travellings chantés, dont le premier part d'une cour intérieure, le second passe par une maison et le troisième revient dans cette même cour. Buñuel déroge aux règles dès son ouverture pour servir à son récit. En fragmentant le groupe d'enfants en différents plans, il met de l'avant le fait que ces enfants apprennent aussi à se débrouiller seuls. Ils ne peuvent pas toujours compter les uns sur les autres même si, par les plans de groupe où les enfants sont tous en cercle, ils donnent une impression de petite famille. Cet amour familial est une des thématiques clés de l'œuvre de Buñuel. Ces enfants cherchent à tout prix l'amour de leurs parents qu'ils ne trouvent pas à la maison. Ils se réfugient donc dans leur groupe. Pourtant, comme le montre cette première scène, ils ne parviennent pas à recréer des liens assez forts pour s'empêcher de tomber dans le mal. Cette première image des enfants pauvres est sans noblesse : leurs habits déchirés, leur jeu violent, leur visage sale et leurs cigarettes dans les mains n'offrent pas un point de vue romantique de leur espace social. Contrairement à *Nosotros los pobres*, dans lequel les personnages sont bien habillés et ceux qui ont un rôle important sont immédiatement présentés par une individualisation dans le cadre. Quatre personnages ont le visage exagérément noirci, et sont présents pour l'aspect comique du film. Leur saleté excessive et leur caractère joyeux atténuent le drame narratif. Chez Buñuel, ces enfants mal en point sont les personnages centraux du drame. Nous pouvons imaginer que la caméra subjective par laquelle nous voyons le « lever de rideau » peut aussi être associée au dévoilement d'une réalité. Elle coupe l'introduction, qui présente des plans « cartes postales » de Mexico, avec le début du film qui nous offre un tout autre point de vue sur la réalité dure et sale dans laquelle ces enfants grandissent.

Dans l'ouverture de *Nosotros los pobres*, les personnages principaux sont présentés par des travellings en contre-plongée qui rappellent l'arrivée de Jaibo dans notre séquence.

De plus, ils sont centrés dans le cadre, soulignant l'importance de chacun de ces personnages. Buñuel reprend ici certaines conventions du mélodrame pour que le spectateur comprenne l'importance de Jaibo dans le récit. Toutefois, il est annoncé par le fait qu'il vient de s'échapper de prison et nous le voyons prêt à voler de la nourriture. Jaibo peut donc aussi être considéré comme un méchant, puisque ces intentions, à première vue, ne semblent pas bonnes. Habituellement, dans le mélodrame, l'arrivée du méchant est soulignée par une musique menaçante. Dans cette séquence, Buñuel n'utilise aucun son extradiégétique. Le spectateur mexicain, habitué aux normes du mélodrame, ne sait pas comment aborder le personnage de Jaibo. Il pourrait être le méchant du film, mais aucune pratique cinématographique n'est utilisée pour le présenter ainsi. Sa fuite soudaine face à l'arrivée de la police implique qu'il n'est pas un méchant conventionnel, car il a quand même peur. Buñuel propose un personnage principal atypique : le vol l'associe à un méchant, mais le fait qu'il se peut qu'il meure de faim le rend sympathique. Cette dernière scène de la séquence permet de comprendre que, même si Jaibo a le pouvoir sur son groupe, la société l'emporte quand même sur lui puisqu'il fuit face à la police. Finalement, la mise en scène des décors se différencie de ce qui se fait habituellement. Le premier plan de l'espace où l'action se déroule dévoile un quartier dans un état déplorable. Les fissures et les reconstructions tentent de faire tenir ce qu'il reste. Dans l'ouverture de *Nosotros los pobres*, le quartier est en bon état. Les murs sont encore blancs et rien ne semble sur le point de s'écrouler. Les lignes directrices des plans sont verticales et parallèles, comme dans la scène en ville dans l'ouverture de notre séquence. La cour est propre et goudronnée. Buñuel, au contraire, propose un décor à l'abandon. De plus, son plan d'ensemble donne une vision du quartier de l'extérieur. Dans *Nosotros los pobres*, nous ne trouvons aucun plan de paysage. Le spectateur est toujours dans un espace clos, puisque l'arrière-plan est toujours constitué des murs des maisons du quartier. Nous ne sortons jamais du quartier des bidonvilles. Buñuel surprend son spectateur en lui offrant un point de vue dont le second-plan dépasse les murs du quartier. Par ce choix de plan, le cinéaste veut renforcer l'aspect « fait réel » de son œuvre. Il veut que le spectateur croie qu'il voit

un véritable coin d'un bidonville. Cela se peut puisqu'en effet, Buñuel a tourné la plupart de son film dans les quartiers défavorisés du nord de Mexico (Polizzotti, 2006, p.28). De plus, il met en comparaison les bidonvilles avec l'ambiance de la ville. Les lignes des plans dans la ville donnent une composition dans le cadre que nous ne retrouvons pas dans les plans de la première scène sur le terrain poussiéreux. La ville apparaît ainsi comme une entité qui structure le bidonville. Elle a une influence sur la dynamique au sein de ces quartiers. Ainsi, déjà dans cette séquence, nous remarquons le cadre qu'apporte la ville dans la vie des enfants pauvres. Les structures perpendiculaires de la ville vont, tout au long de *Los olvidados*, surplomber l'espace social dans lequel les personnages évoluent. L'ombre des constructions est toujours présente en arrière-plan lorsqu'une mésaventure survient. Cette mise en scène des plans souligne le point de vue de Buñuel sur l'urbanisation des villes. Ainsi, déjà dans cette séquence, nous comprenons que nous sommes dans une déconstruction de certaines conventions du mélodrame. Pourtant, certaines techniques sont réutilisées, comme lors de la présentation de Jaibo, pour déstabiliser le spectateur. Ainsi, l'apparence des personnages, la dureté déjà latente de leur espace social, le délabrement des bidonvilles, ainsi que la naissance d'un mal associé à la ville sont des indices pour voir la déconstruction du genre du mélodrame pour une réalité plus crue.

2.2 Déconstruction de la morale traditionnelle

2.2.1 L'espoir de rédemption pour Pedro

Nous utiliserons cette deuxième séquence pour renforcer la remise en question des valeurs du mélodrame que Buñuel applique dans *Los olvidados*. Nous avons choisi cette séquence car elle est la plus représentative des valeurs de ce genre, tout en marquant le détachement du cinéaste de ces conventions. Elle se déroule après une heure du film. Pedro est accusé d'avoir volé un couteau à son lieu de travail. En réalité, c'est Jaibo qui l'a pris dans le dos de Pedro. Or, la mère de ce dernier ne sait pas qu'il est innocent et, après une longue confrontation violente, elle parvient à le convaincre de se rendre au tribunal des mineurs. Le tribunal prend la décision d'envoyer Pedro dans une école d'agriculture. La séquence que nous analyserons suit l'arrivée de Pedro à l'école. Dans la première séquence, nous avons constaté que Buñuel s'éloigne des constructions du cinéma classique à travers ses personnages et son décor. Ici, nous verrons que le cinéaste choisit de remettre en question la morale traditionnelle du mélodrame mexicain. Dans cette séquence, nous diviserons l'analyse en trois scènes distinctes qui partent de l'esthétique du mélodrame vers la déconstruction de celle-ci par le surréalisme.

La première scène de la séquence reprend narrativement et esthétiquement les conventions du mélodrame. Elle s'ouvre avec un travelling sur un paysage verdoyant. La nature présentée ici est en opposition avec les décors habituels de la diégèse; jusqu'à maintenant, le cadre s'est concentré sur l'espace délabré des bidonvilles. La luxuriance de la nature, contrairement à la poussière constante dans le quartier de la bande des garçons, confère une nouvelle atmosphère au film. La séquence précédente, dans le

bidonville, se termine avec un fondu au noir, insistant ainsi sur la coupure entre les deux mondes. Elle est aussi renforcée par les lignes verticales et horizontales sur lesquelles les arbres sont alignés, qui donnent une structure au plan, ainsi que par l'absence de personnages et d'animaux dans le cadre, qui apporte une atmosphère de calme. Le travelling s'arrête au niveau d'un bâtiment blanc, au milieu du verger. Les lignes droites des murs et des toits lui confèrent un aspect carré. Cette structure le renvoie aux lignes du verger, le faisant s'ancrer dans le paysage. Dans la séquence précédente, la mère de Pedro, Marta, et Jaibo discutent de l'endroit où Pedro a été envoyé. Il est donc sous-entendu que cette grande maison est l'école d'agriculture dans laquelle Pedro se trouve. Au premier abord, la propreté, la verdure et le calme qui se dégagent du travelling dépeignent cet espace comme un endroit idyllique. Un fondu-enchaîné permet d'entrer dans l'école et d'arriver directement dans une salle. Pedro est poussé dedans, ce qui entraîne un travelling vers le fond de la salle. C'est en fait un bureau : un homme est assis derrière une grande table. Il a un rôle important au sein de l'école puisqu'il a le dossier de Pedro dans les mains. Il ne propose pas à Pedro de s'asseoir, le laissant debout face à lui qui reste assis. Des ombres de lignes verticales et horizontales sont projetées contre le mur, rappelant le paysage dans le plan précédent. Elles préservent ainsi un aspect de tranquillité dans l'interaction entre Pedro et le monsieur. Un plan épaule, parfaitement centré, présente l'homme de plus près. Ce passage, d'un plan éloigné à un plan rapproché, souligne l'importance du discours de ce personnage. Cette construction est typique du mélodrame : lorsqu'une forme de morale est énoncée dans un film du cinéma classique, la caméra se rapproche du personnage et l'isole. Ainsi, le spectateur doit uniquement faire attention à ce qui est dit. Dans cette scène, l'homme fait une déclaration bienveillante : « N'aie pas peur, nous n'allons pas te juger ici. Ce n'est pas une prison. Ils t'ont amené ici pour que tu puisses apprendre à lire et une occupation, comme la mécanique. ». Par cette remarque, et grâce à sa centralisation dans le cadre, cet homme est présenté comme un être gentil et moralement bon. Un raccord mouvement de l'homme en train de se lever enchaîne ce plan rapproché avec un plan d'ensemble. L'homme va se tenir debout à côté de

Pedro. En se posant contre son bureau, il tente d'arriver à la taille du jeune garçon. Ce geste donne l'impression qu'il veut créer un rapport d'égalité avec Pedro. Cette initiative est renforcée par le fait que Pedro a dû se doucher et changer d'habits avant d'arriver dans le bureau, ce qui est suggéré par la première remarque de l'homme derrière son bureau lorsque Pedro entre dans la salle : « Propre tu as l'air de quelque chose d'autre. ». Pedro fait maintenant partie du système : il porte les vêtements de l'école et il ne ressemble plus aux garçons des bidonvilles de la séquence que nous avons analysée plus tôt. Ainsi, en se mettant au niveau de l'enfant qui porte une chemise propre, l'homme, qui porte aussi une chemise blanche, crée un effet miroir. Pedro est mis en confiance : s'il se laisse porter par la bonne volonté du directeur il pourrait sortir des bidonvilles. Ainsi, tous les éléments portent à croire que Pedro est dans un environnement qui lui veut du bien. De plus, cette scène est filmée à la hauteur d'un point de vue d'enfant. La caméra semble être subjective, mais elle est tout le temps au niveau de l'enfant. D'ailleurs, Pedro se trouve dans tous les plans et, même lors du plan rapproché sur le directeur, celui-ci s'adresse au hors-champ de droite, l'emplacement du garçon dans le plan d'ensemble. Ainsi, la caméra n'adopte pas le point de vue de l'adulte et prend déjà le parti de l'enfant.

La deuxième scène rejette les valeurs mises en place dans la scène précédente par le surréalisme. Un fondu-enchaîné relie l'espace précédent, du bureau du directeur, avec un paysage extérieur. La scène s'ouvre à nouveau sur un paysage verdoyant. Toutefois, dans ce travelling, plusieurs gens travaillent dans les champs. Le spectateur est ancré dans un cadre idyllique qui rappelle la campagne. Nous sommes dans une forme d'idéalisation de la vie en-dehors des villes, typique des mélodrames. En effet, la beauté de la nature vient s'opposer à la saleté des bidonvilles. Le plan suivant spécifie l'espace : un terrain avec quelques arbres et des poules dans leurs clôtures, est entretenu par des garçons qui ramassent et balaient l'espace. Un travelling arrière suit un des enfants qui s'avance vers la caméra, un seau à la main. Il vient le déposer auprès de

Pedro, qui est assis sur un banc. Le seau est rempli d'œufs. Le plan se stabilise sur Pedro et le seau d'œufs posé à sa gauche. Le travelling est alors coupé par un gros plan sur le geste de Pedro : il fait un trou dans un des œufs. Le plan suivant le montre buvant directement au trou de l'œuf, avant de le recracher de dégoût. Pedro lève alors la tête et, en même temps qu'un regard caméra, lance l'œuf directement sur la lentille de la caméra. L'œuf dégouline alors sur l'écran. Le fait que Pedro jette l'œuf, qui est lié à l'école et au discours bienveillant du directeur, implique qu'il rejette les valeurs qu'ils veulent lui apprendre. Ce geste violent casse le cadre idyllique dans lequel le personnage se trouve jusqu'à maintenant puisqu'il y amène de la saleté. La scène casse aussi le cadre idyllique du spectateur puisqu'il sort ainsi de la fiction pour être ramené à son statut de public. En même temps, alors qu'il est en train d'oublier la pauvreté de son pays grâce à la construction des scènes, il est rappelé qu'il est devant une fantaisie et que ce n'est pas la réalité. Par ce geste, le spectateur sort de la fiction pour être ramené à la réalité, mais il est aussi confronté au fait que la réalité, tout comme la fiction, est dure. Les autres garçons qui sont en train de travailler en arrière-plan voient son geste et décident de s'avancer vers lui. Les œufs sont normalement utilisés pour être revendus ou mangés par tous les enfants de l'école. Les garçons se rassemblent tous en ligne derrière Pedro, rappelant ainsi les lignes verticales, par leurs six corps debout, et horizontales, par leur alignement, associé à l'école. Dans le premier plan, Pedro est de dos à côté du seau d'œufs (*Figure 4*). Cette construction de plan souligne la solitude de Pedro, puisqu'il est seul face à tous les autres enfants. Le fait qu'ils se tiennent debout leur confère un aspect menaçant. Un gros plan en contre-plongée d'un des garçons qui se tient debout renforce l'agressivité de l'atmosphère puisqu'il met l'emphasis sur le rapport de force de ceux qui se tiennent sur leurs jambes en opposition avec Pedro qui est assis. De plus, cela renforce le point de vue de la caméra qui est à hauteur du personnage principal, renforçant le regard subjectif de l'enfant. La méchanceté de ce garçon est confirmée par sa demande d'aller rapporter le geste de Pedro. Le plan suivant rappelle la scène d'ouverture du film tout en montrant que le personnage principal n'est déjà plus le même garçon. Un travelling passe du banc sur

lequel Pedro est assis vers la cour dans laquelle les poules se baladent librement. Cette cour est un grand terrain poussiéreux qui rappelle le premier espace de jeu des enfants. Toutefois, cette fois-ci, au lieu de jouer, Pedro est en train de se battre avec les autres enfants. La poussière qui émane de leur combat, et les poules qui fuient la scène, sont des éléments liés à l'espace du bidonville. Ainsi, en six plans, le décor est passé d'un cadre paradisiaque, dans lequel tout est propre et beau, à la saleté des bidonvilles, dans lesquels la saleté et la méchanceté priment. Pedro ne parvient donc jamais à se détacher de ses origines.



