Le cinéma des pionnières colombiennes

Mathilde Ciliberti

▶ **To cite this version:**

Mathilde Ciliberti. Le cinéma des pionnières colombiennes. Etudes sur le genre. 2020. dumas-04093410

HAL Id: dumas-04093410

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04093410

Submitted on 10 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Toulouse - Jean Jaurès

Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques à Toulouse (IPEAT)

Master mention Civilisations, Cultures et Sociétés

Le cinéma des pionnières Colombiennes

Mémoire de 1ère année présenté par :

Mathilde CILIBERTI

Sous la direction de :

Alexis YANNOPOULOS

Année Universitaire : 2019-2020

IPEAT
INSTITUT PLURIDISCIPLINAIRE
POUR LES ÉTUDES SUR LES AMÉRIQUES
À TOULOUSE

J’adresse mes remerciements aux personnes qui m’ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

Je tiens à exprimer en premier lieu ma reconnaissance à mon directeur de mémoire,
Monsieur Alexis Yannopoulos,
je le remercie pour ses conseils et sa disponibilité tout au long de ce travail.

Je remercie ma famille pour leurs encouragements et je remercie ma mère Martine pour sa bienveillance et sa patience lors de ses attentives relectures.

Je remercie également Albane pour son soutient, son écoute et ses précieuses recommandations.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

5

PARTIE 1 : Cadre théorique et épistémologique : l'absence et la représentation des femmes dans l'héritage artistique.

9

A. De l'exclusion aux processus d'intégration - genre, production culturelle et cinématographique : donner la voix aux femmes.

10

1. La nomophatique : l'exclusion systématique des femmes.

12

2. La violence symbolique : la reproduction de la domination au travers du patrimoine cinématographique.

14

3. Le cinéma la technologie du genre : Teresa de Lauretis.

17

B. Déconstruire le cinéma comme un espace de domination masculine, se réapproprier l'image des femmes à l'écran : l'enjeu du regard au cinéma par Laura Mulvey.

19

C. La persistance continue des pratiques d'exclusion dans le milieu cinématographique : l'introduction complexe des femmes.

23

PARTIE 2 : L'histoire des femmes en Colombie : le défi d'une société patriarcale et conservatrice.

29

A. L' Accès à l'éducation.

30

B. L'accès à la politique.

34

C. L'accès au cinéma.

37

PARTIE 3 : Rétrospective cinématographique : mélodrame, documentaire et femmes, une histoire de genre en Colombie.

43

A. Les prémisses du cinéma colombien : entre essor et déclin, un cinéma difficile à définir.

45

B. Une révolution idéologique et cinématographique : El Nuevo Cine Latinoamericano.

55

C. Les pionnières du cinéma colombien Gabriela Samper et Martha Rodríguez.

58

D. Présentation d'un film emblématique et de ses enjeux

72

CONCLUSION

80

Bibliographie

83

INTRODUCTION

> La réalisation a toujours été la place la moins accessible pour les femmes, parce que historiquement on a toujours considéré que c'était un rôle qui revenait aux hommes. Précisément parce que c'est le lieu du pouvoir, où l'on décide de ce que l'on raconte, comment on le fait et quel point de vue on adopte.[1]

L'arrivée du cinéma a constitué en plus d'une révolution technologique et industrielle, l'apparition d'un nouveau langage universel. Des prémisses du cinéma à nos jours, les possibilités esthétiques, audiovisuelles et discursives n'ont cessé de croître. De ce fait, les essais cinématographiques se sont multipliés. Les démarches sont acceptées ou dédaignées par le public à l'aune de son époque, de sa société et de ses intérêts. En outre, les sentiments éprouvés par le spectateur devant un film relèvent du pouvoir de persuasion de l'image. Ses émotions sont aiguillées par le degré de l'identification qu'il peut avoir ou non face à une réalité prise comme objet du discours cinématographique. De la sorte, le cinéma éveille la conscience du spectateur, c'est à travers lui que l'on saisit une réalité qui structure notre pensée et forge notre opinion. L'image séduit, le cinéma devient populaire, et c'est ainsi qu'il substitue peu à peu les moyens d'expression traditionnels, la caméra ayant probablement un impact plus attractif que le stylo.

De la sorte, le cinéma en plus de proposer un contenu fictif, peut être un outil d'information, le symbole d'une identité et / ou d'une mémoire collective. Par son entremise, les minorités ont la possibilité de s'exprimer, de sortir de l'invisibilité, de revendiquer leur existence voire leur différence. Néanmoins, malgré les fonctions que semble offrir le cinéma, lorsque l'on s'interroge sur la représentation des femmes à l'écran un doute surgit. On aperçoit rapidement l'absence des femmes dans les processus de réalisation.

Lorsque l'on examine les rôles qui leur sont attribués on se rend compte qu'ils reflètent le portrait de personnages idéalisés et/ou stéréotypés. Pourquoi les femmes sont alors exclues

---

[1] Paulo Pecora, « Une affaire de femmes. Le rôle prépondérant des femmes dans le cinéma argentin », *Cinémas d'Amérique latine*, n°17, 2009, p. 87-92.

de l'industrie cinématographique ? Comment peuvent-elles s'identifier à une image si étriquée ?

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous sommes alors demandé quelle était la place de la femme dans le cinéma, et plus précisément en Colombie. Les femmes colombiennes ont longtemps été exclues de la sphère publique et jusqu'à ce qu'elles arrivent à la réalisation, elles n'avaient aucune mainmise sur l'industrie cinématographique. Privées du pouvoir et de l'accès à l'audiovisuel durant près d'un siècle, les femmes sont alors marginalisées et minorisées dans le domaine cinématographique construit, dominé et financé par les hommes. Dès lors, on tend à éclipser la contribution culturelle des réalisatrices et à déprécier la vision des femmes, la pluralité des points de vue étant pourtant essentielle à toute société. Il serait alors plausible que l'absence de reconnaissance des femmes et des sujets dits féminins soit à l'origine du mépris dont elles sont la cible dans le cinéma. Ces lacunes pourraient-elles justifier le fait que l'histoire du cinéma n'ait pas estimé qu'il soit juste de s'intéresser aux œuvres des réalisatrices ? Effectivement, si l'on se penche sur les ouvrages concernant le cinéma, et plus spécifiquement colombien, on remarque que les réalisatrices brillent par leur absence. L'histoire du 7° art, comme l'histoire avec un grand « H » est écrite par les hommes. Une histoire qui occulte dès lors l'existence des femmes et qui déprécie leur participation dans la création de chefs-d'œuvre. Leur contribution dans le cinéma est à l'instar de ce que l'on espère d'elles dans la société, c'est-à-dire, un rôle de composition, une figure d'assistante aux hommes.

C'est à partir d'une vaste interrogation sur la situation des femmes dans le cinéma que nous tenterons de comprendre le manque de reconnaissance auquel les réalisatrices ont dû faire face et le parcours que les pionnières du cinéma ont dû traverser afin d'arriver à la réalisation. Poussée par la conviction qu'à l'origine du silence autour des œuvres des femmes se trouvent des restrictions liées aux rapports de genre nous essaierons de comprendre la configuration de l'espace marginal qui leur est réservé et ce dans le but de dévoiler les obstacles qui ont nui à leur émancipation. Au moyen d'une perspective critique envers l'industrie cinématographique nous envisagerons le 7° art comme un appareil complexe consolidant les inégalités de genre.

Afin de confirmer ces faits observés de façon générale, la première partie de ce mémoire portera sur un cadre théorique examinant les propositions de théoriciennes féministes afin de mettre en lumière la question de la différence sexuelle dans le cinéma. Il s'agit ici de questionner les rapports de genre, comment exclut-il les minorités ?

Nous commencerons alors par aborder les origines de cette marginalisation grâce aux concepts de plusieurs auteurs tels que la Michèle LeDoeuff. Cette autrice nous propose la notion de nomophatique pour désigner l'exclusion systématique des femmes dans le champ du savoir. Nous serons également guidés par le sociologue Pierre Bourdieu et la notion de violence symbolique, un processus qui traduit la reproduction et l'incorporation de l'exclusion des femmes dans la société. Enfin nous nous intéresserons au développement et à la diffusion des identités de genre au grand écran grâce aux théories de Teresa de Lauretis et Laura Mulvey. Leurs discours nous permettront d'appréhender les mécanismes de construction et la déconstruction du système patriarcal, d'en comprendre les modes de production. Nous observerons l'insertion complexe des femmes dans le milieu cinématographique, car malgré l'inclusion de certaines artistes il reste toujours la question des valeurs dominantes, c'est-à-dire la mise en avant des réalisatrices blanches issues de grosses productions européennes ou hollywoodiennes. Aussi, il nous semblait pertinent d'explorer l'histoire d'un cinéma « mineur », à la découverte des premières œuvres réalisées par des femmes dit du « tiers-monde », un sujet relativement laissé dans l'ombre. Nous avons donc établi au cours de ce mémoire une rétrospective de l'évolution du cinéma et de la condition des femmes afin d'être à même d'identifier ses particularités.

Effectivement pour comprendre le rapport entre la situation des femmes et le cinéma en Colombie il est essentiel de connaître certains faits. La condition des femmes et les productions artistiques d'un pays sont généralement le reflet d'une réalité nationale, leurs trajectoires sont liées à l'histoire d'un pays et de ses mœurs. D'une part, nous verrons comment l'introduction des femmes dans la production cinématographique colombienne fut tardive, semblablement à leur reconnaissance socio-politique. D'autre part, nous observerons comment la complexité de l'histoire colombienne se reflète à travers la sporadicité de son cinéma, ce qui entraina des difficultés dans son développement.

Des caractéristiques qui laissent donc présager le manque de visibilité de ce cinéma. Il nous paraissait alors intéressant d'analyser le cinéma des pionnières colombiennes depuis la perspective des minorités.

Nous étudierons, en deuxième partie, la progressive émancipation des femmes dans leur accès à l'éducation, à la politique et au divertissement au cours du XXème siècle. Puis, avant de nous intéresser à la conquête féminine de l'univers cinématographique, en troisième partie, nous évoquerons l'histoire du cinéma colombien. Des premiers films jusqu'aux années 1960 nous observerons les tendances et les divers enjeux de la production colombienne bien souvent caractérisée par le mélodrame et l'influence nord-américaine. Dès lors nous verrons comment l'émergence du Nouveau Cinéma Latino-américain signera un nouveau tournant cinématographique sur le continent. C'est le point de départ d'un cinéma indépendant qui s'affranchit de toutes les normes imposées auparavant, un contexte qui fut la porte d'entrée pour la réalisation féminine. Ainsi l'arrivée des premières réalisatrices colombiennes constitue-t-il un cinéma « marginal » néanmoins symbole d'un bouleversement cinématographique national ?

Nous étudierons alors, les réalisatrices des premiers temps, ces pionnières qui sont bien souvent victimes d'une méconnaissance générale. Nous aborderons, dans un premier temps, la biographie et l'œuvre de Gabriela Samper. Dans un second temps, nous découvrirons l'univers cinématographique de Martha Rodríguez dont nous présenterons l'étude de *Chircales*, un de ses films emblématiques afin d'en comprendre les enjeux.

L'objectif de ce mémoire est de reconstruire l'histoire de la participation des femmes Colombiennes devant et derrière la caméra, avec un accent particulier sur ses luttes et ses victoires. Une conquête, certes incontestable, mais qui reste dévalorisée. Grâce à ce mémoire nous tenterons de reconstruire l'histoire du cinéma fait par ces femmes. En plaçant leur travail dans une synthèse qui explique la persistance d'un statut marginal (historique, social, professionnel et sexuel) nous essaierons d'établir une connexion entre l'histoire de la Colombie et ses pratiques cinématographiques.

PARTIE 1 : Cadre théorique et épistémologique : l'absence et la représentation des femmes dans l'héritage artistique.

« Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » se demande Nochlin en 1971.[2] Une question qui perdure, car aujourd'hui encore lorsque l'on évoque les « grands artistes », et notamment les grands réalisateurs, on pense immédiatement aux hommes. Pourtant, souvent les femmes ont été exaltées dans les productions artistiques, nonobstant en tant que muses, car les femmes en tant que créatrices sont absentes ou invisibilisées.[3]

Comme l'affirme Christine Planté, « Les hommes accouchent de livres, et les femmes d'enfants. »[4] Finalement, il y aurait une incompatibilité entre la femme et la création. Les femmes ne seraient donc pas présentes dans la production artistique, elles y seraient seulement représentées. [5] Elles ne sont pas associées à la création mais à la reproduction. Le XX siècle a toutefois été marqué par une progressive introduction et réinsertion des femmes dans les champs artistiques. [6] Cependant leur reconnaissance n'a pas égalé celle de leur pair, tant dans le domaine littéraire, plastique ou bien cinématographique. Si l'on observe la production cinématographique on remarquera que dans la réalisation des films et notamment dans le cinéma social ou politique les hommes dominent. En effet, que ce soit devant ou derrière la caméra, (dans la production, la réalisation et la figure emblématique du protagoniste) le masculin règne sur le monde du cinéma.

Historiquement les femmes sont présentes dans le cinéma en tant qu'actrices, bien que souvent elles soient associées à des clichés attenant à des structures narratives classiques telles que le mélodrame. [7] (particulièrement en Amérique Latine)

---

[2] Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, 1971, p. 201-244.

[3] Hyacinthe Ravet, « Genre et travail artistique », *Travail et genre dans le monde. L'état des savoirs,* Paris, La Découverte, 2013, p. 399.

[4] Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* , Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 33.

[5] Patricia Mayayo, *Historias de las mujeres, historias del arte,* Madrid, Cátedra, 2007.

[6] Hyacinthe Ravet, *art.cit,* p. 404.

[7] Silvana Flores, « Femmes émergentes dans le cinéma politique latino-américain : les courts-métrages de Sara Gómez », *Cinémas d'Amérique latine*, n°22, 2014, p. 48-56.

Seulement, avant de nous intéresser à l'absentéisme et à la représentation des femmes dans le discours et la production cinématographique il est essentiel que nous comprenions quelle légitimé ont les femmes dans les domaines artistiques tels que la littérature, ce qui nous amènera au fondement de leur exclusion c'est-à-dire les difficultés qu'ont pu rencontrer les femmes pour accéder au champ du savoir.

La vision féministe portée sur l'histoire de l'art nous amène à nous interroger sur le rapport entre genre et productions culturelles. Depuis cette perspective et à travers le prisme du genre, nous comprendrons que l'art se base sur un discours sexué.

A. De l'exclusion aux processus d'intégration - genre, production culturelle et cinématographique : donner la voix aux femmes.

Le canon artistique qui définit les normes et les règles se fonde sur des mécanismes d'exclusion et de privilège. Comme l'attestent Bahar et Cossy « Le canon fonctionne comme une forme de capital culturel qui produit et renforce la distinction sociale.[8] » Effectivement, lorsque l'on analyse le genre dans les productions artistiques on ne peut pas faire l'économie de la dimension symbolique de la domination masculine. Dans les années 1970 et 1980 des travaux et des recherches féministes émergent, entre autres « l'archéologie littéraire » notamment menée par Margaret Conkey et Janet Spector [9].

« L'archéologie littéraire » cherche à mettre en lumière les grands noms féminins de la littérature afin d'expliquer leur omission dans le canon littéraire. Il existe une marginalisation traditionnelle des femmes dans le domaine artistique et littéraire.[10]

Le canon s'appuie donc sur une division du genre, la création des hommes est considérée comme un art étant « noble » lorsque la production de leur semblable est catégorisée comme un art dit « féminin. »

---

[8] Saba Bahar Saba et Valérie Cossy, « Le canon en question: l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes », *Nouvelles Question Féministes*, vol. 22, n°2, 2003.

[9] Margaret Conkey er Janet D. Spector, « Archaelogy and the study of Gender », *Advances in Archaeological Method and Theory*, 1984, p.1-38.

[10] Saba Bahar et Valérie Cossy, *art,cit,* p. 7.

Pour reprendre l'exemple de la littérature, on parlera de « littérature féminine » faite par des femmes et pour des femmes[11], tandis que la littérature masculine sera considérée comme étant universel. La notion de genre permet de concevoir qu'il y a une occultation des œuvres des femmes. Cette occultation est associée à un système permanent de discrimination fondée sur la différence sexuelle et sexuée. Comme l'indique W. Scott « le genre est un élément constitutif des rapports sociaux fondés sur les différences perçues entre sexe et le genre est une façon première de signifier les rapports de pouvoir.[12] »

En effet, la société s'est construite sur une bi-catégorisation attribuant à chaque sexe une position. Selon Nicky Le Feuvre le genre est « un système social de différenciation et hiérarchisation qui opère sur une bi-catégorisation relativement arbitraire dans le continuum des caractéristiques sexuelles des êtres humain. » [13]

Les hommes et les femmes sont des groupes socialement construits, cependant l'être humain baigne dans l'idée que ces catégories sont naturelles, ce que l'on désigne par le terme d'idéologie naturaliste. Cette idéologie est favorisée par notre culture et notamment par les discours religieux, scientifiques et artistiques. La pensée naturaliste est le discours dominant, situant les hommes comme rationnels, tandis que les femmes sont sensibles, romantiques. Cette relation asymétrique associe l'homme à la supériorité et la femme à l'infériorité, l'homme au public, la femme au privé. [14]

L'idéologie naturaliste du genre incorpore deux catégories : la classe du dominant, l'homme et celle des dominés c'est-à-dire la femme.[15] Un propos confirmé par Marlène Coulomb-Gully, chercheuse, spécialiste des représentations de genre dans les médias.

> Rappelons que les différences entre individus mâles et femelles se sont trouvées le plus souvent résumées sous forme d'oppositions physiques entre un « plus » et un « moins »,

---

[11] Michèle Soriano, « Violence, érotisme, pornographie : technologies du genre dans les genres policier et érotique », *Lectures du genre*, Université Toulouse – II Le Mirail, 2008, p. 5.

[12] Joan Scott, « Genre : une catégorie utile d'analyse », *Les Cahiers du Grif,* n°37-38, 1988, p. 125.

[13] Nicky Le Feuvre, « Le genre comme un outil d'analyse sociologique » *Le genre comme catégorie d'analyse*, Paris, l'Harmattan, 2003.

[14] Françoise Héritier, *Masculin / Feminin II : Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 10-22.

[15] Christine Delphy, « Préface : critique de la raison naturelle », *L'ennemi principal -: Penser le genre Volume 2*, Paris, Editions Syllepse, 2013.

> l'homme étant décrit comme plus grand, plus fort, plus lourd, etc., – même si de nombreuses exceptions viennent infirmer cette règle –, qui ont elles-mêmes nourri l'idée d'une asymétrie psychologique et fonctionnelle, à la base du système inégalitaire que l'on connaît.[16]

Tant que l'on pense « homme » et « femme » comme deux classes naturelles, il y aura toujours une reproduction de la domination. La hiérarchisation des groupes sociaux place la femme dans une position subalterne. Cette manière de percevoir le monde sera néanmoins déstabilisée par quelques auteurs qui ont remis en question les certitudes qui sont à l'essence même des comportements et du système de la société, comme l'écrit Delphine Gardey :

> Pour le sens commun, la différence entre un homme et une femme s'impose comme une évidence. Corps, vêtements et attitudes parlent dans le sens du féminin et du masculin d'une façon qui permet à chacun de classer aisément les êtres en deux groupes à l'exception cependant de ces personnes dont l'être ou l'agir dérangent nos catégories de perception.[17]

Un regard subversif est alors posé sur l'ensemble du système patriarcal traditionnel. Notamment adopté par la théorie féministe, cette nouvelle vision engendre le détachement et la ré-examination des attitudes et des mœurs incorporées dans les structures de l'espace social. Parmi ces théories, nous pouvons citer par exemple, Michèle Le Dœuff et son œuvre *Le sexe du savoir.* Cet ouvrage va bouleverser l'historique naturalisation des catégories en remettant en cause les règles sociales qui sont imposées aux femmes. L'autrice observe que les espaces du pouvoir et du savoir sont systématiquement dominés par les hommes.

Cette hégémonie hiérarchise alors les groupes sociaux et situe la place la femme dans une position subalterne. Les femmes sont alors soumises à des normes régulatrices et sexistes qui leur imposent des limitations et restreint leur liberté, leur savoir et leur pouvoir.

1. La nomophatique : l'exclusion systématique des femmes.

> Le savoir est-il l'apanage du sexe masculin ? Certes le temps où une femme savante était forcément une femme laide ou frustrée est révolu. Mais, les mythes ont la vie dure :

---

[16] Marlène Coulomb-Gully, « Féminin/masculin : question(s) pour les SIC », *Questions de communication,* vol 17, 2010, p. 3.

[17] Delphine Gardey, « Les sciences et la construction des identités sexuées. Une revue critique », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, vol 61, n°3, 2006, p. 649.

> l'intuition demeure une vertu toute féminine, la rationalité une qualité toute masculine... Après les mythes, les faits : combien recense-t-on de grandes mathématiciennes, de grandes philosophes ?[18]

De nombreuses questions auxquelles Michèle Le Dœuff tente de répondre dans le *Sexe du savoir.* Paru en 1998, ce pamphlet dénonce l'exclusion et l'interdiction des femmes à accéder aux champs du savoir. Un processus discriminatoire mais néanmoins historique que l'autrice désigne par la notion de nomophatique, les règles de la parole :

> Les femmes sont donc interdites de parole, sauf lorsque, plus âgées, elles prêchent aux plus jeunes leurs devoirs déterminés par l'ordre patriarcal. Je propose de désigner par le terme de nomophatique un code déterminant ainsi qui a le droit de parler, à qui, où, sur quels sujets, pour dire quoi et sur quel ton, afin de pouvoir généraliser et nommer ce dont il faudrait se débarrasser. [19]

Michèle Le Doeuff explique l'exclusion ancestrale des femmes, cherchant à comprendre « comment le lien entre savoir et pouvoir se fait et se défait à propos des femmes.[20] » L'autrice fait remonter par exemple cette exclusion à l'épître de Paul qui déclare que les femmes sont interdites de parole en public.[21] Un interdit, qui au fur et à mesure est justifié, transmis et devenu ordinaire.[22] Si une femme désire s'exprimer elle doit se soumettre et accepter les règles de la nomophatique qui déterminent les possibilités du discours des femmes.

Michèle LeDoeuff évoque les différents arguments qui permit l'exclusion de la femme au profit du pouvoir des hommes, notamment celui de la morale.

> Nous avons hérité d'une culture qui pense ce qu'il faut faire de l'intellect des femmes en fonction de la moralité sexuelle, de la séduction qu'on exige d'elles, éventuellement des contradictions entre moralité et séduction, quand il faut plaire, mais au mari seulement. [23]

---

[18] Michèle Le Dœuff, Quatrième de couverture extrait du livre *Le sexe du savoir*, Paris, Flammarion, 1998.

[19] Michèle Le Dœuff, *op.cit,* p. 116.

[20] Marie Ploux, « Michèle le Doeuff - *Le sexe du savoir* » dans les *Cahiers du genre*, n° 24, 1999, p.151.

[21] Carole Dely, « De la philosophie et derechef qu'elle fait ma.â.l.e ? Amour blessé de la pensée » dans *Sens Public,* 2008, p. 12.

[22] Marie Ploux, *op.cit,* p. 151.

[23] *Ibid.*

Les discriminations de fait, sont ancrées dans les moeurs. La bienséance voudrait que les femmes soient belles et raffinées mais surtout discrètes et cantonnées à la sphère privée, des arguments qui les excluent de façon successive des champs du savoir.

Cette exclusion est par ailleurs soutenue par les grandes académies comme la médecine : « La femme est seulement objet des théories médicales, rarement praticienne, jamais penseuse de ce qui existe sous le nom de médecine.[24] » Ce qui est vrai pour la médecine l'est également pour d'autres institutions telles que l'église ou la politique.

