RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

Université de Toulouse

Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

La naissance d'un personnage cinématographique: Aux origines du vampire gothique tropical.

Thèse présentée et soutenue, le 1 juillet 2024 par

Felipe VARGAS PEDRAZA

École doctorale
ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité
Cinéma

Unité de recherche
LARA-SEPPIA-Laboratoire de Recherche en Audiovisuel-Savoirs, Praxis, et Poïétiques en Art

Thèse dirigée par
Paul LACOSTE

Composition du jury
M. Frederic SOJCHER, Président, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Mme Réjane HAMUS-VALÉE, Rapporteure, Université d'Évry
Mme Cécile SORIN, Rapporteure, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis
Mme Modesta SUAREZ, Examinatrice, Université Toulouse - Jean Jaurès
M. Paul LACOSTE, Directeur de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

Université Toulouse Jean Jaurès

Laboratoire de Recherche en Audiovisuel Savoir Praxis et Poïetiques en Art

LARA SEPPIA

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ

Spécialité Cinéma

Naissance d'un personnage cinématographique : aux origines du vampire gothique tropical.

VARGAS PEDRAZA, Felipe Armando

Présentée et soutenue publiquement

Le 1 juillet 2024

Directeur de Recherche

Paul LACOSTE.

Jury

Frédéric SOJCHER, Président, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Réjane HAMUS-VALLÉE, Rapporteure, Université d'Évry
Cécile SORIN, Rapporteure, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis
Modesta SUAREZ, Examinatrice, Université Toulouse - Jean Jaurès

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude envers mon directeur de thèse, Paul Lacoste. Son accompagnement tout au long de cette recherche a été très précieux. Sa présence, ses conseils et son point de vue éclairé ont joué un rôle clé dans mon parcours académique.

Je remercie également les institutions qui ont contribué au développement de cette thèse : le Laboratoire de Recherche en Audiovisuel LARA SEPPIA, l'Université de Toulouse 2 Jean Jaurès, ainsi que le financement de Colfuturo Colombia et le fonds de développement cinématographique Proimagenes en Movimiento. Leur soutien a été crucial pour la réalisation de ce travail.

Je tiens à exprimer mes remerciements à tous mes professeurs. Leur contribution a été importante pour mon cheminement académique et personnel. Leur dévouement à l'enseignement et à la transmission du savoir a nourri mon envie de connaissance et m'a toujours motivé.

Merci infiniment.

Sommaire

INTRODUCTION 8

1. VOLET RECHERCHE 14

1.1. ÉLÉMENTS DU CONTEXTE DU GOTHIQUE TROPICAL 15

Aux origines du gothique tropical. 17
L'état de la recherche à propos du cinéma gothique tropical. 22
Gothique tropical : Évolution et perspectives. 24

1.2. LES VAMPIRES: DES MYTHES ANCIENS AUX ÉCRANS DE CINÉMA. 28

La trace des proto-vampires: la mythologie antique et médiévale. 28
Transmission du mythe vampire à travers le prisme scientifique. 32
La prolifération du vampire au cours du XVIIIe et XIXe Siècle. 34
Le fils du diable: La caractérisation et l'influence de Dracula. 41
Le vampire aux origines du cinéma muet. 43
Les vampires dans le cinéma du XXe siècle. 45

1.3. AVANT LE VAMPIRE GOTHIQUE TROPICAL 54

Cinéma colombien au XXe siècle: La violence, le drame et la comédie 54
Le documentaire de protestation sociale. 56
Le précurseur du cinéma fantastique en Colombie 57
Cali, le berceau du vampire gothique tropical 60
Les fondateurs du Groupe de Cali 65
Les premières réalisations du Groupe de Cali 74
Le vampire à l'âge d'or du cinéma Colombien 88
Le Dracula hispanique: une stratégie hollywoodienne. 90
Le vampire dans le cinéma d'Amérique latine 92

1.4. "PURA SANGRE" : ENTRE LA CATHARSIS ET LA DÉNONCIATION 97

1.4.1. Sur les traces d'un « Serial Killer » 99

Un monstre entre la réalité et la fiction. 103
Du personnage historique au vampire de fiction. 104
Rapport entre le serial killer et le vampire. 109
Monstres médiatiques : La création de l'horreur à travers les médias. 114

1.4.2. L'organisation vampirique 118

Roberto Hurtado : le vampire 118
Vampirisme par procuration 120
Le docteur Fuss: le savant scientifique 124
Adolfo Hurtado: l'adversaire 126
Florencia: la vampiresse 132
Perfecto et Hervé: les adjuvants 137

1.4.3. L'alimentation du vampire : Transfusions, substances et exploitation sociale. 144

Ce qui le vampire rejette: Xénophobie, discrimination et exclusion. 145
Les délices de l'ombre : Le festin de la corruption.....148
Le sang.....148
La cocaïne. 149
Le sucre. 150
Pénétration corporelle 153
Catharsis ou dénonciation.....156

1.5. "CARNE DE TU CARNE" : LES RACINES DU MAL 159

1.5.1. Le vampirisme: un affaire de famille 166

Andrés Alfonso.....169
Margaret.....172
La dualité filmique de « Carne de tu carne » 175
Convergence de traitements cinématographiques. 178
La flore et la faune : Le naturisme du gothique tropical. 180
Inceste et vampirisme : La conjonction de deux tabous 184

1.5.2. L'origine du vampire l'histoire colombienne. 189

Rites de sang: Vampirisme et cannibalisme comme rébellion identitaire. 191
Du cimetière indigène au massacre actuel 199
La violence gratuite : Guerre Bipartisane et vampirisme. 205
Les Goths et la famille conservatrice 208
Le massacre: pratiques de violence. 211
La lutte de classes, la chasse aux vampires. 216

1.6. CONCLUSIONS DE LA RECHERCHE.....220

Les vampires, les enfants de la violence. 222

2. VOLET CRÉATION.....228

Il n'y a rien de fantastique 231

2.1. CONSTRUCTION DU PERSONNAGE VAMPIRIQUE 239

2.1.1. Les personnages historiques: témoignages 239

Robinson - Le vampire cannibale 240
Hiérarchie vampirique: Apôtres et messies.....243
Gladys - Les souvenirs d'un cauchemard 244
Portait du vampire: l'artiste peintre.....246

2.1.2. La création de personnages 250

Anderson - Le vampire. 252
Luzmila - La proie. 254
Don Carlos - Le messie, le mentor. 257
Muela Rica - L'apôtre, le traitre. 258
À place d'une chauve-souris, un vautour 258

2.2. ÉCRITURE DU FILM - LA 3E COMMUNION.....260

Conflit 260
Synopsis 260

Espace diégétique 261
Structure narrative 262
Traitement du temps diégétique 263
Résumé 264
Scénario 265
Acte I - La 1e communion 267
Acte II - La 2e communion 308
Acte III - La 3e communion 337

2.3 CONCLUSIONS DE LA CRÉATION 368

3. BIBLIOGRAPHIE 372

4. ANNEXES 405

Traduction de l'entretien entre Matei Simion Petrișor et Felipe Vargas, au Château de Bran en Roumanie. 405

Liste des tableaux

Tableau 1 – Évolution démographique de Cali au cours du XXe…….62
Tableau 2 – « Pura sangre » Arbre généalogique et tableau de personnages……..123
Tableau 3 – « Pura sangre » La liste de contrôle de la psychopathie……..…138
Tableau 4 – « Carne de tu carne » Arbre généalogique et tableau de personnages……..……..167
Tableau 5 – tableau d'équivalences entre les personnages……..……263

Table des illustrations

Figure 1 - Affiche du film "Pura sangre" Luis Ospina 1982…….15
Figure 2 - Affiche du film " Carne de tu carne " Carlos Mayolo 1983…….16
Figure 3 - Couverture du roman "La mansion de Araucaima, Alvaro Mutis. Edition février 1983….19
Figure 4 - Tête zoomorphe "Le vampire" Culture Tolita. Museo Chileno de Arte Precolombino…..29
Figure 5 - Couverture de Varney le vampire, écrite par James Malcolm Rymer et Thomas Peckett Prest, publié entre 1845 et 1847……38
Figure 6 - Ramiro Arbeláez, Andrés Caicedo et Luis Ospina dans la cabine du cinéma San Fernando lors d'une séance du Ciné Club de Cali, 1971……..73
Figure 7 - Luis Ospina et Carlos Mayolo pendant le tournage de "Asunción" 1976……86
Figure 8 - Photogramme du film "Bajo el cielo antioqueno". Arturo Acevedo 1925……89
Figure 9 - Coupures de presse, journal « El Pais » 1964……..…101
Figure 10 - Représentation tirée des chroniques de Brodoc montrant Vlad Tepes dînant devant une "forêt de pals"……..106
Figure 11 - Photogramme de "Pura sangre", Luis Ospina 1982……..……118
Figure 12 - Photogramme du film "Pura sangre" Luis Ospina 1982……..….124
Figure 13 - Photogramme du film "Pura sangre" Luis Ospina 1982…….……..…129
Figure 14 - Photogramme du film "Pura sangre" Luis Ospina 1982……..….132
Figure 15 - Photogramme du film " Pura sangre" Luis Ospina 1982…….…….137
Figure 16 - Photogramme du film "Carne de tu carne" Carlos Mayolo 1983……..…169
Figure 17 - Photogramme du film "Carne de tu carne" Carlos Mayolo 1983……..……173
Figure 18 - Photogramme du film "Carne de tu carne", Carlos Mayolo 1983……181
Figure 19 - Photogramme du film "Carne de tu carne", Carlos Mayolo 1983……183
Figure 20 - Photogramme du film " Carne de tu carne " Carlos Mayolo 1983……..…..…212
Figure 21 - Photo de José Maria Salazar. © 2007 Felipe Vargas Pedraza……..……..……..…..……232
Figure 22 - Carte imaginaire de « La Croix » (El Cruce) pour le film « La 3e Communion ». © 2024 Felipe Vargas Pedraza…….……..……261
Figure 23 - Photogramme "Entretien avec Matei Simion Petrișor au chateau de Bran, Rumanie. © 2023 Felipe Vargas Pedraza…….408

INTRODUCTION

L'émergence de la figure vampirique dans la cinématographie colombienne est un phénomène fascinant qui trouve ses racines dans une combinaison complexe de facteurs esthétiques et socio-historiques. Cette thèse examine de près cette émergence en se concentrant sur deux aspects cruciaux : l'analyse des œuvres cinématographiques elles-mêmes et son rapport à l'histoire de la société colombienne contemporaine.

Comment la figure du vampire peut-elle se réinventer dans le contexte colombien ? Comment la construction de cette figure peut-elle refléter les dynamiques sociales et culturelles ? Cette thèse vise à explorer et à compléter les particularités liées à la caractérisation du vampire en Colombie du point de vue de l'esthétique cinématographique, en mettant principalement l'accent sur la construction des personnages.

Ces personnages cinématographiques offrent des éléments de réflexion sur l'histoire du territoire. Ils mettent en lumière la dégradation sociale qu'a subie le pays entre les années 1980 et les années 2020.

Les vampires du gothique tropical émergent de l'intersection entre la réalité et la fiction. Je suis particulièrement intéressé par l'imbrication la plus fine entre le personnage historique ayant vécu ces événements bien réels et son alter ego fictionnel.

Cette étude se compose de deux volets complémentaires, la recherche et la création.

D'abord, le volet recherche dans lequel nous explorerons les premiers films de vampires du cinéma colombien : "Pura sangre" de Luis Ospina réalisé en 1982 et "Carne de tu carne" de Carlos Mayolo en 1983. Nous analyserons comment ces œuvres ont adapté et transformé le mythe du vampire pour l'inscrire dans un paysage culturel et social particulier. Cette thèse vise à comprendre les monstres présentés à travers ces films, a la fois protagonistes et antagonistes.

Malgré les nombreuses études sur le cinéma gothique tropical de Cali, une approche spécifique manque encore pour éclairer la manière dont les personnages vampiriques sont élaborés sur le plan esthétique cinématographique. Jusqu'à présent, les recherches sur le cinéma gothique tropical se sont principalement concentrées sur la configuration du gothique tropical, les artistes pionniers de ce courant et son importance socioculturelle. Aucune étude n'a encore été dédiée à la construction des

personnages vampiriques dans le cinéma gothique tropical du point de vue de la réalisation cinématographique. Cette recherche vise à analyser la structure de ces personnages, leurs interactions et leur parcours dramatique. L'objectif est d'identifier les spécificités de la construction du vampire dans le gothique tropical par rapport à la tradition occidentale, en examinant sa caractérisation, son profil psychologique et son évolution au sein de l'intrigue.

Les études préalablement menées nous permettent d'affirmer que, dans le contexte du cinéma gothique tropical, le vampire est utilisé comme un outil de dénonciation, agissant en tant qu'allégorie pour représenter des réalités conflictuelles et morbides. Les vampires du gothique tropical sont des reflets des inégalités, de la corruption et des abus de pouvoir, apportant ainsi une dimension critique à la société.

Ces vampires offrent un espace symbolique pour l'expression des émotions liées à des problèmes sociaux tels que l'inégalité et l'exploitation. On pourrait alors les considérer comme des catalyseurs cathartiques, car d'une certaine façon, le vampire du cinéma gothique tropical facilite l'expression et la libération des émotions refoulées ou inconscientes au sein de la société.

Pour analyser les vampires du gothique tropical, nous examinerons quatre points principaux. Tout d'abord, nous aborderons la notion de personnage en utilisant la méthode de Constantin Stanislavski[1]. Nous prendrons en considération les aspects internes et externes qui contribuent à la singularité du personnage. Les aspects internes incluent le profil psychologique, les traits de caractère, les motivations, les enjeux, et le conflit. Généralement, ces éléments découlent du passé du personnage, des traditions familiales et des héritages traumatisants. Ensuite, nous aborderons les aspects externes, parmi lesquels nous pouvons classer l'apparence physique, les costumes, les accessoires, les armes, les véhicules, les décors et les ambiances.

Le troisième point d'analyse porte sur la courbe dramatique du vampire. Dans cette phase, notre attention se concentre sur la manière dont il interagit avec les autres et comment, à travers ses actions, il trace une trajectoire dans le récit. Nous examinons les différentes étapes que les vampires traversent lors de sa transformation tout au long du film. Pour cette analyse, nous nous appuyons sur des structures telles que le monomythe proposé par Joseph Campbell, où la trajectoire du héros se structure dans le récit à travers une série d'étapes marquant sa transformation, son échec et sa réussite face à certaines épreuves.

Le quatrième prisme se consacrera à la captation filmique, explorant le traitement de l'image. Cela inclura le choix du point de vue, la valeur du cadre, les éventuels

[1] Stanislavski, C. S., & Станиславский, К. С. (1936). *La formation de l'acteur Constantin Stanislavski*. 20.

mouvements de la caméra, ainsi que l'éclairage. Nous examinerons également la caractérisation à travers le traitement du cadrage et du découpage, en scrutant la composition, l'utilisation de la lumière, ainsi que les dynamiques entre la mise en scène et la caméra. De plus, nous aborderons des éléments de montage tels que le contrepoint, la gestion du rythme, et la conception sonore, dans le but de saisir pleinement la dimension cinématographique de la représentation du vampire.

En résumé, l'analyse des personnages vampiriques repose ici sur quatre aspects fondamentaux de sa construction: la structure, la trajectoire, l'interaction et le filmage.

Ainsi, l'objectif de cette thèse est de forger, à travers la recherche, des outils pour la création cinématographique, principalement en ce qui concerne la création de nouveaux vampires et la symbolique du sang.

Ce travail, dans sa recherche des origines de la création d'un personnage, a nécessité l'utilisation de nombreux outils et a mobilisé plusieurs champs disciplinaires. Tout d'abord, cette thèse propose un cadre historique dans lequel se trace l'émergence du groupe de Cali en tant que mouvement cinématographique et, de la même manière, un cadre géographique pour introduire la ville de Cali, épicentre de ces films de vampires.

L'étude présente un cadre théorique dans lequel l'histoire du concept de vampire est passée en revue tout au long de l'histoire : dans la mythologie ancienne, dans la tradition médiévale, dans la science des lumières, dans la littérature gothique et dans le cinéma.

Les références cinématographiques principales proviennent du monde anglo-saxon et mexicain, puisque ce sont ces cinématographies qui ont dominé la diffusion dans les salles de cinéma en Colombie depuis les années 1930. A l'exception des films d'horreur anglais des années 1950, les films européens qui parvenaient à circuler sur le marché des salles étaient souvent classés comme "cinéarte" et étaient donc relégués dans des lieux spécialisés comme les cinémathèques et les ciné-clubs.

Le marché du film hispanophone en Colombie était dominé par le cinéma mexicain. Le cinema de l'Amérique du sud était assez méconnu dans les années 1980 à Cali car, le seul festival de cinéma dans lequel les films latino-américains circulaient était celui de Cartagena, célébré à l'opposé du pays sur la cote caraïbe. Le festival du film de Bogota n'a été inauguré qu'en 1984. Au niveau continental, cette méconnaissance était encore plus marqué avec le cinéma brésilien à cause de la frontière linguistique.

Si des appropriations très intéressantes de la figure du vampire avaient déjà été réalisées ailleurs en Amérique du Sud, elles étaient inconnues en Colombie et déconnectées du groupe de Cali.

Le cinéma sud-américain a commencé à gagner en popularité en Colombie plus tard dans les années 1990, notamment l'argentin, grâce à la popularisation des cassettes vidéo, de la télévision et à l'ouverture de nouveaux festivals.

D'autre part, cette thèse prend en compte la figure du vampire qu'au cinéma et non à la télévision colombienne car à la télévision, bien qu'il y ait eu des personnages vampires dans des séries comme « La hora del vampiro » de 1987 et sa suite « Vampiromania » réalisée par Kepa Amuchastegui, il s'agissait de personnages qui cherchaient à reproduire l'iconographie du vampire gothique d'origine slave et qui, d'autre part, ne favorisaient pas la réflexion sur l'histoire politique du pays.

Les personnages vampiriques du gothique tropical de Cali sont directement liés à des événements historiques réels. Et c'est précisément grâce à cette convergence entre réalité et fiction que ces personnages acquièrent une valeur historique et narrative profonde.

Dans un deuxième temps, le volet création dans lequel les résultats de la recherche serviront de base à la création de nouveaux personnages cinématographiques. Ce processus aboutira à l'élaboration d'un scénario de long métrage de fiction.

Ma principale carte, pour tenter, comme il a été dit, de « comprendre le monstre » de l'intérieur fut la création. Et réciproquement, dans une démarche de documentation, d'imprégnation, le volet recherche sert de base pour l'écriture du scénario d'un long métrage de fiction intitulé "La troisième communion". La trame est construite à partir de témoignages de personnes réelles qui ont vécu les atrocités des massacres soit en tant que victimes soit en tant qu'auteurs et qui évoquent des éléments vampiriques dans leurs témoignages.

Le film s'intitule la troisième communion parce qu'il expose le vampirisme comme un acte cérémoniel de communion de sang et de chair dans le contexte des massacres colombiens.

Le film se développe en trois actes, chaque acte présente une communion, catholique, vampirique et chamanique. Le film combine deux temps diégétiques, le présent qui se déroule en 2022 et le passé qui se déroule en 2002.

Le résultat est un scénario qui raconte l'histoire d'Anderson, un ex-combattant tourmenté par son passé et qui doit décider de reproduire l'histoire ou de la changer.

Fondamentalement, il s'agit de la lutte d'un homme pour changer le destin de son territoire face à une réalité corrompue et violente. D'une certaine manière, « Mon » Anderson tremble, hésite davantage que les vampires étudiés dans le volet recherche, car il assume une mission malgré lui.

Cette étude propose une perspective holistique sur la réinvention de la figure du vampire dans le cinéma colombien en examinant à la fois ses aspects esthétiques et ses implications sociales, historiques et culturelles. En intégrant également l'aspect de la recherche-création, l'étude propose une démarche qui allie théorie et pratique. En développant un scénario de long métrage de fiction basé sur les conclusions de l'étude, elle offre une nouvelle perspective artistique tout en approfondissant la compréhension de la réinvention du vampire dans le contexte colombien.

Depuis sa naissance, le cinéma a été le reflet des préoccupations et des aspirations de la société qui le produit. Il est le miroir de l'imaginaire collectif, un instrument de narration puissant qui explore les profondeurs de l'âme humaine, tantôt en reflétant la réalité, tantôt en défiant les limites du possible. Au sein de cette vaste toile, une figure mythique et paradoxale a émergé, à la fois terrifiante et séduisante, incarnant une multitude de symboliques, de peurs et de désirs : le vampire.

La Colombie, avec sa riche diversité culturelle et son histoire complexe, a traversé des décennies marquées par des défis sociaux, politiques et économiques. Cette thèse explore comment le vampire, issu du folklore européen, s'est inséré de manière unique dans la scène cinématographique colombienne.

Cette étude s'efforce d'approfondir notre compréhension de la puissance cathartique du cinéma en tant qu'outil de représentation culturelle et sociale. Il explore comment une figure légendaire peut transcender les barrières géographiques et temporelles, trouvant sa résonance tant dans un contexte spécifique que dans un contexte universel. De plus, il a pour ambition de jeter une nouvelle lumière sur la manière dont le personnage vampirique est construit en tant qu'élément narratif profondément symbolique. L'étude de la figure du vampire est capable d'illuminer les zones d'ombre, non seulement au sein de la société colombienne, mais aussi au sein des sociétés contemporaines en général. Cette recherche aspire ainsi à révéler la signification profonde de cette figure légendaire dans la représentation cinématographique, mettant en évidence sa pertinence dans la réflexion sur les enjeux culturels et sociaux de notre époque.

Cette recherche explore comment le vampire, tel qu'il est représenté au cinéma, devient un symbole fort et une métaphore puissante des problèmes sociaux et culturels. Elle vise à mieux comprendre l'émergence de vampires en nous poussant à réfléchir sur les défis actuels qui façonnent la société contemporaine.

Plusieurs hypothèses sont examinées dans ce parcours. Parmi celles-ci, on souligne que la figure du vampire en Colombie est associée aux pratiques anthropophages précolombiennes. Une autre hypothèse suggère que les vampires en Colombie sont liés à la noblesse coloniale espagnole. On peut également envisager que la figure du vampire en Colombie intègre des éléments de l'histoire violente du pays, ou encore que le vampire en Colombie soit chargé d'éléments pluriculturels qui, combinés à la tradition vampirique occidentale de la littérature et du cinéma, se concrétisent dans une nouvelle construction du personnage vampirique. Il semble que le vampire en Colombie émerge grâce à la rencontre entre le monde périphérique et le monde globalisé. Je vous invite à m'accompagner dans cette exploration académique et créative pour étudier la nature du vampire dans la cinématographie colombienne.

1. VOLET RECHERCHE

1.1. ÉLÉMENTS DU CONTEXTE DU GOTHIQUE TROPICAL

En 1982, à Cali, le vampire a fait son entrée dans la cinématographie colombienne avec la sortie d'un long métrage intitulé "Pura sangre" (Sang pur), réalisé par Luis Ospina. Un an plus tard, le film intitulé "Carne de tu carne" (Chair de ta chair), réalisé par Carlos Mayolo, mettait en scène également des buveurs de sang. Ces deux films représentent à la fois les deux premiers longs métrages de vampires de la cinématographie colombienne et les pionniers d'un mouvement cinématographique connu sous le nom de "cinéma gothique tropical".

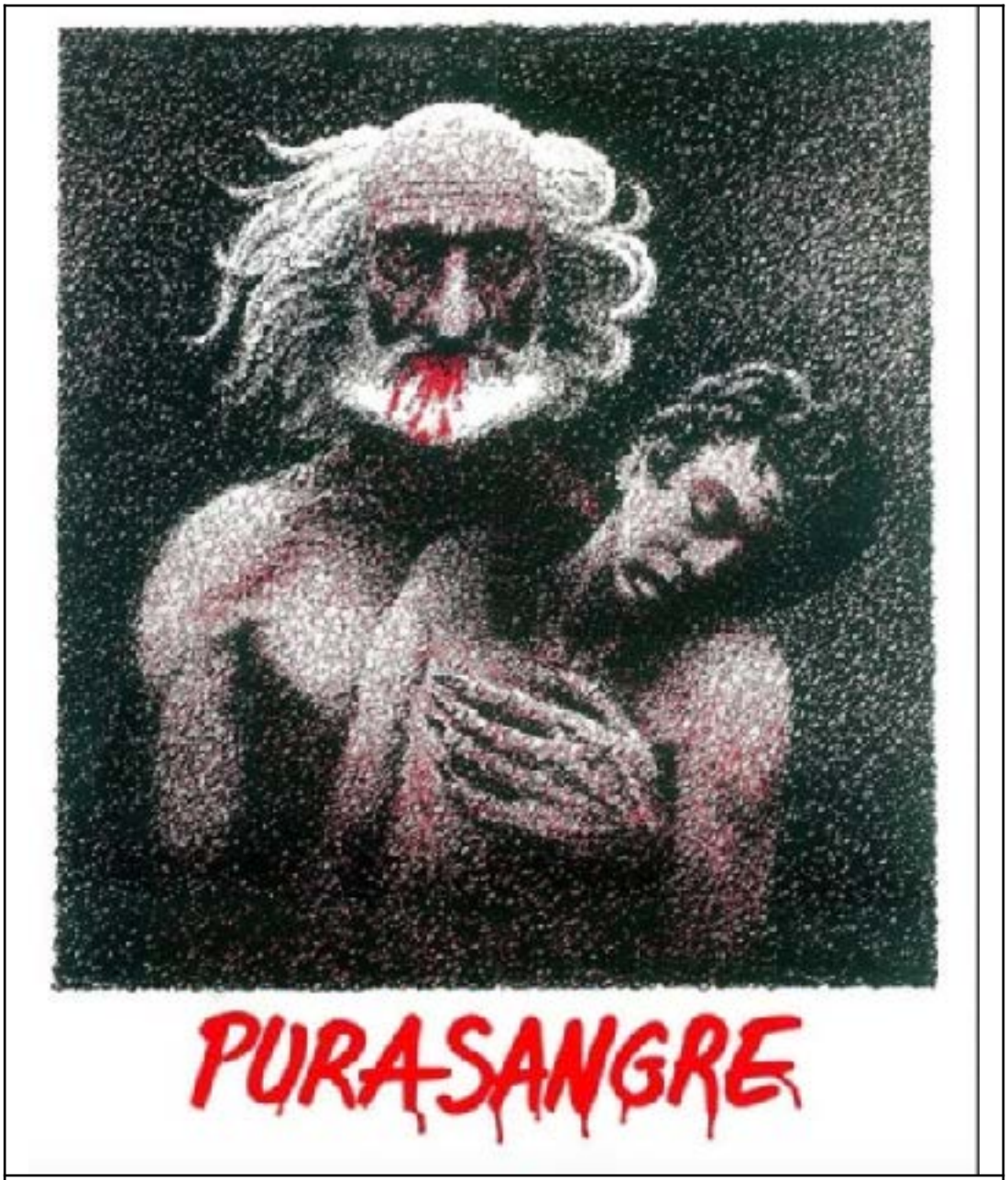


Figure 1 - Affiche du film "Pura sangre". Luis Ospina 1982.

Bien que de courte durée, peu connu et n'ayant pas suscité un impact significatif auprès du public local, le mouvement du cinéma gothique tropical demeure la seule tentative avant-gardiste dans l'histoire cinématographique colombienne. Malgré ses limites en termes de technique cinématographique et de réception mitigée de la part du public, il se distinguait par une proposition riche en symbolisme. Cette tentative démontrait la capacité à dramatiser les réalités historiques et contemporaines profondément traumatisantes à travers le genre fantastique et notament la figure du vampire.



Figure 2 - Affiche du film " Carne de tu carne " Carlos Mayolo 1983.

Ces films ne marquent pas seulement l'émergence du vampire dans la cinématographie colombienne, mais soulèvent également la nécessité de formaliser un regard cinématographique distinct et singulier. Au fil du temps, le gothique tropical est devenu un sous-genre incontournable de l'horreur et un chapitre essentiel de l'histoire du cinéma colombien, faisant ainsi l'objet d'études approfondies par les spécialistes au cours des quatre dernières décennies. Cette thèse se penche sur la naissance du vampire dans le contexte colombien tout en examinant la construction des personnages vampiriques du gothique tropical en tant que mouvement cinématographique.

Les précurseurs du cinéma gothique tropical, à qui nous devons l'émergence du vampire dans la cinématographie colombienne, sont connus sous le nom du Groupe de Cali.

Le Groupe de Cali a produit au total trois longs métrages entre 1982 et 1986, mais seuls les deux premiers incluent explicitement la figure du vampire. "Pura sangre" de Luis Ospina de 1982 et "Carne de tu carne" de Carlos Mayolo 1983.

Dans film « La mansión de Araucaima », adapté du roman homonyme d'Alvaro Mutis par Carlos Mayolo en 1986, le vampirisme n'est pas explicite. Ce film explore le thème de la consommation sexuelle, pouvant être interprétée comme une forme de vampirisation symbolique, mais à aucun moment les personnages ne pratiquent l'acte de l'absorption de sang.

Cette étude se concentrera donc uniquement sur "Pura sangre" et "Carne de tu carne". Ces deux films marquent un tournant dans le cinéma colombien en introduisant pour la première fois des personnages se nourrissant de sang, donnant ainsi naissance au concept du vampire dans le cadre du gothique tropical.

Aux origines du gothique tropical.

L’origine du gothique tropical est attribuée à une discussion qui a eu lieu au Mexique en 1963 entre l'écrivain colombien Alvaro Mutis et le réalisateur espagnol Luis Buñuel sur la possibilité de transposer le gothique anglais dans les décors tropicaux. Selon Alvaro Mutis, son interlocuteur Luis Buñuel, se méfiait de la possibilité de créer de la littérature gothique dans les régions chaudes.

« Le dije que se podía ambientar una novela gótica en la tierra caliente, en el trópico. Entonces me dijo que era completamente absurdo, porque la novela gótica inglesa exige el castillo, el ambiente brumoso, invernal de Inglaterra, generalmente a la orilla del mar, donde revientan las olas y otras convenciones de las novelas de la señora Radcliffe […] entonces lo desafié. "Yo voy a escribir una novela gótica de Tierra caliente y, si sirve la vas a tener que filmar". Él me respondió: "Si sirve, si me convence tu novela lo voy a hacer y Luis me dijo que era imposible hacerla porque al cambiar el escenario convencional la novela dejaba de ser gótica". Le pedí quince días para demostrárselo como tocaba, y ahí llegue con "La mansión de Araucaima". A la tarde siguiente me llamó por teléfono y me dijo que tenía toda la razón. »

« Je lui ai dit qu'on pouvait créer un roman gothique dans la région chaude, dans les tropiques. Il m'a dit que c'était complètement absurde car le roman gothique anglais exigeait un château, une atmosphère brumeuse, hivernale d'Angleterre, généralement au bord de la mer, où les vagues se brisent et d'autres conventions […] Alors, je l'ai défié. "Je vais écrire un roman gothique de Tierra caliente et, si ça marche, tu devras le filmer". Il m'a répondu: "Si ça marche, si ton roman me convainc, je le ferai". Luis m'a dit que c'était impossible de le faire car en changeant le décor conventionnel, le roman ne serait plus gothique. Je lui ai demandé quinze jours pour lui prouver le contraire et j'ai fini par arriver avec "La mansión de Araucaima". Le lendemain après-midi, il m'a appelé et m'a dit que j'avais raison. »

Alvaro Mutis [2].

C'est ainsi qu'Álvaro Mutis est considéré comme le premier auteur d'un récit gothique des terres chaudes. "La Mansión de Araucaíma" a été publié en 1973 à Buenos Aires par Sudamericana, puis réédité en 1978 par Seix Barral, une maison d'édition basée à Barcelone.

[2] Amaya, F. (2014). "*Gótico tropical : Las apuestas de Mutis*". Annali Liv *2*.

Certains auteurs tels qu'Anita Lundberg, Katarzyna Ancuta, Agnieszka Stasiewicz-Bieńkowska[3] et Mike Cooper[4] considèrent le gothique tropical comme un oxymore, car il suppose l'opposition de deux idées, telles que le soleil et les ténèbres, la chaleur et le froid, la nuit et le jour.

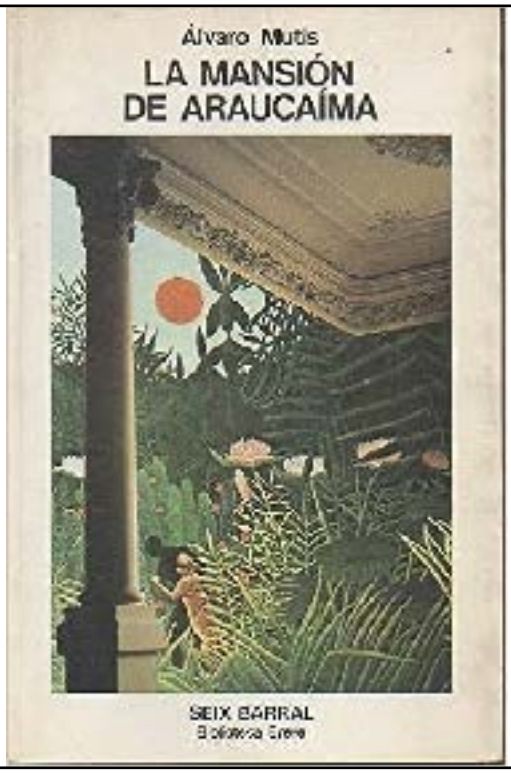


Figure 3 - Couverture du roman "La mansion de Araucaima, Alvaro Mutis. Edition février 1983.

La couverture du roman "La Mansion de Araucaima" dans son édition de 1983 publiée par Seix Barral illustre le choc entre le paysage tropical et les structures gothiques. L'image de la couverture présente l'œuvre "Personne noire attaquée par un jaguar" d'Henri Rousseau de 1910, encadrée par une colonne et un plafond de style gothique. Le contraste entre le gothique et le tropical se manifeste par la couleur et la forme. D'une part, les formes organiques, entrelacées et ondulées de la végétation tropicale se heurtent à la structure rigide de la colonne et du plafond, et d'autre part, la couleur de la saturée végétation choque avec les éléments gothiques dépourvus de couleur.

3 Lundberg, A., Ancuta, K., & Stasiewicz-Bieńkowska, A. (2019). Tropical Gothic : Arts, humanities and social sciences. ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics, 18(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3685

4 Tropical Gothic | Mike Cooper. (s. d.). Consulté 16 août 2023, à l'adresse https://www.cooparia.com/tropical-gothic/

Alvaro Mutis est né à Bogota en 1923, mais c'est à Bruxelles qu'il a passé ses premières années, entre 1925 et 1932. Suite au décès soudain de son père, il a dû retourner avec sa mère en Colombie pour prendre en charge une plantation de canne à sucre près d'Ibagué. Dès son jeune âge, il a été confronté au contraste entre la culture européenne et la culture latino-américaine. La plantation de canne à sucre, symbole du pouvoir colonial et esclavagiste, ainsi que les voyages en bateau et les aventuriers interocéaniques, sont des thèmes récurrents dans son œuvre. Alvaro Mutis devient ainsi un écrivain dont la vision de la réalité est partagée entre deux mondes en apparence opposés.

Pour Alvaro Mutis, le gothique représente avant tout la folie des hommes, leurs souffrances et le mal qui les habite[5]. Cependant, cette folie n'est pas exclusive à l'Europe. Son adolescence en Colombie, au sein d'une plantation de canne à sucre et le contraste avec la vie en Europe a posé les bases de sa littérature.

Bien que l'œuvre d'Álvaro Mutis et sa discussion avec Buñuel aient donné naissance au concept de gothique des terres chaudes, et que la littérature de Mutis explore le gothique dans le contexte colombien, le concept de gothique tropical tel que nous le connaissons aujourd'hui n'est devenu populaire que grâce aux réalisations de Carlos Mayolo et Luis Ospina, les principaux réalisateurs du Groupe de Cali. Selon le Dr Marc Berdet, expert en gothique tropical, c'est le réalisateur Carlos Mayolo qui a directement donné naissance à ce concept à travers ses films[6].

Osea que nosotros descubrimos que en medio de nuestra cultura había vampiriasis. El horror tiene causas, y tiene victimas, y las victimas eran los campesinos del Valle del Cauca, y los malos, y los vampiros, y los demonios, eran los señores feudales.

…Nous avons découvert qu'au milieu de notre culture, il y avait du vampirisme. L'horreur a des causes et des victimes, et les victimes étaient les paysans de la vallée de Cauca. Les méchants étaient les vampires et les démons étaient les seigneurs féodaux.

Carlos Mayolo[7].

[5] *Le gothique tropical—YouTube*. (s. d.). Consulté 15 mai 2022, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=CPtHCpwRSFY&t=61s

[6] Berdet, Marc (Réalisateur). (2015). Conferencia Magistral Gótico Tropical, jueves 21 de mayo 2015. https://www.youtube.com/watch?v=MpUvFprxkJk

7 Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). El Vampiro de Ciudad Solar. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

Le gothique tropical se distingue par la capacité à déplacer et à substituer un cadre narratif d'un endroit à un autre, tout en conservant les éléments de style et de structure. Le gothique tropical remplace les températures froides, la sobriété et les paysages austères de l'hémisphère nord par la chaleur, l'exubérance et l'exagération de la région tropicale humide. On retrouve dans le cinéma du gothique tropical des éléments narratifs équivalents à ceux du gothique européen : des personnages, des lieux et des accessoires qui composent l'univers des vampires. Par exemple, les vastes haciendas des propriétaires terriens remplacent les grands châteaux féodaux du Moyen Âge, et ces grands propriétaires terriens incarnent la figure du comte.

Le cinéma gothique tropical a marqué une tentative unique d'explorer une avant-garde cinématographique en Colombie, mais le groupe de Cali n'a pas réussi à développer une filmographie plus étendue, ne comptant que trois longs métrages à son actif. En conséquence, le gothique tropical n'a eu qu'un impact limité sur la culture colombienne, car ces films sont relativement méconnus ou sous-estimés.

Le cinéma gotique tropical a été le seul mouvement cinématographique défini dans l'histoire de la cinématographie colombienne. Malgré sa conceptualisation et son message, il n'a pas obtenu l'acceptation nécessaire pour survivre dans une décennie comme les années 1980, au cours de laquelle le cinéma d'horreur et le cinéma à effets spéciaux en provenance d'Hollywood ont fait des avancées significatives en termes de technique, d’esthétique et de diffusion dans l'industrie du divertissement. Le cinéma gothique tropical est resté confiné à un public spécialisé. Dans le milieu cinématographique internationale, les films du gothique tropical continuent à être diffusés aujourd’hui lors de festivals et dans le cadre de recherches.

Ce mouvement cinématographique a émergé à Cali dans les années 1970 et s'est poursuivi dans les années 1980. Les réalisateurs, artistes et techniciens de cette période ont été absorbés par l'industrie télévisuelle et ont également embrassé le domaine de l’enseignement.

Alors que l'origine du concept de "gothique tropical" est attribuée à Alvaro Mutis, ce n'est pas cet écrivain qui a exercé la plus grande influence sur le mouvement cinématographique de Cali. Le cinéma gothique tropical puise davantage dans l'héritage littéraire d'Andrés Caicedo, un écrivain natif de la ville, qui était à la fois camarade et voisin de Luis Ospina et Carlos Mayolo. Ils ont partagé la complicité créatrice de la jeunesse à Cali pendant les années 1970. Ils ont exprimé une vision cinématographique novatrice. Grâce à leur travail, l'attention de la critique s'est portée sur Cali dans les années 1980 et c’est ainsi que l’expression “Caliwood" est apparue pour désigner toute l'activité cinématographique de la ville.

L'état de la recherche à propos du cinéma gothique tropical.

On constate un intérêt croissant pour l’étude et la mise en valeur du cinéma gothique tropical de Cali, surtout à partir de 2015. On peut mentionner l'hommage rendu à Carlos Mayolo lors de la cinquième édition du Festival International de Cinéma UNAM, FICUNAM, en 2015, l'hommage à la vie et à l'œuvre du réalisateur Luis Ospina par le Festival International du Cinéma de Cartagena de Indias (FICCI) en 2016, ainsi que la rétrospective "Focus - Caliwood: Hier, Aujourd'hui, Demain" présentée lors du festival Cinélatino de Toulouse en 2017. En outre, l'exposition intitulée "Gothique Tropical, Variations de Lumière dans des Dimensions Multiples" a eu lieu au Musée de Pereira en 2018.

À partir de 2015, des chercheurs internationaux de plusieurs disciplines se sont intéressés à ce sujet, apportant une contribution substantielle à la compréhension de ce sous-genre. L'un d'entre eux est le docteur en philosophie Marck Berdet, qui en 2016 a examiné le cinéma gothique tropical de Cali depuis la perspective de l'anthropologie matérialiste.

Pour le Dr Marc Berdet, le gothique tropical propose une esthétique fantastique permettant de critiquer les relations de domination coloniale et post-coloniale du pôle sud[8]. Dans ses articles intitulés "Dernière séance à la Cité solaire (Cali, 1971-1977).: Sociogenèse d’une cinéphilie colombienne[9]" et "Gothique tropical et surréalisme.: Le roman noire de Caliwood[10]", Marc Berdet explore l'esthétique du gothique tropical à travers les relations anthropologiques de pouvoir.

8 Berdet, M. (2016). Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. Acta Poética, 37(2), Article 2. https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.766

9 Berdet, M. (2016). Dernière séance à la Cité solaire (Cali, 1971-1977). Sociogenèse d’une cinéphilie colombienne. Socio-anthropologie, 33, Article 33. https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.1981

10 Berdet, M. (2016). Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. Acta Poética, 37(2), Article 2. https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.766

“¿Qué es entonces el "gótico tropical”? Historias de vampiros, zombis, incesto, canibalismo social y antropológico entre clases, sobre un fondo de antiguo esclavismo y colonialismo moderno propio de América Latina.”

"Qu'est-ce que le "gothique tropical”? Des histoires de vampires, de zombies, d’inceste, de cannibalisme social et anthropologique entre classes, sur un fond d’ancien esclavagisme et de colonialisme moderne propre à l’Amérique Latine.”

Marc Berdet [11].

L'une des chercheuses les plus éminentes dans le domaine du cinéma gothique tropical de Cali est la docteure Juana Suárez, spécialisée en littérature latino-américaine à l'Université de l'Oregon et de l'Arizona. Depuis 2009, elle se consacre à ce sujet, analysant l'émergence de ce sous-genre et cherchant à le relier à l'histoire sociale et politique du pays. Elle produit des essais critiques tels que "Cinembargo Colombia"[12], offrant une perspective sur l’histoire de la cinématographie colombienne. Elle a également écrit "Vampiros en la hacienda: el gótico tropical"[13], une rétrospective biographique sur l'origine de ce mouvement cinématographique.

Juana Suárez a réalisé une étude détaillée sur le travail de Luis Ospina dans l'article intitulé "Luis Ospina: Tout a commencé par l’archive", publié dans les Cahiers Cinema23, dans la section "Mémoires".[14]”. Elle révèle le processus d'archivage et de reconstruction de la mémoire qu’il a mis en place pour la réalisation de son dernier documentaire. "Todo empezó por el fin" (Tout a commencé par la fin) sorti en 2015. Juana Suárez a été l'une des chercheuses ayant apporté des contributions très importantes à la valorisation du cinéma colombien, notamment lors de la restauration des films de Carlos Mayolo en 2015 et de Victor Gaviria en 2019. Son travail invite à

11 Berdet, Marc (Réalisateur). (2015). Conferencia Magistral Gótico Tropical, jueves 21 de mayo 2015. https://www.youtube.com/watch?v=MpUvFprxkJk

12 Suárez, J. (2009). Cinembargo Colombia : Ensayos críticos sobre cine y cultura. Universidad del Valle; in English Palgrave Macmillan, 2012

13 Suarez, Juana. (2009). Detalles de : Vampiros en la hacienda : › IDARTES - CINEMATECA Koha. https://bibliotecacinemateca.idartes.gov.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=93858

14 Suarez, Juana. (2016). LUIS OSPINA: TODO COMENZÓ POR EL ARCHIVO. *LOS CUADERNOS DE CINEMA23*, *NÚM.008*.

la réflexion sur un cinéma émergent en quête de lui-même et en constante transformation[15].

Il y a également d'autres chercheurs qui ont apporté d'importantes contributions au gothique tropical de Cali, tels que le Dr Felipe Gomez, spécialiste en langue espagnole et littérature à l'Université du Michigan, la Dr Karolina Romero, spécialiste en sciences politiques à l'Université Autonome du Mexique et le docteur en études latino-américains Gabriel Eljaiek-Rodriguez de l'Université Emory. En 2004, Felipe Gomez publie son essai "Tropiques gothiques : vampirismes transculturels par le groupe de Cali[16]", dans lequel il explique l'utilisation de la figure vampirique comme un processus d'appropriation transculturelle et technologique. Quelques années plus tard, en 2018, le même auteur a contribué à la revue "eTropics[17]" avec un article sur la littérature et le cinéma gothiques de la ville de Cali, présentés comme un processus postcolonial de transculturation et de tropicalisation des conventions dominantes. Toujours en 2018, la Dr Karolina Romero publie un article intitulé "Le gothique tropical : débordement du corps et contre-production de subjectivités dans le capitalisme néolibéral" dans la revue d'analyse cinématographique "Montajes"[18]. En 2017, Gabriel Eljaiek-Rodriguez a publié un article[19] sur l'importance de la plantation de la canne à sucre dans le cinéma gothique tropical de Cali.

Gothique tropical : Évolution et perspectives.

Le gothique tropical ne connaît pas de frontières hégémoniques qui empêchent un traitement spécifique. En effet, à partir d'environ 2015, le concept de gothique tropical a été rapidement adopté par des auteurs, des critiques et des chercheurs du monde entier. Il est devenu un cadre de référence pour les productions de toutes les disciplines artistiques dans lesquelles se mélangent des éléments du gothique

---

[15] Suarez, Juana. (s. d.). El cine colombiano ¿Es posible otra mirada? *Universidad de Kentucky*.

[16] Gomez, Felipe. (s. d.). Trópicos góticos : 1 vampirismos transculturados por el Grupo de Cali.

17 G, F. G. (2019). The Tropical Gothic and Beyond : El Grupo de Cali's Legacies for Contemporary Latin American Literature, Cinema, and Culture. ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics, 18(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3687

[18] Romero, K. (s. d.). El gótico tropical : Desborde del cuerpo y contra-producción de subjetividades en el capitalismo neoliberal.

[19] Eljaiek-Rodríguez, G. (2017). Gothic in the Tropics : Transformations of the Gothic in the Colombian Hot Lands. In *Latin American Gothic in Literature and Culture.* Routledge.

européen non seulement avec des éléments du tropique américain mais aussi de l'australien, l'africain et de l'asiatique. Au cours des quatre dernières décennies, le concept de gothique tropical s'est étendu et réinventé. Actuellement, une vaste bibliographie contribue à la construction du concept de gothique tropical. La collection "Tropical gothic in literature and Culture"[20] a publié régulièrement des articles, avec des contributions provenant d'universités telles que l'Université des Amériques de Puebla, l'Université de León en Espagne, l'Université du Costa Rica, l'Université d'Edimbourg, l'Université de Surrey, l'Université du Mississippi et l'Université Linnaeus en Suède. La revue en ligne "eTropic"[21] hébergée par l'Université James Cook en Australie étend également le concept de gothique tropical à une perspective pluridisciplinaire appliquée à tous les horizons.

Le concept du gothique tropical est fréquemment utilisé dans l'étude de la littérature d'Amérique et des Caraïbes, les exemples sont nombreux. Pour commencer, la chercheuse Jennifer Donahue[22] en 2014 utilise le concept de gothique tropical pour identifier la blessure traumatique nationale infligée par le dictateur dominicain Rafael Trujillo à ce pays des Caraïbes pendant son règne, cela à travers l'étude du roman "The Brief Wondrous Life of Oscar Wao" (La brève et merveilleuse vie d'Oscar Wao) de l'écrivain dominico-américain Junot Díaz, publié en 2007. De même, le chercheur James D. Edwards[23] en 2016, utilise le concept de gothique tropical pour analyser la figure du zombie dans l'essai "Apocalypse" du même auteur publié en 2011, ainsi que dans la nouvelle intitulée "Monstro" publié en 2012.

Nous pouvons également trouver le concept du gothique tropical appliqué à l'œuvre de la romancière antiguaise-américaine Jamaica Kincaid, notamment au roman "My Garden" de 2001. À partir de cette œuvre, Eleanor Byrne[24] en 2018, explore l'esthétique de la mondialisation en utilisant comme référence le traitement pictural de la végétation tropicale dans l'œuvre de l'artiste naïf français Henri Rousseau. De

---

[20] Edwards, J. D., & Vasconcelos, S. G. T. (2016). Tropical Gothic in Literature and Culture : The Americas. Routledge.

21 Tropic Gothic. (s. d.). New Zealand Geographic. Consulté 23 février 2023, à l'adresse https://www.nzgeo.com/video/tropic-gothic/

22 Ajuria Ibarra, E. (2014). Studies in Gothic Fiction. Universidad de Las Américas Puebla, 3(2). http://sgf.cardiffuniversitypress.org/issue/archive/

[23]Edwards, J. D., & Vasconcelos, S. G. T. (2016). Tropical Gothic in Literature and Culture : The Americas. Routledge.

24Byrne, E. A. (2018). The Globalised Garden : Jamaica Kincaid's Postcolonial Gothic. Wagadu : A Journal of Transnational Women's & Gender Studies, 19, 77-90. http:// webhost1.cortland.edu/wagadu/

même, le concept de gothique tropical a été utilisé par d'autres auteurs pour analyser l'écriture d'auteurs mexicains tels que Laura Esquivel et Ines Ordiz Allonso-Collada.

Le concept du gothique tropical est repris pour étudier des phénomènes comme la représentation du Vaudou[25] africain et haïtien à travers le dessin traditionnel, la représentation de la chair, les os, les fantômes et le temps dans la littérature de fiction d'après-guerre au Vietnam[26], la présence du gothique dans l'iconographie catholique de villes tropicales de Malaysia, Chine et de l'Inde[27], la notion d'excès dans la littérature du south est de Queensland[28], sur le plan pictural, le chercheur Mark Wolff[29] a étudié le gothique tropical à travers la peinture australienne. Verena Bernardi[30] applique le concept de gothique tropical à l'analyse cinématographique de l'image de La Nouvelle-Orléans présentée dans la série de vampires "The Originals", diffusée à la télévision aux États-Unis entre 2013 et 2018, entre autres. Comme dans les exemples précédents et bien d'autres encore, de nombreuses applications du gothique tropical en tant que cadre de référence pour l'analyse de l'art sont observées, ce qui révèle la force que ce concept a acquise en traversant les frontières.

Le gothique tropical a été interprété comme étant le résultat d'un processus de post-colonialisation à l'échelle transnationale[31]. Il émerge en réaction aux mécanismes de transculturation qui découlent de la colonisation. Dans ce contexte, les sociétés dominées adoptent les codes esthétiques diffusés par les sociétés dominantes,

---

25 Montgomery, E. J. (2019). Gothic « Voodoo » in Africa and Haiti. ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics, 18(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3666

26 Armstrong, J. (2019). Gothic Resistances : Flesh, Bones, Ghosts and Time in Vietnamese Postwar Fiction. ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics, 18(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3686

27 Daly, S. (2018). Gothic Spaces and the Tropical City : Reading The Crocodile Fury, Haunting the Tiger, Life's Mysteries. ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics, 17(2), Article 2. https://doi.org/10.25120/etropic.17.2.2018.3653

28 Doolan, E. (2019). Hinterland Gothic : Subtropical Excess in the Literature of South East Queensland. ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics, 18(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3679

29 Wolff, M. (2019). In search of a Tropical Gothic in Australian visual arts. ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics, 18(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3691

30 Bernardi, V. (2019). Subtropical Gothic : New Orleans and Posthuman Supernaturals in The Originals. ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics, 18(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3689

31 Eljaiek-Rodríguez, G. (2017). Gothic in the Tropics : Transformations of the Gothic in the Colombian Hot Lands. In Latin American Gothic in Literature and Culture (https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315307671-8/gothic-tropics-gabriel-eljaiek-rodr%C3%ADguez). Routledge. https://www.academia.edu/33341196/Semillas_de_maldad_Early_Latin_American_Gothic

notamment dans les régions tropicales exploitées sous l'égide d'un système hégémonique. Le gothique tropical est ainsi une réponse à l'influence culturelle imposée par les puissances coloniales dans les régions tropicales.

Dans le film « Les Maîtres fous » de Jean Rouch en 1955, on observe comment les membres d'une secte en Afrique colonisée rejouent les rituels de leurs oppresseurs européens, exprimant ainsi une forme de catharsis à travers cette réappropriation symbolique. De manière similaire, le genre du gothique tropical explore également cette dynamique en utilisant les symboles coloniaux, mais avec une nuance importante : ce sont les descendants des colonisés qui réalisent ces films. Ils sont à la fois des oppresseurs et des opprimés. Cette inversion du point de vue offre une perspective unique sur les questions de colonisation et de décolonisation.

Ces films vont au-delà de la reproduction des tropes et des costumes des colonisateurs ; ils offrent également une vision pour critiquer et condamner les injustices de la colonisation. Ainsi, leur travail de représentation devient en il-même un acte de rébellion, où les réalisateurs interrogent leur propre rôle dans le système colonial.

Le genre du gothique tropical représente donc une forme de subversion culturelle. C'est une manière de réaffirmer l’identité et l’autonomie, tout en assimilant les influences coloniales et les codes artistiques predominantes.

1.2. Les vampires: Des mythes anciens aux écrans de cinéma.

Bien que Dracula soit aujourd'hui reconnu comme l'archétype central de la tradition vampirique, il est en réalité un personnage relativement récent dans la littérature. D'ailleurs, le cinéma a été inventé avant la publication du roman « Dracula » de Bram Stoker. Ainsi, réduire l'ensemble de la tradition vampirique à sa seule caractérisation serait simpliste. Nous allons plonger dans l'histoire du vampirisme afin d'identifier les influences ayant contribué à l'émergence des vampires contemporains et notamment les gothiques tropicaux. En revisitant les différentes incarnations et représentations du vampire à travers les époques, nous pouvons ainsi appréhender la diversité et la complexité de ce phénomène culturel, ainsi que son évolution au fil du temps.

La trace des proto-vampires: la mythologie antique et médiévale.

La figure du vampire moderne a certainement été façonnée par la littérature gothique, puis popularisée par le cinéma. Cependant, le vampire est-il un modèle gothique importé en Amérique, ou existe-t-il des vestiges d'une représentation vampirique antérieure ?

En Asie, par exemple, on peut évoquer le Jiang Shi de la Chine, le Manananggal des Philippines, le Penanggalan de la Malaisie et le Brahmarakshasa de la culture indienne.

Il ya des vestiges de représentations vampiriques dans l'univers précolombien, notamment la figure polymorphe de Camazotz, un dieu chauve-souris de la mythologie quiché originaire du Guatemala. Camazotz est associé à la nuit, à la mort et au sacrifice, et il est même mentionné dans le Popol Vuh, le grand livre de la civilisation maya, lorsque les jumeaux Hunahpú et Ixbalanque doivent traverser le monde souterrain.