Figure 4



Figure 5



Figure 6

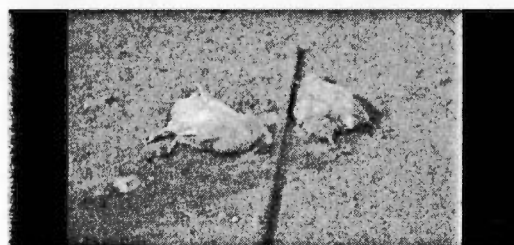


Figure 7

La troisième scène dramatise la morale traditionnelle par la révolte du jeune Pedro et le discours moralisateur du directeur qui clôt la séquence. Pedro est jeté à terre pendant

la bataille. Un plan rapproché en plongée le montre à terre. Il est en position de faiblesse. Le plan suivant reprend la construction du plan de la confrontation entre Pedro et les six garçons, mais à l'inverse. En second plan, Pedro est seul dans la cour au milieu des poules. En premier plan, tous les autres garçons se sont réfugiés derrière la clôture. Ils sont dos à l'écran, comme Pedro plus tôt dans la séquence. Cette construction de plan donne à Pedro l'aspect menaçant qu'il n'avait pas auparavant. De plus, comme le bas du cadre est le premier plan rempli des dos de garçons et que les deux-tiers de cadre sont composés du terrain vague dans lequel Pedro se trouve, il donne l'impression d'être isolé dans le plan (*Figure 5*). Il est à nouveau seul contre tout le monde. Sa centralité, ainsi que l'espace vide qui l'entoure, confèrent un intérêt particulier à son action. Si, au début, il frappe contre la clôture comme s'il voulait blesser les autres garçons, il se retourne rapidement vers les poules qui occupent le terrain avec lui. Une musique stridente souligne alors un gros plan sur deux poules qui se font abattre par le jeune Pedro, dont le geste violent apparaît en ombre par-dessus les corps morts des animaux. Le plan suivant montre tous les autres enfants, cloîtrés derrière la clôture, qui semblent presque encourager Pedro dans son geste. Le plan suivant, qui est un contre-champ sur les poules qui se font frapper, est en contre-plongée sur Pedro qui frappe les poules avec son bâton (*Figure 6*). La musique s'est arrêtée. Le plan est une réplique exacte de la scène du meurtre de Julian par Jaibo. Celui-ci est aussi filmé en contre-plongée, frappant avec un bâton en diagonale, de gauche à droite du plan. Cette fois, la violence du geste est soulignée par le vol de plumes blanches dans le cadre, qui rappelle que Pedro tue des animaux. Le plan suivant s'ouvre avec une douce musique et l'entrée du directeur de l'école et son assistant sur le terrain poussiéreux. Un travelling le présente lorsqu'il demande à Pedro de poser son bâton. Pedro est alors à nouveau au premier plan, et tous les autres sont en arrière-plan. Il est à nouveau séparé des autres. Le plan suivant reprend celui des poules qui se font tuer, mais cette fois elles sont déjà mortes. Le bâton tombe entre les deux corps morts. Ce plan est proportionnellement parfait : le bâton tombe parfaitement au centre du cadre, proposant une ligne dynamique verticale qui rappelle Jaibo, dont la présence

dans les plans est toujours soulignée par des lignes verticales (*Figure 7*). Le directeur ordonne d'enfermer Pedro et que les autres enfants se remettent au travail. Simultanément dans ce plan, une musique folklorique extradiégétique commence. Elle est ainsi associée au directeur, le plaçant dans son rôle de personnage moralement bon puisqu'il est ancré dans les valeurs traditionnelles. Lorsque tout le monde est parti, il ne reste plus que le directeur et son assistant dans le cadre. Les deux se rapprochent de la caméra, qui garde sa hauteur de point de vue d'enfant. Ce cadrage rapproché permet à nouveau au directeur de donner une leçon de bonne conduite, en expliquant qu'il ne faut pas oublier de bien nourrir Pedro car lorsqu'on a bien mangé, « nous sommes tous de meilleures personnes. » Par cette phrase, le directeur est renforcé dans sa caractéristique de « héros de la nation » puisqu'il ne veut de mal à personne. La dernière phrase de la séquence, dans le plan rapproché et accompagné d'une musique traditionnelle, rappelle les conventions du mélodrame. Le directeur dit : « J'imaginai que nous pouvions enfermer la misère pour toujours, à leur place. ». En choisissant de terminer cette séquence ainsi, l'espoir semble encore permis pour Pedro.

2.2.2 D'un Mexique idéalisé vers une réalité brutale

Ainsi dans cette séquence, nous confirmons que les valeurs du mélodrame sont remises en question grâce aux pratiques esthétiques de Buñuel. Dans la première scène, le cinéaste reprend parfaitement les conventions de ce genre, avec par exemple l'utilisation des travellings sur des paysages de nature luxuriante. Il s'agit d'un clin d'œil aux mélodrames qui utilisent souvent des plans sur la nature pour créer une vision idéale de la vie à la campagne. *Maria Candelaria* (1944), de Gabriel Figueroa, est considéré comme le film le plus rentable de l'âge d'or mexicain (Polizzotti, 2006,

p.24). Au début du film, l'histoire passe d'un espace fermé, l'atelier de l'artiste, à la campagne, par un long travelling qui nous dévoile le personnage principal, une femme particulièrement belle, en trains de cueillir des fleurs. L'espace de la nature est ainsi associée à la beauté et la pureté. Buñuel choisit de jouer de ces conventions en les réutilisant dans son œuvre. Il associe donc cette pratique esthétique, et sa signification, à une institution gouvernementale, qui est l'école d'agriculture ayant pour but de réinsérer les jeunes délinquants. Cette association n'est pas anodine, puisqu'elle permet de faire un parallèle avec les règles esthétiques de l'industrie cinématographique mexicaine de l'époque. L'ouverture de cette séquence par ce travelling est en opposition avec le reste du film, dans lequel la nature est presque inexistante dans les bidonvilles. Ainsi, ce choix esthétique fait comprendre au spectateur mexicain qu'il entre dans la partie ouvertement mélodramatique de l'œuvre. Par la suite, la présentation du personnage du directeur de l'institut confirme que cette séquence s'associe à la morale traditionnelle du genre. Son discours d'ouverture, renforcé par le plan rapproché, fait de lui un homme qui croit en sa Nation, puisqu'il pense que son institution gouvernementale peut aider Pedro à trouver sa place dans la société. Cet espoir est renforcé par le fait que le directeur se place à égalité du jeune garçon dans le plan, mais aussi narrativement, puisqu'il l'a fait se laver et lui a donné de nouveaux habits. Par leur ressemblance physique, Buñuel nous fait penser que Pedro pourrait devenir comme le directeur s'il se laisse faire par la bonne volonté de celui-ci. Pour la première fois dans le film, cette scène est porteuse d'espoir. Le garçon a la possibilité de sortir de l'espace social des bidonvilles. Toutefois, la scène suivante entre en conflit avec cette première vague d'espoir. Pedro va casser un œuf, un objet narrativement lié à l'école d'agriculture puisqu'il vient d'une poule de celle-ci. Nous pensons que Pedro, par ce geste, rejette les valeurs que le directeur tente de lui inculquer. Nous pouvons à nouveau l'associer à l'industrie cinématographique mexicaine et imaginer que Pedro est une métaphore de Buñuel, qui casse les conventions du mélodrame. Le fait que l'œuf soit envoyé contre la caméra, et ainsi contre un objet qui permet de faire du cinéma, renforce l'impression que ce geste est lié au renvoi de la morale traditionnelle.

En même temps, il surprend le spectateur. Par cette confrontation entre la fiction et le public, Buñuel cherche à réveiller le spectateur. Cette soudaine violence déconstruit l'aspect moralisateur des derniers plans, montrant à son audience que cette vision idéalisée du monde n'est pas la réalité. En lançant son œuf, Pedro refuse d'être sauvé, ce qui est inattendu pour le public mexicain. Dans les mélodrames classiques, lorsque le personnage peut être sauvé, il saute sur l'occasion. Dans *Nosotros los pobres*, le charpentier se fait enfermer injustement. Lorsqu'il réalise que l'un de ses compagnons de prison est responsable du meurtre pour lequel il est accusé, il va tout entreprendre pour lui faire avouer son crime. Il est porté par l'envie d'être à nouveau auprès de sa fille et de sa mère malade. Le héros de *Nosotros los pobres* veut s'en sortir, car il est empreint de valeurs familiales typiquement mexicaines. Il veut croire en une justice meilleure et y parviendra finalement, récompensé par sa croyance dans les bonnes institutions de son pays. Pedro, pour sa part, n'a plus de raison de s'en sortir, puisque c'est sa mère qui l'a amené ici. Ainsi, lorsqu'il est confronté à tous les autres enfants, c'est finalement parce qu'il ne se plie pas aux règles de son nouvel espace. Il n'arrive pas à se conformer pour faire partie de la société. Le renversement de ce plan dans la scène suivante, qui met Pedro alors en deuxième plan, le place à nouveau dans cette position d'exclusion. Or, cette fois, il est enfermé avec les poules. Pedro ressemble alors à un animal enfermé, que tout le monde regarde et personne ne fait rien pour venir l'arrêter dans sa fureur. Le garçon est mis en opposition avec les autres enfants. Il est tellement différent qu'il est même associé à l'image d'un animal observé dans un zoo. Puisque Pedro est associé à l'espace social du bidonville, et que les autres garçons sont représentatifs de l'institut, il se peut que le cinéaste nous montre que le jeune garçon n'appartiendra jamais au même espace que ce groupe. Il ne parviendra jamais à faire partie de la société. D'ailleurs, le meurtre de la poule l'associe définitivement à Jaibo puisque Buñuel choisit de faire exactement le même plan que lorsque celui-ci tue Julian. La répétition d'un geste est une technique habituelle dans le surréalisme du réalisateur; il crée ainsi l'étrange dans l'habituel. En fait, il n'y a rien de surprenant dans le geste, mais sa réplique par Pedro surprend le spectateur. En utilisant le même

plan, une circularité de la transmission du geste se forme. Après l'acte irrémédiable de Jaibo, c'est Pedro qui va aussi commettre l'irréparable et signer ainsi son acte de mort. Le plan sur les deux poules décédées s'associe alors aux deux enfants, qui meurent aussi avant la fin du film. Le bâton, entre les deux corps des animaux, rappelle que c'est le même acte qui lie Jaibo et Pedro dans leur perte mutuelle. En tuant des poules, le réalisateur souligne aussi le fait que Pedro n'a plus d'espoir de se faire aimer. Dans la première scène, le directeur lit dans le dossier du garçon qu'il aime les animaux, qu'il est gentil avec eux. Tout au long du film, nous avons vu Pedro prendre soin des poules de son poulailler. Nous savons qu'il est très attaché à ces animaux. Par cette mise à mort, il annonce qu'il ne veut même plus de la reconnaissance des poules. Il ne croit plus que quelqu'un peut l'aimer. La dernière phrase de cette scène, énoncée par le directeur, est l'empreinte d'un espoir sans limite qui contraste avec les actions de Pedro. En choisissant une musique folklorique mexicaine, plutôt joyeuse, le cinéaste renforce les caractéristiques mélodramatiques de ce personnage. Dans *Nosotros los pobres*, lorsque le personnage principal réussit à sortir de prison, les bonnes valeurs portées par cette scène sont soulignées par une musique traditionnelle gaie. Par ce choix, le réalisateur renforce l'importance de la morale de son histoire, soit qu'il y a toujours une justice pour les bonnes causes comme la famille, il y a toujours une justice. En exagérant autant cette partie, Buñuel souligne la naïveté du directeur. Malgré la bonne volonté de celui-ci, il ne voit pas que Pedro n'a plus d'espoir, et qu'il est ainsi voué à sa perte. En même temps, nous voyons l'absurdité des conventions du mélodrame qui, même si elles veulent le bien en transmettant des valeurs nationalistes, ne correspondent plus aux besoins de la société.

2.3 Déconstruction des conventions du mélodrame

Grâce à nos deux analyses de séquences, nous avons constaté que les pratiques esthétiques de Buñuel dans *Los olvidados* déconstruisent la morale traditionnelle des mélodrames pour apporter un regard plus dur sur la réalité sociale du Mexique dans les années 1950. Tout en l'attachant à certains critères du genre, l'œuvre surprend les attentes des spectateurs en dépassant ces conventions. Ainsi, par son ancrage dans le mélodrame, *Los olvidados* s'inscrit dans son époque et son industrie cinématographique. Toutefois l'utilisation de techniques propres à Buñuel propose une révision de ces normes du cinéma mexicain. Le cinéaste remet en question une industrie trop nationaliste, ce qui ne la rend pas assez proche des problématiques sociales de son temps. Il propose, par son traitement esthétique de *Los olvidados*, un cinéma plus proche de la réalité.

Notre première analyse de séquence nous a permis de différencier la présentation des personnages et des espaces dans *Los olvidados* par rapport au mélodrame classique. Buñuel reprend les éléments clés d'une *arrabalera*, c'est-à-dire la pauvreté et les bidonvilles, tout en choisissant d'en montrer une nouvelle facette. Ainsi, la présentation du groupe d'enfants s'oppose à l'ouverture du film *Nosotros los pobres* par sa construction esthétique et narrative. Les enfants ont déjà l'air abîmés, avec leurs habits sales et leur visage plein de boue, et leur terrain de jeu ressemble à un lieu abandonné. Étant donné qu'ils jouent à la corrida, et en raison du montage rapide de la première scène, Buñuel présente une bande de jeunes dont l'innocence est déjà mise à mal par une violence inhérente à leur espace social. La brutalité de la corrida et la décomposition du groupe dans les différents plans reflètent l'idée que chacun de ces enfants doit apprendre à se débrouiller seul face à l'agressivité du monde. Cette ouverture est une invitation à entrer dans la réalité crue dont font partie ces garçons.