De cette exclusion du savoir découle inévitablement l'exclusion des femmes dans le domaine artistique, également perçu comme une forme de prise de parole en public.

En effet exercer une pratique artistique serait alors une façon de s'exprimer publiquement, cela reviendrait pour une femme à ne pas se soumettre aux impératifs de la pudeur et de l'humilité qui lui sont imposés, ce qui selon les normes et les pensées archaïques est contraire aux bonnes moeurs. Subordonnées les femmes lorsqu'elles osent s'émanciper sont malgré elles, accompagnées par les stéréotypes de genre catégorisés comme étant l'intime et le domestique. C'est un discours qui s'est ancré dans la conscience collective, un propos par ailleurs souligné par le sociologue Pierre Bourdieu dans *La domination Masculine* :« Elles sont (les femmes) inscrites dans la physionomie de l'environnement familier, sous la forme de l'opposition entre l'univers public, masculin, et les mondes privés, féminins, entre la place publique […] et la maison.[25] »

De fait, certains genres comme le journal intime en littérature ou le mélodrame au cinéma vont être adaptés et adoptés par les femmes, étayant ainsi de manière presque invisible leurs discours, reproduisant ainsi une hiérarchie qui semble irréversible.

2. La violence symbolique : la reproduction de la domination au travers du patrimoine cinématographique.

Les femmes sont alors prisonnières des rôles et des représentations auxquels le patriarcat les assigne. La compréhension des rapports de genre nous pousse à nous

---

[24] *Ibid.*

[25] Pierre Bourdieu, *La domination masculine,* Paris, Seuil, 1998 p. 64.

interroger sur les rapports de force et sur ce que Bourdieu nomme La violence symbolique [26] *:* « J'ai toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique. » [27]

La violence symbolique est un phénomène qui contribue au maintien de l'ordre inégalitaire. Les dominants vont imposer leurs critères, leurs choix et leurs comportements comme légitime. Ainsi « les dominés » ne peuvent cesser de reproduire l'ordre établi par la domination car ils ne possèdent que pour penser « le produit de l'incorporation des classements, ainsi naturalisés. » [28] Ce phénomène est associé « aux variantes objectives et subjectives » qui ont permis la reproduction et la pérennisation du système patriarcal et des oppositions binaires. Le fait que la domination masculine soit intégrée dans les schémas et le fonctionnement de la société donne lieu à une violence sans cesse perpétuée dans les discours et les actes de façon inconsciente.

Comme Bourdieu l'affirme :

> Le langage d'autorité ne gouverne jamais qu'avec la collaboration de ceux qu'il gouverne, c'est-à-dire grâce à l'assistance des mécanismes sociaux capables de produire cette complicité, fondée sur la méconnaissance qui est au principe de toute autorité. [29]

Les normes imposées aux femmes sont si naturalisées, que les femmes deviennent complices de leur propre soumission. Sans le savoir les dominés dans la société vont incorporer intrinsèquement la vision des dominants. En rendant cette perspective ordinaire, les dominés donnent vie à l'instrument de leur propre oppression.

> La domination masculine est tellement ancrée dans nos inconscients que nous ne l'apercevons plus, tellement accordée à nos attentes que nous avons du mal à la remettre en question. Plus que jamais, il est indispensable de dissoudre les évidences et d'explorer

[26] *Ibid,* p. 7.

[27] *Ibid.*

[28] Gérard Mauger, « Sur la violence symbolique », *Pierre Bourdieu, théorie et pratique,* Paris, La Découverte, 2006, p. 86.

[29] Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique,* Paris, Seuil, 2001, p. 107.

> les structures symboliques de l'inconscient androcentrique qui survit chez les hommes et chez les femmes.[30]

La violence symbolique influe alors sur les individus en modifiant leurs pensées, leurs schèmes d'action et la manière dont ils perçoivent le monde. En effet, il est difficile de se penser femme lorsque l'on est immergé dans une société aux dynamiques patriarcales présentes dans les institutions, l'éducation et la famille. Le discours dominant est si intériorisé que bon nombre de femmes ne se considèrent pas au sein d'un système dominé par les hommes, mais dans un système démocratique comportant des différences « naturelles » et par conséquent ne songeront jamais au fait qu'elles soient plongées dans un système de domination des classes.[31] La violence symbolique engendre et cultive les différences entre les genres, les stéréotypes attribués à chaque sexe ne cessent d'être produits et reproduits.

La production culturelle et les médias participent à consolider cette violence symbolique. Notamment de l'autre côté de l'Atlantique où le cinéma classique ou populaire contribue à diffuser des images qui renforcent les idées préconçues. En effet, lors d'une étude menée sur la place de la femme dans le cinéma latino-américain entre les années 1930 et 1950, José Lezcano observe que la figure de la femme au cinéma est essentiellement réduite à cinq rôles : la femme fatale, l'héroïne romantique, la bourgeoise, la mère et l'indienne.[32] Le rôle de la femme est associé à divers archétypes qui favorisent et implantent constamment le discours dominant et stéréotypé de la femme au cœur de de la structure et de la narration de l'histoire.[33]

Le cinéma apparaît alors comme un appareil qui contribue à la diffusion, à la construction et à l'implantation de l'idée du genre. La projection et la représentation de figures types façonnent la réalité sociale. Par exemple, en diffusant majoritairement l'image d'une femme fatale à l'écran, le cinéma participe à imposer

---

[30] Pierre Bourdieu, *op.cit*, p. 24.

[31] Luisa Fernanda Muñoz Rodriguez « Violencia simbólica y dominación en el discurso cinematográfico colombiano » *Revista Colombiana de Sociología*, vol 39, 2016, p. 116.

[32] José Lezcano, « La mujer en los tiempos del cine », *Revista Cine Cubano,* n° 132, p. 45.

[33] Luisa Fernanda Muñoz Rodriguez, *op.cit*, p. 117.

l'idée qu'une femme est nécessairement liée à l'érotisme et à la séduction. Ainsi, le spectateur est enclin à considérer le bien-fondé de son attitude en jugeant et en observant le comportement des autres.[34] Un comportement paraît alors convenable si l'autre l'adopte aussi. Le cinéma en montrant massivement des femmes « fatales » à l'écran va confirmer l'image qu'une femme doit renvoyer au sein de la société. De fait, le public assimile les rôles et les modèles qu'il a pu contempler. Des standards qui seront ensuite intériorisés. Le cinéma reproduit et renforce donc les normes sexuées, notamment grâce à l'incorporation des préceptes sexistes qu'il impose à la société.

3. Le cinéma la technologie du genre : Teresa de Lauretis.

Nous supposons alors que les moyens de communication comme les médias ou le cinéma participent à la construction et à la diffusion des identités de genre. Ce concept est notamment théorisé par Teresa de Lauretis. Le cinéma se fonde sur les schémas proposés par la société et auxquels on s'identifie. L'autrice interroge donc la fonction sociale du cinéma dans la construction et la perception du genre. Influencée par Foucault, elle démontre donc que « le genre est une technologie du sexe » façonné par « les technologies sociales » dont la culture populaire :

> La construction du genre se poursuit à travers des technologies de genre variées (le cinéma par exemple) et des discours institutionnels (la théorie par exemple) qui ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et implanter des représentations de genre.[35]

L'autrice envisage en effet les médias comme une technologie sociale et plus spécifiquement le cinéma comme une technologie du genre : « Quoi qu'il en soit, il ne fait guère de doute que le cinéma – l'appareil cinématographique - est une technologie de genre.[36] »

---

[34] Marie-Pierre Huillet, « Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino: analyses filmiques et études de réception. Sciences de l'information et de la communication » thèse sous la direction de Pierre Molinier, Université Toulouse le Mirail, 2017, p. 68.

[35] Teresa De Lauretis, « La technologie de genre », *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p. 75.

[36] *Ibid*, p. 65.

Elle définit ainsi le cinéma comme étant : « un principe organisateur de l'asymétrie des rapports sociaux de sexe.[37] » La machine du cinéma est alors loin de transmettre un message innocent. C'est un outil puissant, vecteur de l'idéologie dominante. Il renforce les représentations de genre et maintient la division symbolique qu'il y a entre les sexes dans notre société. De cette façon, le cinéma est perçu comme un « instrument biopolitique[38] » qui contribue au maintien des normes dictées par l'hégémonie. Teresa de Lauretis reprend le concept inventé par le philosophe Michel Foucault en y apportant une nouvelle lecture. La théorisation de l'industrie cinématographique comme un « instrument biopolitique » est en effet une notion qui a permis de faire évoluer les concepts féministes en ce qui concerne le rapport des femmes avec l'écran.[39]

> La teoría del aparato cinemático está más interesada que la de Foucault en responder a ambas partes de la pregunta de la que partí: no sólo cómo es construida por la tecnología dada la representación del género, sino también cómo es asimilada subjetivamente por cada individuo al que esa tecnología se dirige. Para la segunda parte de la cuestión, la noción crucial es el concepto de espectador/a, que la teoría feminista del cine ha establecido como concepto generizado (…) es decir, los modos en los cuales cada espectador/a individual es apelado por la película, los modos en los cuales su identificación (femenina o masculina) es solicitada y estructurada en el film mismo, están íntima e intencionalmente, conectados con el género del espectador/a, aunque no siempre explícitamente.[40]

Le cinéma semble être le lieu où se forme et se déforme les représentations hégémoniques, il devient par conséquent un terrain de lutte pour la cause des femmes.[41] La vision féministe cherche à analyser, à remettre en question et à rompre avec le langage cinématographique classique. Il faut reconsidérer et déconstruire l'ordre sexué des discours afin d'élaborer de nouveaux modèles : « En consecuencia,

---

[37] *Ibid,* p. 40.

[38] Néologisme inventé par Foucault qui distingue les différentes formes de pouvoir « une forme « traditionnelle » d'une forme « moderne » de pouvoir exercé sur la vie, marquant par là une importante césure dans l'histoire des techniques par lesquelles la conduite des hommes est dirigée, leur comportement agi, leur corps investi. »

[39] Maxime Cervulle, Françoise Duroux et Lise Gaignard « À plusieurs voix : autour de Teresa de Lauretis. Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg », *Mouvements*, vol. 57, n°1, 2009, p. 140.

[40] Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*,Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 21.

[41] Keivan Djavadzadeh, « Culture populaire », *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*,Paris, La Découverte, 2016, p. 189.

paradójicamente, la construcción del género es también afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista u otro. »[42]

Grâce aux stratégies de reconfiguration de l'identité de genre, le cinéma peut être considéré comme un outil d'émancipation, qui subvertit et dénonce le regard et les clichés phallocentriques portés sur la représentation et la création des femmes au cinéma. Le champ d'action du féminisme demeure donc d'après elle « dans l'effort continuel de créer de nouveaux espaces de discours, de réécrire les récits culturels et de définir les termes d'une perspective différente, une vue d'ailleurs.[43] » La théorie féministe du cinéma s'est insérée « au moment fondateur où elle se met à douter des images qu'on lui propose.[44]» comme nous le démontre Laura Mulvey. Un esprit critique qui développera dès lors une nouvelle réflexion révolutionnaire sur l'enjeu du regard à l'écran en lien avec la construction des inégalités de sexes.

B. Déconstruire le cinéma comme un espace de domination masculine, se réapproprier l'image des femmes à l'écran : l'enjeu du regard au cinéma par Laura Mulvey.

Laura Mulvey dénonce par le concept du *Male gaze*[45] la domination du regard masculin au cinéma. Théorisé en 1975, Mulvey nous révèle que les images produites par le cinéma sont vectrices des violences et discriminations subies par les femmes.

Laura Mulvey, signale au spectateur que les films classiques hollywoodiens projettent une image sexualisée de la femme. En effet, l'érotisme de l'actrice devient central, et ce dans le but d'assouvir le plaisir visuel des hommes. Le *Male gaze* se fonde sur des théories psychanalytiques freudiennes et lacaniennes.[46] Laura Mulvey présente le regard masculin

---

[42] Teresa de Lauretis, *op.cit,* p. 9.

[43] Teresa De Lauretis, *op.cit*, p. 91.

[44] Bérénice Reynaud « L'ombre d'un doute » dans *Cinémaction : 20 de théories féministes sur le cinéma*, n°67, 1993, p. 15.

[45] Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

[46] Hélène Breda, « La critique féministe profane en ligne de films et des séries télévisées », *Réseaux ,*vol 201, n°1, 2017, p. 97.

comme inhérent au voyeurisme, au narcissisme et à la scopophilie. Une perception plurielle puisqu'elle comprend le regard du réalisateur (la caméra), des personnages et du public. Ces trois regards impliquent trois niveaux de lecture : la caméra enregistre les actions du film, le spectateur suit des yeux le mouvement de la caméra tout en interaction avec la vision du personnage. [47]

Le spectateur s'identifie à travers le regard de la caméra, elle-même relais du regard du protagoniste. Le héros domine alors la scène, il structure le regard et crée l'action, la femme appartient à la diégèse seulement via le regard du héros. Les films et les codes cinématographiques véhiculent dès lors l'idée que les acteurs sont des personnages actifs, tandis que les actrices sont des personnages passifs. La construction de la femme à l'écran lui confère un statut de personnage contemplée et sexualisée (le regard se focalisant essentiellement sur son corps.) On porte alors un regard objectifiant sur la femme, ce regard voyeuriste et narcissique déshumanise l'actrice.

De façon consciente ou non, ce regard entraîne chez les spectateurs l'ancrage des rôles conventionnels du masculin et du féminin.[48] Les faits et gestes des personnages féminins passent dès lors au second plan, ils ne sont guère majeurs dans les scripts et scénarios. Il en résulte alors que la présence du personnage féminin ne reste qu'un appui pour les actes des personnages masculins. Toujours selon Laura Mulvey la perception du corps des femmes est systématiquement et implicitement liée à la présence d'un public masculin.

Dans l'industrie hollywoodienne les femmes sont cantonnées à des rôles d'exhibitionnistes.[49] À l'écran, le personnage féminin sert au désir du spectateur, elle apparait afin de susciter le plaisir sexuel et visuel du public, la reléguant au rang de femme-objet. « Dans leur rôle traditionnel d'exhibitionniste, les femmes sont à la fois regardées et offertes »[50] car « Selon les principes de l'idéologie dominante et les structures psychiques qui la

---

[47] Laura Mulvey, *ibid.*

[48] Helene Breda, *op cit*, p. 97.

[49] Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema » *Screen*, vol 16, n° 3, 1975. Traduction française : *Cinémaction,* n°67, 1993, p. 17-23.

[50] *Ibid,* p.20.

soutiennent, le personnage masculin ne peut endosser le rôle d'objet sexuel. L'homme éprouve une certaine réticence à contempler l'exhibitionnisme de son semblable. »[51]

Questionner le regard au cinéma revient à s'intéresser à la façon dont les images participent à la reproduction de la réalité sexiste dans laquelle nous sommes.[52] C'est l'une des raisons pour lesquelles les théories les plus approfondies sur ce sujet ont été traitées par des travaux féministes. Ces études ont permis de penser le regard au cinéma comme un mécanisme de savoir et de pouvoir, il modèle l'histoire de l'art.[53] Les dispositifs et procédés filmiques contribuent à la division et répartition des genres.

Et malgré l'évolution du cinéma, le statut et le rôle de la femme ne fluctue pas réellement. Le cinéma d'auteur ou d'avant-garde, qui se définit pourtant comme « un contre » cinéma, s'inscrit néanmoins dans le continuum des représentations des identités de sexe.

Si l'on prend l'exemple de la Nouvelle-Vague et de son oeuvre emblématique *À bout de souffle* réalisé par Godard, on constate que la narration se construit autour du point de vue masculin. C'est par le prisme du protagoniste masculin que l'on découvre le personnage féminin, un phénomène que souligne Geneviève Sellier dans « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague » :

> *À bout de souffle* développe donc un discours ambivalent sur les femmes : leur aspiration à l'autonomie les rend fascinantes autant que menaçantes. On retrouve ce trait dans d'autres films phares de la Nouvelle vague, comme *Jules et Jim* (François Truffaut, 1963) ou *La Baie des Anges* (Jacques Demy, 1962), tous deux centrés sur Jeanne Moreau, la seule star féminine associée à la Nouvelle vague. *À bout de souffle* est donc assez représentatif du cinéma de la Nouvelle vague quant aux représentations des rapports et des identités de sexe : la plupart de ces films sont construits sur le point de vue d'un personnage masculin, plus ou moins *alter ego* de l'auteur, à travers qui nous découvrons le personnage féminin comme « Autre », objet (du regard, du désir masculin), et non sujet (de sa propre histoire).[54]

---

[51] *Ibid.*

[52] Giovanna Zapperi, « Regard et culture visuelle » *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La découverte, 2016, p. 549.

[53] *Ibid.*

[54] Geneviève Sellier, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio. Histoire, femmes et sociétés,* vol 10, 1999, p. 6.

La femme est toujours perçue comme l'objet du désir masculin et non comme sujet de l'histoire. Car si le cinéma d'auteur s'éloigne des divas et des clichés hollywoodiens [55] c'est un cinéma qui reste associé à une perception masculiniste de la création.[56]

Mulvey dans « Au-delà du plaisir visuel » rappelle qu'elle s'est servie de la psychanalyse «comme arme politique permettant de démontrer la façon dont l'inconscient de la société patriarcale a façonné la forme filmique.[57] » Une perspective innovatrice qui a permis à Laura Mulvey de faire valoir le cinéma comme un art qui a été construit par le regard masculin et pour les fantasmes et les plaisirs masculins. Écrit dans un esprit expressément polémique et influencée par le mouvement de libération des femmes en Grande-Bretagne, Mulvey dans son essai place la cause des femmes au cœur des débats cinématographiques.[58]

Quand bien même plus de quarante ans se soient écoulés depuis la création de son essai pionnier *Plaisir visuel et cinéma narratif,* le *Male gaze* est toujours présent dans la production cinématographique.[59] En effet, bien qu'aujourd'hui la théorie féministe ait gagné en légitimité, et que la critique reconnaisse l'importance des œuvres réalisées par des autrices telles que Mulvey, nous remarquons néanmoins que l'histoire du cinéma est une affaire qui reste généralement verrouillée pour les femmes.[60]

L'ensemble des travaux accomplis par la théorie féministe du cinéma constituent certes une base solidement engagée et permettent une nouvelle façon d'appréhender le film en tant que vecteur d'inégalité. Or, ces hypothèses inspirent également à une réflexion théorique sur notre situation actuelle, ce qui nous conduit à ce constat : la bataille féministe sur le cinéma est loin d'être terminée, l'insertion et la reconnaissance des femmes dans le 7° art est une lutte qui reste encore bel et bien à mener.

---

[55] Michèle Soriano et Laurence H. Mullaly, « De cierta manera : cuando las cineastas latinoamericanas reconfiguran las normas de género », *De cierta manera*, Paris, L'harmattant, 2014, p. 15.

[56] *Ibid.*

[57] Laura Mulvey, préface extrait du livre *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie,* Sesto San Giovanni, Ed.Mimésis, 2017.

[58] Shohini Chaudhuri, « Why Mulvey, Silverman, De Lauretis, and Creed ? » *Feminist film theorist : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barvara Creed,* Londres, Routledge, 2006, p. 1-13.

[59] *Ibid.*

[60] *Ibid.*

C. La persistance continue des pratiques d'exclusion dans le milieu cinématographique : l'introduction complexe des femmes.

Comme l'atteste Anne Friedberg :

> L'histoire est comme un portail muré, un domaine enclos avec ses propres règles d'admission […] les gardiens du patriarcat, quand s'écrit l'histoire, décident qui accepter ou refuser, sur qui faire des recherches ou qui laisser dans l'ombre, et font en sorte, pour la forme, que les femmes restent dehors, vagabondes sans abri qu'on n'a pas invitées, et qui, de ce fait, demeurent invisibles. [61]

L'histoire du 7° art reconnait effectivement le travail de quelques femmes savantes et réalisatrices comme « incontournables. [62] » Néanmoins, un grand nombre d'ouvrages dédiés à l'histoire du cinéma situent ces femmes comme étant un groupe à part. Les femmes apparaissent en petit nombre, lorsque l'on prétend les inclure il s'opère malgré tout une marginalisation.

C'est une insertion très réduite, voir paradoxale. C'est pourquoi un pan de la recherche féministe essaye d'agrandir ce cercle restreint d'artistes féminins reconnues.[63] Elles cherchent à soutenir et promouvoir de nombreuses femmes mises de côté. Avant tout, elles s'évertuent à déterminer la notion de femme auteur au cinéma. De ce concept s'ensuit la question: « qu'est-ce qu'un film de femme ? » L'association entre femme et cinéaste est un sujet qui a fortement animé les débats : par exemple en France, la critique a une vision particulièrement conservatrice sur cette notion : la cinéphilie savante défend le cinéma d'auteur en étouffant la problématique de la différence de genre dans le cinéma.[64]

> L'approche gender studies semble tirer vers le bas le monde des affects et plus grave encore, le sociologisme primaire. Au lieu d'élever le cinéma vers le monde des idées, on l'abaisse vers le monde impur des rapports de sexe, auquel la création artistique devrait soustraire en tous cas dans la tradition culturelle française où l'art qui prétend transcender la différence des sexes, au profit d'une masculinité qui s'érige en norme neutre de l'humain. [65]

---

[61] Anne Friedberg traduit par Ginette Vincendeau, « A l'assaut de la forteresse » *op.cit* p. 97.

[62] *Ibid.*

[63] *Ibid.*

[64] Jacques Kermabon, « Les théories du cinéma aujourd'hui » *Cinémaction,* n°47, 1988, p. 99.

[65] Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 12.

Le concept d'auteur est pourtant au cœur des discussions de la théorie féministe. Il est intéressant de constater qu'à la fin du XX siècle, « le mythe du génie créateur » ou «mythe de l'auteur » est remis en cause, tant dans le domaine littéraire que cinématographique. Les études de genre ont permis de déconstruire ce mythe qui fut sans cesse considéré comme masculin.[66] En effet, la critique féministe revendique le poids et l'intérêt des œuvres des femmes-auteurs jusqu'à ériger leur propre panthéon de réalisatrices.

Avant les années 1970, les « femmes auteurs » au cinéma sont rares. C'est par ailleurs un fait que nous pouvons observer dans l'ouvrage *Diccionario de mujeres directoras* d'Azucena Merino[67]. Dans cet ouvrage l'autrice ne mentionne pas moins de 300 réalisatrices. Toutefois sur ces 300 cinéastes, seulement 81 femmes (dont une trentaines d'Américaines) commencent leur carrière dans le cinéma avant 1970. L'augmentation du nombre de celles-ci, débute fin des années 1960 - début des années 1980. L'effectif réduit de réalisatrices semble s'expliquer par l'oppression patriarcale qui dominait sur l'industrie du cinéma. Ainsi comme peu de femmes étaient réalisatrices, l'un des grands modèles qui inspira la théorie féministe du cinéma fut Dorothy Azner, presque l'unique réalisatrice hollywoodienne des années 1930. [68] Les premières théoriciennes, telles que Claire Johnston ont cherché la singularité du langage cinématographique d'Azner. Son œuvre est en effet remarquable et conséquente, c'est une filmographie particulière qui ose remettre en cause le cinéma et la réalité afin de produire une rupture idéologique.

Comme le souligne Denise Perusse:

> Dans les films d'Arzner, il y a une volonté de transgression de la part des femmes, d'aller au-delà de la place ou du rôle qui leur est assigné dans la société patriarcale.
>
> Elles élaborent leur identité par désir et par transgression, recherchent une existence indépendante en dehors du discours masculin. Même si en bout de ligne le personnage féminin n'a pas réussi à imposer son désir, son discours donne cohérence au texte même du film et par là lézarde l'idéologie sexiste, patriarcale. [69]

---

[66] Jelena Ristic, « Cahiers du genre. Genre, féminisme et valeur de l'art », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, 2009, p. 132.