Sur le territoire colombien et équatorien a été retrouvé une sculpture appelée "le vampire", provenant de la culture Tolita qui a prospéré le long de la côte pacifique de Tumaco entre 600 et 300 av. J.-C. La sculpture représente une créature mythologique munie de grandes mâchoires et d'une apparence féroce, associée à l'anthropophagie, une pratique répandue parmi diverses civilisations précolombiennes.



Figure 4 - Tête zoomorphe “Le vampire” Culture Tolita.

Museo Chileno de Arte Precolombino.

La consommation du sang était déjà un phénomène profondément enraciné sur ce territoire bien avant l'apparition du vampire moderne. Il existe des vestiges dans la mythologie précolombienne, certainement en lien avec des communautés pratiquant l’anthropophagie.

Aucune des représentations vampiriques présentes dans la mythologie antique et le folklore médiéval ne correspondent pas concrètement à la figure du vampire de la littérature moderne telle que nous la connaissons aujourd'hui. Ces créatures sont donc classées en tant que proto-vampires. Est-ce qu'il existe des modèles proto-vampiriques autochtones qui ont pu inspirer les vampires du gothique tropical ?

Comment ces mythes anciens ont-ils évolué au fil du temps jusqu'au cinéma gothique tropical ?

La majorité des proto-vampires de l'Antiquité occidentale sont représentés avec des caractéristiques féminines. Ils entretiennent souvent une relation troublante avec la maternité et les enfants, considérant les enfants humains comme une source de nourriture et les enfants monstrueux comme leur descendance. Les personnages

féminins du gothique tropical tels que Florencia ou Margaret sont-ils liés à cette période ?

Sekhmet, fille de Rê, la déesse égyptienne associée à la guerre, à la violence, mais aussi à la guérison, se présentait sous la forme d'une créature mi-femme, mi-lionne. Dans certains récits, elle est décrite comme ayant une soif insatiable de sang humain. Sa fureur ne s'apaisait que lorsqu'elle était enivrée par ce breuvage rouge.

Dans la mythologie mésopotamienne, on trouve Lamashtu, également connue sous le nom de Dimne dans les textes akkadiens. Elle est un démon féminin du premier millénaire avant J.C. Elle se nourrissait du sang résultant de l'assasinat de jeunes garçons, de l'avortement des femmes enceintes et des attaques contre les nouveau-nés[32]. Le seul dieu capable de la protéger était Pazuzu, le roi des démons et du vent, qui exerçait son pouvoir sur les démons "Lilû"[33].

Ces créatures proto-vampiriques de la mythologie égyptienne et mésopotamienne sont associées à l'image de la femme-animal.

Sur la plaque en bronze servant à protéger contre Lamashtu. Période néo-assyrienne, vers 911-609 avant J.-C., Musée du Louvre., on peut observer en haut la tête de lion de Pazuzu, tandis qu'en bas, la démon Lamashtu se nourrit du fluide vital de petits êtres alignés et interconnectés.

Il n'est pas fortuit que Lilû et Lilith partagent la même racine phonétique. Selon des études modernes, cette racine étymologique se retrouve dans les mythologies mésopotamiennes, sumériennes, assyriennes, babyloniennes, mandéennes, hébraïques et juives, et signifie "oiseau nocturne"[34]. Selon les études, les démons Lilû de la mythologie mésopotamienne ont donné naissance à la figure de Lilith dans la mythologie hébraïque en raison de l'exode qui a eu lieu pendant les guerres entre le royaume de Juda et l'Empire babylonien après l'invasion de la ville de Jérusalem

---

[32] Kühne, H. (2010). Dūr-Katlimmu 2008 and Beyond. Otto Harrassowitz Verlag.

33 Lambert, W. G. (2022). INSCRIBED PAZUZU HEADS FROM BABYLON. In INSCRIBED PAZUZU HEADS FROM BABYLON (p. 41-48). De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783112574188-005

34 Blair, J. M. (2009). De-demonising the Old Testament : An investigation of Azazel, Lilith, Deber, Qeteb and Reshef in the Hebrew Bible. Mohr Siebeck. http://bvbr.bib-bvb.de:8991/F?func=service&doc_library=BVB01&doc_number=018683969&line_number=0001&func_code=DB_RECORDS&service_type=MEDIA

par Nabuchodonosor II pendant l'été 587 avant J.C[35]. On estime que cette période a été observée par le prophète Isaïe, ce qui explique la mention de Lilith dans la Bible.

> *Les chats sauvages y rencontrent les hyènes, ,c'est le rendez-vous des boucs. ,C'est là que le démon Lilith prend un moment de repos.*
>
> *Isaïe 34:14 [36].*

Dans les mythologies grecques et romaines, sont apparus des personnages dérivés de Lilith tels que Lamia, Empousa et Mormo. Elles utilisaient leur apparence humaine pour approcher les hommes et leur sucer leur vitalité, les conduisant finalement à la mort, incarnant ainsi l'idéal de la tentation et l'image de la femme libérée dans la mythologie antique.

D'autres démons féminins apparaissent dans la mythologie grecque et romaine, telles que les Stryges, des démons féminins à l'apparence d'un oiseau. On les reconnaissait par leur cri strident et aigu. Elles étaient associées aux cimetières et aux oiseaux nocturnes. Chez les Arabes pré-islamiques, les Stryges prenaient le nom de Goule et étaient décrites comme mangeant la chair des cadavres en décomposition. La présence de ces créatures est devenue populaire dans l'architecture gothique postérieure. Plus tard, dans les traditions roumaines du Moyen Âge, apparaissent les strigoi, des sorcières vampires au visage de femme et au corps d'oiseaux.

La goule est une créature fascinante qui apparaît dans l'Histoire de Sidi Nouman des contes des Mille et une Nuits. La goule possède la capacité de se métamorphoser en une belle jeune femme pour attirer ses victimes. Les goules se distinguent par leur soif de sang et de chair humaine. Elles sont également réputées pour traquer les vivants afin de se nourrir de leur énergie vitale. Ainsi, la goule incarne une version orientale du mythe vampirique, avec des éléments distinctifs empruntés à la culture et à la mythologie arabes.

Le terme "strigoi" partage la même origine étymologique que "stryge", dérivé du verbe latin "striga" signifiant crier ou hurler. Les strigoi et les stryges sont des figures légendaires présentes dans les mythes et les légendes médiévales, surtout dans les régions d'Europe de l'Est, notamment en Roumanie. Ces créatures melangent des caractéristiques des vampires et des sorcières. Les strigoi sont des êtres vampiriques

35 Hurwitz, S., & Hinshaw, R. (2009). Lilith, the first Eve : Historical and psychological aspects of the dark feminine (Rev. 3rd ed). Daimon Verlag. http://catdir.loc.gov/catdir/enhancements/fy1210/2011418488-b.html

36 Legrand, T. (2019). Bible : La nouvelle français courant - 2019. Legrand Thierry (V. Duval-Poujol, R. Dupont-Roc, K. Badie, E. Scherrer), and 60 Contributors. https://www.academia.edu/40535380/Bible_La_nouvelle_fran%C3%A7ais_courant_2019

qui sortent de leurs tombes la nuit pour se nourrir des vivants, semant maladies et mort dans leur communauté. Ils ont la capacité de se métamorphoser en animaux, notamment en loups ou en chauves-souris, évoquant les facultés traditionnellement attribuées aux vampires. Le strigoi représente le point de bascule médiéval entre les protovampires généralement féminins et le vampire moderne.

Le Vrykolakas était connu de plusieurs peuples d'Europe de l'Est. Les slaves le désignaient comme "Vārkolak", les serbes comme "Vukodlak", les lituaniens comme "Vikolakis" et en Roumanie comme "Vārcolac". Étymologiquement, le mot bulgare "Vālk" et le mot serbe "Vuk" signifient loup, expliquant ainsi la proximité entre le vampire et le loup-garou. Bien que le "Vrykolakas" soit assimilé au loup-garou, dans certaines régions comme la Croatie et le Monténégro, le terme "Vukodlak" était utilisé pour désigner un vampire sans aucune caractéristique de loup. Comme mentionné précédemment, les concepts de loup-garou, de sorcière et de vampire se mélangeaient dans le folklore médiéval.

Egalement la mythologie romaine, le Vrykolakas serait apparenté au Larvae.

Nous allons constater que certaines caractéristiques des proto-vampires ont évolué dans la littérature moderne et ont donné naissance à diverses typologies de monstres. En ce qui concerne les vampires, certains traits proto-vampiriques persistent de manière subtile, notamment ceux qui sont liés à la maternité, à la condamnation et au pouvoir, physiques et paranormaux.

Transmission du mythe vampire à travers le prisme scientifique.

Au XVIIIe siècle, le mouvement intellectuel et culturel des Lumières promouvait la raison et la science comme des réponses à l'obscurantisme. Il s'opposait aux idées conservatrices et traditionnelles, souvent imprégnées de religion et de monarchie. C'est durant ce siècle que les scientifiques se sont intéressés à démystifier les croyances médiévales des Balkans, conséquence du déclin de l'Empire ottoman en Europe.

Le savant des Lumières est une figure essentielle dans les récits contemporains de vampires. C'est un élément narratif qui a été largement popularisé à travers le personnage d'Abraham Van Helsing dans Dracula. On retrouve cette figure dans le film "Pura Sangre" sous la forme du docteur Fuss. Cette liaison entre vampirisme et tradition savante trouve ses origines au XVIIIe siècle et s’inspire de savants réels.

Un exemple notable est le philosophe allemand Michel Ranft. En 1728, il cherchait à démystifier la figure du vampire à travers l’explication du processus de mastication

post-mortem[37]. Nous pouvons citer également le médecin Johannes Fluckinger qui publie le "Visum Repertum" (Constat visuel) en 1732, un recueille des notes sur l'exhumation de tombes et les activités post-mortem pour expliquer les cas présumés de vampirisme. Prospero Lambertini, qui plus tard devint le Pape Benedicte III, a publié en 1749 un ensemble d'essais intitulé "De Servorum Del Beatificatione et Beatorum Canonizatione" (Sur le service des bienheureux et la canonisation des saints), dans lequel se trouve l'extrait « Les vampires à la lumière de la science ». En 1774 Giuseppe Davanzati, archevêque de Florence, publie « Dissertazione sopra i vampiri » (Dissertation sur les vampires). Ces auteurs dans leur ensemble prétendaient démystifier la figure du vampire à travers la science. Ils ont contribué à vulgariser l'interet sur les vampires, à figer la place du savant dans ce genre de récits et à promouvoir les méthodes pour les combattre.

Cependant, le scientifique le plus influent de cette période dans la littérature vampirique est sans aucun doute Augustin Calmet, qui en 1737 a publié un ouvrage qui a défini les contours des créatures vampiriques modernes. Le "Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires, ou les revenants d'Hongrie, de Moravie et compagnie", expose les propriétés de la nature vampirique et les moyens de la combattre.

La place du savant scientifique dans la narration des vampires varie selon les œuvres et les contextes. Dans certaines histoires, le savant scientifique peut jouer un rôle crucial en tentant d'expliquer rationnellement l'existence des vampires ou en cherchant des moyens de les combattre à l'aide de la science et de la technologie. Ces personnages sont souvent représentés comme des figures intellectuellement curieuses et analytiques, utilisant leurs connaissances pour comprendre et affronter le surnaturel.

Cependant, le savant scientifique peut être dépeint de manière plus négative, en tant que créateur irresponsable ayant accidentellement ou délibérément provoqué l'apparition de monstres par des expériences ou des manipulations génétiques. Dans ce cas, le scientifique devient souvent un antagoniste ou un personnage tragique dont les actions ont des conséquences désastreuses. C'est le cas de Frankestein.

37 Ranft, M. (1732). De la mastication des morts dans leurs tombeaux. https://www.millon.fr/livres/92-religion-petite-atopia-ranft-michael-de-la-mastication-des-morts-dans-leurs-tombeaux.html

La prolifération du vampire au cours du XVIIIe et XIXe Siècle.

Les auteurs les plus connus de littérature gothique ne sont pas originaires d'Europe de l'Est mais plutôt de l'Ouest, principalement de la grande Bretagne. Moins affectés par les bouleversements politiques et les conflits qui ont façonné l'imagerie du vampire dans les Balkans, ces écrivains adoptent une approche très romantique du sujet. Leurs œuvres reflètent des préoccupations et des sensibilités davantage en phase avec les grandes capitales de l'Europe occidentale qu'avec la société médiévale. Cela peut influencer la façon dont le vampire moderne est représenté et perçu dans le romantisme, éloigné des environnements menaçants tels que la guerre et la misère.

Au contraire, dans les traditions balkaniques et même en Colombie, les auteurs et les personnages proviennent souvent du même pays, partageant un contexte culturel et historique proche des réalités sanguinaires. Ce qui reflette un approche plus critique et engagé.

La première mention du vampire dans la littérature occidentale est le poème "Der Vampir", écrit par Heinrich August Ossenfelder le 25 mai 1748, qui raconte l'histoire d'un homme amoureux d'une jeune fille qui ne partage pas ses sentiments. Par désespoir et frustration, il la menace de devenir un vampire pour la hanter pendant la nuit et boire son sang. Ce poème illustre que, dans sa forme romantique, le personnage vampirique découle du manque d'affection et de la frustration amoureuse.

En 1774, l'écrivain allemand Gottfried August Bürger publie "Lenore", une ballade devenue très célèbre à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Lénore part à la recherche de son fiancé et rencontre sa figure morte, qui l'emmène au cimetière.

Bien que Lénore ne soit pas directement liée à la figure du vampire, elle a contribué à l'émergence d'une ambiance gothique et a jeté les bases d'une esthétique littéraire fantastique propre aux vampires. La ballade de Lénore a été publiée et traduite à plusieurs reprises, et les publications étaient souvent accompagnées d'illustrations qui ont contribué à populariser le récit. Les illustrations de Lénore étaient largement diffusées sous forme de pamphlets, de jeux de cartes et d'autres supports graphiques.

Certains de ses vers apparaissent dans des œuvres littéraires ultérieures, par exemple le vers “Die Todten reiten schnell” (Les morts chevauchent rapidement) est cité par Bram Stoker au début de son roman "Dracula" de 1897.

En 1797, Goethe publia une ballade intitulée "La fiancée de Corinthe". Dans cette ballade, se posent les bases du personnage du vampire romantique du XIXe siècle. Un jeune homme d'Athènes se rend à Corinthe en Grèce pour retrouver sa fiancée,

mais il arrive trop tard : il rencontre une femme vampire qui émerge d'une tombe pour le dévorer. La trame de « Lenore » et celui de « La fiancée de Corinthe » sont proches et illustrent l'antagonisme entre la mort et l'amour.

Dans le poème de Goethe, la fiancée est une revenante émergeant d'une tombe mal scellée à la recherche du cœur chaud d'un amant gorgé de sang. Elle tire profit de l'amour de son fiancé pour se nourrir de lui. Sa malédiction réside dans le fait qu'elle est contrainte de se nourrir de celui qu'elle aime, de le remplacer par un nouvel amour éphémère qu'elle consomme avant de le rejeter dans la tombe. La fiancée de Corinthe est insatiable, ce qui en fait un personnage tragique.

Les balades de la fin du XVIIIe siècle révèlent les éléments qui ont progressivement façonné la caractérisation du vampire à travers la littérature et le cinéma. La transformation du vampire y est présentée comme une rencontre tardive entre l'amour et la mort, une dualité qui perdure dans le gothique tropical. Dans le film "Carne de tu carne", Margaret et Andrés Alfonso embrassent le destin de vampires pour rendre leur union possible, allant au-delà de la mort pour accomplir leur objectif.

L'année 1816 fut une année qui a marqué l'histoire de la littérature fantastique. On dit que c'était l'année sans été, car suite à l'éruption du volcan Tambora en Indonésie, le ciel s'est rempli de cendres et d'autres substances volcaniques, provoquant l'obscurité et le froid dans le monde. Cette année-là, les auteurs romantiques Mary Shelley, Percy Shelley, Lord Byron et John Polidori se sont réunis à la Villa Diodatti en Suisse, au bord du lac Léman, dans le but de réaliser une résidence d'écriture. Peut-être inspirés par les perturbations climatiques, le froid et l'obscurité, cette résidence a donné naissance à deux des grands classiques littéraires de l'époque. D'une part, Mary Shelley a posé les bases de son roman "Frankenstein", et d'autre part, John Polidori a esquissé son roman "Le vampire".

Le roman "Le vampire", publié en 1819, a été attribué à Polidori après un différend juridique avec Lord Byron. "Le vampire" c'est l'œuvre littéraire en prose qui pose les fondements de la caractérisation du vampire moderne. Le personnage central de l'histoire, Lord Ruthven, est un aristocrate très distingué largement accepté dans la société. Il est apprécié par son charisme et son charme. Cependant, derrière une apparence sympathique et éloquente se cache une double vie sombre. Il est souvent considéré comme l'un des premiers exemples de vampire aristocratique dans la littérature gothique. En apparence, Lord Ruthven est un homme séduisant et charmant, mais en réalité, il est un vampire qui se nourrit, en cachette, du sang de ses victimes pour survivre. Son caractère manipulateur et son attrait pour les jeunes femmes innocentes font de lui un précurseur du vampire séducteur et cruel qui est devenu une figure emblématique du genre vampire dans la littérature ultérieure. Ce

personnage a exercé une influence significative sur la façon dont les vampires ont été représentés dans la fiction littéraire et cinématographique.

L'appartenance à une famille d'origine aristocratique est l'une des caractéristiques de cette période qui seront conservées dans la construction des vampires tropicaux. Dans les films "Pura sangre" et "Carne de tu carne", le vampire évolue dans un environnement privilégié, ayant accès à de grands services et à des biens bien au-delà de la population ordinaire.

Le vampire gothique possède des compétences sociales qui lui permettent d'attirer et de séduire, tout en étant capable de manipuler. Contrairement aux créatures proto-vampiriques, il peut aisément s'intégrer dans le monde humain en se comportant comme un individu raffiné et cultivé. En effet, le vampire abandonne son apparence monstrueuse médiévale pour devenir, mystérieuse et souvent riche. Il est habituellement représenté vêtu de vêtements luxueux et résidant dans des demeures imposantes. Cette image d'élégance et de richesse contribue à son attrait pour le public. Cependant, ils peuvent également être représentés comme des prédateurs vicieux, violents et sanguinaires, prêts à tout pour assouvir leur soif de sang. Enfin, ils sont souvent des personnages qui incarnent des dualités complexes, à la fois bons et mauvais, aimants et cruels, civilisés et sauvages, séducteurs et effrayants.

D'autres créatures vampiriques ont émergé dans les récits fantastiques de la première moitié du XIXe siècle. En 1820, Charles Nodier publia "Le Vampire Harppe" et "Le Vampire Bon", qui étaient des vampires hongrois, ainsi que "Lord Ruthven ou Les Vampires" (une suite du récit de Polidori signée sous un pseudonyme).

En 1821, E.T.A. Hoffmann a publié "Le Vampirisme", le premier récit vampirique en prose mettant en scène des femmes vampires se nourrissant d'hommes lors d'un rituel similaire au sabbat. La baronne, mère de la comtesse Aurélie, avait mauvaise réputation au sein de la famille. Elle avait une apparence moribonde et froide, ce qui en faisait d’elle une sorte de matriarche des vampires.

En 1836, Théophile Gautier publia "La Morte amoureuse". En 1835, Edgar Allan Poe écrivit "Bérénice", et en 1849, Alexandre Dumas fils rédigea "La Dame pâle". Dans l'ensemble, ces œuvres présentent la même figure vampirique déjà établie par Polidori, Hoffmann et Goethe, mais elles proposent différentes variations autour de ce thème, que ce soit en mettant en scène des vampires masculins ou féminins.

Le XIX siècle a vu l’émergence des nombreux vampires. Le court roman "Le Vij" de Nikolai Gogol, publié en 1835, est l'exemple le plus célèbre du genre vampirique dans la littérature russe. Tolstoï, son compatriote qui est plus connu pour ses romans réalistes, n'a pas hésité à aborder le thème du vampirisme avec ses contes "La famille du Vourdalak" en 1839 et "Upires" en 1841.

En 1844, Karl Adolf von Wachsmann, écrivain polonais, publie son roman "L'Étranger des Carpates". Ce récit plonge le lecteur dans une ambiance lugubre et partage des codes similaires avec Dracula. Comme ce dernier, l'Étranger des Carpates est un noble exerçant une attraction magnétique et sombre, ayant une profonde connexion avec les animaux nocturnes, notamment les loups, et dormant pendant le jour dans un cercueil. Il nécessite une invitation pour entrer et préfère étancher sa soif avec le sang de jeunes filles. Cet ouvrage a contribué à établir la caractérisation du vampire moderne. Bien qu'il présente des similitudes avec Dracula, le style littéraire de Wachsmann se rapproche davantage de celui de Polidori, mettant en avant les apports thématiques et d'argumentation. Comme Lord Ruthven et Dracula, le vampire de Wachsmann laisse une trace de sa morsure sur ses victimes sous la forme de deux points rouges qui traversent la peau du cou, laissant voir le sang rouge vif.

Les vampires sont souvent tourmentés par leur propre condition, et cherchent désespérément à se libérer de leur malédiction. Certains sont hantés par la culpabilité et le remords, tandis que d'autres sont résolus à profiter de leur immortalité pour obtenir ce qu'ils désirent, sans se soucier des conséquences.

De plus, les vampires sont souvent présentés comme des personnages complexes, possédant des personnalités multiples et des motivations contradictoires. Ils peuvent être à la fois des figures tragiques, animées par la solitude et le désespoir, ainsi que des êtres ambitieux, résolus à conquérir le monde et à régner sur les mortels.

Le vampirisme, en tant que métaphore de l'obsession pour l'immortalité, la jeunesse éternelle et le pouvoir, est paradoxalement associé à la fascination pour la mort et la destruction. Dans les œuvres littéraires et cinématographiques, les vampires sont souvent dépeints comme des êtres mélancoliques, énigmatiques et étrangement beaux, capables de séduire leurs victimes et de les entraîner dans leur monde ténébreux et fascinant.

Entre 1845 et 1847, James Malcolm Rymer et Thomas Peckett Prest ont publié une série gothique d'horreur intitulée "Varney le vampire", distribuée sous forme de chapitres hebdomadaires dans les "Penny dreadfuls" (Les Macabres Écrits à un Sou) de l'époque victorienne. Dans cette série, les auteurs ont introduit un vampire surpuissant nommé Sir Francis Varney, doté d'une force surhumaine et de la capacité d'hypnotiser les humains. Contrairement aux vampires précédents, Varney ne ressentait aucune répulsion face aux crucifix, à la lumière du soleil ou aux gousses d'ail. Tous les codes esthétiques vampiriques modernes qui ont été établis au milieu du XIXe siècle grâce à une convergence entre le romantisme, le genre fantastique, la révolution industrielle et le folklore d'Europe de l'Est restent malléables et varient légèrement ou radicalement selon les auteurs et leurs personnages.



Figure 5 - Couverture de Varney le vampire, écrite par James Malcolm Rymer et Thomas Peckett Prest, publié entre 1845 et 1847.

Les "penny dreadful" (ou "Les Macabres Écrits à un Sou") étaient un moyen de diffusion bon marché qui a popularisé la littérature d'horreur en Angleterre au XIXe siècle. Grâce à ce type de publications et aux illustrations qu'elles contenaient, la figure du vampire moderne s'est formalisée non seulement du point de vue littéraire, mais aussi visuel. Les illustrateurs étaient responsables de créer toute l'iconographie entourant la figure du vampire, en lui donnant des caractéristiques en termes de forme, de lumière et de volume. On souligne non seulement la physionomie du vampire, mais aussi ses pouvoirs, les créatures associées au monde de la nuit et de l'horreur.

Ces illustrations, souvent réalisées avec la technique de l'eau-forte pour la reproduction typographique, se distinguent par leur utilisation de la ligne pour suggérer les zones d'ombre et de lumière. L'effet produit par cette technique est un fort contraste, avec une seule encre, évoquant ainsi la gestion de la lumière en clair-obscur explorée plus tard dans le cinéma en noir et blanc.

De la même manière, ces illustrations préparent le terrain pour la mise en scène cinématographique du vampire en termes de lumière, de composition, de forme, de découpage, de costumes, de maquillage et de décor.

Le vampire a perduré dans le temps grâce à la littérature du XIXe siècle, mais aussi à sa représentation en images.

"Carmilla" est un roman gothique écrit par l'écrivain irlandais Sheridan Le Fanu et publié en 1872. Le personnage de Carmilla a eu une influence majeure sur la représentation du vampire dans la littérature. Carmilla est une mystérieuse jeune femme qui entre dans la vie d'une jeune fille nommée Laura. Elle devient l'amie de Laura, mais il devient rapidement évident que cette relation cache un sombre secret. En réalité, Carmilla est un vampire qui se nourrit du sang de Laura pendant son sommeil. L'histoire explore la relation complexe entre les deux femmes, mêlant l'attraction, l'interdiction et la terreur. L'une des particularités de Carmilla est sa capacité à se transformer en chat noir. Carmilla évoque des références géographiques et architecturales qui la rapprochent la comtesse Mircalla von Karnstein d'Elizabeth Bathory.

Le vampire du XIXe siècle, incarné par des personnages tels que Lord Ruthven, Carmilla, Varney, le Comte Vurdalak, et d'autres encore, révèle trois formes de transgressions fondamentales que l'on retrouve également chez les vampires du gothique tropical.

Tout d'abord, il y a la transgression de la vie et de la mort. L'immortalité vampirique défie les lois naturelles, posant un défi existentiel fondamental en remettant en question l'essence même de la vie et de la mort. Les vampires incarnent une forme d'existence qui dépasse la temporalité humaine.

Nous plongeons ensuite dans la transgression sexuelle, qui s'impose comme un élément central de l'œuvre. Cette dimension se manifeste de multiples façons, notamment à travers la possession vampirique, la morsure sensuelle, l'utilisation du pieu en tant que symbole phallique, et l'insinuation subtile de l'homosexualité dans certaines créations vampiriques. Cette exploration des désirs et des pulsions interdites engendre une tension sexuelle troublante.

Les récits vampiriques gothiques ont souvent été associés à l'homosexualité en raison de leur représentation de l'amour interdit et de la violente transgression des normes sociales. Dans ces récits, les vampires apparaissent fréquemment comme des êtres charismatiques qui séduisent leurs proies par leur charme et leur beauté. Cette forme de séduction peut être interprétée comme une allégorie de l'attirance entre personnes de même sexe, une dynamique qui était perçue comme socialement inacceptable à l'époque victorienne.

En 1816, "Christabel" du poète anglais Samuel Taylor Coleridge reconnaissait déjà l'attraction vampirique entre deux femmes, Christabel et une étrangère nommée Geraldine. Comme le Chaperon Rouge, Christabel se retrouve seule au milieu de la

forêt et est confrontée à un monstre, mais cette fois-ci, le monstre n'est pas un loup, mais plutôt une belle jeune fille prétendument issue d'une noble lignée.

Chez “Carmilla" de J. Sheridan Le Fanu de 1872, le personnage principal, une vampire, développe une relation obsessionnelle avec la jeune fille déjà mentionnée Laura. La relation entre les deux femmes est souvent interprétée comme ayant des connotations lesbiennes.

L’obsession de Renfield par Dracula, qui cherche à devenir son esclave, peut également être considéré comme ayant une connotation homosexuelle.

En 1894, paraît le livre "A True Story of a Vampire" (La véritable histoire du vampire) de l’auteur allemand Eric Stenbock. Il critique le succès significatif de Carmilla en faisant une parodie avec les genres inversés. Dans son récit, il expose une relation homosexuelle masculine entre un jeune homme et un comte vampire. Stenbock avait vécu dans la région de Styrie et connaissait bien le folklore populaire slave. Il était un artiste excentrique et ouvertement homosexuel, et n'avait pas l'intention de traiter l'homosexualité comme un sujet tabou. Stenbock est l'un des auteurs qui ont le plus contribué à aborder le sujet de l'homosexualité dans la littérature vampirique. Stenbock raconte l'histoire de Gabriel, un adolescent qui vit dans un château et qui se fait vampiriser par un comte adulte qui le consume jusqu'à la mort. Le comte Vourdalak développe une relation étroite et ambiguë avec le jeune homme Gabriel, qui semble être sous le charme du comte. Cette relation peut être interprétée comme ayant des connotations homosexuelles, dans la mesure où le comte Vourdalak représente l'attirance pour un amour interdit.

Dans le cinéma gothique tropical, des références à l'homosexualité sont présentes, notamment dans le film "Pura sangre". D'une part, le vampire se nourrit exclusivement du sang de jeunes victimes de même sexe. D'autre part, les assassins et prédateurs au service du vampire expriment des tendances homosexuelles envers leurs proies.

Le comte Vourdalak incarne un certain élitisme grace à sa connaissance des siècles passés et de la science. Il est souvent décrit comme cultivé, maîtrisant plusieurs langues et ayant des goûts artistiques raffinés. Il se distingue par son élégance, son talent au piano et son statuts d’homme érudit, symbolisant la sagesse et l'ancienneté. Son teint pâle et son expression nostalgique et mélancolique lui confèrent le pouvoir d'envoûter le jeune Gabriel. Tout comme Lord Ruthwen, le comte Vourdalak ne trouve pas la mort à la fin du récit ; il disparaît mystérieusement.

Enfin, il y a la transgression religieuse qui repose sur un intérêt pour des croyances païennes et la violation de la moralité établie, particulièrement durant l'ère victorienne. Les vampires, en reniant souvent la foi chrétienne, incarnent une forme

de défi à l'ordre religieux dominant, explorant ainsi des territoires interdits sur le plan spirituel.

Ces transgressions constituent une extension des préoccupations romantiques dans le domaine de l'horreur, mettant en lumière les aspects les plus sombres et perturbants de l'âme humaine. Ainsi, le vampire représente à la fois l'élite de la société et est simultanément étranger et hors du temps. Nous le retrouvons par la suite dans différentes cultures et contextes. Dans cinéma le gothique tropical, nous trouvons ces transgressions, vitale, sexuelle et morale, plus ou moins marquées d'un film à l'autre. Cependant, chaque personnage vampirique est unique et répond à son époque.

Le fils du diable: La caractérisation et l'influence de Dracula.

L'émergence de nombreux personnages vampiriques dans la littérature du XIXe siècle nous amène à nous poser une question : pourquoi Dracula s'est-il imposé comme l'archétype de la figure du vampire moderne tout au long du XXe siècle ? Dans quelle mesure les vampires du gothique tropical reproduisent-ils sa caractérisation cinématographique ?

"Dracula" est un roman d'horreur écrit par l'écrivain irlandais Bram Stoker et publié en 1897. Le personnage de Dracula est l'un des vampires les plus emblématiques de la littérature, incarnant le modèle vampirique moderne.

En Angleterre, c'était à l'époque victorienne, une période qui marque la transition entre la société agricole et la société industrialisée. Pendant soixante quatre ans, la reine Victoria I est restée au pouvoir, de 1837 à 1901. Les grandes capitales modernes comme Londres, Paris et Amsterdam concentrent les avant-gardes artistiques et la production culturelle. La population a vu naître des schémas de conduite en société, fruit d'un mélange entre la morale religieuse et les valeurs bourgeoises héritées de l'aristocratie. L'industrialisation a stimulé la croissance des villes et pose les basses de la société capitaliste. Pendant la seconde moitié du XIXe siècle, l'Angleterre n'a subi aucune déstabilisation politique ou militaire. La couronne anglaise se fortifiait dans les colonies tandis qu'à l'intérieur du pays s'accumulaient des richesses, et se développait l'industrie et la science. L'Angleterre était la première puissance mondiale grâce à sa puissance navale, ses avancées technologiques et une économie croissante.

Le comte Dracula est un vampire aristocratique originaire de Transylvanie. Il se rend en Angleterre dans le but de s'établir dans un château et de se nourrir du sang de jeunes femmes et de propager le vampirisme. Dracula est décrit comme un être puissant et séduisant, capable de changer de forme en animal et de contrôler les

esprits. Il incarne le prototype du vampire manipulateur qui a influencé de nombreuses représentations ultérieures des vampires.

Bram Stoker approfondit l'aspect psychologique du vampire dans Dracula, en faisant de ce personnage un être plus humain, donc plus compréhensible et certainement plus complexe. La complexité des interactions humaines est développée dans le récit non seulement à travers l'étrangeté du vampire, mais également à travers la complexité inhérente à chacun des personnages.

À l'instar de Lord Ruthven et Carmilla, Dracula est un vampire qui disparaît et réapparaît dans la vie des personnages, évoquant ainsi la condition gothique où les personnages sont tourmentés par les événements du passé. Dans la construction des intrigues, le vampire est généralement lié à un mauvais souvenir d'enfance ou à un événement traumatisant que l'on souhaiterait effacer. Les personnages secondaires de Dracula sont richement développés, avec des motivations et des trajectoires qui s'entremêlent avec celles du vampire.

Les techniques narratives de style, telles que l'utilisation du témoignage et de l'intertextualité, transportent le lecteur à travers les multiples visions de l'intrigue enregistrées sur divers supports et exprimées par de multiples voix. Les lettres, les cartes, les journaux personnels, ainsi que d'autres documents et publications diverses, s'entrelacent pour former une trame narrative. Ces textes évoquent généralement des événements étranges qui alimentent la tension entre le vampire et les mortels. De plus, ces supports offrent la possibilité d'une narration à la première personne, permettant ainsi au lecteur de s'identifier à chaque personnage lors de la lecture.

L’intertextualité proposé par Stocker est un élément présent dans la construction du vampire gothique tropical, notamment dans le film "Pura sangre", le vampire Roberto Hurtado évolue dans un monde entièrement médiatisé, ayant à sa disposition la télévision, la radio, la vidéosurveillance, la visioconférence et la presse. Dans "Carne de tu carne", cet effet est moins prédominant, mais les lettres et les objets conservent une place importante dans la communication entre les personnages.

La rencontre entre Jonathan Harker et Dracula met en évidence un affrontement entre la modernité et la tradition. Dracula, en exerçant son pouvoir sur Jonathan Harker, incarne la tradition qui prend le dessus sur la modernité. Dès que Jonathan monte dans la voiture, il se retrouve sans défense, plongé dans un monde inconnu dont il se rend vite compte qu'il est prisonnier. Son arrivée au château, son séjour et ses discussions avec le comte dévoilent comment ce personnage principal se fait peu à peu dominer par le monstre. De la même manière, le vampire se trouve confronté à un monde moderne qui lui est complètement étranger, très différent de sa traditionnelle nature aristocratique, medievale et féodale. Cette expérience le pousse à sortir de sa zone de confort et à affronter l'inconnu avec audace. Il convient de

souligner que ce défi n'implique pas seulement Jonathan Harker, confronté au vampire, mais représente également un risque et un défi pour le vampire lui-même, alors qu'il cherche à atteindre ses objectifs dans un environnement étranger.

Le roman Dracula développe non seulement la trajectoire du héros, mais aussi celle du méchant, créant ainsi un contraste frappant entre ces deux parcours.

Avec le temps Dracula est devenu le vampire le plus largement connu dans le monde. Sa caractérisation a établi le modèle dominant de représentation des vampires, d'abord grâce à sa diffusion littéraire, puis surtout à travers le cinéma. Ainsi, le vampire gothique européen s'est imposé dans le monde comme la tradition vampirique originale. Par la suite, dans l'imaginaire collectif, l'origine du vampirisme a été exclusivement associée à la littérature gothique et la tradition d'origine slave, ce qui a souvent marginalisé ou négligé d'autres créatures vampiriques parfois plus anciennes qui ne correspondent pas à ce modèle.

Les vampires du cinéma gothique tropical ne suivent pas la caractérisation de Dracula en ce qui concerne leur forme. Cependant, ils s'approprient les codes narratifs pour les insérer dans un environnement complètement différent dans le temps et dans l'espace.

Le vampire aux origines du cinéma muet.

Le cinéma et les vampires partagent plusieurs caractéristiques, notamment la transcendance, la fascination pour l'obscurité, et l'immortalité symbolique. Tout comme les vampires, le cinéma a le pouvoir de transcender les limites de l'existence humaine. Les films nous transportent vers des mondes imaginaires où le temps semble suspendu et où la mort perd de sa signification. Les vampires évoluent dans l'obscurité, loin de la lumière du jour, tout comme le cinéma prend vie dans l'obscurité. Les vampires sont souvent représentés comme étant immortels ou ayant une durée de vie considérablement prolongée. De même, le cinéma a le pouvoir de capturer des moments et des émotions pour l'éternité à travers les films.

Nous retrouvons ce lien entre le cinéma et les vampires dans le gothique tropical, notamment dans le film « Pura sangre », où les vampires sont représentés sous forme de souvenirs filmés par les membres de la famille. Cette relation entre les vampires et le cinéma est récurrente tout au long de l'histoire du XXe siècle.

L'un des exemples les plus anciens du vampire au cinéma est le court métrage intitulé "Le Manoir du diable", réalisé par Georges Méliès en 1896. Dans ce film, nous rencontrons un personnage d'origine aristocratique qui porte l'apparence d'un

chevalier avec un chapeau et une épée. Ce qui attire particulièrement l'attention, c'est sa capacité à se métamorphoser en chauve-souris. À un moment donné, il se transforme en un squelette, suggérant ainsi qu'il pourrait être un mort-vivant. Ce personnage adopte également l'apparence du diable lui-même, se positionnant clairement dans le registre du maléfique, fusionnant ainsi les figures du démon et du vampire. Le film n'aborde pas explicitement la notion de succion de sang."Le Manoir du diable" est un court métrage composé d'une série de sketches comiques, présentés en plan séquence, mettant en scène divers personnages, notamment un lutin, une princesse et deux touristes. Il est important de souligner que cette ouvre est apparue un an avant la publication de Dracula.

Le premier long métrage de vampires a été réalisé en Hongrie en 1921, intitulé "Dracula Halala" et réalisé par le réalisateur Karol Laichtai, cependant, seuls quelques photogrammes en ont été conservés.

La première œuvre cinématographique de vampires inspirée par le roman "Dracula" qui se conserve actuellement est "Nosferatu" du réalisateur de l'expressionnisme allemand Friedrich Wilhelm Murnau, réalisée en 1922. Max Schreck incarne le Comte Orlok, le Nosferatu, une créature vampirique terrifiante. Son visage est pâle et cadavérique, avec des sourcils arqués, des dents pointues et une expression monstrueuse, ce qui le rend complètement repoussant. Nosferatu incarne le vampire effrayant et grotesque, contribuant ainsi à établir un archétype de créature cauchemardesque, dépourvue de compétences relationnelles raffinés et un peu marginal. La caractérisation de Nosferatu met uniquement en avant la facette effrayante du vampire, laissant de côté l'aspect séducteur.

Dans la mise en scène de "Nosferatu", on trouve certains codes de la représentation vampirique, tels que l'apparition à travers les ombres, le contrôle mental sur les victimes, le repos dans un cercueil et la transformation en chauve-souris ou en rat.

Le vampire du gothique tropical adopte certaines caractéristiques du stéréotype de Dracula tout en en rejetant de nombreuses autres. Par exemple, Roberto Hurtado, le vampire du film "Pura sangre", utilise des éléments formels tels que l'ombre pour signaler sa présence et le besoin de sang pour survivre, mais d'un autre côté, il rejette un aspect central, celui de l'immortalité du vampire. En raison de son état de malade terminal, Roberto Hurtado ne possède ni l'autonomie, ni la force, ni l'audace de Dracula. Contrairement à Nosferatu, Roberto Hurtado ne peut pas se déplacer de sa propre volonté. Il est handicapé à cause de la même maladie qui fait de lui un vampire. C'est une différence de caractérisation qui l'éloigne complètement du mode de vie de Dracula. En revanche, Andrés Alfonso et Margaret de « Carne de tu carne » sont plus proches de la vision de Dracula. Même si leur malédiction est déclenchée par l'endogamie et non par l'attaque d'un autre vampire, ces deux jeunes sont à la

fois morts et vivants. Ils sont également des aristocrates et, comme les proto-vampires, ils aiment bien attaquer les enfants.

Les vampires dans le cinéma du XXe siècle.

L'image du vampire au cinéma s'est solidifiée dans le cinéma du XXe siècle en grande partie grâce à Bela Lugosi, qui a incarné le rôle de Dracula dans le film de 1931 produit par Universal Pictures. Son interprétation a contribué à ancrer le vampire dans une esthétique et un comportement spécifiques, établissant ainsi un archétype classique du vampire, avec sa cape, ses crocs, son accent distinctif, mais surtout avec une sorte de raffinement, d'élégance et d'éloquence. Ce modèle a profondément influencé la représentation ultérieure du vampire dans le cinéma américain et européen.

Les différences esthétiques entre Nosferatu et le Dracula hollywoodien ont eu un impact durable sur la représentation du vampire au cinéma. Le spectre vampirique qui s'est installé dans le cinéma de la première moitié du XXe siècle oscillait entre la monstruosité terrifiante incarnée par Nosferatu et le charme séduisant incarné par Dracula.

Andres Alfonso et Margaret, les protagonistes de "Carne de tu carne", sont les vampires du gothique tropical qui se rapprochent le plus du stéréotype de Dracula. Contrairement à Roberto Hurtado, ce sont des vampires actifs qui, en mordant leurs victimes, acquièrent l'immortalité. Ils sont deux, un vampire et une vampiresse, qui naviguent entre la beauté et la monstruosité.

Andres Alfonso et Margaret incarnent l'amour au sein d'un couple de vampires, une thématique récemment explorée par Jim Jarmusch dans son film "Only Lovers Left Alive" sorti en 2013.

Le cinéma a joué un rôle clé dans la diffusion et la perpétuation des représentations des femmes dans la culture populaire du XXe siècle. Les femmes vampires, généralement créées par des écrivains ou des réalisateurs de cinéma, généralement de sexe masculin, reflètent souvent les désirs, fantasmes ou craintes liés à la féminité de leur époque. Les vampiresses à l'écran ont été largement utilisées pour explorer des thèmes tels que la sexualité, l'émancipation féminine, le pouvoir et la transgression des normes sociales.

En 1915, sous la direction de Louis Feuillade et Georges Méliès, la société française Gaumont a produit une série policière intitulée "Les vampires", composée de 10 épisodes d'une durée totale de 7 heures et 20 minutes. Cependant, il s'agissait d'une

série qui n'avait rien à voir avec les légendaires suceurs de sang, mais plutôt avec une bande criminelle spécialisée dans le vol, le meurtre et la prise d'otages. Bien que le thème sanguinaire ne soit pas abordé dans cette production, l'association entre le vampirisme et le crime est explorée d'un point de vue conceptuel.

D'autre part, le rôle de la vampire "Irma Vep" (anagramme de vampire), interprété par Musidora, incarnait l'esthétique gothique à travers son costume, ses mouvements, ainsi que son association avec la forme de la chauve-souris. Bien que cette série soit plus orientée vers le genre policier que fantastique, elle s'appuie sur l'esthétique gothique pour créer une atmosphère de suspense, enrichir les personnages, et utilise également le thème vampirique pour tisser des intrigues policières.

La caractérisation d'Irma Vep a exercé une influence visible sur la représentation ultérieure de personnages associés au gothique. Par exemple, dans l'univers de Batman, nous pouvons observer son impact sur Catwoman, tant du point de vue criminel avec son mouvement furtif, sa froideur et la gestion de l'érotisme. Cependant, nous pouvons également déceler cette influence sur Batman lui-même, dont le costume de chauve-souris présente une coupe très similaire à celle d'Irma Vemp.

Cette conjonction de crime, sensualité et vampirisme se distingue du stéréotype de Dracula, davantage porté sur la force brute que sur l'intelligence. Cette représentation féminine du vampirisme est incarnée par Florencia, l'infirmière de Roberto Hurtado dans le film "Pura sangre". Chargée des transfusions sanguines, elle est principalement motivée par l'appât du gain, la conduisant ainsi à commettre des actes criminels. À l'instar d’Irma Vemp, elle montre davantage de tendances criminelles que vampiriques.

On peut affirmer qu'Irma Vep comme Florencia n'incarnent pas simplement une vampire de facto, mais plutôt une vampire conceptuelle. Elles représentent les valeurs de la femme libérée du XXe siècle qui se sont répandus grâce principalement aux guerre mondiales et l'expansion du capitalisme. Irma Vep symbolise des valeurs telles que l'autosuffisance, la froideur, l'élégance, la discrétion, l'indépendance et la rébellion, des attributs qui plaidaient en faveur d'une reconnaissance accrue du rôle de la femme dans les sociétés du XXe siècle.

Ainsi, Irma Vep, en tant que vampire conceptuelle, ne se limite pas à être une créature de l'obscurité, mais devient un symbole des aspirations féminines à l'émancipation et à l'égalité, reflétant les changements sociétaux et culturels de l'époque. Son impact va au-delà du cadre fictionnel du cinéma muet pour influencer les représentations de la femme dans la réalité, participant ainsi à l'évolution des perceptions et des rôles de genre au fil du temps.

À l'époque, la série “The vampires” a suscité des critiques sévères en raison de sa perception en tant que simple divertissement. Néanmoins, avec le temps, les accomplissements de la série ont été mis en lumière, notamment le développement de techniques de suspense et l'exploration de la figure de la criminelle en tant qu'icône du cinéma.

En 1932, Carl Theodor Dreyer a réalisé le film "Vampyr", qui crée une ambiance cauchemardesque et terrifiante inspirée du roman "Carmilla" de Sheridan Le Fanu.

Bien que l'histoire ne suive pas fidèlement l'intrigue du roman de Le Fanu, le film met en scène une jeune femme vampirisée. Quant au personnage du vampire, il demeure très discret tout au long du film, n'apparaissant que brièvement en silhouette et par le biais d'inserts. Cette approche dérogeait aux normes du cinéma grand public de l'époque, mais elle plonge le spectateur dans un univers sombre et singulier.

Ce long-métrage a apporté des contributions majeures en matière de mouvements de caméra, de composition visuelle et de montage, ces éléments ayant permis de créer une ambiance troublante pour l'époque. Dreyer a su instaurer une atmosphère d'horreur à travers l'utilisation subtile de l'éclairage. Les jeux d'ombres et de silhouettes ont été habilement mis en avant pour engendrer une esthétique énigmatique. Les décors et les cadrages ont été méticuleusement pensés afin de susciter un sentiment de malaise constant chez le spectateur. Il a également intégré des techniques de montage non linéaires et des ellipses temporelles, contribuant ainsi à la confusion et à l'ambiguïté qui renforçaient l'aspect cauchemardesque du film.

Dracula a été exploité par Universal Pictures dans plusieurs films tout au long des années 1930. En 1936, Lambert Hillyer a réalisé "La Fille de Dracula". En 1944, Dracula est apparu en tant que personnage secondaire dans "La Maison de Frankenstein", aux côtés d'autres monstres célèbres tels que le loup-garou, la momie et le scientifique fou. Cette combinaison de personnages a donné naissance à une "Ligue des Monstres" produite par Universal Pictures.

En cette même année, Bela Lugosi a repris le rôle de Dracula dans "Le Retour de Dracula", réalisé par Lew Landers et produit par Columbia.

Christopher Lee est considéré comme l'un des meilleurs interprètes de Dracula au cinéma, notamment dans les films dirigés par Terence Fisher. Christopher Lee a joué le rôle emblématique du vampire dans sept films de la Hammer, de 1958 à 1974, apportant sa propre interprétation unique au personnage.

Contrairement à Bela Lugosi, Christopher Lee a campé un Dracula plus sauvage et féroce, mettant en avant sa force brutale plutôt que son élégance. Son charisme et son expression corporelle ont contribué à revitaliser le personnage. Il a également été

salué pour avoir ajouté plus de complexité émotionnelle au personnage, exprimant la solitude et la douleur de Dracula, ainsi que sa soif de sang. Dans les films de Terence Fisher, Dracula apparaît bien plus effrayant et menaçant que dans les précédentes adaptations cinématographiques.

La Hammer Films a mis en scène du sang rouge vif en pleine couleur, ajoutant ainsi une esthétique plus viscérale.

Le rouge vif du sang contraste avec la pâleur de Dracula ainsi qu'avec les couleurs sombres et grises de l'environnement. Dans des films comme "Horror of Dracula", le sang était habilement appliqué sur les yeux et sur les crocs, ce qui rendait le personnage plus expressif et effrayant. Ainsi, la représentation du sang a acquis un statut prépondérant dans la caractérisation des vampires. Le sang, les dents, les morsures, l'attaque avec des pieux et les brûlures sont montrés sans censure, rendant la violence plus explicite.

Bien que le cinéma gothique tropical abandonne de nombreux éléments formels de la caractérisation de Dracula, tels que les crocs, la cape et les vêtements noirs, nous constatons que l’exagération de la couleur du sang est un élément présent à la fois dans "Pura sangre" et "Carne de tu carne". De plus, parfois la couleur du sang est accentuée par l'utilisation d'un fond blanc. En effet, dans le gothique tropical, les vampires sont souvent habillés en blanc, comme des anges, ce qui fait ressortir le ton rouge du sang. Les vêtements blancs sont principalement utilisés pour les vampires féminins, symbolisant peut-être les brides de Dracula. Les personnages Roberto Hurtado et Florencia de "Pura sangre", ainsi que Margaret et l'oncle docteur Rafael Francisco Vallecilla, sont généralement vêtus de blanc.

La caractérisation relativement figée de Dracula en tant que figure masculine dominante dans les films de vampires a encouragé l'évolution des femmes vampires au cours du XXe siècle.

Dans les années 1950, Maila Nurmi a créé le personnage de Vampira, une personnification de la femme vampire. Cette création a connu un succès rapide et a été présentée dans une série télévisée intitulée "The Vampira Show". Vampira était caractérisée par un maquillage exagéré et un style vestimentaire sombre, inspiré du gothique. Cette émission combinait des éléments d'humour, de cinéma d'horreur et de parodie de la culture populaire américaine. Nurmi a interprété le rôle de Vampira dans plusieurs films, notamment Plan 9 from Outer Space, réalisé par Ed Wood en 1956 et sorti en 1959, ainsi que dans L'Épée enchantée, dirigé par Bert I. Gordon en

1962. En 1988, James Signorelli s'est inspiré de Nurmi pour créer le personnage d'Elvira, interprétée par Cassandra Peterson.

Dans la première moitié du XXe siècle, les vampires étaient souvent représentés avec des costumes noirs très élégants, un teint pâle et des décors anciens tels que des châteaux mystérieux habités par des araignées, des rats ou d'autres créatures sombres. Cependant, le mouvement du gothique tropical a rejeté bon nombre de ces conventions, optant pour une approche différente. Plutôt que de simplement reproduire l'esthétique gothique traditionnelle, le gothique tropical propose une interprétation nouvelle en adaptant les codes établis, à un contexte local.

Ainsi, sa singularité du gotique tropical réside dans sa capacité à absorber d’éléments qui sont plus structuraux que formels.

À travers le personnage de la comtesse "Giselle", le réalisateur Ricardo Freda tisse dans son œuvre "I vampiri" de 1957, une fusion entre l'archétype vampirique classique et la figure du savant dément. En utilisant les arcanes de la science, le vampire conquiert ses désirs les plus sombres auprès de ses victimes. Cette approche préfigure les procédés qui marqueront plus tard la construction de certains personnages du gothique tropical.

Pour conserver éternellement sa jeunesse et sa beauté, la comtesse "Giselle du Grand" se plonge dans l'élixir, précieusement extrait des veines de jeunes écolières par un groupe de scientifiques dévoués à son service. Cette union singulière entre la férocité vampirique et l'avancée scientifique trouve également écho dans le film "Pura sangre". Ici, Roberto Hurtado, avide de renouveau et de vitalité, se tourne vers des injections salvatrices de sang, orchestrées par Florencia, l’infirmière .

Florencia, le personnage qui assume le rôle de la vampiresse dans le film "Pura sangre", se présente comme une icône de pouvoir et de liberté. Dépassant la simple représentation de la science, elle incarne également le modèle ultime de la femme moderne, indépendante et sophistiquée, alliant avec grâce et audace les ténèbres de la nuit et la lumière de l'intellect. La caractérisation des femmes vampires s'est progressivement sophistiquée au cours du XXe siècle, proposant des récits alternatifs à ceux de Dracula.

Gianna Maria Canale dans le film « I vampiri » incarne parfaitement l'image de la femme fatale, avec ses cheveux noirs, sa robe élégante et sa voix douce et ensorcelante. Tout au long du film, elle joue un rôle ambigu, alternant entre l'innocence et la culpabilité, et laissant le spectateur se demander si elle est réellement un vampire ou non.

"La Maschera del Demonio" (connu également sous le titre "Black Sunday" en anglais) est un film d'horreur italien réalisé par Mario Bava en 1960. En Moldavie au XVIIe siècle et raconte l'histoire d'une sorcière, Asa Vajda, condamnée à mort. Elle revient deux siècles plus tard, déclenchant ainsi une série de meurtres sanglants.

Le film est salué pour son atmosphère sombre et gothique, ainsi que pour ses images mémorables et ses effets spéciaux impressionnants, notamment la scène d'ouverture où le visage d'Asa est cloué dans un masque en fer. "La Maschera del Demonio" est devenu un classique du cinéma d'horreur italien, et il est considéré comme l'un des films les plus emblématiques de Mario Bava, un maître du genre. Le film a contribué à établir les bases du cinéma d'horreur gothique italien et continue d'influencer les réalisateurs contemporains.

Le réalisateur italien Mario Bava, qui était le chef opérateur de Ricardo Freda, s'est inspiré du célèbre conte "Vij" de l'écrivain russe Nicolas Gogol pour écrire le scénario de son film "Le Masque du Démon" (ou "La Maschera del Demonio" en italien). Avec ce film il propose une nouvelle représentation de la femme vampire. Barbara Steele a interprété une très belle vampiresse défigurée par l'utilisation d'un masque de torture. Ce film va plus loin dans l'utilisation du maquillage et la technique du noir et blanc lui proportionne une dimension plastique. Barbara Steele joue le rôle de deux personnages, elle incarne à la fois la princesse Asa Vajda, condamnée à mort pour sorcellerie, et Katia Vajda, son sosie vivant deux siècles après sa mort.

Mario Bava, avec ce film, peut être considéré comme le pont possible entre le vampire du nord et le vampire latin en raison de sa capacité à fusionner des éléments des deux traditions vampiriques. En situant l'intrigue en Moldavie au XVIIe siècle, il ancre le récit dans une ambiance traditionnelle, tout en conservant des éléments de l'esthétique et de la sensibilité cinématographique italienne. Cette combinaison permet offre ainsi une vision hybride qu'incorpore des éléments rituels, et religieux.

Barbara Steele apporte une présence hypnotique à ces deux rôles, offrant des performances à la fois sensuelles et terrifiantes.

Les vampiresses ont apporté une contribution significative à la réinvention de la figure du vampire dans les années 1950 et 1960. Grâce à elles, le vampire s'est adapté à des modes de vie modernes et a évolué au sein de la société. Leurs histoires marquent généralement le lien entre des événements traumatisants du passé, souvent médiévaux, et le mode de vie consumériste et capitaliste du XXe siècle.