L'ambiguïté morale de Jaibo, présenté comme un personnage principal qui a les caractéristiques d'un méchant, renforce la « zone grise » dans laquelle le récit évolue; il n'y a pas, dès le début du film, des gentils et des méchants. Le spectateur est ainsi déstabilisé, ne pouvant pas ancrer les personnages dans un cadre moral précis. Par cette stratégie, Buñuel met de l'avant une forme de cruauté de la vie qui témoigne d'une disparité des chances relative au milieu d'appartenance. Le décor renforce cette vision cruelle du monde. Les bidonvilles sont habituellement très idéalisés dans les mélodrames. Ils sont présentés comme des lieux communautaires avec des grandes cours intérieures propres où tous les habitants se croisent dans l'harmonie et l'entraide. Dans *Los olvidados*, le bidonville est présenté comme un endroit laissé à l'abandon. L'état délabré des habitations est particulièrement flagrant par sa mise en opposition avec la ville. La construction des plans donne déjà des indices sur la suite du récit, puisque la perpendicularité des lignes dynamiques de la ville surplombe constamment les bidonvilles et rappelle l'influence de celle-ci sur les quartiers défavorisés. Buñuel présente ainsi, dès son ouverture, une vision moins noble de la pauvreté, que nous retrouvons par exemple dans *Nosotros los pobres*. Tout en utilisant les éléments clés du mélodrame, Buñuel détourne l'image conventionnelle des enfants dans les bidonvilles et offre un regard plus cru sur la réalité.

Buñuel choisit aussi de déconstruire les morales traditionnelles du mélodrame, ce que nous avons pu constater dans notre deuxième analyse de séquence. Cette fois, le cinéaste choisit de faire une critique encore plus concrète des valeurs traditionnellement transmises dans les mélodrames en les mettant en scène, notamment, avec le personnage du directeur, qui représente par tous ses traits de caractère le « héros » moralement bon du film puisqu'il croit qu'il peut véritablement sauver les enfants qui lui sont amenés à l'école d'agriculture. La première scène de cette séquence est construite comme dans un mélodrame classique : les paysages et l'atmosphère ancrent le spectateur dans un décor campagnard apaisant. Le cinéaste

insiste, par ces différents choix esthétiques, sur l'aspect moralisateur de ce discours qui devient absurde. Puisqu'il fait office de contraste avec tout le reste de l'œuvre qui n'a ni musique ni discours plein d'espoir, l'effet moralisateur de cette séquence apparaît comme une vision naïve de la réalité. D'autant plus qu'entre ces deux scènes mélodramatiques, Buñuel film la détérioration de la situation de Pedro. Toujours plus isolé socialement, et surtout esthétiquement à travers les plans, le garçon ne trouve pas sa place au sein de la société malgré les efforts du directeur. Le rejet de l'œuf, qui ressemble à la volonté de Buñuel de faire éclater les conventions morales du mélodrame, démantèle la construction de la séquence jusqu'alors ancrée dans les normes du genre. Par ce choix, le cinéaste montre au spectateur que la suite du récit ne prendra pas la tournure espérée par l'arrivée du directeur dans le récit. Pedro refuse toute forme d'aide et va même jusqu'à répéter le geste meurtrier de Jaibo. Avec cet acte, le jeune homme court à sa perte. Nous pourrions aussi associer ce meurtre à la fin de l'enfance de Pedro, qui, en tuant les poules, refuse définitivement toute forme d'amour, même celle qu'il a pour ses poules. Par cette séquence, Buñuel montre à son spectateur que ce ne sont pas les morales traditionnelles du mélodrame qui vont permettre à Pedro de s'en sortir. Au contraire, il est encore plus mis à l'écart au sein de cette communauté. L'enfant des bidonvilles ne trouve pas sa place dans l'institution gouvernementale qu'est l'école d'agriculture. Ainsi, le réalisateur nous montre qu'il faut déconstruire les conventions du mélodrame pour rendre le cinéma plus proche de la réalité et, par ce biais, être le reflet des problématiques sociales de l'époque.

L'utilisation du surréalisme permet à Buñuel de faire de *Los olvidados* un mélodrame qui oscille entre réalité et fiction. En reprenant les pratiques cinématographiques de ce mouvement, il dépasse le genre classique pour proposer une vision plus réaliste de la vie. Selon Buñuel, l'utilisation du surréalisme complète notre vision de la réalité. André Bazin confirme cette conception :

Le surréalisme de Buñuel n'est autre que le désir d'atteindre la base de la réalité... La fantaisie d'*Un chien andalou* est une descente dans l'âme humaine, tout comme *Las Hurdes* et *Los olvidados* sont des explorations de l'homme au sein de la société. (p.57)

Cette œuvre clé du cinéma buñuelien est un exemple parfait de cette exploration évoquée par Bazin. D'abord, par son ambivalence constante entre le mal et le bien, Buñuel met en place une zone grise dans laquelle les mondes de l'imaginaire et du réel s'entrecroisent constamment. Ainsi, la répétition du geste de Jaibo par Pedro n'est pas surprenante, mais elle souligne l'impossibilité pour ce dernier de s'en sortir et le cantonne d'autant plus définitivement dans la fatalité de son destin. Le surréalisme permet ainsi de montrer la dureté de la réalité sans avoir à mettre les mots. Dans *Los olvidados*, Buñuel passe à une étape au-dessus. Par exemple, la caméra subjective de l'ouverture fait entrer le spectateur dans le récit. Elle le fait ainsi devenir un des acteurs du récit. Buñuel donne à son spectateur un rôle à part entière dans l'histoire qui lui est contée. Dans la deuxième séquence, le regard-caméra, ainsi que l'éclatement de l'œuf contre l'écran, confrontent le spectateur dans sa position passive d'observateur. Par ces deux pratiques, le cinéaste questionne la passivité du spectateur devant le film et sa position de spectateur au sein de la société. Par ces pratiques, Buñuel cherche à confronter son audience à la dureté de la vie dans les bidonvilles de Mexico. Il « lève le voile » sur une réalité trop souvent ennoblie par le cinéma classique mexicain. Buñuel transgresse ainsi les conventions pour proposer un cinéma « plus expérimental et plus critique envers les problématiques sociales » (Acevedo-Munoz, 2003, p.76).

Buñuel réussit, que ce soit sous la forme du surréalisme ou dans le mélodrame mexicain, à trouver un équilibre entre l'esthétique imposée par l'industrie et celle qu'il veut utiliser. Il est attiré par le surréalisme parce qu'il aime l'idée que « ce soit un refus d'établir une séparation entre la vie et l'art » (Tesson, 1995, p.32). Ainsi, lorsque le cinéaste part pour le Mexique, il prend avec lui ses pratiques et ses convictions. Là-

bas, comme l'écrit Buache, « Entre se taire ou parler à mots couverts, Buñuel au Mexique a choisi de parler » (1970, p.50). Grâce à ces analyses de séquences, nous avons pu constater que le réalisateur remet en question les normes de l'industrie cinématographique de l'époque. Il refuse de tomber dans les valeurs nationalistes du mélodrame car elles semblent trop idéalisées par rapport à la cruauté du monde dans lequel les enfants de *Los olvidados* évoluent. Par ses pratiques esthétiques, le cinéaste propose un nouveau cinéma, plus impliqué socialement car plus proche de la réalité. Le cinéma doit pouvoir refléter les questionnements de son espace social. En ce sens, *Los olvidados* constitue un lien important entre le surréalisme et le Mexique. Ainsi, l'œuvre de Buñuel ne représente pas uniquement une culture étrangère vue par un surréaliste européen, mais « ce que le surréalisme est devenu au Mexique » (Acevedo-Munoz, p.65). Le cinéaste remet donc en question les conventions esthétiques et morales du mélodrame, apportant une vague de renouveau au sein de l'industrie cinématographique du Mexique. Il est, comme nous le constaterons dans le prochain chapitre, un film représentatif d'une phase de changement de l'institution de production du cinéma mexicain en 1950. Nous verrons ainsi comment les faits esthétiques de *Los olvidados* interagissent avec les institutions qui l'influencent, l'ancrant définitivement dans une période de transition.

CHAPITRE III

ANALYSE CONTEXTUELLE ET DISCUSSIONS

La déconstruction de l'esthétique et des valeurs du mélodrame dans *Los olvidados* passe par une vision plus réaliste des personnages, des décors et des traditions de la société mexicaine. En proposant une nouvelle forme de cinéma, Buñuel confirme que l'âge d'or mexicain touche à sa fin. Avec ce film, il ouvre la voie à un cinéma plus critique. Au lieu d'ennoblir les enfants pauvres, il pose un regard d'observateur sur la réalité crue de leur monde. Par ces choix esthétiques, le cinéaste confronte le spectateur mexicain à la situation sociale de son pays dans les années 1950. Mais quels sont les faits esthétiques de *Los olvidados* qui permettent de voir l'actualité de l'époque? Comme nous l'avons établi dans notre premier chapitre, la contextualisation historique du film nous permet de mieux comprendre l'impact de Luis Buñuel dans l'histoire cinématographique du pays. Pour que ce film soit étudié comme un fait social, nous partirons de l'œuvre pour voir comment elle reflète les problématiques de la société mexicaine. Dans le chapitre précédent, le film a été analysé dans sa manifestation matérielle. Mais ce n'est pas uniquement son esthétique qui fait du film une œuvre. Selon Esquenazi, une œuvre est à comprendre dans son espace social. C'est en la considérant comme un ensemble qu'elle devient un fait social. Il écrit que « c'est le tout d'une situation et d'une œuvre qui constitue l'objet d'art et donc l'objet d'étude » (2007, p.50). En partant de ce processus symbolique, ce chapitre suivra les conditions sociales qui déterminent *Los olvidados*. Premièrement, nous verrons comment le film reflète une période de transition dans le contexte social et politique du Mexique des années 1950. Cette partie nous amènera ensuite à découvrir les contraintes qui régissent

les producteurs et les objectifs qui dominent l'institution cinématographique de l'époque. À partir de cette base historique, en troisième partie, nous observerons la place du film à travers ses différentes réceptions. Cela pose la question des interprétations des publics au niveau national et international. Ces mondes interprétatifs nous aident à comprendre la place de *Los olvidados* dans l'histoire culturelle du Mexique. Dans notre dernière partie, nous constaterons que cette œuvre, lorsqu'elle est mise en interaction avec ces facteurs extérieurs, devient un fait social total. À partir de ce chapitre, nous voulons attester que ce film, en nous basant sur la théorie de la sociologie des œuvres d'Esquenazi, est une paraphrase de la société mexicaine des années 1950.

3.1 La réalité mexicaine des années 1950

Los olvidados est réalisé durant une période de transition sociale et politique importante au Mexique. L'œuvre naît dans un espace social en changement. Selon Esquenazi, elle en est inévitablement inspirée. Puisque le film est influencé par ces transformations, nous devons pouvoir en trouver des traces à travers les faits esthétiques. Étant donné que Buñuel veut, par son dépassement des normes cinématographiques, être plus proche de la réalité, *Los olvidados* doit reprendre des symboles clés de l'espace social du Mexique dans les années 1950. Nous allons donc voir de quelles manières le cinéaste utilise les faits esthétiques pour refléter les politiques du nouveau gouvernement, ainsi que les questionnements de la société durant cette période.

L'influence de l'espace social est particulièrement visible dans l'introduction du film. La voix-over annonce au spectateur que la situation des grandes villes internationales est similaire à celle de Mexico : certaines parties de la population sont délaissées et les enfants qui en font partie sont voués à ne jamais trouver leur place dans la société. La voix extradiégétique nous explique que : « Le film est basé sur des faits réels, n'est pas optimiste, et laisse la solution des problèmes aux forces progressistes de la société. ». Il est important de soulever ici la similarité des mots énoncés lors du discours d'inauguration de Miguel Alemán, qui affirme pendant celui-ci le besoin d'une « société progressive » (Miguel Aleman dans Acevedo-Munoz, 2003, p.68), pour le gouvernement et la population. Il propose par ce biais de trouver des solutions aux problèmes sociaux et économiques du Mexique. Le lien entre l'actualité et l'œuvre culturelle devient explicite. Buñuel souligne une partie de ce discours pour mieux ancrer son œuvre dans la période du nouveau gouvernement de Miguel Aleman. Il accède au pouvoir en 1946, en même temps que Buñuel arrive au Mexique. Aleman veut faire du Mexique un pays moderne. Pour ce faire, il décide de mettre la priorité sur les infrastructures du pays, en capitalisant les investissements dans les grandes villes (Hamnett, 2009, p.251). Ainsi, Mexico devient le cœur de cette urbanisation intensive dans laquelle le président a lancé son pays. En s'inspirant des grandes villes du monde, Aleman transforme Mexico en construisant de nouveaux immeubles et en refaisant les routes. Le Mexique évolue rapidement sous cette nouvelle présidence au niveau des transports, de l'électricité et de la modernisation des usines et des entreprises. Cette politique tournée vers la modernisation des villes est particulièrement visible dans l'œuvre de Buñuel. Dans une majorité de plan, des constructions de bâtiments et des ombres de gratte-ciels se retrouvent en second-plan. Comme nous avons pu le constater dans notre première analyse de séquence, le cinéaste joue sur une opposition entre les paysages des bidonvilles et ceux de la ville. Les lignes dynamiques perpendiculaires, liées aux plans de la ville, se retrouvent dans des séquences qui soulignent la cruauté du monde, donnant ainsi une idée du point de vue de Buñuel sur la politique d'Aleman. Ces moments clés de l'œuvre font ressortir le contraste entre les

bidonvilles et les grandes villes. La mort de Julian est un exemple de cette opposition. Le plan de la confrontation entre Jaibo et Julian donne une vue imprenable sur la structure d'un grand bâtiment en construction. Sa présence occupe les deux-tiers du plan, surplombant les deux garçons dans le cadre. Cette construction est associée, chez le spectateur, à l'une des scènes précédentes dans laquelle un vieil aveugle se fait attaquer par les garçons. Cette tour en construction en arrière-plan n'augure donc rien de bon, puisqu'elle est associée à une scène immorale dans laquelle un homme aveugle est sans défense devant trois jeunes délinquants qui cassent ses instruments. La vue de cette construction devient le signe d'un malheur qui va arriver. En effet, Jaibo finit par tuer Julian sous l'ombre menaçante du bâtiment derrière eux. Grâce à ses nombreux plans tournés à l'extérieur, *Los olvidados* est un document d'archive sur l'évolution rapide de la ville de Mexico sous le gouvernement d'Aleman. Il en est aussi une critique, puisque cette urbanisation de la ville est associée à des scènes dans lesquelles la morale traditionnelle est inexistante. D'autant plus qu'en reléguant les éléments de cette évolution urbaine au second-plan, Buñuel souligne que cette partie de la population ne fait pas partie des changements du gouvernement d'Aleman.