[67] Azucena Merino, *El diccionario de la mujeres directoras*, Madrid, Ediciones JC, 1999.

[68] Anne Friedbarg, « Les femmes hors de l'histoire (du cinéma) » *op.cit*, p. 101.

[69] Denise Pérusse, « Le spectacle du « manque féminin » au cinéma : un leurre qui en cache un autre », *Cinéma et mélancolie*, vol 8, 1997, p. 87.

Cette analyse et cette volonté de rechercher la singularité dans l'œuvre des femmes nous poussent ainsi à nous interroger : Le cinéma des femmes est-il un cinéma particulier ? Les femmes réalisent-elles forcément des films « féminins » ?

Certes, afin de produire des films il a fallu une certaine résistance de la part des femmes, ce qui accroît dès lors leur solitude et leur marginalité.[70] Plusieurs l'attestent, en effet, un certain nombre de réalisatrices mentionnent qu'elles ont transgressé les codes du cinéma classique (en renversant le jeu de la narration, des regards et de la représentation) afin de se démarquer.[71] Certaines, cependant, ont rejeté l'idée de se faire enfermer dans un discours revendicateur.[72] D'autres encore veulent être considérées au-dessus du genre, et être perçues comme cinéaste en tant que telle.

L'insertion des femmes dans le cinéma semble alors complexe. Car si l'on revient sur les théories féministes qui examinent l'œuvre de Dorothy Azner, on constate, certes qu'elles n'ont pas manqué de spécifier les caractéristiques d'un cinéma prétendument féminin, en revanche ces dernières n'ont pas considéré dans leur analyse l'homosexualité de la réalisatrice[73]. Il ne s'agit pas ici de vouloir limiter l'œuvre et la personne de Dorothy Azner à sa sexualité, « mais d'incorporer celle-ci dans ce que signifie sa différence. » [74]

Les premières théoriciennes féministes ont assurément souligné l'oppression patriarcale, or il s'agit bien souvent d'études concernant le cinéma dominant, (c'est-à-dire hollywoodien et européen) aussi c'est une réflexion qui s'articule toujours autour de la femme blanche et hétérosexuelle:

> Il se peut que l'opposition homme/ femme nous rende prisonnière de modes d'analyse qui aboutissent à « mésinterprétation » continuelle de la position d'un grand nombre de femmes…Ni femme de couleur, ni les lesbiennes ne sont vraiment intégrées à la problématique féministe [75]

---

[70] Jackie Buet , « Les femmes et l'image » *op.cit*, p.12.

[71] *Ibid.*

[72] *Ibid*, p. 13.

[73] Ginette Vincendeau, « Le cinéma des femmes, oui, mais quelles femmes ? » *, op.cit,* p. 155.

[74] *Ibid.*

[75] Jane Gaines, « White Privilege and Looking Relations : Race and Gender in Feminist Film Theory », *Screen* vol. 29, n° 4, 1988, p. 15, cité dans *CinémAction*, n° 67, p. 197.

De nombreux textes ont mis en évidence la grande différence qu'il subsiste entre les hommes et les femmes dans le monde du cinéma, seulement ces essais n'ont pas transcendé les problèmes des différences sexuelles, ethniques et raciales.[76] Si les œuvres fondatrices s'évertuaient à analyser et à décréter ce que devait être « un cinéma de femme », (un débat fondamental), désormais les femmes tentent d'appréhender la pluralité de ce cinéma. Beaucoup d'œuvres réalisées par des femmes continuent d'être ignorées, car en plus d'être des femmes, un grand nombre de ces cinéastes ne font pas partie de l'élite et de la bourgeoisie blanche. C'est pourquoi il nous paraissait intéressant de s'enfoncer dans les méandres du 7° art, loin d'une industrie hégémonique, à la recherche des premières œuvres accomplies par des femmes dit « latino » dans le cadre du tiers-cinéma : l'œuvre de Gabriela Samper et Martha Rodríguez pionnières du cinéma Colombien.

Comme nous le verrons plus loin, les courts métrages et documentaires priment dans la filmographie des réalisatrices Colombiennes et plus largement latino-américaines. Qualifié comme étant un cinéma « mineur », leurs œuvres ont été fragilisées par un manque de moyen et de visibilité. Il faut alors sublimer ces films et les percevoir comme une performance culturelle obtenue grâce au travail des femmes qui ont persévéré malgré des ressources maigres voire inexistantes et les inégalités.[77] L'invisibilité des femmes latino-américaines dans le cinéma résulte alors des inégalités de genre, renforcée par les problèmes liés au matériel et au mode de production. Qui plus est, cette invisibilité s'est vue accentuer, par une autre problématique, celle de la culture et la politique dominante : le discours (néo)colonialiste[78].

Pourtant, la théorie féministe du cinéma ne s'est que peu intéressée aux inégalités déclenchées par la culture impérialiste.[79] Un fait plutôt marquant étant donné que les débuts du cinéma correspondent avec l'essor du colonialisme (entre le XIX siècle et la Première Guerre Mondiale.) En outre, d'une part le cinéma occidental s'est imprégné puis

---

[76] Ginette Vincendeau, *op.cit*, p. 156.

[77] June Givanni et Bérénice Reynaud, « Images de femmes noir » *op.cit,* p. 195.

[78] Ella Shohat, « Culture impériale et différence sexuelle : une ethnographie féministe du cinéma » i*bid,* p. 40.

[79] *Ibid.*

a véhiculé le discours colonial au sein du continent[80]. D'autre part, cela a contribué à la structure d'un système de domination qui passait par le contrôle de la diffusion et des films et de l'exploitation des salles de cinéma en Amérique Latine[81]. L'analyse concernant le (néo-)colonialisme au cœur des études cinématographiques a souvent sous-estimé la dimension des différences sexuelles, éclipsant ainsi le fait que le discours (néo-)colonial à de fortes conséquences sur la représentation des hommes et des femmes, car il établit une hiérarchie entre les sexes et les nations[82].

Ainsi, nous ne devons pas percevoir la marginalisation des femmes comme étant homogène. La marginalisation des femmes, en particulier au cinéma est le résultat d'un processus complexe[83]. C'est un propos confirmé par Jocelyne Denautl dans un écrit relatif aux rapports entre femmes et cinéma :

> Dans l'histoire du cinéma (…) Très rapidement, le questionnement fondamental auquel j'ai dû faire face a été celui la dualité des rapports femmes et cinéma (devant et derrière la caméra) et de la difficulté à rendre compte de l'ensemble de ces rapports et, en particulier, de leur interaction. Il m'est apparu évident qu'il fallait commencer par la recherche des femmes qui ont été derrière la caméra, tout d'abord pour faire un contrepoint à l'histoire du cinéma existante, puisque la plupart du temps les femmes y figurent en nombre infime. Cependant, la situation historique des femmes en général est telle qu'il apparaît insuffisant de limiter la recherche à la production d'une « histoire-panthéon » au féminin. On pourrait émettre l'hypothèse que les femmes n'ont pas eu accès au contrôle des contenus et aux moyens de production dans les médias dans une proportion qui aurait pu leur permettre, collectivement, d'y avoir une influence évidente. Mais de quelle façon, dans quelle mesure et par quel type de participation aux industries médiatiques, les femmes ont-elles contribué à l'existence, à la progression, au poids social de celles-ci ? Voilà ce qu'il faut tenter de retracer.[84]

Afin d'appréhender le rapport entre les femmes et le cinéma il semble alors nécessaire de comprendre le contexte social et historique d'un pays à un moment donné. Par conséquent, avant de nous intéresser au cinéma colombien et à ses pionnières, il est primordial de connaître certains faits sur la situation des femmes en Colombie. Afin d'apprécier le travail

---

[80] *Ibid.*

[81] *Ibid.*

[82] Pascale Barthélémy, Luc Capdevila et Michelle Zancarini-Fournel, « Femmes, genre et colonisations », *Clio*, *Femmes, Genre, Histoire*, n°33, 2013, p. 8.

[83] Michèle Soriano et Laurence H. Mullaly, *op. cit*, p. 12.

[84] Jocelyne Denault, « Des femmes devant et derrière la caméra : le cas de l'Office national du film du Canada, 1941-1945 » dans *Recherches féministes,* vol 6, 1993, p. 113.

des réalisatrices, il est essentiel de comprendre le contexte national qui les entoure et auquel elles ont dû faire face.

PARTIE 2 : L'histoire des femmes en Colombie : le défi d'une société patriarcale et conservatrice.

L'histoire du cinéma colombien et la présence de la femme dans la production cinématographique est influencée comme l'art en général par le contexte politique, social et économique. Les Colombiennes avant de pouvoir participer à la vie professionnelle et artistique du pays ont dû faire face et défier une société conservatrice et machiste. Afin de développer tout types de travaux elles ont dû démontrer (beaucoup plus que les hommes) leurs capacités intellectuelles. Pendant de nombreuses années, il fut difficile d'accepter qu'une femme puisse travailler en dehors de son foyer. Le cinéma arrive en Colombie en 1897, à la fin du XIX siècle la liberté des femmes colombiennes est très restreinte. Juridiquement, ses droits sont très limités, c'est avant tout son mari qui contrôle sa liberté. Leurs obligations civiles et économiques sont plus que partielles, par exemple elles n'ont pas le droit d'être propriétaire ou de posséder un compte en banque.[85]

La femme colombienne est asservie par son mari, comme nous le confirme le code civil de 1885 qui a institutionnalisé sa soumission[86] : « El marido debe protección a la mujer y la mujer obediencia al marido.[87] » Cet assujettissement est si fort que le code pénal de 1890 (qui sera en vigueur jusqu'en 1980) stipule que l'homicide d'une femme est permis dans certains cas :

> Art 591 : El homicidio es inculpable absolutamente cuando se comete en cualquiera de los casos siguientes : En el cometer del homicidio en la persona de su mujer legitima, o de una descendente del homicida, que viva a su lado honradamente, a quien sorprenda en acto carnal con un hombre que no sea su marido.[88]

---

[85] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *La presencia de la mujer en cine colombiano*, Bogota, Ministerio de Cultura, 2003, p. 19.

[86] Humberto Galindo Palma « La mujer y su presencia a principios del siglo XX en Colombia » dans *Mujeres Protagonista en la música del Tolima*, Conservatorio del Tolima, 2009, p. 23-25.

[87] Magdala Veláquez Toro « Condición jurídica y social de la mujer » *Nueva historia de Colombia*, 1989, vol 4, p. 10.

[88] *Ibid,* p. 14.

La mort d'une femme peut donc être justifiée, son mari a absolument tous les droits sur elle, y compris celui de lui retirer la vie. Les droits, les devoirs et les libertés de chaque sexe étaient très délimités, il était alors très préjudiciable de les transgresser.
En plus de leur statut juridique très opprimant de nombreux facteurs sont très révélateurs des inégalités hommes/ femmes qui existaient au sein de la société colombienne : l'accès à l'éducation, à la vie politique et au divertissement.

A. L' Accès à l'éducation.

Pendant de nombreuses années, l'accès à l'éducation des Colombiennes était divisé en deux : Les filles de bonne famille, grâce à leur moyen financier avaient le droit d'accéder à l'éducation. La majorité des filles de famille pauvres ou paysannes étaient obligées, quant à elles, de lutter et de travailler pour leur foyer dès leur plus jeune âge[89]. Néanmoins, à la fin du XIX siècle l'éducation pour les femmes devient progressivement plus accessible : 37% des instituteurs et 34% d'élèves au primaires étaient des femmes.[90]

Cependant, même en étudiant, certains emplois leur étaient interdits : par exemple la marine, la bureaucratie étatique ou les emplois « gouvernementaux ». De même, les professions libérales étaient seulement exercées par des hommes.[91] Entre 1896 et 1930, c'est la période conservatrice en Colombie, et en ce qui concerne l'éducation des femmes il ne s'opère aucun grand changement dans le pays. L'objectif et le projet de vie commun à toutes les femmes sont d'avoir des enfants et de s'occuper du foyer :

> Sólo un aspecto en común tenían los proyectos de vida de las mujeres colombianas de cualquier estrato social : el cuidado de los hijos y las labores del hogar se les presentaban como objetivos máximos de su existencia, éstas se consideraban las más importantes alternativas de realización personal.[92]

---

[89] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 21.

[90] *Ibid.*

[91] *Ibid.*

[92] *Ibid.*

L'arrivée au pouvoir en 1930 d'Enrique Olaya Herrera, mit fin au gouvernement conservateur, changeant la vision du système éducatif du pays.

Lors de son gouvernement, a été promulgué le décret qui rendait possible aux femmes de passer leur diplôme de fin d'études secondaires et d'accéder à l'université[93] :

> Se promulgó el Decreto 227 de 1933 (2 de febrero), reformatorio del Decreto 1487 de 1932 (13 de septiembre), en el cual los cambios que se introducían en la enseñanza primaria y secundaria se hacían extensivos a la enseñanza femenina (…) Naturalmente, el otorgamiento del diploma de bachiller a la mujer le dio el acceso a la universidad. En el gobierno de Enrique Olaya Herrera se le dio la posibilidad de entrar a la Educación Superior, a carreras como odontología, medicina y derecho, consideradas tiempo atrás como exclusivas para el sexo masculino. [94]

Mais les intentions du gouvernement pour implanter un système d'éducation égalitaire échouèrent :

> El decreto 227 de 1933 hizo extensiva la reforma de la enseñanza primaria y secundaria a las instituciones de educación femenina, modificando, en un primer momento, la idea de planes de estudio propio para la mujer y el otorgamiento de títulos diferentes para uno y otro sexo. Sin embargo, muchos de los establecimientos que impartían enseñanza femenina estaban fuera de control estatal y por este motivo se quedaban al margen del proceso de reforma introducido a nivel oficial.[95]

En ce qui concerne les professions à caractère intellectuel, seuls les postes d'institutrices étaient socialement acceptés.[96] Les changements dans la participation des femmes ont principalement eu lieu lors de la Seconde Guerre Mondiale. Cette guerre a eu pour conséquence une hausse de l'industrialisation en Colombie, principal argument pour assurer l'accès des femmes au travail et à l'éducation en

---

[93] Lina Adriana Parra Báez, « La educación femenina en Colombia y el inicio de las facultades femeninas en la Pontificia Universidad Javeriana 1941-1954 », *Historia de la Educación Colombiana*, vol 14, n°14, 2011, p. 123.

[94] *Ibid.*

[95] Martha Cecilia Herrera, « Las mujeres en la historia de la educación » dans *Las mujeres en la historia de Colombia*, Bogota, Presidencia de la República, vol 3, 1995, p. 343.

[96] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 86.

dehors de leur foyer[97] : « El nuevo ambiente y las nuevas condiciones que permitieron a las colombianas salir de su encierro se dieron, particularmente, durante los años cuarenta.»[98]

Une décennie qui a donc facilité l'accès à l'éducation pour les jeunes filles.

En 1941, l'Université de Javeriana a fondé les facultés féminines avec des licences en droit, philosophie et lettres, infirmerie, bactériologie, commerce et arts décoratifs. La même année il y a eu la création d'un baccalauréat « féminin », c'est-à-dire, un examen plus orienté vers la vie de famille et les tâches domestiques[99]. Cette réforme avait pour but d'adoucir les relations entre l'Église catholique et l'État, afin de faire respecter les préceptes du vatican il fallait former les femmes à la vie familiale et non à la vie professionnelle.[100]

En 1945 furent créés des Colegios Mayores de Cultura Femenina dans les villes de Medellín, Bogota, Popayan et Carthagène. Ces universités préparaient les femmes à des carrières sociales, scientifiques et artistiques.[101]

> Se crearon en Colombia los Colegios Mayores de Cultura Femenina, conocidos popularmente con el nombre de Universidades Femeninas. Quienes los impulsaron atendían la demanda femenina de mayor preparación intelectual y cualificación profesional, y consideraban que era una necesidad y una responsabilidad de los poderes públicos ofrecer a las mujeres alternativas a las universidades masculinas. Se preguntaban si era útil para las mujeres y conveniente para la sociedad, que la mujer siguiera los mismos caminos académicos que habían sido pensados y diseñados para el hombre.
>
> En estos debates, así como en la promoción de estas universidades femeninas, participaron hombres y mujeres; pero estas últimas lo hicieron con enorme entusiasmo y dedicación, convencidas de que ciertos sectores académicos y profesionales, así como las medias carreras, eran más apropiados para las mujeres. [102]

---

[97] Luz Amparo Caputo Silva , « La mujer en Colombia: educación para la democracia »,*Revista Educación y Desarrollo Social*, vol 2, n°1, 2008, p. 115.

[98] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 94.

[99] Ruth López Oseira, « La universidad, las ideologías de género y el acceso de la colombianas a la educación superior 1940-1958 », *Revista de la Historia de la Educación Latinoamericana*, n°4, 2002, p. 75.

[100] *Ibid.*

[101] *Ibid*, p. 70.

[102] *Ibid*, p. 67.

Les réformes sur l'éducation proposées au cours de la période libérale ont alors ouvert de nouveaux débats sur la transformation de la société colombienne. Toutefois, il n'y a pas eu de changement majeur car les femmes ont continué d'être considérées comme des mères, des épouses et des éducatrices. Cette affirmation a été soutenue par le ministre de l'Éducation Antonio Rocha, qui a déclaré dans le journal El Tiempo du 6 février 1944 : « si no volvemos la mujer al hogar y el campesino al campo, no pasarán tres generaciones sin que Colombia haya dejado de existir como nacionalidad auténtica (…) Yo rectificaré la pedagogía hacia este objetivo supremo. » [103]

Après la période des gouvernements libéraux, de 1946 à 1957 il apparaît une nouvelle étape sous l'administration des gouvernements conservateurs puis sous la dictature du général Rojas Pinilla. Le gouvernement de Rojas Pinilla, en 1954, considérait l'éducation comme étant : « una empresa en la cual debe comprometerse el país entero sin distinción de clases e ideologías, porque si hay algo realmente nacional, es la educación de los hombres del mañana, base, sustento y levadura de la Patria misma.[104] »

En Colombie, ce n'est qu'en 1957 il n'y plus aucune différenciation des sexes dans les programmes scolaires, un début d'émancipation pour les femmes qui a nécessité plusieurs décennies d'évolution afin de faire ses preuves :[105]

> En Colombia, sólo se logro la educación sin diferenciación según el género en los programas a partir de 1957. La equidad en la formación sin diferencia de currículo de acuerdo con los sexos empieza a revelar resultados sólo a finales del siglo XX, cuando se demuestra que las mujeres tienen igual y hasta mayor participación en la educación superior, esto las lleva a ser parte importante de la fuerza de trabajo así como de la vida política y democrática del país. [106]

Les processus de changement vers une société plus égalitaire (qui intègre les femmes et ne les considère plus comme des agents passifs) connaissent de nombreux obstacles dans une société construite par des hommes et pour des hommes. Le fait d'être considérée comme une citoyenne par la loi est le résultat d'un processus long et difficile qui a évolué au fur et à mesure grâce à chacune des réformes législatives.

---

[103] Lina Adriana Parra Báez, *op.cit*, p. 128.

[104] « Colombia Trabaja », Conferencias radiales de los Señores Ministros del Despacho Ejecutivo con motivo del primer año de Gobierno, Bogota, 1954. p. 334 cité par Luz Amparo Caputo Silva, *op.cit,* p. 117.

[105] Luz Amparo Caputo Silva, *op.cit,* p. 115.

[106] *Ibid.*

B. L'accès à la politique.

Il faudra attendre 1991 et la nouvelle constitution colombienne pour que l'Etat reconnaisse enfin l'égalité des droits et des devoirs entre les hommes et les femmes.
Comme le stipule l'article 43: « La mujer y el hombre tienen iguales derechos y oportunidades. La mujer no podrá ser sometida a ninguna clase de discriminación.[107]»

Cette légitimité tardive nous conduit à réfléchir sur le rôle passif que les femmes colombiennes ont joué pendant plusieurs siècles dans la politique, un aspect étroitement lié au manque d'éducation. Bien que les premiers mouvements de femme en Colombie remontent à près d'un siècle avec l'apparition de femme au suffrage, ce n'est que lors de la moitié du XX siècle que des actions efficaces sont devenues visibles et organisées.[108] Ces groupes seront initialement identifiés avec des partis ou des courants politiques de gauche, ainsi que des mouvements universitaires et syndicaux qui se multiplieront dans tout le pays.[109] En effet, au début du XX siècle, même si les femmes rentrent progressivement dans le monde du travail, elles étaient toujours considérées inférieures intellectuellement, leur position dans la société reste similaire à celle du XIX siècle.

C'est dans les années 1910 et avec l'arrivée de la Première Guerre Mondiale qui va bouleverser l'économie colombienne que des organisations syndicales vont débuter. Il s'agit du premier lieu où la femme en plus de constituer une majorité commence à générer des idées et a acquérir une certaine reconnaissance. Les femmes deviennent un grand soutien dans les mobilisations ouvrières et pour la croissance économique du pays. Autour de ces groupes d'ouvriers (souvent guidés par des intellectuels) s'organisait de nouveaux courants politiques loin des partis traditionnels, c'est ici que la condition des femmes commence à être discutée[110] : « El socialismo colombiano trabajara (…) porque la mujer tenga

---

[107] Jesus Ramirez Suarez, *La Constitución Colombiana de 1991 : Desarrollos Legales, Comentarios y Jurisprudencia,* Universidad Nacional de Colombia, 1994, p. 28.

[108] Lola Luna, *Los movimientos de mujeres en América Latina y la Renovación de la historia política,* Universidad del Valle -Santiago de Cali, 2003, p. 10.

[109] Doris Lamus, « De la subversión a la inclusión: movimientos de mujeres de la segunda ola en Colombia 1975-2005 », *Maguaré,* vol 28, 2015, p. 256.

[110] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 48.

las mayores garantías posibles en guarda de su persona e interés, porque se la proteja contra la dilapidacion del marido vicioso o detentor de sus bienes. Porque su trabajo sea remunerado según sus aptitudes, lo mismo que el hombre.[111] »

Avant la seconde moitié du XX siècle le panorama idéologique se transforme peu à peu, la façon de penser évolue progressivement vers le socialisme qui tente d'établir un lien avec les mouvements populaires et les minorités dans lesquelles sont inclues les femmes. Mais parallèlement la Colombie continue d'être un pays essentiellement soumis à l'idéologie catholique traditionnelle. Dans les années 1920-1930 il n'y a aucun grand changement pour les femmes, celles qui travaillent se font exploiter et celles qui souhaitent s'instruire se font railler.[112] Politiquement c'est également le moment où les ouvriers vont prendre conscience qu'il est important de s'unir et de se mettre en grève afin d'obtenir leur revendication.[113]
En 1962, le troisième congrès d'ouvrier s'organise, il se met en place grâce au Parti Socialiste Révolutionnaire (Partido Socialista Revolucionario.)[114] Une des leaders du mouvement fut Maria Cano, vice-présidente du Congrès. Un espoir pour la cause féminine, Maria Cano soutenait les ouvrières et la place qu'elles occupaient. [115]
Cependant, il y avait plus détracteurs que d'adeptes quant à la participation d'une femme au sein de la vie politique :

> Sois reinas del imperio doméstico, no manchéis vuestra pureza con las inmundicias de la lucha política, ningún hombre, ninguna mujer, puede gobernar correctamente dos reinos. Que os baste el reino doméstico. Gobernad vuestra casa y vuestros hijos y no penséis en política. [116]

Ce n'est réellement qu'en 1945 que les droits politiques des femmes commencent à être débattus au Congrès Colombien.[117] Comme beaucoup de politiciens l'affirmaient à l'époque, les femmes représentent plus de la moitié de la population des Amériques qui, en

---

[111] Maurico Archilan « Colombia 1900-1930 : La búsqueda de la modernización » *Las mujeres en la historia de Colombia,* Bogota, Consejería Presidencial para la Política Social, 1995, p. 338.