En 1960 Terence Fisher réalise le film "The brides of Dracula". La Hammer Films produit trois adaptations de Carmilla connus comme "La trilogie de Karnstein" entre 1970 et 1971. La première adaptation s'intitule "The vampire lovers" du directeur

Roy Ward Baker , elle a été protagoniste par Ingrid Pitt, la même actrice qui avait interprété l'une des vampiresses dans "Horror of Dracula", en binôme avec Christopher Lee. Elle a été choisie un an plus tard pour interpréter le film "Countess Dracula" de Peter Sasdy. A l'instar que Christopher Lee pour Dracula et Bela Lugosi, il y avait des actrices qui se spécialisent dans l'interprétation des comtesses. "Countess Dracula" est une adaptation du roman de Stoker avec la version féminine du comte.

Concernant les vampires masculins, dans les années 1950, le cinéma avait déjà exploité le personnage de Dracula de manière quasi exhaustive, notamment grâce à des sociétés de production telles que la Hammer. Cependant, au cours des années 1960, la représentation classique du vampire a commencé à perdre de son attrait, s'éloignant de Dracula et adoptant une approche plus moderne.

"Le Bal des Vampires" (1967), réalisé par Roman Polanski, est une comédie d'horreur qui se déroule en Transylvanie. Le film suit les aventures du professeur Abronsius et de son assistant Alfred, deux chasseurs de vampires maladroits.. C'est un film qui mélange des éléments d'horreur et de comédie, offrant ainsi une perspective rafraîchissante sur le mythe vampirique.

Les années 1970 et 1980 ont marqué la transformation complète du vampire, avec l'absorption d'éléments multiculturels, de préoccupations contemporaines et de tendances urbaines.

Au cours des années 1970, le vampire a dû se réinventer pour rester pertinent face à de nouveaux personnages de terreur, émergeant d'abord dans certains films Giallos d'origine italien, le cinéma B, puis dans les films de type "slasher". L'ancien aristocrate slave a évolué pour s'adapter à la modernité, descendant de son statut aristocratique pour devenir plus accessible aux classes populaires.

"Frissons de Vampires", réalisé par le cinéaste français Jean Rollin, est un film d'horreur emblématique qui fusionne l'érotisme avec une esthétique gothique sombre, rendue plus populaire et accessible en termes de production. L'histoire suit Isle et Antoine, un jeune couple en route vers le château de la famille. Leur voyage les entraîne dans un cimetière mystérieux où ils croisent le chemin d'une secte de vampires dirigée par la Comtesse Bathory.

Jean Rollin, reconnu pour son cinéma expérimental, apporte une esthétique surréaliste à l'ensemble. Il est ainsi considéré comme un modèle pour son approche créative avec des ressources financières limitées, ce qui lui permet de réaliser des films qui se distinguent du circuit ordinaire, faisant de lui une figure admirée dans le

monde du cinéma indépendant. Cette approche créative permet à Rollin de rapprocher les vampires et psychédélie.

"Blood for Dracula" (1974), réalisé par Paul Morrissey, est un film d'horreur et de comédie noire qui offre une interprétation dérisoire du mythe de Dracula. Ce film est célèbre pour son traitement humoristique du vampire et pour son exploration des thèmes de la décadence et de la dégénérescence. "Blood for Dracula" est également connu pour son approche provocatrice de l'érotisme et de la violence, ainsi que pour l'interprétation mémorable d'Udo Kier dans le rôle de Dracula. Le film a été un élément clé du mouvement cinématographique underground et a acquis une notoriété en tant que parodie audacieuse du mythe de Dracula.

"Martin" (1976), réalisé par George A. Romero, est un film d'horreur psychologique qui raconte l'histoire de Martin Mathias, un adolescent persuadé qu'il est un vampire.

Le film est salué pour sa manière réaliste de traiter le vampirisme, en mettant l'accent sur les aspects psychopathologiques plutôt que sur le surnaturel. "Martin" explore les thèmes de l'aliénation, de la solitude et de l'isolement social. Le personnage de Martin est complexe, et le film remet en question la notion de monstre en soulignant les souffrances et les conflits intérieurs du protagoniste.

Les transformations apportés dans les années 1970’s ont contribué à redéfinir l'icône vampirique. Les vampires sont devenus des symboles complexes, reflétant des thèmes sociaux, culturels et psychologiques plus nuancés. Ils sont devenus des métaphores de la désillusion, de la rébellion, de l’hybridation, de la mutation de la société.

Le gothique tropical s'inscrit dans le mouvement de renouveau du vampirisme qui a vu le jour dans le cinéma mondial depuis les années 1960. Cependant, sa particularité réside dans son intégration de la figure vampirique dans le contexte latino-américain, en utilisant à la fois des codes narratifs gothiques et des éléments formels spécifiques à la culture colombienne.

Dans les années 1980, l'archétype cinématographique du vampire a subi une série de transformations significatives, s'adaptant aux nouvelles préoccupations sociales et culturelles de l'époque. La Colombie a joué un rôle pionnier dans l'évolution du mythe vampirique sur le plan cinématographique.

En 1979, Herzog revisite la figure du vampire avec son film "Nosferatu: Phantom der Nacht" ("Nosferatu : fantôme de la nuit"). Ce film apporte sa propre vision artistique à l'histoire, en mettant l'accent sur les thèmes de la folie et de l'isolement. Il explore les effets dévastateurs de la présence de Nosferatu sur la ville de Wismar et ses

habitants, créant une atmosphère de terreur et de désespoir. Il offre une interprétation fraîche et originale du film de Murnau.

Il est intéressant de noter que les premiers plans du film ont été tournés au musée des momies du Mexique. Herzog, avec son intérêt pour les sujets latino-américains, a eu une influence directe sur le cinéma du groupe de Cali.

Le film "Cobra Verde" de Werner Herzog, sorti en 1987, a partagé le même lieu de tournage avec "La mansion de Araucaima", réalisé par Carlos Mayolo l'année précédente. Les acteurs Carlos Mayolo et Salvo Basile ont incarné des personnages dans le film de Herzog. Au cours du tournage, qui s'est déroulé à Cali et dans la région, des artistes locaux ont également collaboré, notamment Luis Ospina, Carlos Mayolo, La Rata Carvajal, Sandro Romero et d'autres. Cependant, ils n'ont pas été crédités pour leur travail en raison d'un différend financier.

Le directeur artistique, le maître Miguel González, alerta ses amis, Carlos Mayolo, Luis Ospina, La Rata Carvajal, Sandro Romero, les sœurs Joyce et Karem Lammasone, en leur disant : "Ces enfoirés vont partir sans nous payer"[38]. Mais les Allemands, ont été arrêtés à l'aéroport de « Palmaseca » pour avoir transporté des dollars sans les déclarer. Les techniciens de Cali ont obtenu leurs salaires de mauvaise grâce. Et c'est ainsi, aucun d'entre eux n'est apparu au générique du film.

Nous allons ensuite examiner l'influence du cinéma de vampires en Amérique latine, en analysant les différents courants et tendances qui ont façonné ce genre dans la région. Ensuite, explorons les antécédents du cinéma colombien, en mettant en lumière les principaux mouvements et réalisateurs qui ont marqué l'histoire du cinéma dans ce pays, notamment l’émergence du Groupe de Cali. Après cela, nous pourrons procéder à l'étude détaillée de chaque personnage vampirique présent dans le cinéma gothique tropical, en vue de conclure par l'écriture d'un film de fiction appliquant les observations issues de cette recherche

[38] *¿Por qué el gran director Werner Herzog se arriesgó a viajar Colombia?* (2020, mars 14). https://www.las2orillas.co/por-que-el-gran-director-werner-herzog-se-arriesgo-a-viajar-colombia/

1.3. AVANT LE VAMPIRE GOTHIQUE TROPICAL

Cinéma colombien au XXe siècle: La violence, le drame et la comédie

Le cinéma a fait son apparition en Colombie en 1898 grâce à Gabriel Veyre, un envoyé de la maison Lumière chargé de présenter le cinématographe et de réaliser des prises de vue. De même, de nombreux aventuriers ont contribué à faire connaître le cinématographe en Colombie en l'exhibant lors de projections itinérantes. Mais rapidement, la violence a pris place à l'écran.

En 1906, le cinéaste personnel du président Rafael Reyes Prieto a filmé une tentative d'assassinat contre le président à Barrocolorado. En 1915, les frères Di Domenico, pionniers du cinéma en Colombie, ont réalisé un documentaire sur une tentative d'assassinat contre le président Rafael Uribe Uribe, intitulé "El drama del 15 de octubre". Pour ce film, ils ont utilisé les auteurs du crime comme acteurs naturels. En conséquence, la société de Bogota a réagi au film par plus de violence, incendiant le grand Salon Olympia, la première salle de cinéma du pays.

La production cinématographique en Europe et aux États-Unis a connu un déclin à la fin des années 1910 en raison de la Première Guerre mondiale, ce qui a marqué le début de l'âge d'or du cinéma colombien. En effet, entre 1913 et 1930, sous l'hégémonie du Parti conservateur, la Colombie a connu une période de stabilité qui a favorisé la production de films de fiction. Le pays aspirait alors à développer une industrie cinématographique rentable.

Une série de drames et de comédies a été produite dans les années 1920, telles que "Maria", "Aura o las violetas", "Como los muertos", "El amor, el deber y el crimen", "Conquistadores de almas" et "Bajo el cielo antioqueño". Pendant l'âge d'or du cinéma colombien, un style de cinéma national a commencé à se profiler, caractérisé par la mise en avant de l'identité culturelle des différentes régions de la Colombie ainsi que des différences culturelles entre la capitale, la province et la zone rurale. Ce type de cinéma était appelé "Cine costumbrista", que l'on pourrait traduire par "cinéma régionaliste". Ce cinéma régionaliste a jeté les bases d'une identité audiovisuelle qui se développerait pleinement des années plus tard avec la popularisation de la télévision, mais qui restait encore loin du cinéma de genre.

L'arrivée du cinéma sonore et le déclenchement de la violence paramilitaire dans les années 1930 ont entravé le développement de l'industrie cinématographique en Colombie.

La Seconde Guerre mondiale a exercé un impact dévastateur sur l'industrie cinématographique colombienne. Les difficultés d'approvisionnement en pellicule et

en matériaux, résultant des restrictions d'importation et de l'augmentation des coûts de production, ont entravé la création cinématographique nationale. En conséquence, la production de films a considérablement diminué. Quelques rares films ont bien été produits sur le territoire, mais l'industrie cinématographique émergente s'est principalement recentrée sur la distribution et la production de documentaires et journaux.

L'escalade de la violence bipartisane dans les années 1950 a précipité le déclin du rêve d'une industrie cinématographique nationale florissante, ne laissant que quelques journaux en vie pour témoigner de cette époque révolue.

L'arrivée du réalisateur de cinéma mexicain Luis Moya à Bogota dans les années 1950 a eu une influence positive sur le cinéma colombien. La production de longs métrages de fiction était relativement au point mort depuis les années 1930, laissant la place à la production de courts-métrages. Le court métrage le plus notable de cette période est un film surréaliste en noir et blanc intitulé "La langosta azul" de 1954, réalisé par Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens et Gabriel García Márquez. Ce film a apporté un renouveau dans des aspects techniques tels que la photographie et le montage.

En 1955, Mario Tito Sandoval a réalisé le film "La Gran Obsesión", le tout premier film en couleur d'Amérique du Sud. Bien que ce film soit aujourd'hui considéré comme un élément du patrimoine cinématographique, le réalisateur a personnellement déclaré avoir tout perdu lors de sa production. En 1958, "El Milagro de Sal" de Luis Montoya Sarmiento est apparu comme l'un des films de fiction les plus significatifs de la fin des années 1950, caractérisé par ses préoccupations sociales et sa dénonciation de l'exploitation ouvrière dans les mines. À partir de cette période, une bonne partie des productions, en particulier les documentaires, ont porté sur les inégalités sociales et par conséquent la pauvreté.

C'est à ce moment-là que la violence armée se mêle à la violence économique et qu'un cinéma contestataire commence à émerger dans le pays.

En 1964, un système de collaboration dans la production de longs métrages de fiction entre le Mexique et la Colombie a été instauré. L'année suivante, en 1965, le film "Cada voz lleva su angustia", réalisé par le Mexicain Julio Bracho et produit par Cofilms, a enrichi le paysage audiovisuel local grâce au chef opérateur Alex Phillips Jr et à son inspiration tirée du muralisme mexicain. Avec ce film, le cinéma colombien continue à refléter des réalités marquées par la violence et la pauvreté. Durant cette période, le cinéma colombien a commencé à être visible dans les festivals de cinéma internationaux.

En ce qui concerne les thématiques des productions de fiction depuis l'émergence du cinéma en Colombie, elles sont principalement axées sur les comédies, les drames régionalistes et la représentation de la violence.

Le cinéma fantastique a fait son apparition dans les années 1970 avec le réalisateur Jairo Pinilla, puis c'est Luis Ospina et Carlos Mayolo qui ont creusé dans cette direction. Le cinéma gothique tropical ne surgit pas comme une conséquence d'une tradition cinématographique, mais plutôt comme l'exploration de codes importés et la recherche de nouvelles possibilités narratives. La violence, en tant qu'élément transversal de l'histoire de la Colombie, devient un élément fondamental du vampire dans les tropiques.

Le documentaire de protestation sociale.

Dans les années 1960, le cinéma documentaire a ouvert la voie au concept du "Nouveau Cinéma Latino-Américain"[39]. Le documentaire en Amérique latine s'est articulé autour de deux axes : le social et le politique. La marginalité sociale a été le sujet de dénonciation dominant de cette décennie, marquant principalement la production dans des pays tels que l'Uruguay, l'Argentine et le Chili. Depuis la Révolution mexicaine, la production cinématographique en Amérique latine a été étroitement liée aux processus de révolution sociale. Cette tendance a été fortement influencée par la Révolution cubaine et a touché des cinématographies telles que celles du Brésil, de l'Argentine et du Pérou. Le documentaire est devenu un instrument de transformation sociale et politique, mettant en lumière la pauvreté, les phénomènes d'exclusion, la violence quotidienne et l'injustice sociale. Ce cinéma documentaire se caractérisait par la dénonciation de l'hégémonie politique et culturelle des États-Unis sur le continent.

En Colombie à cette époque, le cinéma institutionnel prédominait, se classant dans les catégories du cinéma touristique, promotionnel et d'entreprise. Le cinéma documentaire de protestation sociale et politique, également appelé cinéma de l'anthropologie marginale, a fait son apparition dans les années 1960. De cette période, on peut citer des documentaires tels que "Rapsodia en Bogotá" (1963), "Un reto al gran reto" (1965), "El hombre de sal" (1969) et enfin le célèbre long métrage "Chircales" (1971).

Le documentaire "Chircales" (1972) de Martha Rodriguez et Jorge Silva raconte la vie d'une famille de paysans de la montagne qui fabrique des briques dans les

[39] Jorge Ruffinelli. "Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzo del siglo XXI)", p. 286

environs de Bogota. Il présente également des éléments de l'identité colombienne, tels que la foi dans les rituels liturgiques et la croyance aux miracles. Il expose les drames des gens vivant dans les régions les plus profondes de la Colombie. Des thématiques controversées émergent, telles que le machisme, la violence intra-familiale, l'exploitation au travail, celle des enfants, l'absence de politiques de planification familiale, la marginalité et clairement la pauvreté. Le documentaire dénonce également les actions politiques de l'époque, telles que la déclaration de l'état de siège en Colombie en 1970, qui interdit tout rassemblement, qu'il soit religieux, étudiant, artistique, travailleur ou syndical. Ce film enregistre également la segmentation du pays, d'un côté les Conservateurs et de l'autre les Libéraux. Le scénario a été conçu à partir d'une série de photos prises en 1966 et ensuite les réalisateurs se sont rapprochés de la communauté pour tourner le film avec du matériel cinématographique fourni par l'Unesco.

"Chircales" est le film pionnier qui a ouvert la voie aux courts-métrages documentaires à caractère protestataire. Avec le temps, les documentaires de dénonciation et de protestation ont développé leur propre esthétique avec des similitudes remarquables d'un film à l'autre. Généralement une caméra témoin s'immergeait dans des paysages marqués par la misère et l'exploitation humaine, capturant ainsi des images poignantes de la réalité. Ces images étaient ensuite accompagnées d'une narration en voix off, qui exprimait une dénonciation sur la précarité, l'inégalité et l'exploitation. Ce style de narration visait à sensibiliser le public aux enjeux sociaux et à susciter la réflexion.

Cette cinématographie exerce une influence directe sur le cinéma gothique tropical, notamment en ce qui concerne la dénonciation politique. En effet, le cinéma gothique tropical s'inspire largement de l'approche documentaire de ces premiers films colombiens. Il adopte des éléments visuels et narratifs contestataires pour mettre en lumière des problèmes sociopolitiques et dénoncer les injustices.

Le précurseur du cinéma fantastique en Colombie

Avant Luis Ospina et Carlos Mayolo, un réalisateur autodidacte a émergé en tant que pionnier du cinéma fantastique en Colombie, il s'appelle Jairo Pinilla Tellez.

Jairo Pinilla est reconnu comme étant le pionnier du genre du thriller, du suspense et de la science-fiction en Colombie. Il est né à Cali en 1944. Diplômé en ingénierie électronique de l'Université Industrielle de Popayán, il a ensuite approfondi ses compétences en informatique électromécanique au Mexique, où il a travaillé pour la société Burroughs. Pendant son séjour au Mexique, il a découvert les studios

Churubusco et a tissé des amitiés avec plusieurs vedettes du cinéma mexicain des années 1960.

De retour en Colombie en 1970, Jairo Pinilla s'est lancé dans la réalisation cinématographique en produisant le court-métrage intitulé "Que mago". Un an plus tard, il a été récompensé à Milan pour son court-métrage "Cita con la época". Au fil de cinq courts métrages réalisés entre 1970 et 1975, Jairo Pinilla a perfectionné sa technique cinématographique et a introduit des effets visuels et spéciaux dans le cinéma colombien.

Son premier long métrage de fiction, intitulé "Funeral siniestro", a vu le jour en 1977. Cette réalisation marque un tournant significatif dans l'histoire du cinéma colombien.

Jairo Pinilla a été un innovateur, car jusqu'à son arrivée, aucun réalisateur colombien n'avait entrepris de produire des films dans le genre de l'horreur. Avant l'avènement de son cinéma dans les années 1970, les cinéastes colombiens s'étaient principalement concentrés sur la représentation de l'identité culturelle colombienne, des spécificités régionales et des contextes de conflit. Jairo Pinilla a pris des éléments du cinéma régionaliste et les a associés à des éléments du genre fantastique. Son cinéma se distingue par l'introduction de toutes sortes de personnages fantastiques, tels que les morts-vivants, les fantômes, les esprits, les présences démoniaques et les extraterrestres.

Le cinéma de Jairo Pinilla met en lumière la difficile réalité que le cinéma colombien a connue lorsqu'il a été comparé aux normes de qualité du cinéma international, en particulier celui de l'Amérique du Nord. Tout au long du XXe siècle, la Colombie s'est acharnée à atteindre le niveau de qualité cinématographique des pays dotés d'une industrie cinématographique développée. Cependant, le cinéma colombien se distinguait par des aspects techniques et artistiques nettement inférieurs à ceux du cinéma commercial international. Les films colombiens se caractérisaient par leur apparence artisanale et par un traitement sonore souvent médiocre, parfois saturé et manquant de relief. Jairo Pinilla se définissait comme le seul scénariste, réalisateur et producteur colombien de la catégorie B[40]. Paradoxalement, ses œuvres n'ont jamais mis en scène la figure du vampire.

Jairo Pinilla est un réalisateur qui, malgré les budgets réduits, a toujours cherché l'innovation dans ses films, que ce soit du point de vue de l'histoire ou de la

[40] Khruangbin, Cymande, Leon Bridges et bien plus encore (Réalisateur). (2012, février 19). *FUNERAL SINIESTRO (1977) Colombia*. https://www.youtube.com/watch?v=OHgKYoAhIRI

technique cinématographique. Ses films se démarquent par le traitement naïf des effets visuels ce qui les rendait divertissants. En réalité, il n'a jamais connu de succès financier. Au contraire, à la fin des années 1980, ses équipements cinématographiques ainsi que des copies de ses films ont été saisis par FOCINE, l'entité qui finançait les films colombiens à l'époque.

Dans sa période la plus précoce, les intrigues de Jairo Pinilla tournaient autour de l'avidité et de la cupidité. L'élément de la mort est constamment présent dans ses œuvres, et dans certaines d'entre elles, il aborde des thèmes tels que la lute pour l'héritage, le trafic de marijuana et la contrebande maritime. Cependant, ses films ne sont pas caractérisés par un engagement politique. Au contraire, ils ont tendance à être plus légers et moins réflexifs, se rapprochant davantage du divertissement que de la critique politique et sociale.

Dans l'esthétique cinématographique de Jairo Pinilla, les effets visuels laissent parfois à désirer, et les acteurs ont tendance à exagérer dans leur jeu. Au lieu d'inspirer l'horreur, ses films suscitent souvent le rire. Cependant, de manière paradoxale, le public a bien accueilli le cinéma de Jairo Pinilla. Il se caractérise par son approche économique, offrant des solutions peu coûteuses qui donnent lieu à des résultats amusants, simples et artisanaux. Les spectateurs passent ainsi un moment très divertissant lors des projections, se moquant parfois de la qualité technique des films et de l'interprétation des acteurs.

Parmi les films réalisés par Carlos Mayolo, ces cinq premiers longs métrages se distinguent : "Funeral siniestro" (1977), "Área maldita" (1979), "27 horas con la muerte" (1981), "Triángulo de oro: la isla fantasma" (1983) et "Extraña regresión" (1985).

Ces titres représentent les débuts marquants de sa carrière cinématographique.

Jairo Pinilla Tellez est aujourd'hui considéré comme un héros du cinéma colombien. En tant que cinéaste, il a cherché à briser les codes imposés par le marché local, habitué aux comédies régionalistes, et à s'approcher d'un type de cinéma qui semblait initialement impossible à réaliser en Colombie. Il s'est battu pour poursuivre sa passion, mais tout au long de sa carrière de cinéaste, il a dû faire face au regard moqueur d'un public exigeant qui le comparait inlassablement aux grandes productions hollywoodiennes.

La fin des années 1970 et le début des années 1980 sont marqués par une quête esthétique dans le cinéma de genre. C'est à cette époque que le cinéma colombien cherche à définir sa propre identité et connaît une croissance significative dans la

production nationale, avec une diversité de contenus qui comprennent notamment des comédies romantiques et policières.

Cali, le berceau du vampire gothique tropical

Cali a toujours été à l'avant-garde de la production cinématographique colombienne. En effet, la première revue colombienne spécialisée dans le cinéma y a été créée en 1913. C'est également dans cette ville qu'a été réalisé le premier long métrage colombien de fiction en 1922, intitulé "Maria"[41]. En 1942, le même réalisateur, Maximo Calvo, a produit le premier film sonore, "Flores del Valle". Cependant, l'industrialisation du cinéma dans le pays a été freinée tout au long du XXe siècle en raison de la dévaluation du peso et de l'instabilité politique du pays. Ce n'est qu'à partir des années 1970 qu'une nouvelle génération d'artistes a émergé, proposant une vision renouvelée du cinéma colombien, beaucoup plus critique et avant-gardiste.

Cali est située à l'entrée de l'océan Pacifique, sur la cordillère des Andes, reliant ainsi le sud du continent américain à l'intérieur du pays et à la côte pacifique. Cette région était habitée par de nombreuses communautés indigènes avant la conquête espagnole. Le vice-royaume de la Nouvelle-Grenade concédait des terres aux gouverneurs espagnols, aux conquistadors et à leurs descendants, ce qui entraîna la division du territoire en vastes haciendas et zones minières. Des esclaves africains furent introduits dans toute la région. La population indigène s'est replié vers le sud.

La région de Cali, riche de son passé colonial, de sa quête pour l'indépendance et de sa complexité politique, peut être considérée comme un creuset propice à l'émergence de récits évoquant des luttes internes, des divisions et des conflits.

Lors de l'indépendance, Santiago de Cali était une ville favorable à l'établissement de la république et elle s'est battue contre la ville de Popayán, qui défendait les intérêts de la Couronne. Elle a proclamé son indépendance de l'Empire espagnol en 1810. L'esclavage a été aboli en 1851. C'était une ville où de grandes familles de colons avaient le contrôle sur la terre, l'agriculture et les mines.

La république de la « Gran Colombia » s'est fragmentée par une longue guerre civile entre les fédéralistes et les centralistes. Les nombreux conflits du XIXe siècle ont entraîné des divisions majeures, conduisant à la séparation en quatre républiques indépendantes : l'Équateur, le Venezuela, le Panama et la Colombie. Les guerres répétées ont retardé le développement technologique de la région, tandis que

[41] La film "Maria" a été réalisé par le cinéaste Maximo Calvo en 1922. Ce film a été tourné à la "Hacienda El Paraiso" et dans la municipalité de Buga, mais malheureusement toutes les copies ont disparu.

l'instabilité politique du pays a également eu des répercussions sur les projets d'infrastructure, entravant ainsi le développement industriel et économique.

Dans les films du gothique tropical, le vampire est souvent lié à des familles aristocratiques de colons qui détiennent un pouvoir économique et politique sur la ville. Dans ces récits, les vampires sont régulièrement issus de familles propriétaires de sucreries, symbolisant ainsi leur richesse et leur influence. Par exemple, dans le film "Carne de tu carne", la tante du protagoniste revendique fièrement ses origines nobles espagnoles. Cette représentation du vampire du gothique tropical offre une exploration fascinante des méthodes d'accumulation de richesses de ces familles, mettant en lumière les thèmes de la domination sociale, de l'héritage aristocratique, l'exploitation économique et la violence.

En effet, les métaphores vampiriques offrent un moyen captivant d'analyser les dynamiques complexes de la société et de l'histoire, révélant ainsi des couches de significations souvent négligées. Par le prisme de cette analogie, les histoires de vampires peuvent servir à éclairer les défis rencontrés par Cali, offrant une réflexion profonde sur les tensions entre pouvoir et liberté, tradition et modernité, et les conséquences de ces luttes sur le tissu social.

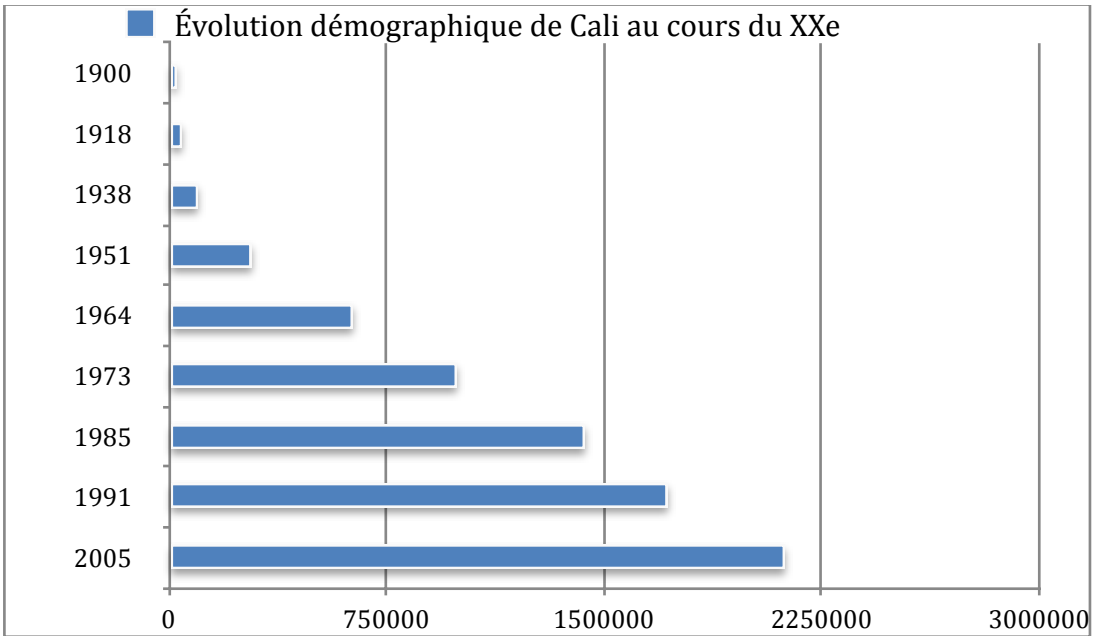
Dans ce contexte, les tumultes politiques et sociaux de Cali pourraient être symboliquement assimilés à des forces vampiriques qui aspirent les ressources et le potentiel de la région, tout en perpétuant un cycle de turbulences et d’instabilité.

Le premier projet d'infrastructure qui a contribué à la croissance de Cali est la construction du chemin de fer en 1915, qui la reliait au port de Buenaventura sur la côte pacifique. En 1914, l'inauguration du Canal de Panama a dynamisé l'économie de la région, permettant aux produits d'accéder plus facilement aux marchés internationaux. Après l'ouverture des voies ferrées vers Cartago en 1923 et vers Popayán en 1925, Cali est rapidement devenue un nœud central du système ferroviaire. Toute la production du sud-ouest colombien transitait par Cali, entraînant une croissance rapide de la ville. Au cours du XXe siècle, le réseau routier s'est renforcé et des centrales électriques ont été installées pour soutenir le développement industriel et faciliter l'exportation. Au milieu du XXe siècle, Cali est devenue une destination attrayante pour l'établissement de sociétés nationales et internationales.

Cali, comme toutes les grandes villes de la Colombie, a connu une explosion démographique à partir des années 1930 due à l'exercice de la violence dans les zones rurales. Dans les années 1950, le pays était en guerre bipartisane de plus de 10 ans connu comme la période de “La Violencia”. La vie en milieu rural a perdu de son attrait, tandis que les possibilités d'emploi se sont multipliées dans les grandes

agglomérations urbaines, Cali en particulier. Ces opportunités s'étendent à divers secteurs tels que le commerce international, l'agro-industrie, la chimie, la métallurgie, la fabrication de pneus, la production de plastiques, ainsi que la transformation du ciment et du papier.

Entre 1918 et 1938, Cali a doublé sa population, passant de 45 525 habitants à 101 883. Entre 1938 et 1951, elle a augmenté de 150 % pour atteindre un total de 284 186, puis de 1951 à 1973, elle a été multipliée par 3,5 pour atteindre un total de 991 549 habitants.



Le vampire du cinéma gothique tropical s'inscrit donc dans le cadre d'une explosion démographique causée par l'agglomération de la population dans les grandes capitales et l'augmentation de la violence en milieu rural. Les sequences les plus sanguinaires du cinéma gothique tropical illustrent généralement l'exerce de la violence dans des zones rurales.

Au cours du XXe siècle, Cali est passée d'une petite municipalité de province à une métropole. En plus des opportunités d'emploi, la ville était attractive en raison de sa large gamme de formations professionnelles et d'une forte effervescence culturelle qui s'est produite en partie grâce à un mélange très particulier de descendants européens, africains et précolombiens. Dans les années cinquante, la population de Cali était composée d'immigrants originaires des régions du nord du Valle, de personnes d'ascendance africaine installées principalement sur la côte pacifique et d'indigènes qui se réfugiaient de plus en plus au sud.

En 1971, un événement sportif international a changé l'avenir de Cali et a stimulé sa vie culturelle. La célébration des VI Jeux Panaméricains a eu un impact majeur sur la ville, entraînant une transformation significative pour accueillir les athlètes et les visiteurs. Les autorités de la ville ont entrepris d'importants travaux visant à moderniser les infrastructures sportives, les routes, les ponts, les hôtels et les installations touristiques. Cette transformation a propulsé Cali, la faisant passer d'une grande municipalité à l'une des capitales les plus importantes du pays. C'est au sein de ce processus de transformation urbaine que le cinéma gothique tropical a évolué.

En 1933, le Conservatoire de Cali a été fondé par le maître pianiste et compositeur Antonio María Valencia. En 1956, Maritza Uribe de Urdinola a créé le Club Culturel La Tertulia, où des festivals artistiques ont commencé à être organisés à partir de 1961. En 1958, le Théâtre Expérimental de Cali (TEC), dirigé par le dramaturge Enrique Buenaventura, a vu le jour. La ville était remplie de salles de cinéma. Ces espaces d'échange et de création culturelle ont été les points de rencontre du groupe de Cali et le berceau de ce nouveau vampire.

Le livre “Ciudad mutante: “Transiciones culturales en Cali durante la segunda mitad del siglo XX” approfondit le sujet.

“Las condiciones historicas de este período generaron una transición en los imaginarios y las subjetividades, una verdadera ruptura respecto al continuismo decimonómico de primera mitad de siglo, visible tanto en los moviminetos culturales emergentes enre las decadas de 1960 y 1970, como en el ambiente cultural de la ciudad.

Las dinamicas de expansión y transformación generarone en la ciudad procesos de interculturalidad barroca, conflictiva, y asimetrica, en la que emergieron nuevas subjetividades.”

“Les conditions historiques de cette période ont généré une transition dans les imaginaires et les subjectivités, une véritable rupture par rapport à la continuité du XIXe siècle de la première moitié du siècle, visible à la fois dans les mouvements culturels émergents des années 1960 et 1970 et dans l'ambiance culturelle de la ville.

Les dynamiques d'expansion et de transformation ont engendré des processus d'interculturalité baroque, conflictuelle et asymétrique dans la ville, où de nouvelles subjectivités ont émergé.”

Liliana Arias Ortíz [42].

[42]Arias Ortíz, L. (*Cali Ciudad Mutante*. (s. d.). Pdfcoffee.Com. Consulté 24 février 2023, à l’adresse https://pdfcoffee.com/cali-ciudad-mutante-4-pdf-free.html

La vampire gothique tropicale assimile les influences de son époque et forge ses positions politiques dans les années 1970.

En 2016, le docteur Marc Berdet cite Carlos Mayolo pour définir l'influence des États-Unis et de la période de "la Violencia" comme deux éléments déterminants de l'identité de Cali dans les années 1970:

> *"L'américanisation du monde à travers le cinéma nord-américain se sentait fortement à Cali, où les maisons, les paysages, les familles étaient imprégnées de "l'american way of life" – et d'ailleurs les grandes villes furent construites par des étrangers qui exercèrent leur influence à tous les niveaux, des banques jusqu'aux golfs. A Cali on vivait un rêve américain, mais la réalité c'était la violence partisane, les assassinats macabres, la voiture hantée, les services secrets, Laureano et ses acolytes, Ospina et ses acolytes, Alzate et ses acolytes, Rojas Pinilla et ses "Pajaros". Les membres du parti libérale étaient tous persécutés, ils vivaient en exil et seuls les conservateurs détenaient les prérogatives d'un gouvernement dictatorial comme fut celui de Rojas Pinilla. Mon enfance et ma jeunesse furent marquées par l'époque de Rojas Pinilla et du Frente Nacional. J'ai eu droit à l'ascension et la chute de Rojas au pouvoir. Carne de tu carne, mon premier long-métrage, est un film sur mon adolescence et est marquée par des faits historiques, comme l'Explosion de Cali, qui laisse la ville dans une totale pénurie, avec 2000 morts sur les bras."*
>
> *Carlos Mayolo* [43].

Un événement sans précédent dans l'histoire de la Colombie marque le début de l'année 1971. La manifestation étudiante du 26 février 1971 à l'Université du Valle, connue sous le nom de la "Rébellion des étudiants", a déclenché l'état de siège national et a profondément marqué la jeunesse colombienne. Les mouvements étudiants se sont soulevés contre la présence des agents de paix envoyés par les États-Unis. L'un de leurs slogans était : "Nous voulons de la science, pas de

43 Berdet, M. (2016). Dernière séance à la Cité solaire (Cali, 1971-1977). Sociogenèse d'une cinéphilie colombienne. Socio-anthropologie, 33, Art. 33. https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.1981

l'idéologie". Ils ont également protesté contre la guerre du Vietnam et l'influence des États-Unis dans leurs territoires. Les manifestants ont été profondément affectés par la mort d'un étudiant, et les affrontements avec la police ont abouti à un massacre, faisant environ 8 victimes et 47 blessés parmi la population civile et les étudiants selon le journal “El Pais”.

Andres Caicedo évoque la Rebellions dans son roman “El atravesado”.

““El día 26 de febrero prendimos la ciudad de la Quince para arriba, la tropa en todas partes, vi matar muchachos a bala, niñas a bolillo… Que di piedra y me contestaron con metralla”.”	*“Le 26 février, nous avons mis le feu à la ville de La Quince et au-delà, la troupe était partout, j'ai vu des garçons se faire tuer par balles, des filles avec des bâtons ... J'ai lancé une pierre et ils ont répondu par des tirs de mitrailleuse.*

Andrés Caicedo [44].

Dans les années 1970, Cali est peuplée d'une jeunesse inquiète, fruit de l'explosion démographique et de l'activité industrielle, agricole et commerciale. Les jeunes passent leur temps entre les écoles, les universités, la rivière, les terrains vagues, les salles de cinéma et les discothèques de salsa. La ville assimile les modes et les coutumes principalement en provenance des Caraïbes et des États-Unis. Le roman "Que viva la música" d'Andrés Caicedo, publié en 1977, expose très clairement une jeunesse naviguant dans un spectre sonore entre la salsa et le rock'n roll. C’est l'écrivain Andrés Caicedo, influencé par la littérature gothique et le cinéma fantastique, qui commence à développer un imaginaire monstrueux autour de la ville, illustrant les dynamiques de la société à partir de la perspective des jeunes.

Les fondateurs du Groupe de Cali

Carlos Mayolo est né en 1945, Luis Ospina en 1949 et Andrés Caicedo, le plus jeune, en 1951. Avec d'autres artistes de diverses disciplines tels que des photographes, des peintres, des poètes et des musiciens de la même génération, ils se sont engagés à donner une dimension esthétique aux problématiques de leur environnement (ville, région et pays). Ils faisaient partie d'une jeunesse en quête de connexion avec le monde et ont évolué en tant qu'avant-garde artistique locale.

44 Caicedo, A. (1971). Al atravesado y Maternidad—Andres Caicedo. https://www.academia.edu/38827877/Al_atravesado_y_Maternidad_Andres_Caicedo

Luis Ospina est un auteur, réalisateur, scénariste et producteur. Il a commencé sa carrière cinématographique à l'adolescence en 1964 avec le court métrage "Vía cerrada", puis il est parti suivre ses études de cinéma aux États-Unis. La bas il a étudié à l'Université du Sud de Californie (USC) et à l'Université de Californie (UCLA).

Carlos Mayolo a obtenu son diplôme de fin d'études secondaires au Colegio Simon Bolivar de Bogota, puis a étudié deux ans de droit à la "Universidad del Valle" à Cali mais il n'a jamais fini sa carrière. Il était un photographe, auteur, réalisateur et comédien autodidacte.

La rencontre entre Mayolo et Ospina s'est produite suite à un incident très important pour l'histoire de la ville. Le 7 août 1956, 7 camions militaires transportant 4 tonnes de dynamite ont explosé, l'événement est connu sous le nom de "Explosion de Cali".

L'explosion de Cali, bien qu'elle ait été une tragédie dévastatrice, a également joué un rôle crucial dans le développement ultérieur de la ville. Après cet événement, les autorités locales ont lancé d'importants efforts de reconstruction pour restaurer les infrastructures endommagées et revitaliser les quartiers touchés. De nouveaux plans d'urbanisme ont été élaborés pour promouvoir la restructuration de la ville. De nombreuses familles ont été déplacées vers de nouveaux quartiers, entraînant ainsi une réorganisation démographique et spatiale de Cali. Parallèlement, des zones industrielles ont été repensées et modernisées pour renforcer la sécurité et favoriser une croissance économique durable.

“Yo conocí a Mayolo por una explosión. resulta que el 7 de agosto de 1956 hubo la famosa explosión de Cali y mi casa quedaba cerca a donde explotaron esos camiones de dinamita. Entonces la casa nuestra quedó destruida y tuvimos que irnos a vivir a la casa de mi abuela, en otro barrio en el barrio el Centenario, y resulta que al frente vivía Carlos Mayolo. Yo en esa época tenía siete años y él era un poco mayor que yo […] el dia que nos conocimos le prendimos candela al cerro de las Tres cruces y nos escondimos en el balcón de la casa de Mayolo a mirar. todo el mundo miraba pues este incendio que se habia producido ahi. y entonces pues nuestra amistad comenzó con esa explosión y con esa aventura de haber quemado el cerro de las Tres cruces ”

“J'ai rencontré Mayolo à cause d'une explosion. Le 7 août 1956, il y a eu la célèbre explosion de Cali et notre maison était proche de l'endroit où tous ces camions de dynamite ont explosé. Notre maison a été détruite et nous avons dû aller vivre chez ma grand-mère dans un autre quartier, le quartier du Centenario, et Carlos Mayolo habitait en face. À l'époque, j'avais sept ans et il était un peu plus âgé que moi […] le jour où nous nous sommes rencontrés, nous avons mis le feu à la colline des Trois croix et nous nous sommes cachés sur le balcon de la maison de Mayolo pour regarder. Tout le monde regardait car cet incendie s'était produit là-bas, alors notre amitié a commencé avec cette explosion et cette blague d'avoir brûlé la colline des Trois croix.”

Luis Ospina [45].

L'amitié entre les deux réalisateurs a mûri pendant leur adolescence, à la fin des années 1960’s. Par la suite, ils se sont séparés pour poursuivre leurs études respectives, se retrouvant à Cali pour participer à des initiatives culturelles. L’écrivant Andrés Caicedo a été l'un de leurs amis et collaborateurs principaux.

Andrés Caicedo, né le 29 septembre 1951 à Cali et décédé le 4 mars 1977 est un pilier culturel de la jeunesse de la ville, une sorte de rock star de la littérature. À l'âge de 25 ans, juste après avoir reçu la première copie de son roman "Que viva la música", il s'est suicidé en avalant 60 comprimés de Sécoverbital (un somnifère) dans son appartement de la “Avenida Sexta”. Même s'il est décédé très jeune, son œuvre a été l'une des plus avant-gardistes de la littérature colombienne. Il a obtenu sa première reconnaissance littéraire en 1970 avec sa nouvelle “Los dientes de

45Triana, Roberto (Réalisateur). (2006). Carlos Mayolo, de pelicula. https://www.facebook.com/watch/?v=3364852613599608 Minute 22.

Caperucita.” (les dents de Chaperon rouge). Dans cette nouvelle, il utilise le conflit entre le loup et Chaperon rouge, issu de l'imaginaire fantastique europeen, pour le transposer à la culture juvénile de la ville. Cette littérature expose les paysages d'une jeunesse très préoccupée par les incertitudes de la vie, la séduction et la fête. Le cannibalisme est un élément narratif persistant dans l'œuvre d'Andrés Caicedo. Il était un auteur qui pourrait être considéré comme l'antithèse de grandes figures de la littérature latino-américaine de la deuxième moitié du XXe siècle. Contrairement au réalisme magique, l'œuvre d'Andrés Caicedo s'inspire exclusivement des problèmes réels de la société urbaine. Les personnages d'Andrés Caicedo ne sont pas magiques, au contraire, ils semblent être maudits, prisonniers d'eux-mêmes ; ils vivent dans l’agonie constante, étouffés dans la démesure. Son œuvre est un point de référence incontournable de la création artistique locale. L'intérêt pour le fantastique, le gothique et l'horreur a été instauré au sein du Groupe de Cali grâce à sa contribution littéraire et critique. La littérature d'Andrés Caicedo a été influencée par sa lecture de récits fantastiques d'Edgar Allan Poe et de Lovecraft durant son adolescence. Il s'intéressait également aux œuvres d'écrivains néo-gothiques plus contemporains tels que Shirley Jackson, dont la nouvelle noire “La loterie”[46], publiée par le New Yorker en 1956, a été pour lui une référence. Selon Rosario Caicedo, la sœur d'Andrés, sa fascination pour le gothique est née de sa mère, Nelly Estela, qui consacrait du temps à narrer des récits et des films du genre fantastique à ses enfants.

46Jackson, Shirley. (1956). La loterie et autres contes noirs. Rivages/Noir. https://excerpts.numilog.com/books/9782743646424.pdf

“Todo ese tipo de imaginario, a través de la madre, Andrés lo convirtió en su propia fuente para escribir el Gótico Tropical. Antes de que Alvaro Mutis hubiera escrito “La mansión de Araucaima” había un niñito, porque tenemos que decir un niñito, Andrés Caicedo que estaba escribiendo gótico en Cali, Colombia.	*“Ce type d'imaginaire, transmis par sa mère, a été la source d'inspiration d'Andrés pour écrire le gothique tropical. Avant même qu'Alvaro Mutis n'écrive "La maison d'Araucaima", il y avait un petit garçon, car nous devons dire un petit garçon, Andrés Caicedo, qui écrivait du gothique à Cali, en Colombie.*
[...]	*[...]*
Antes de que Luis Buñuel le hubiera hecho esa apuesta o ese reto a Alvaro Mutis, alguien ya lo había tomado, ese reto sin nisiquiera darse cuenta de que lo estaba haciendo.”	*Avant même que Luis Buñuel ne lance ce défi ou l’autre à Alvaro Mutis, quelqu'un l'avait déjà relevé sans même s'en rendre compte.”*

Rosario Caicedo [47].

Dès son plus jeune âge, Andrés Caicedo a cultivé son intérêt pour le théâtre et le cinéma. En 1966, il écrit sa première pièce de théâtre intitulée “Las curiosas coincidencias” (Les curieuses coïncidences) et la nouvelle “Infección” (Infection). En 1967, il met en scène la pièce "La cantatrice chauve" d'Eugène Ionesco et rédige quatre pièces de théâtre “El fin de las vacaciones” (La fin des vacances) , “Recibiendo al nuevo alumno” (Accueillant le nouvel élève), “El Mar” (la Mer) et “Los imbeciles tambien son testigos” (Les idiots sont aussi témoins.). Toutes ces œuvres ont été inspirées de sa propre vie et de ses expériences d'adolescent. En 1968, il remporte le premier festival de théâtre étudiant de Cali avec la pièce “La piel del otro héroe” (La peau de l’autre héros). La même année, il intègre la faculté de théâtre de l'Université del Valle et en 1969, il est admis en tant qu'acteur au Théâtre expérimental de Cali, TEC.

1969 a été l'une des années les plus productives d'Andrés Caicedo. En plus de réaliser des critiques pour les journaux locaux, son travail littéraire était reconnu sur la scène internationale.

Luis Ospina dit à propos de l'œuvre d'Andrés Caicedo lors d'une interview pour la revue "Semana" en mai 1983.

47Feria LIBRAQ (Réalisateur). (2020, novembre 7). Raíces del Gótico Tropical. https://www.youtube.com/watch?v=w7EpiO-rMqA

“Yo veo la literatura de Andrés Caicedo como una obra de horror. Lo que produce el horror en “Que viva la musica” y en mi película es la gratuidad que hay en la violencia. La violencia y la maldad se pueden volver algo gratuito, algo de todos los días, un oficio como cualquier otro; ir a matar todas las noches puede ser como salir todas las mañanas a la oficina.”	*"Je perçois la littérature d'Andrés Caicedo comme une œuvre d'horreur. Ce qui suscite l'horreur dans "Que viva la musica" et dans mon film, c'est la gratuité de la violence. La violence et la méchanceté peuvent devenir quelque chose de gratuit, quelque chose de quotidien, un métier comme un autre ; aller tuer toutes les nuits peut être semblable à aller au bureau tous les matins."*

Luis Ospina [48].

La production d’Andrés Caicedo est souvent associée à la littérature de la génération “Nadaísta”, un courant philosophique qui a évolué en Colombie et prône le "rien" comme source de sagesse. C’est un mouvement profondément désenchanté de la vie, fataliste et nihiliste.

"Que viva la música" est un roman qui explore la vie d'une jeune femme nommée María, qui s'engage dans une quête frénétique de plaisir et de sensations fortes à travers la musique, la danse et la drogue. L'œuvre est souvent perçue comme une représentation sans concession de la jeunesse rebelle de la Colombie dans les années 1970. Caicedo y décrit de manière crue et réaliste les excès, la désillusion et la quête d'identité de sa génération.

Le vampirisme et le cannibalisme sont deux éléments transversaux dans l'œuvre de Caicedo. Dans son récit posthume, “Destinitos fatales” (Petites destinations fatales), l'écrivain présente un personnage autobiographique de fiction appelé “El hombrecito” (Le petit homme) qui est chargé de projeter des films de vampires dans un ciné-club.

El hombrecito iba a comenzar a hablar de la película que amaba tanto, pero el Conde se paró de su butaca y le sonrió, y el hombrecito tuvo que bajar los ojos..”	*Le petit homme allait commencer à parler du film qu'il aimait tant, mais le Comte se leva de son siège et lui sourit, et le petit homme dut baisser les yeux.”*
Fragmento: el hombresito	*Fragment: Le petit homme*

48 Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 10 : Luis Ospina. (1983). Idartesencasa. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-10-luis-ospina

Andrés Caicedo [49].

Pour Andrés Caicedo, les films de vampires représentaient bien plus que de simples divertissements. Il y voyait une représentation de la jeunesse désenchantée, en quête d'identité et de liberté, prête à tout pour se rebeller contre les conventions sociales. C'était une représentation de la jeunesse qui s'identifiait à des personnages sombres et dangereux, en quête d'une forme d'immortalité à travers leur comportement rebelle.

L'écriture d'Andrés Caicedo se caractérise par son style direct et provocateur. Il aborde des thèmes tels que la révolte, la marginalité, la passion et la recherche d'authenticité. L'auteur était également connu pour sa vie personnelle tumultueuse, marquée par des excès, et cette image a souvent été associée à son travail littéraire. Son œuvre est souvent considérée comme une réflexion profonde sur la jeunesse, la rébellion et les dilemmes existentiels. Elle est étudiée et appréciée pour sa capacité à capturer l'esprit d'une époque marquante de la Colombie.

Cependant pour certains critiques, le style d'Andrés Caicedo a été surestimé en raison de son mode de vie tumultueux. L'auteure Jimenez Bernal, par exemple, remet en question sa contribution littéraire:

"Y aunque la obra de Andrés Caicedo se ha convertido en un referente literario de jovenes escritores en Colombia, su estilo apartado del realismo magico, es considerado como una escritura sobrevalorada y fragmentada, una alusion de si mismo, ligada a su vertiginosa personalidad. Sus cuentos y novelas se entrelazan y se sustentan unos a otros, armando un discurso que se repite muchas veces".

"Et bien que l'œuvre d'Andrés Caicedo soit devenue une référence littéraire pour de jeunes écrivains en Colombie, son style, éloigné du réalisme magique, est considéré comme une écriture surestimée et morcelée, une allusion à lui-même, liée à sa personnalité tourbillonnante. Ses contes et ses romans s'entremêlent et se soutiennent mutuellement, construisant un discours qui se répète fréquemment."

Diana Fernanda Jimenez Bernal [50].

49Caicedo, A. (1971). Dos cuentos cortos de Andrés Caicedo / Andrés Caicedo. Consulté 24 février 2023, à l'adresse https://revistamalabia.com/dos-cuentos-cortos-de-andres-caicedo/

50 Bernal Jimenez, D. F. (s. d.). Andrés Caicedo. Imagenes y demonios. Revistas cientificas CUN. https://revistas.cun.edu.co/index.php/ignis/article/download/134/129/528

La prose d'Andrés Caicedo est anxieuse et nerveuse. Il écrivait souvent sans utiliser de ponctuation ; on dit qu'il souffrait de bégaiement. Ses récits sont marqués par le désespoir, avec des personnages qui considèrent l'horreur comme quelque chose de banal. Généralement partagés entre la violence et la fête, les personnages d'Andres Caicedo se confrontent à la monstruosité de la société. Passionné par les histoires d'adolescents, la ville est souvent modelée par le prisme de la découverte du monde et la recherche de nouvelles sensations.

Andrés Caicedo, en plus de sa production littéraire, a été impliqué dans divers mouvements culturels. Notamment en tant qu'animateur du cercle littéraire "Dialogantes", du ciné-club de Cali en 1971 et de la revue "Ojo al cine" en 1974. C'est lors de la création du ciné-club de Cali, et de leur participation à un collectif artistique appelé "Ciudad solar" (Cité solaire) que Luis Ospina, Carlos Mayolo, et Andrés Caicedo se sont rencontrés et ont commencé leurs collaborations cinématographiques.

En 1971, Ramiro Arbeláez, en co-direction avec Andrés Caicedo, inaugurent le ciné-club de Cali au Teatro San Fernando, près du parc de las Banderas. Le samedi 10 avril 1971, le ciné-club de Cali débute avec la projection du film "Bande à part" de Jean-Luc Godard, réalisé en 1964. Le jeune cinéphile Andrés Caicedo, alors âgé de seulement 20 ans, appréciait particulièrement s'enfermer à midi dans une salle de cinéma alors que la ville était frappée par un soleil de plomb tropical. La première séance a rassemblé 161 personnes et la semaine suivante, le film "La Femme mariée", du même réalisateur, a été visionné devant un public de 266 personnes. Godard est ainsi devenu le premier cinéaste étudié par le ciné-club de Cali. Une semaine plus tard, la projection de "Masculin Féminin" a également attiré 266 personnes. Le public était composé d'acteurs, d'artistes et d'étudiants de la “Universidad del Valle”. Andrés Caicedo cherchait à proposer une programmation axée sur le cinéma d'auteur, notamment la Nouvelle Vague française ainsi que d'autres courants cinématographiques européens. Les recettes obtenues grâce à la diffusion de ces films ont permis à Andrés Caicedo de quitter la maison de ses parents pour s'installer à la “Ciudad Solar” (Cité solaire). Après ce cycle consacré à la Nouvelle Vague française, un cycle de films sur les vampires a été programmé. À la fin des projections, des personnages tels que Nosferatu de Murnau et Dracula de Terrence Fisher étaient analysés. Entre 1971 et 1973, le ciné-club de Cali a organisé cent projections hebdomadaires en 35 mm sans interruption. Andrés Caicedo était responsable de la programmation des films, ainsi que des échanges avec le public sur les techniques cinématographiques.



Figure 6 - Ramiro Arbeláez, Andrés Caicedo et Luis Ospina dans la cabine du cinéma San Fernando lors d'une séance du Ciné Club de Cali, 1971.

"Ciudad Solar" (Cité solaire) était un collectif de jeunes artistes qui, toujours en 1971, s'est installé dans une maison culturelle dans le centre-ville avec le soutien du photographe et éditeur Hernando Guerrero. La maison était un lieu de rencontre pour les auteurs et les artistes. C'est là que des artistes reconnus de la région, tels que le peintre-sculpteur Oscar Muñoz et le photographe Fernell Franco, ont exposé leurs œuvres pour la première fois. La galerie d'art était dirigée par Miguel Gonzalez, et c'est grâce à "Ciudad solar" que le club de cinéma de Cali disposait d'un lieu pour projeter des films en 16 mm en plus du cinéma "San Fernando".

En 1974, la revue trimestrielle de critique cinématographique "Ojo al cine" a vu le jour, avec les contributions d'Andrés Caicedo, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez, Carlos Mayolo, ainsi que d'autres critiques et collaborateurs internationaux. Le premier numero de la revue se divise en trois sections. La première, intitulée "Section informative", est dédiée à la critique internationale et offre des informations sur l'actualité des festivals internationaux. La deuxième section, intitulée "Cine Colombiano", présente une série d'articles sur les productions nationales ainsi que sur l'histoire du cinéma en Colombie. Dans le premier numéro de la revue, Carlos Mayolo, en collaboration avec Ramiro Arbeláez, a rédigé un article retraçant l'histoire du cinéma colombien depuis ses débuts jusqu'aux changements stylistiques survenus entre les années 1960 et 1970. Les deux auteurs ont mis en lumière l'incursion du cinéma marginal dans le paysage cinématographique colombien, notamment à travers le film "Chircales". Cette section inclut également d'autres articles, tels que celui d'Andrés Caicedo consacré à la photographie du documentaire "Oiga vea" et au sous-texte politique que ce film présente. La troisième section est

consacrée aux sorties cinématographiques et propose des critiques des films en cours d'affiche.