En effet, le choix d'une politique dirigée vers l'économie entraîne avec elle un enrichissement des puissants et des intérêts privés. Durant l'*alemanismo*, les classes sociales plus basses sont ainsi complètement mises de côté. À l'écart de la modernisation de la ville, ainsi que des profits qu'elle pourrait entraîner, les différences de richesses deviennent de plus en plus grandes. Cette situation est à l'opposé des idéaux de la Révolution. Pour un pays jusqu'alors toujours socialiste, l'évolution vers une société capitaliste renforce les inégalités déjà présentes au sein du pays. Acevedo-Munoz donne l'exemple des investissements gouvernementaux dans les programmes sociaux qui « baissent constamment, jusqu'au point où en 1952 ils représentent 11,2% du budget national, « le plus bas depuis 1927 ». » (2003, p.60). Nous pouvons constater que l'*alemanismo*, tout en voulant apporter une nouvelle dynamique économique à son

pays, finit par mettre de côté l'aspect social de son gouvernement. Il néglige tout un pan de la société que Buñuel veut, à travers *Los olvidados*, remettre de l'avant. Le personnage de la mère de Pedro, Marta, est emblématique du dysfonctionnement de la société dans laquelle ils se trouvent. Elle a quatre enfants et Pedro, du haut de sa dizaine d'années, est le plus grand. Elle travaille toute la journée pour nourrir ses enfants. Elle rentre épuisée le soir et doit encore s'occuper des petits. Étant trop fatiguée, elle est incapable de donner de l'affection à Pedro. Pour Buñuel, c'est ce manque d'amour de la part des parents qui poussent ces enfants dans la délinquance. Tous les garçons du groupe qui nous sont présentés dans la séquence d'ouverture cherchent à être aimé par quelqu'un, car leurs parents n'ont pas le temps de s'occuper d'eux. Ils doivent travailler pour survivre. Lorsque Marta amène Pedro au tribunal des mineurs, elle a une interaction avec un des juges qui souligne le point de vue de Buñuel. Il y sous-entend que cette impossibilité d'aimer de la part des parents est liée au fait que cette partie de la population est délaissée par le gouvernement. Le juge annonce à Marta qu'ils vont envoyer Pedro à l'école d'agriculture pour un certain temps :

Le juge – Je suppose que vous voulez le voir maintenant.

Martha – Non, pourquoi est-ce que je le voudrais?

Le juge – Quelques fois, nous devrions vous punir pour ce que vous faites à vos enfants. Vous ne leur donnez ni amour, ni chaleur, et ils le cherchent n'importe où ils pourraient le trouver.

Martha – C'est peut-être comme vous le pensez, mais je suis fatiguée de devoir nettoyer pour d'autres personnes pour que nous puissions manger.

Le juge – On dirait que vous n'aimez pas votre fils.

Martha – Pourquoi est-ce que je l'aimerais? Je n'ai jamais connu son père. J'étais une enfant. Je ne pouvais pas me défendre par moi-même.

Sa mère est incapable d'amour car elle a aussi manqué d'amour. La société ne l'aide pas à s'en sortir, car aucune réforme politique ne prend en compte sa classe sociale ni son statut de femme seule. Pedro, qui grandit avec ce manque d'affection, est ainsi

voué à finir dans la délinquance. Buñuel met en avant que le gouvernement n'aide pas les communautés défavorisées puisqu'il les laisse se trouver une place dans une société qui ne les prend même pas en compte. Face à cet abandon, ils perdent l'espoir qu'ils pourraient avoir dans les valeurs traditionnelles mexicaines. Ils ne prennent plus la peine de les inculquer à leurs enfants. Ceux-ci réalisent rapidement que, non seulement ils n'ont pas de place auprès de leurs parents, mais en plus ils n'en trouveront pas au sein de la société non plus. Ils sont ainsi poussés à trouver des solutions par eux-mêmes, ce qui les précipite dans les mauvaises actions.

Le gouvernement d'Aleman n'a pourtant pas uniquement mis de côté les classes sociales défavorisées. En priorisant l'évolution des villes, le président en oublie la population paysanne qui est elle aussi laissée à elle-même. Ces réformes entraînent un déplacement massif des habitants de la campagne vers la ville. Cependant, les transformations des industries, poussées par l'urbanisation, placent les gens de la campagne dans des positions délicates. Ayant toujours vécu loin de la ville, ils ne savent pas comment fonctionnent les nouvelles technologies mises en place par le gouvernement d'Aleman (Acevedo-Munoz, 2003, p.23). Ils fuient leurs terres car les nouvelles politiques ne leur permettent pas de survivre, mais ils ne trouvent pas plus de travail pour eux dans les villes. Ainsi, la population rurale qui se déplace massivement vers les grandes villes ne trouve pas de place dans la vie urbaine de Mexico. Le personnage d'Ojitos dans *Los olvidados* est représentatif du délaissement de la communauté paysanne par les politiques. Le premier plan qui nous présente ce personnage est un travelling avant à travers une foule, qui se termine sur un enfant habillé d'un sombrero et un poncho. Il porte des habits traditionnels mexicain, se différenciant déjà des autres enfants vus auparavant dans la scène d'ouverture. Nous apprendrons plus tard qu'il vient de la campagne et que son père l'a abandonné en ville. Il est possible que sa famille n'ait plus été en mesure de le nourrir, ce qui était un cas fréquent durant la présidence de Miguel Aleman (Acevedo-Munoz, 2003, p.69). Il est

le produit d'un gouvernement tourné vers l'économie, puisque sa famille paysanne doit l'abandonner pour s'assurer une survie. La gentillesse d'Ojitos, personnage foncièrement bon tout au long du film, lui permet de « s'en sortir » puisqu'il décide d'aller attendre le retour de son père. Il est le seul personnage qui ne perd jamais espoir. Il n'aura pas participé aux mauvaises actions de la bande. Il sort de ce quartier moralement intact. Pourtant emblématique de tout le folklore que Buñuel déteste, le cinéaste décide de « sauver » Ojitos, voulant le préserver des vices de la société, car finalement, c'est un gentil garçon qui n'a pas grandi en ville. Il n'a pas subi de la même manière que les autres enfants l'influence de la modernisation. Il est le personnage qui représente le mieux l'identité mexicaine dans *Los olvidados* car il continue de croire en la bonté sincère des gens malgré toutes ses mésaventures. Ainsi, le gouvernement d'Aleman apporte de grandes disparités sociales que nous retrouvons dans l'œuvre de Buñuel. Dans le film, les enfants évoluent dans des paysages en construction. En second plan, le spectateur peut voir que la ville se modernise. En opposition, les bidonvilles, lieux de l'action, donnent une impression d'abandon. Les quartiers défavorisés dans lesquels les personnages évoluent sont sales et insalubres. La fatalité du monde des enfants les ancre dans une classe sociale délaissée par les réformes économiques du nouveau gouvernement. Ils ne font pas partie des changements politiques des années 1950. *Los olvidados* est une preuve, en image, de l'évolution à grande échelle du Mexique qui est prêt à négliger une partie des habitants pour en faire mieux vivre une autre. Cette politique entraîne avec elle non seulement des écarts de plus en plus importants dans la population, mais aussi une remise en question de ses attentes envers le gouvernement.

Les politiques d'Aleman amènent la population à se questionner sur la situation de la société mexicaine. Cette interrogation est d'abord portée par les intellectuels et les artistes de l'époque. Mexico est, pendant les années 1940, un centre intellectuel et culturel important (Mora, 2005, p.75). Face à un gouvernement dont les mesures

entrent en conflit avec les valeurs portées par la Révolution, certaines personnalités s'interrogent sur l'état de leur société. Événement emblématique du Mexique, la Révolution est devenue le symbole des idéaux et de la morale nationale. Ainsi, lorsque Cosío Villegas parle de l'échec des objectifs sociaux liés à la Révolution, il ouvre le débat sur la crise de l'identité mexicaine (Cosío Villegas dans Acevedo-Munoz, 2003, p.58). Dans plusieurs journaux, les intellectuels vont remettre en question les institutions nationales qui n'ont pas su porter jusqu'au bout les valeurs de cet événement important. Ainsi, les gouvernements ont lentement perdu la confiance de la population. Pour compenser cet aspect, ils ont renforcé l'importance des valeurs et des traditions mexicaines à travers les institutions culturelles. La deuxième séquence du film que nous avons analysée reflète cette remise en question des valeurs de la Révolution. Buñuel utilise le personnage du directeur de l'école d'agriculture pour représenter la morale traditionnelle mexicaine. Ce dernier croit en la possibilité de réinsérer les enfants dans la société malgré leurs mésaventures. Il ne fait pas de différences des classes sociales dont ils proviennent; selon lui, ils ont tous la possibilité de s'en sortir car la société mexicaine le leur permet. Toutefois, la séquence nous montre qu'il faut déconstruire cet apriori par le plan dans lequel Pedro jette un œuf contre l'écran. Cet acte de rejet, d'abord par le fait qu'il crache l'œuf, puis qu'il l'écrase contre la caméra, confronte le spectateur au besoin de changement de ses valeurs. Selon le cinéaste, elles idéalisent la situation sociale par l'apport de discours moralisateurs qui sont censés régler toutes les problématiques. Or, le directeur va rapidement désenchanter puisque, lorsqu'il décide de montrer à Pedro qu'il lui fait confiance en lui donnant de l'argent pour lui acheter des cigarettes, il ne sera pas récompensé dans sa bonne volonté. Le garçon, alors qu'il part remplir sa nouvelle mission, se fait voler l'argent par Jaibo. Il ne reviendra jamais à l'école. Par cette scène, Buñuel veut montrer que ce n'est pas la morale traditionnelle qui permet aux enfants des quartiers défavorisés de s'en sortir. L'identité mexicaine ne peut donc pas uniquement être basée sur un idéal de la Révolution, d'autant plus qu'elle ne correspond plus à la réalité du monde extérieur. La crise identitaire que vit alors le Mexique est liée aux idéaux brisés

par les politiques qui ont suivi la Révolution. Les cercles intellectuels questionnent l'identité mexicaine et cherchent à retrouver les valeurs qui ont fondé leur nation. Celles-ci se retrouvent dans les mythes, les genres et les morales qui ont été intégrés à la culture depuis des années. Cependant, la population ne veut plus des conventions morales dictées par le gouvernement. Pour reconstruire une identité mexicaine, il faut déconstruire les normes dans lesquelles les institutions culturelles ont évolué. Ces changements doivent passer par la culture, et ainsi par le cinéma.

3.2 L'institution cinématographique

La contextualisation historique de *Los olvidados* nous permet maintenant d'aborder plus spécifiquement l'institution cinématographique. Celle-ci, avant de représenter des normes et des conventions, dépend de l'espace dans lequel elle est implantée. Elle doit s'adapter aux transformations sociales qui, comme nous avons pu le constater, sont importantes à cette époque au Mexique. Nous avons ainsi remarqué que les faits esthétiques de l'œuvre de Buñuel reflètent la phase de transition politique et sociale par laquelle passe le pays. Dans cette partie, nous nous baserons sur l'institution de production. Nous analyserons ici l'industrie cinématographique mexicaine lors de la création de *Los olvidados*. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur la relation du film avec les règles qui régissent le cinéma classique mexicain. En comprenant les conditions extérieures dans lesquelles le film s'est élaboré, nous l'ancrons dans l'institution culturelle du Mexique.

Lorsque le réalisateur arrive au pays en 1946, la production artistique mexicaine et l'industrie nationale cinématographique sont à leur apogée et vivent un bouillonnement artistique important. Mexico émerge d'une période où la Révolution a été très populaire, et les valeurs sont alors fièrement portées par la population et les institutions culturelles. Comme énoncé dans le premier chapitre, le cinéma a longtemps été utilisé par les différents gouvernements pour transmettre un imaginaire patriotique commun à la population mexicaine. Les valeurs portées par la Révolution sont ainsi renforcées par des héros moralement bons qui veulent le bien des autres avant le leur. La période cinématographique de l'âge d'or mexicain baigne dans cette forme de nationalisme. Le succès commercial de ce cinéma est porté par une présence importante du gouvernement dans le financement des films. L'omniprésence de la politique au sein de l'industrie entraîne une circularité des thématiques et une valorisation de la morale traditionnelle. Quand Miguel Aleman arrive au pouvoir, il instaure un protectionnisme encore plus important dans les institutions culturelles (Mora, 2005, p.76). Par cette implication, il donne un rôle politique à la culture mexicaine. Par exemple, le *cabaretera* a été utilisé pour présenter les changements du gouvernement d'Aleman comme une continuité des buts de la Révolution. Selon Acevedo-Munoz, ce genre a été utilisé comme un « médiateur – d'articuler le dilemme posé par le conflit entre les (anciennes) morales traditionnelles et les (nouveaux) progrès économique et industriels. » (2003, p.81). Le cinéma est utilisé pour faire le lien entre la classe politique et la population en leur rappelant les symboles et les valeurs de l'identité mexicaine. Le sous-texte idéologique des films de cette période incite le spectateur à concevoir sa nationalité selon les attentes du gouvernement. Ce n'est pas anodin qu'à la même période, les cercles intellectuels questionnent l'identité mexicaine. Ils ne veulent plus des conventions morales dictées par le gouvernement, encore moins de la politique d'Aleman qui va autant à l'encontre des idéaux de la Révolution. Envahis par des images construites de la « mexicanidad », ils remettent en question leur propre conception du nationalisme mexicain. Les doutes de la société se ressentent au sein de l'industrie cinématographique qui, dès la fin des années 1940, voit les premières

fissures de son âge d'or (Mora, 2005, p.75). Cette correspondance dans le temps d'une période de transition pour la société et le déclin d'un cinéma commercial nous permet de souligner l'influence de l'espace social sur l'institution de production. Ainsi, pour reconstruire une identité mexicaine, il faut déconstruire les normes dans lesquelles les institutions culturelles ont évolué.

Pour se défaire de ses conventions, Buñuel doit d'abord s'y soumettre. Le cinéaste est obligé, pour voir son film financé, de faire correspondre son film aux attentes politiques de l'époque. Son film doit être validé par la Banco Nacional Cinematográfico, une institution financière gouvernementale pour le cinéma. Durant la période de l'âge d'or, nous avons constaté qu'il y avait une stabilité des genres, et principalement celui du mélodrame. Dans le cinéma mexicain, l'émotionnel et les racines idéologiques des formules du mélodrame reprennent justement les trois piliers idéologiques soulevés précédemment par Carl J.Mora (Dieu, la Nation et le Foyer) (2005, p.56). Acevedo-Munoz écrit d'ailleurs que « Cette traduction de « l'émotionnel » et du « psychologique » en « nationalisme » est une corrélation que les différents sous-genres du mélodrame mexicain ont utilisée dans leurs structures narratives. » (2003, p.83). Cette citation confirme le lien important entre la construction des genres cinématographiques et de l'identité mexicaine. En s'annonçant comme mélodrame, *Los olvidados* accepte de s'inscrire dans les conventions du genre. Il reprend certaines thématiques clés, comme la ville qui se modernise dans le genre de *l'arrabalera*. Il choisit de montrer l'urbanisation du point de vue de personnes vivant dans les bidonvilles, reprenant ainsi tous les schémas narratifs de base pour ce sous-genre du mélodrame. Le personnage d'Ojitos, un jeune garçon abandonné dans la ville par son père, est le bon paysan typique des représentations cinématographiques de la campagne. Il représente le Mexique dans ce qu'il a de plus traditionnel, d'abord par ces habits, puisqu'il porte un sombrero et un poncho, mais aussi par sa gentillesse et son courage, car il n'a pas peur de protéger ses amis du chef des enfants du quartier, Jaibo.