[112] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 69.

[113] *Ibid.*

[114] *Ibid.*

[115] *Ibid.*

[116] « La política y la mujer », *Revista Cromos*, n°50, 1927, p. 42.

[117] Luz Amparo Caputo Silva, *op.cit*, p. 120.

revendiquant des droits, le font en tant qu'actes de la justice humaine la plus élémentaire.[118]

Le développement d'une société dépend aussi en grande partie des femmes car leur absence peut nuire au développement économique et social du pays. Ce n'est qu'en 1954 que les femmes en Colombie ont obtenu le droit de vote.

> La participación de la mujer en los asuntos de la nación tuvo notorias movilizaciones a partir de los Congresos Femeninos desde antes de 1930, y en revistas como Agitación Femenina de 1944, ya se reclamaba el derecho al voto provocando acaloradas polémicas en los estamentos y voceros políticos de la época. Para entonces las mujeres eran más de la mitad de la población en America Latina.
> El movimiento femenino, que en su mayoría era liderado por educadoras, logró sólo hasta 1954 que se aprobara el derecho a elegir o ser elegidas, así, Lucía de Valverde llegó a ser la primera mujer a quién se le concedió el derecho a hablar públicamente en el Congreso.[119]

Dès 1946, l'Organisation des Nations Unies - ONU avait attiré l'attention sur tous les pays des Amériques dont les constitutions n'avaient pas encore établi le droit de vote des femmes en leur demandant d'agir. L'ONU considérait, en effet, le refus du droit de vote aux femmes comme la perpétuation d'un état d'inégalité sociale entre les hommes et les femmes.[120]

L'octroi du vote des femmes par plébiscite a eu lieu en 1957. Il eut lieu en partie grâce au mouvement social « Union des citoyens de Colombie. » Un mouvement composé par diverses femmes de différentes villes, ayant toutes une formation universitaire et un prestige social.[121] « Sólo hasta 1957, en plebiscito de diciembre votaron por priemra vez 1'835.255 mujeres que eran el 48% del total del sufragantes de la nación.[122] »

Auparavant, le vote restreint des femmes avait toujours pour argument que le vote mettrait en danger les foyers et l'essence de la féminité.[123] C'est un argument que l'on retrouve à

---

[118] Traduit de l'espagnol : « la mujer representa más de la mitad de la población de América que, al reclamar derechos, lo hace como acto de la más elemental justicia humana », Magdala Velásquez, *op.cit*, p. 53.

[119] Humberto Galindo Palma, « La mujer en política », *op.cit*, p. 28.

[120] Jorge Alonso, « El derecho de la mujer al voto » *Revista de Estudios de Género,* n°19, 2004, p. 154.

[121] Lola Luna, « El logro del voto femenino en Colombia : la violencia y el maternalismo populista, 1949-1957 », *Boletín americanista*, n°51, 2001, p. 94.

[122] Magdala Veláquez Toro, *op.cit,* p. 37.

[123] Lola Luna, op.cit, p. 37.

plusieurs reprises et qui justifie l'oppression des femmes dans divers domaines, dont celui qui nous intéresse particulièrement : l'accès au divertissement et à la culture, soit l'accès au cinéma.

C. L'accès au cinéma.

Lorsque le cinéma arrive en Colombie les distractions dans le pays sont peu variées, la vie nocturne est presque inexistante.[124] Les principales distractions se résument à rendre visite à ses proches, les bals, le théâtre et les balades dominicales, de plus, le vélo et l'usage des patins étaient par exemple interdits pour les femmes.[125]

> « Los bailes con amigos o desconocidos, los paseos campestres con presencia de ambos sexos, el baño mixto, la equitación, montar en bicicleta o en patines y usar slacks no estaban permitidos en ninguna ocasión.[126] »

Selon les normes, les femmes ne pouvaient pas user de l'espace public comme les hommes. Une femme qui se promène seule dans la rue devient suspecte, pour avoir bonne réputation il faut être accompagné par un homme en permanence.[127] Au début du XX siècle, le public colombien se familiarise avec le cinéma, les projections deviennent de plus en plus fréquentes. Cette popularisation du cinéma engendre dès lors des normes qui régissent les salles obscures : « En la tercer galería, división para los sexos que en antes concurrían revueltos, prestándose así a escenas non santas »[128]

Lors des projections on essaye de séparer les hommes et les femmes afin qu'elles n'assistent pas à des actes immoraux :

> Los dueños de los teatro quisieron mejorar las condiciones en que se ofrecía el espectáculo. En vista de la aceptación con que contaba este aparato entre las damas, se hizo todo lo necesario para que las asistentes no tuvieran que presencia actos inmorales

---

[124] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 23.

[125] *Ibid.*

[126] *Ibid.*

[127] Magdala Velásquez, *La lucha por los derechos de la mujer en Colombia,* Medellin, Universidad Nacional de Colombia, 1984, p. 10-80.

[128] Rafael Sanin, *Historia del Teatro de Medellin*. cité par Edda Pilar Duque Isaza dans *La aventura del cine en Medellín*, 1992, p. 91.

> ni revolturas de los dos sexos, incómodas para las mujeres intachables que asitían a las proyecciones del cinematógrafo.

La présence des femmes aux projections était déconseillée, on ne recommande pas le cinéma pour les femmes, par ailleurs elles ne sont pas encouragées à venir fréquemment et massivement dans les salons de cinéma.[129] Cependant, des requêtes étaient constamment faites pour que les femmes puissent assister aux projections, ce qui a anticipé l'acceptation sociale et l'inclusion définitive du cinéma dans le quotidien des Colombiens.[130]

Dans les années 1910 les colombiens, dont davantage de femmes pouvaient apprécier les différents films qui arrivaient dans le pays. Le cinéma gagnait de plus en plus d'adeptes et parmi eux quelques femmes qui se délectaient de cette distraction.[131] Le cinéma avait une influence croissante dans la vie des colombiens, à tel point que certains accusaient le cinéma d'être à l'origine de mauvaises habitudes. C'est ainsi que le cinéma au début du XX siècle entraîna une division de la société : d'un côté les partisans du 7° art et de l'autre ses détracteurs pour qui le cinéma était immoral [132], en voici deux exemples :

> Y es indudable que todo esto imprime al cinematógrafo un sello indiscutible de Arte y Belleza (…) No vamos pues al cine con el objeto de « pasar el rato » no por reír de las comiquerías de Max Linder y Toribio Sanchez, sino también a sentir emoción, noble y pura emoción, ante los paisajes maravillosos que se nos ofrecen y ante los gestos de trágica belleza con que los artistas dicen sin palabras muchas cosas que nosotros apenas adivinamos. [133]

> ¿ No será tiempo de que se funda una Junta de Censura para el cine ?
> Con ello quizá se mortificaría la tolerancia de muchos civilizados a la africana pero ganaría la moralidad y el mismo arte recibiría mayores encantados de la virtud que los ennoblece y dignifica(…) Nos duele sobremanera que se abuse de una libertad que tal vez en Italia se tolere, pero que en nuestra cristiana villa no podemos dejar entrar. Dejen las películas escandalosas para sesiones secretas, si tienen publico y permiso para exhibirlas, pero no las saquen a lucir cuando el circo esté colmado, como en la noche del sábado, por damas de nuestra alta sociedad y niños de todas las clases sociales.[134]

---

[129] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 26.

[130] *Ibid,* p. 27.

[131] *Ibid*, p. 28.

[132] *Ibid*, p. 37.

[133] « El espactador » 27 mars 1913 cité par Edda Pilar Duque Isaza dans *La aventura del cine en Medellín*, Bogota : Universidad Nacional de Colombia, 1992, p. 59.

[134] « Gaceta antioqueña » 29 octobre 1913 cité par Edda Pilar Duque Isaza, *op.cit*, p. 128.

Dans des villes de province comme Medellin, certains habitants commencèrent à demander l'intervention de la censure dans le cinéma, car ils considéraient que certains films projetés étaient contraires à la morale, aux valeurs et coutumes de la société. À Antioquia, les habitants les plus conservateurs suggéraient de faire deux séances : une pour le public en général, descente et bienséante, soit une séance pour les femmes et les enfants, et une autre, réservée aux hommes qui grâce à leur condition sociale pouvaient assister à tous types de projections.[135] C'est ainsi que sont apparus « *los guardianes de la moral y las buenas costumbres* » : ils sélectionnaient les productions qui pouvaient être projetées ou celles qui devaient être censurées.[136] L'objectif de ce comité de censure était clair : préserver les valeurs patriarcales, évidemment les critiques produites n'étaient jamais l'œuvre d'une femme, et leurs opinions n'étaient pas considérées. Au début du XX siècle, nombreux étaient les hommes qui pensaient que suite à la vision d'un film « une bonne femme » courrait le risque de reproduire le comportement des divas à l'écran.

> La censura para el cine siempre provenía de 'inteligentes y honorables' caballeros(…) Y así, mientras la mayoría de las damas 'se divertía' en los costureros, verdaderos conventículos de difamación, según Rafael Sanín, en los periódicos tronaban artículos como este :
>
> « Se nos ha informado que a los ensayos de películas se les permite la entrada a señoras y señoritas. Ya que éstas, inocentemente, aceptan la invitación que para asistir a los ensayos les hacen los empresarios, deberían éstos abstenerse de invitarlas. Es un contrasentido que damas respetadas vayan a ver los ensayos de una película, cuando ese ensayo se hace con el exclusivo fin de saber si ellas pueden ver la película.[137] »

La crainte face à l'influence du cinéma sur les Colombiens se terminait toujours pas une référence à la pudeur, on tente de les éloigner des comportements des actrices à l'écran.[138] Pour cette raison et au sein d'une société patriarcale comme la Colombie, il n'était pas étonnant qu'une « *Junta Cinematográfica de Censura* » fut créée. [139]

Avant que cette commission officielle de censure ne s'établisse, il y avait une forme d'autocensure qui provenait de la morale même des spectateurs. Avant d'aller voir un film,

---

[135] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 41.

[136] *Ibid,* p. 42.

[137] « El Sol » 23 septembre 1914 cité par Edda Pilar Duque Isaza, *op.cit*, p. 130.

[138] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 45.

[139] Sergio Armando Cáceres Mateus « El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934 -1942 », *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras,* 2011, p. 203.

une femme devait se référer et consulter un homme pour qu'il puisse la guider sur un film adapté pour son genre [140] : « El cine, las novelas, los bailes, las ropas mas cortas de las mujeres y su salida a las calles, el trabajo femenino, la nueva escuela (..) son algunas de las innovaciones que consideran peligrosas.[141] » Dans les années 20, les Colombiennes au sein de la société comme dans le cinéma ne réussissent pas à avoir une participation significative[142] :

> Sucede en el cine más o menos lo mismo que en las demás actividades artísticas, científicas o simplemente laborales de la sociedad (…) el universo reglamentado por los hombres ha decidido que entre otras cosas ,que la mujer es apta para labores imitativas o pedagógicas y no puede desempeñarse, como el hombre, en tareas que requerían una mayor dosis de creatividad.[143]

L'accès au divertissement pour les colombiennes était donc un indicateur fondamental sur les inégalités sociales du pays : dans cette même période, dans d'autres pays d'Amérique Latine, les premières réalisatrices apparaissent, comme par exemple au Mexique avec l'actrice, productrice et réalisatrice de film Mimi Derba.[144]

En outre, on constate en Colombie une grande asymétrie parmi les femmes : celles de la classe bourgeoise qui occupaient leur temps libre par des passe-temps et des jeux comme le criquet, tentant par-dessus tout de se créer un style de vie à l'européenne, parallèlement aux femmes de la classe moyenne qui suivaient le cours de l'industrialisation.[145]
Néanmoins, l'élégance des vêtements, le luxe, les préoccupations artistiques et intellectuelles chez une femme furent généralement objet de censure et de moquerie, d'une part venant de la presse catholique et d'autre part des groupes conservateurs de la société.[146]

---

[140] *Ibid,* p. 46.

[141] Jorge Orlando Melo, « De Carlos E. Restrepo a Marci Fidel Suarez Republicanismos y gobiernos conservadores », *Nueva historia de Colombia*, vol 1, 2001, p. 126.

[142] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 51.

[143] José Augustin Mahieeu, « Tipos y estereotipos femeninos en el cine mexicano y latinoamericano » *Cultura,* vol 8, 1993, p.83.

[144] Lourdes Pérez Villareal, « Visiones e imágenes de la mujer en la historia del cine latinoamericano » *XIII Coloquio de Historia Canario- Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de America*, 1998, p. 1572.

[145] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,* p.54.

[146] *Ibid*

C'est également durant cette période que le cinéma commence à être considéré comme un moyen d'expression digne. De plus, au cours de cette décennie, débute le Star System nord-américain, déclenchant un rêve de célébrité dans toute la société. En effet, les cinémas présentaient une plus grande variété de films provenant des États-Unis. Au fur et à mesure, les magazines de l'époque commencèrent donc à afficher et à valoriser la vie extravagante des vedettes hollywoodiennes. La légèreté des modes de vie et la beauté des célébrités étant répandues par le cinéma et la presse c'est le modèle qui deviendra à l'ordre du jour pour les habitants de la classe moyenne. Le Star System créa des idoles, un idéal de vie ainsi qu'un désir de gloire dans la tête des jeunes Colombiens. Cependant, être une star hollywoodienne ne reste qu'un rêve, le prendre au sérieux serait considéré comme un mépris des normes morales, les femmes du spectacle n'avaient guère bonne réputation. L'unique évènement public auquel la femme pouvait participer sans être jugée était les événements organisés par l'église. [147]

Dans les années 30, le mode de vie nord-américain est en vogue, et ce grâce à une importante influence du cinéma. Cependant, même si les femmes étasuniennes assumaient plusieurs fonctions dans le monde cinématographique, en Colombie on commençait à peine à regarder de manière critique les actrices qui n'étaient que des amatrices se limitant à des performances mélodramatiques.[148]

Peu à peu, les campagnes contre le cinéma diminuèrent, engendrant ainsi une augmentation de la venue du public dans les salles de projection. La Colombie change progressivement l'ordre archaïque de son système pour des nouvelles structures plus modernes. Lors des années 40, les femmes gagnent du terrain dans le monde cinématographique. On peut alors voir des noms féminins dans les fiches techniques des films notamment dans la production, l'écriture et la critique cinématographique, comme Lili Álvarez considérée comme la première productrice en Colombie.[149] On constate un grand progrès dans la liberté des

[147] *Ibid*, p. 78.

[148] *Ibid,* p. 82.

[149] *Ibid*, p. 99.

femmes puisque à Bogota les femmes sortent seules dans tous types de lieux et se rendent même à des évènements tels que le théâtre, des concerts ou expositions.[150]

Dans les années 1950, c'est le cinéma mexicain qui est en plein essor, cependant le métier d'actrice n'est toujours pas reconnu, mais c'est lors de cette décennie qu'une actrice colombienne va devenir très populaire. Il s'agit Alicia Caro, actrice au Mexique, elle deviendra une diva internationale et une des premières colombiennes à triompher à l'extérieur du pays.[151]

Avant que les premières réalisatrices ne fassent surface en Colombie, il faudra attendre la révolution cinématographique et continentale caractérisée par le mouvement du *Nuevo Cine Latinoamericano.* Un cinéma innovateur, une manifestation culturelle contre l'hégémonie.

La participation des femmes dans le cinéma colombien se tint jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle, aux fonctions de maquilleuses, de costumières, d'actrices et d'assistantes de direction.[152] La direction du cinéma a été jusqu'à la première moitié du XXe siècle une affaire d'hommes.[153]

Il est juste d'affirmer que l'entrée des femmes colombiennes dans la réalisation cinématographique a été tardive, de même que sa reconnaissance sociale. Après ce travail de mise en contexte concernant l'introduction des femmes dans la vie politique, éducative et culturelle en Colombie, nous présenterons l'histoire du 7° art. Grâce à cette démarche, nous observerons la conquête féminine de cet univers. Des débuts du cinéma jusqu'à l'apparition des premières réalisatrices, nous présenterons les caractéristiques, les conditions de productions et les œuvres majeures d'une industrie bien singulière. Une retrospective qui nous permettra de comprendre l'importance et la lutte des pionnières du cinéma.

---

[150] *Ibid,* p. 122.

[151] *Ibid*, p. 121.

[152] Juliana Martinez Londoño, « Cine-Mujer : autorrepresentación y crítica del concepto de trabajo en el nacimiento del movimiento femenista colombiano », *Los saberes múltiples y las ciencias sociales y políticas Tomo II,* Universidad nacional de Colombia, 2018, p. 98.

[153] *Ibid.*

PARTIE 3 : Rétrospective cinématographique : mélodrame, documentaire et femmes, une histoire de genre en Colombie.

À la fin du XIX siècle, lorsque le cinéma se développe en Amérique Latine, on observe deux tendances nationales et cinématographiques sur le continent.[154] D'une part, il y a les pays ayant développé une industrie cinématographique, tel est le cas au Mexique ou en Argentine.[155] Par exemple, au Mexique entre 40 et 60 films sont produits par an dans les années 1920 et 1930.[156] Ce sont des pays où des studios de tournage se sont crées et où se sont développés une véritable distribution et industrie du film. Parallèlement, il y a des pays comme la Colombie, qui n'ont pas de studios de tournage, et où l'on ne produit pas plus de 5 voire 10 films par an au début du XX siècle. Aujourd'hui, le cinéma est l'un des meilleurs moyens d'expression afin de représenter, diffuser et affirmer l'identité et la culture d'un pays.[157] Le cinéma à son commencement, et encore de nos jours, à cause de son prix élevé a fait que les pays les moins développés et les moins puissants, comme la Colombie, ont dû livrer leurs écrans aux super-productions étrangères. [158]

En effet, l'histoire complexe et tumultueuse de la Colombie a affecté son cinéma. Le cinéma n'a pas ou peu été pris en considération par la classe politique, ce qui a fortement desservi sa cause. Durant de longues décennies, il ne fut pas considéré comme une industrie rentable voire inexistante.[159] À ce propos, le réalisateur Luis Ospina est souvent cité comme étant un «pessimiste» du cinéma colombien, tant sur l'histoire comme sur l'industrie cinématographique de son pays.[160] Malgré l'irrégularité de la production

---

[154] Ambretta Marrosu, « Cinéma et idéologie : la conscience latino-américaine dans les années 1960 » *Communication. Information Médias Théories*, vol 7 n°1, 1984, p. 42-43.

[155] *Ibid.*

[156] *Ibid.*

[157] Felipe Aljure « Cinembargo hay cine.. » *Cinémas d'Amérique Latine*, Presses Universitaires du Midi, n°7, 1999, p.130.

[158] *Ibid.*

[159] Juana Suárez, « Introduction » *Cinembargo Colombia : Ensayos críticos sobre cine y cultura*, Cali, Programa Editorial Univalle, 2009, p .9.

[160] *Ibid.*

colombienne, de nombreuses démarches ont été entreprises dans le but de raviver le 7° art national.

Nous pouvons affirmer que le cinéma Colombien avant la période du boom latino-américain était un cinéma composé de réalisateurs individuels.[161] Il faudra donc attendre les années 1970 pour que des collectifs de cinéastes naissent, c'est une période de questionnement, les cinéastes se demandent comment réaliser un film en Colombie. Effectivement, le cinéma arrive en Colombie à la fin du XIX, grâce à la modernisation et l'industrialisation du pays.[162] Dans un premier temps, le cinéma n'est pas considéré comme une invention artistique mais industrielle.[163]

Néanmoins, peu de temps après l'apparition du cinéma sur le territoire, le pays est saisi par des guerres civiles et en particulier « La guerre des Mille Jours. » Cette guerre est un conflit qui est survenu entre 1899 et 1902. Il s'agit d'un des épisodes les plus traumatisants de l'histoire des guerres civiles colombiennes. Sous la domination des gouvernements de la Régénération (1885-1902), les conservateurs nationalistes ont affronté les libéraux radicaux. Les conséquences pour le pays ont été la perte du Panama (alors Colombien), la construction de son canal et la mort de 100000 hommes. Cette guerre eut également comme répercussion l'interruption de l'intérêt alors porté à la production cinématographique. [164]

Ainsi, nous allons nous plonger dans l'archéologie cinématographique colombienne : quel souvenir reste-t-il de cet art et quels sont les thèmes et les évènements qui ont marqué l'histoire de ce cinéma, en parallèle, nous poursuivrons notre étude sur l'introduction des femmes dans les processus de réalisation.

---

[161] *Ibid.*

[162] *Ibid.*

[163] *Ibid.*

[164] Verónica Martínez Guzmán, « Comunicación educativa y apreciación cinematográfica en la infancia » *Revista Infancias Imágenes,* vol 13, n°1, 2014, p. 110.

A. Les prémisses du cinéma colombien : entre essor et déclin, un cinéma difficile à définir.

Le cinéma arrive en Colombie en 1896, et jusqu'en 1930, la production cinématographique du pays sera victime des ravages du temps. On constate également une certaine négligence gouvernementale dans la préservation de son patrimoine culturel.

Pourtant, au début du XXe siècle l'industrie du cinéma est favorisée grâce à l'essor économique connu dans le pays.[165] Les premières œuvres recensées sont des archives officielles. En effet, après la Guerre de *Los mil dias*, en 1905, le général Rafael Reyes, engage un cadreur français.[166] Il filme les principaux événements qui s'organisent dans le pays en vue de projeter l'image d'une nation et d'un gouvernement moderne.[167] Les premiers films montrés étaient des petits documentaires exposant les villes ou les paysages colombiens.[168] Ils abordaient également les actes officiels qui se déroulaient sur le territoire ainsi que des moments de la vie quotidienne.[169]

Entre 1905 et 1910, le cinéma est en expansion. Les films sont projetés pendant les week-ends ainsi que les jours fériés.[170] À l'écran, il était possible de visionner des films de productions internationales (en parti provenant des États-Unis) en alternance avec ce que l'on pourrait considérer comme les premiers films nationaux tels que *La vista bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca, Puerto de Cambao…*[171]

Dans les années 1910, deux frères vont marquer l'histoire du cinéma colombien : Francesco et Vicente Di Domenico.[172] D'origine italienne, lorsqu'ils s'installent à Bogota,

---

165 Hernando Salcedo Silva, « Colombia » dans *Les cinémas de l'Amérique Latine,* Paris, 1981, p. 229.

166 *Ibid.*

167 *Ibid.*

168 Juan Camilo Bohórquez Díaz, et Alejandra Hamman, « Una mirada al cine colombiano » *Razón y Palabra,*n°78, 2011, s.p.

169 Hernando Salcedo Silva, *art.cit*, p. 230.

170 *Ibid.*

171 *Ibid.*

172 Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,* p. 33.

ils exportent avec eux une remarquable distribution de films européens (principalement français et italiens.[173]) En 1912, les frères Di Doménico, deviennent les propriétaires du Salon Olympia à Bogota.[174] Ils ont créé la première salle consacrée à la projection de films du pays.[175] Quelques années plus tard, ils collaborent dans la réalisation du film « *El drama del quince de octubre* ».[176] Un long-métrage qui s'inscrit dans la genèse du cinéma colombien et qui fut considéré comme la première production sérieuse du pays.[177] Projeté pour la première fois en 1915, il s'agit d'un documentaire sur l'assassinat du général Rafael Uribe Uribe.[178] Ce film introduisit dès lors, à travers une figure politique, la représentation de la violence à l'écran.[179] Les deux frères ont fondamentalement contribué à la construction du cinéma national, ainsi qu'à son développement industriel.[180]

Plus tard, les années 1920 seront caractérisées comme étant l'âge d'or du cinéma muet dans le pays.[181] Entre 1921 et 1927 plus de douze longs-métrages ont été réalisés et projetés en Colombie.[182] La tendance cinématographique nationale s'inspire des mélodrames français et italiens, les adaptations littéraires sont en vogue. Effectivement, en 1922 *María* sort sur les écrans.[183] Réalisé par Máximo Calvo Olmedo et Alfredo del Diestro, *María* est l'adaptation cinématographique du roman du même titre écrit par Jorge Isaacs.[184] Paru en

---

[173] Hernando Salcedo Silva, *art.cit*, p. 230.