Ramiro Arbeláez, l'un des fondateurs de la "Cité solaire" ainsi que de la revue "Ojo al cine", a publié en 2006 un livre consacré à la revue. Trente ans après sa publication, il propose une réflexion sur les préoccupations cinématographiques qui ont suscité l'étude et la critique pendant les années 1970. Pour lui, le Ciné-club de Cali et la revue "Ojo al cine" sont deux phénomènes indissociables. Les analyses qu'ils produisaient après les projections du ciné-club se transformaient ensuite en articles publiés dans la revue.

À l'époque, Cali absorbait et assimilait les produits culturels venant de l'étranger, et les précurseurs de ces mouvements ne se contentaient pas d'être de simples spectateurs. Ils cherchaient également à trouver une voix et à être entendus dans les domaines artistiques. Pour lui, c'était un moment d'effervescence intellectuelle et de lignes de pensée qui se sont entremêlées avec les événements politiques et culturels, marquant une génération dont les propositions se sont traduites en projets culturels et ont forgé l'avant-garde artistique d'une ville en pleine expansion et développement.

Le Cine-club de Cali s'efforçait de promouvoir les grands mouvements du cinéma d'auteur, tels que la Nouvelle Vague française avec des réalisateurs comme Truffaut et Godard, ou le néoréalisme italien avec des cinéastes comme Vittorio de Sica, Visconti, Rossellini, Fellini, Pasolini et Bertolucci. Ils s'intéressaient également à l'expressionnisme allemand avec Herzog, Fassbinder et Wenders, ainsi qu'au surréalisme espagnol de Buñuel et Saura. Cependant, ils cherchaient également à inclure des productions de cinéma B, des films de vampires et des westerns. Le premier cycle de films du Cine-club était consacré à Godard, et le deuxième cycle était dédié au cinéma de vampires, avec un cycle des films de Terence Fisher.

Le Cine-club et la revue "Ojo al cine" ont été le prélude au mouvement cinématographique du gothique tropical. Au cours des discussions proposées par le Cine-club et des articles diffusés par la revue "Ojo al cine", les bases de la cinématographie gothique tropicale ont été établies.

Les premières réalisations du Groupe de Cali

Luis Ospina et Carlos Mayolo ont co-réalisé leur premier film ensemble en 1971, intitulé "Oiga vea". Ce documentaire aborde les Jeux panaméricains du point de vue de l'exclusion sociale, révélant ainsi une critique profonde de l'inégalité. Le film cherche à dépeindre les deux facettes de la société, en établissant un parallèle entre la vie populaire et l'imaginaire du progrès.

Les personnages ainsi que la société présentent deux visages. Dès le début, ce parallèle est perceptible : d'un côté, les VI Jeux panaméricains présentent des athlètes surmontant des obstacles sportifs, tandis que de l'autre, on observe les activités physiques liées au travail quotidien des habitants. Ainsi, un cycliste professionnel est comparé à un livreur, les grandes installations sportives sont mises en contraste avec les quartiers informels, et les athlètes de haut niveau sont confrontés aux travailleurs locaux.

Le film est accompagné de musique afro-descendante de la région du Pacifique, ainsi que de la musique salsa, qui constitue un élément transversal dans la culture de la ville. Dans la deuxième séquence, après le générique d'entrée, on voit une équipe de policiers dansant la salsa et souriant à la caméra, puis la musique s'arrête brusquement et les coups de feu prennent le relais. Les mêmes policiers qui dansaient se mettent à tirer. Le documentaire place le spectateur entre deux univers : d'un côté la fête, de l'autre la guerre ; d'un côté l'opulence, de l'autre la misère.

La caméra adopte le point de vue des observateurs extérieurs, tandis que les performances sportives se déroulent à distance, derrière les barbelés et les grilles. Le documentaire dépeint une société cloisonnée, scrutant le monde depuis l'isolement, à travers les fissures, derrière les vitrines, ou encore à travers les écrans de téléviseurs en vente. Sur le plan audio, la technique du contrepoint est utilisée pour reproduire les discours présidentiels. Le son et l'image entrent en conflit pour véhiculer un message contradictoire sur les valeurs de la propagande politique : la générosité, la fraternité, la dignité, l'égalité, la tolérance, la bonté, la compréhension, la solidarité et la paix.

Luis Ospina partage des anecdotes sur la réalisation de "Oiga vea”.

"Entonces Mayolo se tomó prestada o robada una cámara por unos días, de una agencia de publicidad y Fernell Franco me prestó a mi una grabadora y yo en una de las vacaciones que vine filmamos la película. [...]

Yo era oiga, el tenía el micrófono y el era vea, el que filmaba y porque es una frase muy coloquial en Cali. Y entonces, se hizo la película prácticamente sin ningún guión, solo intuitivamente se fue haciendo. Y yo posteriormente viajé de regreso a Estados Unidos a la UCLA a la universidad y allá edité la película y la entregué como un proyecto de la universidad. Cobijamos la película bajo la producción de Ciudad Solar pero eso realmente era una pélicula, una producción hecha por Mayolo y yo. Sino que en esa época tratamos de funcionar mucho como un grupo. "

"Alors Mayolo a emprunté ou volé une caméra pour quelques jours dans une agence de publicité et Fernell Franco m'a prêté un enregistreur et lors de l'une des vacances où je suis venu, nous avons filmé le film. […]

J'étais "oiga," celui qui avait le microphone ; et lui était "vea," celui qui filmait, car c'est une expression très familière à Cali. La réalisation du film s'est pratiquement faite sans scénario, seulement de manière intuitive. Ensuite, je suis retourné aux États-Unis, à l'université UCLA, où j'ai monté le film et l'ai présenté comme un projet universitaire. Nous avons attribué la production à « Ciudad solar », mais en réalité, c'était un film, une production faite par Mayolo et moi. À l'époque, nous avons essayé de fonctionner généralement comme un groupe."

Luis Ospina [51].

"Angelita et Miguel Angel" est un film de fiction co-réalisé par Andrés Caicedo et Carlos Mayolo en 1971. Le film raconte l'histoire de deux personnages vivant cloîtrés dans l'obscurité, protégés par la sécurité de leurs foyers familiaux. La maison familiale est dépeinte comme un univers isolé, marginal et clos. Angelita et Miguel Angel sont deux jeunes issus de bonnes familles, attirés par les dangers du monde extérieur. On pourrait considérer qu'Angelita et Miguel Angel sont les précurseurs littéraires de Margaret et Andrés Alfonso. Le film est resté inachevé en raison de désaccords entre les réalisateurs, et ce n'est qu'en 1990 qu'une version restaurée et montée par Luis Ospina a été publiée.

Pilar Villamizar a interprété le personnage d'Angelita. Ce personnage était souvent vu dans l'obscurité et derrière des grilles. Le film symbolisait une jeunesse qui avait

[51]Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). *El Vampiro de Ciudad Solar*. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

grandi dans un foyer sécurisé, coupée d'une réalité bien plus violente. "Angelita et Miguel Angel" a été la première expérience audiovisuelle de fiction réalisée au sein du collectif. Ils ont appris à faire du cinéma en faisant du cinéma. Certains membres ont eu l'opportunité de se former à l'extérieur, comme Luis Ospina, et ils partageaient leurs connaissances au sein du collectif. Ce film marque le début de la production cinématographique contemporaine de Cali. Ils travaillaient avec des acteurs naturels et cherchaient avant tout à s'amuser dans la production de leurs films. "Angelita y Miguel Angel" est resté inachevé en raison de divergences narratives et affectives entre les membres de l'équipe, notamment entre Andrés Caicedo et Carlos Mayolo. C'est pourquoi Luis Ospina a publié une version en 1990 en éditant ce qui restait du film dans une production intitulée "Algunos buenos amigos" (Quelques bons amis). Pendant les années 1970, la maison de la famille de Luis Ospina est devenue un lieu de rencontre pour les passionnés de cinéma, et Andrés Caicedo s'y trouvait souvent, derrière une machine à écrire, en produisant frénétiquement de nouvelles idées. En 1973, Andrés Caicedo est parti pour Los Angeles et New York dans l'espoir de vendre à Roger Corman deux scénarios qu'il avait écrits et qui avaient été traduits par sa sœur Rosario. Dans une lettre à sa mère, Andrés Caicedo a écrit qu'il n'avait jamais pu remettre les textes à Corman et que Hollywood était un monde difficile. Son objectif n'a jamais été atteint. Il est considéré comme un héros tragique ayant pleinement assumé son autodestruction. Malgré sa courte vie, Andrés Caicedo a laissé une œuvre littéraire importante, notamment son roman "Que viva la música" qui a été adapté au cinéma en 2015. Sa passion pour le cinéma a également été un moteur dans sa vie, comme en témoigne sa participation active au sein du Groupe de Cali.

Le cinéma apparaît souvent dans les productions du gothique tropical de Cali comme un objet de culte. Depuis la première production du Groupe de Cali, “Angelita y Miguel Angel”, nous pouvons voir la mise en abîme des équipements cinématographiques comme faisant partie intégrante des accessoires et des outils des personnages.

En 1972, le gouvernement colombien a mis en œuvre des mécanismes visant à stimuler la production cinématographique à l'échelle nationale. Ces mesures de soutien à l'industrie cinématographique ont permis au Groupe de Cali de maintenir une certaine continuité dans la production de films.

La loi du "sobre-precio" (surcharge) était une initiative gouvernementale qui a encouragé la production audiovisuelle en Colombie entre 1972 et 1978. La "surcharge" était un système de distribution cinématographique qui prévoyait l'allocation d'un pourcentage de chaque billet vendu à la production d'un court-métrage national. Grâce à ce dispositif, la Colombie a revitalisé sa production cinématographique, en particulier dans la réalisation de courts métrages documentaires.

Grâce à ce dispositif de production, les artistes du groupe de Cali ont pu produire des documentaires sur Cali au début des années 1970. Cette expérience leur a ensuite permis de se lancer dans la réalisation de longs métrages de fiction dans les années 1980.

Les courts métrages documentaires financés par la "surcharge" étaient programmés en première partie des longs métrages de fiction, principalement en provenance des États-Unis et du Mexique. Chaque séance cinématographique commerciale présentait ainsi deux cinématographies complètement différentes et parfois opposées.

D'un côté, les courts métrages documentaires mettaient en lumière les problématiques sociales liées aux modes de production et d'exploitation en Colombie. De l'autre côté, les films de fiction, généralement américains, rendaient hommage au mode de vie capitaliste. Cette dualité était présente dans toutes les projections cinématographiques du pays.

Il convient de noter que cette situation reflétait les tensions et les contradictions propres à l'époque, où le cinéma colombien cherchait à donner une voix aux luttes sociales tout en étant influencé par la production cinématographique hollywoodienne.

En 1973, Luis Ospina et Carlos Mayolo ont réalisé un court métrage documentaire intitulé "Cali de película", qui couvre les événements de la foire de la ville en décembre. La photographie de ce documentaire a été confiée à Carlos Mayolo et Eduardo Carvajal. Ils ont réussi à dresser un portrait vivant du style de vie des habitants, mettant en lumière leurs expressions culturelles et leurs pratiques sportives quotidiennes. Le documentaire explore également l'iconographie de la mort à travers l'ivresse et la fête. Chaque plan est une véritable carte postale en mouvement, capturant les scènes qui composent le style de vie de la ville, avec ses conflits, ses paradoxes et ses contrastes sociaux. La palette de couleurs est riche, s'appuyant sur l'exposition des matériaux autochtones, la teinte des vêtements, la saturation des façades, ainsi que sur les contrastes subtils révélés par la lumière solaire à Cali.

Les réalisateurs du gothique tropical expriment dans leur œuvre une fascination pour le métissage et l'héritage africain particulièrement marqué dans la région. Beaucoup de ces traditions africaines ont été réprimées sous l'hégémonie catholique du colonialisme et rapidement associées à la manifestation du diable. C'est le choc entre les cultures qui commence à façonner les entités sombres qui habitent l'imaginaire local.

Bien que le diable soit un personnage essentiel de l'iconographie de la ville, il apparaît pour la première fois dans le cinéma local dans ce court-métrage. La voix off du film “Cali de pelicula” explique la présence du diable :

“En Cali pusieron las Tres cruces para que no entrara el Diablo pero el Diablo ya estaba adentro y no ha podido salir”

Fragment du film « Oiga vea »

“À Cali, ils ont mis les Trois croix pour que le Diable ne rentre pas, mais le Diable était déjà à l'intérieur et n'a pas pu sortir.”

Fragment du film « Oiga vea »

Le diable est connu à Cali sous le nom de “Buziraco”. On dit qu'il est arrivé à Cali pendant la colonisation espagnole après avoir été expulsé par un moine franciscain du château de la Popa à Carthagène d’Indes. Les traditions religieuses en dehors du catholicisme ont été réprimées par les maîtres esclavagistes. Les missions religieuses de la vice-royauté espagnole ont été chargées d'évangéliser le peuple indigène et africain. Les traditions de ce dernier ont rapidement été associées à des images du démon et à des célébrations de sorcellerie.

La légende raconte que la la Vierge de “la Candelaria” est apparue devant le moine augustin Fray Alonzo de la Cruz Paredes dans un monastère de Villa de Leyva (à l’est de Bogotá), pour lui demander de construire un temple sur le point le plus élevé de la ville de Carthagène des Indes. La colline de la “Popa” doit son nom à sa forme, qui rappelle la proue d'un navire. Elle s'élève abruptement dans le paysage de la ville. Par le passé, c'était un endroit sauvage, entouré d'une végétation dense qui servait de refuge à de nombreuses espèces de reptiles, dont certaines étaient venimeuses. Carthagène d’Indes, fondé en juin 1553 par le conquistador Pedro de Heredia, fut l'un des premiers marchés d'esclaves à ciel ouvert sur le territoire continental. Vers 1520, des africains provenant de régions telles que le Congo, l'Angola, le Ghana, la Côte d'Ivoire, la Guinée, la Sierra Leone, le Sénégal et le Mali, ont été importés pour remplacer l'exploitation des populations indigènes, en rapide déclin.

En 1606, le prêtre Fray Alonso de la Cruz Paredes s’est rendu alors à Carthagène des Indes. Après avoir obtenu le soutien de l'évêque local don Juan de Ladrada, il dirigea une équipe de militaires armés pour prendre possession de la colline de la Popa. Selon l'histoire, ils arrivèrent au milieu d'une orgie durant laquelle les païens rendaient hommage à une image du “Macho cabrio”. Fray Alonso de la Cruz Paredes prit possession du site, jeta l'image de Buziraco par la falaise "El Salto del cabrón", puis il commença la construction du temple. La légende raconte que le diable se dirigea ensuite vers Santiago de Cali, dans la Vallée du Cauca, pour s'installer dans une mine démoniaque. Victor Manuel Patiño a cité le père Antonio de la Calancha, membre de la mission de l'ordre de Saint Augustin au Pérou, pour décrire les rituels.

"Se dijo de los indígenas de Cartagena adoradores del demonio Buziraco, con asiento en el cerro de La Popa, que le daban ósculos en el lugar asqueroso debajo de la cola y luego lo limpiaban con tabaco."

"Les indigènes de Carthagène, adorateurs du démon Buziraco, sont assis sur la colline de La Popa. On raconte qu'ils lui donnaient un baiser dans l'endroit dégoûtant sous la queue, puis le nettoyaient avec du tabac."

Antonio de la Calancha [52].

Dans son article de 1998[53] sur l'existence du diable dans la vice-royauté de Nouvelle-Grenade, l'historien Jaime Humberto Borja Gomez conclut que les croyances liées au diable sont le résultat d'une relation culturelle traumatisante entre les Espagnols, les Indiens et les Africains. Depuis l'époque de la vice-royauté, le diable est associé aux manifestations culturelles des classes populaires descendantes d'esclaves et d'indigènes. Sur la côte Pacifique colombienne, l'utilisation de la marimba de "chonta"[54] (instrument similaire au balafon) comme instrument de musique a été diabolisée, car pour l'Église catholique, la descendance africaine de l'instrument permettait d'invoquer le diable.

Les civilisations précolombiennes étaient caractérisées par leur polythéisme et leur conception cyclique de l'existence, contrairement à la dualité cartésienne du bien et du mal. Elles associaient la divinité à des légendes mythologiques liées aux cycles de dévastation et de renouveau, considérant la destruction comme une étape nécessaire à la création et à la régénération.[55] Ainsi, les peuples vénéraient de manière égale des éléments opposés mais complémentaires, tels que le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité, la vie et la mort. Cette vision cyclique de l'existence était profondément ancrée dans leur compréhension du monde.

Cependant, lors de l'arrivée des Espagnols, les populations autochtones ont été soumises à un processus de christianisation qui les a forcées à adopter le nouveau système de croyances, incluant la vénération d'un Dieu et le rejet du Diable. La

52 Historia de la cultura material de la América equinoccial. Tomo I : Alimentación y alimentos. (s. d.). Consulté 16 juin 2022, à l'adresse https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3311/

53Jurado, J. C. J. (2000). Borja Gómez,Jaime Humberto.Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás. Historia y sociedad, 7, Art. 7. https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/23180

[54]Chonta: Palmier de la côte pacifique

55 Niño Vargas, J. C. (2008). Ciclos de destrucción y regeneración : Experiencia histórica entre los ette del norte de Colombia. Historia Crítica, 35, 106-129. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-16172008000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=es

notion du bien a été associée aux coutumes européennes, tandis que les coutumes autochtones ou africaines étaient qualifiées de sauvages, non civilisées, primitives, barbares et donc maléfiques et pourtant diaboliques. Parallèlement à la christianisation, avec l'arrivée des peuples africains, toutes les pratiques qui s'éloignaient de la religion catholique provenant du monde africain étaient réprimées par la force notamment lors de l'esclavage. Les missionnaires dépêchés par l'Église avaient pour dessein de supprimer les pratiques précolombiennes ou africaines. Les temples indigènes furent profanés par l'Église catholique en vue de l'édification de sanctuaires catholiques à leur emplacement. Les communautés autochtones et africaines se sont souvent trouvées soumises à des pressions visant à abandonner leurs croyances et coutumes au profit du catholicisme imposé par les colonisateurs espagnols. En réaction à ces pressions, certaines de ces communautés ont préservé leurs traditions religieuses en secret, parfois en les amalgamant avec des éléments catholiques pour échapper à la persécution. Ainsi, le Diable est devenu le symbole de la résistance culturelle face à l'oppression coloniale et religieuse.

L'aristocratie ne pouvait être associée au Diable, car elle agissait au nom de la couronne espagnole, représentant ainsi les rois catholiques, et était donc perçue comme les émissaires de Dieu, les adversaires du Diable. L'aristocratie et l'Église s'efforçaient de lutter contre la présence du Diable au sein des communautés indigènes et africaines en diabolisant toute expression culturelle et en réprimant ceux qui n'embrassaient pas la foi catholique dans leur vie.

En revanche, le vampire incarne le mal sans être lié aux classes populaires issues des peuples autochtones et des esclaves. Il est plutôt associé à la monarchie, symbolisant ainsi l'aristocratie. C'est pourquoi le vampire revêt une importance particulière en tant que symbole critique des abus perpétrés par une classe dominante qui ne peut être comparée au diable.

Cette distinction souligne le rôle que jouent les figures mythiques et légendaires dans la construction de la critique sociale. Le diable est associé aux opprimés et aux classes populaires qui résistent à l'oppression, tandis que le vampire est lié à la classe dominante et à ses abus de pouvoir.

Luis Ospina et Carlos Mayolo ont entamé leur exploration cinématographique en se penchant d'abord sur la représentation du diable, puis en se tournant vers celle du vampire. Ils ont abordé la question du mal sous deux perspectives distinctes : tout d'abord, en tant qu'incarnation du mal dans le contexte des populations opprimées, symbolisée par le Diable, et ensuite en tant qu'incarnation du mal dans le monde de ceux qui exercent l'oppression, représentée par le vampire. Cette approche leur a permis d'analyser les différentes facettes du mal dans la société et de mettre en lumière les tensions et les conflits qui existent entre les opprimés et les oppresseurs.

En 1975, le dispositif de la "Surcharge" atteignait son apogée en Colombie. À l'époque, de nombreux documentaristes latino-américains avaient adopté une formule de production centrée sur la mise en scène de la misère humaine, répondant à une forte demande à l'étranger. Le fait de filmer des individus vivant dans des conditions de pauvreté, d'exclusion sociale ou d'exploitation par le système était devenu une pratique répandue.

Cependant, Carlos Mayolo et Luis Ospina ont adopté une position critique à l'égard de cette tendance misérabiliste qui prédominait dans l'expression documentaire latino-américaine. En 1977, ils ont co-réalisé un court métrage de fiction documentaire intitulé "Agarrando pueblo", traduit en anglais et en français sous le titre "Les vampires de la misère”.

En effet, "Agarrando pueblo" est un film qui mélange des éléments de fiction et de documentaire. Les réalisateurs critiquent à la fois le sensationnalisme et le misérabilisme du documentaire social. Ils remettent en question le fait de filmer les personnes défavorisées uniquement pour satisfaire la curiosité morbide du public, montrant comment les réalisateurs encouragent les sujets à se comporter de manière stéréotypée tout en donnant une image plus dramatique de la pauvreté.

Dans leur film "Agarrando pueblo" (1977), Mayolo et Ospina se mettent en scène en tant que cinéastes qui cherchent à capturer la réalité sociale de leur pays. Cependant, au fur et à mesure que le film progresse, les deux cinéastes commencent à se transformer en vampires qui se nourrissent des misères et des souffrances des habitants de la ville.

Cette métaphore de la transformation du cinéaste en vampire reflète la critique sociale de Mayolo et Ospina envers les médias et leur capacité à exploiter les malheurs des personnes les plus vulnérables pour leur propre profit. Leur film dénonce les pratiques sensationnalistes et voyeuristes des médias, ainsi que leur rôle dans la construction de la perception de la réalité sociale de la Colombie.

Ainsi, la métaphore de la transformation du cinéaste en vampire dans les films de Carlos Mayolo et Luis Ospina illustre leur engagement envers une vision critique et révolutionnaire du cinéma en Amérique latine, qui remet en question les structures sociales et culturelles dominantes.

Carlos Mayolo joue le rôle du réalisateur Alfredo García. Muni d'un clap, il se promène en centre-ville en filmant divers mendiants, personnes défavorisées, individus souffrant de troubles mentaux, habitants de la rue, ainsi que des artistes de rue, comme un homme se frottant le visage avec des morceaux de verre brisé. Le personnage d'Alfredo García demande au chauffeur de taxi de les conduire voir des

prostituées et les fous. Ils filment les gens ainsi que les spectacles de rue, les exploitant sans leur accorder le moindre argent.

Le film entrelace deux lignes narratives, distinguées par l'utilisation de la couleur et du noir et blanc. Les séquences en noir et blanc représentent la fiction, montrant le tournage d'un film documentaire, tandis que les séquences en couleur présentent le documentaire proprement dit, celui qui est filmé par la caméra visible dans les séquences de fiction. Ce documentaire, réalisé à l'intérieur du film, est intitulé "¿El futuro para quien?" (Le futur pour qui ?).

"Agarrando pueblo" raconte l'histoire d'une équipe de production documentaire qui sort dans les rues de Cali et de Bogotá pour réaliser un film sur la misère des gens, dans le but de le vendre ensuite en Allemagne. Les vampires sont donc le réalisateur, le producteur, le preneur de son et les cadreurs du film. Ils exploitent la misère du peuple pour en faire un spectacle.

"Agarrando pueblo" est un film subversif qui brouille les frontières entre fiction et documentaire. Il explore les codes de la fiction tout en mettant en abyme le métier du documentariste. Il questionne également la relation entre le cinéaste et son sujet. Le film met en lumière les ambiguïtés et les limites de la représentation de la pauvreté à l'écran, incitant les spectateurs à réfléchir sur la responsabilité et l'éthique du cinéaste dans la construction de la réalité.

Le film a remporté le prix Novais Texeira lors du Festival de Lille ainsi que le prix InterFilm lors du festival d'Oberhausen en 1978. À l'occasion de sa première en France, Carlos Mayolo et Luis Ospina ont rédigé le manifeste *¿Qué es la pornomiseria?* (en français, "Qu'est-ce que la pornomisère ?”).

"El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años setenta, con la ley de apoyo al cine, apareció otro tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en un tema importante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elementos de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria."

"Le cinéma indépendant colombien avait deux origines. L'une visait à interpréter ou analyser la réalité, tandis que l'autre découvrait au sein de cette réalité des éléments anthropologiques et culturels pour la transformer. Au début des années 1970, avec la loi de soutien au cinéma, est apparu un autre type de documentaire qui copiait superficiellement les réussites et les méthodes de ce cinéma indépendant, allant jusqu'à les déformer.Ainsi, la misère est devenue un sujet choquant et donc une marchandise finalement vendable, surtout à l'extérieur, où la misère est la contrepartie de l'opulence des consommateurs. Si la misère avait servi au cinéma indépendant comme élément de dénonciation et d'analyse, la recherche effrénée du profit l'a transformée en une soupape de sécurité du système qui l'a engendrée. Cette soif de profit ne permettait pas une méthode qui découvrirait de nouvelles prémisses pour l'analyse de la pauvreté mais, au contraire, elle a créé des schémas démagogiques jusqu'à devenir un genre que l'on pourrait appeler cinéma misérable ou porno- misère."

Carlos Mayolo et Luis Ospina [56].

Dans ce film, la figure du vampire est symboliquement explorée à travers l'exploitation de l'image des pauvres. Cependant, au cours de la séquence centrale qui se déroule à Bogota, le sang surgit de manière inattendue en tant qu'objet de conflit. Le sang devient ainsi un symbole puissant de l'exploitation de la pauvreté à des fins

56Mayolo, Carlos & Ospina, Luis. ¿Qué es la porno miseria? - Luis Ospina y Carlos Mayolo. Cinéfagos.net. Consulté 26 février 2023, à l'adresse https://www.cinefagos.net/index.php/documentos/917-que-es-la-porno-miseria.html

personnelles et de l'éthique contestable de l'industrie cinématographique latino-américaine dans la représentation de la réalité sociale.

Carlos Mayolo, toujours dans le rôle du réalisateur Alfredo García, lance des pièces dans la fontaine de la place de La Rebeca à Bogotá. Des enfants des rues se dépouillent de leurs vêtements et se jettent dans l'eau pour les récupérer. L'un des enfants se blesse au pied en marchant sur des morceaux de verre brisé. Il émerge de la fontaine, le pied ensanglanté, tandis que le réalisateur continue à lancer des pièces. Un jeune homme s'insurge et proteste contre cette exploitation des mineurs.

"Ustedes para que le toman fotos a esos muchachos si ellos siempre vienen aquí? *Eso es una cosa que ...* *Todo el mundo se viene a enriquecer aquí en nuestro país. Eso es una brutalidad lo que están haciendo. "* *Fragmento de « Agarrando Pueblo »*	*"Pourquoi prendre des photos de ces gars* *s'ils viennent toujours ici ?* *C'est une chose que ...* *Tout le monde vient s'enrichir dans notre pays.* *C'est une brutalité ce que vous faites."* *Fragment de « Les vampires de la mysère »*

Le film est satirique, cruel et comique. Carlos Mayolo et Luis Ospina expliquent le traitement par l'humour :

"El humor es lo mas desmitificante que hay, el humor es lo mas corrosivo, el humor es de lo más liberativo porque termina uno entendiendo riéndose."	*"L'humour est la chose la plus démystifiante qui soit, l'humour est la plus corrosive, l'humour est la plus libératrice car on finit par comprendre en riant."*

Carlos Mayolo [57].

57Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). El Vampiro de Ciudad Solar. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

“Pues es que yo creo que el humor es una de las cosas mas subversivas que hay. El humor pues también nos lo daba ciertas cosas, nuestros primeros encuentros con la droga. Cuando uno se traba por las primeras veces uno se muere de la risa y uno comienza a hacer contrapuntos entre sonido e imagen.”

“Je pense que l'humour est l'une des choses les plus subversives qui existent. L'humour nous est également donné par certaines choses, comme nos premières expériences avec la drogue. Quand on commence à prendre de la drogue pour la première fois, on éclate de rire et on commence à faire des contrepoints entre le son et l’image."

Luis Ospina [58].

En 1976, sous le dispositif de la "Surcharge", Luis Ospina et Carlos Mayolo ont réalisé leur premier court-métrage de fiction du gothique tropical, intitulé "Asunción". Ce film s'inscrit dans la continuité de l'exploration précoce du thème vampirique. Il présente des éléments qui se révéleront récurrents dans les œuvres vampiriques de ce sous-genre, notamment la mise en abîme du métier de photographe et l'utilisation du sang comme symbole central d’un vampirisme économique.



Figure 7 - Luis Ospina et Carlos Mayolo pendant le tournage de “Asunción” 1976.

58Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). El Vampiro de Ciudad Solar. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

Le court-métrage narre l'histoire d'Asunción, une jeune domestique qui, suite aux humiliations et aux ordres de sa patronne, décide de prendre sa revanche. Profitant de l'absence de cette dernière pendant les vacances, Asunción convie ses amis et organise une fête à la maison.

L'utilisation de la photographie et du cinéma comme élément narratif est une caractéristique du cinéma gothique tropical, une sorte de signature. Le personnage d'Asunción est introduit à travers la prise et l'impression analogique de son portrait par un photographe de parc. Par la suite, au cours du développement de l'œuvre, nous comprendrons que l'image photographique joue un rôle particulier dans l'intrigue.

La mise en abîme photographique remplit deux fonctions. Tout d'abord, elle présente le protagoniste, en créant un contrepoint entre l'image et le son ; le film donne des informations sur le dilemme existentiel du personnage. Ensuite, la photographie apparaît comme un appel à l'aventure. La photographie marque le point de non-retour lorsque Asunción se prend accidentellement en photo avec l'appareil de sa patronne, puis elle assume sa transformation en prenant des photos des invités. La photographie documente la transformation de l'espace, devenant ainsi une extension de l'action du protagoniste. La résolution du récit se condense à l'intérieur de l'appareil photo.

L'aspect vampirique du film se manifeste juste après le générique, lorsque Asunción travaille en tant que domestique dans la maison familiale. Elle se coupe accidentellement le doigt avec une boîte de sauce béchamel. Intentionnellement, elle mélange son sang avec la sauce pour ensuite le servir à table. Les propriétaires ainsi que les invités consomment son sang. Avec cette action, le personnage d'Asunción transforme ses employeurs en vampires. Asunción n'est pas un personnage vampirique, mais plutôt un personnage qui subit une vampirisation.

La référence au vampirisme est uniquement liée à l'utilisation du sang comme élément déclencheur. Le vampirisme dans ce court-métrage n'est pas explicite, seul le sang est utilisé comme un accessoire symbolique. Les patrons d'Asunción ne sont semblables aux vampires gothiques que par l'ingestion de sang. Bien qu'ils se prennent pour des aristocrates, ils ne le sont pas et ne sont pas des morts-vivants non plus. La patronne parle toujours à Asunción avec un ton de supériorité. Le patron, le fils et leurs invités ont un rôle moins actif dans l'installation du conflit. Le personnage du fils apporte une touche de comédie familiale. Le conflit entre Asunción et sa patronne cherche à mettre en lumière la lutte de la classe populaire contre la classe dominante.

Dans le film, les appareils électroménagers jouent un rôle crucial en tant qu'accessoires symboliques. L'aspirateur, le téléphone, la télévision et la platine vinyle sont des objets précieux pour la famille, représentant leur statut social et leur

adhésion à une société de consommation. Cependant, c'est à travers leur utilisation que Asunción exprime sa rébellion.

Alors qu'Asunción fouille les affaires de sa patronne, elle découvre un appareil photo et déclenche involontairement un autoportrait. La photographie prend alors une signification singulière en capturant une histoire à l'intérieur de l'intrigue principale du film. La photographie devient un motif récurrent tout au long du récit, revêtant un rôle symbolique majeur.

L'installation du conflit entre l'oligarchie et les classes populaires se confirme dans la séquence de la fête. La maison est encore rangée et les invités d'Asunción viennent de s'installer dans le salon. En arrière-plan, Asunción met un disque de salsa sur la platine tandis qu'en premier plan, Vicente sert un verre de vin qui finit par le dégoûter mais il proteste en disant que le vin est une boisson de l'oligarchie. Vicente préfère l'eau-de-vie de canne, la boisson du peuple. ll y a plusieurs tableaux à l'intérieur de la maison, notamment l'image d'un prêtre agenouillé près de la porte d'entrée. C'est un symbole de protection utilisé par les fidèles catholiques. Dans le salon, en face du téléphone, se trouve le portrait d'un homme âgé qui pourrait être un ancien membre de la famille. Comme dans les anciens châteaux médiévaux où on exposait les tableaux des grands maîtres féodaux. La maison représente le château des patrons et les deux tableaux symbolisent la tradition. C'est un lieu sacré qui est profané par l'incursion de gens populaires. Ce film se présente comme l'histoire d'un sacrilège.

Le lendemain, la maison est complètement chaotique, l'ordre établi a été profondément perturbé. Asunción laisse la cartouche de film photographique sur la table, comme un souvenir de sa propre rébellion et un message d'indépendance pour ses employeurs. Tous les appareils électroménagers sont en marche, les robinets d'eau sont ouverts, et le téléphone sonne, tandis qu'Asunción quitte la maison. Le débordement est traité comme un symbole de liberté et d'émancipation.

Le vampire à l'âge d'or du cinéma Colombien

Au début du XXe siècle, les vampires ont connu une rapide montée en popularité à l'échelle mondiale, que ce soit à travers la littérature ou le cinéma. Cela nous amène à nous interroger sur la manière dont cette créature mythique était perçue en Colombie à cette époque. Par conséquent, la question qui se pose est la suivante : quels sont les premiers films colombiens à avoir introduit la représentation du vampire moderne dans le paysage cinématographique?

Le cinéma muet a connu une période de développement dans les années 1920, connue sous le nom de l'âge d'or du cinéma colombien. À cette époque, les œuvres dramatiques mettant en avant l'identité de la haute société colombienne,

profondément conservatrice et ancrée dans des valeurs chrétiennes, étaient prépondérantes. Cependant, les productions de cette période ne se caractérisaient pas par l'inclusion d'éléments fantastiques, encore moins gothiques. Au contraire, ces films mettaient en lumière les coutumes des différents régions colombiennes.

Malgré cela, le vampire était déjà un personnage bien établi dans l'imaginaire populaire. Cela est particulièrement évident dans la séquence du carnaval du film "Bajo el cielo antioqueño" (1925), réalisé par Arturo Acevedo et produit par la Compañia Filmadora de Medellín. Ce film, qui relate l'amour impossible entre Lina, une jeune aristocrate, et Alvaro, un jeune homme rejeté par le père de Lina en raison de son statut social, offre une vision unique de l'architecture néoclassique de Medellín au début du XXe siècle. Le film présente également des paysages urbains, des aspects significatifs de la vie bourgeoise, tels que les bals en club, le tennis, le golf et d'autres événements sociaux réservés à l'élite. De plus, il met en avant le contraste entre les coutumes urbaines et les coutumes rurales, ainsi que la différence entre le mode de vie citadin et les activités champêtres.



Figure 8 - Photogramme du film "Bajo el cielo antioqueno". Arturo Acevedo 1925.

La séquence de danse masquée dans ce film est remarquable, car elle marque la première apparition du vampire dans la cinématographie colombienne. Cette séquence témoigne de l'assimilation de personnages fantastiques venus d'Europe par la population aisée ayant accès à la culture étrangère. L'utilisation de codes étrangers est synonyme d'appartenance à une classe sociale privilégiée.

La séquence apparaît vers la fin du film et se déroule dans le club social. Après avoir joué au golf, les invités se retrouvent en plein air pour célébrer un bal masqué. Après une danse en groupe en cercle, les invités se mettent en couples. En plan américain, pendant quelques secondes, on voit le vampire danser aux côtés d'une jeune femme

déguisée en paon, une danse dont les mouvements rappellent le joropo[59]. Après la danse, les couples les plus talentueux participent à un concours de tango, tandis que la jeune femme déguisée en paon, Lina, et l'homme déguisé en vampire, s'éloignent de la foule en quête d'intimité. C'est à ce moment que nous découvrons que l'homme déguisé en vampire est Alvaro, l'amour impossible de Lina, qui, après avoir fait fortune, se présente comme un jeune homme venant d'Angleterre, épris de Lina et possédant de grandes richesses. Au cours de cette conversation finale, Lina accepte la demande en mariage du prétendu Anglais, déguisé en vampire. La séquence de danse se termine par une dernière ronde où l'on voit Lina et l'Anglais danser amoureusement. On pourrait interpréter cette séquence comme la migration cinématographique du vampire européen dans la société colombienne. Elle révèle d'importants aspects externes et internes de la figure moderne du vampire, tels que l'apparence physique, les vêtements, le pouvoir de séduction, ainsi que l'acceptation sociale, l'éloquence et l'appartenance à l'aristocratie.

La séquence présente des similitudes avec l'apparition de Lord Ruthven dans "Le Vampire" de Polidori. Lors de la fête, Lord Ruthven attire l'attention de tous les invités par sa prestance et son charisme. Il fascine particulièrement Aubrey (sa victime), qui est émerveillé par sa beauté et son charme.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'image classique du vampire telle qu'elle est dépeinte au cinéma, avec sa cape, ses crocs et sa pâleur, avait déjà été adoptée en Colombie avant que Bela Lugosi ne l'incarne dans l'adaptation hollywoodienne du roman de Stoker, produite par les studios Universal en 1931. Cette caractérisation du vampire était déjà bien assimilé en Colombie depuis au moins six ans, comme le confirme le photogramme précédent.

Cependant, dans le film "Bajo el cielo antioqueño", le rôle du vampire n'est pas central à l'intrigue. Il apparaît plutôt comme un simple déguisement de carnaval, sans que l'histoire ne se concentre sur sa nature vampirique. Bien que le vampire soit dépeint avec élégance et noblesse, son importance dans l'intrigue reste mineure. En revanche, les deux adaptations cinématographiques du roman de Stoker, "Nosferatu" interprété par Max Schreck en 1922 et "Dracula" interprété par Bela Lugosi en 1931, ont eu un impact international majeur et ont joué un rôle significatif dans la construction de l'image du vampire au cinéma. Le premier a marqué le cinéma muet tandis que le second a contribué au cinéma sonore.

Le Dracula hispanique: une stratégie hollywoodienne.

[59]Rythme ternaire typique de la Colombie et du Venezuela, dérivé du fandango.

Au début des années 1930, la Universal Pictures cherchait à conquérir le public hispanique. En effet, pendant la nuit, une version hispanophone de "Dracula" a été tournée, utilisant les mêmes décors que le film de Tod Browning, avec Bela Lugosi dans le rôle-titre. C'est ainsi que l'acteur espagnol Carlos Villarias, débutant sa carrière à Hollywood, a interprété le rôle de Dracula dans cette version hispanophone, aux côtés de l'actrice mexicaine Lupita Tovar dans le rôle de Mina Harker. Cette adaptation a permis au personnage du vampire de s'introduire dans le grand public hispanophone.

Le Dracula hispanique, réalisé par George Melford, a offert une caractérisation du vampire bien plus violente, morbide, fantastique et comique que celle de Bela Lugosi. De plus, l'interprétation s'avère moins raffinée et plus sauvage, se rapprochant davantage de Christopher Lee que de Lugosi.

Ce film a également bénéficié d'une supervision moindre de la production, ce qui a laissé au réalisateur une certaine liberté artistique. Cette liberté artistique transparaît clairement dans la richesse de la composition et les mouvements de caméra. Ces choix contribuent à insuffler davantage d'action, d'érotisme et d'attrait au travail des comédiens.

Cette approche se manifeste de manière significative dans plusieurs scènes du film. Par exemple, dans la version anglaise, nous ne voyons jamais Bela Lugosi sortir de son cercueil. Au lieu de cela, nous observons uniquement sa main qui en émerge, suivie de plans montrant des rats, puis un plan américain où le vampire apparaît debout. En revanche, dans la version hispanique, Carlos Villarias émerge du cercueil sous un effet de fumée dans un plan-séquence bien plus mystérieux.

En ce qui concerne la réalisation, il est à noter que Tod Browning dans la version anglaise tend à utiliser abondamment des plans américains avec des travellings avant. En revanche, dans la version hispanique de George Melford, la caméra propose une variété de plans plus vaste, explorant notamment des plans d'ensemble avec des travellings en grue. Cela contribue à mieux intégrer les éléments dramatiques du décor.

Un autre exemple illustrant les différences entre les deux films se trouve dans la scène où Dracula descend l'escalier de la cripte. Dans le film de Browning, la caméra précède Dracula en plan américain, tandis que dans le film de Melford, la caméra avance en plan d'ensemble vers le vampire, qui s'approche d'elle. Cette séquence gagne en dramatisme et en intensité, car le mouvement de la caméra s'oppose au mouvement du vampire au lieu de le suivre. De plus, ce traitement du cadre intègre les détails du décor, les textures, les formes, l'architecture et la lumière.

L'effet dynamique apporté par la caméra est renforcé par le jeu plus agressif et comique de Villarias par rapport à celui de Lugosi. Par exemple, dans la scène où le docteur Abraham Van Helsing remarque que Dracula n'a pas de reflet dans le miroir, Bela Lugosi donne une gifle et s'en éloigne, tandis que Carlos Villarias brise le miroir d'un coup de bâton et avance vers Van Helsing au lieu de reculer. Contrairement à Lugosi, le Dracula de Villarias montre ses crocs devant la caméra. L'attitude plus violente du Dracula hispanique est également évidente dans la séquence finale des escaliers, où l'interaction entre Dracula et Renfield est bien plus physique et brutale.

D'autre part, le réalisateur George Melford a donné plus de mouvement à la caméra, ajoutant ainsi une dose supplémentaire de mystère et d'énigme à la présence de Dracula, ainsi qu'un langage visuel plus riche. Cependant, l'élégance de Bela Lugosi, la précision de ses mouvements et son accent hongrois ont été des éléments qui ont apporté une contribution notable à la figure du vampire. D'une certaine manière, Villarias semblait plus comique que dramatique.

De nos jours, la version hispanique du Dracula d'Universal Pictures est peu connue, tandis que c'est la version anglaise a connu une plus grande diffusion et reste dans les mémoires de tous.

Le vampire dans le cinéma d'Amérique latine

Mexico est sans aucun doute le précurseur du cinéma gothique en Amérique latine. Deux films ont marqué l'émergence de ce type de cinéma : en 1933, le film muet "La Llorona", réalisé par Ramon Peón, considéré comme le premier film d'horreur mexicain, est basé sur la légende locale de la Llorona. La Llorona est un fantôme latino-américain qui trouve son origine dans le monde préhispanique et, selon la tradition orale, représente l'âme en peine d'une femme qui, tout comme Médée dans la mythologie grecque, a noyé ses enfants. Le film s'est distingué par son travail artistique minutieux et l'intention de mélanger des éléments du gothique européen avec des traditions locales.

En 1934, le film sonore "El Fantasma del Convento", réalisé par Fernando de Fuentes, s'est distingué par la gestion du suspense grâce à l'utilisation du clair-obscur, fortement travaillé par l'éclairage, contribuant ainsi à la construction d'atmosphères mystérieuses. Il faut également mentionner la remarquable qualité du son. Les films "Profanación" de Chano Urueta en 1933, "El Signo de la Muerte" en 1939 et "La Herencia de la Llorona" réalisé par Mauricio Magdalena en 1946 ont également contribué au renforcement du gothique mexicain. Ces films traitent de malédictions aztèques et de sacrifices qui se propagent en raison d'explorations archéologiques.

En 1952, avec son film "La Bestia Magnifica", Chano Urueta introduit les catcheurs dans l'univers fantastique. La Bestia Magnifica est un catcheur qui fait un pacte avec le diable pour devenir champion.

Entre 1936 et 1956, c'était la période dorée du cinéma mexicain. La technique cinématographique était de très haute qualité, et les productions sonores se sont popularisées dans toute l'Amérique latine. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les industries cinématographiques européennes et nord-américaines se sont concentrées sur la production de films de guerre. Cependant, le Mexique proposait un contenu beaucoup plus diversifié qui a su captiver principalement les audiences latino-américaines.

Entre 1930 et 1940, le genre de l'horreur s'est établi dans la cinématographie mexicaine en mélangeant des éléments du cinéma de gangsters, du cinéma d'époque, du cinéma de fermiers et de la comédie. À partir des années 1950, le catch s'intègre complètement à l'univers du cinéma fantastique mexicain. Bien que le cinéma d'horreur mexicain, connu sous le nom de gothique mexicain ou gothique aztèque, se développait depuis les années 1930, ce n'est qu'à la fin des années 1950 que le vampire fait son apparition à l’écran.

Comme s'il s'agissait d’une tendance globale, le cinéma de vampires mexicain s'est développé en parallèle de la saga de vampires produite par la Hammer entre la fin des années 1950 et les années 1970.

Le vampire s'infiltre dans la cinématographie mexicaine avec le du film "El Vampiro", traduit en français comme "La Proie du Vampire", réalisé par Fernando Méndez en 1957. Dans le film, Maria, une jeune citoyenne de la capitale, voyage dans son village d'enfance et doit confronter une tradition vampirique familiale. Au lieu des Carpates, l'histoire évolue dans la Sierra Negra, et au lieu du château, nous avons la "Hacienda Los Sicomoros". Même si le cinéma mexicain s'inspire du cinéma hollywoodien, il introduit des éléments locaux au genre.

Rappelons que les "haciendas" étaient les premières exploitations agricoles établies en Amérique latine. Elles fonctionnaient comme de vastes domaines féodaux où l'esclavage était permis. Généralement, les haciendas étaient dirigées par une famille de propriétaires terriens privilégiés qui exploitaient la population. Le château se présente en Amérique latine sous la forme d'une "hacienda" avec le propriétaire foncier comme grand maitre.

Germán Robles interprète le rôle du comte Duval. C'est un vampire d'origine hongroise avec l'élégance de Lugosi mais un peu plus actif, un peu plus proche de Christopher Lee.

L'année suivante, une suite intitulée "El Ataud del Vampiro" a rapidement été produite, mais elle n'a pas eu le même succès. L'atmosphère gothique du film se déroule en ville et non à l'hacienda.

L'acteur Abel Salazar produit son troisième film de vampires en 1960, cette fois-ci avec Alfonso Corona Blake comme réalisateur. Le film s'intitule "El Mundo de los Vampiros". Le comédien Guillermo Murray incarne le comte Sergio Subotai. Le film met en scène une société de vampires vivant dans la pénombre et contrôlée télépathiquement par le comte.

À l'instar de Bela Lugosi et Christopher Lee, Germán Robles s'est retrouvé coincé dans l'interprétation d'un personnage de Dracula ou d'un vampire équivalent. En 1957, il interprète le personnage vampirique d'une comédie intitulée "El Castillo de los Monstruos" et interprète ensuite le vampire dans une série de quatre films produits par Estudios América.

En 1961, la compagnie Internacional Sono-Film S.A. produit "La Invasion de los Vampiros" et en 1962 "El Vampiro Sangriento", tous deux réalisés par Miguel Morayta. En 1967, Vergara Films présente "El Imperio de Dracula", réalisé par Federico Curiel.

Jusqu'alors, la représentation vampirique dans le cinéma mexicain restait largement fidèle au modèle du vampire d'origine slave, tel que "Dracula". Dans ces différentes productions, les vampires étaient caractérisés de manière assez similaire, sans ajout significatif d'attributs ou de traits distinctifs les différenciant de la figure traditionnelle importée de Hollywood ou d'Europe. Cependant, ce qui allait distinguer les films de vampires mexicains des autres cinématographies était l'association entre la figure du vampire gothique d'origine slave, comme Dracula, et des personnages profondément locaux tels que les lutteurs de catch.

La popularisation des catcheurs a rapidement marqué le paysage de la fiction cinématographique mexicaine, et cette tendance a également touché les films de vampires. En 1962, la société de production "Filmadora Panamericana" a présenté "Santo vs las Mujeres Vampiro", réalisé par Alfonso Corona Blake. Ce film exploite l'érotisme des femmes vampires et l'identité masquée du catcheur.

En 1969, "El Vampiro y el Sexo", également connu sous le titre "Santo contre le Trésor de Dracula", est sorti, proposant un mélange éclectique de catcheurs, de vampires, de policiers, de savants fous, de loups-garous, de sorcières et de super-héros. Ce film fusionne des éléments du genre gothique avec le film policier, le film d'aventures et le film sportif. Il marque également le premier film de vampires mexicain en couleur, introduisant des éléments futuristes tels qu'une machine à

voyager dans le temps. L'histoire met en scène une jeune femme voyageant dans le temps et confrontée au comte Alucard (Dracula inversé).

En 1970, sort le film "Santo y la Venganza de las Mujeres Vampiro". Grâce aux films mettant en scène le personnage de Santo, le vampire mexicain se fait connaître non seulement dans le monde hispanique, mais également dans les cinémas du monde entier. La Cinémathèque de France à Paris conserve la collection la plus vaste de films mexicains de catch. En 1972, Santo, accompagné de son ami Bleu Démon, affronte Dracula et le loup garou dans le film « Santo y Blue Demon vs. Dracula y el Hombre Lobo ».

En 1974, le film "Los vampiros de Coyoacan" continue de mélanger des catcheurs avec des vampires. Cette fois-ci, c'est Mil Máscaras et non Santo qui va lutter contre le vampire. Lors du combat final, le vampire passe d'une apparence humaine à une apparence monstrueuse.

Bien que le vampirisme ait été une thématique explorée dans le cinéma mexicain, celui-ci n'a jamais altéré la figure du vampire. Le personnage vampirique reste plus ou moins le même tout au long de son apparition dans la cinématographie mexicaine. Le vampire mexicain s'adapte à la vie moderne et au contexte local sans pour autant changer sa nature gothique et son aspect lointain. Stylistiquement, tous les vampires du cinéma mexicain semblent descendre de Dracula, et les traditions associées aux vampires trouvent leur origine en Transylvanie.

Dans les années 1970, d'autres comiques tels que Capulina ont utilisé la figure du vampire comme adversaire. Le film "Capulina contra los vampiros" est apparu en 1971.

Les films de vampires mexicains et leur association avec les « luchadores » de catch font une parodie des héros et anti-héros du cinéma dominant (Europe et États-Unis). Les intrigues sont un peu enfantines, les personnages utilisent souvent des ressources telles que la ridicule et la blague facile. Cependant, ces films étaient profondément divertissants pour le public local et offraient une alternative plus folklorique et proche de la société latino-américaine du XXe siècle.

La popularisation du vampire dans le cinéma latino-américain est largement attribuable à sa forte présence dans la cinématographie mexicaine. L'industrie cinématographique mexicaine a fusionné le vampire européen d'origine slave avec d'autres personnages emblématiques de l'Amérique latine, ainsi qu'avec ses paysages et décors locaux.

Les films tels que "Vampiro negro" de Romàn Viñoly Barreto (1953), qui fusionne la figure du sérial killer à celle du vampire, ou "La Invasion de los vampiros" de Miguel

Morayta (1963), démontrent une préoccupation pour les thèmes du sang et de la mort dans le cinéma latino-américain. Il est également possible que l'anthropophagie carnavalesque de Macunaïma (1969) de Joaquim Pedro de Andrade ait contribué à la genèse du vampire anthropophage dans le contexte latino-américain. Cependant, ces films étaient éloignés du marché colombien, qui au début des années 1980 dépendait principalement des ressources filmographiques mexicaines et américaines.

1.4. “PURA SANGRE” : ENTRE LA CATHARSIS ET LA DÉNONCIATION

Le film "Pura sangre", réalisé par Luis Ospina en 1982, est un pionnier dans la cinématographie colombienne, car il est à la fois le premier long métrage national mettant en scène des vampires, le premier long métrage du Groupe de Cali, et le premier long métrage s'inscrivant dans l'esthétique du gothique tropical. Avec cette œuvre, Luis Ospina et Carlos Mayolo renforcent leur engagement dans le cinéma, passant des courts métrages aux longs métrages, et cherchant à accéder au marché cinématographique plus rentable. Ils ont proposé une approche contestataire qui allait à l'encontre des conventions du cinéma local, habituellement orienté vers la comédie romantique traditionnelle et régionaliste.

L'émergence du vampire dans le cinéma colombien est étroitement liée au processus de formation du groupe de Cali, à sa créativité durant les années 1970 et 1980, ainsi qu'à son évolution en tant que collectif de création.

L'intention du groupe de Cali de réaliser des longs métrages de fiction avait été entravée en 1971 par l'inachèvement du projet de long métrage "Angelita y Miguel Ángel", co-réalisé par Carlos Mayolo et Andrés Caicedo. La transition du documentaire à la fiction c'était concrétisée dans les années 1970 avec la réalisation de deux court métrages "Asunción" (1976) et "Les vampires de la misère" (1977). Ces productions ont permis au groupe de Cali d'explorer la complexité de la fiction, de la mise en scène, de la direction d'acteurs, de l'écriture des dialogues et de la psychologie des personnages. L'expérience accumulée par le groupe de Cali dans les années 1970 a ouvert la voie à l'obtention d'un financement de FOCINE au début des années 1980, ainsi qu'à une coproduction avec Cuba. Cette avancée les a également amenés à envisager une incursion sur le marché des films commerciaux.

En 1982, Luis Ospina et Carlos Mayolo aspirent à consolider leur carrière cinématographique en produisant des longs métrages de fiction, ouvrant ainsi la voie vers la distribution en salle pour le grand public.

Alberto Quiroga a été sélectionné pour collaborer à l'écriture de "Pura sangre" avec Luis Ospina. Il est actuellement reconnu pour sa contribution au scénario du drame historique "Bolívar soy yo" (2002) de Jorge Ali Triana, ainsi que pour son travail d'écriture sur le film "La primera noche" (2003) de Luis Alberto Restrepo. Ospina et Quiroga ont principalement construit le scénario du film "Pura sangre" à partir des souvenirs d'adolescence de Luis Ospina, évoquant l'attaque du "Monstruo de los Mangones" (un tueur en série de mineurs) survenue près de sa maison.

L'image de « Pura sangre » était confiée à Ramón Suárez, un réalisateur, scénariste et directeur de la photographie d'origine cubaine. En 1968, il avait acquis une reconnaissance internationale en tant que directeur de la photographie grâce à "Memorias del subdesarrollo" (Mémoires du sous-développement) de Tomás Gutiérrez Alea.

La deuxième caméra de “Pura sangre” était sous le contrôle de Sergio Cabrera, qui deviendrait plus tard l'un des réalisateurs les plus influents de Colombie, étant le réalisateur de "La estrategia del caracol” de 1993, le film le plus reconnu de toute la filmographie colombienne.