Finalement, c'est surtout grâce à la deuxième séquence que nous avons analysée que Buñuel reprend les trois piliers moraux du mélodrame. Le personnage du directeur ainsi que sa présentation de l'espace social et spatial de l'école d'agriculture construisent une séquence optimiste au sein du film. Sa bonté envers Pedro, même s'il a tué deux poules, souligne son humanité. Il est le parfait exemple d'un personnage principal d'un mélodrame mexicain, car il est moralement sans ambiguïtés et pleins d'espoir. Cette séquence se déroule aussi dans un cadre idyllique; la nature verdoyante, le calme des champs dans lequel les enfants travaillent et les lignes dynamiques des cadres mettent de l'avant l'image positive de la campagne. Cette vision du Mexique rural vient de sa représentation dans les mélodrames. Ce genre lie habituellement les paysages de la campagne aux paysans héroïques et aux valeurs traditionnelles de la Révolution. Ainsi, *Los olvidados* remplit certains critères qui le placent comme mélodrame, et plus spécifiquement comme *arrabalera*. Grâce à cette inscription dans un genre typique de l'âge d'or mexicain, le film est représentatif d'une période du cinéma des années 1950.

Toutefois, il s'inscrit encore plus spécifiquement dans le tournant de l'industrie cinématographique par son dépassement des conventions. Comme nous l'avons déjà soulevé, la séquence dans l'école d'agriculture est une scène intéressante à utiliser dans cette volonté de changer le cinéma de l'époque. Puisque la première scène est profondément ancrée dans les valeurs et l'esthétique de ce genre, l'écrasement de l'œuf contre la caméra peut être observé comme un rejet de ces constructions cinématographiques. Pedro est une métaphore de Buñuel qui essaie de montrer aux spectateurs que l'image idéalisée de la réalité, induite par le mélodrame, doit être détruite. Finalement, lorsque Pedro s'en va pour acheter des cigarettes au directeur et qu'il ne reviendra jamais; Buñuel renforce son rejet des conventions. Il fait un clin d'œil moqueur à la bonne volonté naïve du directeur qui croit qu'en faisant confiance au garçon, il va pouvoir l'aider. Un lien peut aussi être établi avec le gouvernement qui croit qu'en transmettant les bonnes valeurs mexicaines par le cinéma, les spectateurs

vont simplement les accepter comme telles. La déconstruction des conventions cinématographiques fait alors écho aux questionnements sur l'identité mexicaine de l'époque. Buñuel parvient, à travers cette séquence, à mettre en avant les différentes problématiques de son espace social et de son institution de production. L'œuvre est alors, lorsqu'elle est mise en contexte, représentative des périodes de transitions dans lesquelles elles se trouve. Au-delà de ça, elle parvient même à poser un regard critique sur la situation. Par exemple, l'utilisation du surréalisme avec la caméra subjective, l'œuf contre la focale ou la répétition du geste meurtrier de Jaibo par Pedro, souligne la situation du Mexique selon Buñuel. Son opposition, dans les décors, des bidonvilles avec la ville, lui permet aussi de renforcer son point de vue sur la politique économique d'Aleman. Par ces choix esthétiques, il veut réveiller le spectateur sur la situation de son pays qui est en train de laisser à l'abandon les enfants des quartiers défavorisés.

Buñuel utilise les ressources qu'il a à sa disposition pour questionner l'état actuel du Mexique. *Los olvidados* est ainsi une œuvre d'un réalisateur étranger qui apporte son propre point de vue sur l'espace social dont il est issu. En s'amusant du folklore mexicain, de l'esthétique des genres et de style visuel du cinéma classique, Buñuel met au cœur de son travail la question de la « mexicanidad ». Il soulève les questions qui régissent alors son espace social, parmi lesquelles on retrouve l'identité nationale, en déconstruisant certaines images idéalisées de la société mexicaine. Il est alors le premier à soulever ces problématiques politiques, sociales et culturelles. Il parvient ainsi à retranscrire l'urbanisation accélérée produite par le gouvernement d'Aleman, la recherche identitaire de la population et la révision du milieu cinématographique. *Los olvidados* est une œuvre profondément ancrée dans son contexte mexicain, puisqu'elle reflète les grandes transitions des années 1950. Cela est entre autres permis par son regard d'étranger qui lui donne le recul nécessaire pour observer la situation du pays. Toutefois, ce point de vue critique d'Espagnol sur le Mexique lui sera reproché lors de sa sortie. Pour être une paraphrase de son époque, *Los olvidados* doit pourtant aussi

correspondre aux attentes du public. Nous constaterons maintenant comment, après une première sortie difficile, le film a réussi à conquérir ses différents publics.

3.3 La réception

Pour chaque œuvre, il y a plusieurs interprétations possibles. Chaque public donne un sens au film qu'il voit, ce qui implique plusieurs sens selon chaque audience. Les interprétations apportent une nouvelle signification à l'œuvre. Les Cultural Studies nous rappellent que le sens se crée dans la production, mais aussi dans la réception d'œuvres culturelles. Il y a une nette distinction entre ce que le cinéaste cherche à exprimer à travers son œuvre, qui revient à parler du processus de production, et le film interprété. Esquenazi écrit que « Ce ne sont pas les fabricants de l'œuvre qui décident ou forment le sens, ce sont (...) ses publics » (2007, p.83). La citation de Morley va dans le même sens que celle d'Esquenazi. Elle nous permet de mieux comprendre l'importance de l'interprétation du message donné par le réalisateur ;

La polysémie du message n'exclut pas qu'il obéisse à une structure. Les publics ne voient pas simplement dans un texte ce qu'ils veulent y voir, dès lors qu'il ne s'agit pas d'une fenêtre ouverte sur le monde mais d'une construction. Certes, un message n'est pas un objet doté d'une "signification réelle" et exclusive. Les mécanismes signifiants qu'il met en jeu promeuvent néanmoins certaines significations et en suppriment d'autres. Des significations préférentielles peuvent ainsi s'imposer. Tout message comporte donc des éléments directifs de clôture du sens, bien qu'il puisse susciter des interprétations différentes en fonction d'associations liées au contexte. (Morley, 1992).

Ainsi, il y a souvent plusieurs « films interprétés », parce qu'une œuvre est l'objet de compréhensions différentes, comme c'est le cas avec *Los olvidados*. En reprenant la

citation de Morley, nous remarquons que d'après lui le réalisateur donne un point de vue sur une société donnée, offrant un cadre d'interprétation. Au sein de cette structure, nous pouvons trouver différents sens que chaque communauté décide de lui donner. *Los olvidados* est un cas particulier, car l'œuvre a vécu deux périodes de diffusion au Mexique, et une réception particulièrement réussie à l'étranger entre les deux. Il faut observer de plus près ces différents moyens d'exploitation qui varient dans leurs réceptions. Pour pouvoir parler de *Los olvidados* comme d'un fait social, il faut concevoir le film comme un lieu où toutes les interprétations se retrouvent pour lui attribuer une position sociale. Ces interprétations établissent le statut de l'œuvre en lui donnant sa valeur durant la période étudiée (Esquenazi, 2007, p.87). La capacité de l'œuvre à circuler de public en public souligne son importance symbolique. Ainsi, pour appréhender l'impact de *Los olvidados* sur la société mexicaine des années 1950, nous observons chaque période de distribution. D'abord nous nous intéresserons à la première sortie du film en salle, le 9 novembre 1950 à Mexico. Nous aborderons ensuite son succès à l'étranger. Pour finir, nous analyserons son retour dans les salles mexicaines en 1951. Ces trois phases de réceptions du film nous permettront d'envisager l'œuvre interprétée comme une image de la situation de ces interprètes.

3.3.1 La Première de *Los olvidados*

Selon Esquenazi, si une œuvre paraphrase une situation d'une communauté, c'est parce qu'elle est « comme un paysage social cristallisé : elle est une évocation de la situation de son public à l'instant de l'acte interprétatif. » (2007, p.86). L'œuvre est donc interprétée comme un reflet de la situation de son public. *Los olvidados* est, lors de sa première sortie, considéré comme une offense au Mexique justement parce qu'il

dépeint la réalité de façon trop crue. Malheureusement, son premier public, principalement composé d'une classe sociale aisée, n'est pas réceptif à cette observation. Les spectateurs ne reconnaissent pas leur pays. Cette communauté d'interprètes, qui bénéficient de l'évolution urbaine du gouvernement d'Aleman, sont confrontés à une réalité dont ils préfèrent ne pas être conscients. La violence de l'abandon de ces enfants par la société place les nouvelles politiques au cœur du film. La sortie de *Los olvidados* en 1950 est donc un marqueur historique de la crise du nationalisme dans le cinéma mexicain et au sein de sa société (Acevedo-Munoz, 2003, pp.77-78). Buñuel se souvient d'ailleurs que son producteur, Oscar Dancigers, et certaines personnes de son équipe, sont inquiets de la quantité de « saletés » dans le film, qui risquent de noircir l'image du Mexique. Dancigers dit à Buñuel que le film est trop dangereux, que c'est « un risque important pour sa compagnie de production » (De la Colina & Turrent, 2008, p.69). Il décide donc de retarder la sortie du film² pour ne pas être tout de suite confronté à son échec. Dancigers s'est d'ailleurs préparé au pire : il s'attend à une censure gouvernementale de l'œuvre. Pour contrer celle-ci, il demande à Buñuel de faire une fin alternative. Cette seconde fin n'est finalement jamais utilisée. Elle est découverte bien plus tard, en 1996, dans les Archives du Film de Mexico (Polizzotti, 2006, p.73). Dans cette version, le film est fortement imprégné des valeurs du mélodrame classique : ici, c'est Jaibo qui tombe du haut de la grange et meurt, ce qui permet à Pedro de récupérer l'argent du directeur de l'institut et de retourner à l'école d'agriculture. Ainsi, le directeur est récompensé de ses bonnes valeurs puisqu'il a eu raison de faire confiance à Pedro. Ce dernier est lui aussi récompensé de toutes ses tentatives pour s'en sortir et trouve refuge dans une institution gouvernementale qui a su croire en lui. Cette fin, plus conventionnelle, est empreinte des conventions cinématographiques de l'âge d'or.

² Buñuel termine la réalisation et le montage du film en été, mais celui-ci ne sera diffusé qu'à partir de novembre 1950 (Polizzotti, 2006, p.71).

Les préoccupations de Dancigers sont confirmées dès la sortie du film, le 9 novembre 1950 à Mexico. En effet, lors de sa sortie, le film est perçu comme une insulte envers le Mexique et ses valeurs. La première diffusion de *Los olvidados* est suivie d'un nombre important d'indignations de la part de la presse, de l'intelligentsia mexicaine et des syndicats, qui considèrent que le film déshonore leur pays. La critique est d'autant plus forte que Buñuel a été accueilli au Mexique alors qu'il fuyait son pays. Comment peut-il se permettre de critiquer sa terre d'accueil? D'après Polizzotti, « les éléments les plus extrêmes demandèrent l'expulsion, tel un étranger indésirable, de Buñuel » (2006, p.72). Le public se sent attaqué dans sa « mexicanidad », puisque c'est exactement cette crise identitaire que le cinéaste soulève dans son œuvre. Les premières critiques du film se concentrent sur le fait que l'œuvre n'entre pas dans les normes du mélodrame : *Los olvidados* ne représente pas la morale traditionnellement transmise dans le cinéma classique mexicain (Acevedo-Munoz, 2003, p.73). Au contraire, elle la tourne en dérision comme avec le directeur de l'école fermière. Cet homme est rempli des bonnes valeurs mexicaines, mais il est naïf. Il ne voit pas que le monde extérieur empêche les jeunes dans des milieux défavorisés de s'en sortir. La fin du film nous confronte à un monde sans morales. Il n'y aura pas de justice pour Pedro. Cette réalité n'est pas prête à être entendue par certains publics, qui rejettent tout de suite le film. Cette première audience correspond à une classe sociale élevée qui arrive de ce fait à transmettre son indignation auprès du gouvernement d'Aleman. Après sa sortie, *Los olvidados* fera trois jours en salle puis sera censuré par le gouvernement mexicain.

L'œuvre de Buñuel est connue pour avoir fait grand bruit dans les journaux de l'époque (Acevedo-Munoz, 2003, p.57; Mora, 2005, p.95; Polizzotti, 2006, p.74), qui sont aujourd'hui difficile d'accès. D'après ceux que nous avons trouvés, c'est principalement le talent du cinéaste espagnol qui est remis en question. En jugeant ses pratiques, les critiques insistent sur le regard négatif sur le Mexique de Buñuel. Polizzotti cite la revue du film d'Alvaro Custodio dans le magazine *Excelsior*, qu'il juge comme l'un

des « avis les plus gentils » : « (Buñuel) a une inclination particulière vers tout ce qui est traditionnellement considéré comme laid, désagréable, antipathique ou ignoble (...) Sa conscience est alourdie par un bagage intellectuel excessif » (Custodio dans Polizzotti, 2006, p.71-72). Si Polizzotti conçoit cette critique comme la moins dure, nous pouvons nous imaginer la rudesse avec laquelle le film a été accueillie. Selon la plupart des théoriciens ayant travaillé sur Buñuel, *Los olvidados* a été fortement critiqué pour le regard qu'il portait sur Mexico (Acevedo-Munoz, 2003, p.74). Le cinéaste remet en question les valeurs familiales traditionnelles, en faisant disparaître toute forme de figure du père et en présentant une mère incapable de remplir son rôle de protectrice. Il enlève aussi l'idéalisation de la pauvreté souvent retrouvée dans les œuvres mexicaines; il n'y a aucune noblesse dans la pauvreté dépeinte par Buñuel. Bien au contraire, le spectateur réalise qu'il n'y a pas de Dieu qui va venir sauver ces enfants abandonnés. Cette déconstruction des piliers de la morale nationale est considérée comme un affront envers la population mexicaine. Le cinéaste en est conscient, tout comme son équipe de production: « les principaux acteurs et membres de l'équipe ont évité la première, laissant Buñuel seul face à une audience clairsemée et hostile. » (Polizzotti, 2006, p.71). Ce retour négatif de *Los olvidados* se concentre pourtant uniquement sur le contournement des normes qui régissent alors les institutions traditionnelles. Pourtant, la réflexion sous-jacente du film sur la période de transition du Mexique de 1950 n'est pas soulevée.