[174] Bohórquez Díaz, Juan Camilo et Alejandra Hamman, *art.cit*, s.p.

[175] *Ibid.*

[176] *Ibid.*

[177] Hernando Salcedo Silva, *ibid.*

[178] Yamid Galindo Cardona, « Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película El drama del 15 de octubre en 1915 », *Revista Información Memoria y Sociedad*, vol 20, n°40, 2016, p. 243.

[179] *Ibid*, p. 253.

[180] *Ibid*, p. 261.

[181] Hernando Salcedo Silva, *ibid.*

[182] *Ibid.*

[183] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,* p. 56.

[184] *Ibid.*

1867, il s'agit d'un des premiers grands romans d'Amérique Latine.[185] C'est l'œuvre inaugurale de la littérature colombienne.

Il s'agit là d'une histoire relatant un amour impossible, mais c'est également une œuvre qui représente la patrie de façon allégorique : *María*, film mélodramatique, est le premier long-métrage de fiction colombien.[186] Malgré son succès national, aujourd'hui il ne reste plus aucune copie du film, néanmoins, il encouragea d'autres réalisations à l'époque telle que *Aura o las violetas*.[187] Une fois de plus, il s'agit d'une adaptation romanesque. Originellement, *Aura o las violetas* est un drame romantique écrit par José María Vargas Vila.[188] Ce film fut mis en scène par les détenteurs du Salon Olympia, les frères Di Doménico en 1924.[189] Cette même année, une nouvelle maison de production voit le jour dans l'univers cinématographique colombien : *Acevedo e hijos.*[190] Leurs films marqueront cette époque dorée du cinéma. Une des réalisations notoire du groupe est le film : *Bajo el cielo Antioqueño.* Paru en 1925, c'est un drame romantique qui s'inscrit dans la tendance mélodramatique du moment.[191]

Les films des frères Di Domenico et d*'Acevedo e hijos* font donc partie des premières productions cinématographiques colombiennes, toutefois dans les fiches techniques de leurs œuvres, les femmes sont seulement mentionnées en tant qu'actrices[192]. Dans cette continuité, les années 1930 ne furent nullement une décennie favorable à l'introduction des femmes dans la production cinématographique colombienne :

> Los años 30 no fueron une época propicia para que la mujer colombiana se vinculara en asuntos cinematográficos. La industria del cine nacional estuvo casi estática durante esos años. La llegada del cine sonoro, la constitución de la empresa Cine Colombia y la crisis económica mundial fueron algunos factores que determinaron el retroceso en la historia de la producción cinematográfica colombiana.[193]

---

[185] *Ibid.*

[186] *Ibid.*

[187] Hernando Salcedo Silva, *art.cit*, p. 231.

[188] *Ibid.*

[189] *Ibid.*

[190] *Ibid.*

[191] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,* p. 65.

[192]*Ibid,* p. 44.

[193] *Ibid,* p. 75.

Vers 1929, le cinéma sonore arrive en Colombie.[194] Une innovation qui entraînera alors une grande dépression de la production cinématographique nationale. La transition économique et technique des films sonores ébranlera les productions colombiennes alors incapables d'égaler les riches productions nord-américaines[195].

Malgré leur succès durant la période du cinéma muet, la société des frères Di Doménico fut rachetée par l'entreprise *Cine Colombia* à l'arrivée du cinéma sonore.[196] *Cine Colombia* stoppa la production nationale et dédia son activité uniquement à la diffusion de films étrangers.[197] Ainsi entre 1931 et 1937, on ne recense aucun film tourné en Colombie hormis quelques productions publicitaires et un documentaire produit par la société *Acevedo e hijos* intitulée *Colombia Victoriosa* paru en 1932.[198]

Au cours de cette décennie, des maisons de production apparaissent et disparaissent, et effectivement, seule la société d'*Acevedo e hijos* surmonta cette crise, notamment grâce à la projection d'actualités cinématographiques :

> Le cinéma sonore requérait des fonds qu'aucune individu ne pouvait réunir à lui seul. Les frères Di Doménico, considéraient l'arrivée de la nouvelle technique comme un obstacle insurmontable, vendirent tout leur matériel cinématographique, ainsi que le stock de film étranger qu'ils avaient apporté au cours des années précédentes. D'autres cinéastes moins bien organisés qu'eux disparurent plus vite. Seuls les frères Acevedo continuèrent à projeter régulièrement leurs Actualités colombiennes dans les salles où fonctionnait déjà le cinéma parlant.
>
> Ces actualités étaient présentées avec accompagnement musical. Heureusement pour le cinéma colombien les précieuses archives du Cinéma Acevedo ont pu être conservées. Elles comprennent l'ensemble des Actualités filmées pendant 24 ans. Elles ne traitent que des événements officiels, sportifs et « sociaux. »[199]

Le cinéma colombien, jusqu'aux années 1930, avait un développement qui, d'une certaine manière, reflétait les caractéristiques d'une identité nationale et culturelle mais à partir de

---

[194] Hernando Salcedo Silva, *op.cit,* p. 233.

[195] *Ibid.*

[196] *Ibid.*

[197] *Ibid.*

[198] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,*p. 82.

[199] Hernando Salcedo Silva, *art.cit*, p. 233.

l'arrivée du cinéma sonore, le 7° art fait complètement naufrage[200]…Il faudra attendre 1938 avant que ne soit produit le premier film sonore en Colombie : *Al son de las guitarras* réalisé par Alberto Santana et dirigé par Carlos Schroedern.[201] À ce même moment, *Colombia Film Company* une nouvelle maison de production s'installa.[202] Peu à peu le cinéma parlant conquit le pays où fleurissaient diverses entreprises comme *Pronac, Ducrane* dont l'intention était de produire des films sonores.[203] La modernisation du pays, l'influence du cinéma étranger et le nouvel essor du cinéma national seront alors un progrès qui saura profiter aux femmes dans les années 1940 :

> Durante la década de los cuarenta, las mujeres empezaron a ganar terreno en el mundo cinematográfico. Dentro las fichas técnicas de las producciones realizadas en este decenio aparecen nombres femeninos vinculados a oficios distintos al de actrices, hay mujeres en la producción, en la escritura del guión, en la ambientación y hasta en la crítica cinematográfica.[204]

En 1941, le premier long-métrage sonore et parlant sort en Colombie intitulé *Flores del valle* réalisé par Máximo Calvo. Il s'agit d'une comédie musicale dans laquelle la protagoniste, une jeune paysanne bien éduquée est présentée devant la haute société de Cali.[205] Cependant, malgré sa beauté et son éducation, elle est mal perçue à cause de ses origines paysannes et ne peut éviter les humiliations. Elle parvient à surmonter la douleur que tout cela lui cause et réprimande ceux qui la méprisent. Ayant sauvé sa dignité, elle revient sur ces terres, celles de la campagne.[206]

Ainsi, l'image de la femme dans le cinéma colombien commence à évoluer. Ici, le rôle de la femme dépasse les a priori socioculturels, la protagoniste prouve qu'elle peut se tirer d'affaire seule, grâce à sa témérité et son éducation.

---

[200] Camilo Tamayo, « Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960) », *Signo y Pensamiento,* n° 48, Bogota, Pontificia Universidad Javeriana, 2006, p. 51.

[201] Hernando Salcedo Silva, *art.cit*, p. 234.

[202] *Ibid.*

[203] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,* p. 90.

[204] *Ibid*, p. 93.

[205] *Flores del valle*, ProimágenesColombia (en ligne) Bogota, Colombie, http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=22, consulté le 24 mai 2020.

[206] *Ibid.*

Néanmoins, malgré la progression du cinéma colombien, les films sortaient de manière épisodique et discontinue. Les films de prédilection des spectateurs étaient toujours les mélodrames et les romances.[207] Les films historiques étaient également populaires, et les comédies séduisaient davantage le public.[208]

L'industrie restait dominée par les films hollywoodiens et mexicains, ce qui par ailleurs inspira certains producteurs. Nous retrouvons effectivement des films tels que *Allá en el trapiche* qui illustre la tentative d'établir une production nationale modélisée par les succès populaires mexicains. [209] Produit en 1943 par le réalisateur chilien Roberto Saa Silva et basé sur un scénario de Gabriel Martínez, ce film met en avant des acteurs tels que Lily Álvarez, Tocayo Ceballos, Soledad Sierra et Humberto Onetto.[210]

En plus de faire partie des films importants pour la décennie des années 40 en Colombie, on retrouve pour la première fois dans une œuvre cinématographique la participation active d'une femme dans le processus de réalisation : Lily Álvarez.[211] Malgré sa nationalité chilienne, elle fut considérée comme la première productrice Colombienne, où elle implanta sa société *Compañía Álvarez-Sierra.*[212] Dans un premier temps il s'agissait d'une troupe de théâtre. Les relations entre la Colombie et la *Compañía Álvarez-Sierra* remontent à 1930 quand ses membres quittèrent Santiago pour faire une tournée sur le continent. Lorsqu'ils arrivèrent à Cali, les 8 membres de la compagnie effectuèrent des représentations théâtrales dans toute la ville. Après celles-ci, le groupe s'est dissous et c'est alors que Lily, ses parents et son mari décidèrent de s'installer en Colombie. Ensemble, ils constituèrent une compagnie de radio-théâtre grâce à laquelle ils diffusaient des œuvres chiliennes et argentines jusqu'alors inconnues dans le pays. À la suite des fortes audiences qu'ils rencontrèrent grâce à la radio, la *Compañía Alvarez-Sierra* s'est chargée de la partie artistique du film *Allá en el Trapiche.*

---

[207] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,*p. 98.

[208] *Ibid.*

[209] Robert McKee Irwin, « Allá en trapiche (del Rancho Grande) el cine mexicano se impone en Colombia » , *Revista de Estudios Colombianos*, n°40, 2012, p. 26.

[210] *Ibid.*

[211] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,*p. 98.

[212] *Ibid,* p. 99.

Et *Allá en el trapiche* remporta un franc succès :

> Colombia tiene ya cine propio
> Tras veinte o más años de tesonero esfuerzo, al fin puede el país presentar una película parlante de largo metraje en una contribución al progreso nacional que ofrencen un puñado de artistas con toda su ilusión y todos sus capitales. Colombia sigue así la huella de Argentina, México, de Chile y Venezuela.[213]

Suite à la réussite du film, la compagnie de Lily Álvarez sortit trois autres films entre 1944 et 1945 : *Antonia Santos, Bambucos* et *El sereno de Bogotá.*[214] Malgré l'espoir engendré par la gloire et la critique d'*Allá en el trapiche,* les autres films connurent moins de succès, reflétant l'inclinaison cinématographique de la Colombie, puisque ensuite entre 1946 et 1955 aucun long-métrage de fiction ne fut tourné dans le pays[215].

En dépit de cette irrégularité les années 1940-1950 marquent tout de même un tournant en ce qui concerne la participation active des femmes dans les productions cinématographiques. Effectivement, leurs noms figurent de plus en plus dans les fiches techniques des films. Nous retrouvons par exemple dans la comédie musicale *Golpe de gracia* de 1944, trois femmes impliquées dans sa réalisation : Leda Lámparas dans la mise en scène, Josefina et Helena Pietro dans la confection des costumes du film.[216] En outre, un an plus tard, en 1945, une femme deviendra la scénariste d'un film pour la première fois : il s'agit de Matilde Sandoval dans *Senderos de Luz*.[217]

Malgré la mauvaise qualité du film, des réserves du public et de la critique, il est important de noter l'évolution du rôle des femmes dans le cinéma :

> La película (…) ésta tenia fallas técnicas, de sonido e iluminación, los diálogos y la actuación eran teatrales, las situaciones eran prefabricadas y la voz en *off* se utilizo para intentar darle algo de lógica a la estructura narrativa (…) Más que evaluar su calidad, lo importante es resaltar el cambio en los roles de las mujeres dentro de las producciones cinematográficas en Colombia, a pesar de que aun lo usual era que a las mujeres se permitiera el acceso solamente a misales y a novelas rosa del español Rafael Perez o del

---

213 « Colombia tiene ya cine propio » dans *Revista Cromos*, Bogota, vol 55, n°1367, 1943, s.p.

214 Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,* p. 101.

215 Robert McKee Irwin, *ar.cit,* p. 26.

216 Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,* p. 109.

217 *Ibid.*

> argentino Hugo Wast, hubo algunas que comenzaron a escribir sus propias historias, como Matilde Sandoval, guionista de *Senderos de luz*.[218]

En définitive, une vingtaine d'années supplémentaires furent nécessaires avant que ne se développe convenablement le cinéma sonore en Colombie.[219] Les techniques audiovisuelles bien plus complexes qu'auparavant ne trouvaient aucune possibilité d'aboutissement, et la mauvaise qualité du son et des films en général expliqua la faillite de nombreuses compagnies cinématographique nées au cours de cette période.[220] Les spectateurs habitués aux exploits techniques des longs-métrages nord-américains ou européens rejetaient alors les productions cinématographiques locales[221] qui se limitaient principalement à des courts métrages et des documentaires.

Pour pallier cette problématique, dans les années 1950 certains cinéastes colombiens vont alors tenter d'innover, s'essayant à différents modèles de production. Il s'ouvre alors une étape de transition et d'expérimentation dans le cinéma :

> Aunque durante los años cincuenta la mayor parte de la producción cinematográfica nacional se enfocó hacia la realización de cortos y documentales publicitarios, también se hicieron algunos largometrajes y cierto grupo de creadores intentó, por primera vez en el país, usar el cine como un medio de expresión que les permitiría exteriorizar sus más profundas reflexiones, deseos, críticas o, simplemente, hablar de su percepción acerca de lo que sucedía. [222]

Effectivement, en 1954 un projet avant-gardiste voit le jour. Un groupe d'intellectuels connu sous le nom de « Grupo Barranquilla », tourne le film *La langosta azul*.[223] Scénarisé par Gabriel García Márquez et dirigé par Alvaro Cepeda Samudio, il s'agit d'un court métrage expérimental. D'une forte influence surréaliste, le film base sa réflexion sur une critique de la société, une grande première pour le cinéma colombien. [224]

---

[218] *Ibid.*

[219] Hernando Salcedo Silva, *art.cit*, p. 237.

[220] Camilo Tamayo, *op.cit*, p. 50.

[221] Hernando Salcedo Silva, *ibid.*

[222] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 128.

[223]Guadi Calvo, « García Márquez, del cine y otros demonios », *Archipiélago revista cultural de nuestra América*, vol 22, n° 85, 2014, p. 41.

[224] *Ibid.*

La langosta azul est un court-métrage de science-fiction qui raconte l'histoire d'un agent secret, « el gringo », qui arrive dans un village des Caraïbes à la recherche d'un homard radioactif.[225] L'histoire est basée sur une expérience onirique. Elle se déroule dans un village éloigné des Caraïbes où la science-fiction s'entremêle avec des coutumes traditionnelles du lieu. *La Langosta Azul* a été réalisé avec une seule copie en film de 16 mm réversible. Il s'agit d'une bande qui rend l'ajout d'une bande sonore impossible et qui, en plus, la rendait sujette à des dommages chaque fois qu'elle était montrée. Pour cette raison que le film est resté pendant près de quarante ans sans être montré, il a fallu attendre la création d'un internégatif en 1990 pour qu'elle soit exposée à New York.

En 1955 paraît le film *Colombia linda,* réalisé par Camilo Corre c'est une comédie musicale plutôt ordinaire, il faut néanmoins noter la présence d'une femme, Ana Maria Mejia qui fit partie de l'équipe de production.[226] De plus, cette même année sort *La gran Obsesión,*[227] réalisé par Guillermo Ribon Alba. Ce film fut un grand succès selon les critiques. Drame psychologique, l'intrigue du film soulève les problèmes rencontrés par les paysans colombiens lorsqu'ils émigraient des campagnes vers les villes. Souvent enthousiastes, les paysans se retrouvaient désenchantés face à une réalité qui n'avait rien à voir avec ce dont ils avaient espéré.[228] En 1958, la compagnie *Cine Colombia* produit *El milagro de Sal*, sans doute le film le plus remarquable de la décennie.[229] Malgré son genre mélodramatique, il s'agit d'une histoire dénonçant les pénibles conditions dans lesquelles travaillaient les ouvriers dans les mines de sel.[230] *Cine Colombia* faisait partie de ces nouvelles compagnies qui essayaient d'apporter un langage cinématographique différent afin de donner de nouvelles directions au cinéma colombien.

---

[225] Lina Maria Barrero Bernal « La experimentación formal del Grupo de Baranquilla anterior al imaginario de Macondo », *Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, n°37, 2018, p. 68-69.

[226] Selon les archives de Patriminio Filmico, on ne connaît pas exactement les rôles qu'elle a joué dans la production - Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 128.

[227] Hernando Salcedo Silva, *art.cit*, p. 237.

[228] *La gran obsessión*, ProimágenesColombia (en ligne) Bogota, Colombie : http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=33, consulté le 26 mai 2020.

[229] Hernando Salcedo Silva, *ibid.*

[230] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 129.

Réalisé par le Mexicain Luis Moya Sarmiento, il est important de souligner que sa femme Elvira Moya apparaît également dans les crédits du film comme assistante du réalisateur.[231] Dans cette même perspective, on remarque *Esta fue mi verdad,* réalisé par Gonzalo Canal Ramirez en 1959. Il s'agit d'un documentaire de 25 minutes, témoignage de la violence présente dans le pays, et dans lequel il décrit comment la vie d'un peuple fut détruite par l'arrivée des guérilleros.[232]

Ces quelques films furent les premières tentatives d'un cinéma qui commençait à s'intéresser, à décrire ou mieux à critiquer la société, sans se contenter de recréer une pâle copie des super-productions hollywoodiennes. C'est alors une phase perçue comme « Una nueva tendencia.[233]»

En effet, le critique de cinéma Hernando Martínez Pardo, voit en cette décennie « las posibilidades de abrir perspectivas al cine colombiano[234] » une perspective qu'il commente :

« Se buscan situaciones más acordes con el presupuesto económico de las empresas, con menos "folclor" y con una tendencia a valorar la descripción de las condiciones de vida sobre lo melodramático. Esto es producto de un estilo que es mezcla de lo argumental con lo documental.[235] »

Après des années de démarches, de recherches et de tentatives liées au développement du langage et de l'industrie cinématographique, ce n'est qu'à partir des années 1960 que la perspective du cinéma colombien devient différente. [236] En effet, d'une part, la télévision arrive en Colombie en 1954.[237] En raison de la naissance du petit écran dans le pays, de nombreux techniciens Cubains sont venus sur le territoire pour enseigner le métier aux Colombiens.[238] L'arrivée de la télévision ainsi que la croissance du commerce et de

---

[231] *Ibid.*

[232] *Ibid.*

[233] Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogota, Editorial América Latina, 1978, p. 197

[234] *Ibid.*

[235] *Ibid*, p. 198.

[236] Silvana Flores, *op.cit*, p. 48.

[237] Camilo Tamayo, *art.cit*, p. 51.

[238] *Ibid.*

l'industrie favorisa une grande demande de cinéma publicitaire.[239] Qui plus est, l'apparition de réalisateurs professionnels formés dans des écoles de cinéma européennes ou étasuniennes fut très importante dans l'enrichissement des compétences audiovisuelles.[240] En outre, les bouleversements socio-politiques contribuèrent également à la construction d'un nouveau point de vue cinématographique.[241] La lutte des classes s'exprimait à travers l'écran, et le cinéma devenait petit à petit le témoin social de la réalité latino-américaine.[242] De façon générale, un compromis social et de nouvelles idées apparaissent sur le continent. Une dynamique qui incite dès lors les cinéastes à porter un nouveau regard sur leur film, impulsant la vision d'un cinéma révolutionnaire.

B. Une révolution idéologique et cinématographique : *El Nuevo Cine Latinoamericano.*

À partir des années 1960 en Amérique latine, un type de production cinématographique engagée voit le jour. Elle dénonce et remet en cause les problèmes sociaux issus d'un système et d'une idéologie capitaliste.[243] Après la dictature de Rojas Pinilla entre 1953 et 1957, la Colombie entre dans la modernité urbaine et industrielle sous les gouvernements du *Frente Nacional*.[244] Dans ce contexte, s'ouvre l'entrée de capitaux étrangers et, en particulier, l'arrivée de commissions étasunienne qui ont joué un rôle important dans le processus de transformation de la société.[245] Premièrement une transformation économique, mais c'est surtout l'apparition du néocolonialisme dans l'imaginaire social qui bouleversa l'opinion publique.[246]

---

[239] Hernando Salcedo Silva, *art.cit*, p. 239.

[240] *Ibid.*

[241] Silvana Flores, *art.cit*, p. 25.

[242] *Ibid.*

[243] Gloria Pineda Moncada, « Entre la verdad y la ilusión : El paradigma de la objetividad en el cine político marginal de los años sesenta y setenta en Colombia » dans *Calle 14 : Revista de investigación en el campo del arte*, vol 1, 2016, p. 63.

[244] *Ibid.*

[245] *Ibid*.

[246] *Ibid.*

Simultanément se propageaient des mouvements interventionnistes ainsi que des idées de gauche révolutionnaire depuis Cuba.[247] Une situation qui a créé en Colombie un climat politique de rejet du néocolonialisme et, par conséquent, un mécontentement généralisé du gouvernement.[248] La montée progressive du mécontentement populaire s'est exprimé par des manifestations étudiantes, ouvrières, paysannes et indigènes, ce qui a conduit à la militarisation de la vie civile et de la justice.[249]À partir de ce moment, le cinéma a été compris comme un moyen de communication. D'une part, il a été perçu comme un moyen de propagande afin de transmettre une image de la nation conforme aux idées professées par les gouvernements. D'autre part, la recherche d'une image de nation controversée a inévitablement conduit à des pratiques marginales et indépendantes.[250] Ainsi, le cinéma est devenu un outil de contre-information[251] offrant des témoignages opposés aux avancées du gouvernement.

L'essor d'un cinéma véritablement latino-américain a un caractère profondément social et militant.[252] C'est une révolution idéologique, esthétique et artistique.[253] Il fut sans aucun doute la conséquence des changements qui se produisaient depuis la fin des années 1950 et qui eurent leur éclosion dans les années 1960.[254] À ce stade, par exemple, une nouvelle perspective commençait à apparaître sur le continent, ce qui se reflète dans la littérature qui connaîtra ensuite un boom. Le continent commence à se regarder à l'intérieur, à aller à la rencontre de lui-même. La décennie des années 1960 a été marquée par le renversement des valeurs, à la suite de quoi, de nombreux groupes de cinéastes apparaissent dans la plupart

---

[247] *Ibid.*

[248] *Ibid.*

[249] *Ibid.*

[250] *Ibid.*

[251] *Ibid.*

[252] Ignacio Del Valle Davila, *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*, Presses Universitaire de Rennes, 2015, p. 11-17.