"Pura sangre" a bénéficié de la production de l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques (ICAIC), ce qui a apporté l’expérience et le professionnalisme renommés du cinéma cubain. Le montage a été réalisé par Luis Ospina et Rodrigo Lalinde, qui a ensuite brillé en tant que directeur de la photographie de plusieurs films importants de l'histoire du cinéma colombien, notamment "La mansión de Araucaima" (1986) de Carlos Mayolo, "Rodrigo D: No futuro" (1990) de Victor Gaviria, "La vendedora de rosas" (1998) du même réalisateur, "Soplo de vida" (1999) de Luis Ospina, "La virgen de los sicarios" (2000) de Barbet Schroeder, entre autres.

Le film "Pura sangre" a été l'une des premières expériences cinématographiques pour de nombreuses personnalités importantes du cinéma colombien.

Parmi les membres de l'équipe artistique, Florina Lematre, originaire de Carthagène des Indes, interprète le personnage de Florencia. Sa contribution au cinéma et à la télévision nationale est significative, avec des rôles dans des films tels que "Técnicas de duelo" (1988) et "La estrategia del caracol" (1993) de Sergio Cabrera, ainsi que dans la mini-série télévisée "Escalona". "Pura sangre" marque sa première incursion dans le cinéma, et aujourd'hui elle compte à son actif 11 films en tant qu’actrice. Quant à Carlos Mayolo, il incarne le rôle de Perfecto.

Le rôle du vampire, Roberto Hurtado, a été confié à Gilberto Forero, un peintre, machiniste et acteur d'origine chilienne connu à Cali sous le nom de Mr. Fly. Il etait un artiste et technicien très actif dans la vie culturelle de la ville. Gilberto « Fly » Forero avait été décorateur sur le premier long métrage tourné en Colombie en 1921, le film "Maria", réalisé par Maximo Calvo, qui est aujourd'hui introuvable. Il a acquis son surnom "Fly" lors d'une représentation du ballet américain au théâtre municipal, où un rideau était tombé accidentellement. Pour résoudre le problème, il s’est lancé dans le vide attaché par une corde pour attraper le rideau et le maintenir en place jusqu'à la fin du spectacle. Son rôle le plus mémorable en tant qu'acteur a été dans "Pura sangre", où il a incarné le tout premier vampire de l'histoire du cinéma colombien. En 1985, il a également joué dans le court métrage "En busca de María",

réalisé par Carlos Mayolo, en hommage au film disparu de 1921. Gilberto « Fly » Forero est décédé après une longue maladie le 24 mars 1997 à Cali.

Luis Ospina est décédé en 2019 à Bogota, laissant derrière lui une filmographie très diversifiée. Ramón Suárez le directeur de la photographie est décédé à Paris le 26 décembre 2016, et Carlos Mayolo est décédé à Bogota le 3 février 2007.

"Pura sangre" narre l'histoire d'un magnat de l'industrie sucrière souffrant d'une maladie sanguine qui le contraint à des transfusions régulières de sang de jeunes du même sexe. Son fils, Adolfo Hurtado, recrute des complices, dont une infirmière et deux chauffeurs, formant ainsi un trio diabolique chargé de trouver le sang nécessaire et d'effectuer ces transfusions. Les actes criminels commis par ce groupe sont alors attribués à une créature monstrueuse historiquement connue à Cali sous le nom de "el Monstruo de los mangónes".

L'intrigue du film "Pura sangre" se distingue par son approche singulier du thème vampirique. Contrairement à la plupart des films de vampires qui exploitent des éléments surnaturels, cette œuvre choisit de traiter le vampirisme comme un phénomène réaliste et plausible. En conséquence, le film se situe davantage dans le registre du thriller plutôt que dans celui de l’horreur.

1.4.1. Sur les traces d’un « Serial Killer »

Cali était plongée dans un climat d'incertitude. En 1963, une série inquiétante de disparitions a débuté dans la ville, touchant principalement des enfants, en particulier des garçons provenant des quartiers populaires. Au cours de l'année 1964, cette vague de disparitions s'est intensifiée, tissant une trame sombre et mystérieuse dans la société.

Le 5 novembre 1963, le meurtre d'un jeune vendeur de presse a été signalé à l'ouest de la ville, marquant ainsi le début d'une série de meurtres d'enfants. Le 4 décembre de la même année, un autre enfant a été retrouvé mort dans des champs herbeux au nord de la ville, constituant le deuxième homicide. Le 12 décembre de cette année-là, un troisième corps sans yeux a été découvert près de la rivière Aguacatal. Deux autres corps ont été trouvés avant la fin de l'année, l'un près de la gare ferroviaire et l'autre dans le quartier "Prados del Norte ». À la fin de l'année 1963, cinq meurtres d'enfants avaient été recensés entre novembre et décembre.

En janvier 1964, les autorités de Cali ont découvert le corps momifié d'un enfant ; seulement deux jours plus tard, les restes d'un adolescent de 12 ans nommé Alberto

Garzón ont été retrouvés. Trois autres cadavres ont été enregistrés ce mois-là, dans différents quartiers de la ville. Entre février, mars et avril, trois autres meurtres ont été commis, l'un près du quartier de Tequendama, l'autre à Puerto Mallarino et le dernier dans un pâturage.

Pourtant, malgré les efforts acharnés des autorités de Cali, le criminel à l'origine de ces l'enfanticide est demeuré insaisissable.

Ces disparitions récurrentes d'enfants ont engendré une atmosphère sinistre de mystère et de danger dans toute la ville mais notamment dans les classes populaires. Les espaces verts, les cours d'eau et les terrains vagues sont devenus les lieux de découvertes macabres, car à mesure que de nouveaux cas de disparitions d'enfants étaient signalés, les corps sans vie de ces jeunes apparaissaient, souvent marqués par des violences sexuelles et parfois des traces de piqûres d'aiguilles. Étant donné que l'auteur matériel des crimes n'a jamais été appréhendé, son identité a été façonnée à partir des indices laissés sur les corps des victimes.

Ce serial killer était célèbre pour sa méthode particulière qui consistant à insérer des aiguilles dans le cœur ou le thorax de ses victimes. Ce monstre était également à l'origine d'agressions, de viols et de tortures. On dit qu'il utilisait régulièrement des seringues pour prélever le sang de ses jeunes victimes. Les témoignages relayés par la presse le décrivent comme un sadique véritable, un violeur en série, un personnage sombre et dément, presque comme un vampire humain.

Alfonso Recio Delgado, rédacteur en chef du journal El Pais, a joué un rôle crucial dans la popularisation du terme "Monstruo de los Mangones". L'adoption progressive de cette expression par d'autres journalistes a créé une sorte de codification pour signaler toute disparition d'enfant. Ces professionnels des médias ont ainsi contribué à forger l'identité du monstre, le dotant d'une existence médiatique.

Au fil du temps, le monstre a évolué pour acquérir des caractéristiques vampiriques, un portrait façonné par des éléments tangibles, des témoignages, l'imagination collective et une terreur croissante au sein de la société. La systématisation des crimes a ensuite permis de donner vie à un personnage plus détaillé et sinistre, façonnant ainsi la perception collective du "Monstruo de los Mangones".

Dans l'argot populaire de Cali, on utilise le terme "Mangónes" pour désigner les terrains vagues qui se sont formés entre deux quartiers à la suite de l'expansion rapide de la ville. Selon la Real Academia Española (RAE), le mot "manga" en Colombie et au Panama signifie petit pâturage. En Argentine et en Bolivie, le mot "mangón" appartient au langage du bétail et fait principalement référence à une clôture pour enfermer le bétail.

La presse a créé une esthétique de la disparition et ensuite une esthétique de la prédation.



Figure 9 - Coupures de presse, journal « El Pais » 1964.

La rubrique des enfants disparus comprenait des informations telles que l'âge, le nom du père, le nom de la mère, l'adresse de résidence, l'école fréquentée et les contacts. Elle veillait à fournir une description détaillée des vêtements portés par la victime. En général, ces descriptions étaient accompagnées d'un portrait de l'enfant, réalisé lors de la célébration d'un sacrement religieux au cours duquel les enfants sont souvent vêtus d'une veste et d'une chemise, agrémentées d'une cravate ou d'un nœud papillon.

En contraste, la section consacrée au monstre présentait des corps déchirés et méconnaissables. Ces cadavres étaient découverts dans un état de décomposition au milieu de l'herbe, leurs vêtements déchirés facilitant leur identification. La découverte des corps a engendré deux répercussions, l'une d'ordre littéraire et l'autre visuelle.

Dans le contexte littéraire, l'enquête sur les enfants disparus a inspiré la création d'un personnage sinistre, basé sur l'étude des victimes. Du point de vue visuel, le résultat a été saisissant : côté par côté, les portraits de enfants disparus et les images des corps des enfants retrouvés morts créaient un contraste criant entre l'« avant » et l'« après » de la victime. Les corps retrouvés étaient réduits à l'anonymat, présentés sous une perspective en plongée qui soulignait leur mystère. La section consacrée aux enfants disparus était juxtaposée à celle dédiée au monstre, créant une tension émotionnelle et une atmosphère sinistre.

C'est de cette manière que le personnage du monstre vampirique tropical a pris forme dans la culture populaire, évoluant ultérieurement pour devenir une figure fantastique sur grand écran. Le cinéaste Luis Ospina, à travers son film, s'est approprié la création d'un personnage déjà façonné par la société.

La rédaction de presse et le reportage photographique ont fourni le terrain propice à l'éclosion du vampire.

Les personnages entourant le monstre incluent la victime, les parents, le journaliste, les gardiens de nuit et la police. La presse a acquis une teinte de plus en plus sensationnaliste. L'affaire des mineurs disparus et assassinés a donné lieu à une série d'histoires fantastiques. Les éléments narratifs étaient abondants et l'imaginaire populaire les a utilisés pour expliquer les crimes non résolus. Les journalistes, dans leur souci de maintenir un ton objectif et impartial, exposaient les preuves recueillies par les médecins légistes et la police, mais ces preuves ne conduisaient pas à des résultats concrets, ce qui permettait la prolifération de toutes sortes de versions.

Sur le plan graphique, la presse s'est saturée d'images de cadavres d'enfants. Les angles de prise de vue en plongée, l'immobilité des sujets et l'impression en noir et blanc déformaient l'anatomie des corps. Les différents éléments constituant les images se mélangeaient dans la monochromie de l'impression. Les terrains vagues de la ville sont devenus les décors de l'horreur. Les textures de la végétation se mêlaient à celles des corps, et vice-versa, les corps s'entremêlaient avec la nature.

“Otro Adolescente Asesinado: Cerca al cadaver aparecieron Bonos de Ilusión”. El cadáver de la nueva victima de “El Monstruo de los Mangones, con un cráneo que no parece le perteneciera. fue localizado ayer tarde en predios de la hacienda “La Selva”, en descomposición decúbito abdominal , como se evidencia en los menores asesinados y violados por el siniestro personaje por cuya cabeza las autoridades deberían ofrecer una jugosa recompensas, pues es mas peligroso que cualquier otro.

“Un autre adolescent assassiné : Des tickets de loterie ont été découverts près du cadavre. Le cadavre de la nouvelle victime du ‘Monstruo des Mangones', avec un crâne qui ne semble pas lui appartenir, a été retrouvé hier soir sur le terrain de la ferme 'La Selva', en état de décomposition en position ventrale, comme en témoigne le sort des mineurs assassinés et violés par ce personnage sinistre, à propos duquel les autorités devraient offrir une récompense généreuse, car il est plus dangereux que tout autre.

Un monstre entre la réalité et la fiction.

À deux pâtés de maisons de chez lui, au début des années 1964, Luis Ospina a été confronté à l'omniprésence du monstre. Devant ses yeux, gisait immobile le corps d'un un enfant de presque son âge.

Il est probable que Luis Ospina se soit identifié au cadavre du défunt. Lorsque le « Monstruo de los Mangones » est apparu, Luis Ospina n'avait que 13 ou 14 ans. Cette vague de violence qui a touché la jeunesse de Cali a profondément marqué l'imaginaire de Luis Ospina.

En 1964, Ospina réalise son tout premier court-métrage, intitulé "Via cerrada". Le film présente un adolescent descendant d'un train pour entrer dans un cimetière en ruine. L'adolescent scrute les dates de décès tout en calculant l'âge des défunts. Il s'arrête devant une tombe où repose quelqu'un de son âge. L'adolescent y pénètre, et derrière lui, la tombe se referme. Le thème funèbre est récurrent dans l'œuvre d'Ospina.

Dans une interview pour le journal “El Bogotano” publié le 16 avril de1983 Luis Ospina explique la construction du personnage vampirique:

“Pura sangre” es una adaptación del mito del vampiro del Monstruo de los Mangónes; tomé una leyenda popular en torno a la desaparición de unos niños que luego aparecieron muertos. La especulación popular comenzó a decir que se trataba de un vampiro. Aquello despertó mi inquietud y decidí trabajar en el tema, en el cual veía la clásica historia de Dracula, ya que se afirmaba que se trataba de un magnate caleño que requería de sangra para poder vivir. pero básicamente lo que me interesaba era la estrecha relación entre el vampirismo y el poder.

"Pura sangre" est une adaptation du mythe du vampire du Monstre des Mangónes ; j'ai pris une légende populaire entourant la disparition de quelques enfants qui sont ensuite réapparus morts. La spéculation populaire a commencé à affirmer qu'il s'agissait d'un vampire. Cela a éveillé ma curiosité et j'ai décidé de travailler sur le sujet, où je voyais l'histoire classique de Dracula, car on prétendait qu'il s'agissait d'un magnat de Cali ayant besoin de sang pour survivre. Mais essentiellement, ce qui m'intéressait, c'était la relation étroite entre le vampirisme et le pouvoir.

Luis Ospina [60].

Roberto Hurtado, le vampire du film, représente seulement une facette du monstre, celle du consommateur, tandis que la facette du manipulateur, du prédateur, est déléguée à d'autres personnages. En réalité, la figure du « Monstruo de los Mangones » dans le film englobe différents personnages. Chaque membre de l'entreprise criminelle apporte des traits vampiriques à cette organisation. Dans ce cas particulier, le vampirisme se manifeste au sein du collectif et non chez un seul personnage. Ainsi, le vampirisme tel que présenté dans le contexte de "Pura sangre" ne se limite pas uniquement au personnage se nourrissant de sang, mais se manifeste également à travers une organisation criminelle. Le personnage vampirique de Roberto Hurtado ignore sa nature vampirique, et ce sont les autres personnages qui agissent par procuration en tant que subordonnés du vampire.

Dans l'organisation criminelle de "Pura sangre", tout d'abord, nous avons Roberto Hurtado, qui incarne le rôle du vampire aristocrate malade, dépendant du sang pour sa survie. Deuxièmement, son adversaire est son fils Adolfo Hurtado. Troisièmement, nous trouvons les auteurs matériels des crimes, à savoir les employés de la famille, comprenant deux chauffeurs, Perfecto et Hervé, ainsi qu'une infirmière nommée Florencia. Leur travail consiste à séduire, enlever, droguer, tuer, extraire et violer des adolescents et des enfants de la ville. Quatrièmement, le "Monstruo de los Mangones" est également une construction médiatique mystérieuse largement diffusée par la radio, la presse et la télévision. Enfin, la figure du monstre constitue un bouc émissaire anonyme.

C'est l'interaction entre tous ces personnages qui donne vie à la figure du "Monstruo de los Mangones". Chaque personnage représente ainsi une facette de ce monstre.

Du personnage historique au vampire de fiction.

Certains auteurs, comme Bram Stoker et Luis Ospina, ont puisé leur inspiration dans des figures historiques pour créer des personnages vampiriques uniques. En comparant les histoires de Vlad Tepes (personnage historique) et de Dracula (personnage de fiction), ainsi que celles du monstre de Magones (personnage historique) et de Roberto Hurtado (personnage de fiction), on met en lumière le besoin fréquent du cinéma de vampires d'avoir un ancrage réaliste. Cette nécessité a été particulièrement mise en évidence par Coppola dans sa vision de Dracula.

[60] Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 10 : Luis Ospina. (1983). *Idartesencasa*. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-10-luis-ospina

En général, ces personnages historiques se distinguent par leur nature prédatrice et sanguinaire apparente. Leurs biographies sont souvent entrelacées d'actes de torture, de mutilation, de massacre et de cannibalisme.

Dans ce sous-chapitre, nous plongerons dans l'analyse de la transition entre le personnage historique et le vampire de fiction, en utilisant Dracula comme modèle. Notre exploration se concentrera particulièrement sur l'influence des supports visuels dans la construction de l'identité du personnage vampirique de fiction. En examinant de près cette évolution, nous mettrons en évidence la manière dont les représentations visuelles, qu'elles soient graphiques, photographiques ou autres, jouent un rôle essentiel dans le développement et l'élargissement de la caractérisation du vampire.

Le personnage historique qui précède la construction du personnage de fiction remplit trois fonctions cruciales : il ancre le récit dans la réalité, explique la nature prédatrice du personnage fictif et contribue à sa caractérisation. Leurs actions ont d'abord été rapportées par les médias de leur époque avant d'être adaptées dans le domaine de la fiction. Cette transition de l'histoire réelle à la création de personnages vampiriques fictifs est étroitement influencée par la manière dont les médias de l'époque ont présenté ces figures historiques.

Le personnage historique de Vlad L’Empaleur, également connu sous le nom de Dracula, contribue à la création d'un imaginaire vampirique ancré dans les pratiques de la torture et des massacres du XV siècle.

Les "Chroniques de Brodoc," rédigées par des marchands saxons, donnent un aperçu de la apparente cruauté de Vlad Tepes l’Empaleur, prince de Valachie.



Figure 10 - Représentation tirée des chroniques de Brodoc montrant Vlad Tepes dînant devant une "forêt de pals".

On peut observer les pratiques de l'empalement et du cannibalisme. Vlad Tepes est représenté assis à l'extérieur en train de manger, tandis qu'une rangée de pieux se dresse devant son château de Targoviste en Roumanie.

L'empalement était la punition préférée de Vlad Tepes pour tout acte de rébellion, tout irrespect de la loi ou toute sorte de défiance envers son autorité. Selon l'historien autrichien Johann Christian von Engel[61], Vlad Tepes aurait assisté à ses premiers empalements lors de son enlèvement à Constantinople. Pour les Ottomans, l'empalement était une pratique courante pour punir les soldats qui prétendaient fuir le combat. D'après von Engel, Vlad Tepes aurait réalisé ses premières pratiques d'empalements en punissant les soldats déserteurs de l'armée ottomane.

Les images des victimes du pieu partagent certaines caractéristiques de traitement avec celles du « Monstruo de los Mangones ». Tout d'abord, les perforations sur le

[61] Carra, J.-L. (1781). Histoire de la Moldavie et de la Valachie : Avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux provinces. la Société Typographique.

corps. Si l'on compare l'illustration des "Chroniques de Brodoc" avec les photos de presse consacrées aux victimes du monstre à Cali, on peut constater que les corps présentent des perforations à tous les niveaux, notamment au niveau de la poitrine. Les blessures laissées par les aiguilles ont le même effet de perforation du corps que les pieux. Deuxièmement, la position du corps ; les corps semblent désarticulés, avec les membres pendouillant.

D'autres supports visuels témoignent de la nature violente de Vlad Tepes. Un exemple notable la peinture de la période gothique "Le martyre de Saint André" (1470-1480, Galeries du Belvédère) réalisée en Styrie. Cette peinture représente l'un des tyrans bibliques avec les traits de Vlad Tepes.

Les différences entre le personnage historique et le vampire de fiction sont notables. Vlad Tepes ne pratiquait pas le vampirisme ; selon les Chroniques de Brodoc, il avait des pratiques beaucoup plus proches de la torture et de l'anthropophagie. Cependant, des recherches récentes ont révélé la possibilité que Vlad Tepes ait été complètement végétalien, comme l'affirme un article publié dans la revue "Analytical Chemistry"[62] le 8 août 2023. Entre autres choses, l'article affirme que Vlad Tepes aurait pu souffrir d'hémolacrie, une maladie rare dans laquelle les larmes sont mélangées avec du sang.

Contrairement à ce que présentent les "Chroniques de Brodoc", Dracula, le vampire de Stoker, ne se nourrit pas de chair humaine, ne pratique pas la cuisine humaine, et il n'avait pas l'habitude de torturer ses victimes ni de les empaler. Vlad Tepes était un homme de guerre, alors que le comte Dracula est rarement associé aux champs de bataille. Cela souligne que le passage du personnage historique au personnage de fiction s'accompagne d'une transformation significative, influencée initialement par les médias et déformée ensuite par les auteurs.

Le symbole de l'empalement et de la perforation du corps demeure tout de même chez le comte Dracula sous la forme de l'utilisation du pieu pour anéantir le vampire.

Un exemple beaucoup plus récent illustrant la transition entre le personnage historique et le vampire de fiction se trouve dans le film "Dracula de Bram Stoker," réalisé par Francis Ford Coppola en 1992. Ce film s'efforce de créer un lien entre le vampire de fiction et le personnage historique. Pour cela l'auteur crée toute une introduction au personnage de Vlad Tepes qui ne existe pas sur l'ouvre de Stocker. Il est clair que les images historiques du film sont directement inspiré des images

62 Pittalà, M. G. G., Di Francesco, A., Cucina, A., Saletti, R., Zilberstein, G., Zilberstein, S., Arhire, T., Righetti, P. G., & Cunsolo, V. (2023). Count Dracula Resurrected : Proteomic Analysis of Vlad III the Impaler's Documents by EVA Technology and Mass Spectrometry. Analytical Chemistry, 95(34), 12732-12744. https://doi.org/10.1021/acs.analchem.3c01461

publiées au XV siècle, que ce soit par le biais de gravures comme les Chroniques de Hungarorum.

Sur le plan visuel, le film "Pura sangre" présente les victimes du « Monstruo de los Mangones » de manière analogue à celles déjà exposées par les journaux dans les années 1960 mais cette fois ci en mouvement et en couleur. La caméra adopte une perspective plongeante, encadrant les corps immobiles, déformés, perforés et ensanglantés directement sur la scène du crime.

La déformation anatomique des corps résulte de la prise de vue en plongée. Les traces de sang et les lacérations sur les corps servent de guides au cadrage. Ainsi, le langage visuel du film s'inscrit dans la continuité de la représentation médiatique, utilisant ces éléments pour renforcer l'impact émotionnel et narratif du récit vampirique.

Les médias apportent des éléments formels pour la caractérisation du monstre. Le comte Dracula s'inspire tout autant de Vlad Tepes à travers les gravures du XVe siècle que Roberto Hurtado s'inspire du « Monstruo de los Mangones » à travers la presse du XXe siècle. L'impact des médias sur la construction du personnage vampirique est indéniable.

La chercheuse Juana Suarez explique l’utilisation des supports médiatiques de “Pura sangre” dans les cahiers de Cinéma23 :

« Pura sangre se caracteriza por su estética gore y la presencia de varios dispositivos que, de nuevo, funcionan como prótesis visuales, como extensiones de la mirada: las cámaras de circuito cerrado de vigilancia con las cuales Hurtado ordena pero también espía a la enfermera; las fotografías que captan imágenes de los jóvenes que los enfermeros secuestran, sodomizan y asesinan; el televisor que preside el cuarto del convaleciente con imágenes de Citizen Cane (Ciudadano Kane) de Orson Welles, entre otras referencias fílmicas. Esta historia de decadencia económica y moral de una familia burguesa está tejida sobre mitos populares, crónica roja y rumores entramados en una lógica visual de referentes de cinefilia. »

« Pura sangre se caractérise par son esthétique gore et la présence de plusieurs dispositifs qui fonctionnent comme des prothèses visuelles, comme des prolongements du regard : les caméras de surveillance en circuit fermé avec lesquelles Hurtado commande mais aussi espionne l'infirmière ; les photographies qui capturent les images des jeunes que les infirmières kidnappent, sodomisent et assassinent ; la télévision qui domine la salle de convalescence avec des images de Citizen Kane d'Orson Welles, entre autres références cinématographiques. Cette histoire du déclin économique et moral d'une famille bourgeoise est tissée autour de mythes populaires, de rapports de délinquance et de rumeurs ancrées dans une logique visuelle de référents de la cinéphilie. »

Juana Suarez [63].

Rapport entre le serial killer et le vampire.

Le premier vampire du gothique tropical puise son inspiration dans la violence urbaine et le style de la chronique noire et policière, peut-être en résultat de l'influence de la culture américaine sur la colombienne. En effet, le phénomène des tueurs en série cristallise une violence omniprésente et tragiquement représentative en Colombie. Le pays a malheureusement été témoin de la prolifération de ces criminels, dont les actes, particulièrement ceux des prédateurs sexuels assassins de mineurs. Leur présence occupe une place prépondérante dans la culture populaire et joue un rôle significatif dans la formation de la jeunesse locale.

[63] Suarez, Juana. (2016). LUIS OSPINA: TODO COMENZÓ POR EL ARCHIVO. *LOS CUADERNOS DE CINEMA23*, *NÚM.008*.

En plus du « Monstruo de los Mangones » d'autres tueurs en série locaux sont associés à des thèmes vampiriques, comme Pedro Vicente Acosta, surnommé le "vampire du 55" ou également connu sous le nom de "vampire de Bucaramanga", qui marquait ses victimes à plusieurs endroits du corps avec une signature et un numéro, par exemple "Pedro vampire 88" ou "Vampire-BIS 110". On suppose que ces marques correspondaient à un inventaire ou à une comptabilité des victimes.

Le tueur en série le plus célèbre de Colombie était Luis Alfredo Garavito Cubillos, également connu sous le nom de "La Bestia ».

En 1999, Garavito a avoué avoir commis les meurtres et les viols de 147 jeunes garçons âgés de six à seize ans, la plupart d'entre eux étant des sans-abris. Cependant, le nombre de victimes pourrait être bien plus élevé, déduit sur la base de cartes dessinées par Garavito en prison et des restes de squelettes retrouvés, pouvant dépasser les 300. Il gagnait la confiance de ses victimes en se faisant passer pour un vendeur de bonbons, puis les emmenait dans des zones isolées où il commettait ses atrocités

Il a été jugé coupable de 138 meurtres et condamné virtuellement à 1853 années de prison. Cependant, la constitution colombienne de 1991 a aboli la peine de mort et la condamnation à la prison à vie, fixant la peine maximale à 30 ans. En outre, Garavito a vu sa peine ramenée à 22 ans de prison pour avoir avoué ses crimes. Il est décédé récemment le 12 octobre 2023.

Le Monstre des Mangones et Garavito ont une prédilection pour le même type de victimes : tous deux manifestent une attirance pour les mineurs de sexe masculin. Cependant, le "Monstruo de los Mangones" et Garavito appartiennent à des générations très différentes. Le "Monstruo de los Mangones" a agi entre 1963 et 1964, tandis que la période d'activité criminelle de Garavito a débuté dans les années 1980, période qui coïncide avec la sortie du film.

Pedro Alonso López, connu sous le surnom de « Monstruo de los Andes », a été encore plus prolifique que Luis Alfredo Garavito. Il a avoué être l'auteur de plus de 310 enlèvements, viols et meurtres de jeunes filles. Les crimes du « Monstruo de los Andes » ont eu lieu à la même époque que ceux du « Monstruo de los Mangones ». Dès son jeune âge, López a dû survivre dans la rue en commettant de petits crimes, puis en volant des voitures qu'il revendait par la suite. Cependant, à l'âge de dix-huit ans, il fut arrêté et condamné à deux ans de prison pour vol. Durant son séjour en prison, López fut maltraité et violé par quatre autres prisonniers. Il prit sa revanche en coupant la gorge de trois avec un couteau. Les autorités ont considéré que c'était de la légitime défense et l'ont libéré en 1978.

Les enquêteurs en criminologie qui ont étudié ces affaires nous fournissent des informations sur la structure psychologique du prédateur et donc sur la construction du personnage. Le mystérieux « Monstruo de los Mangones », dont l'identité demeure inconnue, suscite diverses conjectures et donne lieu à des récits de fiction sur son origine, ses méthodes et ses motivations.

Avant d'être associé au vampirisme, le « Monstruo de los Mangones » a été identifié en tant que tueur en série. Les attaques du monstre sont d'autant plus dramatiques en raison de leur caractère systématique et du nombre élevé de victimes.

Il existe un élément paradoxal lié à l'origine sociale du monstre. Il est important de noter que le personnage du tueur en série est souvent associé à des caractéristiques telles que la pauvreté, l'exclusion sociale, la marginalité et la violence. Cette représentation du « sérial killer » contribue paradoxalement à stigmatiser les populations défavorisées en les dépeignant comme des sources de perversion et de monstruosité. La manière dont les tueurs en série sont généralement dépeints renforce une perception négative des individus issus de milieux défavorisés en les associant à la criminalité et à la dépravation.

Luis Ospina aspirait à créer un point de convergence entre deux classes sociales antagonistes en utilisant la monstruosité comme socle. Cette démarche lui a permis de concevoir une créature complexe, fusionnant les traits d'un vampire et d'un tueur en série.

L'auteur Miguel Mendoza Luna présente dans son livre "Asesinos en serie" le profil du tueur en série selon les critères du FBI.

« Segun el FBI, los asesinos en serie (o asesinos seriales, según la traducción literal del inglés Serial Killer) son personas que matan por lo menos en tres ocasiones con un intervalo de tiempo entre cada asesinato. A diferencia de otro tipo de asesinos, en la mayoria de casos, se hace evidente el uso de violencia sexual y la expresión de un carcater sádico sobre las victimas. desde el punto de vista psicoquitarico, de acuerdo con los estudios del profesor Robert Hare (Canda, doctor en Psicologia y profesor emérito de la Universidad de British, Columbia), la mayoría de asesinos en serie son psicopatas sexuals: sujetos sin conciencia, incapaces de ponerse en el lugar del otro, que encuentran el placer en los actos de violar y matar. »

« Selon le FBI, les tueurs en série (ou assassins en série, selon la traduction littérale de l'anglais Serial Killer) sont des personnes qui tuent au moins trois fois avec un intervalle de temps entre chaque meurtre. Contrairement à d'autres types de tueurs, dans la plupart des cas, l'utilisation de la violence sexuelle et l'expression d'un caractère sadique envers les victimes sont évidentes. Du point de vue psychiatrique, selon les études du professeur Robert Hare (Canada, docteur en psychologie et professeur émérite à l'Université de British Columbia), la plupart des tueurs en série sont des psychopathes sexuels : des individus sans conscience, incapables de se mettre à la place des autres, qui trouvent du plaisir dans les actes de viol et de meurtre »

Miguel Mendoza Luna[64].

Au milieu des années 1970, le criminologue du FBI Robert Ressler a créé un programme révolutionnaire pour aider à identifier et appréhender les criminels violents. Le programme a été baptisé VICAP, sigle pour "Violent Criminal Apprehension Program"[65]. En utilisant une base de données et des algorithmes sophistiqués, VICAP a permis aux autorités de trouver des liens entre des crimes violents apparemment non reliés, aidant ainsi à identifier les tueurs en série et autres criminels dangereux. Grâce à VICAP, de nombreux criminels violents ont été appréhendés et traduits en justice.

Dans le domaine de la criminalistique, certains théoriciens définissent les tueurs en série en fonction du trouble de la personnalité antisociale (TPA), dont les paramètres

64 Mendoza Luna, M. (s. d.). Asesinos en serie : Perfiles de la mente criminal. Consulté 8 mai 2023, à l'adresse https://www.goodreads.com/book/show/11965394-asesinos-en-serie

65 ViCAP Homicides and Sexual Assaults—FBI. (s. d.). [Folder]. Consulté 20 mars 2024, à l'adresse https://www.fbi.gov/wanted/vicap/homicides-and-sexual-assaults

sont définis dans le Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux[66] (DSM) de l'Association Psychiatrique Américaine. Ce trouble de la personnalité se caractérise par une perte de la notion de l'importance des normes sociales. Les individus atteints de TPA manquent d'empathie et de remords, ont une vision déformée de l'estime de soi et sont constamment à la recherche de nouvelles sensations (souvent par des actes criminels). De plus, ils déshumanisent les personnes qui les entourent et ne se soucient pas des conséquences de leurs actes.

Certains membres de la communauté scientifique soutiennent que la plupart des tueurs en série sont des psychopathes sexuels, considérés jusqu'ici comme incurables. Les études de Robert Hare[67], docteur en psychologie et criminologue, ainsi que les principes exposés dans "The Mask of Sanity"[68] d'Harvey Cleckley soulignent que les psychopathes ont tendance à ne pas établir de relations émotionnelles authentiques. Ils agissent sans remords et voient les autres comme des outils pour atteindre leurs objectifs personnels. Ces individus établissent leurs propres règles de conduite et ne ressentent de culpabilité que lorsqu'ils enfreignent ces règles personnelles, plutôt que celles de la société en général.

En créant une méthode clinique appelée la “Psychopathy Checklist”[69] (PCL), Robert Hare a mis à disposition des experts un questionnaire leur permettant de déterminer la psychopathie dans un patient à partir de 20 critères:

1. Loquacité / Charme superficiel
2. Égocentrisme/ Grande sensation d’estime de soi
3. Nécessité de stimulation / Tendance à l’ennui
4. Mensonge pathologique
5. Dirigisme / Manipulation
6. Absence de remords et de culpabilité
7. Faible profondeur d’affection
8. Insensibilité / Manque d’empathie

---

[66] American Psychiatric Association. (2013). *DSM-5® MANUEL DIAGNOSTIQUE ET STATISTIQUE DES TROUBLES MENTAUX* (marc-A. Crocq & J. D. Guelfi, Trad.; Elsevier Masson). https://psyclinicfes.files.wordpress.com/2020/03/dsm-5-manuel-diagnostique-et-statistique-des-troubles-mentaux.pdf

[67] Hare, R. D. (1970). Psychopathy : Theory and Research. Wiley.

68 Cleckley, H. (1988). The mask of sanity (Fifth Edition). https://gwern.net/doc/psychology/personality/psychopathy/1941-cleckley-maskofsanity.pdf

[69] *Hare Psychopathy Checklist (Original) (PCL-22)*. (1980, janvier 1). Psychology Tools. https://psychology-tools.com/pcl-22/

9. Mode de vie parasitaire
10. Manque de contrôle comportemental
11. Conduite sexuelle tendancieuse
12. Problèmes de comportement précoces
13. Absence d'objectifs réalistes à long terme
14. Impulsivité
15. Irresponsabilité
16. Incapacité d'accepter la responsabilité de ses propres actions
17. Plusieurs brèves relations conjugales
18. Délinquance juvénile
19. Révocation de la libération conditionnelle
20. Polyvalence criminelle

Le résultat du test permet de déterminer le risque qu'une personne commette des actes violents, ainsi que sa propension à répéter de tels actes s'ils ont déjà été commis, tout en aidant à comprendre la signification de ces tendances psychopathes. Nous utiliserons les traits de caractère décrits dans le test pour analyser la dimension criminelle de l'organisation vampirique dans le film "Pura sangre".

Dans "Pura sangre", la notion de vampire et de tueur en série s'entremêle. Le "Monstruo de los Mangones" incarne ces deux aspects. Le vampire tue par nécessité pour se nourrir de sang et survivre, tandis que le tueur en série agit par plaisir, alimenté par des désirs morbides personnels. Cette dualité met en lumière la distinction entre une condition médicale et une perversion psychologique. Les différents rôles qui composent la nature vampirique du "Monstruo de los Mangones" sont variés : certains personnages exhibent des tendances vampiriques tandis que d'autres correspondent davantage au profil de tueurs en série. Ainsi, les éléments monstrueux dans "Pura sangre" se situent à l'intersection du vampirique et du comportement de prédateur en série.

Monstres médiatiques : La création de l'horreur à travers les médias.

Dans un monde hyperconnecté où les médias numériques, sociaux et traditionnels exercent une influence omniprésente, "Pura sangre" nous pousse à explorer la manière dont cette constellation de médias façonne notre perception des monstres. Les médias possèdent le pouvoir de créer, déformer voire même détruire des monstres, qu'ils soient réels ou fictifs. Cette étude examinera l'intersection fascinante entre les médias et les monstres, en analysant comment les récits médiatiques, les images, les vidéos et les informations instantanées peuvent donner naissance à des créatures terrifiantes, qu'elles soient des figures mythiques, des personnages historiques ou des phénomènes contemporains.

Dans la narration vampirique, les médias jouent un rôle significatif. Bram Stoker utilise principalement des médias écrits pour tisser des liens entre les personnages de son œuvre. Les lettres, journaux, articles de presse, notes sténographiques, rapports et interviews abondent dans son récit.

Ainsi, l'intrigue se construit à partir de textes rédigés par différents personnages, dont les récits se rejoignent. Cette multiplicité des points de vue permet au lecteur de plonger dans l'intimité de chaque personnage, y compris celle de Dracula lui-même, offrant ainsi une perspective variée sur le vampire.

Cette utilisation des médias écrits dans "Dracula" permet de créer une atmosphère immersive et d'explorer le mythe du vampire sous différents angles, enrichissant ainsi l'expérience de lecture en offrant une compréhension plus nuancée du personnage central et de son impact sur les autres protagonistes.

La place des médias est importante dans le film "Pura sangre" car, de la même manière que dans le roman de Dracula, les personnages interagissent par l'intermédiaire des médias. Luis Ospina cherche à créer des liens entre les personnages en utilisant la photographie, les journaux télévisés, les articles de presse écrite et les reportages radiophoniques.

Dans le film "Pura sangre", l'utilisation des médias joue un rôle crucial qui sert à connecter les personnages et faire progresser l’intrigue. En reliant les personnages et en facilitant la diffusion des informations cruciales, les médias deviennent un élément central dans la dynamique narrative de ce film.

Luis Ospina explique l’utilisation des médias dans son film en 1983 lors d'une interview pour le journal "El Colombiano”:

"A mí me interesaba mucho meter en esta película todos los medios de comunicación…los personajes de la película se enteran de las cosas que tienen que ver con ellos por los medios de comunicación. El magnate descubre que su hijo está robando porque la enfermera se lo lee en un periódico. Yo quería, por ejemplo, que le viejo, ademas de ser un vampiro de sangre fuera también un vampiro de imágenes. Es una persona inmóvil que todo lo vive a través de la imagen. El sexo es para él a través de la imagen, su familia, su relación con la familia es a través de la imagen."

"Pour moi, il était essentiel d'intégrer dans ce film tous les médias de communication... les personnages du film découvrent les événements liés à leur vie par le biais des médias de communication. Le magnat découvre que son fils vole parce que l'infirmière le lui lit dans un journal. Je voulais, par exemple, que l'homme âgé, en plus d'être un vampire de sang, soit aussi un vampire d'images. Il est une personne immobile qui vit tout à travers les images. Le sexe, pour lui, passe par l'image, sa famille, sa relation avec la famille se déroule à travers l'image."

Luis Ospina [70].

Dans "Pura sangre", Luis Ospina intègre tous les supports accessibles grâce à la technologie des années 1980, ce qui inclut la photographie analogique, les feuilletons, les enregistrements vidéo, la vidéoconférence, l'interphone, ainsi que la presse écrite, le feuilletons imprimés, la radio et la télévision. On peut dire que ce film présente le vampire comme un personnage dépendant des médias de la même manière qu'il est dépendant des dispositifs médicaux tels qu'un stimulateur cardiaque, un respirateur ou une perfusion sanguine. Ainsi, le vampire ne peut pas vivre sans les médias, de la même manière qu'il ne peut pas vivre sans le sang.

En utilisant la technique du contrepoint entre l'image et le son, Luis Ospina cherche à introduire le conflit. Alors que la radio parle des victimes, notamment des mineurs découverts dans les terrains vagues de la ville, Adolfo Hurtado découvre les photographies développées précédemment par Perfecto, où il a immortalisé les tortures infligées par ses employés à des victimes en compagnie de ses collègues Hervé et Florencia. Le contrepoint entre la radio et la photographie prend des connotations vampiriques lorsque Adolfo Hurtado se blesse les gencives avec un cure-dents, faisant jaillir le sang de sa bouche.

70 Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 10 : Luis Ospina. (1983). Idartesencasa. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-10-luis-ospina

Dans "Pura sangre", le personnage de Humberto est symboliquement renfermé dans une tour, isolé physiquement et émotionnellement en raison de sa condition de vampire. Sa seule interaction avec le monde extérieur se fait par le biais des médias, soulignant ainsi la dualité de la technologie moderne, qui peut à la fois rapprocher et éloigner les individus. Cette représentation met en lumière les conséquences de l'isolement social et de la déconnexion émotionnelle causés par une dépendance excessive aux médias et à la technologie.

Cette phrase signifie que les fragments provenant du journal télévisé, de la presse écrite et de la radio sont utilisés pour reconstituer la personnalité du monstre, ainsi que sa nature collective, sa méthode d'opération et les adjectifs qui le décrivent comme étant sadique et sodomite. Ces différents médias sont utilisés pour donner une image complète, fragmenté et détaillée du monstre, y compris ses traits de caractère et son comportement.

"Pura sangre" intègre des éléments de la chronique noire, hérités de l'esthétique développée par la presse locale à l'époque des attaques du "Monstruo de los mangones" en 1964. Le film montre la personnification du vampire à travers les médias, ce qui apparaît notamment dans les séquences présentées dans le film. L'annonce de la capture du monstre est d'abord diffusée par la presse écrite, puis par la télévision. Ces séquences ancrent le film dans un contexte réaliste et évoquent l'atmosphère de peur et d'insécurité qui régnait à l'époque.

Lors de l'annonce de l'arrestation du « Monstruo de los Mangones », le film présente Babalú, un homme dont le regard semble perdu, témoignant apparemment de troubles mentaux. Le suspect s'exprime devant la presse d'une manière singulière, délivrant un monologue qui prend la forme d'un manifeste. Au cours de cet exposé, il revendique ouvertement sa nature prédatrice.

L’image télévisé contribue a la caractérisation du « Monstruo de los Mangones dans l'esprit du public, en ajoutant une nouvelle caractérisation à l'horreur des crimes commis. Elle souligne également l'importance de la communication médiatique dans la perception sociale des criminels et dans la manière dont les événements criminels sont représentés par les médias.

Le film critique les stéréotypes propagés par les médias, qui renforcent les préjugés associés à l'exclusion et à la pauvreté. Le monologue du monstre est une séquence où celui-ci se décrit comme un exclu social incompris. Les médias tentent de façonner la perception du monstre en le dépeignant comme un individu fou.

1.4.2. L'organisation vampirique

Roberto Hurtado : le vampire



Figure 11 - Photogramme de "Pura sangre", Luis Ospina 1982.

En 1964 à Cali, des rumeurs circulaient sur l'existence d'un aristocrate qui se régénérait en se transfusant du sang pour survivre[71]. Pour donner vie à ce personnage énigmatique, Luis Ospina et son co-scénariste Alberto Quiroga se sont inspirés de trois sources principales. D'abord, ils ont puisé dans la riche tradition littéraire et cinématographique de Dracula. Ensuite, ils ont intégré le personnage historique du "Monstruo de los Mangones". Enfin, une troisième source d'inspiration a émané de la biographie d'une figure connu pour l'époque, le magnat texan Howard Hughes. Cette fusion d'influences a joué un rôle central dans la création du personnage de Roberto Hurtado.

Howard Hughes avait de nombreuses facettes : il était ingénieur spatial, réalisateur, investisseur et philanthrope, mais à la fin de sa vie, il a vécu enfermé dans sa demeure avec la plus grande discrétion, se cachant du public. Pendant les dernières huit années de sa vie, il est resté alité, se consacrant principalement à regarder des films. À cette période, Howard Hughes était fortement dépendant de la morphine et de la codéine, au point de négliger l'entretien de sa barbe, de ses cheveux et de ses ongles.

[71] Lozada, D. D., Rios, K. G., & Torres, D. M. (2014). La sombra detrás de la infancia : Con la presencia del Monstruo de los Mangones. *Universidad San Buenaventura Cali - facultad de Educación*, 82.

Parmi les caractéristiques saillantes qu'Ospina et Quiroga ont puisées dans la vie de Howard Hughes, on compte sa passion pour le cinéma, l'aristocratie, l'enfermement, la maladie et la mysophobie, cette dernière étant une phobie des germes. Ces caractéristiques seront toutes retrouvées dans le personnage de Roberto Hurtado.

Une des références cinématographiques qui se distingue au cours de l'intrigue de « Pura sangre » est le film "Citizen Kane" (1941) d'Orson Welles. Florencia, l'infirmière, mentionne que ce film est considéré comme un véritable classique dans le club de cinéma. La séquence de la mort de Kane résume la vie de Roberto Hurtado. Confiné en haut d'une tour, dans un monde artificiel qui s'effondre. La mort de Kane semble être une prémonition pour Roberto, qui exprime son mécontentement en demandant à Florencia de ne jamais diffuser de films en noir et blanc.

Roberto Hurtado est avant tout un homme malade qui dépend de son entourage pour obtenir du sang et survivre. Contrairement à Dracula, Roberto Hurtado, est constamment en danger de mort et ne possède pas l'immortalité. Il est incapable de transgresser la mort.

Roberto Hurtado offre une perspective différente sur la figure du vampire. Son état de dépendance le rend absolument vulnérable. Contrairement aux vampires classiques, il ne possède pas les attributs surnaturels.

Le réalisateur du film a choisi de s'éloigner des clichés du vampire tout-puissant pour explorer une facette sombre et complexe du personnage : la maladie. En se concentrant sur les limites de sa condition et sur sa dépendance envers les autres, Roberto Hurtado devient un symbole de fragilité et de désespoir. Cette approche remet en question nos notions préconçues sur les vampires et ouvre de nouvelles perspectives sur le genre.

Ainsi, Roberto Hurtado offre une variation du mythe vampirique, mettant en lumière les aspects humains et vulnérables de cette créature légendaire.

Bien que Dracula dépende de l’aide de personnages secondaires tels que les Roms, il se distingue par sa puissance plutôt que par sa faiblesse. À cet égard, Roberto Hurtado est bien plus semblable à Howard Hughes qu'à Dracula. La maladie transforme Roberto Hurtado en un vampire dépourvu de charme, peu violent et presque végétatif.

Roberto Hurtado, patriarche en déclin, traverse quatre états distincts tout au long du film. Tout d'abord, il se trouve dans un état de maladie, puis il fait l'expérience du désenchantement de la part de son fils. Ensuite, il prend conscience de sa nature

vampirique, atteignant ainsi un point culminant dans son évolution. Enfin, il parvient à l'état funèbre, symbolisant la conclusion de son parcours.

Dans la littérature et le cinéma, chaque personnage vampirique possède ses propres caractéristiques distinctes, et le « Monstruo de los Mangones » ne fait pas exception à cette règle. Au sein d'un même récit, différents vampires aux capacités variées peuvent coexister. Certains peuvent être dotés de capacités de télépathie ou de persuasion, tandis que d'autres peuvent se métamorphoser en animaux. Leur résistance à des substances telles que l'eau bénite, l'ail ou l'argent peut également varier d'un vampire à l'autre, de même que leur tolérance à l'exposition à la lumière solaire. Dans le contexte du gothique tropical, le vampire se distingue principalement par son absence de pouvoirs physiques, mis à part son influence et sa richesse.

Vampirisme par procuration

Roberto Hurtado dépend du sang pour survivre, ce qui le qualifie de vampire. Pourtant, son comportement ne correspond pas au moulage traditionnel d'un vampire. En réalité, il n'a même pas conscience de sa nature vampirique.

Toutes les tâches liées à l'approvisionnement en sang et à la survie sont déléguées à des personnages secondaires. Le vampirisme s'exprime par procuration, puisque ce sont d'autres personnes qui s'occupent de lui fournir le liquide vital. Ainsi, le personnage vampirique unique se fragmente en plusieurs individus. Par conséquent, la singularité du vampire est remplacée par une organisation collective.

Le film pousse à réfléchir profondément sur la nature de l'identité du monstre. Chaque personnage incarne certaines caractéristiques du vampire, suggérant que le monstre réside en réalité en chacun d'entre eux. Ce que nous observons, c'est une configuration monstrueuse où les crimes résultent de l'interaction entre tous ces personnages.

La condition vampirique de Roberto Hurtado n’est pas le résultat d'un choix personnel ou d'une contamination directe par un vampire, mais plutôt la conséquence involontaire d'un phénomène pathologique. Cette représentation du vampire malade permet de le dépeindre autant comme une victime que comme un agresseur, suggérant ainsi l'idée que le vampire agit en toute innocence.

En présentant le vampire sous les traits d'un malade, le personnage de Roberto Hurtado s'éloigne des caractéristiques surnaturelles typiques des vampires, ce qui le rend plus humain. Cette représentation médicale permet de démystifier le vampire.

Dans la construction des récits vampiriques tout au long de l'histoire, on observe l'utilisation de certaines pathologies pour expliquer de manière rationnelle la nature des vampires. L'association entre le vampirisme et la maladie est notamment visible dans le cas de la peste. La peste, une terrible épidémie qui a causé la mort de millions de personnes en Europe au cours des siècles, était souvent perçue comme une manifestation de la colère divine ou de l'influence du diable.

Ces croyances étaient renforcées par certains symptômes de la peste, qui étaient interprétés comme étant liés au vampirisme, tels que la pâleur de la peau, la faiblesse, la fatigue et les taches noires sur l'épiderme. Les morts soupçonnés d'être des vampires étaient souvent exhumés et brûlés pour éviter leur retour et enrayer la propagation de la peste. Ce phénomène est clairement représenté dans le film "Nosferatu, fantôme de la nuit" de Herzog (1979).

Depuis ses débuts, le vampirisme est souvent assimilé à une maladie, comme en témoigne l'association courante entre l'ail et la lutte contre les vampires dans les légendes populaires. L'ail était réputé posséder des propriétés protectrices contre ces créatures, tout comme il était utilisé pour combattre les maladies. Cette croyance remonte au Moyen Âge, où l'on pensait que l'ail pouvait protéger contre des maladies contagieuses telles que la peste[72].

Parmi les maladies liées au vampirisme, la porphyrie se distingue par sa capacité à engendrer une sensibilité exacerbée à la lumière du soleil, rappelant ainsi la crainte traditionnelle des vampires envers la clarté. De même, la catalepsie, marquée par une raideur musculaire et une diminution de la respiration, a pu influencer la croyance en la réanimation des morts.

D'autres maladies, telles que le choléra et la tuberculose, ont également été implicitement liées au vampirisme. Le choléra, avec ses symptômes débilitants et déshydratants, ainsi que la tuberculose, qui rendait certaines personnes pâles, affaiblies et toussant parfois du sang. Roberto Hurtado a son tour à hérité certaines de ces caractéristiques.

Roberto Hurtado est le personnage qui structure le conflit. Toute l'intrigue se développe autour de ses besoins. Cependant, les conditions essentielles à la subsistance de Roberto Hurtado ne sont pas exprimées par lui-même. Tel est son degré de dépendance que sa condition de vampire doit être révélée par la figure du scientifique ainsi que le besoin de prise en charge. Les conditions pour la survie du vampire sont confiées à un tiers, en l'occurrence son fils, Adolfo Hurtado. Tout comme le Dr. Abraham Van Helsing découvre les points névralgiques de Dracula, le

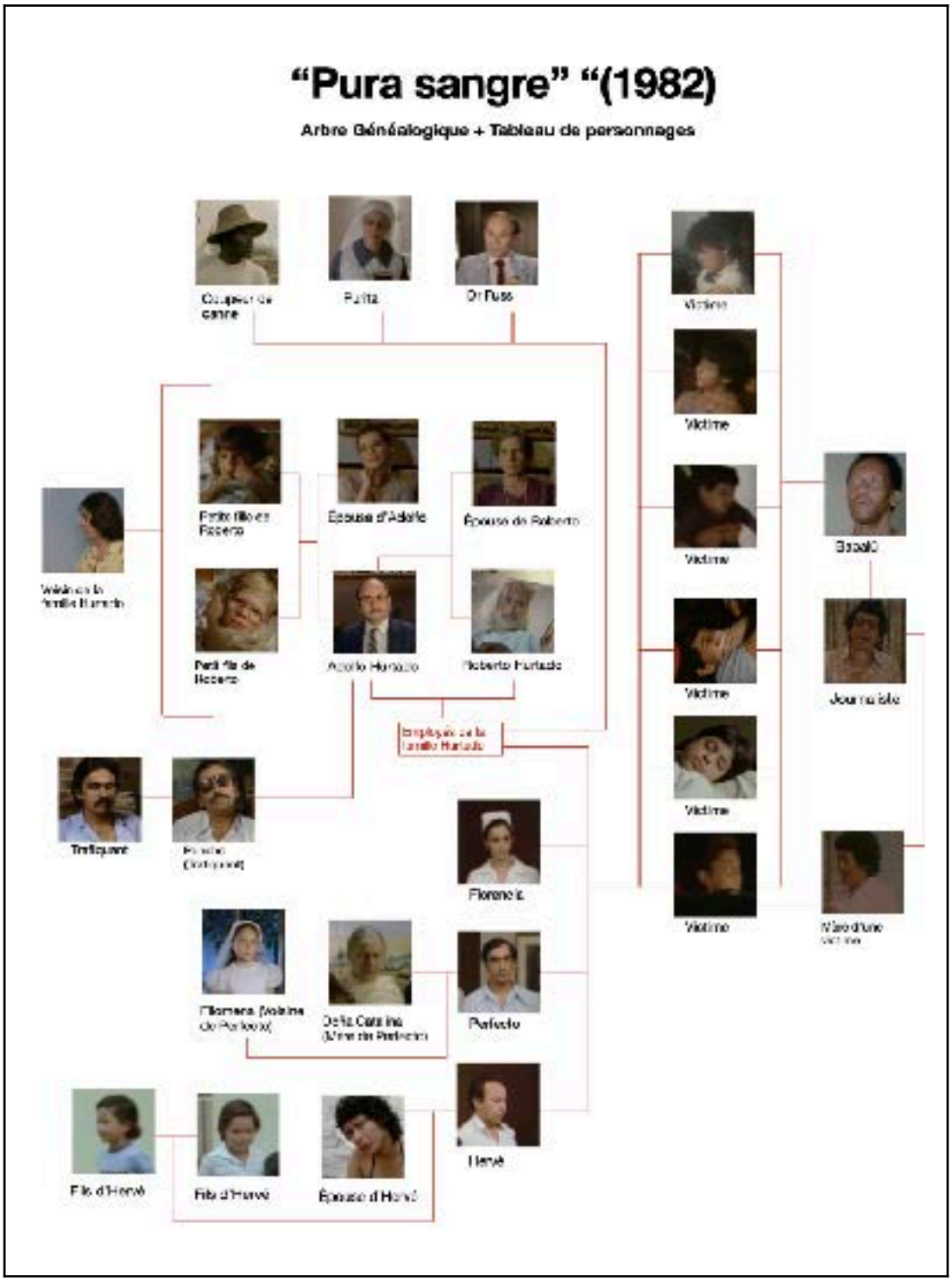
[72] Sirgent, J. (s. d.). *Le livre des vampires*. Camion noir.

Dr. Fuss expose les conditions nécessaires à la préservation de la vie de Roberto Hurtado.

C’est le docteur Fuss, le médecin, qui explique l'existence du monstre, tout comme les scientifiques des Lumières le faisaient à leur époque. La maladie est utilisée de manière symbolique pour représenter la relation parasitaire qu'entretient Roberto Hurtado avec son entourage, allant jusqu'à être le sujet d’une comparaison à une puce. Dans le contexte du film, le vampirisme peut être interprété comme une métaphore de l'exploitation et de la dépendance, que ce soit à un niveau individuel ou sociétal. Le récit explore des thèmes tels que le désir de contrôle, la quête de pouvoir, et les rapports de force entre les personnages.