Néanmoins, une partie de la communauté artistique de Mexico reconnaît les questionnements liés à la crise identitaire de la population. Le théoricien Acevedo-Munoz cite (2003, p.74), entre autres, l'écrivain espagnol Octavio Paz (qui vit lui aussi au Mexique) et le muraliste David Alfaro Siqueiros. Ces artistes, tous les deux en opposition avec les politiques gouvernementales de l'époque, voient dans le film une identité fortement mexicaine. Les thématiques sont profondément liées à la situation du Mexique, comme nous avons pu le constater précédemment. Or, certaines

personnes, trop concentrées sur l'image négative que le film donne du Mexique, passent à côté de la « mexicanidad » de l'œuvre. La peur du jugement des autres pays prévaut sur la compréhension du film. Ils ne voient pas la crise sociale qui y est décrite. Pour le cinéaste, l'arrêt de diffusion de son travail, engendré par les retours négatifs, lui font prendre position encore plus fortement sur la période de changement dans laquelle il se trouve. Il explique, dans un interview, qu'il a juste « pris une tranche de vie comme elle est vécue ici, ou à Londres ou à Paris. Si elle est difficile à regarder, ce n'est pas ma faute. Je n'ai rien montré que je n'ai pas vu, et je me suis même empêché de montrer bien plus. » (Buñuel dans Polizzotti, 2006, p.72). Face à l'incompréhension de son œuvre dans l'espace social dont elle est issue, Buñuel va tout essayer pour que son film trouve une audience à l'étranger.

3.3.2 L'accueil à l'étranger

Los olvidados doit donc prendre du prestige à l'étranger avant de revenir glorieusement au Mexique. En effet, le film a eu un retour particulièrement positif à l'étranger. Ce succès est dû à la persévérance de l'ami de Buñuel, Octavio Paz. Alors qu'il est secrétaire à l'ambassade du Mexique en France, il décide de demander au Festival du Film de Cannes d'accepter *Los olvidados* (Polizzotti, 2006, p.72). Le film est pris dans la sélection du festival comme représentant du Mexique. L'œuvre est projeté le 10 avril 1951 à Cannes. Le jour même, Octavio Paz distribue à l'entrée de la projection sa propre critique du film. Acevedo-Munoz nous en dévoile une partie dans son ouvrage *Buñuel and Mexico, the crisis of national cinema* :

Et les enfants, ainsi que leur mythologie, leur rébellion passive, leur loyauté suicidaire, leur douceur tonitruante pleine de férocité exquise, leur

affirmation déchirée d'eux-mêmes dans et jusqu'à la mort, leur recherche interminable de communion – même à travers le crime – ne sont rien, ne pourrait rien être d'autre que mexicains... Buñuel nous fait découvrir, dans les rêves de ces héros, l'image archétypique des mexicains » (Paz dans Acevedo-Munoz, 2003, p.74)

Son texte confirme l'ancrage profondément mexicain de *Los olvidados*. Avant même sa première diffusion à l'étranger, Paz met l'œuvre en opposition avec les critiques mexicaines du film. Par cette démarche, il veut que le public international se rende compte de ce qui se passe au Mexique. Grâce à l'introduction du film, Buñuel souligne l'universalité du message de son film. Il indique que la délinquance juvénile engendrée par le monde urbanisé des adultes concerne les villes en développement de tous les pays. L'audience du festival peut ainsi s'identifier aux affres de la modernisation dans *Los olvidados*. Ainsi, la force du film de Buñuel est d'être porteuse de plusieurs messages qui trouvent échos auprès d'audiences variées. Si au Mexique, la première diffusion a été négative car il était vu comme un portrait sale du pays, à l'étranger il est considéré comme un chef d'œuvre sur la pauvreté dans les sociétés en période de développement. Les sens qui lui sont donnés insistent sur l'importance de l'œuvre dans des espaces sociaux distincts. Au lendemain de la projection, Paz écrit à Buñuel qu'ils ont « gagné la bataille avec le public et les critiques. (...) Ce dont je suis sûr, c'est que tout le monde considère que, jusqu'à maintenant, *Los olvidados* est le meilleur film projeté à Cannes. » (Paz dans Polizzotti, 2006, p.72). Cette première impression sera validée par l'attribution du prix du Meilleur Directeur au Festival de Cannes en 1951. Buñuel n'avait plus montré de signe de vie cinématographique à l'international depuis son dernier film *L'Âge d'or* en 1930. Ce prix lui permet de revenir sur cette scène et de récupérer l'attention des critiques.

Les États-Unis sont les premiers à rebaptiser le film. Ils remplacent le titre *Los olvidados* par *Les oubliés*. Les distributeurs américains soulignent la particularité du

film en mettant en sous-titre que c'est un film « Réalisé en dehors des règles! » (Polizzotti, 2006, p.73). Cette annonce rappelle notre propos, confirmant que même si le film semble entrer dans certaines normes, il reste à l'écart de ce qui se faisait à l'époque. Cette remarque donne au film une valeur singulière, puisqu'elle nous apprend qu'il sort d'un cadre mexicain, mais aussi des conventions étrangères. Il est différent de tout ce qui se fait à l'époque grâce à l'approche unique de Buñuel. Le film ne remportera pourtant pas un grand succès en Amérique du Nord. Certains journalistes, tels que Bosley Crowther, trouvent que *Los olvidados* n'est pas assez « divertissant » (Crowther pour le *New York Times*, 25 mars 1952). En France, son succès sera plus important. Pour le plus grand malheur de Buñuel, le film est rebaptisé *Pitié pour eux* en français. Cette traduction énerve beaucoup le cinéaste; il trouve qu'il donne un aspect condescendant à son œuvre. Mais cet avis est personnel, et le triomphe du film en France le réconcilie avec ce titre. Selon Polizzotti, sa réussite est liée à « l'avis élogieux » (2006, p.73) d'André Bazin, alors très influent dans le milieu cinématographique. Après la sortie en salles de *Los olvidados*, Bazin écrit une critique dans les *Cahiers du Cinéma* qui reflète l'apport de Buñuel au cinéma mexicain :

Avec les surprises exotiques disparues, et les exploits cinématographiques de Figueroa réduits à des fragments de bravoure technique, le cinéma mexicain se retrouve barré des listes des critiques... C'est entièrement grâce à Luis Buñuel que nous parlons à nouveau de cinéma mexicain. (Bazin dans Acevedo-Munoz, 2003, p.74)

Selon André Bazin, Buñuel donne au cinéma mexicain un nouveau souffle. Le critique a raison puisque *Los olvidados* devient par la suite l'élément déclencheur du mouvement révisionniste (Acevedo-Munoz, 2003, p.65). Ainsi, dans *Les Cahiers du Cinéma* et pour Bazin, il est évident que le cinéma mexicain vit une période de crise, et qu'il a besoin de changements. Cette critique confirme que *Los olvidados* représente un moment de transition important dans ce qui constitue alors le cinéma mexicain, à au niveau national, mais aussi international. Selon les critiques à l'étranger et les jurys des

festivals, la période classique de ce cinéma se termine en 1950, et « le cinéma mexicain devient Luis Buñuel » (Acevedo-Munoz, 2003, p.76). La variété des réceptions à l'étranger nous prouve que *Los olvidados* est porteur d'une multitude de messages. Néanmoins, grâce à ces interprétations, nous avons constaté que l'œuvre est inhabituelle pour l'époque. Elle dérange au Mexique, elle n'est pas assez distrayante pour les États-Unis ou elle représente certains enjeux importants de l'urbanisation en France, elle marque son audience et ne laisse personne indifférent. *Los olvidados* a un impact sur son époque : selon chaque communauté interprétative, il est représentatif d'une différente problématique. Dans la diversité de ces retours, Buñuel donne à son œuvre une valeur universelle. Les réceptions du film dans les salles mexicaines nous confirment toutefois que l'œuvre est particulièrement représentative de son institution de production, elle-même dépendante de son espace social.

3.3.3 Deuxième période de distribution au Mexique

Après le succès du film à l'étranger, *Los olvidados* est à nouveau distribué au Mexique. Quand le film revient en 1951, il est protégé par son succès à l'étranger. À cette deuxième sortie, la réception est beaucoup plus positive. Cette fois, les critiques sont enthousiastes, parlant de « chef d'œuvre » ou encore du « sommet » de la carrière de Buñuel (Polizzotti, 2006, p.73). Les revues étrangères autour du film, ainsi que le prix gagné à Cannes, renforcent son image positive auprès de la population. Le fait que les critiques n'aient pas souligné le portrait pessimiste du Mexique a calmé les esprits. En définitive, le public international a retenu la critique plus générale de Buñuel sur l'urbanisation des villes et la délinquance juvénile. Le gouvernement mexicain n'est pas plus remis en question que celui des autres pays en développement. Ainsi, la

réception de cette deuxième période de distribution au Mexique est positive. Les citoyens voient, à travers le portrait du pays, la crise identitaire par laquelle ils sont en train de passer. Son soudain succès prouve que l'œuvre du cinéaste répond aux problématiques de son espace social. Cette réussite a toutefois eu besoin d'un regard extérieur, dans sa réception mais aussi par le réalisateur, pour que l'œuvre soit perçue comme représentative des questionnements de la société mexicaine. Le film gagne d'ailleurs onze prix Ariels en 1951, récompenses décernées par l'Académie mexicaine des arts et des sciences cinématographiques (Polizzotti, 2006, p.74). Ces récompenses confirment l'importance du film après sa deuxième sortie au Mexique. Avec ses onze Ariels, *Los olvidados* a marqué l'histoire cinématographique nationale.

Ce film souligne aussi la transition de l'esthétique classique mexicaine vers le nouveau cinéma des années 1960, qui devient beaucoup plus critique par rapport aux problématiques mexicaines. Ainsi, la résistance de Buñuel envers les conventions esthétiques du cinéma classique, est devenue un signe du lien, dans *Los olvidados*, de ce moment de transition entre la crise de la révolution et l'évolution de la ville. Le film entre donc au cœur des débats autour de la politique et la culture mexicaine. L'utilisation de certaines pratiques surréalistes crée une identification chez le spectateur, qu'il soit mexicain ou d'ailleurs. Pour que l'œuvre devienne un emblème, elle doit être investie par son public, c'est-à-dire représentative de leurs préoccupations, leurs espoirs et leurs croyances. *Los olvidados* remplit ce rôle au Mexique : il dérange au début, c'est qu'il soulève des problématiques que le public ne veut pas voir sur grand écran. Son retour dans les salles mexicaines, qui est une réussite, ancre le film dans son espace social. Considéré aujourd'hui comme un des meilleurs films mexicains (Polizzotti, 2006, p.74), la multitude de réceptions à son endroit souligne son importance dans les différentes communautés qu'il a touchées, et par ce fait même celles qu'il paraphrase (Esquenazi, 2007, p.85). *Los olvidados* peut, d'après ses réceptions, être considéré comme un reflet de la société mexicaine des années 1950.

3.4 La synthèse

Grâce au succès du film, nous remarquons que *Los olvidados* fait écho aux questionnements de la population. Les faits esthétiques sont représentatifs du contexte du Mexique des années 1950. Le film a été conçu, selon la théorie d'Esquenazi, comme un processus dans lequel la production, l'interprétation et l'espace social sont en relation. Ainsi, nous retrouvons dans l'œuvre les faits sociaux qui la déterminent. En suivant la naissance et la construction de *Los olvidados*, nous avons remarqué qu'il est une représentation unique d'une période de transition, exprimant les problématiques de son espace social tout en l'abordant avec un regard singulier. Nous rassemblerons, dans cette partie, le langage esthétique et social. Grâce à cet échange, l'œuvre devient un processus qui évolue puisqu'elle n'est plus figée dans sa construction cinématographique. Son ancrage dans un espace social la rend représentative d'opinions et d'expériences de la période dans laquelle elle est analysée. Ainsi, en confirmant notre hypothèse selon laquelle *Los olvidados* est une paraphrase unique de son temps, nous tenterons d'aller plus loin : est-ce que le film peut être considéré comme un fait social total? Esquenazi reprend la définition de Marcel Mauss selon qui l'œuvre d'art joue ce rôle lorsqu'elle devient un « symbolisateur privilégié d'une culture ou d'une époque en se situant au centre d'une géographie symbolique où se trouvent rassemblées et nouées les significations les plus valorisées par le groupe. » (Marcel Mauss dans Esquenazi, 2004, p.2). En confrontant le film aux mondes sociaux dont il fait partie, nous avons constaté que l'œuvre forme un ensemble avec la société mexicaine des années 1950. Plus précisément, elle propose un regard, celui de Buñuel, sur cette situation sociale. Nous voulons voir, dans cette synthèse, quel est le reflet du

Mexique de cette époque que l'œuvre du cinéaste nous propose. Ainsi, par cette réfraction, nous verrons s'il fait écho aux problématiques clés de son temps.

Los olvidados est né dans une période de changements. Le pays vient de passer d'une politique socialiste, qui régissait le pays depuis des années, à un gouvernement capitaliste, qui veut faire du Mexique un pays moderne. En même temps, une crise sociale identitaire apparaît, remettant en question les fondements moraux de la « mexicanidad ». L'espace social de la création de l'œuvre est en transition. Par conséquent, elle devient un reflet esthétique de ces tensions. Le récit de *Los olvidados* reprend les questionnements identitaires de la population à travers sa construction narrative. Les enfants des bidonvilles sont eux aussi à la recherche de leur place dans leur famille, leur quartier, et à plus grande échelle dans la société. Grâce à la situation sociale et politique dans laquelle naît ce film, il acquiert déjà une symbolique particulière. Selon Esquenazi, une œuvre singulière peut uniquement être créée « dans les failles d'une institution » (2007, p.67). *Los olvidados* est donc une œuvre unique parce qu'elle a réussi à sortir des failles de son espace social. Elle se singularise encore plus par son approche de la situation. À sa première sortie, son regard est considéré comme une critique du Mexique, mais Buñuel ne fait que révéler la crise sociale latente dans laquelle le pays se trouve. Le cinéaste va même plus loin dans sa représentation du tournant social et politique dans lequel il se trouve puisqu'il tente d'impliquer le spectateur dans son récit. Par l'utilisation du surréalisme, il cherche à réveiller l'action citoyenne de la population en la faisant participer, avec une caméra subjective par exemple, au quotidien brutal des enfants dans les bidonvilles. Le cinéaste confronte ainsi son audience mexicaine à la réalité violente du quotidien de ces gens, implicitement lié aux nouvelles politiques d'urbanisation. *Los olvidados* multiplie les références à l'actualité du pays, s'ancrant ainsi dans son contexte, tout en impliquant moralement son spectateur, devenant ainsi une influence dans son espace social. Le

film prend un statut d'œuvre singulière qui apparaît à travers les failles de cette institution pour justement les mettre en avant.