[253] *Ibid.*

[254] Lourdes Pérez Villareal, *art.cit,* p. 1575.

des pays latino-américains.[255] Ils cherchent à briser des schémas classiques, afin de trouver leur propre identité.[256]

On capte le réel, le quotidien à l'inverse des films hollywoodiens. On cherche à produire une image qui reflète la réalité et la diversité latino-américaine. Cette nouvelle tendance a tout de même une influence des avant-gardes artistiques de l'après-guerre, tel que le néoréalisme italien.[257] Ces réalisateurs s'intéressent non seulement à la dimension politique sociale du cinéma, mais aussi à la recherche et à l'expérimentation esthétique.[258] C'est ainsi qu'est née une nouvelle conception du cinéma sur le continent nommée *Nuevo Cine Latinoamericano*. Un mouvement culturel sans précédent dans l'histoire et qui manifeste « une rupture avec les manières traditionnelles non seulement de faire, mais aussi de *penser* le cinéma.[259] »

Après la tendance du genre mélodramatique, les réalisateurs utilisent massivement le documentaire comme moyen d'expression alternatif. [260] Les films traitent généralement de la famine et de la pauvreté, des luttes révolutionnaires, de la marginalisation et l'exploitation de certaines populations. Ces œuvres traduisent une réflexion anti-oligarchique, anti-bourgeoise et anti-impérialiste.[261] Malgré cette nouvelle perspective, le sujet des inégalités de genre et plus globalement celui des femmes est presque inexistant dans les films. En effet, la révolution cinématographique se limitait principalement à la lutte des classes, et même si nous n'observons pas une recrudescence de réalisatrices[262], la présence des femmes au cinéma en 1960 était déjà beaucoup plus active que dans les décennies précédentes.

---

[255] *Ibid.*

[256] *Ibid.*

[257] Ignacio Del Valle Davila, « Le "Nouveau cinéma latino-américain": un projet de développement cinématographique sous-continental. Musique, musicologie et arts de la scène » thèse sous ladirection de Gui Chapouille, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012, p. 55.

[258] *Ibid.*

[259] Francesco Casetti,*Les Théories du cinéma depuis 1945,* Paris, Nathan, 1999, p. 87.

[260] Gloria Pineda Moncada, *art.cit*, p. 72.

[261] Ignacio del Valle Davila, *op.cit*, p. 86.

[262] Silvana Flores, *art.cit,* p. 50.

Dans de nombreuses fiches techniques, nous trouvons le nom de femmes qui étaient en charge du maquillage, des costumes, du script et des scénarios et on trouve même des femmes au poste d'assistantes de direction.[263] Beaucoup d'entre elles ont commencé à faire leurs premiers pas dans le monde du cinéma au cours de cette période[264], et c'est à ce moment que les premières réalisatrices apparaîtront en Colombie. Pour la plupart, les cinéastes Colombiennes ont tourné des moyens et courts-métrages, et c'est notamment dans la production de documentaires qu'elles s'illustrent. Cependant, dans les deux cas, l'invisibilité de leur œuvre n'est pas sans rapport avec le même manque de diffusion qui caractérise de façon générale l'histoire du cinéma colombien.[265] Nous allons désormais présenter ces femmes bien souvent absentes dans les ouvrages concernant l'histoire du cinéma colombien.

C. Les pionnières du cinéma colombien Gabriela Samper et Martha Rodríguez.

Gabriela Samper fut probablement la première réalisatrice en Colombie.[266] Avant de se consacrer pleinement au cinéma, Gabriela Samper fut assistante de tournage. Elle avait également travaillé dans la publicité, la production théâtrale et télévisuelle.[267]

Gabriela Samper était une femme émancipée qui s'était affranchie des conventions puritaines de sa famille ainsi que de l'église bogotanaise. [268] Née en 1918, elle étudie au *Gimnasio Femenino de Bogota*, avant de partir, en 1941, étudier l'anglais et la littérature à l'Université Columbia de New York.[269] C'est à ce moment qu'elle rencontrera Ulrichk de Bertevil, son premier mari. De ce premier mariage, naîtront Ángela et Juan. Après leur

[263] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,* p. 143.

[264] *Ibid.*

[265] *Ibid,* p. 171.

[266] *Ibid.*

[267] *Ibid.*

[268] *Ibid.*

[269] *Ibid.*

séparation, elle retourna à Bogota, où elle épousera son second mari Antonio Liévano.alors très mal perçu par la société conservatrice colombienne, comme en témoigne sa fille Mady :

> Esa relación se acabó y ella regresó a Colombia. Entonces, era una mujer separada, que llegó a este Bogotá cerrado. Era como para vestirse de negro y no volver a salir a la luz pública. Pero se enamoró de mi papá - Antonio Liévano- y ese momento, eso fue un escándalo, porque veían a Gabriela Samper bailando mambo (…) al regresar a Colombia (…) mi mamá fue acusada de bigamia.
>
> La persiguieron para meterle a la carcel, incluso algunas personas dicen que a ella le tocó recluirse en una hacienda en Cajamarca, se dice que había letreros en Bogotá en los que leía que el hablara con Gabriela Samper sería excomulgado y en el púlpito mucha gente dijó que hablaban de esa Gabriela Samper.[270]

De son mariage avec Antonio Liévano, naîtront Maria, Elisa, Patricia et Mady dont elle s'occupera jusqu'en 1954 avant d'enseigner l'anglais à l'Université des Andes de Bogota.[271] Durant la période dénommée *La Violencia* entre 1948 et 1958 (une époque marquée par la dictature en Colombie), Gabriela Samper s'est activement impliquée dans des mouvements politiques opposés aux troubles civils.[272]

En 1958, elle rejoint une troupe de théâtre *El grupo del Búho*, et participe à la production d'œuvres au *Teatro Colón* et au *Teatro Cultural*.[273] Ce n'est qu'en 1959, à l'âge de quarante-et-un ans, après avoir divorcé deux fois, que Gabriela Samper commence véritablement sa carrière artistique.[274] À partir de 1960, elle dirige des représentations au théâtre *El Burrito*, et trois ans plus tard elle sera nommée directrice du *Teatro Cultura*. Dans les premières années de sa carrière, Gabriela Samper produit aussi des émissions de télévision et participe à la création d'œuvres littéraires. C'est en 1963 qu'elle se penche vers la réalisation de films.[275] La réalisatrice commence sa carrière cinématographique avec le photographe Ray Witlin. Ensemble, ils fondent la compagnie *Cinematográfica CINTA*

---

[270] Diana Jaramillo, « Gabriela y Mady : dos en una » *Revista Kinetoscopio*, n°29, 1996, p. 76-77.

[271] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 146.

[272] Enrique Santos Molano, « Gabriel y Mady », *El tiempo*, Bogota, 2009.

[273] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *ibid.*

[274] *Ibid.*

[275] Annette Kuhn et Susannah Radstone, *The Women's Companion to International Film,* Berkeley, University of California, 1994, p. 350.

Ltda.[276] Dans un premier temps, Ray et Gabriela ont dû se consacrer aux tournages de publicités, une activité qu'ils abandonnèrent rapidement afin de s'adonner complètement à leur passion : le documentaire.Pour Gabriela Samper, le documentaire est le «genre (…) qu'elle préfère, en raison des possibilités qu'il lui permettent d'exposer une vision analytique et historique de la vie quotidienne.» [277]

Cependant, la filmographie de Gabriela Samper n'est pas très fournie, elle se compose seulement de 8 documentaires n'excédant pas les 30 minutes. Son œuvre mêle des éléments de fiction à la réalité[278], Jeffrey Geiger catégorisera son travail comme étant : « filmes expedicionarios que tendían a explorar, al descubrimiento y la aventura en los confines de lo no trazado y desconocido.[279] » En effet, Gabriela Samper avait l'intention de faire découvrir les racines et les traditions de la Colombien, à travers ses documentaires elle souhaitait transmettre un sentiment d'appartenance culturelle, ce qu'elle revendiquera :

> Saber qué somos y tener orgullo de ello; conocer nuestro ancestro, divulgarlo y elevar el sentimiento de nacionalidad del cual carece nuestro pueblo, es decir, darle igual importancia al desarrollo cultural que al económico y al socio-político (...) creo que sólo a través de los nuevos medios de comunicación: cine, diapositivas, fotos, cintas magnetofónicas, podemos guardar y luego divulgar nuestra herencia cultural.[280]

Pour ce faire, Gabriela Samper avait recours à de longs processus d'investigation. En effet, elle et son équipe partaient vivre en immersion totale sur le lieu de ses recherches, une méthode dénommée l'observation participante.[281] C'est notamment le cas de son premier documentaire, *El Páramo de Cumanday* paru en 1965.[282] À travers des légendes traditionnelles issues de la Cordillère Colombienne, ce film de 22 minutes narre la lutte quotidienne de l'homme pour survivre dans les hautes Andes.[283] Pour réaliser celui-ci, Gabriela Samper et Ray Witlin ont alors vécu une année avec des muletiers dans les

---

[276] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 146.

[277] « el género que prefiere a los demás, por las posibilidades que le brinda para mostrar una visión analítica e histórica de la vida cotidiana » traduit de l'espagnol de Maria Calle Guerrero, « Gabreila Samper 1918-1974) primera cineasta colombiana » *Revista La 13,* Bogotá, 2015.

[278] Juana Suárez, « El género del género : mujer y cine en Colombia » *op.cit,* p. 181.

[279] Jeffrey Geiger, *Film Analysis: A Norton Reader,* New York, Ed. Jeffrey Geiger y R.L, 2005, p. 125.

[280] « Lettre envoyée par Gabriela Samper à la Fondation Guggenheim », *Gabriela Samper*, Bogota, 1976, s.p, cité par Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 148.

[281] Carlos Cárdenas, « ¿ Antropología visual ? », *Papel de colgadura*, vol 7, 2012, p. 50-51.

[282] Juana Suárez, *ibid.*

[283]Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p.148.

montagnes de la région de Caldas. Gabriela était à la charge de la réalisation, du scénario, de la direction et de la production du documentaire [284] :

> *El páramo de Cumanday* fue muy importante para ella (...) porque esta película es una leyenda nuestra de arrieros, que habla del miedo. Dice que el verdadero fantasma del páramo, es el miedo (...) Lo primero que ella dice es que el miedo se va a comer a Colombia y es como visionaria para todo lo que estamos viviendo hoy en día. Ella hablaba de que Colombia tenía que ir contra el miedo.[285]

El páramo de Cumanday remporta une récompense au Festival de Puerto Rico de 1965, il obtient également le troisième prix au festival *Tercer Festival de Cine* de Bogota dans la catégorie court métrages.[286] Cette même année, deux de ses documentaires, *Historia de muchos años* et *Qué es Intercol* rempoteront respectivement la Catalina de Oro et un prix au VII Festival de Carthagène.[287]

Les films de Gabriela Samper dans sa continuité ethnographique se concentreront par la suite à représenter la diversité culturelle de la Colombie. En 1967, elle tournera deux films aux États-Unis, *Una máscara para ti, una máscara para mí* et *Ciudades en crisis ¿qué pasa?*[288] De retour en Colombie, Gabriela Samper produira ses trois derniers films: *Festival folclórico de Fómeque*, *El hombre de sal*, *Los santísimos hermanos.*[289]

El hombre de Sal est un court-métrage abordant le conflit industriel qui existe entre les formes traditionnelles de production et les nouvelles technologies agricoles.[290] Un combat qu'elle illustre grâce aux processus d'extraction du sel et de terre. C'est un film de 12 minutes en noir et blanc. Gabriela Samper était à la direction et à la production de ce documentaire.[291] La réalisatrice collabora également avec Jorge Silva, photographe et

---

[284] *Ibid.*

[285] « Entrevista con Mady Samper, directora de cine » Bogota, 2000 cité par Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 148.

[286] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p.149.

[287] Maria Calle Guerrero, *art.cit*, s.p.

[288] Patricia Torres San Martín, « Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad », *Revista de estudios de género La Ventana*, Universidad de Guadalajara, vol 4, 1996, p. 161.

[289] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p.1 50-152.

[290] Laura Catalina Mora Baquero, « La experiencia del cine documental. El proceso de apropiación de un lenguaje en los años 60 en Bogotá » sous la direction d'Alexandra Martínez, Pontificia Universidad Javeriana, Bogota, 2015, p. 60.

[291] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 151.

Carlos Álvarez, deux noms qui seront par la suite important pour l'histoire du cinéma colombien.[292]

> Inspirados por el valor entrañable de un hombre y por la conmovedora identidad que representaba la unidad indestructible de un hombre y su trabajo, armados de cámara y grabadora Jorge Silva y yo seguimos durante tres años movimientos tratando de alcanzar una dimensión de realidad que sobrepasara, llegando al mito.[293]

Dans ce documentaire, Samper aborde l'histoire d'un paysan qui rejette la modernité. Le documentaire expose de façon réaliste et authentique le contraste entre les méthodes artisanales des paysans colombiens et les progrès techniques auxquels ils sont confrontés :

> El documental *El hombre de Sal* está hecho con la técnica de cámara participante que se estructura sobre una pista de sonido sin narrador. El hilo conductor, a través del proceso de trabajo, se establece sobre el tema de una balada que reconstruye una melodía indígena y la voz de Don Marcos. El viejo hablaba siempre en proverbios, dando órdenes en forma de sentencias que dejan ver la desesperanza de su lucha infructuosa en contra el progreso industrial (…) A lo largo de los meses de filmación se maduraron conceptos relacionados con el artesano y sus medios de producción y al final del filme se abre el interrogante sobre la suerte del artesano ante el avance de la tecnología.[294]

Par la suite, Gabriela Samper finit de produire *Los santísimos hermanos.*[295] Ce court métrage explore une mystérieuse secte religieuse dans des montagnes du Tolima formée par des paysans qui ont fui l'effroi de la Violencia.[296] Sa fille Mady raconte comment Gabriela décida de se lancer dans ce projet :

> Cuando ella conoce a los santísimos hermanos, es cuando llega el Papa a Colombia. Ella se mantenía con su grabadora, porque era una mujer que todo el tiempo estaba grabando lo que sucediera, retratando la realidad de Colombia y luchando por rescatar esa identidad. (…) Elle se hace amiga de los santísimos hermanos, e interesada por el estilo de vida de esta comunidad, se va para la montaña donde viven estos hombres. En esa época, ellos andaban por la calle contando su religión, hablaban de que el mundo se iba acabar, pregonaban todo lo del Apocalipsis. Elle se va para allá y hace esta película maravillosa.[297]

---

[292] *Ibid.*

[293] Gabriela Samper, « Dos filmes colombianos : Se llamaría Colombia y una película milagros » *Revista Diners*, Bogota, n°43, 1971, p. 67.

[294] *Ibid.*

[295] Juana Suárez, *op.cit*, p. 181.

[296] *Ibid.*

[297] « Entrevista con Mady Samper, directora de cine », *op.cit*, p. 152.

Pour réaliser ce film, Gabriela Samper s'entoura de Rebeca Puche, Hernando Sabogal, Jorge Silva et Martha Rodríguez[298]. Aujourd'hui, *Los santísimos hermanos,* est conservé aux archives cinématographiques latino-américaines du Musée d'Art Moderne de Manhattan. Avec ce film, Gabriela Samper deviendra l'ennemie du gouvernement.[299] Effectivement, le registre engagé des documentaires de Gabriela Samper est indissociable du climat politique des années 1960 et 1970 en Amérique Latine. De plus, la participation active de la réalisatrice dans les milieux intellectuels de gauche (persécutés à l'époque) ne tarda pas à faire de la cinéaste une victime de l'oppression gouvernementale. En 1972, alors qu'elle était directrice à l'Institut Agustín Codazzi,[300] Gabriela Samper et un pan de cinéastes Colombiens furent arrêtés et inculpés en tant que membres de l'Armée de Libération Nationale (Ejercito de Liberación Nacional).[301]

Une arrestation qui les soumettra à la fois à des tortures physiques et psychologiques :

> Ellos fueron repetidamente torturados, tanto físicamente como síquicamente en interrogatorios de 10 días (…) Los especialistas en interrogatorios de la Policía Militar los acusaron repetidamente de « haber hecho subversión » con sus peliculas, peliculas que no muestran otro cosa que un cuadro descarnado de la realidad politica de Colombia.
>
> A pesar de las protestas masivas de la opinión pública nacional e internacional, Carlos Alvarez fur relegado a finales de julio, por varias semanas a une prisión de provincia, interrogado y torturado durante tres semanas. El grupo deberá presentarse próximamente ante un tribunal militar.[302]

Gabriela Samper fut libérée après cinq mois de prison, faute de preuves.[303] En 1973, elle quitte le pays et part travailler à New York à l'Université de Cornell.[304] Elle revient en Colombie en 1974 alors grièvement atteinte d'un cancer dont elle décédera le 16 mai de cette même année.[305] Gabriela Samper sera considérée comme l'une des femmes pionnières dans la production cinématographique colombienne, et marquera son histoire :

---

[298] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 153.

[299] Diana Alejandra Gutiérrez Ortiz, « Mujer, violencia y cine colombiano del siglo XX », *Nexus Comunicación*, Universidad Autónoma de Occidente, n°26, 2019, p. 138.

[300] Juana Suárez, *op.cit*, p. 181.

[301] *Ibid.*

[302] « Entrevista con Mady Samper, directora de cine », *op,cit,* p.1 56.

[303] Juana Suárez, *op.cit*, p. 182.

[304] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 158.

[305] *Ibid*, p. 159.

> El interés de Gabriela era respetar al grupo humano que estaba retratando (...) Lo importante de Gabriela es que ella fue una mujer que sentó precedentes, que fue contestataria (…) Ella fue una mujer, para su época, totalmente revolucionaria.[306]

Ses travaux sont d'une importance capitale pour l'histoire du cinéma féminin colombien. Sses documentaires ethnographiques inspireront par la suite Martha Rodríguez et Gloria Triana dans la réalisation de films sur les populations marginalisées en Colombie.

Héritière du style et des travaux de Gabriela Samper, Martha Rodríguez fait également partie des pionnières du cinéma colombien. Ses nombreuses réalisations font d'elle la cinéaste la plus emblématique de Colombie et du mouvement du *Nuevo Cine Latinoamericano*. En effet, elle est la représentante d'un cinéma politico-engagé et son œuvre est le reflet d'une réalisatrice intéressée par l'histoire de la Colombie et de ses conflits.[307]

Grâce à son cinéma les ouvriers, les paysans, les indigènes, les communautés afro et les immigrés deviennent les protagonistes de l'histoire nationale.[308] Son cinéma solidaire, est perçu comme une œuvre contre l'oubli des communautés marginales, de la pauvreté et de la violence présente au sein de la nation. Depuis qu'elle a réalisé son premier film, *Chircales*, sa caméra deviendra l'instrument qui façonne le visage de l'histoire cachée du pays.[309] Voyageant à travers la Colombie, elle observe de près les conflits et le combat des communautés persécutées. Comme nous le verrons, la biographie de Martha Rodríguez est étroitement liée à son œuvre.

Martha Rodríguez née en 1938, à Bogotá, ville où elle grandira et où elle sera élève à l'école María Auxiliadora.[310] Lorsqu'elle finit ses études secondaires, elle décide de voyager en Europe, et plus précisément à Barcelone avec la ferme intention d'étudier la philosophie. Un projet qui n'aboutira pas, mais c'est ainsi que Martha Rodríguez se

---

[306] « Entrevista con Mady Samper, directora de cine », *op,cit,* p. 159.

[307] Hugo Chaparro Valderrama, *Martha Rodríguez : la historia a través de una cámara,* Bogota, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2015, p. 11.

[308] *Ibid.*

[309] *Ibid.*

[310] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 160.

tournera vers la faculté de sociologie.[311] En 1957, elle se rend à Paris, où elle passe son temps, entre autres, à regarder des films, à donner des cours d'espagnol et venir en aide aux émigrés.[312] Un an plus tard, Martha Rodríguez revient en Colombie, où elle décide d'étudier l'anthropologie, qui plus est, elle devient membre d'un cinéclub.[313]

En 1959, elle rencontre Camilo Torres, un prêtre guerrillero, qui influencera son art dans les années à venir.[314] Avec lui, elle décide d'effectuer des études de sociologie. Ensemble, ils partent à Tunjuelito, une banlieue au sud de Bogotá.[315] C'est à ce moment qu'elle connaitra « *los chircales* » , une communauté qui fabrique « artisanalement » des briques, une rude réalité dont elle témoignera :

> Entonces se crea el Movimiento Universitario de Promoción Comunal, formado por sociológicos, arquitectos, abogados, psicólogos. Camilo me dice : Martha ¿ usted sabe que hacer ? Yo le digo : Soy maestra, alfabetizo niños. Entonces hacemos una escuelita dominical (en Tunjuelito) y me empiezan a llegar todos estos niños con manitas fracturadas. Yo me fijo de dónde vienen y ahí nace *Chircales*.(…) Y yo veo esas imágenes de los chircales que no olvido…Sobre todos los hornos, porque ponían una rampas de madera y a los niños, a la edad en que pudieran caminar, los hacían subir por esa rampa con una cincha en la cabeza para sostener en la espalda el ladrillo. Había que mostrar esa realidad.[316]

Cette expérience lui fera prendre pleinement conscience de la réalité sociale et nationale. En 1961 elle décide de retourner à Paris, où elle se consacre à l'étude du cinéma et de l'ethnologie :[317]

> Me voy para Francia y allá empiezo a estudiar etnología. Allí aparece Jean Rouche y el cine etnográfico. Yo quería estudiar cine y tenía la idea de ingresar a la escuela, pero me exigían un nivel académico altísimo (…) Entonces, casualmente en la escuela en que yo estudiaba -El Museo del Hombre- apareció Jean Rouche con un seminario de cine etnográfico, ¿qué más quería yo ? Y ahí empiezo a ver a Flaherty, Vertov, Buñuel, a ver todo y aplicado al Tercer Mundo. Yo estudiaba con africanos, asiáticos y nuestro profesor conocía como trabajar en Africa. Entonces nos dijo : 'Ustedes no van a encontrar ni dinero, ni capital, ni equipos, hagan todo solos. » Yo aprendi a hacer cámara, a hacer sonido, aprendi a hacerlo todo así, cuando llegara a Colombia, podría irme sola para una

---

311 *Ibid,* p. 161.

312 *Ibid.*

313 *Ibid.*

314 *Ibid.*

315 *Ibid.*

316 Santiago Andrés Gómez, « Nos robaron las tierra, pero no nos van a robar el aire » *Revista Kinetoscopio,* Medellin, vol 7, n°40, 1996, p. 92.

317 Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 162.

> comunidad. Bueno, aunque el equipo de cine siempre son dos personas, el camarógrafo y la persona que dirige, ese fue el equipo mínimo que nos enseñaron. [318]

Sa rencontre avec le cinéaste et ethnologue français Jean Rouche, ainsi que le courant du *Cinéma Vérité* influenceront la quasi-totalité de ses films. Dans la capitale française, Martha Rodríguez apprendra ainsi tous les concepts cinématographiques et ethnologiques. C'est dans le cadre d'un exercice universitaire qu'elle réalise sa première œuvre cinématographique, un documentaire sur le marché aux puces de Paris en collaboration avec le mexicain Tomás Pérez Turren.[319]

En 1965, elle revient en Colombie, un pays où se propagent alors des idées révolutionnaires. Là, elle reprend ses études de sociologie et retrouve son ami Camilo Torres, alors devenu activiste politique et principal dirigeant du mouvement *Frente Unido del Pueblo*.[320] En 1966, elle prend des cours de littérature et de cinéma à l'Alliance Française, c'est à ce moment qu'elle rencontrera le photographe et cinéphile Jorge Silva, avec qui elle partagera sa vie et son œuvre. [321] Ensemble ils réaliseront *Chircales,* leur première œuvre commune.