Roberto Hurtado surveille la sucrerie depuis son lit et laisse son fils s'occuper des affaires. Il signe les contrats que son fils prépare et suit les états boursiers par la presse. De même, Roberto Hurtado assume son rôle de chef de famille depuis son lit à travers des dispositifs électroniques.

La famille de Roberto Hurtado se compose de sa femme, de son fils, de sa belle-fille et de deux petits-enfants, une fille et un garçon. Cependant, pour communiquer avec eux, il utilise un interphone. Son château est équipé d'un système de télévision intégré qui lui permet non seulement de voir les images, mais aussi de parler aux gens. Ainsi, la technologie agit comme une extension au service du vampire tout comme son entourage.



Roberto Hurtado délègue son soin à deux femmes : une religieuse nommée Purita et une charmante infirmière nommée Florencia. Cependant, c'est avec cette dernière qu'il entretient une relation intime particulière, basée sur une pratique voyeuriste. En effet, grâce au système de surveillance vidéo, Florencia offre à Roberto la possibilité d'admirer sa nudité. La religieuse et l'infirmière représentent deux univers qui s'opposent : d'un côté le dogme, de l'autre la rébellion ; d'un côté la raison, et de l'autre le plaisir.

Si la prédation sexuelle est une caractéristique intrinsèque de la nature vampirique, le voyeurisme se manifeste comme une forme courante de cette prédation chez Roberto Hurtado. Dans son cas, la prédation sexuelle du vampire revêt une dimension entièrement platonique. Dans le film, cette prédation sexuelle est déléguée aux personnages secondaires, en particulier à Perfecto, qui agit au nom du vampire tout en exprimant ses propres perversions sexuelles.

Roberto fait l'expérience de deux grandes révélations tout au long du film. La première révélation est de réaliser que son fils le trahit dans les affaires. La deuxième révélation est de prendre conscience qu'il est un vampire, lorsqu'il découvre que son sang provient d'un enfant.

Alors qu'il découvre sa propre nature vampirique, Roberto Hurtado est violemment assassiné par celui en qui il avait le plus confiance : son propre fils, Adolfo. La révélation de sa condition de vampire plonge Roberto dans une quête effrénée de compréhension de son nouvel état, mais également dans une profonde déception quant à la direction qu'a pris sa vie jusqu'à présent.

Mais cette prise de conscience arrive trop tard, car son propre fils Adolfo, qu'il avait élevé et chéri, le trahi.

Le docteur Fuss: le savant scientifique



Figure 12 - Photogramme du film "Pura sangre" Luis Ospina 1982.

En confiant la vie de Roberto Hurtado à son fils, le docteur Fuss établit un schéma relationnel de dépendance dans lequel la maladie est au centre de toutes les relations hiérarchiques. La maladie crée ainsi une relation de co-dépendance malsaine entre le père et le fils. Le rôle du docteur dans l'intrigue est de révéler tous les aspects physiques de la nature vampirique, y compris les faiblesses. Dans « Pura sangre », bien que son apparition soit brève, il expose toutes les règles du jeu. Dès le début, il est chargé de présenter les enjeux du film et de structurer l'intrigue.

«DR FUSS

Well, as you saw in the medical report, your father suffers of syndrome of dessises whith very particular characteristics. On one hand the thrombocytopenia purpura. Isn't always a dessises itself but a synthome from the other dessise. In cases like your father were the blood is poissoned and a great lost of blood. Up to now there is only one kind of satisfactory treatment and that is masive and periodic transfusions of fresh blood . No only does the blood have to be of the same type It must be blood of younger and healthy persons of the same sex»

DR FUSS

«Comment vous voyez dans le rapport médical, votre père souffre d'un syndrome de maladies avec des caractéristiques très particulières. D'une part, la thrombo-cytopénie purpura, qui n'est pas toujours une maladie en soi mais un symptôme d'autres maladies. Dans un cas comme celui de votre père où il y a du sang empoisonnée et des hémorragies abondantes. Jusqu'à présent, il y a seulement un traitement satisfaisant, c'est la transfusion massive et périodique du sang frais, pas seulement le sang doit être du même groupe, le sang doit appartenir à une personne, jeune et saine, du même sexe »

Le personnage du savant scientifique a été associé dans la littérature gothique du XIXe a l'image du chasseur de vampires. Dans les origines gothiques de la figure du vampire, l'archétype du savant scientifique mélange les rôles du docteur et de l'enquêteur. Cependant, c'est réellement dans "Carmilla" que la présence du scientifique devient plus évidente et romancé. Après avoir été attaquée par une terrible maladie, Laure, la protagoniste de "Carmilla", raconte à un parapsychologue son aventure de jeune adolescente avec une présence vampirique.

Dans "Carmilla", nous assistons à un tournant majeur dans la tradition des récits vampiriques, car pour la première fois, le vampire meurt à la conclusion de l'histoire. Cette évolution narrative a des implications profondes, car elle marque l'émergence d'une nouvelle figure importante : les chasseurs de vampires. Ces chasseurs représentent une élite au sein de la société, capables de triompher du mal et de la superstition. En conséquence, ils deviennent des symboles de l'ascension de la

bourgeoisie, de la science et de la technologisation du monde, supplantant progressivement les anciennes structures monarchiques.

"Dracula" et "Carmilla" sont des personnages particulièrement intéressants dans la mesure où ils sont systématiquement traqués et chassés à la fin de leur récit, au lieu de simplement disparaître ou fuir, comme c'était le cas pour les vampires précédents, tels que Lord Ruthven dans "Le Vampire" de Polidori ou le comte Vardalek dans « The true story of a vampire » de Stenbock. Cette traque du vampire en fin d'intrigue ajoute une dimension dramatique considérable à la confrontation entre le vampire et ceux qui le pourchassent.

Le chasseur de vampires est donc dans la littérature gothique une force rationnelle qui triomphe sur les forces des ténèbres. Le savant scientifique apparait dans le récit pour réfuter les théories qui circulent sur l'existence des vampires, en expliquant les phénomènes surnaturels par des causes rationnelles et médicales. Cette utilisation de la figure du médecin s'inscrit dans la tradition des Lumières, qui valorisait la raison et la connaissance scientifique pour expliquer les mystères du monde.

Le purpura thrombotique thrombocytopénique, la maladie porté par Roberto Hurtado, communément appelé PTT, est une maladie rare et grave qui affecte le système sanguin. Elle se caractérise par une diminution du nombre de plaquettes, ce qui entraîne des problèmes de coagulation. Le PTT peut provoquer la formation de caillots sanguins anormaux dans les petits vaisseaux sanguins, ce qui limite le flux sanguin et endommage les organes.

Les symptômes du PTT comprennent souvent de la fatigue, une diminution du nombre de plaquettes, des hématomes, des saignements spontanés, en particulier au niveau des muqueuses, tels que les gencives et le nez. Dans les cas graves, des troubles neurologiques et rénaux peuvent également se manifester.

La maladie peut être causée par des facteurs héréditaires ou acquis, tels que des anomalies génétiques ou la présence d'anticorps qui attaquent les plaquettes. Le traitement du PTT implique généralement des transfusions de plasma sanguin pour remplacer les facteurs de coagulation manquants, ainsi que des médicaments immunosuppresseurs pour annuler la réponse immunitaire anormale.

Adolfo Hurtado: l'adversaire

Dans certains mythes, les vampires ont la capacité de transformer des humains en les faisant boire de leur sang. Les vampires nouvellement créés sont alors considérés comme les "enfants" du vampire qui les a transformés, et ils entrent ainsi dans sa "famille" vampirique. L'idée de la "famille de vampires" peut être représentée

comme un arbre généalogique, où le vampire créateur joue le rôle du "père" ou de la "mère", et ses "enfants" sont symbolisés par les branches de l'arbre. Les vampires plus âgés et plus puissants peuvent également être considérés comme les ancêtres de la famille vampire, donnant ainsi naissance à des lignées de vampires. Dans cette perspective, et tout comme une maladie, le vampire se propage au lieu de se reproduire.

Chaque lignée vampirique développe ses propres pouvoirs et ses propres valeurs. Par exemple, dans la série de livres "Vampire Chronicles" d'Anne Rice, les vampires de la lignée de Lestat ont des pouvoirs plus puissants que les autres vampires, tandis que ceux de la lignée de Marius ont des capacités spéciales pour communiquer avec les morts.

Le conflit central de "Pura Sangre" se concentre sur la dynamique de pouvoir entre le père et le fils. Roberto prétend diriger la sucrerie, mais Adolfo aspire à prendre les rênes du pouvoir et à évincer Roberto. Pour concrétiser son objectif, Adolfo doit prendre une décision cruciale concernant le destin de son père, se trouvant confronté au choix entre la vie et la mort. Les valeurs d'Adolfo sont le mensonge, la manipulation et l’escroquerie.

Après que la maladie de son père a été déclarée, Adolfo Hurtado prend en charge les affaires familiales et assume la responsabilité de la santé de son père. Il est un personnage complexe, étant à la fois opprimé et oppresseur. Adolfo est en proie à plusieurs malédictions : les affaires, la maladie de son père et les tensions familiales. Il se présente comme un patriarche et un homme d'affaires, mais de l'autre côté, il est un voleur corrompu, pratiquant l'extorsion, l'escroquerie et le meurtre. L'histoire de "Pura Sangre" est racontée du point de vue d'Adolfo, le personnage subissant la plus forte évolution narrative au cours de l'intrigue. Il passe d'être un allié à devenir un adversaire du vampire.

La relation entre Adolfo et son père est complexe, car il est celui qui doit assumer la responsabilité de tous les actes criminels, incluant non seulement l'infanticide mais aussi la corruption au sein de l'entreprise familiale. L'objectif d'Adolfo est clair : il cherche à prendre le contrôle des affaires. La maladie de son père représente à la fois une opportunité et un obstacle. D'un côté, elle éloigne son père des affaires, lui permettant ainsi de prendre des décisions à sa place. D'un autre côté, elle constitue un obstacle, car Adolfo doit toujours rendre des comptes à son père et dépendre de lui pour les signatures. Le prix à payer pour maintenir son père en vie est très élevé, surtout lorsque celui-ci s'oppose au contrebande.

Pour maintenir son père en vie, Adolfo exploite les déviances de leurs employés : la morbidité de Perfecto, ainsi que la perversité d'Hervé et de Florencia. En découvrant des photos de tortures et de mort, Adolfo décide de soudoyer ses employés, même

s'ils avaient initialement recours à la torture, au viol et au meurtre par plaisir. Désormais, ils sont contraints de le faire par obligation.

Adolfo présente un caractère nerveux et instable, suscitant fréquemment la méfiance, et il dépend régulièrement de médicaments. Initialement, dans le film, il agit en tant que serviteur du vampire pour ensuite évoluer progressivement en son adversaire. Dans la tradition gothique, l'archétype du serviteur de vampire est souvent présent. En effet, dans « Le Vampire » de Polidori, le conflit émerge de la relation entre le vampire Lord Ruthven et son assistant Aubrey, soit entre le vampire et son subalterne. L'équivalent d'Adolfo en termes de fonction narrative dans Dracula est Jonathan Harker, car c'est précisément Jonathan Harker qui passe de l'allié à l'assassin.

Jonathan Harker incarne les valeurs de la société anglaise du XIXe siècle et peut être considéré comme un héros, tandis qu'Adolfo Hurtado incarne les antivaleurs de la société colombienne du XXe siècle et peut alors être considéré comme un anti-héros. Adolfo est un personnage déloyal et traître. Bien qu'il soit au service du vampire, il n'a pas la dévotion que Renfield manifestait envers Dracula. Adolfo agit principalement pour son propre bénéfice.

Roberto Hurtado, le père, symbolise la légalité, tandis qu'Adolfo, le fils, est l'ardent défenseur du trafic et du crime. Dans le film, le trafic triomphe de la légalité, instaurant ainsi la prédominance d'une société corrompue sur une société intègre. Adolfo évolue comme un personnage immergé dans un abîme de corruption et de frustration. Sa transformation majeure survient lorsqu'il assassine son père pour usurper sa position. C'est ainsi qu'il devient lui-même le vampire.

En ce qui concerne l'intrigue, Roberto Hurtado est le personnage qui la structure, mais c'est Adolfo qui lui donne du mouvement. Dans la trajectoire de l'intrigue, Adolfo traverse plusieurs virements et points de non-retour. Le premier point de non-retour est l'extorsion envers ses employés, le deuxième est la négociation avec les trafiquants, et le troisième est la trahison envers son père, la quatrième l'assassinat et finalement le suicide raté. Contrairement au héros tragique traditionnel, qui fait preuve d'une certaine conscience et accepte souvent son destin tragique, Adolfo se présente plutôt comme un anti-héros tragique. Il semble manquer de la capacité à assumer sa propre autodestruction de manière délibérée. Dans les tragédies classiques, le héros tragique peut prendre des décisions qui le mènent inéluctablement à sa chute, tandis qu'Adolfo semble être pris dans un tourbillon de circonstances qui le dépassent. En effet, la mort du vampire est présentée comme un acte de lâcheté plutôt que comme un acte héroïque. Le personnage d'Adolfo est pathétique car il est tellement incompétent qu'il ne parvient pas à s'autodétruire. Tel est le profil du chasseur de vampires dans le film "Pura sangre".

L'arme utilisée pour éliminer le vampire dans "Pura sangre" s'écarte des méthodes traditionnelles. Adolfo Hurtado, le fils du vampire, recourt au mauvais sang pour mettre fin à la vie de son père. Cette référence au sang contaminé peut être interprétée comme une allusion aux risques contemporains au film liés à la transmission de maladies sanguines, tels que le VIH ou les pandémies virales. Tout comme "Pura sangre" utilise le sang pour infliger des dommages au vampire, on peut trouver des films similaires, tels que "Les prédateurs" de Tony Scott (1983) ou le film "Sucker, le vampire" de Hans Rodionoff (1998), qui abordent le thème du VIH. De plus, dans le film plus récent "Only Lovers Left Alive" (Les derniers amants) réalisé par Jim Jarmusch en 2013, le décès de Marlowe, le plus ancien des vampires, est attribué à la consommation du sang contaminé.

Cette variation de la représentation moderne du vampire met en évidence l'incorporation de motifs médicaux, établissant ainsi un lien entre le vampire et les origines scientifiques qui ont contribué à propager le mythe vampirique en Europe à partir du Siècle des Lumières. Elle démontre comment ces œuvres cinématographiques contemporaines utilisent le vampire comme métaphore pour explorer les préoccupations de notre époque, en reliant les anciennes légendes aux préoccupations médicales et scientifiques actuelles.



Figure 13 - Photogramme du film " Pura sangre" Luis Ospina 1982.

Les gestes et le rythme de la séquence du suicide sont très efficaces, de même que le maquillage. Une perforation au milieu du front laissait couler du sang sur ma tempe. Apparemment, la balle aurait traversé le crâne, et le suicide semble avoir réussi. Cependant, dans la séquence suivante, un an plus tard, l'apparence du personnage

devient très peu crédible. Le bandage sur la tête ne semble pas suffisant pour masquer les traces qu'aurait laissées une perforation de balle pratiquement sur le visage. Il devient difficile de rester connecté émotionnellement avec le personnage à partir de là.

Le personnage d'Adolfo semble éviter le spectateur, rendant difficile de s'identifier à lui. En réalité, Adolfo devrait être un personnage très malveillant, sa perversité devrait se manifester, froide et tranchante, ce genre de méchanceté ne peut venir que d'une personne assurée d'elle-même, ce qui n'est pas le cas dans l'interprétation de Luis Alberto García. Adolfo semble plutôt candide et incertain, toujours inquiet sans profondeur .

Dans une interview accordée à la chaîne "Radio Calidad de Cali", Luis Ospina aborde sa démarche en matière de direction d'acteurs :

"La película no esta dramáticamente construida, y los actores son peones que avanzan en la historia, no presencias capaces de añadir una nueva dimensión. Solo Carlos Mayolo como Perfecto, el asesino sodomita, y Gilberto "Fly" Forero, como el Monstruo de los Mangones, mantienen nuestro interés. Mayolo luce como un Buster Keaton depravado."	*"Le film n'est pas construit de manière dramatique, et les acteurs sont des pions qui avancent dans l'histoire, non pas des présences capables d'ajouter une nouvelle dimension. Seuls Carlos Mayolo dans le rôle de Perfecto, l'assassin sodomite, et Gilberto "Fly" Forero, dans le rôle du Monstre des Mangones, maintiennent notre intérêt. Mayolo apparaît comme une version dépravée de Buster Keaton".*

Luis Ospina[73].

Il est intéressant d'analyser la méthode de mise en scène employée dans "Pura sangre" à ce stade. En la comparant aux deux courts-métrages produits précédemment, "Asunción" (1976) et "Agarrando pueblo" (Les vampires de la misère) (1977), on remarque que Luis Ospina avait expérimenté deux approches distinctes de l'écriture et de la mise en scène pour la fiction.

La première, la plus conventionnelle, implique la rédaction d'un scénario comportant des dialogues structurés et la direction des acteurs pour qu'ils interprètent ces textes. Cette méthode de mise en scène est largement utilisée dans l'industrie cinématographique commerciale et à la télévision. Cependant, elle présente des défis

73 Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 10 : Luis Ospina. (1983). Idartesencasa. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-10-luis-ospina

importants en cinéma, car les acteurs doivent véritablement s'approprier la construction dramatique des personnages et les incarner naturellement, comme s'ils jouaient pour eux-mêmes, et non pour une caméra ou une salle de théâtre. Atteindre ce niveau de naturel exige une immersion profonde dans l'intrigue. De plus, la performance cinématographique répond à des codes spécifiques liés au rythme du film, à l'évolution des personnages et à la continuité de l'interprétation entre les séquences. L'interprétation au cinéma est plus précise dans ses mouvements, visant à dévoiler la complexité des personnages et à guider le spectateur.

C'est l'opposé de ce que Luis Ospina et Carlos Mayolo ont fait dans “Agarrando pueblo” (Les vampires de la misère) où le scénario était rédigé en grandes lignes, avec quelques dialogues préconçus, laissant ainsi beaucoup de place à l'improvisation. Avec de bons improvisateurs comme Carlos Mayolo, des résultats intéressants ont été obtenus, non seulement en ce qui concerne le rythme de chaque personnage, mais aussi dans leur interaction. Ce type de mise en scène était beaucoup plus expérimental, et les acteurs semblaient se déplacer avec plus de naturel, même si beaucoup d'entre eux étaient des acteurs non professionnels.

Selon le critique Hernando Martinez Pardo, la création de personnages sans transformation tout au long du récit est une démarche délibérée dans le développement de l'œuvre de Luis Ospina.

“En Pura sangre Luis Ospina lleva a su pleno desarrollo un tipo de personaje que ya había creado en “Asunción” y que es muy novedoso en el cine colombiano: el personaje que ejecuta todas las acciones con la misma intensidad o con la misma no intensidad. (…)	*Dans "Pura Sangre", Luis Ospina développe pleinement un type de personnage qu'il avait déjà créé dans "Asunción" et qui est très novateur dans le cinéma colombien : le personnage qui exécute toutes les actions avec la même intensité ou l'absence d'intensité. (...)*
Sencillamente ejecutan sus acciones por eso no hay la denominada “revolución psicológica” ni la famosa “toma de consciencia” qué tanto se promulgó y manoseó en los aõs 60 y 70. SOn seres que viven cómo pasando por la vida y de los cuales no sabemos nada, quizá por qué el pasado no cuenta.”	*Ils exécutent simplement leurs actions, c'est pourquoi il n'y a pas de "révolution psychologique" tant promue et exploitée dans les années 60 et 70, ni la célèbre "prise de conscience". Ce sont des êtres qui traversent la vie sans que l'on sache rien d'eux, peut-être parce que le passé ne compte pas.*

Hernando Martinez Pardo [74].

Florencia: la vampiresse



Figure 14 - Photogramme du film " Pura sangre" Luis Ospina 1982.

À l'instar d'Irma Vemp, Florencia ne se présente pas comme une vampire dont la nécessité vitale est le sang, mais plutôt le crime. L'infirmière de Roberto Hurtado demeure un personnage inaltérable tout au long du récit, conservant constamment une apparence froide et impeccable. Elle incarne simultanément la tentation, le danger et la frivolité. Sous son apparence immaculée, la présence de Florencia dissimule une réalité obscure. Bien qu'elle ne se nourrisse pas de sang, c'est elle qui est chargée d'extraire, de conserver et de perfuser ce liquide rouge. Elle agit en tant que vampiresse par procuration, faisant preuve de sang-froid même lorsqu'elle est impliquée dans les actes criminels les plus brutaux. Son élégance dissimule en réalité un monstre vampirique. Florence est un personnage paradoxal, mêlant la monstruosité à la beauté.

Le personnage de Florencia présente plusieurs aspects révélant sa nature vampirique. D'un côté, elle assume une part de responsabilité dans la gestion de

74 Idartes. (1983). Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 10 : Luis Ospina. Idartesencasa. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-10-luis-ospina

l'approvisionnement en sang, détenant les connaissances nécessaires pour effectuer les transfusions. Elle descend elle-même dans les rues pour traquer les victimes. Florence représente la féminité vampirique dans le sens où elle incarne des attributs et des actions associés aux vampires, bien qu'elle-même ne soit pas un vampire à proprement dit.

Il est intéressant de souligner que Florence incarne la dualité de la féminité vampirique. D'une part, elle est séduisante, charismatique et attire ses proies avec son charme envoûtant. D'autre part, elle est capable de commettre des actes monstrueux sans aucun remords.

La beauté sombre et profonde de Florencia émerge en contraste saisissant avec la blancheur immaculée de sa tenue d'infirmière. Son costume, en plus de signifier l'uniforme hospitalier, souligne le contraste entre son monde intérieur et le monde extérieur qu'elle côtoie. La blancheur éclatante de ses vêtements intensifie la mise en valeur de tous les éléments rouges qui les accompagnent. Pourtant, malgré son immersion dans les recoins les plus sombres de la ville, où elle fréquente le crime et la torture, les vêtements et l'apparence de Florencia restent toujours impeccables.

Florencia est le personnage en contact le plus étroit avec le sang. Elle incarne l'aspect sanguinaire de la figure vampirique. C'est elle qui perce le corps de la victime, n'ayant pas de crocs, mais symboliquement elle utilise des aiguilles. Pendant la nuit, elle attire les jeunes dans les bars et les enfants dans les rues, les entraînant dans un jeu mortel de drogues, de transfusion et d'abus sexuel.

Florencia, Perfecto et Hervé forment une équipe qui prend plaisir à jouer avec la torture, le sang et les abus, comme le montre la séquence d'ouverture, où les cadavres et le sang se confondent avec les bouteilles d'alcool et des traces de cocaïne. Cependant, avec l'arrivée de la maladie de Roberto et sous la contrainte d'Adolfo, ils commencent à torturer et à tuer non plus par plaisir, mais par obligation.

Hernando Martinez, historien du cinéma, explique dans son article de la revue "Semana" de mai 1983 la caractérisation du personnage de Florencia interprété par l'actrice Florina Lemaitre.

"Florina Lemaitre es una belleza deslumbrante y erótica, pero su Florencia, la enfermera, es una pizarra en blanco, porque no sabemos nada acerca de su vida, porque ella simplemente está allí para rellenar la historia y no para hacerle contrapunto dramático a Mayolo. Luis Buñuel hubiera explotado las posibilidades de un intercambio aberrante (y sexual) entre Florencia y el Monstruo de los Mangones."	*Florina Lemaitre est d'une beauté éblouissante et érotique, mais son personnage de Florencia, l'infirmière, est une toile vierge, car nous ne savons rien de sa vie. Elle est simplement présente pour remplir le récit, sans créer de contraste dramatique avec Mayolo. Luis Buñuel aurait exploité les possibilités d'un échange aberrant (et sexuel) entre Florencia et le Monstruo de los Mangones.*

Hernando Martinez [75]*.*

Ce contraste entre la beauté obscure et la blancheur immaculée rappelle le mouvement de la peinture romantique, où l'obscurité et la passion humaine sont exaltées par opposition à la raison. La beauté peut y revêtir un caractère moralement répulsif, s'opposant aux normes sexuelles, morales et religieuses. C'est dans cet esprit que les romantiques se sont fascinés par le folklore sombre et les tragédies mythologiques de la Grèce antique.

La séduction et la dangerosité sont deux aspects importants dans la construction du personnage de Florencia. Tout comme les proto-vampires de la mythologie grecque et romaine, elle est dotée d'une beauté ténébreuse. À l'instar de l'Empousa, Florencia est une sorte de gardienne de l'enfer, derrière son apparence angélique, elle dissimule les secrets des ténèbres.

Florencia est filmée et maquillée comme une muse romantique. Les peintures de Dante Gabriel Rossetti par exemple représentent souvent des femmes belles et séduisantes, mais avec un air de mélancolie et de mystère. Au lieu de glorifier la vertu à travers des personnages sacrés, Rossetti cherche à exprimer la véritable nature humaine en représentant des personnages imparfaits, immergés dans la mélancolie et souffrant d'une profonde douleur de l'âme.

Dans l'ensemble, l'esthétique vampirique du romantisme se caractérise par une fascination pour l'érotisme, la mort et le mysticisme, ainsi que par une exploration

75Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 10 : Luis Ospina. (1983). Idartesencasa. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-10-luis-ospina

des limites de la morale et de la raison. Cette esthétique a eu une grande influence sur la culture populaire, notamment dans la littérature et le cinéma, où les figures du vampire et de la femme fatale sont souvent représentées dans un contexte romantique et gothique.

Comparons la caractérisation de Florencia à la "Venus Verticordia" de Rossetti. Venus utilise une tige de rose comme instrument pour réaliser les perfusions sanguines, tout comme Florencia utilise ses aiguilles. La rose était un accessoire caractéristique d'Aphrodite dans la Grèce antique, symbolisant son lien avec l'amour. Dans l'Iliade, il est mentionné qu'Aphrodite possède l'huile immortelle de la rose, une substance magique ayant le pouvoir de ressusciter les morts. C'est grâce à cette huile qu'Adonis, après sa mort, est revenu à la vie.

Florencia partage quelques traits de caractère avec les proto-vampiresses de l’Antiquité.

Tout comme les proto-vampiresses de l’Antiquité, Lamasthu et Lilith, Florencia manifeste un lien entre le vampirisme et la maternité. Dans certaines traditions, ces personnages sont associés à des aspects pervers de la maternité, tels que le meurtre d'enfants ou l'incapacité à donner naissance à des enfants, ce qui peut être interprété comme une inversion des rôles maternels traditionnels.

Florencia, en tant qu'infirmière qui vide de sang des enfants, représente une forme extrême et perverse de maternité. Elle conduit les enfants à la mort. Elle utilise son rôle d'infirmière pour causer des tortures et des actes meurtriers sur les enfants, renversant complètement la notion de maternité protectrice.

D'un point de vue scientifique, Florencia est une infirmière exceptionnelle. Elle maîtrise parfaitement les techniques de transfusion sanguine et d'injections. De plus, elle prend grand soin de ses patients. D'un point de vue moral, Florencia ressent une attirance pour la torture. D'un point de vue éthique, Florencia exploite ses perversions à travers son métier, les mettant ainsi au service du vampire. Sa profession est alors une façade pour développer ses penchants malsains.

Selon Luis Ospina, la construction des personnages dans son film représente une exploration paradoxale, comme il l'explique lors d'une entrevue à la radio Radio Calidad de Cali en 1983.

“Si, es una película sobre personajes que no reflexionan sobre lo que hacen. Entonces puede dar la impresión de que tampoco yo hubiera reflexionado sobre lo qué estaba haciendo. Los personajes no se cuestionan realmente su comportamiento…pero la pretensión mía era de hacer una película muy fría. O sea, en términos de McLuhan es tema caliente tratado de manera fría.”	*"Oui, c'est un film sur des personnages qui ne réfléchissent pas à leurs actions. Donc, on pourrait avoir l'impression que je n'avais pas non plus réfléchi à ce que je faisais. Les personnages ne remettent pas vraiment en question leur comportement... mais mon intention était de faire un film très froid. Autrement dit, selon les termes de McLuhan, il s'agit d'un sujet brûlant traité de manière froide."*

Luis Ospina[76].

En plus de donner à Roberto le souffle de la vie à travers le sang, Florence le fait également à travers une relation intime basée sur le voyeurisme et l'exhibitionnisme. Roberto Hurtado et Florence partagent une complicité profonde, renforcée par leur intimité platonique.

Au total, il y a trois séquences explorant l'intimité entre les deux personnages. Certains contacts intimes entre eux sont facilités par les moyens de vidéo surveillance. La première rencontre érotique est virtuelle, elle se déroule lorsque Roberto l'observe à travers la caméra alors qu’elle se déshabille. Ils interagissent verbalement, et elle suit les indications de Roberto de l’autre côté de l’ecran.

Un autre moyen de communication qui favorise l'interaction visuelle de Roberto avec Florencia est la lecture du journal. Cela se produit lorsque Florencia lit les nouvelles, et c'est à ce moment que Roberto en profite pour observer sa silhouette. Enfin, il y a un contact physique lorsque Roberto demande un massage. Florencia accepte non seulement de lui faire le massage, mais elle joue également délibérément un rôle sensuel en effectuant des mouvements suggestifs.

La presse écrite joue un rôle central en tant que lien entre Roberto et le monde, principalement grâce à Florencia. Elle se charge de lire les informations du journal, tandis que Roberto montre un intérêt particulier pour les nouvelles liées aux affaires de la sucrerie. Les médias imprimés accentuent le conflit entre Roberto Hurtado et son fils Adolfo. C'est grâce aux articles de presse que Roberto découvre les vols commis par son fils à l'encontre de l'usine sucrière dont il est propriétaire. Ainsi,

76 Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 10 : Luis Ospina. (1983). Idartesencasa. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-10-luis-ospina

Florencia représente la connexion de Roberto avec le monde extérieur, cette connexion étant médiatisée à travers la presse écrite.

Perfecto et Hervé: les adjuvants

Au sein de l'organisation vampirique présentée dans « Pura sangre », on distingue deux types de personnages : ceux qui évoluent au cours de l'histoire et ceux qui restent inchangés.

Les personnages qui connaissent une transformation progressive au fil de l'intrigue sont Roberto Hurtado et son fils Adolfo. En revanche, leurs serviteurs, Perfecto, Hervé et Florence, demeurent constants tout au long du film. Il est important de noter que ce sont justement les personnages qui ne subissent aucune évolution qui présentent un profil criminel plus complexe, démontrant ainsi un manque d'empathie envers leurs victimes.

Le protagoniste, Roberto Hurtado, joue le rôle du vampire, mais contrairement à ce que l'on pourrait attendre, il n'est pas un assassin. En revanche, d'autres personnages secondaires au sein de l'organisation vampirique dépeignent les traits plus sombres d'un serial killer, même s'ils ne partagent pas l'appétence du vampire pour le sang.

Parmi ces personnages, on trouve Perfecto et son collègue Hervé, qui incarnent ces caractéristiques troublantes.



Figure 15 - Photogramme du film " Pura sangre" Luis Ospina 1982.

Si nous utilisons la méthode clinique du “Psychopathy Checklist”, du docteur Robert Hare, comme un outil d'analyse pour nos personnages, nous trouverons des caractéristiques pathologiques assez marquées chez les personnages de l'entreprise vampirique présentée dans le film. Il est paradoxal de constater que les critères pathologiques sont plus apparents chez les collaborateurs que chez le vampire lui-même. Le personnage qui accumule la majorité des critères pathologiques est Perfecto.

	Roberto Hurtado	**Adolfo Hurtado**	**Florencia**	**Perfecto**	**Hervé**
1. Loquacité / Charme superficiel			X	X	X
2. Égocentrisme/ Grande sensation d’estime de soi			X	X	X
3. Nécessité de stimulation / Tendance à l’ennui			X	X	X
4. Mensonge pathologique		X	X	X	X
5. Dirigisme / Manipulation		X			X
6. Absence de remords et de culpabilité		X		X	X
7. Faible profondeur d’affection		X	X	X	
8. Insensibilité / Manque d’empathie		X	X	X	
9. Mode de vie parasitaire	X	X			
10. Manque de contrôle comportemental		X			
11. Conduite sexuelle tendancieuse				X	
12. Problèmes de comportement précoces	X				
13. Absence d’objectifs réalistes à long terme			X	X	
14. Impulsivité		X			
15. Irresponsabilité		X		X	
16. Incapacité d’accepter la responsabilité de ses propres actions	X	X			
17. Plusieurs brèves relations conjugales					

	Roberto Hurtado	Adolfo Hurtado	Florencia	Perfecto	Hervé
18. Délinquance juvénile				X	X
19. Révocation de la libération conditionnelle					
20. Polyvalence criminelle		X	X	X	
	3	11	8	12	7

Luis Ospina présente un système de prédation dans lequel coexistent différents personnages, de différentes hiérarchies, chacun avec ses propres aberrations.

Bien qu'ils ne consomment pas de sang et ne puissent pas être considérés comme des vampires, Perfecto, Florencia et Hervé trouvent du plaisir dans l'expression de la violence. Ces trois personnages cumulent un ensemble de critères permettant de les identifier en tant que tueurs en série pathologiques. Certaines de leurs motivations proviennent d'eux-mêmes, tandis que d'autres sont externes.

Les personnages de Perfecto, Florencia et le Hervé sont chargés de donner forme à une série de crimes qui émergent non seulement de leurs propres esprits criminels, mais qui sont également le produit d'un système de pouvoir où ils sont des pions. Ces trois adjuvants représentent la partie visible de la violence profonde qui trouve ses racines dans les sphères supérieures du pouvoir.

Perfecto affiche ouvertement son homosexualité ainsi que des pratiques sadomasochistes, pédophiles et nécrophiles. Sa sexualité n'est pas représentée de manière superficielle ; elle ne se limite pas à des stéréotypes, et il est dépeint comme une personnalité très masculine, décontractée, excentrique et audacieuse.

“Pura sangre” juxtapose la pédophilie et l'homosexualité à travers le choix des victimes. La première juxtaposition a lieu lorsque le docteur Fuss stipule que le sang doit provenir d'un mineur du même sexe. Cette exigence de guérison peut être interprétée comme une critique de l'idée répandue en Colombie à cette époque selon laquelle l'homosexualité est une maladie en soi.

Le deuxième lien entre pédophilie et homosexualité apparaît lorsque le collègue attire l'attention d'un jeune homme avec de la cocaïne et s'enferme avec lui dans une salle de bain. La scène est très ambiguë, la silhouette découpée sur la vitre donnant l'illusion que le collègue montre son sexe à sa proie.

Il s'agit d'une solution visuelle similaire à l'utilisation de l'ombre. La différence c'est que l'ombre est produite par l'image projetée, tandis que la silhouette est produite par l'image obtenue à travers un objet translucide.

La troisième juxtaposition entre homosexualité et pédophilie a lieu lorsque le récit suggère que Perfecto viole les corps des enfants qu'ont été saignés.

Quelle portée symbolique revêt cette juxtaposition? Le film offre-t-il une analyse sociale de l'homosexualité à travers ses personnages à la fois ironiques et paradoxaux?

La société colombienne des années 1980 était généralement très conservatrice et religieuse, et l'homosexualité était mal perçue et souvent considérée comme un tabou. Les personnes LGBTQ+ étaient souvent marginalisées, discriminées et victimes de violence. Les mentalités étaient très influencées par les normes religieuses et les stéréotypes de genre traditionnels, et les relations homosexuelles étaient souvent considérées comme immorales, pathologiques et contraires à la norme sociale.

Le film "Pura sangre" contribue à la mise en lumière les luttes menées par les collectifs LGBTQ+ en Colombie. En 1976, León Zuleta et Manuel Velandia ont fondé le mouvement de libération homosexuelle, qui a été pionnier dans la défense des droits de la communauté et des individus. Si aujourd'hui, l'activisme LGBTQ+ peut être risqué en Colombie, dans le passé, la situation était encore pire. Cependant, ces actions étaient nécessaires et incroyablement courageuses.

En 1977, León Zuleta (assassiné en 1993) a créé l'un des premiers médias destinés à la communauté, appelé "El Otro". Cette publication a permis à de nombreux hommes gays de se connecter à grande échelle avec d'autres membres de la communauté, ouvrant ainsi des espaces pour la reconnaissance de leurs identités et de leurs droits.

En 1980, l'homosexualité a été dépénalisée en Colombie. Avant 1980, être homosexuel était considéré comme un délit, ce qui en faisait un objet de persécution pour les autorités. En 1982, un groupe d'activistes et de personnes LGBTQ+ se sont unis pour créer la première marche du fierté LGBTQ+ en Colombie, une action qui paraissait impensable dans le pays, surtout compte tenu de la criminalisation de l'homosexualité.

Le chemin n'a pas été facile pour la communauté LGBTQ+ en Colombie. Bien que en 1982 l'homosexualité n'était plus considérée comme un délit, elle était encore considérée comme une maladie mentale. En 1990, l'Organisation Mondiale pour la Santé (OMS) a retiré l'homosexualité de sa liste des maladies mentales, ce qui

signifiait que, du moins en théorie, être gay ne devait plus être considéré comme une maladie ni en Colombie ni dans le monde.

La pédophilie est un thème récurrent dans les intrigues vampiriques depuis les débuts du vampire gothique. Deux des auteurs les plus influents du XIXe siècle peuvent être évoqués à ce sujet. Sheridan Le Fanu, reconnu pour sa grande maîtrise de la narration d'histoires de fantômes et d'horreur, après la mort de son épouse, s'est intéressé de manière obsessionnelle à l'étude des maladies mentales, qui étaient à l'époque considérées comme des déviances scientifiques. L'écrivain s'est particulièrement penché sur la déviance sexuelle de la pédophilie et du lesbianisme, qu'il trouvait répugnante. Il utilise le personnage de "Carmilla" pour aborder ce sujet, développant une relation pédophile lesbienne entre Laura et Mircalla.

Dans l'œuvre de Stenbock, « The true story of a vampire", on observe une pédophilie homosexuelle masculine entre David et le comte Vardalek.

Cette tendance vampirique à l'homosexualité et à la pédophilie se manifeste dans "Pura sangre". Dans ce cas, la prédation sexuelle pédophilique et homosexuelle est principalement assumée par le personnage de Perfecto.

Un personnage qui fait contrepoids à Perfecto est son collègue Hervé. Bien que Perfecto et Hervé partagent un goût commun pour la torture, le crime, le fétichisme et la morbidité, Hervé doit jongler entre le monde vampirique et nocturne, celui de la fête et de la dépravation, et un mode de vie familial plutôt ordinaire. Il est le père de deux enfants, et il est particulièrement troublant de noter que ces enfants ont le même âge et le même sexe que leurs victimes.

Comme Perfecto, Hervé est un enfant de la violence. Ils ont tous les deux vécu les conflits entre l'état, les paramilitaires et la guérilla. Parfois, ils partagent leurs expériences de guerre ce qui laisse entre voir une moindre prise de conscience de leurs actes.

Perfecto, Florencia et Hervé n'ont pas de justification concrète ni de relation directe qui les pousse à commettre le crime. Bien que la maladie de Roberto Hurtado serve de motivation pour commettre les crimes, dès le début du film, nous pouvons constater que Perfecto, Florencia et Hervé commettent des actes de torture et de meurtre par plaisir.

Une victime ne suffit pas, et plusieurs ne seront jamais assez. Les actes criminels de Perfecto, Florencia et Hervé s'inscrivent dans un contexte de consommation d'alcool et de drogues, réduisant ainsi leurs actions criminelles à une simple dépendance. Ces personnages manifestent une addiction à la violence, revenant sans cesse aux meurtres comme à une drogue, alimentant ainsi un cercle vicieux sans fin.

La véritable raison du crime n'est pas seulement le meurtre en soi, mais plutôt le pouvoir et le contrôle sur la vie d'autrui. C'est ce désir de ressentir que l'autre personne est déshumanisée et soumise. Cette condition est introduite dès le générique d'ouverture, lorsque Perfecto développe des tirages photo montrant des corps présentant de fortes traces de violence. La nécrophilie est suggérée chez le personnage de Perfecto, qui se retrouve enfermé dans une pièce avec les corps sans vie. Perfecto continue à exercer son pouvoir sadique même sur les cadavres inanimés.

Perfecto, Hervé et Florencia ne voient pas sa victime comme un pair. En fait, une partie de leur travail macabre consiste à éliminer les traits qui permettent d'identifier l'autre comme humain. C'est pourquoi les mutilations et les jeux avec les corps sont courants, ce qui fait que les agresseurs voient un objet en face d'eux plutôt qu'une personne. Par conséquent, la relation entre la victime et l'agresseur est totalement matérielle, dans tous les cas il n'y a qu'une relation d'objet (victime) avec le tueur qui est généralement égocentrique et cherche à trouver du plaisir dans ses actions.

Dans la séquence de la ferme, où ils kidnappent deux jeunes, les droguent et leur extraient le sang, Florencia critique Perfecto après qu'il a commis des actes nécrophiles sur les corps. De manière méprisante, Florencia lui dit : "Je ne comprends pas quel plaisir vous trouvez à ça." À quoi Perfecto répond de manière cynique et ironique : "Personne n'est parfait." Perfecto est capable d'assumer ouvertement, avec un certain ennui, sa condition devant ses complices.

Le modus operandi pris en considération englobe le choix d'arme, la méthode de soumission, et tout ce qui concerne la manière dont le criminel capture et élimine sa victime. Au fil de l'avancement du film, on observe une progression dans la sophistication des techniques employées par les auteurs matériels des infanticides. Un inventaire des décors et des accessoires utilisés pour ces actes révélerait l'utilisation de discothèques et de rues pour traquer leurs victimes, de propriétés rurales pour effectuer l'extraction de sang, ainsi que des actes de mutilation et de nécrophilie. Le choix d'un véhicule rouge comme moyen de transport des victimes et de dissimulation des corps, l'utilisation de la cocaïne comme appât, et l'emploi de seringues par Florencia pour l'extraction de sang sont autant d'éléments qui attestent de la méticulosité croissante de leur approche. Cette évolution se caractérise par une méthodologie de plus en plus rigoureuse, dénuée de plaisir mais plutôt motivée par le devoir, car dans le film, tuer de manière systématique est également présenté comme une façon de survivre.

Avec la répétition, le tueur en série perfectionne sa pratique. Durant le déroulement du film et sous la pression exercée par Adolfo Hurtado, les auteurs matériels des infanticides répètent leurs actes avec plus d'automatisme et de régularité.

La répétition des crimes devient ennuyeuse. Après avoir abandonné les corps inanimés dans un terrain vague, les auteurs criminels des actes (Perfecto, Hervé et Florencia) se dirigent vers la maison familiale d'Hervé, où ses deux enfants l'attendent pour aller à l'école. C'est à ce moment que nous constatons l'étape d'ennui qu'il manifestée en demandant à ses camarades de ne plus l'inviter à de telles « fêtes ». Il exprime clairement que les actes aberrants ne semblent plus aussi amusants.

Florencia, Perfecto et Hervé sont toujours parfaitement coiffés et habillés. Leurs vêtements sont impeccablement propres et repassés. À plusieurs reprises, Hervé passe un peigne dans ses cheveux, soulignant ainsi la nécessité de maintenir son apparence intacte. De même, Florencia porte sa chevelure parfaitement coiffée, sans aucune irrégularité. Malgré leurs perversion Perfecto et son collègue Hervé mènent une vie familiale normale et ne se trouvent pas socialement isolés. Perfecto accepte les attentions de sa mère et la traite avec le plus grand respect. Il participe également aux célébrations religieuses de noël. Hervé s'investit consciencieusement dans son travail criminel pour répondre aux besoins de sa famille. Vers la conclusion du film, les trois criminels partagent une sortie au bord de la rivière. La glacière, à l'origine utilisée pour transporter le sang, joue désormais un rôle dans la préservation du pique-nique familiale.

Florencia est incapable de ressentir la moindre émotion. Bien que les trois personnages mentionnés agissent avec cynisme et froideur, la double morale est particulièrement visible chez Florencia. Contrairement à ses deux compagnons, elle agit toujours de manière frivole et désenchantée. Même pendant les moments les plus terrifiants, elle garde une voix douce, inaltérable et tendre. Sa beauté, sa docilité et son élégance semblent imperturbables, et c'est le personnage dont les émotions sont le plus consciemment contrôlées. En revanche, Perfecto et son collègue, bien qu'ils soient tout aussi frivoles et cyniques, ont des pics émotionnels plus forts. Par exemple, lors de la scène de la fête à la ferme, Perfecto et son collègue apparaissent complètement ivres et hors de contrôle à cause de la drogue et de l'alcool, tandis que Florencia, bien qu'elle consomme également de l'alcool et de la drogue, reste docile, douce et émotionnellement impeccable.

Perfecto et Hervé conservent des trophées de leurs victimes. Certains tueurs en série conservent des vêtements, des objets, d'autres conservent même des morceaux de corps humains ou conservent les cadavres. Hervé conserve la photographie de la fille d'un homme brutalement assassiné pendant la guerre. Perfecto et Hervé prennent plaisir à collectionner et à échanger des images de torture et de violence. Pour le collègue, ces représentations de la mort et de la violence ont une signification similaire à celle d'une amulette. Les principales reliques des crimes liées à la trâme du film sont les photographies prises et développées par Perfecto lui-même. Ces

photographies servent également d'objets du désir qui structurent le conflit et introduisent le basculement dans le récit.

Perfecto est un personnage particulièrement sombre, ayant des tendances morbides, voyeuristes, sadiques, toxicomanes et nécrophiles. Il est au service d'un vampire pour satisfaire ses propres perversions. Son comportement est caractérisé par la consommation de drogues et la prédation sexuelle. Ce personnage rappelle le personnage de Joseph du film "I vampiri" de Riccardo Freda (1957). Joseph est le ravisseur engagé par la comtesse pour trouver de jeunes femmes à qui extraire l'élixir de vie. C'est un toxicomane qui offre ses services en échange de drogue.

Le personnage de Perfecto se démarque des es collegues par son accumulation de perversions dans le film.

1.4.3. L'alimentation du vampire : Transfusions, substances et exploitation sociale.

"Pura Sangre" s'appuie sur certaines réalités sociopolitiques du pays, telles que la délinquance, la corruption, la lutte des classes et le trafic de drogue.

Le film expose de manière crue et choquante la violence et la criminalité qui gangrènent la société colombienne, montrant comment ces problèmes sont enracinés dans les inégalités sociales, la corruption et la marginalisation de certaines populations. Les actes de violence, y compris les meurtres et les actes criminels, sont présentés de manière à susciter un sentiment de révolte chez le public.

"Pura Sangre" met en lumière les divisions de classe dans la société colombienne, en montrant comment les élites économiques et politiques dévorent les classes populaires. La figure du vampire dans le film peut être interprétée comme une métaphore des élites se nourrissant du sang du peuple en révélant ces inégalités sociales.

Le film « Pura sangre » dénonce la corruption présente au sein des institutions colombiennes, contribuant ainsi à perpétuer l'impunité et à protéger les criminels

"Pura Sangre" incite à se questionner sur la véritable identité nationale colombienne, suggérant que la société est en crise, marquée par une division entre oppresseurs et opprimés, qui influe sur la construction de l'identité commune.

« Pura Sangre » souligne une dynamique sociale complexe où le monstre joue un rôle central en tant que point de convergence entre les élites et les classes populaires.

Cette métaphore de dévoration suggère que les élites économiques et politiques profitent de la vulnérabilité des classes populaires pour maintenir leur propre pouvoir et statut. Le film explore les mécanismes de cette exploitation. Il evoque comment les victimes sont symboliquement ou littéralement dévorées, et comment cela reflète une réalité sociale et politique plus large.

Ce qui le vampire rejette: Xénophobie, discrimination et exclusion.

Nous allons examiner comment les vampires gothiques tropicaux, en tant que personnages de fiction, critiquent des stéréotypes et des préjugés racistes. Nous analyserons comment ces créatures mythiques sont utilisées pour illustrer les dynamiques de pouvoir et de domination qui sous-tendent le racisme.

Le film “Pura sangre” présente une société profondément discriminatoire, où les vampires se trouvent dans l'incapacité de se nourrir des Afro-descendants. Ces individus subissent une discrimination systématique, tout en étant perçus comme des étrangers au sein de la communauté vampirique. En d'autres termes, les principes et les valeurs enracinés dans l'idéologie de Roberto et de sa descendance servent à perpétuer et renforcer les divisions raciales au sein de cette société. Cette exclusion raciale crée une barrière bien définie entre les Afro-descendants et le reste de la communauté des vampires, entraînant des inégalités flagrantes et un traitement injuste basé sur la race.

Dans la scène de la voiture, tandis que Florencia, Perfecto et Hervé poursuivent activement leur traque de futures victimes à vampiriser, les enfants d'origine Afro-descendante sont délibérément exclus de cette chasse. Le film dénonce ouvertement le racisme envers les Afro-descendants en les excluant littéralement de l'univers des vampires. Bien que leur travail contribue à l'économie, leur sang est jugé incompatible en raison de leur race. Cette exclusion raciale illustre de manière frappante la discrimination manifeste subie par les Afro-descendants au sein de cette société. Cela souligne comment le racisme interfère avec leur participation dans la société, même dans une économie où ils jouent un rôle crucial.

Les travailleurs de la canne à sucre sont comparés à des fourmis se précipitant pour consommer le sucre. L'éventualité d'un mouvement de grève se manifeste lorsque ces fourmis attaquent le bol de sucre, servant ainsi de signe avant-coureur. Le coupeur de canne, quant à lui, observe en silence son supérieur hiérarchique, Adolfo Hurtado, le

responsable de l'usine, qui façonne le destin de l'entreprise selon ses propres intérêts. Dans cette dynamique, le travailleur est exclu du processus décisionnel et incarne une masse sociale qui n'a aucun contrôle sur la direction de son avenir, demeurant entièrement tributaire du propriétaire des terres, comme dans un régime féodal. Cette illustration met en lumière une profonde inégalité, où les travailleurs sont dépourvus du pouvoir de décision, créant une dépendance envers ceux qui détiennent le contrôle des ressources et de l'entreprise.

Les policiers, à l'instar de Babalú, sont d'origine afro-descendante.

Le racisme est un sujet d'actualité en Colombie. Malgré la coexistence de différentes origines ethniques sur le territoire, des préjugés racistes persistent également dans les sphères politiques. Les discours racistes font partie d'un débat contemporain, certains leaders défendent ouvertement leurs positions racistes.

Maria Fernanda Cabal, une dirigeante politique de droite, qui aspire à la présidence de la République en 2026, héritière de la sucrerie Pichichi et membre du Congrès de la République, a déclaré en 2014 dans une interview pour le magazine "Gente"[77] l'impossibilité de travailler avec les Noirs.

"Si uno pone a trabajar a los negros se agarran de las greñas"	*"Si l'on met les Noirs au travail, ils se tirent les cheveux les uns des autres."*

Les peuples afro-descendants ont traversé des périodes marquées par une violence intense depuis l'époque de la colonisation, tout comme les populations pré-hispaniques. La vallée du Cauca en Colombie est l'une des régions les plus durement touchées par la ségrégation raciale. Au départ, lors de la période de la conquête, des esclaves ont été introduits pour travailler dans les industries sucrières et minières.

Pendant la période de l'indépendance et de la République, la population noire a acquis sa liberté après que l'État a racheté leurs droits, les considérant autrefois comme une propriété privée. Historiquement, ces communautés ont subi l'exploitation, l'exclusion et la violence. Les anciens esclaves affranchis se sont principalement installés dans les terres de la côte pacifique, une région parmi d'autres dans le pays qui a été appauvrie et négligée en raison d'un pouvoir centralisé national souvent corrompu.

77 Los dueños del azúcar : La industria de pocas familias que ha crecido explotando a sus trabajadores. (2022, avril 29). Voragine. https://voragine.co/historias/investigacion/los-duenos-del-azucar-la-industria-de-pocas-familias-que-ha-crecido-explotando-a-sus-trabajadores/

Actuellement, la ville et le port de Buenaventura sont devenus des points chauds du conflit liée au traffic de cocaïne. Ces groupes criminels, constitués par des jeunes d'origine afro tels que les "Chotas" et les "Espartanos", financent leurs activités par le trafic de drogue et se disputent le contrôle de points stratégiques pour l'exportation et la distribution de la cocaïne. Profitant de l'exclusion sociale, ces groupes criminels offrent à la jeunesse afro-descendante une voie de vie à travers le trafic de drogue et la violence.

Le président Gustavo Petro a déclaré, lors de l'inauguration d'un poste de commandement unifié à Buenaventura, après une vague de violence sur la côte pacifique colombienne, le 6 août 2022 :

"Que pendejada un negro matando a otro negro"	***"Quelle bêtise, un Noir tuant un autre Noir".***

Gustavo Petro [78].

Malgré ses défauts techniques et dramatiques, le film "Pura sangre" offre des critiques et des réflexions qui demeurent extrêmement pertinentes dans la société colombienne d'aujourd'hui. Ce long-métrage a visé à mettre en lumière des problèmes structurels liés à l'identité et aux dynamiques du pouvoir. Ce qui est particulièrement remarquable, c'est que les thèmes abordés dans le film continuent d'être d'une actualité brûlante, soulignant ainsi la capacité du cinéma à refléter la société

Dans ce cas précis, les réalisateurs Luis Ospina et Carlos Mayolo ont fait preuve de vision en utilisant la figure du vampire comme métaphore pour construire un discours de critique sociale et de réflexion. En adoptant cette approche, "Pura sangre" s'impose comme un film visionnaire, permettant d'approfondir notre compréhension de certains aspects de la société.

La valeur historique du film, au fil du temps, prend de l'ampleur dans le contexte du cinéma gothique tropical, en raison de la persistance de la pertinence de son contenu. "Pura sangre" est un film qui, au fil des années, gagne en profondeur de signification, et son étude nous conduit à considérer le cinéma comme un outil de dénonciation et une expression des douleurs engendrées par la violence subie par ses habitants.

78 Tiempo, C. E. E. (2022, septembre 7). Gustavo Petro a bandas criminales : « Qué pendejada un negro matando a otro negro ». El Tiempo. https://www.eltiempo.com/politica/gobierno/petro-a-bandas-criminales-que-pendejada-un-negro-matando-a-otro-negro-700626

Les délices de l'ombre : Le festin de la corruption.

Le film "Pura sangre" explore la convergence de trois substances clés qui jouent un rôle central dans le déroulement de l'intrigue : le sang, la cocaïne et le sucre. Ces substances ne sont pas seulement des éléments narratifs, mais elles sont aussi les piliers autour desquels se construisent les interactions entre les personnages. Chacune de ces substances incarne les appétits et les désirs des personnages de manière distinctive.

Les interactions entre les personnages, souvent motivées par l'échange de ces substances, donnent naissance à des relations complexes, teintées d'exploitation et de dépendance.

Le sang.

Dans "Pura Sangre", Luis Ospina utilise une esthétique basée sur la couleur rouge, présente dans divers accessoires et substances. Outre le sang, cette teinte est également présente dans des éléments clés de la construction de l'univers vampirique, tels que le véhicule des tueurs en série, la glacière pour le transport du sang frais, la couverture de Roberto Hurtado, les cravates du Dr Fuss et d'Adolfo Hurtado, le caleçon de la première victime transfusée, le miroir de la cuisine, le T-shirt de "Babalú", et même le jus de mûre consommé par Adolfo à la fin. Ce contraste entre le rouge saturé et le blanc se manifeste également sur les draps ensanglantés et les ongles vernis de Florencia, renforçant ainsi l'esthétique vampirique du film.