Los olvidados reflète les failles de son espace social mais aussi celles de son institution de production. Le déclin de l'âge d'or et ses conventions est de plus en plus flagrant pour la population et surtout l'industrie cinématographique mexicaine. Pour que l'œuvre soit une paraphrase de sa société, elle se doit de manifester son appartenance à son institution de production tout en incarnant les réflexions de son espace social. Ainsi, malgré le fait que les normes de son institution s'ébranlent, Buñuel doit accepter d'en utiliser les fondements pour réaliser *Los olvidados*. Grâce aux attentes narratives et esthétiques impliquée par l'annonce de son film comme mélodrame, le cinéaste fait dialoguer son œuvre avec son audience. Son public sait ainsi comment classer le film qu'il va voir. L'énonciation du genre, selon Esquenazi (2007, p.61), permet au film d'être annoncé au sein de la société car elle lui donne un statut. Il peut ainsi être considéré comme un fait social, puisqu'il a officiellement une place dans la culture grâce à son ancrage dans un genre typique du cinéma classique mexicain. Esquenazi écrit que « l'appropriation des règles de contenu débouche sur la déclinaison d'un univers matérialisé en figures, actes, décors, lumières, couleurs, sonorités, architectures, sentiments, valeurs. Le style adopté réalise une variation du registre propre au modèle. » (2007, p.62). Ainsi, *Los olvidados* remplit certains critères qui le placent comme mélodrame : par exemple, le schéma narratif d'un personnage qui vit plusieurs aventures dans lesquelles les rencontres qu'il fera lui permettront de renforcer ses valeurs. Toutefois, Buñuel a décidé que les valeurs apprises par le jeune Pedro vont, au contraire de le sauver comme dans un récit mélodramatique, le perdre. Il fait aussi correspondre son œuvre aux conventions en faisant en sorte que son récit se déroule dans les bidonvilles, comme dans les *arrabaleras*. Typiquement, dans ce sous-genre du mélodrame, les bidonvilles sont mis en comparaison avec l'urbanisation des villes. Buñuel utilise la même approche pour y glisser sa propre constatation de la

situation entre ses deux pôles. Les gratte-ciels et les constructions modernes apparaissent uniquement lorsqu'un événement terrible prend place, comme la mort de certains personnages. Le cinéaste souligne ainsi l'apport négatif d'un gouvernement tourné vers l'économie plutôt que vers le social. Ainsi, les attentes liées à l'annonce du genre confirment que *Los olvidados* est basé sur l'industrie cinématographique du Mexique des années 1950. Néanmoins, le regard pessimiste du réalisateur apporte sa propre touche au modèle sur lequel il se base. Buñuel mêle ainsi les influences, visibles, de son institution de production, et la singularité de son approche.

Los olvidados est donc une œuvre singulière dans l'histoire culturelle du Mexique des années 1950. Il importe toutefois qu'à travers cette spécificité, le message de l'auteur parvienne à répondre aux attentes des différents publics qu'il va rencontrer. Selon Esquenazi, « l'œuvre touche quelque chose de ou dans l'interprète et la description de l'œuvre par cet interprète fournit une représentation de ce qui en lui est touché » (2007, p.85). Le message du film doit donc correspondre à une universalité qui le confirme comme « fait » au sein d'une société. Pour comprendre l'œuvre comme un fait social, nous avons pris en compte les différents discours interprétatifs qui ont suivis son visionnement. La diversité de ceux-ci est considérée comme une preuve de la puissance symbolique de l'œuvre puisqu'elle fait écho à des réflexions de son temps. Ainsi, le regard singulier de Buñuel a été interprété de plusieurs manières. La réponse négative du public, à sa première sortie, confirmait que la population mexicaine n'était pas prête à être confrontée à l'état social de son pays. Son succès à l'étranger est la preuve de l'universalité du message du cinéaste. Sa critique de l'urbanisation accélérée des grandes villes trouve sa place auprès des publics à l'étranger qui s'identifient à cette modernisation. Quand *Los olvidados* revient au Mexique, triomphant de son succès à l'international, il est accueilli comme un chef d'œuvre. Appelé le sommet de l'œuvre de Buñuel, il représente le paysage social du pays puisqu'il trouve une audience très réceptive. Cette seconde période de diffusion confirme que l'œuvre peut être

considérée comme une paraphrase par Buñuel de la société mexicaine de l'époque. Elle nous fait aussi constater que l'œuvre, de par la diversité de ses retours, constitue un regard unique et novateur sur cette situation, confirmant son statut d'œuvre singulière.

Grâce à ces chapitres, nous avons pu constater que *Los olvidados* reflète les questionnements de son temps. Elle confirme aussi la théorie d'Esquenazi selon laquelle l'espace social, l'institution de production et les interprétations s'influencent et ont un impact sur l'objet culturel. Toutefois, la singularité de l'œuvre de Buñuel va elle aussi laisser une trace au sein de l'histoire du Mexique. La spécificité de *Los olvidados* réside, entre autres choses, dans l'apport du regard étranger du cinéaste sur sa terre d'accueil. Le Mexique a ouvert ses portes à la population espagnole qui fuyait alors la dictature de Francisco Franco (1936–1977) en Espagne. La communauté espagnole est ainsi rapidement devenue importante. Beaucoup de ces émigrés travailleront par la suite dans les institutions culturelles du Mexique (Polizzotti, 2006, p.29). Leur investissement dans le milieu culturel du pays leur permet de poser un regard extérieur sur la crise sociale de l'époque. Par exemple, Octavio Paz est un écrivain espagnol immigré au Mexique. Il dresse lui aussi un portrait du pays durant cette période dans son essai *El laberinto de la soledad* (1950). Cette œuvre est devenue, au sein des milieux intellectuels, une référence sur l'urbanisation du pays au détriment des institutions culturelles et sociales. Son essai est une critique de l'espace social mexicain durant le gouvernement d'Aleman. Le regard qu'il porte sur le Mexique ressemble au travail de Buñuel dans *Los olvidados*. De plus, la rencontre à Paris de Paz avec quelques figures du surréalisme (Acevedo-Munoz, 2003, p.64) souligne la ressemblance des travaux des deux artistes. Toutefois, c'est principalement leur apport culturel au Mexique qui est important. Grâce à leur regard d'étrangers, ils se permettent plus facilement de remettre en question les structures culturelles, sociales et politiques de leur pays d'accueil. Confrontés aux conventions du milieu culturel dans lequel ils se trouvent, tout en pouvant le comparer avec les institutions qu'ils ont pu côtoyer

auparavant, ils donnent leur avis sur la situation du Mexique. Ainsi, en se basant sur les nouvelles règles qui régissent les œuvres culturelles, ils confrontent la population mexicaine à leur propre situation d'un point de vue extérieur. Grâce à leur travail, ils ouvrent les débats. En annonçant ouvertement leur position d'observateurs, ils proposent de faire changer les choses. C'est ce que Buñuel fait avec *Los olvidados* puisqu'il apporte, avec ce film, un nouveau mouvement cinématographique. Il devient le précurseur du révisionnisme. Jamais officiellement déclaré, ce mouvement apparaît à la même période que la sortie de *Los olvidados* et dure environ jusqu'en 1955 (Acevedo-Munoz, 2003, p.63). Il est nommé ainsi parce que les intellectuels et les artistes de l'époque tiennent une position de « révision » face aux courants de pensée et d'arts classiques qui ont été maintenus jusqu'alors. Le mouvement cherche la véritable identité mexicaine en déconstruisant les conventions des institutions culturelles du pays.

Los olvidados est un reflet de la période de transition du Mexique. Elle reprend les « références et les tensions » de l'urbanisation du gouvernement d'Aleman et les questionnements sur la « mexicanidad » de la population. Elle « conjugue influences visibles et singularités subtiles » de son institution de production, allant même jusqu'à apporter un nouveau mouvement cinématographique. Finalement, elle « suscite d'elle-même des plans d'interprétations différents » (Esquenazi, 2004, p.3) par la variété de ses réceptions. Nous pouvons ainsi la considérer comme un fait social total. Puisqu'elle parvient à se jouer des conventions tout en dépassant ses limites, l'œuvre s'inscrit comme une paraphrase de la société mexicaine des années 1950 tout en donnant un point de vue révélateur sur la situation à son espace social et son institution de production.

CONCLUSION

Selon Esquenazi, en mettant en interaction les faits esthétiques et les faits sociaux d'une œuvre nous pouvons la comprendre comme une paraphrase d'un endroit donné à un moment donné (2004, p.3). Nous avons utilisé cette théorie pour la construction de nos chapitres. Ainsi, nous situons *Los olvidados* dans l'histoire culturelle du Mexique en dessinant sa « géographie symbolique ». Nous avons ainsi constaté que, lorsque nous confrontons l'esthétique de *Los olvidados* à son contexte historique, nous retrouvons dans l'œuvre la période de transition que vit alors le pays. En analysant l'espace social dans lequel l'œuvre est née, en travaillant sur la réalisation du film et finalement en comprenant les différentes réceptions qu'elle a eues, nous avons inscrit cette œuvre dans le tournant culturel et social de l'époque. Nous avons ainsi confirmé notre hypothèse selon laquelle *Los olvidados* est une œuvre profondément buñuelienne malgré son ancrage dans un contexte mexicain. Cela nous a permis de constater que le film est bien une paraphrase de la société mexicaine des années 1950.

Pour arriver à cette affirmation, nous avons repris les trois étapes principales de la théorie d'Esquenazi sur la sociologie des œuvres. Nous avons d'abord remarqué que *Los olvidados* se définit par des critères liés aux institutions qui l'influencent. Le film est, au premier abord, un film mexicain. Comme nous avons pu le constater, il se base sur les normes du mélodrame pour correspondre aux attentes des spectateurs de l'âge d'or mexicain. Par les conventions cinématographiques auxquelles il se plie, Buñuel ancre déjà son film dans le contexte culturel de l'époque. Par exemple, nous avons vu dans le deuxième chapitre que l'œuvre reprend des normes esthétiques du mélodrame comme la présentation de l'école d'agriculture. Cette séquence utilise les codes de présentation de la campagne mexicaine typique de ce genre. *Los olvidados* reprend aussi les thématiques de l'*arrabalera* grâce à son récit dont l'action se déroule dans les

bidonvilles, en marge de la ville qui se modernise. Par ce choix narratif, Buñuel inscrit non seulement son film dans l'institution cinématographique des années 1950, mais aussi dans les politiques d'urbanisation du nouveau gouvernement. Miguel Aleman apporte, dès son arrivée au pouvoir, des réformes économiques importantes qui chamboulent la géographie du pays. Il veut que le Mexique se modernise rapidement. Les villes, principalement Mexico, deviennent le décor des changements qu'impliquent les buts du nouveau président. Nous retrouvons cette transformation de l'espace dans l'œuvre de Buñuel. *Los olvidados* porte les traces de ces politiques économiques à travers les gratte-ciels qui s'alignent dans ses arrière-plans et les bâtiments en construction qui surplombent les bidonvilles. Cette œuvre est donc aussi une archive de la métamorphose du pays durant l'*alemanismo*. Comme nous avons pu le voir, cette période politique est dirigée vers l'économie et amène la population mexicaine à se questionner sur ses propres valeurs. Elle ne retrouve pas ses convictions morales, portées par la Révolution de 1910, dans le gouvernement d'Aleman. En privilégiant une évolution aux dépens des valeurs de cet événement historique, le président ne se rend pas compte que la population remet en question la morale traditionnelle liée à l'identité mexicaine. Cette quête de l'identité se retrouve dans l'œuvre buñuelienne. Les personnages sont tous à la recherche de leur place, qu'elle soit auprès de leur famille, dans leur quartier ou au sein de la société. Ils tentent de comprendre les valeurs qui régissent leur monde. Pedro est représentatif de ce questionnement puisqu'il tente de s'en sortir, mais se retrouve constamment face à Jaibo qui l'entraîne dans le mal. Même s'il aimerait être porté par les valeurs du mélodrame, auxquelles il essaye d'accéder par le fait qu'il trouve du travail ou qu'il va à l'école d'agriculture, il est toujours ramené à sa condition d'enfant des bidonvilles. Sa recherche d'identité passe donc par le refus de la morale traditionnelle. Grâce à cette première étape, nous avons établi que *Los olvidados* était en effet influencé par son espace social et son institution de production, l'ancrant ainsi définitivement dans cette période de changements urbains et sociaux.

La deuxième étape demande de concevoir *Los olvidados* dans son détachement des conventions dont il est influencé. Comme nous l'avons vu, nous retrouvons la remise en question de la « mexicanidad » dans l'œuvre de Buñuel. Or, celle-ci passe par une déconstruction de la morale traditionnelle. Cette dernière est profondément ancrée dans les institutions culturelles mexicaines en raison de l'omniprésence du gouvernement dans celles-ci. En voulant imprégner la population des valeurs portées par la révolution à travers la culture, l'État a créé une identité mexicaine idéalisée. Pour trouver sa véritable identité, la société mexicaine a besoin de voir des œuvres culturelles qui se définissent autrement qu'à travers les normes des genres de l'âge d'or. Buñuel réussit à apporter cet autre regard. En effet, le cinéaste se joue des morales du cinéma classique mexicain. Par exemple, il fait croire au public que la bonne volonté du directeur de l'école d'agriculture va réussir à sauver Pedro. Toutefois, ces discours moralisateurs ne parviennent pas à sortir le garçon de la mauvaise influence de Jaibo, l'empêchant ainsi de quitter son quartier. Dans *Los olvidados*, il n'y a pas de morale. La réalité a pris le dessus sur les conventions du mélodrame. Le spectateur ne trouve ni de pauvres ennoblis, ni de beaux bidonvilles, ni de valeurs héroïques. Au contraire, le cinéaste peint un portrait dur de la vie dans les quartiers défavorisés. En se moquant de la morale traditionnelle, Buñuel montre que l'âge d'or du cinéma mexicain touche à sa fin. Il remet en question les images idéalistes d'un Mexique qui est pourtant au début d'une crise sociale. Par l'utilisation du surréalisme, le cinéaste confronte le spectateur à la déconstruction des codes moraux inculqués par les institutions gouvernementales. En donnant le rôle de « méchant » à l'urbanisation intensive de la ville, puisqu'elle surplombe en second-plan les mauvaises actions qui rythment le récit, Buñuel établit un parallèle entre la brutalité de la réalité et les nouvelles politiques du gouvernement d'Aleman. Il insiste ainsi sur le rôle que le public doit prendre face à l'état social de leur pays. *Los olvidados* se détache donc des critères des institutions qui l'influencent en proposant un film qui ébranle les normes du mélodrame par une vision plus réaliste

de la société. En plaçant l'actualité de son espace social au sein de son film, il amène l'idée que l'art peut être plus impliqué socialement.

Finalement, la troisième étape insiste sur l'affirmation d'une œuvre dans sa réception. Le film a d'abord été rejeté à sa première sortie en raison de l'indignation du public qui s'attend à voir un mélodrame, mais se retrouve décontenancé face au récit amoral de *Los olvidados*. La déconstruction des conventions qu'applique Buñuel est trop violente pour le premier public du film. Cependant, la réussite de l'œuvre à l'étranger, puis son succès durant sa deuxième période de diffusion au Mexique, permettent de confirmer l'importance culturelle du film. Sa seconde sortie insiste sur le besoin de renouveau de la population dans la culture, mais aussi dans son espace social. L'audience mexicaine voit dans *Los olvidados* sa revendication de changements, puisqu'il met de l'avant les failles des institutions qui l'influencent et montre qu'il est possible de les dépasser. Ainsi, dans l'œuvre de Buñuel, nous retrouvons le besoin de révision de l'industrie cinématographique et de l'espace social du Mexique des années 1950. Il représente l'état social du pays tout en soulevant les questionnements par lesquels il passe. Ces réceptions mouvementées et réussies ancrent le film comme fait social total. Toutefois, au-delà des influences dont provient *Los olvidados*, c'est surtout sa manière de s'en détacher qui le rend aussi proche de la période de transition que vit la société mexicaine. Cette œuvre paraphrase les questionnements du Mexique des années 1950 parce qu'il fait partie du changement. Le film est une œuvre singulière portée par le regard étranger du cinéaste. Ainsi, il est influencé par son contexte mais il l'influence lui aussi grâce à son approche unique qui répond aux questionnements de l'époque : le pays doit construire sa propre identité, qui s'éloigne des réformes gouvernementales et des morales révolutionnaires.