Chircales est un documentaire reconnu comme l'un des plus importants de l'histoire du cinéma colombien. Le film retrace l'histoire de la famille Castañeda dans le quartier de Tunjuelito. Cette famille se consacrait à la fabrication artisanale de briques.[322] Au cours du film, Martha Rodríguez montre les conditions de celle-ci et des autres familles exploitées par les propriétaires terriens.[323] Le documentaire fait une critique sociale et met en évidence les conditions précaires des personnages.[324] Le tournage commence en 1966 dans

---

[318] « Entrevista con Martha Rodríguez, directora de cine » Bogota, 9 juillet 2000, extrait de Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 162.

[319] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 163.

[320] *Ibid.*

[321] *Ibid.*

[322] Hector Leonardo López, « Silencios y olvidos de las obras Chircarles y Amor, mujeres y flores en el cine documental de Martha Rodríguez » thèse sous la direction de Diego Salcedo Fidalgo, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2018, p. 38-39.

[323] *Ibid.*

[324] *Ibid.*

les prémisses de l'observation participante. En effet, les réalisateurs approchent la communauté Tunjuelito que Martha connaissait déjà, et contactent la famille Castañeda. [325] Les documentaristes ont alors entamé un processus de recherche qui leur a pris environ six mois.[326] Avec des caméras, des caméscopes et des enregistreurs, Martha Rodríguez et Jorge Silva s'impliquent dans la vie quotidienne de la famille et travaillent avec eux pour réaliser le film, un véritable engagement social.

Le film fut présenté pour la première fois en 1968 à la Première Muestra de cinéma documentaire latino-américain de Mérida.[327] A cette occasion, plusieurs grands réalisateurs latino-américains se sont rencontrés. Aux côtés de *Chircales*, des films comme *La hora de los hornos* de Fernando Solanas, ou *Revolución* de Jorge Sanjinés, étaient projetés.[328] Il s'agissait d'exposer des films réalisés dans une optique didactique, promouvant une approche subversive de l'histoire officielle latino-américaine. Ce festival fut très important et pertinent pour Rodriguez et Silva car ils se sont aperçus que des réalisateurs tels que le Bolivien Jorge Sanjinés ou l'Argentin Fernando Birri travaillaient dans la même perspective qu'eux. Leurs sujets étaient étroitement liés et ensemble les cinéastes ont pu partager leurs théories, leurs influences et les objectifs de leurs films. Ils ont convenu de leur intérêt commun à cultiver un cinéma indépendant. Le festival de Mérida a été fondamental pour le développement du cinéma latino-américain comme le souligne Rodolfo Izaguirre :

> Se retiene la celebración en Mérida en 1968, de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano como una fecha importante dentro del proceso del cine (…) ya que en esta ocasión estuvieron presentes cineastas de varios países latinoamericanos y, a través del trabajo documental y de cortometraje, se entrevió una posibilidad de entender la participación del cine dentro de las complejas y contradictorias particularidades sociales y culturales latinoamericanas.[329]

---

[325] *Ibid.*

[326] *Ibid.*

[327] María Isabel Vargas González, « Memoria Viva (1993) de Martha Rodríguez y las complejidades de la antropología compartida en el proceso montaje audiovisual. » thèse sous la direction d'Amanda Concha-Holmes et Hugo Burgos, 2014 p. 65.

[328] *Ibid.*

[329] Rodolfo Izaguirre, « Los años 70 », *Hojas de cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol III, Fundación Mexicana de Cineastas, Mexico, 1988, p. 234.

La Première Muestra de Cinéma documentaire latino-américain de Mérida fut le symbole d'une démarche cinématographique engagée et collective. Ce festival fut le reflet de l'approche artistique de l'époque, c'est-à-dire faire du cinéma un instrument de changement, un outil de « conscience politique. »

En 1972, Martha et Jorge, se rendent dans les plaines colombiennes et tournent *Planas, testimonio de un etnocidio*[330] selon *La Revista Kinetoscopio* de 1996, ce documentaire est le premier témoignage des violences subies par les indigènes :

> El primer testimonio de una masacre que lleva ya más de quinientos años : la de los pueblos indigenas de América Latina. Las torturas, las violaciones, las desapariciones, los asesinatos, contados por los mismos seres que los sufren en carne propia.[331]

Planas, testimonio de un etnocidio sera primé au Festival du film de Carthagène, et grâce ce prix, Martha Rodríguez et Jorge Silva terminent la post-production de *Chircales.*[332] A partir de *Chircales,* Martha Rodríguez travaillera avec Jorge Silva dans la réalisation de tous ses documentaires. Le cinéma du couple sera perçu comme une véritable lutte politique. Le film est alors un instrument servant à la prise de conscience du peuple.[333] En effet, à l'époque, un grand nombre d'étudiants visionnèrent le documentaire *Chircales*, à la suite de quoi une union de *Chircaleros* s'était organisée.[334] Beaucoup de gens partirent travailler avec les chircaleros. : avocats, travailleurs sociaux…[335] Pour Martha Rodríguez le cinéma était comme elle l'affirme « el séptimo poder.[336] »

En 1976, le couple termine la production de *Campesino*s et en 1980, ils réalisent *La voz de los sobrevivientes* , un documentaire sur l'assassinat des communautés indigènes.[337] *La voz*

---

330 Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 168.

331 « Filmografía de Martha Rodríguez y Jorge Silva » *Revista Kinetoscopio*, Medellin, n°40, 1996, p. 110.

332 Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit,* p. 169.

333 María Isabel Vargas González, *op.cit*, p. 65.

334 Dennis West and Joan M. West, « Conversation with Martha Rodríguez », *Jump Cut: A review of contemporary media, n°*38, 1993, p. 39-44.

335 *Ibid.*

336 María Isabel Vargas González, *op.cit,* p. 44.

337 Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 170-172.

de los sobrevivientes dénonce à Amnesty International le massacre des dirigeants autochtones dans la lutte pour la récupération de leurs terres.[338]

En 1982, sort *Nuestra Voz de tierra : memoria y futuro,* un documentaire qui traite également de la cause indigène, il sera primé aux festivals de Carthagène, de Huelva et de Berlin.[339] En 1987, sort *Nacer de Nuevo*, l'histoire d'un couple de personnes âgées qui ont survécu à la tragédie d'Armero.[340] Pour réaliser ce film, les cinéastes avaient interrompu le tournage de *Amor, mujeres et flores*.[341] Commencé en 1984, ce film présente les conditions de vie et d'exploitation des femmes qui travaillent dans les cultures de fleurs à Bogota.[342] Ces deux films seront terminés par Martha Rodríguez seule, suite au décès de Jorge Silva en janvier 1987. Martha Rodríguez ne cessa d'approfondir son travail avec les communautés persécutées, en particulier les communautés autochtones. Elle organise, en effet des ateliers vidéo qui seront parrainés par l'Unesco.[343] De plus, toujours fidèle à son engagement, la réalisatrice participe à la commémoration *Los 500 años del encuentro de los dos mundos.* Un hommage rendu aux indigènes qui ont dû affronter le gouvernement, ce qui lui inspirera avec le réalisateur Iván Sanjinés le film *Memoria viva* en 1992.[344]

Jusqu'en 1993, toutes les réalisations de Martha Rodríguez donnent la parole aux opprimés. Après avoir exposé leur situation précaire, les communautés vont exprimer leur union et leur lutte.[345] Ce positionnement politique s'inscrit dans la première étape du travail de Martha Rodríguez, d'une part en raison de son militantisme au sein du parti communiste colombien, et d'autre part grâce son affiliation avec le mouvement du Nouveau Cinéma latino-américain.[346]

---

[338] Hugo Chaparro Valderrama, *op.cit,* p. 113-114.

[339] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 175.

[340] Juana Suárez, *op.cit,* p. 191-192.

[341] *Ibid*.

[342] *Ibid*, p. 193.

[343] Peter Rist, *Historical Dictionary of South American Cinema*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014, p. 493.

[344] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 181.

[345] María Isabel Vargas González, *op.cit,* p. 65.

[346] *Ibid.*

Avec son fils Lucas Silva, elle réalisera *Amapola, la flor maldita* en 1998 ; et en 1999 *Les hijos del trueno.*[347] Ces œuvres exposent les conséquences des plantations illicites dans la vie des peuples autochtones du Cauca.[348] Dans cette même idéologie, elle sort en 2002, *La hoja sagrada*, un documentaire sur la culture de la feuille de coca.[349] Des films qui diffèrent légèrement de ses anciennes productions en particulier dans l'esthétique et la narration des documentaires : El trabajo de vídeo de Rodríguez desde la muerte de Silva es mucho menos estetizado que las películas de la pareja, con el foco más en la urgencia de documentar los acontecimientos que en la experimentación formal. »[350]

Avec Fernando Restrepo, elle réalise en 2001 *Never Again,* en 2004 *Una casa sola se vence*, et en 2006 *Soraya, amor no es olvido.*[351] Ces films explorent le drame vécu par les communautés afro-colombiennes de Chocoano et Antioquia, violemment déplacées par les guérilleros et paramilitaires depuis le milieu des années 1990.[352]

Les 50 années de travail de Martha Rodríguez l'ont positionnée comme étant la réalisatrice de documentaire la plus reconnue en Colombie et en Amérique Latine. Elle a reçu de nombreuses récompenses aux festivals nationaux et internationaux du cinéma en tant que l'une des pionnières du film documentaire sur le sol latino-américain. En juin 2008, Martha Rodríguez remporte le prix national : *Toda una vida dedicada al cine - Mincultura 2008*.[353] De nos jours, Martha Rodríguez a toujours cet esprit militant. Bien qu'il ait été difficile pour la Colombie d'obtenir des financements pour ses projets, Martha Rodríguez continue à chercher, par ses propres moyens, des organisations non gouvernementales, des institutions qui veulent la soutenir[354] :

---

[347] Juana Suárez, *op.cit,* p. 195.

[348] *Ibid*.

[349] *Ibid.*

[350] María Isabel Vargas González, *op.cit,* p. 83.

[351] Juana Suárez, *op.cit,* p. 199-202.

[352] *Ibid.*

[353] « Martha Rodríguez, ganadora del Premio Nacional & Toda una vida dedicada al cine - Mincultura 2008 » (en ligne) Ministerio de Cultura, Bogota- Colombie https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/noticias/Paginas/2008-07-01_5759.aspx, consulté le 7 juin 2020.

[354] Paola Arboleda Ríos et Diana Patricia Osorio, *op.cit*, p. 183.

> Pero yo sigo, sin dinero, mi hijo me colabora, los indigenas me ayudan y hacemos cine. A mí no me importa que tenga plata, mi meta en la vida no ha sido ser rica ni tener dinero ni tener cosas. Lo que me importa es que yo pueda hacer un cine que deje une memoria de cómo se desintegró todo, de cómo se acabó el país, como a ustedes que son la gente joven les entregamos un país que no es país.[355]

La trajectoire des pionnières influencera de manière représentative le devenir professionnel d'un bon nombre de femmes qui ont fait irruption dans le cinéma à partir des années 1980 et 1990.[356] Parmi les exemples significatifs en Amérique latine, nous pouvons citer Danielle Caillet, Valeria Sarmiento.[357] Effectivement, Danielle Caillet dans son œuvre *Warmi* a réussi à entrelacer les histoires de quatre femmes différentes : une paysanne, une minière, une vendeuse et une ouvrière textile. *Warmi*, propose un point de vue féminin mais non féministe sur la libération des femmes dans le contexte socio-économique des pays en développement. Danielle Caillet cherche à sauver les figures de femmes qui ont contribué à l'histoire et à la culture de la Bolivie. De son côté, la cinéaste chilienne Valeria Sarmiento a à son actif une vaste œuvre de 16 films, parmi lesquelles se distingue le documentaire *El hombre cuando es hombre* (1982). Tourné au Costa Rica, ce moyen métrage évoque les problématiques liées au machisme et aux violences de genre en Amérique Latine. Aujourd'hui ce film est encore étudié dans les universités américaines comme un outil d'analyse du machisme latino-américain.

Les pionnières du cinéma colombien, telles que Gabriela Samper et Martha Rodríguez ont montré que le documentaire fut le genre dominant chez les réalisatrices en Amérique Latine, malgré le fait que le documentaire soit catégorisé comme étant un genre mineur dans le cinéma, voire marginal, ces femmes ont réussi à contribuer à la création du patrimoine cinématographique colombien et latino-américain. Enfin d'en comprendre l'impact, nous allons conclure cette dernière partie en présentant *Chircales*. Emblématique et engagé, il est le témoignage des tensions et affres de la société dont les protagonistes sont les minorités.

---

[355] « Entrevista con Martha Rodríguez, directora de cine » *op.cit,* p. 183.

[356] Patricia Torres San Martín, *op.cit*, p. 164.

[357] *Ibid.*

D. Présentation d'un film emblématique et de ses enjeux

Chircales retrace l'histoire de la famille Castañeda. En périphérie de Bogota, dans le quartier de Tunjuelito, cette famille se consacrait à la fabrication de briques. Exploitée par les propriétaires terriens, dans ce film, Martha Rodriguez et Jorge Silva cherchent à exposer leurs conditions de vie et la survie des minorités.

Le tournage de *Chircales* commence en 1966 dans le sud de la capitale Colombienne. Le documentaire critique la société en mettant en exergue la situation précaire de la classe ouvrière. Avant tout, il est important de comprendre le contexte du documentaire.
À cette époque, des guerres civiles déchiraient la Colombie. C'est une période nommée *La Violencia* (entre 1948 et 1958).[358] Ces guerres se caractérisaient par la confrontation du Parti libéral contre le Parti conservateur. Ce fut également une période d'événements importants, au cours desquels on souligna des persécutions, des assassinats, des agressions et la destruction de biens publics et privés. Cette période causa la mort d'environ 200000 à 300000 personnes et encouragea les processus de migration. Ainsi, plus de deux millions de personnes se déplacèrent vers les zones périphériques des grandes villes. Le narrateur du documentaire expose la situation de nombreuses personnes travaillant dans les briqueteries :
« Colombia: la familia de Alfredo, María y sus doce hijos viven esa realidad que se encubre, que se niega como ellos, una población de cerca de 50.000 personas sobrevive de la elaboración primitiva del ladrillo en los latifundios urbanos que rodean Bogotá » (07:42 minutes)

Chircales dénonce les conditions de travail de la famille Castañeda à travers le prisme de l'histoire colombienne. De cette façon, le documentaire dévoile les conséquences de l'exode rural. Issue de la violence présente dans les provinces du pays, cette immigration des campagnes vers les villes engendra la prolifération de différents groupes en marge de la loi. Bogota devient alors le lieu d'accueil de nombreux immigrés, parmi ces personnes les

[358] Antonio Caballero, « Capítulo 11 : La violencia », *Historia de Colombia y sus oligarquías (1498-2017)*, Bogota, Editorial Critica, 2016 (en ligne) Biblioteca Nacional de Colombia :http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo11.html consulté le 20 août 2020;

protagonistes du film. La famille vit dans le quartier de Tunjuelito, dans ce périmètre nommé « la ceinture de la misère ». À la lisière entre zone urbaine et zone rurale, les migrants s'y installaient, souvent ce sont d'anciens paysans qui deviendront une population invisibilisée et discriminée. Plusieurs générations survivent grâce à la fabrication de briques dans les quartiers à la périphérie de Bogota. Dans *Chircales*, les ouvriers ont dû obéir aux règles des « latifundios » agricoles, ensuite ils se sont vus soumis aux ordres du « latifundios » urbain. Par conséquent leur situation n'évoluait pas, leurs vies se déroulaient à l'intérieur des latifundios où leurs passages et leurs activités sont sans cesse répétés. Le passage du temps est marqué par des événements comme la mort, la célébration religieuse ou les élections. Pour le reste tout n'est que dur labeur et monotonie.

Suivant l'analyse historique, on peut affirmer que Martha Rodríguez dans son documentaire fait une critique des configurations de l'ordre politique et économique. Marquées par les inégalités présentes à l'époque dans l'État colombien le film montre le quotidien des Castañeda. À partir de ce discours, la réalisatrice élabore une œuvre qui met en évidence l'exploitation des travailleurs en soulignant leurs conditions sociales. En ce sens, les Castañeda sont un reflet de la réalité humaine du moment. Or, l'interposition des voix dans le documentaire et la voix off qui préside de façon omnisciente le texte filmique régule la voix des Castañeda au second plan. L'accent est mis sur l'appartenance politique des cinéastes, de fait une citation de Karl Marx ouvre le film :
« La tecnología nos descubre la actitud del hombre ante la naturaleza, el proceso directo de producción de su vida; y por tanto de las condiciones de su vida social y de las ideas y representaciones espirituales de que ella se derivan »

Les textes lus par le narrateur tout au long du documentaire établissent les orientations idéologiques et le cadre théorique marxiste du film, la description détaillée de la production de briques les accompagne. Au cours du documentaire, la réalisatrice a incorporé des appareils idéologiques d'état. Nous observons effectivement des plans exposant des élections présidentielles, des défilés et des raids militaires, des débats au Sénat ainsi que des interventions ecclésiastiques. Ces éléments sont intercalés avec des segments qui décrivent et racontent des situations d'oppression mise en avant dans le documentaire. La

critique dans *Chircales* devient évidente dès le début. En guise d'introduction nous observons un paysan apparemment perdu entre les bureaux de vote et les jurys électoraux. La voix qui se superpose aux images est celle du père de famille qui travaille dans les Chircales. À ce moment il explique d'où proviennent les décisions en matière de politique. Immédiatement et superposé aux images de politiciens et des hommes d'Église, on entend le discours du Président de la République Carlos Lleras Restrepo dans lequel il nie que 50 familles soient propriétaires de 90 % de la terre dans le pays. Celui-ci, dans un discours dit :

« Acá no tenemos castas, ni divisiones sociales que pasan de generación en generación (...) Aquí no tenemos inequidades monstruosas de fortunas. No tenemos esa supuesta oligarquía de 50 familias que dominan todo el país. Y quienes están hablando de que un 3% de gente son poseedoras del 60% o 70% de las tierras en Colombia son, lo repito ahora, simplemente gente ignorante, mal informada de la realidad agraria y económica del país » (05: 46 minutes)

Les 42 minutes du documentaire permettent un voyage à travers des concepts et des formes d'organisation primordiales pour toute société, comme le travail, la religion, la politique. *Chircales* représente un aspect important du cinéma colombien. Le film expose une grave critique de la stratification de la société et de la lutte des classes comme une réalité qui a affecté la Colombie tout au long de son histoire. Il apparaît ainsi dans le documentaire que l'autorité de l'État n'accordait ni n'obligeait les employeurs à respecter les lois qui garantissaient la stabilité et le bien-être des travailleurs. À la fin du documentaire, le narrateur reprend le discours de l'ancien président, cette voix qui reflète l'idéologie du film conclut sa critique par ce qui suit :

« De generación en generación, la burguesía de turno en el poder encubre solapadamente la realidad latinoamericana. Realidad, en donde la represión y la desigualdad son la ofrenda diaria. Miles y miles de familias en Colombia y América Latina son explotadas por las castas que a través de siglos heredan y usurpan el poder político y económico » (42:06 minutes)

Cependant, la raison d'être de *Chircales* n'est pas simplement de révéler cette réalité que beaucoup connaissent, c'est un appel à l'action afin de pouvoir améliorer cette situation, c'est pourquoi le documentaire se termine par cette phrase : « La luche es larga, comencemos ya » (42:48 minutes).

Afin d'illustrer ces conditions de travail sous humaine, au cours du documentaire l'accent est mis sur la représentation de la maltraitance des enfants et des femmes. Des portraits qui visent à représenter un type de violence engendrée par l'exclusion sociale. Ainsi *Chircales*, met en évidence de manière implicite le rôle de la femme dans le devenir des problématiques sociales et politiques en Colombie.

En effet, les femmes dans les *Chircales* effectuent un travail de force. On les aperçoit à l'œuvre, portant des morceaux de pierre à l'eau pour la fabrication des briques. Pour transporter les pierres au four, les femmes moulent la pâte pour la mettre en forme de brique qu'elles chargent ensuite dans un tissu qu'elles portent sur la tête et qui descend dans le dos, tout ceci facilitant la continuité du travail de l'homme. Les journées de ces familles d'ouvriers sont peu rentables. En travaillant plus de 12 heures, la mère dénonce qu'ils ne reçoivent que 150 pesos par semaine pour 10 personnes, un argent qui ne suffit pas. De plus, les femmes dénoncent qu'en vivant si près des fourneaux la fumée dégagée cause de graves affections pulmonaires provoquant la mort et laissant généralement des familles sans père et sans aide.

Comme elles ne sont pas bien payées pour vendre leur main-d'œuvre, les femmes disent qu'elles finissent toujours par avoir des dettes envers les propriétaires terriens. Elles affirment qu'elles ne peuvent presque jamais payer et lorsqu'ils décident que cette terre ne sera plus utilisée pour la production de briques, ces familles doivent aller chercher un travail et un logement qu'elles rencontrent difficilement par la suite. Ainsi, une fois de plus, on montre le sort de la classe ouvrière. La perte de leur emploi est une situation qui se produisait lorsque les conditions climatiques affectaient la production, les ouvriers étaient alors obligés d'emprunter à leur propriétaire pour finalement devenir redevable pendant une longue période :

« Resulta que el sábado fui a arreglar cuentas con el compadre Germán, y después de tanto tiempo trabajarle nos salió que le debemos 800 pesos de préstamos del asunto de préstamos invierno » (39:47 minutes)

En plus des mauvais traitements qu'elles subissent de la part des propriétaires terriens, les femmes dans le documentaire se plaignent également du fait qu'elles sont maltraitées par l'homme de la famille. Par exemple à 18:51 minutes une femme ouvrière dénonce l'attitude de son mari qui, lorsqu'il arrive ivre à la maison la bat, elle et ses enfants. À l'époque, les familles avaient l'habitude d'avoir plusieurs enfants (dans ce cas ils sont 12). La préoccupation d'Alcira (la fille aînée) est la responsabilité qu'elle se donne pour protéger chaque fils que sa mère a, les filles vivent pour défendre leur famille contre toutes les menaces. Elles s'engagent à maintenir leur famille dans la paix et la tranquillité. En ce qui concerne ses nombreux enfants la mère s'en remet en Dieu. En effet, aucun ne peut recevoir d'éducation, dès lors elle juge Dieu car il lui donne beaucoup d'enfants, mais ensuite il ne lui donne pas assez pour s'en occuper correctement. Le documentaire met en évidence la relation et l'importance de la famille en tant que centre d'existence de la société colombienne. La famille est le noyau où presque tout se passe. Les Castañeda sont un exemple de la façon dont le travail des enfants est naturel. Il est normal de voir les parents utiliser leurs enfants comme un soutien pour obtenir des ressources économiques, les études ne sont pas considérées comme une priorité. La famille maintient en ce sens la tradition paysanne dans laquelle tous les membres de la famille travaillent sans avoir de priorité pour les études.