En plus de se démarquer du blanc, le rouge saturé crée un contraste avec les couleurs pastel présentes à la fois dans les vêtements des personnages et dans les couleurs de l'architecture. Le film est généreux dans l'utilisation du sang lors de la première séquence, à cette époque commencé la fascination pour l’utilisation exagérée du sang dans la production de films série B d’horreur ou de guerre.

La nécessité du sang, telle qu'elle est représentée dans le film, crée une chaîne alimentaire symbolique de dominateurs et de dominés. Roberto Hurtado, en tant que buveur de sang, est en position dominante, exploitant les plus vulnérables de la société pour satisfaire sa soif d'immortalité et de puissance. Cela rappelle la façon dont les élites économiques et politiques exploitent souvent les travailleurs et les populations défavorisées pour maintenir leur propre position privilégiée.

Le sang, en tant que substance clé dans cette chaîne alimentaire symbolique, met en évidence les mécanismes de contrôle et d'oppression qui existent dans la société.

L'utilisation de "mauvais sang" pour mettre fin à la vie de Roberto Hurtado souligne que l'exploitation et la soif insatiable de pouvoir ont leurs propres conséquences destructrices. Cela montre que les élites corrompues peuvent être aveuglées par leur propre appétit de pouvoir, au point de négliger la qualité de ce qu'elles recherchent. Dans ce cas, la soif de sang, métaphore de la domination, s'avère être sa propre perte.

Cette tournure de l'intrigue met en avant la notion que l'exploitation et la corruption finissent souvent par détruire ceux qui les perpétuent. Cela renforce la critique du pouvoir corrompu et de l'exploitation des plus faibles, en soulignant que ces pratiques sont intrinsèquement auto-destructrices, même pour ceux qui en profitent temporairement.

La cocaïne.

Tout comme dans le conte de Hansel et Gretel, la sorcière attire les enfants avec des bonbons, les tueurs au service du vampire dans le film "Pura sangre" attirent leurs victimes avec de la drogue. Ainsi, c'est la cocaïne qui rend possible l'approvisionnement en sang.

Les deux tueurs à gages, Perfecto et Hervé, ainsi que Florence l'infirmière, inhalent de la cocaïne pour commettre leurs actes criminels, notamment des homicides et des viols. La cocaïne est même utilisée pour attirer les victimes. Ainsi, la cocaïne est présentée comme un élément qui permet aux personnages de perdre toute inhibition et de commettre des actes horribles sans aucun remord. Cette thématique est d'autant plus marquante qu'elle est mise en parallèle avec la présence constante de la substance du sang.

Les scènes de violence, les corps mutilés, et les personnages impitoyables dans ce genre gothique tropical présentent des liens avec l’utilisation de la cocaine. Cette convergence d'éléments macabres renforce le sentiment d'une réalité cauchemardesque.

Le sang associé à la cocaïne devient un symbole puissant de l'enchevêtrement du crime et de la drogue. Cela illustre un cercle vicieux dans lequel la drogue alimente le conflit, et le conflit favorise la production et la distribution de la drogue. Il y a une interdépendance malsaine entre ces deux éléments, créant une dynamique où le pouvoir, la cupidité et la violence se renforcent mutuellement.

Le sang et la cocaïne agissent comme des moteurs d'une société décadente et sinistre, où le pouvoir est détenu par ceux qui sont prêts à aller toujours plus loin pour le

maintenir. Cette représentation symbolique met en lumière les côtés les plus sombres de l'humanité et souligne les conséquences destructrices de la recherche du pouvoir et de l'argent à tout prix.

La ville de Cali, située dans le département du Valle del Cauca, est devenue l'un des principaux centres de trafic de cocaïne en Colombie dans les années 1990. Les cartels de Cali étaient réputés pour leur organisation et leur capacité à blanchir l'argent. Les conflits sociaux engendrés par cet essor ont été l'une des préoccupations de Luis Ospina dans la création du personnage vampire.

La cocaïne a joué un rôle important dans l'augmentation de la violence en Colombie, car elle est l'une des principales sources de revenus des groupes armés illégaux. Les groupes paramilitaires, les guérillas et les cartels de la drogue se sont battus pour le contrôle des zones de production de feuille de coca et des routes de transport, ce qui a entraîné des conflits armés, des massacres, des enlèvements et des extorsions de la part de ces groupes criminels. La cocaïne est également liée à la corruption et à la violence politique, car elle a financé des campagnes électorales et des actes de violence contre les opposants politiques. Ainsi, la cocaïne a eu un impact négatif sur la sécurité et la stabilité de la Colombie.

Le vampirisme tropical utilise les substances comme une expression symbolique de la façon dont la société colombienne est marquée par la violence, la corruption et la dégradation morale, phénomènes qui a partir des années 1970 se sont accentués par le blanchissement de l’argent et le traffic de drogues.

Le gothique tropical est un genre artistique qui intègre des éléments de la culture narcotique colombienne dans l'univers vampirique. Cette fusion donne lieu à une représentation unique qui reflète la réalité socioculturelle et sa dégradation. Le sang et la cocaïne sont des éléments clés dans l’histoire colombienne Ces deux substances sont des ingrédients qui coexistent et se complémentent.

Le sucre.

Le sucre intervient également dans cette dynamique. Sa production représente un schéma de contrôle des individus, les rendant encore plus vulnérables aux manipulations du vampire.

La canne à sucre est le principal produit du département de Valle del Cauca. Dans la production de la canne à sucre, on peut refléter les différences sociales, les

différences de classe héritées du régime féodal de la monarchie et de l'esclavage colonial.

L'industrie sucrière dans la Vallée du Cauca a exercé une grande influence sur le développement du cinéma gothique tropical. Cette industrie a joué un rôle essentiel dans la configuration de la région et dans la construction de son identité. Cependant, l'exploitation des travailleurs et les conditions de vie précaires dans les haciendas sucrières ont été à l'origine de nombreux conflits et rébellions sociales dans la région.

La culture de la canne à sucre a été introduite dans le pays par Pedro de Heredia à Cartagène en 1538, puis Sebastián de Belalcázar, en provenance du sud, l'a introduite dans la vallée du Cauca. À cette époque, la monoculture systématique de la canne à sucre a été mise en place, marquant l'avènement des grandes haciendas esclavagistes. Les entrepreneurs espagnols ont acheté des terres à la couronne pour développer leurs industries, et c'est ainsi que Gregorio de Astigarreta et ses collaborateurs Juan Francisco, Pedro Miranda et Rafael Guerra ont créé un empire sucrier à Amaime à quelques kilomètres de Cali. Auparavant, la vallée du Cauca était destinée à la production de maïs, de bananes plantain, à l'élevage et à d'autres types de cultures. Mais avec le temps, et grace à la révolution cubaine l'industrie sucrière a évolué pour devenir la principale production d’une entreprise capitaliste, avec la construction de grands moulins à sucre. Historiquement, l’exploitation de la canne à sucre est souvent associée à l'esclavage.

L’industrie sucrière a contribué au développement de l'infrastructure de la vallée du Cauca et est à l'origine du développement des centres urbains. Dans les années 1960, le secteur sucrier a connu une explosion qui a été conséquence de la révolution cubaine. Avec la révolution à Cuba, de nombreuses multinationales du secteur ont du quitter l’ile et ont investi dans la vallée du Cauca en raison de ses conditions idéales pour l'exploitation de ces produits. La canne à sucre est considérée comme le moteur du développement de la vallée du Cauca.

La monoculture de la canne à sucre dans la vallée du Cauca en Colombie a eu des conséquences négatives sur l'environnement, l'économie et la santé des populations locales. Cette région a été traditionnellement connue pour la production de canne à sucre depuis l'époque coloniale, mais au fil des ans, la production de cette culture s'est concentrée dans les mains de grandes entreprises agricoles.

Sur le plan économique, la monoculture de la canne à sucre a créé une dépendance excessive à une seule culture, ce qui a rendu les agriculteurs plus vulnérables aux fluctuations des prix du marché.

Pendant la colonisation, les propriétaires terriens ont commencé à importer des esclaves africains pour travailler dans les plantations de canne à sucre, ainsi que dans

les mines et les champs de tabac. Les esclaves étaient soumis à des conditions de travail extrêmement difficiles, travaillant de longues heures sous un soleil brûlant et subissant des mauvais traitements physiques. Les taux de mortalité étaient élevés en raison des maladies, des accidents de travail et des conditions de vie misérables.

Selon le portail “Voragine”[79], actuellement, 90 % des terres cultivables de la vallée du Cauca sont dédiées à la culture de la canne à sucre. Au total, six familles contrôlent l'industrie sucrière nationale. La proximité entre ces familles et le pouvoir politique a favorisé l'industrie grâce à des exonérations fiscales, des subventions, et des réductions d'impôts sur les boissons sucrées, alors que les travailleurs de la canne luttent pour un salaire de base.

En avril 2022, un coupeur de canne gagne en moyenne 50 000 pesos par jour, soit l'équivalent d'environ 13 dollars, tandis qu'un cultivateur percoit la moitié de cette somme. Ces salaires relativement bas mettent en lumière les conditions difficiles auxquelles sont confrontés les travailleurs du secteur de la canne à sucre, malgré leur rôle essentiel dans la production de cette ressource.

Selon Asocaña[80], en 2020, en Colombie, 23,5 millions de tonnes de canne à sucre ont été transformées, produisant 2,21 millions de tonnes de sucre et 400 millions de litres d'éthanol.

Selon la Central Unitaria de Trabajadores[81] (CUT) de Colombie, la production d'éthanol dans la région est actuellement soumise à des influences des pays du Nord qui cherchent à résoudre leur déficit énergétique. Cependant, cette démarche semble avoir peu de considération pour les conséquences sur les travailleurs, les communautés indigènes, les agriculteurs, les consommateurs, l'environnement et la souveraineté alimentaire.

La production d'éthanol en Colombie bénéficie de subventions importantes. L'éthanol est exempt de la taxe sur la valeur ajoutée (16 %), de la surtaxe sur l'essence (25 %) et de l'impôt global. Cela équivaut à environ 153 millions de dollars d'économies

---

79 Los dueños del azúcar : La industria de pocas familias que ha crecido explotando a sus trabajadores. (2022, avril 29). Voragine. https://voragine.co/historias/investigacion/los-duenos-del-azucar-la-industria-de-pocas-familias-que-ha-crecido-explotando-a-sus-trabajadores/

80 Sector Agroindustrial de la Caña. (s. d.). Consulté 2 novembre 2023, à l’adresse https://www.asocana.org/modules/documentos/1/41.aspx

81 Iglesias, G., & Pedraza, L. A. (2008, 09). La rebelión de los corteros de caña de azúcar. UITA - Secretaría Regional Latinoamericana Montevideo uruguay. https://www6.rel-uita.org/sindicatos/la_rebelion_corteros.htm

annuelles pour les entreprises d'éthanol, car ces sommes ne rentrent pas dans les caisses de l'État. De plus, le gouvernement a désigné les zones où les plantes de biocarburants sont implantées comme des Zones Franches Spéciales, ce qui signifie qu'elles ne paient que 15 % d'impôt sur le revenu.

La situation décrite par la CUT met en lumière les inquiétudes concernant l'impact de la production d'éthanol sur divers secteurs de la société, notamment les travailleurs, les populations autochtones, les agriculteurs, les consommateurs, l'environnement et la sécurité alimentaire. Les politiques fiscales et les avantages accordés à l'industrie de l'éthanol soulèvent des questions sur la répartition des bénéfices de cette industrie et leurs implications pour la population en général.

Pénétration corporelle

La morsure au cou est devenue l'une des marques emblématiques de la relation intime entre un vampire et sa victime, largement associée au mythe du vampire moderne. Dans des œuvres littéraires telles que "Christabel" de Samuel Taylor Coleridge et "Carmilla" de Joseph Sheridan Le Fanu, les marques de succion vampirique étaient souvent situées sur la poitrine de la victime. Ces premières marques corporelles, dans l'évolution du vampire gothique, se sont transformées en morsures au cou avec des vampires emblématiques comme Dracula. Dans le film "Pura sangre", qui propose une réinterprétation du vampire, ces marques de succion sont devenues des piqûres d'aiguille, signifiant ainsi l'utilisation d'un outil externe au corps pour la pénétration corporelle, à travers un objet technologique.

La substitution de la seringue à la morsure traditionnelle peut refléter l'évolution de la technologie et de la médecine dans le mythe vampirique. Le vampire devient une figure plus contemporaine, utilisant des outils modernes pour accomplir ses besoins. Cela peut également souligner la dimension métaphorique du vampirisme en tant que métaphore de la dépendance aux technologies.

Cependant, l'histoire prend une tournure dramatique lorsque le fils d'Hurtado, Adolfo, utilise les seringues pour tuer son père. Il lui injecte du mauvais sang, ce qui finit par le détruire. Dans cette scène, les seringues deviennent donc l'arme fatale à double tranchant.

Les seringues ont donc une signification symbolique importante dans l'histoire. Elles représentent à la fois la vie et la mort pour le vampire, car elles sont utilisées à la fois pour le nourrir et pour le tuer. Ainsi, la seringue devient à la fois une analogie du croc et du pieu.

Le pieu, souvent utilisé pour détruire un vampire en le transperçant en plein cœur, est l'un des outils les plus emblématiques du genre. Il symbolise également une pénétration brutale et violente, évoquant le personnage historique de Vlad Tepes Draculea et les atrocités de la guerre contre l'Empire ottoman au XVème siècle. Par ailleurs, dans le cadre de la recherche sur les moyens de pénétration corporelle associés au vampirisme, apparaît l'image de Saint Georges terrassant le Dragon, utilisée comme étendard de l'Ordre du Dragon auquel appartenait Vlad Tepes.

Le symbole de l'Ordre est un dragon avec la queue enroulée autour du cou. Sur son dos, le dragon porte une cape en argent sur laquelle repose l'épée de la croix de Saint Georges.

L'image de Saint Georges terrassant le dragon précède la pénétration du pieu vampirique en raison de la symbolique de la lutte entre la lumière et l'obscurité qu'elle représente. Dans le mythe de Saint Georges, le dragon est considéré comme une figure maléfique.

L'image et les références à Saint Georges sont fréquentes dans les récits vampiriques. L'image de Saint Georges terrassant le dragon apparaît, par exemple, dans "Le Masque du Démon" de Mario Bava, au moment où les deux médecins décident d'ouvrir la tombe d'une ancienne vampire.

Dans le premier chapitre de "Dracula" de Bram Stoker, il est à noter que la femme de l'hôtel prévient Jonathan Harker de la date du jour, le 4 mai, qui coïncide avec la veille de la fête de la Saint-Georges. Selon ses dires, cette nuit-là, toutes les créatures démoniaques se mettent en mouvement.

Dans le film "Pura sangre", l'image de Saint Georges terrassant le Dragon est remplacée par l'image de l'Archange Michel. Cette image apparaît en tout premier plan en contre-jour lors de la présentation de la famille Hurtado et peut s'interpréter comme une protection de contre le mal.

Dans le film "Pura sangre", la seringue représente l'évolution de l'objet de transgression du corps. Elle remplace à la fois le pieux et les crocs.

Seul un élément évoque la morsure dans le film "Pura sangre" : son affiche. Sur cette dernière, un homme mûr tient le corps sans vie d'un mineur qu'il vient de vampiriser. Cette affiche peut être interprétée comme une représentation moderne d'une tragédie classique, voire mythologique, évoquant la figure mythologique de Saturne.

La composition de l'affiche du film "Pura Sangre" rappelle l'œuvre de l'artiste Francisco de Goya intitulée "Saturne dévorant un de ses fils". La peinture représente

Saturne, le dieu romain de l'agriculture et de la fertilité, en train de dévorer l'un de ses fils. Dans la mythologie romaine, Saturne craignait d'être renversé par ses propres enfants, ce qui le conduisait à les dévorer dès leur naissance. Dans l'œuvre de Goya, Saturne est représenté de manière grotesque, arborant une expression terrifiante et une posture effrayante. La scène est empreinte de violence et de sang, avec des morceaux de chair et de sang s'échappant de sa bouche.

Saturne s'oppose violemment à toute perte de pouvoir et donc à toute initiative de rébellion.

Dans "Les Métamorphoses" d'Ovide, Saturne (ou Cronos en grec) est le dieu du temps qui gouverne l'Âge d'Or, une période où les hommes vivaient heureux et paisibles. Cependant, Saturne avait été averti qu'il serait renversé par l'un de ses enfants, ce qui le rendit paranoïaque et le poussa à dévorer chacun d'entre eux dès leur naissance. Dans l'un des épisodes les plus tragiques du livre, Saturne dévore son fils Jupiter (ou Zeus en grec), qui finit par être sauvé par sa mère, Rhéa. Jupiter grandit en secret, puis, devenu adulte, il se rebelle contre son père et le renverse. L'acte de Saturne dévorant ses enfants est une métaphore puissante de l'oppression et de la tyrannie, ainsi que de la peur de l'avenir et de la mort. Dans la mythologie romaine, Saturne était également associé au temps et à la récolte, et était souvent représenté avec une faux, une allégorie traditionnelle de la mort.

Cette œuvre de Goya occupe une place privilégiée dans l'iconographie contemporaine de la protestation politique à Cali. La représentation visuelle d'un homme prédateur d'enfants est un archétype fréquemment utilisé pour dénoncer les pratiques d'exploitation et d'abus perpétrées par un système dominant envers les classes les moins favorisées.

Le 8 mai 2021, lors des mobilisations populaires connues sous le nom “d'Explosion sociale" en Colombie, les professeurs, étudiants et anciens élèves de l'Instituto Departamental de Bellas Artes ont installé une reproduction de l'œuvre de Goya sur le bâtiment de l'école, sur un panneau mesurant 10 mètres de haut sur 7 mètres de large. La tragédie de Saturne est devenue un symbole emblématique dans le contexte de transformation politique de Cali.

Le poète colombien Juan Manuel Roca synthétise l'importance du drame de Saturne dans l'histoire de la Colombie à travers son poème “El testamento de Goya” .

El tiempo	*Le temps*
Ha devorado mi rostro	*a dévoré mon visage*
Como Saturno a sus hijos.	*comme Saturne ses enfants.*
Quizá mi sordera fuera un don,	*Peut-être que ma surdité était un don,*
La manera de asordinar	*la façon d'étouffer le cri nocturne des fusillés,*
El grito nocturno de los fusilados,	*le chant féroce de la folie.*
El canto feroz de la locura.	*J'apporte des nouvelles de l'ombre,*
Traigo noticias de la sombra,	*le rêve de la raison*
El sueño de la razón	*Qui fait galoper ses chevaux sauvages*
Que galopa sus broncos caballos	*dans ma chambre à coucher.*
En mi alcoba.	

Juan Manuel Roca[82].

Ce tableau de « Saturne dévorant son fils », réalisé en 2021, représente la répression subie par la population. C'était la première fois que l'on observait une telle brutalité dans la réponse policière aux manifestations sociales. En plus des tirs de balles, les forces anti-émeutes ont utilisé une arme appelée "Venon", chargée de 16 cartouches contenant des explosifs assourdissants ou des billes. Les tirs directs des policiers sur le visage des manifestants ont entraîné de nombreux jeunes mutilés, aveugles et des décès. De plus, des viols dans les locaux de la police et toutes sortes de mauvais traitements physiques ont été signalés.

Il est important de noter que cette œuvre est antérieure au concept moderne du vampirisme. Cependant, il y a des éléments qui peuvent être interprétés en relation avec le vampirisme de manière métaphorique ou symbolique.

Catharsis ou dénonciation

Le film "Pura sangre" offre une catharsis émotionnelle au public en exposant de manière crue plusieurs problèmes centraux de la société colombienne, tels que l'utilisation excessive de la violence, les inégalités, le trafic et l’exclusion. Cette catharsis se manifeste particulièrement à travers la séquence de la mort du vampire, où la mort de Roberto Hurtado se produit de manière aussi répugnante que le

82 Juan Manuel Roca (Colombia). (s. d.). Consulté 2 juin 2023, à l’adresse https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/68_69/roca.html

vomissement de sang. La scène d'explosion de sang à travers la bouche peut être interprétée comme la mise en scène de cette catharsis, où ces traumatismes sociaux sont purgés. En effet, le vomissement de sang est utilisé dans ce film comme une purification symbolique, narrative et émotionnelle, révélant ainsi une société malade qui explose en raison de ses propres douleurs et venins.

Il est essentiel de mettre en avant l'importance du vomissement en tant qu'acte cathartique au sein de la diversité culturelle colombienne. Dans la médecine traditionnelle, notamment dans l'usage du yagé, semblable à l'ayahuasca pour les peuples amazoniens de Colombie, le vomissement est considéré comme une forme de soulagement. Cet acte revêt une signification profonde, représentant un processus de libération des maux physiques et spirituels, une purification de l'organisme et de l'esprit. Dans ce contexte, l'utilisation du vomissement comme moment dramatique et point culminant dans l'intrigue de "Pura sangre" acquiert une dimension symbolique particulière.

Lorsque Roberto Hurtado commence à vomir du sang, un crucifix à ses côtés se brise au niveau du bras. Cette scène crée un dialogue implicite entre le vomissement et l'image du Christ, révélant ainsi la coexistence des traditions précolombiennes et catholiques en Colombie. De manière métaphorique, cet incident peut être interprété comme un acte de vomissement, qui occupe une place importante dans la médecine ancestrale, libérant ainsi le vampire de sa malédiction, tandis que les traditions catholiques semblent perdre de leur puissance. En d'autres termes, cette séquence subtile évoque un affrontement entre deux traditions, qui ont historiquement été en conflit et en processus d'acculturation en Colombie, la tradition catholique ayant souvent prévalu sur la tradition précolombienne.

La monstruosité vampirique dans l'œuvre de Luis Ospina est vaincue par une forme de guérison amazonienne, revalorisant ainsi les traditions ancestrales. La mort du vampire par le vomissement et la rupture du crucifix soulignent que l'endoctrinement catholique est vulnérable face au vampirisme. Cela indique que la maladie vampirique, résultant de problèmes sociaux, ne peut être traitée qu'avec la médecine ancestrale, ce qui est mis en avant dans "Pura sangre" comme une critique post-colonialiste de l'influence européenne.

Le film "Pura Sangre" dénonce avec force les problèmes graves de la société, en mettant en scène des événements tragiques tels que les infanticides, la corruption et l’exclusion. Cependant, il va au-delà de la simple dénonciation en proposant également une solution à ces maux. À travers une forme de "purification" symbolique, le film suggère que seule une libération émotionnelle profonde, telle qu'une catharsis, peut remédier à ces problèmes. Ainsi, il souligne que les réponses

aux défis sociaux ne résident pas dans les traditions imposées, mais dans la force des racines culturelles profondes de la société colombienne.

1.5. “CARNE DE TU CARNE” : LES RACINES DU MAL

Avec "Carne de tu carne", Carlos Mayolo reprit un projet qu'il avait laissé en suspens depuis de nombreuses années : celui de s'investir dans le développement cinématographique de films mettant en scène des adolescents. Cette démarche était en partie motivée par l'œuvre littéraire d'Andrés Caicedo, dont les personnages étaient souvent des adolescents quittant le cocon protecteur de leur foyer bourgeois pour affronter une réalité sombre au cœur d'une ville comme Cali, où se mêlent festivités et violences. Andrés Caicedo fut le précurseur littéraire des vampires du gothique tropical, ses personnages découvraient la monstruosité du monde à travers les paysages de Cali, la ville monstreusse. Les protagonistes "Angelita y Miguel Angel" étaient des anges qui s'immergeaient dans l'enfer de la ville, de la société et du système. La fascination d'Andrés Caicedo pour la fusion entre la narration urbaine et les éléments de la littérature gothique et fantastique a eu un impact significatif et direct sur le film “Carne de tu carne”.

“Llegué a través de Andrés Caicedo, que en paz descanse, a querer hacer un cine de horror latinoamericano. Por su pasión por Poe y por su fascinación por el cine de horror, fue descubriendo, o nos dio a nosotros elementos para acercarnos y para constatar que sí teníamos que ver con ese género del horror que a veces nos ha sido tan criticado, pero realmente nosotros vivimos y nos tocó vivir momentos bastante horrorosos de la historia pasada.”

"Je suis arrivé à vouloir faire du cinéma d'horreur latino-américain à travers Andrés Caicedo, que son âme repose en paix. En raison de sa passion pour Poe et de sa fascination pour le cinéma d'horreur, il découvrait, ou nous fournissait des éléments pour nous approcher et constater que nous avions effectivement un lien avec ce genre d'horreur qui nous a parfois été si critiqué. En réalité, nous avons vécu et avons été confrontés à des moments assez horribles de l'histoire passée."

Carlos Mayolo [83].

Le film "Angelita et Miguel Angel”, a marqué la première tentative de fiction en format de long métrage par le groupe de Cali en 1971, cependant, l'œuvre n'a jamais été achevée en raison de divergences artistiques entre les deux réalisateurs Andrés Caicedo et Carlos Mayolo.

83 Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). El Vampiro de Ciudad Solar. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

"Carne de tu carne" marque le retour à un type d'histoires mettant en scène des adolescents, où la vision de la vie est empreinte de fraîcheur et où chaque émotion constitue un terrain propice à la découverte et à la conquête. Andrés Alfonso et Margaret parviennent à saisir la monstruosité à laquelle étaient confrontés les protagonistes qu'Andrés Caicedo propose dans sa littérature. Pour lui, l'horreur représentait une forme d'expression marginale.

Dans le film "Carne de tu carne", la trame narrative revisite le thème du romantisme entre deux jeunes adolescents explorant un monde inconnu et sauvage. Ce monde inclut des éléments tels que la société, la famille, la violence, et de manière particulière, l'inceste en tant que pratique au sein de la bourgeoisie. Tous ces aspects sont explorés à travers le prisme particulier d'une approche vampirique.

"Carne de tu carne" représentait un défi sans précédent pour Carlos Mayolo d'un point de vue cinématographique et discursif. Bien que Jairo Pinilla se soit investi dans le cinéma fantastique en Colombie depuis 1977, ses œuvres ne possédaient pas cette dimension politique ni cette profonde connexion avec l'histoire de la Colombie. En revanche, "Carne de tu carne" proposait un discours réflexif et conscient, en plus d'une mise en scène complexe et d'un traitement poétique. "Carne de tu carne" est un projet ambitieux en termes de dramaturgie, de mise en scène et d'effets spéciaux. Contrairement à "Pura sangre", qui propose une narration réaliste, "Carne de tu carne" inclut des scènes fantasmagoriques dans lesquelles interviennent des spectres et des êtres de l’au-delà.

Luis Ospina et Carlos Mayolo, amis d'enfance, ont amorcé leur carrière de cinéastes respectivement en 1982 avec "Pura sangre" et en 1983 avec "Carne de tu carne". Chaque film porte la marque distinctive de leur personnalité et de leur spontanéité créative. Ospina, cinéaste instruit, adopte une approche calculée, grâce à une solide formation académique, tandis que Mayolo, autodidacte, privilégie son intuition.

Cette différence fondamentale entre les deux réalisateurs transparaît dans le résultat de leurs œuvres, notamment en ce qui concerne le travail des acteurs pour Mayolo et la rigueur du montage pour Ospina. Mayolo, fidèle à son approche autodidacte, considère les erreurs comme des éléments constitutifs de son esthétique.

“Yo he sido una especie de olfateador de las distintas circunstancias; no tuve escuela, me costó mucho trabajo aprender porque estaba basado en errores.”	*J'ai été une sorte de fouineur des différentes circonstances ; je n'ai pas eu d'éducation, j'ai eu beaucoup de mal à apprendre parce que c'était basé sur des erreurs.*

Carlos Mayolo [84].

Alors que Mayolo était connu pour son approche délirante et son engagement artistique, Ospina apportait une dimension méthodique et laboratoire au processus de création. Son orientation vers le détail et la rigueur dans la planification complétait la vision artistique plus spontanée de Mayolo.

Cette collaboration a permis de fusionner deux approches distinctes, créant ainsi une synergie unique. Ospina, en tant que réalisateur, scénariste et monteur, a contribué à structurer et à affiner les idées plus audacieuses de Mayolo. L'association de ces deux talents a donc donné naissance à des œuvres cinématographiques qui étaient à la fois délirantes et réfléchies, artistiques et méthodiques.

"Mayolo es mas un director que le entusiasma mas el momento de filmar que el de la edición. A él todo ese orden y toda esa cosa que hay que tener en la edicion a él no le gustaba. A él le gustaba era la energia de filmar."	*"Mayolo est davantage un réalisateur passionné par le moment de tourner que par celui du montage. Tout cet ordre et tout cet aspect requis dans le montage ne lui plaisaient pas. Ce qu'il aimait, c'était l'énergie de la réalisation. »*

Luis Ospina [85].

Luis Ospina construit la narration cinématographique à partir du découpage et du montage, utilisant souvent le contrepoint entre l'image et le son. Il exprime son intérêt pour la tâche de reconstruction à laquelle le film doit être soumis lors de la post production.

"…En el montaje se está sólo con toda la película, y de lo que allí se haga depende si la película queda buena o mala: el momento en que se juntan todos los cabos sueltos"	*"... Lors du montage, on est seul avec tout le film, et ce que l'on fait là-bas détermine si le film sera réussi ou raté : c'est le moment où tous les fils se rejoignent. »*

84 Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). El Vampiro de Ciudad Solar. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

85 Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). El Vampiro de Ciudad Solar. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

Luis Ospina [86].

Carlos Mayolo construit le cinéma à partir de l'interprétation, privilégiant la création du personnage, le jeu d'acteur, et la mise en scène sur l'image et le son. Son approche se caractérise par un penchant délirant et passionné, illustrant une démarche moins rationnelle. Cela s'exprime notamment à travers une transgression poétique assumée ancrée dans une quête artistique profonde.

Il semble que Mayolo recherche une authenticité accrue dans la représentation des personnages, amplifiant la profondeur de ces derniers à travers le jeu d'acteurs. Son approche délibérée de la construction dramaturgique se manifeste comme une quête consciente, où chaque élément de l'œuvre est pensé et orchestré pour atteindre une certaine profondeur artistique. En fin de compte, cela confère à ses films une qualité qui transcende le simple divertissement, les rendant plus authentiques et poétiques.

"La piel está antes del corazón, ¿no? La piel está por fuera del cerebro. La sensación es como si te cogieran la cabeza para que dejes de pensar lo que estás pensando. O sea, que la sensación a veces no es que domine, sino que es más clara para entender el mundo que la razón. La razón puede ser de otro, pero la sensación no puede ser de nadie más que de uno mismo."	*"La peau est avant le cœur, n'est-ce pas ? La peau est à l'extérieur du cerveau. La sensation, c'est comme si quelqu'un vous attrapait la tête pour vous empêcher de penser à ce à quoi vous pensez. En d'autres termes, la sensation ne domine pas toujours, mais elle est plus claire pour comprendre le monde que la raison. La raison peut appartenir à quelqu'un d'autre, mais la sensation ne peut appartenir qu'à soi-même."*

Carlos Mayolo [87]

La sensibilité cinématographique de Carlos Mayolo se caractérise par une approche poétique du délire. À travers ses personnages, Mayolo ouvre les portes vers un univers transcendant la normalité humaine. Cette exploration se déploie tout au long de son œuvre, emmenant le spectateur dans des territoires qui dépassent les frontières de la réalité ordinaire.

---

86 Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 10 : Luis Ospina. (1983). Idartesencasa. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-10-luis-ospina

87 Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). El Vampiro de Ciudad Solar. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

Carlos Mayolo exprime sa vision unique du monde, sa compréhension et son interprétation singulières à travers un élément fondamental : sa santé. Sa rencontre précoce avec la maladie, qui l'a accompagné tout au long de sa vie, l'a confronté à la réalité de la mort et a profondément influencé son regard artistique.

Cette expérience personnelle de la maladie a agi comme une lentille à travers laquelle Mayolo perçoit le monde qui l'entoure. La confrontation avec sa propre mortalité a non seulement façonné sa sensibilité artistique, mais a également coloré sa manière originale de capturer la condition humaine dans son œuvre cinématographique.

"me salve de la muerte y oía que el medico decía que yo me podría morir (…) yo nunca entendí nada. Yo tuve cuatro grados de fiebre desde que nací. Yo todo lo vi monstruoso(…) el sonido de los tacones de mi mamá eran con eco lejano, el sonido de los cubiertos de la mesa del comedor y yo arriba en el cuarto enfermo me hacían sentir lejano (…) por eso no puedo manejar carro, por eso no puedo escribir a maquina, por eso soy un inútil por que es más lo que se me ocurre que lo que aprendo (…) por eso me gusta tomar trago, porque tomar trago es como tener dos o tres grados de fiebre. Tomar trago es darle entusiasmo a la enfermedad que es una puta vida."	*"j'ai échappé à la mort. J'entendais le médecin dire que je pourrais mourir(…) je n'ai jamais rien compris. J'ai eu une fièvre de quatre degrés depuis ma naissance. Je voyais tout comme monstrueux(…) le son des talons de ma mère résonnait de manière éloignée, le son des couverts sur la table à manger, et moi, là-haut dans la chambre malade, me faisaient me sentir loin (…) C'est pourquoi je ne peux pas conduire de voiture, c'est pourquoi je ne peux pas écrire à la machine, c'est pourquoi je suis inutile car il y a plus de choses qui me viennent à l'esprit que ce que j'apprends (…) c'est pourquoi j'aime prendre un verre, car boire, c'est comme avoir deux ou trois degrés de fièvre. Boire redonne de l'enthousiasme à la maladie, qui est une vie de merde."*

Carlos Mayolo [88].

"Carne de tu carne" marque un tournant décisif dans la carrière de Mayolo en lui offrant l'opportunité d'expérimenter sa propre esthétique. Cette esthétique se distingue par une exaltation du délire, de l'héroïsme et des excès, ainsi qu'une caractérisation approfondie des personnages. L'esthétique de Mayolo se caractérise

88 Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). El Vampiro de Ciudad Solar. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

également par un recours fréquent au fantastique, tout en restant solidement ancrée dans les coutumes et les histoires de la Vallée du Cauca. Cette combinaison crée une atmosphère particulière dans ses films, contribuant à forger une identité cinématographique distincte.

Le cinéma de Carlos Mayolo se caractérise par sa transversalité, intégrant harmonieusement des éléments tels que le fantastique, la violence, le drame, le romantisme, l'exubérance, le délire et l'érotisme. Cette combinaison s'accompagne d'une profondeur historique et d'une réflexion sociale, conférant ainsi à son œuvre une dimension chargé d'identité.

Mayolo explique sa quête cinématographique.

"Mis películas son tan hijas de mi propia ignorancia y de mi conocimiento precario del oficio que fueron volviendo una especie de poesía paulatina en mi trabajo. O sea, pues fui de los pocos cineastas, quizás "Pacho Norden" también escogió esa vía, de la asociación del intercambio de la imagen con el sonido, de la búsqueda de lo épico de una construcción distinta. Pero yo tuve la construcción libertaria de la parte de izquierda en Colombia, fui el más desfachatado, fui el más cómico; mis películas producían risa, no producían reflexiones altas."	*"Mes films sont tellement les enfants de mon ignorance et de ma connaissance précaire du métier qu'ils ont fini par devenir une sorte de poésie progressive dans mon travail. En d'autres termes, j'ai été l'un des rares cinéastes, peut-être que "Pacho Norden" a aussi emprunté cette voie, de l'association de l'échange de l'image avec le son, de la recherche de l'épique dans une construction différente. Mais j'ai eu la construction libertaire de la gauche en Colombie, j'ai été le plus effronté, le plus comique ; mes films provoquaient le rire, ne suscitaient pas de réflexions profondes."*

Carlos Mayolo [89].

Mayolo devait construire une relation puissante entre les deux personnages, et de cette alchimie dépendait l'ensemble du film. L'approche de Mayolo l'a amené à accorder une grande attention au travail des acteurs, mettant particulièrement l'accent sur la performance des deux protagonistes. Selon lui, sa méthode cinématographique a profité de la qualité du théâtre en Colombie.

89 Clément Rodriguez - Mon coaching séduction (Réalisateur). (2019, mars 15). CARLOS MAYOLO « TRES GRADOS MÁS DE FIEBRE » (Un documental de Carlos Andrés Bedoya Yepes). https://www.youtube.com/watch?v=aDknFKkGrkg

“Me tocó a mí esa época del mejor teatro de Colombia y del mejor teatro de latinoamericano, y los mejores métodos: el método de la improvisación, el método de la creación colectiva que se hacía en esa época. Eso me enseñó muchísimo.”

J'ai vécu cette époque du meilleur théâtre de Colombie et du meilleur théâtre latino-américain, ainsi que des meilleures méthodes : la méthode de l'improvisation, la méthode de la création collective qui était pratiquée à cette époque. Cela m'a beaucoup appris.

Carlos Mayolo [90].

Les jeunes acteurs se sont investis dans leurs rôles bien avant le tournage, se laissant guider par le réalisateur et d'autres artistes plus expérimentés. David Guerrero relate son expérience et le développement de sa relation dramatique avec Adriana Herran:

“Nosotros no profundizamos mucho en esa relación de tú a tú, por decirlo así, pero en los personajes creamos una simbiosis muy especial. Nos acercamos de una manera muy especial (…) eran dos personajes diáfanos como de otro mundo, totalmente salvajes.

Nosotros, previo a entrar al proceso de filmación, hicimos algunos ensayos y trabajamos con algunos actores importantes. En el orden de la actuación, Sebastián Ospina, recién desempacadito del Actor Studio de Nueva York. Entonces, el hombre venía de todo el contexto Stanislavkiano, así que tuvimos muchos ensayos con él, creación de personaje, técnicas de manejo de voz(…) Elsa Balbuena, en el orden de expresión corporal, nos enseñó danza también.”

"Nous n'avons pas approfondi cette relation de face à face, pour ainsi dire, mais dans les personnages, nous avons créé une symbiose très spéciale. Nous nous sommes rapprochés d'une manière très particulière (…) c’étaient deux personnages translucides, comme venant d'un autre monde, totalement sauvages.

Avant d'entrer dans le processus de tournage, nous avons fait quelques répétitions et travaillé avec quelques acteurs importants. En matière d'interprétation, Sebastián Ospina, tout juste diplômé de l'Actor Studio de New York. Alors, l'homme venait de tout le contexte stanislavskien, donc nous avons eu beaucoup de répétitions avec lui, création de personnage, techniques de gestion de la voix(…) Elsa Balbuena, en ce qui concerne l'expression corporelle, nous a également enseigné la danse."

90Ventana Indiscreta (Réalisateur). (2019, février 4). Homenaje a Carlos Mayolo. https://www.youtube.com/watch?v=DvpBwYLUF9g

David Guerrero [91].

1.5.1. Le vampirisme: un affaire de famille

"Carne de tu carne" est un film d'horreur dramatique, classé dans le genre du gothique tropical, qui raconte une histoire d'amour impossible entre deux jeunes, demi-frère et demi-sœur, pendant la dictature militaire en Colombie dans les années 1950. À travers leur relation incestueuse, les jeunes amants sont possédés par les monstres de leurs ancêtres et se transforment en une fusion de vampires gothiques et de cannibales de la mythologie locale.

Le film prend forme autour de la mort de la matriarche de la famille Velazco, la grand-mère Maria Josefa. C'est à partir de son décès que les événements s'enchaînent jusqu'à la transformation des deux personnages principaux en vampires, Margaret et Andrés Alfonso.

91DAVID GUERRERO, UN ACTOR DEL « GÓTICO TROPICAL ». (s. d.). Consulté 14 novembre 2023, à l'adresse https://www.rtvcplay.co/david-guerrero-actor-del-gotico-tropical



L'arbre généalogique de la famille est complexe, englobant plusieurs générations : la grand-mère défunte, Maria Josefa, sa fille Julia Velazco veuve de Madriñan, et Ana, la mère de Margaret et d'Andrés Alfonso.

Andrés Alfonso est légèrement plus âgé que Margaret, car elle est issue d'une seconde union. Margaret n'est donc pas la fille de Luis A. Garcia, le premier mari d'Ana et le père d'Andrés Alfonso. Malgré cela, Andrés Alfonso et Margaret partagent la même mère. Ils sont les héritiers de l'usine sucrière, un élément central dans l'industrie colombienne et dans le vampirisme tropical, tout comme dans le film "Pura sangre" où la famille vampirique est propriétaire de l'usine sucrière. Un membre clé de la famille est l'oncle Enrique, bien qu'il ne soit pas présent lors de la lecture du testament. Il joue un rôle fondamental en tant que mentor. D'autres personnages secondaires, tels que le militaire nommé Benjamin et une jeune femme

nommée Mariela, font également partie de la famille. Enfin, il y a les ancêtres, les membres décédés de la famille Velazco.

L'avocat Meneces est chargé de faire la lecture du testament. Son rôle dans le développement de l'intrigue est similaire à celui du docteur Fuss dans "Pura sangre". L'avocat représente l'institution et la loi, c'est lui qui transmettra les règles de l'univers dans lequel évolueront les personnages. La lecture du testament de la grand-mère Maria Josefa et la projection des films de la famille installent et structurent le récit en révélant les volontés et les décisions importantes de cette dernière. Le testament de la grande mère présente chaque personnage en attribuant des rôles et des responsabilités spécifiques. De plus, cette lecture met en évidence les liens et les tensions qui existent entre les personnages, soulignant ainsi les dynamiques complexes et les conflits potentiels au sein de la famille.

La famille Velazco est une famille de tradition coloniale dans la vallée du Cauca. La famille possède de vastes étendues de terres, ainsi que plusieurs haciendas, fermes et une sucrerie. Bien qu'Andrés Alfonso et Margaret soient les enfants de la même mère, ils partagent une tentation mutuelle. Après le décès de leur grand-mère, ils deviennent non seulement les héritiers de la fortune familiale, mais aussi les porteurs des sombres traditions familiales.

Dans ce film, le vampirisme est dépeint comme un phénomène héréditaire, transmis de génération en génération et résultant de pratiques associées à l'accumulation de pouvoir, telles que le dépossèdent des terres et l'endogamie. Ces deux pratiques sont présentées comme les piliers de la famille, et l'horreur qu'elles engendrent se manifeste à travers les deux héritiers. Ces derniers sont à la fois favorisés par la fortune et maudits par les pratiques nécessaires à son accumulation.

Bien que le film présente des éléments surréalistes et fantastiques, le vampirisme n'est pas présenté comme un phénomène paranormal, mais plutôt comme une conséquence d'un mode de vie familial. "Carne de tu carne" confirme une approche qui avait déjà été explorée par "Pura sangre" et auparavant par Andrés Caicedo dans sa littérature, dans laquelle le vampirisme ne correspond pas à une mythologie importée d'Europe, mais plutôt à une conséquence d'une société monstrueuse.

Ce film montre comment la monstruosité, en l'occurrence le vampirisme, se transmet aux nouvelles générations. Il illustre comment les nouvelles générations portent en elles l'héritage de traditions inscrites dans l'histoire du territoire. Carlos Mayolo inscrit cette transmission du vampirisme dans un contexte historique qui le ancre dans la réalité socio-politique colombienne et le démystifie.



Figure 16 - Photogramme du film " Carne de tu carne " Carlos Mayolo 1983.

Andrés Alfonso

Andrés Alfonso accompagne sa grand-mère Maria Josefa sur son lit de mort, tandis qu'elle exhale son dernier souffle. La vieille dame exprime une déclaration d'amour :

JOSEFA	*JOSÉFA*
Enrique, hermano mio, sangre de mi sangre, carne de tu carne	*Enrique, mon frère, sang de mon sang, chair de ta chair.*

Les premières répliques du film présentent la relation incestueuse entre les deux, frère et sœur, Enrique et Maria Josefa. Ce lien est marqué par une trait vampirique, comme le manifeste la référence à la phrase de Bram Stoker qui consacre l'union entre Mina Harker et le comte Dracula.

"And you, their best beloved one, are now to me, flesh of my flesh; blood of my blood; kin of my kin; my bountiful wine-press for a while; and shall be later on my companion and my helper."	*"Et vous, leur alliée très chère, très précieuse, vous êtes maintenant avec moi, chair de ma chair, sang de mon sang, celle qui va combler tous mes désirs et qui, ensuite, sera à jamais ma compagne et ma bienfaitrice."*

Fragment de « Dracula » Bram Stocker [92].

Dès le début du film, Andrés Alfonso est porteur d'un secret familial. Cela en fait un personnage conditionné par son environnement le plus proche. Non seulement il est exposé aux secrets incestueux de la famille, mais il est également porteur d'un héritage d'accumulation de richesse à travers la violence et la dépossession armée. Andrés Alfonso est l'héritier d'un système d'exploitation violente qui s'est instauré en Colombie depuis la colonisation.

La caractérisation d'Andrés Alfonso se distingue par la présence de certains codes de la littérature gothique qui le placent dans l'archétype de la proie des vampires. Tout comme de nombreuses victimes des vampires dans la littérature gothique, Andrés Alfonso présente les caractéristiques suivantes :Sensibilité et vulnérabilité : Andrés Alfonso est souvent dépeint comme étant sensible et vulnérable, ce qui le rend facilement manipulable par les forces obscures qui l'entourent.

Séduction et fascination : Tout comme les victimes des vampires, Andrés Alfonso est souvent attiré et fasciné par le côté sombre et mystérieux des personnages qui le manipulent, ce qui le conduit à sa perte.

État de dépendance : Andrés Alfonso peut être représenté comme étant dans un état de dépendance à l'égard des forces qui le contrôlent, ce qui le rend incapable de se libérer de leur emprise.

La chute progressive : Ce personnage peut subir une descente progressive dans l'obscurité et la désolation, reflétant ainsi le parcours tragique des héros gothiques qui succombent aux forces du mal.

En rassemblant ces caractéristiques, la figure d'Andrés Alfonso incarne de manière poignante l'archétype de la proie des vampires dans la littérature gothique, ajoutant une profondeur et une dimension sinistre au récit dans lequel il évolue.

Les victimes des vampires sont souvent représentées comme étant vulnérables, fragiles et innocentes. Elles peuvent être de jeunes femmes ou des jeunes hommes sans défense, des enfants ou des personnages naïfs. Dans la littérature gothique, il est courant de voir ces victimes être orphelines de mère, ce qui accentue leur vulnérabilité. Par exemple, dans "La véritable histoire du vampire" de Stenbock, Gabriel et sa sœur Carmilla sont des orphelins de mère. De même, dans le récit "Le Vampire" de Polidori, le jeune Aubrey est également orphelin. L'absence de la mère symbolise un état de fragilité absolue et laisse les personnages sans défense. Dans ce cas, Andrés Alfonso est en quelque sorte orphelin de mère, car sa mère vit à New

92 Stocker, B. (2021). Dracula. https://anylang.net/en/books/en/dracula-0 Page 245

York avec sa sœur Margaret. De plus, le film commence par la perte de sa figure maternelle, sa grand-mère.

Les proies des vampires sont décrites comme étant d'une beauté irrésistible, ce qui les rend d'autant plus attirantes pour les créatures vampiriques. Leur apparence attire l'attention et les rend susceptibles d'être ciblées. Dans le cas de Margaret et d'Andrés Alfonso, bien que Margaret prenne l'initiative dans leur relation vampirique, Andrés Alfonso assume le rôle de la victime en jouant la carte de la faiblesse par rapport à la force avec laquelle Margaret s'exprime et le domine. En réalité, les deux jeunes sont victimes du vampirisme héréditaire et familial, mais c’est Andrés Alfonso qui suit sa demie soeur dans le chemin obscure.

Comme Andrés Alfonso, les victimes des vampires sont présentées comme étant sensibles sur le plan émotionnel. Leurs émotions intenses et leur vulnérabilité émotionnelle font d'elles des cibles faciles pour les vampires qui cherchent à se nourrir de leur énergie vitale. Andrés Alfonso expose sa sensibilité avec les larmes versées lors de la perte de sa grand-mère. D'autre part, il n'est ni apathique ni insensible aux avances de Margaret. Le jeu de David Guerrero parvient à transmettre à quel point les insinuations de Margaret témoignent d'une tension palpable chez Andrés Alfonso.

Les victimes des vampires sont souvent liées au monde surnaturel. Elles peuvent être des êtres dotés de pouvoirs psychiques, des médiums ou des individus ayant une affinité particulière avec les forces occultes. Dans le cas de "Carne de tu carne", les personnages ne possèdent pas de pouvoirs psychiques. Cependant, chaque événement auquel ils sont confrontés est lié à la mort et à leurs ancêtres. Ils illustrent un lien entre le monde des vivants et celui des morts. Leur relation avec la mort est quelque chose qu'ils n'ont pas choisie, mais qui leur a été imposée à la fois par leur famille et par les événements politiques qui les entourent. Au fil du film, les personnages développent un lien particulier avec leurs ancêtres décédés.

Les proies des vampires sont souvent en marge de la société ou en opposition aux normes sociales établies. Elles peuvent être des marginaux, des parias ou des rebelles, ce qui les rend d'autant plus susceptibles d'attirer l'attention des vampires. Cependant, dans le cas des deux jeunes, Margaret et Andrés Alfonso, ils ne correspondent pas nécessairement à cette description. Au contraire, ils occupent des positions de pouvoir et d'influence au sein de la société. Néanmoins, leur excentricité les distingue du commun des mortels, les plaçant dans une sphère élitiste.

En un sens, Andrés Alfonso et Margaret peuvent être considérés comme des exclus sociaux, car leur position dans la haute société les éloigne des réalités sociales communes. Ils ne se situent pas en marge de la société, mais plutôt au-dessus d'elle, évoluant dans une bulle qui les isole des préoccupations ordinaires.

Dans la littérature gothique du XIXe, le vampirisme est souvent associé à l'aristocratie. Bien que la popularisation du vampire surviendra plus tard, au XXe, avec le cinéma, le vampire a toujours été dépeint comme occupant le sommet de l'échelle sociale. Cette représentation souligne la fascination pour le pouvoir et l'exclusivité.

Margaret

Margaret entre dans le récit en tant que représentante du progrès. Elle descend d'un Douglas C3 à la base aérienne de Cali, en 1956, qui correspond à la date diegétique du film. Le véhicule du vampire gotique tropical est généralement l'avion, et cela était vrai pour Roberto Hurtado dans le film « Pura sangre » et l'est aussi pour Margaret dans « Carne de tu carne ». Le DC3 est un avion qui a joué un rôle crucial dans le développement économique de la Colombie, il symbolise la possibilité d'apporter le progrès dans des territoires inexplorés, grâce à sa capacité à atterrir et à décoller sur des pistes non pavées. Actuellement, la Colombie compte encore quelques avions DC3 qui sont utilisés pour le transport mixte de passagers et de marchandises, notamment depuis la ville de Villavicencio, couvrant la plaine et l'Amazonie. Cet avion emblématique a été développé pendant la Seconde Guerre mondiale par une compagnie américaine a également acquis une renommée cinématographique, apparaissant dans des films tels que "Casablanca" de Michael Curtiz en 1942. Telle est la puissance de Margaret, de ce personnage bouleversant qui fait son entrée dans le monde ordinaire d'Andrés Alfonso, son frère. Elle représente également l'influence des Etats unis sur le développement économique de la région.

Margaret partage avec Andrés Alfonso des symboles du mode de vie américain, tels que les cigarettes de marque Camel ou les vinyles de Elvis Presley. Margaret est un personnage qui rentre dans l'innocence provinciale d'Andrés Alfonso avec des codes cosmopolites. Chaque objet qu'elle partage avec lui est une invitation à l'inconnu. Margaret décide quand avancer et comment. Après avoir partagé des cigarettes, tandis que le disque tourne, Margaret guide les mains d'Andrés Alfonso sur son corps en dansant un slow.

En tant que force mystérieuse, Margaret met constamment à l'épreuve la moralité et la résistance d'Andrés Alfonso. Son pouvoir de séduction, à la fois fascinant et périlleux, fait écho à des motifs bibliques tels que le fruit interdit et la tentation originelle. La chambre d'Andrés Alfonso est décorée d'un tableau de l'ange gardien, qui protège deux enfants et la relation entre Andrés Alfonso et Margaret résonne avec celle d'Adam et Ève. Cette dimension religieuse confère une tragédie inhérente à son

personnage, soulignant l'impossibilité d'un amour qui tenterait de concilier la tentation et la morale.



Figure 17 - Photogramme du film " Carne de tu carne " Carlos Mayolo 1983.

Tout comme Lilith, Empousa et d'autres figures féminines proto-vampiriques de la mythologie grecque et romaine, Margaret incarne une beauté sombre qui symbolise la désobéissance envers les dieux. Son aura énigmatique évoque la tradition mythologique antique. Ces créatures étaient à la fois séduisantes et dangereuses, utilisant leur charme pour attirer et ensorceler les hommes. Elles se nourrissaient de la vitalité et de l'énergie vitale des mortels.

En attribuant à Margaret une beauté ténébreuse, l'auteur met en avant la complexité de sa séduction, suggérant que son attrait dépasse l'esthétique pour plonger dans des questionnements plus profonds sur la nature humaine et ses luttes éternelles entre le bien et le mal. Ainsi, l'écrivain tisse un réseau de symboles et de motifs qui confère à Margaret à la fois une profondeur mythique et une caractérisation moderne.

Margaret ne fait que perpétuer une tradition familiale, celle d'entretenir des relations incestueuses entre sœur et frère. Cette relation interdite transcende les limites de la morale conventionnelle et explore les dynamiques complexes des relations familiales au sein de l'aristocratie.

En succombant à cette tradition, Margaret devient à la fois le produit et le porteur de cette charge familiale controversée. L'aspect tragique de cette relation interdite met en relief les conséquences dévastatrices de la perpétuation de traditions taboues, et ce, dans un contexte où le pouvoir de la famille se maintient par la suppression des gens démunis.

En développant cette trame narrative, l'auteur offre une réflexion approfondie sur la complexité des relations familiales au sein de l'aristocratie et sur les méthodes d'accumulation des richesses. Ainsi, l'histoire de Margaret et d'Andrés Alfonso devient une exploration nuancée des tensions entre l'individu et la société, entre la tradition et l'avarice, enrichissant le récit d'une profondeur psychologique et morale singulier à chaque personnage.

Tant Margaret que Lilith sont attirées par les bébés. Cependant, leur fascination va au-delà de l'adoration maternelle normale. Elles se nourrissent de leur sang et de leur chair, révélant ainsi leur nature prédatrice. Alors que les bébés sont censés être protégés et chéris, Margaret les considère comme des proies, les soumettant à des actes violents et macabres. Leur attirance pour les bébés met en évidence leur désir de corrompre et de détruire l'innocence, de s'approprier la pureté et de se nourrir de se nourrir de plus faibles.