Ce n'est pas anodin qu'après *Los olvidados*, le cinéma mexicain a pris un nouveau tournant. Buñuel a énormément influencé les réalisateurs mexicains. La filmographie du pays est passée d'un Mexique rêvé à une approche plus critique de l'actualité. Depuis les années 1990, le cinéma mexicain vit un renouveau, tant sur le plan critique que commercial, et ce, à l'échelle internationale. Avec les succès de Guillermo del Toro (*Cronos* (1993), *Pan's Labyrinth* (2006)), d'Alejandro Gonzalez Inarritu (*Amores perros* (2000), *Babel* (2006), *The Revenant* (2015)), et d'Alfonso Cuaron (*A little Princess* (1995), *Y tu mamá también* (2001)), le milieu cinématographique porte un regard neuf et plein d'intérêt sur le Mexique. Cette année, *Shape of water* (2017) de Guillermo del Toro, a gagné l'Oscar du meilleur film, du meilleur réalisateur, de la meilleure musique de film ainsi que des meilleurs décors. Il suit de près Alfonso Cuaron, qui a reçu plusieurs Oscars pour *Gravity* (2013) et Inarritu, qui en a gagné pour *The Revenant* (2016) et *Birdman* (2015). La réussite de ces cinéastes révèle les changements qui prennent place au sein de l'industrie cinématographique. Le cinéma évolue vers une diversité de points de vue nouveaux, englobant les questions de genre et d'ethnicité auxquelles le spectateur n'était que très rarement confronté. Ainsi, ces réalisateurs mexicains remettent leur pays au goût du jour et ravivent les glorieuses années du cinéma mexicain, mais il est intéressant de remarquer l'utilisation des conventions esthétiques et morales du mélodrame de l'âge d'or dans leurs œuvres. Ils soulignent ainsi les limites d'un fonctionnement culturel et social standardisé au sein des institutions de production. En se jouant des normes pour faire passer leur message, ils font un clin d'œil aux pratiques de Buñuel. D'ailleurs, chacun de ces trois cinéastes sont reconnus pour leur esthétique unique. Leurs œuvres sont reconnaissables parmi tout ce qui se fait actuellement au cinéma. Leur manière de se différencier permet de proposer un autre regard sur l'institution culturelle et l'espace social dans lesquels ils se trouvent. Nous retrouvons l'influence de Buñuel dans cette approche esthétique contemporaine. *Los olvidados* est une œuvre singulière sur la situation de l'espace social et culturel qui l'influence. Cependant, ce film a lui aussi influencé son espace social et son institution culturelle puisqu'encore aujourd'hui, des réalisateurs

mexicains s'inspirent des pratiques de Buñuel pour créer des œuvres. Ainsi, *Los olvidados* est non seulement un reflet de la société; il en est aussi un acteur.

Ce travail me permet d'ouvrir sur l'évolution dans le temps de la théorie d'Esquenazi. Si une œuvre d'art peut être observée comme un fait social, qu'est-ce que les œuvres actuelles dévoilent de notre société? *Los olvidados* est devenu un des meilleurs films mexicains de l'histoire, sur les plans national et international. Il a su marquer les esprits par son approche unique sur une période de changement du Mexique. Le tournant culturel, social et politique des années 1950 est à jamais inscrit sur la pellicule du film de Buñuel. Il est représentatif d'un courant de pensée révisionniste, dans lequel le changement est primordial. Aujourd'hui, face à la multitude d'œuvres cinématographiques réalisées chaque semaine, il est difficile pour un film de sortir du lot. Entre les grosses productions qui envahissent les cinémas et les films indépendants qui peinent à trouver des diffuseurs, comment tomber sur le fait artistique total de notre époque? Le système de l'industrie cinématographique hollywoodienne est, depuis plusieurs années, très similaire à la période de l'âge d'or du cinéma mexicain. La hausse de films de genre, comme celui des super-héros, confirme que les succès commerciaux sont privilégiés sur la création. Toutefois, comme nous l'avons souligné plus haut, l'arrivée de nouveaux réalisateurs étrangers permet de proposer des films qui sortent des conventions. La cérémonie des Oscars, qui a eu lieu le dimanche 4 mars 2018, nous fait penser que l'industrie cinématographique se tourne vers un renouveau. Cette année, la cérémonie a ouvert la porte à une variété de réalisateurs qui présentent un cinéma plus critique envers l'actualité. Ces films nous confrontent à la brutalité de notre réalité. Ils prennent position dans l'actualité. Par ce fait même, ils se demandent aussi au public de prendre part à la réflexion. Sommes-nous dans une période de transition des industries de production, comme l'ont affirmé Ashley Judd, Annabella Sciorra et Salma Hayek lors de la cérémonie des Oscars 2018? Est-ce que nous verrons apparaître un fait social total qui marquera le tournant de l'industrie cinématographique? Finalement,

à la manière de Buñuel devant la diversité des réceptions de *Los olvidados*, serons-nous prêts à entendre la critique?

RÉFÉRENCES

- Acevedo-Munoz, Ernesto R. (2003). *Buñuel and Mexico. The crisis of national cinema*. Oakland : University of California Press.
- Bazin, André. (1982). *Le cinéma de la cruauté, de Buñuel à Hitchcock*. Paris, Flammarion.
- Béhar, Henri. (2004). *Le cinéma des surréalistes*. Lausanne, L'âge d'homme.
- Bergala, Alain. (2007). *Luis Buñuel*. Paris, Cahiers du cinéma.
- Breton, André. (1930). *Manifeste du surréalisme*. Paris, Gallimard.
- Buache, Freddy. (1970). *Luis Buñuel*. Lausanne : La Cité, coll. Cinéma vivant.
- Buñuel, Luis. (2014). *Mon dernier soupir*. Paris, Groupe Robert Laffont.
- Casetti, Francesco. (1999). *Theories of Cinema, 1945-1990*. Austin: University of Texas Press.
- Clifford, James. (1981). *On ethnographic surrealism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- De la Colina, Jose & Perez Turrent, Thomas. (2008). *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris, Cahiers du cinéma.
- Durnat, Raymond. (1967). *Luis Buñuel*. Oakland : University of California Press.
- Elena, Alberto & Lopez, Marina Diaz. (2003). *The Cinema of Latin America*. Brighton : Wallflower Press.
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2000). *Le film, un fait social*. In: Réseaux, volume 18, n°99. Cinéma et réception. pp. 13-47.
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2004). *Godard et la société française des années 60*. Paris, Armand Colin Cinéma.
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2007). *Sociologie des œuvres – de la production à l'interprétation*. Paris, L'Harmattan.
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2007). *Éléments de sociologie du film*. In : Cinémas, revue d'études cinématographique, Vol. 17, numéro 2-3, pp.117-141.

- Ethis, Emmanuel. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris: Armand Colin, coll. « 128 Paris ».
- Faber, Sebastiaan. (2003). « Between Cernuda's Paradise and Bunuel's Hell: Mexico through Spanish Exiles' Eyes ». In: *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. LXXX, n.2, pp.219 – 239.
- Hamnett, Brian R. (2009). *Histoire du Mexique*. Paris, Édition Perrin.
- Kracauer, Siegfried. (1973). *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris : L'âge d'Homme.
- Lamoureux, Serge (2003). *Cinéma mexicain : quand identité nationale rime avec succès commercial*. Ciné-Bulles, vol.21, n.3, pp.38-43.
- Miège, Bernard. (2004). *L'information-communication, objet de connaissance*. Paris : De Boeck Supérieur.
- Montebello, Fabrice. (2005). *Le cinéma en France depuis les années 1930*. Paris: Armand Colin.
- Mora, Carl J. (2005). *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896 – 2004*. Jefferson, Edition. McFarland.
- Morin, Edgar. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Éditions de Minuit.
- Morley, David. (1992). *Television, Audiences and Cultural Studies*. London : Routledge.
- Odin, Roger. (1990). *Cinéma et production de sens*. Paris, Armand Collin.
- Ory, Pascal. (2011). *L'histoire culturelle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Paranagua, Paulo Antonio (ed.). (1995). *Mexican Cinema*. Londres: British Film Institute.
- Paz, Octavio. (1990). *Le labyrinthe de la solitude*. Paris, Gallimard.
- Polizzotti, Mark. (2006). *Los olvidados*. Londres, BFI.
- Ramirez Berg, Charles. (2015). *The Classical Mexican Cinema: the poetics of the exceptional Golden Age films*. Austin: University of Texas Press.
- Roy, S. (2003). "L'étude de cas". In B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données* (4e édition). Québec: Presses de l'Université du Québec. (1re éd. 1984). pp.159-189

Sorlin, Pierre. (1977). *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier.

Sorlin, Pierre. (1992). *Introduction à une sociologie du cinéma*. Paris : Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique ».

Staiger, Janet. (1992). *Interpreting Films*. Princeton, Princeton UP.

Tesson, Charles. (1995). *Luis Buñuel*. Paris, Cahiers du cinéma.

Villegas, Cosío. (2000). *Mexico in the 1940s: Modernity, Politics and Corruption*. Washington, Rowman & Littlefield.

Bibliographie complémentaire :

BELLOUR, Raymond. (2009). *Corps du cinéma, hypnosés, émotions, animalités*. Paris : Ed. P.O.L., Coll. « Trafic ».

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1972-1973). *L'anti-Œdipe*. Paris, Éditions de Minuit.

DUBOIS, Vincent. (2008). *Sociologie de la culture*, dans Dictionnaire de la sociologie, A.Colin/Encyclopaedia universalis.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. (2003). *Sociologie des publics*. Paris : Ed. La Découverte, coll. Repères.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. (2009). *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?* Paris : Lavoisier.

GOMBRICH, Ernst Hans. (1996). *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*. Paris : Gallimard.

HERSHFIELD, Joanne, & MACIEL, David R. (1999). *Mexico's cinema: A century of film and filmmakers*. Washington, Rowman & Littlefield.

LAHR-VIVAZ, Elena. (2016). *Mexican Melodrama: Film and Nation from the Golden Age to the New Wave*. Tucson: University of Arizona Press.

PONCE, Néstor. (2009). *Le Mexique: conflits, rêves et miroirs*. Paris: Éditions du Temps (Questions de civilisation).

PEREZ TURRENT, Tomás. (1997). *Existe-t-il un cinéma mexicain de Luis Buñuel?* Cinémas d'Amérique Latine, numéro 5, p.135-144. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.

RAMIREZ-BERG, Charles. (2015). *Classical Mexican Cinema: The poetics of the Exceptional Golden Age*. Texas, University of Texas Press.

RICHARDSON, Michael. (2006). *Surrealism and Cinema*. Paris: Berg.

RIPLEY, Mark. (2017). *A search for belonging: The Mexican cinema of Luis Bunuel*. New York, Columbia University Press.

Articles :

Bazin, André, DONIOL-VALCROSE, Jacques. (1954, mars). « Entretiens avec Luis Bunuel ». Les Cahiers du Cinéma, vol. 36, 2-14.

Berton, Mireille. (2009, 1 octobre). « Cinéma et hypnose ». *1895*, 58. Récupéré de <http://1895.revues.org/3971>

Besson, Rémy. (2015, 26 mars). « Pierre Sorlin, Introduction à une sociologie du cinéma ». *Lectures*. Récupéré de <http://lectures.revues.org/17480>

Bordier, Julien et Hansen-Love, Igor. (2015, 24 janvier). « La culture à la merci des algorithmes? ». L'Express. Récupéré de https://www.lexpress.fr/culture/la-culture-a-la-merci-des-algorithmes_1643430.html

Crowther, Bosley. (1952, 25 mars). « The Young and the Damned ». *New York Times*. Récupéré de <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9800E2D9123BE23BBC4D51DFB5668389649EDE>

Poniewozik, James. (2018, 16 février). « Just what is Netflix, anyway? ». *New York Times*, C1.

Séguir, Céline. (2007, 1 juillet) « Emmanuel ETHIS, Sociologie du cinéma et de ses publics ». *Questions de communication*, 11, Récupéré de <http://questionsdecommunication.revues.org/7374>

Documents audiovisuels :

Buñuel, L. (réal.), Magdaleno, M. (aut.). 1947. *Gran Casino*. [35 mm]. Mexique : Peliculas Anahuac S.A.

Buñuel, L. (réal.), Alcoriza, J. et L. (aut.). 1949. *El Gran Calavera*. [35 mm]. Mexique : Ultramar Films.

Buñuel, L. (réal.), Buñuel, L. et Alcoriza, L. (aut.). 1950. *Los olvidados*. [35 mm]. Mexique : Ultramar Films.

Buñuel, L. (réal.), Reachy, M. et Salvador, J. (aut.). 1951. *Susana*. [35 mm]. Mexique : Internacional Cinematografica.

Cuaron, A. (réal.), Cuaron, C. et A. (aut.). 2001. *Y tu mama tambien!*. Mexique : Anhelos Producciones.

Fernandez, E. (réal.), Fernandez, E. et Magdalena, M. (aut.). 1943. *Flor Silvestre*. [35 mm]. Mexique : Films Mundiales.

Fernandez, E. (réal.), Fernandez, E. et Magdaleno, M. (aut.). 1944. *Maria Candelaria*. [35 mm]. Mexique : Films Mundiales.

Fernandez, E. (réal.), Fernandez, E. et Magdaleno, M. (aut.). 1948. *Rio Escondido*. [35 mm]. Mexique : Producciones Raul de Anda.

Inarritu, A. (réal.), Arriaga, G. (aut.). 2000. *Amores perros*. [35 mm]. Mexique : Altavista Films.

Rodriguez, I. (réal.), Rodriguez, I. et Urdimalas, P. (aut.). 1947. *Nosotros los pobres*. [35 mm]. Mexique : Producciones Rodriguez Hermanos.

Rodriguez, I. (réal.), Gonzalez Duenas, C. et Gonzalez, R.A. (aut.). 1948. [35 mm]. *Ustedes, los ricos*. 1948. Mexique : Producciones Rodriguez Hermanos.

Rodriguez, J. (réal.), Caignet, F. et Gonzalez, R.A. (aut.). 1948. *Angelitos negros*. [35 mm]. Mexique : Producciones Rodriguez Hermanos.