Par ailleurs, en ce qui concerne le maintien des traditions, le culte religieux est un aspect important du documentaire. La famille protagoniste souligne l'importance de la religion catholique dans son quotidien. L'importance des rites propres à la religion catholique est représentée pendant trois minutes environ (26:34 à 29:31.) À ce moment le vêtement de la première communion d'Éléonore se montre fièrement, comme quelque chose d'étranger mais qui transcende le quotidien de la famille. La première communion de la fille devient un événement spectaculaire qui anime la famille. Son symbolisme a un double impact : d'une part la communion rompt avec la monotonie des vies et, d'autre part, elle met en exergue l'importance des croyances religieuses de la communauté. Recevoir le corps du Christ renouvelle la foi de la famille avec tout le fardeau que la tradition catholique

implique pour les croyants. C'est un événement si important qu'il fait en sorte que la famille investisse des ressources qu'elle n'a pas. Souvent, on recourt au prêt, au voisin, à la collaboration de la communauté pour que la célébration soit mémorable. Il faut respecter les sacrements de la religion catholique, et ce dans tous les aspects de la vie de la famille. La religion justifie les conditions de vie la famille, et cela devient particulièrement évident lors des interventions de la mère. À plusieurs reprises elle justifie les événements qui se déroulent en déclarant que c'est le désir divin et que, par conséquent, ils doivent le suivre.
Un des personnages notables en ce qui concerne la religion dans l'œuvre est le prêtre de l'église. On ne le voit à aucun moment, seule sa voix est entendue, le rendant ainsi omniprésent. Il apparaît à la fin du film, au moment de la messe. Sa fonction dans le récit est vitale, car il est chargé de montrer, peut-être, combien la religion est paradoxale dans des situations comme celle-ci. Effectivement, pendant que l'on écoute ses prédications, on voit la réalité des Chircales c'est-à-dire la pauvreté absolue qui caractérise la population à cette époque. Il n'y a pas de lien direct avec les autres personnages du film, parce que c'est une voix off. Néanmoins, le prêtre est celui qui donne foi aux différents personnages, il est le symbole de Dieu et de la religion, comme nous le voyons par exemple avec l'une des filles d'Alfred et Maria, dévote à Fray Martin. La présence la religion dans la vie quotidienne des travailleurs de Chircales fait référence à une société de profondes croyances religieuses, parmi lesquelles la pauvreté est considérée comme une destinée qui sera récompensée dans sa rencontre avec le créateur. Le travail est considéré comme la dignité dans la vie des êtres humains. Le poids de la foi catholique génère un certain fatalisme qui fait passer de l'abus de travail comme une condamnation divine. La prémisse chrétienne « tu gagneras le pain à la sueur de ton front » paraît évidente dans le documentaire.

Afin d'illustrer ce mode de vie long et lent définit par le travail et la piété de la famille, les réalisateurs utilisent des plans longs, dans certains cas presque statiques. C'est par exemple le cas lorsque l'épouse de José del Carmen Lemus charge les briques depuis leur lieu de fabrication jusqu'au four. On montre le parcours complet qu'elle effectue avec celles-ci sur son dos, il en est de même avec les enfants qui réalisent aussi cette activité. Cette lenteur met en évidence, comme nous l'avons souligné les conditions dans lesquelles ces

travailleurs étaient exploités. Mais au-delà de l'aspect social, les réalisateurs réussissent à créer une œuvre esthétique grâce une construction poétique dans leur langage cinématographique.

Par exemple, on retrouve dans le documentaire, des lieux qui se détachent et contrastent esthétiquement, et qui ont, de plus une des significations particulières pour l'œuvre.

Chircales débute sur une citation de Karl Marx suivi d'un plan la Place Bolivar militarisée. Le symbole de cette place réside dans le fait que soit un lieu de tradition historique. Elle est le point de rencontre des personnes de toutes les classes sociales de l'époque, elle est le centre de grands événements de la ville. Puis avant de poursuivre sur le chantier de Chircales, on voit les candidats présidentiels se rendre sur cette même place pour voter à l'aube des élections. Ce qui est intéressant dans ce scénario c'est qu'on y observe des contrastes et la diversité du peuple, tels que des paysans, des ouvriers, des propriétaires terriens et d'importants politiciens. Cette place contraste avec les latifundios, l'espace dans lequel s'effectue l'exploitation celle de la terre et des hommes au service de l'industrie. Les personnages sont victimes de violations de droits au point qu'ils sont traités comme des machines par leurs employeurs, dans le but de récolter et de produire. Le terme de latifundio urbain utilisé par le narrateur souligne la proximité et la différence qu'il a avec la ville. Jorge Silva a réussi à faire des espaces architecturaux des espaces construits sous une réalité qui permet d'en faire un objet d'analyse esthétique et critique. La vitesse des mouvements des personnages au milieu d'un environnement de totale quiétude, liée à la durée des plans traduisent la lourdeur et la monotonie du travail. Le temps semble dilaté, les actions se répètent dans les longs plans réalisés par le photographe.

Ainsi, grâce au montage et aux plans, Martha et Jorge parviennent à transcrire l'atmosphère dans laquelle vivent les personnages. L'absence de son intradiégétique prévaut dans *Chircales*, on retrouve des superpositions de voix, la simulation de sons accessoires tels que celui des pelles, un recours à la voix off mais cela n'empêche pas les images de parler d'elles-mêmes. L'impact visuel provient non seulement des problématiques ici soulevées (l'exploitation des enfants par exemple) mais également du montage qui fait que les images suscitent une discussion sur les conséquences de l'atavisme politique et religieux, des conséquences se combinent avec l'ignorance de la famille Castañeda sur les autres alternatives de vie.

Les réalisateurs jouent avec la relation et anthropologie et cinéma, pour créer et exposer des œuvres esthétiques et investigatrices. Dans son travail, Martha Rodríguez a non seulement utilisé la caméra comme un outil de recherche social, comme l'a fait Rouch, mais elle a également abordé une question importante, à savoir la nécessité de dénonciation politique et sociale. Enfin, on peut affirmer que le registre artistique de Martha Rodríguez, constitue un registre de la mémoire des marginaux en Colombie. L'influence de Jean Rouch, du documentaire et du cinéma politique occupent une place importante dans la méthode de recherche et de création. Les réalisateurs font une véritable critique du système tout en projetant la vision d'une nouvelle de la société aux valeurs plus humanistes. Assumant son rôle de pionnière, Martha Rodriguez insiste également sur la condition des femmes. Aussi bien devant que derrière la caméra, la parole est donnée aux femmes. Grâce à la dimension esthétique et politique du documentaire la réalisatrice démystifie l'image stéréotypée des femmes. Martha Rodriguez filme le quotidien des ouvrières soumises au travail, au propriétaire terrien ainsi qu'aux mœurs de la religion et du patriarcat. Un documentaire engagé qui construit un nouvel espace d'expression, permettant ainsi la prise de conscience des aspects plus sombres et cachés de la réalité sociale colombienne.

CONCLUSION

Il nous semblait intéressant d'analyser le cinéma colombien et la production artistique des femmes au travers du prisme de la marginalité. Cette marginalité se caractérise par la construction d'une identité propre. Symboliquement, cela implique la transgression des discours qui font traditionnellement autorité, engendrant par conséquent une certaine forme d'invisibilité. La création d'une oeuvre d'art n'est pas un acte innocent. En effet, un film ou un livre véhiculent toujours une certaine idéologie, que l'on peut concevoir comme une structuration des pouvoirs. Dans les champs artistiques, le constat d'un continuel absentéisme féminin résulte bien que l'idéologie phallocentrique ne cesse d'être générée. Les rapports de genre ont établi des modèles entraînant une domination de la femme qui s'exerce notamment via le patrimoine culturel. En effet dans l'héritage cinématographique, on retrouve essentiellement des hommes. Un propos qui nous a permis de mettre en exergue les notions de violence symbolique, de nomophatique ainsi que la filmographie des pionnières colombiennes qui ont alors cherché à rompre avec le langage cinématographique classique. En effet c'est un cinéma qui a la volonté de créer une nouvelle conscience socio-politique suivant la tendance du Nouveau Cinéma Latino-américain. Grâce à des pratiques cinématographiques innovantes et marginales, ces femmes ont commencé à réaliser des documentaires sur la base d'un discours militant évoquant des sujets révolutionnaires tel que la problématique des minorités en Colombie.

Comme nous l'avons constaté au cours de ce mémoire, les études sur le cinéma et les femmes se sont développées dans un domaine largement lié aux débats féministes. Certains textes fondateurs ont été cristallisés grâce aux publications de journaux féministes qui ont permis l'établissement de nouveaux paradigmes. Cette relation de longue date entre les études sur le cinéma et le féminisme a fait que les angles d'analyses filmiques se sont principalement portés sur la représentation du corps, sur la (re)configuration du patriarcat et sur la sexualité. Depuis les années 1970, les théories féministes du cinéma se sont étayées grâce à une approche sociologique, philosophique et psychanalytique. Cette démarche a permis de comprendre les rouages de l'oppression patriarcale. Leurs études

décodent les schémas cinématographiques classiques fondés sur un rapport de domination de l'homme sur la femme. Le problème des relations de sexe et de représentation de la femme n'est pas seulement filmique, il est profondément lié au contexte social. Néanmoins cette oppression est largement favorisée par un style d'images qui enferme les femmes dans des cases caricaturales.

Ce mémoire s'est concentré sur les travaux de deux réalisatrices : Gabriela Samper et Martha Rodríguez. Ce choix obéit au caractère pionnier de ces personnages. Il est intéressant d'observer qu'aucune des oeuvres réalisées par ces cinéastes ne s'inscrit dans une démarche explicitement féministe. Elles abordent les problématiques sociales qui caractérisent l'histoire de leur pays, son contexte et ses conséquences. Elles, ainsi que leurs oeuvres ne se reconnaissent pas directement dans la lignée de la pensée féministe. Par conséquent, la perspective féministe ne doit pas être confondue avec le genre, ce n'est pas parce-que ce sont des femmes qu'elles font du cinéma féministe.

Néanmoins « ces femmes ont ouvert leur propre voie grâce à la force de leur talent, leur détermination et leur persévérance. Elles ont transgressé des règles et se sont démarquées des canons devenus obsolètes.[359]» En effet, nos deux réalisatrices dénoncent les mécanismes d'oppression. Dans l'oppression de genre, l'exercice de ce mécanisme est évident : les images des femmes sont construites à partir d'une position hégémonique qui, plutôt que de les dépeindre, ordonne ce qu'elles doivent être. En somme, quel qu'il soit, le maintien d'un système inégalitaire implique une forme de représentation spécifique dans laquelle la position de l'hégémonie construit l'image de l'opprimé.

C'est par ailleurs ce qui distinguera les films féministes dans leur opposition à l'imagerie classique de la féminité. Ce cinéma expose une vision réelle des femmes grâce à la déconstruction des mythes fondamentaux du patriarcat. Ces films optent généralement pour le genre du documentaire, c'est un cinéma qui est vivement engagé : plus qu'un produit esthétique, c'est une approche politique, et en ces caractéristiques nous retrouvons le style de Gabriela Samper et Martha Rodríguez

[359] *Ibid*.

Le documentaire devient un outil d'émancipation, et comme nous l'avions mentionné en troisième partie, le Nouveau Cinéma Latino-américain a permis de marquer une nouvelle étape dans l'histoire du cinéma. Désormais, des acteurs auparavant marginalisés font irruption afin de déstabiliser les modèles imposées par la société. Grâce aux travaux de réalisatrices comme Martha Rodríguez, les femmes dans les années 1980 ont réussi à exposer la lutte des femmes au sein des mouvements populaires. Malgré le fait que nos deux réalisatrices ne se considèrent pas comme féministe, leur lutte impliquera néanmoins une nouvelle perspective dans le cinéma des femmes. Il y aura un déplacement des réalisatrices vers l'industrie cinématographique avec un changement dans le choix de leurs thèmes. Leurs sujets abandonneront progressivement les problèmes collectifs pour se rapprocher des problèmes subjectifs des désirs féminins à l'écran. Toutefois, comme leurs prédécesseurs, la nouvelle génération de réalisatrices latino-américaines continuera d'éroder le discours hégémonique et l'imagerie sociale qui vise à perpétuer les inégalités.

Bibliographie

ETUDES DE GENRE

1. Bibliographie générale

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine,* Paris, Seuil, 1998.

————————-, *Langage et pouvoir symbolique,* Paris, Seuil, 2001.

DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.

————————————, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*,Bloomington, Indiana University Press, 1989.

DELPHY Christine, *L'ennemi principal -: Penser le genre Volume 2*, Paris, Editions Syllepse, 2013.

HERITIER Françoise, *Masculin / Feminin II : Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

LE DŒUFF Michèle, *Le sexe du savoir*, Paris, Flammarion, 1998.

LE FEUVRE Nicky, *Le genre comme catégorie d'analyse*, Paris, l'Harmattan, 2003.

MAYAYO Patricia, *Historias de las mujeres, historias del arte,* Madrid, Cátedra, 2007.

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, J. Chambon, 1971.

PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

RENNES Juliette, *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La découverte, 2016.

SORIANO Michèle, « Violence, érotisme, pornographie : technologies du genre dans les genres policier et érotique », *Lectures du genre*, Université Toulouse – II Le Mirail, 2008.

Articles

BAHAR Saba et COSSY Valérie, « Le canon en question: l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes », *Nouvelles Question Féministes*, vol. 22, n°2, 2003.

BARTHELEMY Pascale, CAPDEVILA Luc et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, « Femmes, genre et colonisations», *Clio*, *Femmes, Genre, Histoire*, n°33, 2013, p. 8.

COULOMB-GULLY Marlène, « Féminin/masculin : question(s) pour les SIC », *Questions de communication,*
vol 17, 2010, p. 3.

DJAVADZADEH Keivan. « Culture populaire », Juliette Rennes éd., Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux. La Découverte, 2016, p. 183-191.

DELY Carole, « De la philosophie et derechef qu'elle fait ma.â.l.e ? Amour blessé de la pensée » *Sens Public,* 2008, p. 12.

GARDEY Delphine, « Les sciences et la construction des identités sexuées. Une revue critique », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, vol 61, n°3, 2006, p. 649

MAUGER Gérard , « Sur la violence symbolique », *Pierre Bourdieu, théorie et pratique,* Paris, La Découverte, 2006, p. 86.

PLOUX Marie, « Michèle le Doeuff - *Le sexe du savoir* » *Cahiers du genre*, n° 24, 1999, p.151.

RAVET Hyacinthe, « Genre et travail artistique », Margaret Maruani, *Travail et genre dans le monde. L'état des savoirs,* La Découverte, 2013, p. 399-408.

RISTIC Jelena, « Cahiers du genre. Genre, féminisme et valeur de l'art », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, 2009, p. 132.

SCOTT Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyse », *Les Cahiers du Grif,* n°37-38, 1988, p. 125.

2. Genre et cinéma

BREDA Hélène, « La critique féministe profane en ligne de films et des séries télévisées », *Réseaux,* vol 201, n°1, 2017, p. 97.

CHAUDHURI Shohini, *Feminist film theorist : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barvara Creed,* Londres, Routledge, 2006.

DENAULT Jocelyne, « Des femmes devant et derrière la caméra : le cas de l'Office national du film du Canada, 1941-1945 » dans *Recherches féministes,* vol 6, 1993, p. 113.

FLORES Silvana, « Femmes émergentes dans le cinéma politique latino-américain : les courts-métrages de Sara Gómez », *Cinémas d'Amérique latine*, n°22, 2014, p. 48-56.

HUILLET Marie-Pierre, « Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino: analyses filmiques et études de réception. Sciences de l'information et de la communication » thèse sous la direction de Pierre Molinier, Université Toulouse le Mirail, 2017, p. 68.

KUHN Annette et RADSTONE Susannah, *The Women's Companion to International Film,* Berkeley, University of California, 1994.

LEZCANO José, « La mujer en los tiempos del cine », *Revista Cine Cubano,* n° 132, p. 45.

MAHIEEU José Augustin, « Tipos y estereotipos femeninos en el cine mexicano y latinoamericano » *Cultura,* vol 8, 1993, p.83.

MERINO Azucena, *El diccionario de la mujeres directoras*, Madrid, Ediciones JC, 1999.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

MUÑOZ RODRIGUEZ Luisa Fernanda« Violencia simbólica y dominación en el discurso cinematográfico colombiano » *Revista Colombiana de Sociología*, vol 39, 2016, p. 116.

PECORA Paulo « Une affaire de femmes. Le rôle prépondérant des femmes dans le cinéma argentin », *Cinémas d'Amérique latine*, n°17, 2009.

PEREZ VILLAREAL Lourdes, « Visiones e imágenes de la mujer en la historia del cine latinoamericano » *XIII Coloquio de Historia Canario- Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de America*, 1998.

PERUSSE Denise, « Le spectacle du « manque féminin » au cinéma : un leurre qui en cache un autre », *Cinéma et mélancolie*, vol 8, 1997, p. 8

SELLIER Geneviève, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio. Histoire, femmes et sociétés,* vol 10, 1999, p. 6.

———————-, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

SORIANO Michèle Soriano et MULLALY Laurence, *De cierta Manera*, Paris, L'harmattant, 2014.

VINCENDEAU Ginette et REYNAUD Bérénice, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande Bretagne et Etats-Unis » *Cinémaction,* n°67, 1993.

3. Place des femmes en Colombie

ALONSO Jorge, « El derecho de la mujer al voto » *Revista de Estudios de Género,* n°19, 2004, p. 154.

ARCHILAN Maurico « Colombia 1900-1930 : La búsqueda de la modernización » *Las mujeres en la historia de Colombia,* Bogota, Consejería Presidencial para la Política Social, 1995, p. 338.

CAPUTO SILVA Luz Amparo, « La mujer en Colombia: educación para la democracia »,*Revista Educación y Desarrollo Social*, vol 2, n°1, 2008,

GALINDO PALMA Humberto Galindo« La mujer y su presencia a principios del siglo XX en Colombia » *Mujeres Protagonista en la música del Tolima*, Conservatorio del Tolima, 2009, p. 23-25.

HERRERA Martha Cecilia, « Las mujeres en la historia de la educación », *Las mujeres en la historia de Colombia*, Bogota, Presidencia de la República, vol 3, 1995, p. 34.

LAMUS Doris, « De la subversión a la inclusión: movimientos de mujeres de la segunda ola en Colombia 1975-2005 », *Maguaré,* vol 28, 2015, p. 256.

LOPEZ OSEIRA Ruth, « La universidad, las ideologías de género y el acceso de la colombianas a la educación superior 1940-1958 », *Revista de la Historia de la Educación Latinoamericana*, n°4, 2002.

LUNA Lola, *Los movimientos de mujeres en América Latina y la Renovación de la historia política,* Universidad del Valle -Santiago de Cali*,* 2003.

MARTINEZ LONDOÑO Juliana, « Cine-Mujer : autorrepresentación y crítica del concepto de trabajo en el nacimiento del movimiento femenista colombiano », *Los saberes múltiples y las ciencias sociales y políticas Tomo II,* Universidad nacional de Colombia, 2018.

PARRA BAEZ Lina Adriana « La educación femenina en Colombia y el inicio de las facultades femeninas en la Pontificia Universidad Javeriana 1941-1954 », *Historia de la Educación Colombiana*, vol 14, n°14, 2011.

RAMIREZ SUAREZ Jesus Ramirez *La Constitución Colombiana de 1991 : Desarrollos Legales, Comentarios y Jurisprudencia,* Universidad Nacional de Colombia, 1994.

VELÁQUEZ TORO Magdala « Condición jurídica y social de la mujer » *Nueva historia de Colombia*, 1989, vol 4, p. 10.

CINEMA

1.Histoire du cinéma colombien et latino-américain

ALJURE Felip« Cinembargo hay cine.. » *Cinémas d'Amérique Latine*, Presses Universitaires du Midi, n°7, 1999, p.130.

BARRERO BERNAL Lina Maria, « La experimentación formal del Grupo de Baranquilla anterior al imaginario de Macondo », *Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, n°37, 2018, p. 68-69.
BOHÓRQUEZ DÍAZ Juan Camilo et HAMMAM Alejandra, « Una mirada al cine colombiano », *Razón y Palabra,* n°78, 2011.

CACERES MATEUS Sergio Armando « El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934 -1942 », *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras,* 2011.

CALVO Guadi, « García Márquez, del cine y otros demonios », *Archipiélago revista cultural de nuestra América*, Universidad Nacional de México, vol 22, n° 85, 2014.

CATALINA MORA BAQUERO Laura, « La experiencia del cine documental. El proceso de apropiación de un lenguaje en los años 60 en Bogotá » sous la direction d'Alexandra Martínez, Pontificia Universidad Javeriana, Bogota, 2015.

DEL VALLE DAVILA Ignacio, « Le "Nouveau cinéma latino-américain": un projet de développement ciné- matographique sous-continental. Musique, musicologie et arts de la scène » thèse sous ladirection de Gui Chapouille, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012;

——————————— *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*, Presses Universitaire de Rennes, 2015.

DUQUE ISAZA Edda Pilar, *La aventura del cine en Medellin*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, El Ancora Editores, 1992.

GALINDO CARDONAGalindo Cardona, « Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película El drama del 15 de octubre en 1915 », *Revista Información Memoria y Sociedad*, vol 20, n°40, 2016, p. 243.

IZAGUIRRE Rodolfo, « Los años 70 », *Hojas de cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol III, Fundación Mexicana de Cineastas, Mexico, 1988, p. 234.

MARROSU Ambretta, « Cinéma et idéologie : la conscience latino-américaine dans les années 1960 » *Communication. Information Médias Théories*, vol 7 n°1, 1984, p. 42-43.

MARTÍNEZ GUZMÁN Verónica « Comunicación educativa y apreciación cinematográfica en la infancia » *Revista Infancias Imágenes,* vol 13, n°1, 2014, p. 110.

MARTÍNEZ PARDO Hernando, *Historia del cine colombiano*, Bogota, Editorial América Latina, 1978.

MCKEE IRWIN Robert McKee, « Allá en trapiche (del Rancho Grande) el cine mexicano se impone en Colombia » , *Revista de Estudios Colombianos*, n°40, 2012, p. 26.

PINEDA MONCADA Gloria, « Entre la verdad y la ilusión : El paradigma de la objetividad en el cine político marginal de los años sesenta y setenta en Colombia » dans *Calle 14 : Revista de investigación en el campo del arte*, vol 1, 2016.

SALCEDO SILVA Hernando, « Colombia », *Les cinémas de l'Amérique Latine,* Paris, 1981.

SUÁREZ Juana, *Cinembargo Colombia : Ensayos críticos sobre cine y cultura*, Cali, Programa Editorial Univalle, 2009.

TAMAYO Camilo, « Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960) », *Signo y Pensamiento,* n° 48, Bogota, Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

2. Réalisatrices colombiennes

ARBOLEDA RIOS Paola et OSORIO Diana Patricia, *La presencia de la mujer en cine colombiano*, Bogota, Ministerio de Cultura, 2003,

CÁRDENAS Carlos, « ¿ Antropología visual ? », *Papel de colgadura*, vol 7, 2012, p. 50-51

CHAPARRO VALDERRAMA Hugo, *Martha Rodríguez : la historia a través de una cámara,* Bogota, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2015,

GOMEZ Santiago Andrés, « Nos robaron las tierra, pero no nos van a robar el aire » *Revista Kinetoscopio,* Medellin, vol 7, n°40, 1996, p. 92.

GUTIÉRREZ ORTIZ Diana Alejandra, « Mujer, violencia y cine colombiano del siglo XX », *Nexus Comunicación*, Universidad Autónoma de Occidente, n°26, 2019.

JARAMILLO Diana, « Gabriela y Mady : dos en una » *Revista Kinetoscopio*, n°29, 1996, p. 76-77.

LÓPEZ Hector Leonardo, « Silencios y olvidos de las obras Chircarles y Amor, mujeres y flores en el cine documental de Martha Rodríguez » thèse sous la direction de Diego Salcedo Fidalgo, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2018.

RIST Peter, *Historical Dictionary of South American Cinema*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.

SANTOS MOLANO Enrique, « Gabriel y Mady », *El tiempo*, Bogota, 2009.

TORRES SAN MARTÍN Patricia, « Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad », *Revista de estudios de género La Ventana*, Universidad de Guadalajara, vol 4,

VARGAS GONZÁLEZ María Isabel, « Memoria Viva (1993) de Martha Rodríguez y las complejidades de la antropología compartida en el proceso montaje audiovisual. » thèse sous la direction d'Amanda Concha- Holmes et Hugo Burgos.

3. Sites internet :

Site de Proimágenes Colombia : https://www.proimagenescolombia.com/index.php

Site du Ministerio de Cultura : https://www.mincultura.gov.co/Paginas/default.aspx