La fascination de Margaret pour son propre frère, peut également être interprétée comme une référence à la mythologie ancienne. Dans certaines mythologies, les divinités étaient souvent impliquées dans des relations incestueuses, renforçant ainsi leur nature transgressive. Par exemple, dans la mythologie grecque, il y a le mythe des dieux titans, parmi lesquels Cronos (Saturne pour les romains) a épousé sa propre sœur Rhéa. De cette union sont nés des divinités telles que Zeus, Poséidon, Hadès et Héra. Un autre exemple est celui du mythe égyptien d'Osiris et d'Isis, qui étaient frère et sœur ainsi que mari et femme. Leur union a été considérée comme sacrée et a joué un rôle important dans la création et le maintien de l'ordre cosmique. Pour la mythologie antique, les relations incestueuses son un affaire de dieux.

Margaret est un personnage, incapable d'aimer sans détruire ce qu'elle aime. En outre, Margaret utilise la séduction et la manipulation pour parvenir à ses fins, ce qui est un trait courant chez les vampires gotiques dans les récits littéraires. Les vampires étaient souvent décrits comme étant charismatiques et capables de charmer leurs victimes pour les attirer dans leur emprise.

Margaret se vente de sa fascination pour le vampirisme, une fascination qui la place dans une position de supériorité vis-à-vis d'Andrés. Margaret prend l'initiative de sucer le doigt ensanglanté d'Andrés Alfonso, cette action revêt symboliquement les traits d'un acte vampirique, accentuant ainsi les thèmes de la transformation et de l'attraction malsaine. Ce geste suggère une familiarité troublante avec des rituels sanglants antérieurs. Margaret affirme que toutes les saveurs de sang lui sont équivalentes, insinuant ainsi une expérience préalable, voire une certaine expertise dans ce domaine. En contraste, Andrés Alfonso semble innocent, sa réaction étant teintée d'une certaine ingénuité, elle agit avec une malice délibérée.

Margaret, en assumant consciemment et délibérément des aspects vampiriques, renforce son emprise sur Andrés, créant une dynamique riche en érotisme et monstruosité.

La succion du sang de Margaret sur Andrés Alfonso scelle un pacte de sang entre eux. Ce geste crée une connexion profonde.

Margaret, en enfilant la robe de jeunesse de sa grand-mère et en arborant ses boucles d'oreilles, joue la caractérisation de celle-ci. Lorsque le grand oncle Enrique fait la rencontre des deux jeunes amants, une vague profonde de nostalgie s'éveille en lui, évoquant le souvenir de sa bien-aimée sœur Josefa. La présence des vêtements hérités et des bijoux familiaux agit comme un lien palpable avec le passé, créant une atmosphère chargée de réminiscences.

C'est sous la bienveillante protection du grand oncle Enrique que les deux jeunes amoureux se laissent emporter par leurs pulsions. La demeure familiale devient le témoin silencieux de cette nouvelle romance, et la présence des éléments hérités semble canaliser l'esprit du passé dans le présent. Ainsi, le récit se dote d'une dimension temporelle complexe, où les costumes et les objets deviennent des fils conducteurs entre les époques, mêlant passé et présent.

La dualité filmique de « Carne de tu carne »

Pour l'écrivaine et artiste colombienne Beatriz Caballero, le film "Carne de tu carne" peut être décomposé en deux films distincts.

"Yo salí por el corredorcito de medio lado y Mayolo estaba ahí parado y yo no lo conocía y le dije me encantó su película pero son dos películas. Son dos películas, porque la segunda es cuando se vuelven vampiros."	*"Je suis sorti par le petit couloir sur le côté et Mayolo était là debout, je ne le connaissais pas. Je lui ai dit que j'avais adoré son film, mais ce sont deux films. Ce sont deux films, car le deuxième se déroule quand ils deviennent des vampires."*

Beatriz Caballero [93].

93 Cardozo, Ronald Ojeda (Réalisateur). (2005). El Vampiro de Ciudad Solar. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

L'analyse de Beatriz Caballero est pertinente dans la mesure où l'univers des personnages subit une transformation complète entre la première et la deuxième partie du film, avant et après leur métamorphose en vampires.

Nous pourrions également découper ces deux parties du film en considérant le contexte géographique.

La première partie se déroule dans la zone urbaine de Cali. C'est là que les personnages principaux sont introduits, et l'intrigue se développe au sein du cadre familial. On découvre les premiers éléments clés de l'histoire et les relations entre les personnages prennent forme. Cette partie du film se caractérise par un traitement réaliste. Les lois qui régissent l'univers des personnages sont conventionnelles. De même, l'esthétique du film propose un traitement réaliste sobre. L'éclairage cherche à renforcer la réalité sans l'altérer. Cette première partie est perturbée par l'explosion de Cali du 7 août 1956. Pour recréer cet événement, le réalisateur a principalement utilisé des effets d'éclairage, la destruction de certains décors, une manipulation plus agressive des mouvements de caméra et du maquillage. Cet événement est le point de bascule de l'histoire.

Dans la seconde partie, le décor change radicalement et nous plonge dans la campagne exotique de la région rurale de la vallée du Cauca. Plus précisément, l'action se concentre autour de la propriété La Ema, située au milieu des montagnes majestueuses qui séparent Cali de l'océan Pacifique. Cet environnement rural apporte une atmosphère différente, plus isolée et mystérieuse.

La juxtaposition de ces deux environnements, l'urbain et le rural, permet au film d'explorer différents aspects de l'histoire et de créer des contrastes visuels et thématiques.

La première partie du film relate l'évolution de la complicité sentimentale entre les deux protagonistes principaux, tout en établissant l'intrigue, le contexte, le temps et l'espace de l'action. Dans cette partie, on assiste à l'approfondissement de leur relation et à l'établissement des bases de leur connexion émotionnelle.

Dans la seconde partie, la relation entre les deux jeunes évolue vers des actes physiques, les entraînant vers un point de non-retour. Possédés par les fantômes de leur passé familial tourmenté, ils se métamorphosent en monstres vampires et cannibales.

La deuxième partie du film se caractérise par un traitement surréaliste, où les lois du monde ordinaire cessent de s'appliquer. Ils explorent non seulement leurs pulsions sexuelles et leur soif de sang, mais ils coexistent également avec des membres de leur famille décédés qui se transforment en animaux de la ferme. De plus, d'autres

événements surréalistes surviennent, tels que les attaques aux bébés, l'apparition d'amulettes, la mort des poules et l'altération d'éléments de la flore.

Le traitement esthétique de cette deuxième partie s'éloigne progressivement du réalisme vu dans la première partie du film. Des éléments d'éclairage exagérés sont inclus, comme des contre-jours intenses amplifiés par une utilisation excessive d'effets de fumée, ainsi que le maquillage, l'utilisation d'animaux et un cadrage utilisant des distances focales courtes, exagérant la perspective, en plaçant la caméra au niveau du sol. Le maquillage joue un rôle fondamental car il nous permet de constater la métamorphose des protagonistes. Non seulement le sang est utilisé de manière évidente, mais des blessures, des teintes de fond pâles et des prothèses végétales.

Les éléments décoratifs des fermes La Ema et San Antonio renforcent ce traitement surréaliste ; ces lieux sont censés conserver des objets ayant traversé les générations de la famille, incluant des objets d'antiquité tels que des poupées de chiffon, des poupées en porcelaine, des coffres et d'autres artefacts pouvant dater du XIXe siècle.

Dans un coffre sont conservées les lettres d'amour entre leur grand-oncle Enrique et leur grand-mère Maria Joséfa.

MARGARET	*MARGARET*
¿Qué tienes ahí en ese baúl, tío?	*Qu'est-ce que tu as là dans ce coffre, tonton ?*
ENRIQUE	*ENRIQUE*
Ahí está toda la verdad de la familia. Eso es lo único que les voy a dejar por herencia.	*C'est là toute la vérité de la famille. C'est la seule chose que je vais leur laisser en héritage.*

Les deux jeunes explorent le contenu du coffre, mettant ainsi au jour leur héritage. À travers la lecture de lettres anciennes, ils révèlent la relation entre leur grand-mère Josefa et son frère, l'oncle Enrique.

ANDRES ALFONSO	*ANDRÉS ALFONSO*
(Leyendo una carta)	*(Lisant une lettre)*
Porque a pesar del paso del tiempo has sido un recuerdo que lo tengo metido en mi carne no solamente has sido mi hermano	*Parce qu'au fil du temps, tu as été un souvenir ancré dans ma chair. Tu n'as pas seulement été mon frère.*

La découverte de l'inceste est suivie par un baiser entre Andrés et Margaret. Bien qu'ils n'aient pas encore eu de relations sexuelles et ne soient pas encore devenus des vampires, leur caractérisation est déjà différente. Ils semblent possédés, vivant dans une abstraction, comme dans un rêve. Les codes de la communication entre les deux changent de manière drastique. Ils devient instinctifs, les dialogues se font rares et leurs regards, perdus. Le film capte ce changement dans la dynamique des personnages, les conduisant vers un état onirique.

Après leur transformation, Andrés et Margaret ne se déplacent plus de la même manière. Leurs sens s'élargissent ; ils voient des spectres, développent un appétit pour le sang et perdent complètement la raison.

La métamorphose des personnages ne se limite pas à une altération de la réalité tangible environnante ; elle influe considérablement sur leur perception du monde. Cette transformation engendre une dualité dramatique accentuée, car les personnages ne conservent rien de leur caractérisation d'origine. La métamorphose vampirique s'accompagne de la possession des esprits des ancêtres, suggérant ainsi une possible substitution de personnalités.

L'absence initiale de cet univers irrationnel crée une brèche dans la continuité narrative, engendrant une désorientation chez le spectateur qui perd le fil conducteur. Ce choix artistique peut générer une expérience déconcertante, mais elle a le potentiel de renforcer la transformation en vampires.

Convergence de traitements cinématographiques.

Dans la proposition visuelle de "Carne de tu carne", trois traitements différents se distinguent. L'un est naturaliste, un autre est documentaire, et enfin, le troisième est fantastique. On pourrait dire que ce sont ces traitements visuels qui ont été explorés dans le contexte du gothique tropical.

Le traitement naturaliste se caractérise par la présentation des événements liés à ce que l'on pourrait qualifier de quotidien des personnages. Cette approche vise à capturer l'authenticité des situations ordinaires, plongeant ainsi le spectateur dans l'intimité et la réalité des protagonistes. À travers ce traitement, le film offre un regard réaliste sur les expériences des personnages au sein de leur monde ordinaire.

Le traitement documentaire s'exprime à travers la projection de films familiaux. Cette technique visuelle particulière vise à reconstruire le passé des personnages. En projetant ces moments clés du passé des protagonistes, le film crée une connexion émotionnelle profonde entre eux et pose les bases de l'intrigue.

Enfin, le traitement fantastique se déploie pour illustrer la métamorphose des personnages en jeunes vampires. À travers une esthétique visuelle, le film capte le moment où l'extraordinaire émerge du quotidien, plongeant le public dans un univers fantastique empreint de mystère et de séduction. Ce traitement fantastique ajoute une dimension surnaturelle à l'histoire, créant ainsi une intrigue fascinante et merveilleuse.

Chacun de ces traitements repose sur une gestion spécifique du cadrage, de la lumière et de la couleur.

Dans le traitement naturaliste, la mise en valeur se fait à travers des mouvements panoramiques de la caméra et l'utilisation de focales variables. La composition des prises de vue en intérieur se caractérise par une subtile association entre les personnages et les accessoires qui les entourent. Ainsi, la caractérisation des personnages s'édifie au fil du récit en reliant les protagonistes à des objets spécifiques, à leur environnement immédiat. Des éléments visuels tels que portraits, crucifix, bougies, miroirs et un mobilier en bois massif obscure, orné de finitions néocoloniales somptueuses, contribuent à créer une atmosphère gothique, pleine de détails symboliques. La collaboration entre la caméra et l'art se manifeste dans des compositions riches et foisonnantes, où chaque objet devient une extension narrative des personnages. Tout au long du film, le mobilier prend une place structurelle dans la composition visuelle, il encadre les personnages avec des objets. Ce traitement du cadre renforce la profondeur de l’image.

Lors des scènes nocturnes, l'utilisation de lumières de température 5600 K pour les ambiances intérieures crée une ambiance particulière, tandis que les lumières à 3200 K pour les contre-jours provenant des fenêtres soulignent les contours des personnages. Ces éclairages, jouant à travers les persiennes ou la texture du verre, dessinent des tracés de lumière et d'ombre, ajoutant une dimension subtile mais captivante à la composition visuelle. Le contraste de température entre la lumière ambiante et la lumière extérieure enrichit l'expérience visuelle en offrant une chaleur distinctive à l’image et mettant en valeur la beauté des personnages.

La lumière du soleil tropical confère aux teintes une vibration spécifique, saturée et contrastée. Cette vibration met en relief le contraste entre le vert végétale et le rouge sang qui se trouve également sur des vêtements, dans l'architecture et sur les véhicules. Par exemple, Margaret est fréquemment associée, par la couleur rouge, aux fleurs d'anturium.

En revanche, le traitement documentaire, révélant les souvenirs de la famille, est réalisé en format 3/4 et en noir et blanc. Il se distingue par l'utilisation d'une seule focale, probablement de 35 mm, et par le fort contraste de l'exposition, résultant de la

lumière directe du soleil sous un ciel dégagé. Le cadrage est effectué à la main, apportant une sensation d'immédiateté et d'authenticité aux scènes capturées.

Enfin, nous découvrons l'esthétique fantastique qui prend place pendant la transformation d'Andres Alfonso et Margaret. Dans ce traitement, les mêmes principes du traitement naturaliste s'appliquent, auxquels sont essentiellement ajoutés des effets de fumée et des lumières en contre-jour pour l'atmosphère. En ce qui concerne la gestion du cadrage, on note l'utilisation de grands angles et le positionnement de la caméra à une hauteur très basse, pratiquement au ras du sol, et parfois en contre-plongée. L'utilisation de la fumée, associée au mobilier, aux objets, aux animaux et l'utilisation du grand angle confèrent à l'image une atmosphère spectrale, cherchant à accentuer l'aspect fantastique de l'intrigue.

Après la transformation des jeunes en vampires, la végétation est utilisé comme partie intégrante du cadre, agissant comme un pochoir dans lequel des zones de l'image sont révélées et dissimulées. Ce traitement suggère la vision subjective du personnage et représente le drame de la perte d'humanité et de la métamorphose en vampire végétale.

La flore et la faune : Le naturisme du gothique tropical.

Carlos Mayolo utilise la profusion de la nature environnante pour créer une toile de fond vivante et immersive qui influence le cours des événements. À mesure que les jeunes vampires se déshumanisent, ils se végétalisent.

Les fleurs d'anthurium dans le jardin de l'Ema sont un clair exemple. Elles reflètent le processus de dégradation auquel les deux jeunes protagonistes sont sur le point de se livrer. Margaret, anticipe intuitivement le lien monstrueux qui se formera avec son frère. Les fleurs d'anthurium deviennent le miroir de la dégénérescence familiale, ils deviennent alors des indicateurs subtils et prophétiques de cette métamorphose, soulignant la menace imminente.

MARGARET	***MARGARET***
Esos anturios por que son asi ?	***Pourquoi ces anturiums sont-ils ainsi ?***
LA MUJER	***LA FEMME***
Se cruzan entre ellos y por eso se degeneran	***Ils se croisent entre eux, c'est pour ça qu'ils dégénèrent.***

Les épines de mûrier, par analogie avec celles de la rose dans "La Vénus Verticordia" de Gabriel Rossetti, revêtent une symbolique riche. Tout comme les épines de la rose, elles représentent ici les armes des femmes qui bravent la mort, brandissant l'étendard de l'amour. Cet élément devient ainsi un symbole romantique du vampire, transcendant les notions de danger et de mortalité.

Dans l'œuvre de Rossetti, la rose est souvent associée à la dualité de la beauté et de la douleur. Cette symbolique renforce le caractère transgressif du vampirisme, où l'amour et la mort s'entrelacent de manière complexe.

C'est ainsi que la plante d'aloès vera fait son apparition lors de la séquence de la naissance du fils de Floresmiro. Après avoir assisté à l'accouchement, le "guaquero" remarque que l'aloè vera est sec, ce qui est considéré comme un mauvais présage pour le nouveau-né. Pour lui, tous les phénomènes étranges tels que la disparition de bébés ou la mort inexpliquée des poules sont l'œuvre d'un lutin maléfique. En revanche, Floremisro estime que tous les événements étranges s'expliquent par l'arrivée de groupes armés illégaux sur le territoire, dans ce cas, des révolutionnaires.

Les feuilles de « Yarumo » (Cecropia peltata, également connu sous le nom de Coulequin en français) et les fougères jouent un rôle essentiel en tant qu'éléments ornementaux sur les visages de Margaret et Andrés Alfonso. La végétation accueille, protège et dissimule les deux personnages transformés, tout comme la brume qui les entoure. La nature devient ainsi l'unique alliée de ce jeune couple. En arborant les feuilles de Yarumo sur leur visage, Margaret et Andrés Alfonso expriment visuellement leur intégration à l'écosystème, reflétant une union profonde avec la forêt.



Figure 18 - Photogramme du film “Carne de tu carne”, Carlos Mayolo 1983.

Les fougères révèlent un lien profond entre l'immortalité naissante des protagonistes et la vitalité persistante de la nature environnante. Il est à noter que les fougères sont l'une des plantes les plus anciennes de la terre.

La symbolique de l'enracinement évoque la permanence et l'ancrage des vampires dans un lieu spécifique, les reliant d'une manière unique à leur territoire. Parallèlement, l'esthétique visuelle résultant de la végétation tropicale offre une palette riche de formes organiques, de couleurs vives et de textures variées, renforçant le mystère et l'attrait visuel.

Au cœur de la jungle dense et luxuriante, Margaret et Andrés trouvèrent un refuge en harmonie avec leur nouvelle vie. Dans cette oasis tropicale, ils découvrirent un équilibre fragile entre leur monstruosité et la nature. Les tropiques devinrent leur havre de paix, un sanctuaire où ils pouvaient enfin s'accepter pleinement en tant que créatures de la nuit, tout en célébrant leur amour passionné.

La nature, par sa vigueur et sa capacité de régénération, se trouve souvent en opposition avec les activités humaines. Cette opposition peut être interprétée comme une représentation de l'ancienne tension entre les modes de vie nomades et les pratiques agricoles sédentaires dans l'histoire de l'humanité. Les activités de chasse et de cueillette, qui sont souvent associées à une vie plus en harmonie avec la nature, ont préfiguré l'avènement de l'agriculture et de la sédentarisation, marquant ainsi la transformation de la société humaine.

Les protagonistes, en devenant des vampires, embrassent une existence qui transcende les limites de la mortalité humaine, se connectant ainsi plus étroitement à la nature et à son énergie vitale indomptable.

L'animalisme dans "Carne de tu carne" se manifeste par la transformation des ancêtres en animaux de la ferme tels que des bovins, des porcs et des volailles comme des oies ou des canards.

La transformation entre animal et vampire est un motif narratif récurrent dans la littérature gothique et le cinéma. De nombreux vampires sont associés à un animal spécifique ou ont la capacité de se transformer en celui-ci. Parfois, les vampires communiquent avec les loups ou d’autres animaux, car ils incarnent l'esprit de la nature. Cependant, dans le cas d'Andrés Alfonso et Margaret, au lieu de communiquer avec la nature, la nature devient leur refuge, et les animaux deviennent leur famille.

Un personnage central du tableau familiale est l'ancien chef militaire, qui semble être le membre le plus ancien de la famille, le grand patriarche Velazco. Son regard fixe

témoigne d'une violence contenue. Plus tard dans la composition, on découvre la présence d'un cochon à sa place et donc sa transformation.



Figure 19 - Photogramme du film “Carne de tu carne”, Carlos Mayolo 1983.

Cette représentation du grand patriarche en cochon, rappelle le concept de "La Ferme des animaux" de George Orwell, où un énorme cochon incarne le pouvoir et la domination. La frontière entre les personnages humains et animaux devient floue, car tous les animaux apparaissent simultanément, créant une confusion entre les identités.

La grand-mère Joséfa se trouve assise dans un fauteuil roulant, se rafraîchissant avec un éventail. Cependant, dans la composition ultérieure, c'est une oie qui occupe sa place.

Le patriarche est visuellement interprété en tant que cochon, la grand-mère Joséfa en oie, le docteur Vallecilla en chèvre marron, la tante nonne en chèvre noire, et le membre de la famille écrivain en chien. L'évocation des animaux souligne probablement des traits de caractère ou des dynamiques familiales.

Par la suite, le spectre de l'oncle Enrique se manifeste, métamorphosé en chèvre blanche. Sur son dos repose sa sœur bien-aimée Maria Josefa, elle-même transformée en oie, lui prodiguant des gestes tendres derrière les oreilles.

Certains vampires peuvent ressentir une affinité particulière avec un animal en particulier, considéré comme leur âme sœur. Ces concepts de la voie sauvage et de l'âme sœur illustrent la relation unique et profonde entre les vampires et les animaux, mettant en valeur leur lien intrinsèque avec la nature, les instincts sauvages et la spiritualité.

L'univers des créatures proto-vampiriques a été associé à des animaux sauvages depuis l'Antiquité. Lamashtu était représentée comme une lionne, tandis que la version de Lilith selon la représentation paléo-babylonienne de la plaque de Burney avait des pattes de rapaces, des ailes dans le dos et était accompagnée de lions et de hiboux. Dans le tableau "Le Cauchemar" de Fusli, un cheval spectral apparaît, provenant de l'univers des rêves.

Dans le film « Carne de tu carne » les animaux, tels que les poules, deviennent des martires devant les manifestations surnaturelles découlant de la transformation des deux jeunes protagonistes.

Pour Floresmiro, ces manifestations sont le résultat de la terreur imposée par des groupes armés sur la population, qu'il mentionne brièvement sous le nom de "la chusma" au moment même où son fils voit le jour. Il partage son expérience de déplacement forcé par ces groupes armés, expliquant comment cela a modifié son statut social et l'a contraint à travailler en tant que gardien dans la vallée du Cauca.

Cette contextualisation offre une perspective explicative, liant les phénomènes surnaturels aux réalités de la violence armée et des déplacements forcés dans la région.

Inceste et vampirisme : La conjonction de deux tabous

Le film commence par une dédicace à Roger Corman et Roman Polanski dans les generiques d’entrée et est suivi d'une référence directe à Bram Stoker lors de la réplique prononcé par la grande mère mourante en présence de son petit-fils terrorisé, Andrés Alfonso.

La liaison interdite de cette femme mourante est insinué dans le cadrage. La composition met en évidence le lien particulier entre elle et son frère Enrique, en plaçant leurs visages face à face, avec la grand-mère dominant le plan et le portrait d'Enrique dans le bond opposé du cadrage. Les deux visages sont de taille égale créant un effet miroir. Cette composition introduit les tensions entre les personnages. La citation de Bram Stoker par la grand-mère confirme cette tension.

MARIA JOSEFA	*MARIA JOSEFA*
Enrique hermano mio. Sangre de mi sangre y carne de tu carne.	*Enrique, mon frère. Sang de mon sang et chair de ta chair.*

La relation entre Margaret et d'Andrés Alfonso oscille entre la tragédie poignante et l'épopée romantique et la décadence. L'amour occupe fréquemment une place centrale dans les récits de vampires, mais d'une manière souvent complexe et empreinte de tragédie. Ces récits explorent généralement le thème de l'amour interdit et impossible, mettant en scène des relations passionnées entre des vampires immortels et des mortels vulnérables.

Margaret est constamment à l'origine des initiatives dans l'aventure vampirique, et Andrés la suit sans aucune réserve. La force de Margaret réside dans sa capacité à ressentir, à expérimenter et à manifester du plaisir face à chaque tentation. En revanche, Andrés Alfonso se montre beaucoup plus hésitant, dépendant souvent de l'impulsion de Margaret pour agir.

Les obstacles internes du personnage d'Andrés Alfonso se révèlent plus manifestes que chez Margaret. En tant que figure dominante, Margaret semble faire face plus aisément aux défis extérieurs qui se présentent au couple. Par exemple, c’est elle qui tire sur Hebert, c’est aussi elle qui franchit souvent les limites imposées par l’entourage.

En ce qui concerne la trajectoire interne d'Andrés Alfonso, une transformation particulière s'opère lorsqu'il se confronte à Floresmiro et l'attaque avec un rateau. Cet acte reflète, d'une certaine manière, son adoption d'une posture protectrice envers Margaret et son attitude paternaliste envers le bébé récemment enlevé par elle.

Dans certains récits, pour que l'amour vampirique soit possible, le vampire doit amener son bien-aimé dans un univers sombre et maléfique. Cela implique de lui infliger la morsure, de le transformer en vampire. Cette transformation peut être perçue comme un acte d'amour ultime, car le vampire cherche à partager son immortalité avec l'être aimé. Cette relation es subtilement insinué dans le rapport de force entre Margaret et Andrés Alfonso même si leur transformation est simultanée.

La transformation partagée renforce leur connexion et leur compréhension mutuelle, car ils embrassent ensemble leur nouvelle nature vampirique. Leur amour est alimenté par leur désir commun de céder à leurs pulsions, de satisfaire leur soifet de trouver leur place dans ce nouvel univers. Ils se sentent irrésistiblement attirés l'un vers l'autre, en harmonie avec leur véritable essence vampirique et donc transgressive.

À travers leur relation, ils cherchent à trouver un équilibre entre leur nature monstrueuse et leur humanité résiduelle.

En général, les relations sentimentales du vampire dans la littérature gothique du XIX s'établissent rarement avec un autre vampire, privilégiant plutôt une connexion avec un être humain. Cette orientation romantique se teinte instantanément de tragédie, car le vampire se trouve contraint de détruire l'objet de son amour. À mesure que le vampire se nourrit du sang de son humain d'intérêt, ce dernier, qui devient la victime, s'affaiblit progressivement. C'est au vampire qu'incombe la décision cruciale de transformer ou non sa victime en vampire, lui accordant ainsi l'immortalité. Des exemples classiques de la littérature illustrent ces relations tragiques entre un humain et un vampire.

Un cas emblématique se retrouve dans "La véritable histoire du Vampire" de Stenbock, où l'amour entre Gabriel et le comte est ouvertement accepté par le père, la sœur et le gouvernant du château. Malgré cette acceptation, l'amour entre eux devient tragique en raison des effets physiques que subit le jeune Gabriel jusqu'à sa mort. La vampirisation du comte Vourdalak aboutit finalement à sa propre destruction. Ainsi, l'amour entre Gabriel et le comte est voué à l'échec, chaque amant étant destiné à consommer l'autre. Cette tragédie de l'amour impossible demeure au cœur du drame du vampire gothique, où le vampire se voit contraint de détruire ce qu'il chérit.

On retrouve une similitude de destin dans les relations entre Laura et Mircalla dans "Carmilla", ainsi que dans celle entre Dracula et Mina Harker. Dans ces récits, l'amour entre le vampire et l'humain est empreint d'une tragédie inéluctable. Les contraintes de la nature vampirique, nécessitant la destruction de l'être aimé, ajoutent une couche de complexité émotionnelle à ces relations, faisant de l'amour une source inévitable de tragédie dans le contexte du vampire gothique.

Pour Margaret et Andrés Alfonso devenir des vampires est une décision mutuelle, un acte de transformation engendré par l’inceste. La décision partagée entre Andrés et Margaret souligne la profondeur de leur engagement l'un envers l'autre, mais elle s'accompagne également du fardeau tragique de devoir vivre éternellement avec les conséquences de leur choix.

La transgression des normes sociales et morales crée une dynamique où l'amour et la condamnation sont entrelacés de manière inextricable.

La condition vampirique de Margaret et Andrés Alfonso dans "Carne de tu carne" les enferme dans un monde de violence et de destruction, éloignant ainsi tout espoir de vivre une relation épanouissante. En perdant leur humanité, ils sont condamnés à une existence solitaire et tourmentée, où leur amour est constamment menacé par des forces extérieures hostiles. Leur relation est marquée par le désespoir et la souffrance, les vouant à un destin inévitable et tragique.

Le couple central de "Carne de tu carne" adopte le vampirisme et l'inceste comme mécanismes pour transcender les obstacles entravant leur relation. Ces actes transgressifs sont perçus comme des moyens radicaux favorisant l'épanouissement au-delà des contraintes. Métaphoriquement, ces pratiques pourraient perpétuer leur statut d'élite, évoquant l'endogamie aristocratique du XVIIIe siècle. En choisissant des actes tabous, le couple défie délibérément les normes oppressives, affirmant ainsi la résistance. Leur transformation en vampires et la pratique de l'inceste deviennent des actes héroïques, transformant leur intrigue en une épopée de libération. Cette démarche rebelle, loin d'être tragique, représente une déclaration audacieuse de guerre contre une société oppressante, affirmant leur liberté au-delà des limites imposées par la norme.

Lorsqu'on aborde le thème de l'inceste, on peut le comprendre comme une métaphore illustrant les relations de pouvoir déséquilibrées et corrompues qui ont fréquemment marqué la structure sociale et politique du pays. En effet, l'inceste symbolise une violation flagrante des normes morales, servant ainsi de critique ciblée envers certaines pratiques de la classe dominante. Cette métaphore pointe du doigt le népotisme qui perdurent au sein des sphères du pouvoir. L'inceste devient le moyen d'exprimer et de dénoncer les dysfonctionnements éthiques au sein des élites, mettant en lumière les pratiques discriminatoires et les abus de pouvoir qui caractérisent cette société et la dégradent.

En combinant tous ces éléments, Mayolo cherche à mettre en lumière les traumatismes et les tensions latentes dans la société colombienne, tout en interrogeant les cycles répétitifs de violence et de destruction qui persistent. Le film explore les conséquences de ces dynamiques de pouvoir sur les individus et sur la société dans son ensemble.

Le film met également en évidence la pratique courante de l'inceste au sein des familles aristocratiques propriétaires des grandes haciendas de la vallée du Cauca. L'endogamie était utilisé pour maintenir la richesse au sein de la famille, évitant ainsi la dilution des fortunes. Cette pratique, bien qu'elle ait permis de préserver le patrimoine, a également entraîné des problèmes génétiques et des déficiences cognitives parmi les descendants.

Cependant, cette pratique a eu des conséquences néfastes sur la santé des habitants de Buga, dans la vallée, avec un nombre accru de personnes nées avec des déficiences cognitives. Le dicton péjoratif "Tonto de Buga » (Débile de Buga) reflète la stigmatisation sociale associée à cette pratique.

On trouve l’endogamie fréquemment à travers l'histoire, notamment au sein des familles aristocratiques. Nous pouvons évoquer des exemples de toute les époques, comme Tutankamon, Carlos II d’Espagne, Fernando I de France, Il existe plusieurs

exemples historiques où l'on peut constater des malformations ou des maladies qui ont affecté des membres de l'aristocratie en raison de la reproduction endogamique au sein de la famille. La consanguinité accrue due à la reproduction entre proches parents augmente le risque de troubles génétiques et de maladies héréditaires.

Dans le film "Carne de tu carne", nous constatons que la tante Julia fait souvent référence à l'ascendance familiale. Elle établit un lien entre la famille Velazco et le tableau des “Ménines" réalisé par Velazquez en 1656-1657.

JULIA	*JULIA*
Sabes que descubrí? que los Velazco somos tan nobles que venimos de una de las Meninas.	*Tu sais ce que j'ai découvert ? Que les Velazco sont si nobles que nous descendons de l'une des Ménines.*
ANA	*ANA*
Pero si eran unas enanas que entretenian a los hijos de los reyes!	*Mais elles étaient des naines qui divertissaient les enfants des rois!*
JULIA	*JULIA*
Pero en todo caso vivian en el Escorial y eran nobles.	*Mais de toute façon, elles vivaient à l'Escorial et étaient nobles.*

Le tableau des Menines présente Margarita Teresa de Autriche entourée de ses serviteurs. En arrière-plan, placés au centre de la composition, se reflètent ses parents, Philippe VI et Mariana de Autriche, appartenant à la dynastie des Habsbourg. Philippe VI souffrait de prognathisme, une déformation caractérisée par une saillie prononcée de la mâchoire, une lèvre inférieure proéminente et un nez aquilin, des traits distinctifs de la famille.

Les mariages consanguins étaient fréquents au sein de cette dynastie. Carlos I avait épousé sa cousine Isabel de Portugal, Philippe II avait uni sa destinée à une nièce, et Philippe III avait perpétué cette tradition en se mariant avec une cousine. Quant à Philippe VI et Mariana de Autriche, ils étaient oncle et nièce. Ces unions consanguines ont eu des conséquences notables sur la santé de la lignée, atteignant leur apogée avec Carlos II, surnommé l'Ensorcelé, qui a souffert de graves problèmes de santé liés à l'endogamie héréditaire. Il fut le dernier représentant de la dynastie des Habsbourg.

L'impact de l'endogamie sur la santé génétique de la famille a finalement contribué au déclin de l'empire espagnol. Cette pratique a affaibli le génome, créant une vulnérabilité qui a conduit à des problèmes de santé généralisés parmi les membres

de la dynastie et a éventuellement contribué à la fragilisation de l'autorité et de la puissance impériale.

Julia affirme que la famille Velazco est issue des mêmes cercles familiaux que la dynastie des Habsbourg en Espagne. Les scénaristes ont intégré de brefs commentaires et références établissant un lien entre la famille Velazco et les monarchies les plus décadentes de l'histoire. Julia exprime avec nostalgie son affirmation de noblesse.

JULIA	*JULIA*
Antes que Dios fuera Dios, y los peñazcos peñazcos, los Quiroz eran Quiroz y los Velazco Velazco.	*Avant que Dieu soit Dieu et que les montagnes soient des montagnes, les Quiroz étaient Quiroz et les Velazco étaient Velazco.*

1.5.2. L'origine du vampire l'histoire colombienne.

"Carne de tu carne", contrairement à "Pura sangre", ne s'inspire pas d'un personnage historique spécifique, mais plutôt de certains événements marquants de l'histoire de la Colombie, notamment de l'explosion du 7 août 1956, de la guerre bipartisane et de la période de « La Violencia ». Le film inclut également des références historiques de la période coloniale et précolombienne.

Les dix camions transportant de la dynamite depuis le port de Buenaventura vers Cali étaient sous la responsabilité de l'armée nationale lors de l'explosion. Jusqu'à présent, on ignore exactement ce qui a déclenché l'incident ; on suppose qu'il s'agit peut-être d'un accident causé par la surchauffe due au soleil, ou par une étincelle accidentelle produite par la manipulation de projectiles de salve destinés aux célébrations de l'indépendance. Cependant, à l'époque, les déclarations du président Gustavo Rojas Pinilla étaient plus radicales ; pour lui, il s'agissait d'un "sabotage politique"[94] orchestré par les forces opposées à son gouvernement, dirigées par l'élite libérale représentée par Alberto Lleras Camargo et l'élite conservatrice représentée par Laureano Gomez. Ils étaient les signataires du pacte de Benidorm le 24 juillet 1956, soit deux semaines avant la tragédie.

94 La explosión de Cali : Agosto 7 de 1956 | La Red Cultural del Banco de la República. (s. d.). Consulté 30 mars 2024, à l'adresse https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-117/la-explosion-de-cali-agosto-7-de-1956

“Carne de tu carne es un incesto de 1957 en la explosion de Cali donde salen los fantasmas y convierten a los dos niños hermanos en canibales y en vampiros. Que era un género que a nosotros nos gustaba mucho y que creíamos tenia mucho que ver con la cultura de la violencia en el Valle del Cauca. “Carne de tu carne” es una alegoría de la violencia y del poder de las familias que se comian se puede decir a los campesinos y a todo el mundo.”

"Carne de tu carne" est un film incestueux de 1957 se déroulant lors de l'explosion de Cali, où des fantômes apparaissent et transforment les deux enfants frères en cannibales et vampires. C'était un genre que nous aimions beaucoup et que nous croyions avoir beaucoup à voir avec la culture de la violence dans le Valle del Cauca. "Carne de tu carne" est une allégorie de la violence et du pouvoir des familles qui, pourrait-on dire, dévorent les paysans et tout le monde."

Carlos Mayolo [95].

Margaret et Andrés Alfonso héritent d'une fortune familiale bâtie sur la dépossession des terres et l'extermination des communautés. La mort de leur grand-mère est l'élément déclencheur de l'intrigue. Dès leur première rencontre, le réalisateur crée une atmosphère de séduction, de désir et de tentation entre ces deux demi-frères.

Il existe plusieurs facteurs qui s'entremêlent pour déclencher la transformation d'Andrés, Alfonso et Margaret en vampires cannibales. Le facteur le plus évident est l'attraction incestueuse qu'ils ressentent entre eux. Cependant, il y a aussi des facteurs sous-jacents qui contribuent à cette transformation. L'un d'entre eux est l'accumulation de richesse par leur famille grâce à la perpétration de massacres, ce qui engendre une malédiction et laisse une marque sombre dans leur lignée. De plus, la découverte des relations incestueuses entre leur grand-mère et leur grand-oncle ébranle leur perception de la moralité et déclenche une série de perturbations psychologiques.

Un autre élément crucial est la possession démoniaque dont ils deviennent victimes, transmise par leurs ancêtres après avoir entretenu des relations sexuelles incestueuses. Cette influence diabolique s'entrelace avec leurs désirs refoulés et leurs pulsions sombres, nourrissant ainsi leur transformation.

Un fois devenus des vampires, les deux jeunes commencent par terroriser leurs voisins et les employés de la propriété. Par la suite, leur première victime mortelle

95Libros - Cuadernos de Cine Colombiano No. 21 : Carlos Mayolo. (2015). Idartesencasa. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-21-carlos-mayolo

est Hebert, l'employé de la famille qui est chargé d'organiser les massacres de paysans pour voler leur terre.

L'héritage des deux jeunes représente non seulement la propriété de l'usine sucrière, mais aussi la continuation d'un modèle économique néo-féodale oppressant. La sucrerie, en tant que symbole du pouvoir économique et social, devient le moteur de leur héritage, consolidant ainsi leur position dans une structure sociale qui exploite les travailleurs et les ressources de manière impitoyable. Ce thème de l'exploitation, ancré dans l'histoire familiale, transcende la simple possession matérielle pour refléter les dynamiques complexes de pouvoir et d'injustice associées à la sucrerie et à son impact sur les communautés locales.

Rites de sang: Vampirisme et cannibalisme comme rébellion identitaire.

Le cannibalisme était une pratique profondément enracinée dans la région de la vallée du Cauca bien avant l'arrivée des conquistadors. Les peuples indigènes qui habitaient cette région depuis des siècles avaient leurs propres rituels et croyances qui incluaient parfois le cannibalisme.

Les vestiges les plus anciens qui existent sur le territoire colombien datent de 19 500 avant JC dans la Serrania de Chiribiquete lors de la période Paleo-Amériaine. Pour certains groupes indigènes, le cannibalisme était perçu comme un acte sacré, une façon de communiquer avec les esprits et d'absorber la force vitale de l'ennemi vaincu. Ils croyaient que consommer la chair d'un adversaire renforçait leur propre puissance et leur permettait d'assimiler les qualités de l'individu dévoré. C'était une pratique étroitement liée aux rituels religieux et aux croyances spirituelles de ces communautés.

Il existe des vestiges de la pratique de l'anthropophagie dans les civilisations amérindiennes qui ont peuplé les deux côtes colombiennes : la côte Pacifique et la côte caraïbe.

Au moment de l'exploration des îles des Caraïbes par Christophe Colomb et d'autres explorateurs européens, ainsi qu'à travers leurs interactions avec les populations indigènes, des pratiques alimentaires jugées étranges et barbares ont été observées. Plus précisément, les indigènes étaient parfois engagés dans la consommation de chair humaine, une pratique que les Européens ont alors qualifiée de cannibalisme.

Christophe Colomb registre des témoignages sur la pratique de l'anthropophagie dans son journal du premier voyage.

“Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían su sangre y le cortaban su natura.”	*"Il comprit également qu'au loin, il y avait des hommes avec un seul œil et d'autres avec des museaux de chiens qui mangeaient les hommes. Quand ils en attrapaient un, ils le saignaient, buvaient son sang et lui coupaient son sexe."*

Christophe Colomb [96].

Le terme "cannibale" trouve son origine dans le peuple "caribale", également appelé proto-caribe ou kalinago. Ce groupe de peuples occupait le nord de la Colombie au moment de l'arrivée de Colomb, s'étendant sur une grande partie du Venezuela et les Antilles. L'arrivée des conquistadors espagnols a profondément bouleversé ces pratiques traditionnelles. Les Européens ont imposé leur propre vision du monde, leurs valeurs et leur religion, reléguant les pratiques indigènes, y compris le cannibalisme, à un statut de "barbarie" et les condamnant violemment.

L'introduction du terme "cannibale" suppose l'exercice d'une tutelle hispanique visant à les contraindre, détruire leur culture et profiter de leur travail, de leur terre et de leurs richesses. Ce processus était souvent associé à une stratégie de domination coloniale, utilisant des prétextes culturels pour légitimer l'exploitation des ressources et l'établissement d'un contrôle impérialiste.

Dans la "Scène de cannibalisme", telle qu'illustrée par Théodore de Bry au XVIe, les communautés d’indigènes sont dépeints en train de nourrir les Espagnols avec la chair de leurs adversaires défunts. Cette image reflète non seulement une vision artistique de pratiques alimentaires perçues comme barbares, mais elle s'inscrit également dans un contexte historique plus large. Elle témoigne de la manière dont les artistes européens du XVIe siècle ont souvent représenté les peuples autochtones, contribuant ainsi à la construction d'une image stéréotypée de ces cultures. Ces représentations artistiques étaient parfois utilisées pour justifier les politiques coloniales et renforcer les préjugés ethnocentriques de l'époque.

Selon l’historien de l’Université del Valle Nicolas Ramos Hidalgo dans son livre “Cali Conquistadora”, la plupart des tribus installées sur le territoire de la vallée du fleuve Cauca pratiquaient l’anthropophagie. Certaines tribus ne pratiquaient le cannibalisme qu'en temps de guerre ou en réponse à des situations exceptionnelles, tandis que d'autres l'incorporaient de manière plus régulière dans leurs coutumes.

[96] Navarrete, *LOS CUATRO VIAJES DE COLON.*

En 1889, l’historien Belisario Palacios présente les pratiques artistiques associés à l'anthropophagie.

“A principios del siglo XVI poblaban en el territorio actual provincia de cali mas de cincuenta mil indigenas de las tribus que mas tarde se denominaron Timbas, Jamundies, Lilies y Gorrones. Todos eran no solo feroces sino antropofagos: vivian en continua guerra; despues de matar a sus prisioneros los desollaban comian su carne y llenaban las pieles con cenizas , despues las cosian formando de este modo horribles estatuas con las cuales adornaban sus habitaciones”

"Au début du XVIe siècle, plus de cinquante mille indigènes des tribus plus tard appelées Timbas, Jamundies, Lilies et Gorrones peuplaient la région actuelle de la province de Cali. Tous étaient non seulement féroces mais aussi anthropophages : ils vivaient en guerre constante. Après avoir tué leurs prisonniers, ils les écorchaient, mangeaient leur chair et remplissaient les peaux de cendres, puis les cousaient pour former d'horribles statues avec lesquelles ils décoraient leurs habitations."

Belisario Palacios [97].

Ils étaient armés de cachi-porras, d'arcs et de flèches empoisonnées au curare, une substance toxique. L'ingestion de sang leur permettait d'absorber l'énergie vitale de leurs victimes. Les peuples précolombiens possédaient une vaste connaissance du traitement des liquides corporels, y compris du sang. De plus, les peuples de la vallée du Cauca étaient particulièrement habiles dans les techniques de momification, en plus de pratiquer l’anthropophagie.

Le film "Carne de tu carne" invite à remettre en question les notions de moralité imposées sur le territoire depuis l'arrivée des conquistadors espagnols et de l'Église catholique. Ces institutions considéraient l'anthropophagie comme un acte de brutalité, déviant des principes religieux et moraux prévalant à l'époque. Cependant, les deux personnages centraux du film, à travers leur transformation en vampires cannibales, révèlent un lien avec leur passé ancestral. Ils semblent renouer des liens avec leurs propres origines à travers ces pratiques interdites.

Le vampire, en tant que figure centrale du récit, incarne également un élément révolutionnaire. Sa nature transgressive et sa soif de sang remettent en question les normes établies par la société. Dans cette perspective, le vampirisme devient une réclamation de la nature cannibale, défiant les tabous et les contraintes imposées par des siècles de domination culturelle. C'est une manifestation de résistance et de

97 “Apuntaciones histórico-geográficas de la actual provincia de Cali”.

réappropriation de l'héritage ancestral, révélant un aspect subversif qui s'affranchit des valeurs morales héritées du colonialisme.

La réclamation de la nature cannibale devient une forme de rébellion contre l'oppression historique et une affirmation de l'identité, marquant une rupture audacieuse avec les codes éthiques préétablis.

Au fur et à mesure que Margaret et Andrés Alfonso se transforment, ils développent des traits de vampires, se nourrissant de chair humaine. Leur soif de sang et leur attirance pour la viande humaine deviennent insatiables, les entraînant dans une spirale de destruction et de perversion.

Dans les chroniques de Brodoc, qui illustre les empalements de Vlad Tepes nous pouvons apprécier une scène dans laquelle il se met à table et consomme la chair de ses adversaires. Avec le temps, les pratiques cannibales et punitives du prince de Valachie ont inspiré le récit vampirique de Bram Stoker, Dracula. Le lien entre cannibalisme et vampirisme est inévitable. Au Moyen Âge, les monstres cannibales et les monstres vampires étaient confondus, comme le manifeste Jacques Sirgent dans "Le livre des vampires".

Les périodes de conflit et de chaos ont souvent été associées à des récits de vampires, tel que celui de Vlad l'Empaleur durant les guerres de l'Ordre du Dragon contre l'Empire ottoman. De manière similaire, dans le cas spécifique de "Carne de tu Carne", le contexte des conflits civils qui ont marqué l'histoire de la Colombie joue un rôle crucial.

Dans "Carne de tu Carne", les personnages d'Andrés, Alfonso et Margaret, transformés en vampires cannibales, incarnent les conséquences de l’abus de la force sur la population paysanne en Colombie. Leur transformation en monstres sanguinaires peut être interprétée comme une réflexion sur la désintégration morale et psychologique provoquée par la violence et les troubles sociaux.

Au Moyen Âge, la figure du vampire et celle du cannibale se sont mêlées dans le folklore et les croyances populaires, souvent associées à des superstitions et des peurs profondément enracinées dans la société de l'époque. Les légendes des vampires en Europe de l'Est, comme le Strigoï en Roumanie, ou du Vrykolakas en Grèce, incluent des éléments de cannibalisme dans leurs récits. Cette fusion se retrouve également dans le cinéma gothique tropical.

Le Manifeste Anthropophage d'Oswald de Andrade[98] utilise le concept de cannibalisme comme une métaphore pour réfléchir sur notre société contemporaine. Dans ce manifeste, Andrade propose une idée révolutionnaire selon laquelle les sociétés dites "civilisées" devraient adopter une approche cannibale, c'est-à-dire absorber et assimiler les influences culturelles étrangères de manière créative. Andrade considère le cannibalisme comme un acte de résistance culturelle, rejetant l'idée de l'imitation passive des modèles européens et prônant plutôt une appropriation sélective et transformante des éléments étrangers. Il suggère que les sociétés colonisées ou dominées devraient dévorer, métaphoriquement, la culture de leurs oppresseurs, en la digérant, la réinterprétant et en en faisant quelque chose de nouveau et unique. Dans le contexte de la société contemporaine, le Manifeste Anthropophage soulève des questions sur l'identité culturelle, l'impérialisme culturel et les dynamiques de pouvoir. Il remet en question les hiérarchies culturelles établies et propose une vision alternative dans laquelle la créativité, l'appropriation culturelle et la réinvention jouent un rôle central. En utilisant le cannibalisme comme un symbole provocateur, le manifeste incite à repenser notre relation à la culture, à la consommation et à l'assimilation des influences extérieures. Il encourage une approche critique et réflexive qui transcende les frontières culturelles et remet en question les notions préconçues de supériorité culturelle.

Le Manifeste Anthropophage promeut l'idée d'une culture qui se nourrit et absorbe d'autres cultures, créant ainsi quelque chose de nouveau et authentique. Cette quête créatrice est alimentée par un appétit culturel vorace, et on peut établir un parallèle avec la soif de pouvoir inhérente à la représentation d'une société vampirique dans le capitalisme.

Dans le Manifeste Anthropophage, la puissance créatrice émerge du processus d'absorption et d'assimilation culturelle. Andrade suggère que l'acte de "manger" d'autres cultures conduit à une renaissance artistique, à une émancipation vis-à-vis des modèles étrangers, et à la création d'une identité culturelle unique. De manière similaire, le capitalisme, en vampirisant les ressources, crée une puissance économique et politique dominante.

Pour Joaquim Pedro de Andrade, le cannibalisme en Amérique latine représente une revanche des plus faibles, des opprimés et des colonisés sur leurs oppresseurs, tout en incarnant le fonctionnement social par excellence. Cependant, il ne s’agit plus du geste libérateur des indigènes dévorant un missionnaire — point de départ du manifeste — mais plutôt d’une répétition d’une chaîne d’exploitation et d’aliénation,

98 Oswald de Andrade, Suely Rolnik : Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie—Les presses du réel (livre). (s. d.). Consulté 5 juin 2023, à l’adresse https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=2246

où chacun est soumis à l'exploitation, tant au niveau micro (l'individu) qu'au niveau macro (les États, souvent qualifiés de sous-développés dans les années 1960). Cette recontextualisation du Manifeste anthropophage permet d'élargir la lecture culturelle initiale vers une critique idéologique, offrant un aperçu des spécificités géopolitiques de l'anthropophagie latino-américaine.

La quête insatiable de pouvoir dans le capitalisme peut être perçue comme une analogie de la soif de sang des vampires. Dans la société vampirique du capitalisme, l'accumulation de richesses et le contrôle des ressources deviennent des moyens de subsistance, une quête sans fin de domination économique et politique. Ce pouvoir économique confère aux acteurs capitalistes une influence démesurée, parallèle à la puissance mystique souvent attribuée aux vampires dans la fiction.

L'histoire de la Colombie est jonchée d'une succession de conflits violents qui laissent une empreinte sanguinaire de mort dans les territoires urbains et ruraux. Les cycles de violence engendrent des pratiques telles que les massacres, les tortures, les mutilations, la disparition, les écoulements de sang, la consommation de sang, l'anthropophagie, le viol et l'exhibition des corps. La Colombie a normalisé plusieurs manifestations de la violence. Les massacres sont à la fois un phénomène ancré dans l'histoire du pays et à la fois une pratique actuelle qui semble quotidienne. Les statistiques sont élevées. Entre 1985 et 2012, on a recensé 1982 massacres avec un total de 11 751 victimes. En 2022, on a dénombré 94 massacres qui ont fait au total 300 victimes. Jusqu'au 30 avril 2023, il y a eu 34 massacres, entraînant la mort de 112 victimes. Malgré les multiples accords de paix qui ont été signés entre les divers groupes armées et l'état colombien, le massacre continue à être l'une des pratiques qui laisse les traumatismes les plus profonds dans la société colombienne. L'écoulement (déversement) de sang est un phénomène historique réellement viscéral à travers lequel il est possible de construire des narrations vampiriques. L'histoire du territoire est tellement sanguinaire qu'elle pourrait inspirer la réalisation de toutes sortes de films d'horreur.

Comment "Carne de tu carne" établit-il le lien entre la métaphore vampirique et la violence historique de la Colombie ? Pour comprendre cette connexion, il est essentiel d'analyser les événements historiques marquants du pays au moment diégétique du film en 1956.

ANDRÉS ALFONSO

¿Y qué son pájaros?

ENRIQUE

Pájaros son unos asesinos a sueldo que se metían en las casas de los campesinos y les robaban las tierras, y luego el abogadito Menezes las escrituraba. Yo no existo para nadie, pero aquí, por aquí, pasan todos. Refugiados, perseguidos, enamorados.

ANDRÉS ALFONSO

Et qu'est-ce que ce sont, les "Pajaros"(oiseaux) ?

ENRIQUE

Les "Pájaros" sont des tueurs à gages qui entraient dans les maisons des paysans et leur volaient leurs terres, puis cet avocat Menecez les leur faisait enregistrer. Je n'existe pour personne, mais tout le monde passe par ici : réfugiés, persécutés, amoureux.

Cette époque était caractérisée par une violence politique, des inégalités sociales, de la violence armée, et des régimes autoritaires, des éléments qui sont explorés à travers la lentille symbolique du vampirisme. La métaphore vampirique offre ainsi une perspective puissante pour interpréter comment ces forces ont "aspiré" la vie et les efforts des communautés colombiennes, reflétant ainsi les traumatismes sociaux et politiques de l'histoire du pays tels que le déplacement forcé et le déracinement de la population. La figure du vampire est associée à la corruption et à la consommation, où les individus et les communautés sont dévorés par des forces destructrices. La métaphore vampirique soulignerait ainsi la nature parasitaire de la violence, qui puise dans la vie des individus pour alimenter une dynamique destructrice, se manifestant par le pouvoir économique et politique de la famille Velazco. La violence dans le film est une force qui transgresse les frontières morales, sociales et politiques. La métaphore vampirique met en lumière cette transgression en montrant comment la violence est un outil de contrôle engendrant une atmosphère de chaos et d'horreur. Elle pourrait souligner comment la violence engendre davantage de violence, créant ainsi un cycle perpétuel de destruction et de souffrance.

Le concept de cycles de violence dans le contexte des guerres civiles en Colombie fait référence à la répétition et à la perpétuation des actes violents au fil du temps, créant ainsi un motif récurrent de conflit armé. Ces cycles sont souvent caractérisés par une suite d'événements violents, tels que des attaques, des explosions de bombes, des représailles, des attentats , des prises en otage, de la torture, de la mutilation, du viol, des massacres, et des violations des droits de l'homme, qui se succèdent de manière interconnectée.

Les guerres civiles en Colombie sont souvent alimentées par des causes profondes telles que les inégalités socio-économiques, l'accès limité aux ressources, les conflits

territoriaux, et les divisions ethniques. Ces problèmes profonds et sous-jacents ne sont généralement pas résolus, ce qui contribue à la persistance des conflits.

Les tentatives de négociations de paix qui échouent peuvent également contribuer aux cycles de violence. Lorsque les pourparlers de paix s'effondrent, les parties impliquées peuvent retourner à des actions violentes, souvent avec une intensité accrue.

Les cycles de violence en Colombie se sont structurés autour d'une série d'événements tragiques tout au long de son histoire. D'abord, il y a eu l'extermination des peuples indigènes, suivie par le conflit entre les centralistes et les fédéralistes tout au long du XIXe siècle après l'indépendance du pays, ce qui a débouché sur le conflit bipartisane de la première moitié du XXe siècle.

La guerre bipartisane est connue en Colombie sous le nom de "La Violencia". Les deux partis rivaux, Conservateurs et Libéraux, se sont affrontés violemment, déclenchant une guerre civile brutale qui a duré plusieurs décennies. Cette période a entraîné la mort de milliers de personnes et la destruction de nombreux villages et villes. Le temps diégétique du film se situe pendant une intense persécution que la population libérale de la Vallée de Cauca a subie dans les années 1950 en raison de l'action terroriste des "Pájaros". D'autre part, le film fait référence à d'autres événements historiques qui établissent un lien entre le phénomène vampirique, l'extermination indigène, et la guerre entre centralistes et fédéralistes.

Le terme "Pájaros" désigne un groupe armé illégal qui a existé pendant les années de La Violencia, composé de paysans et d'habitants affiliés au parti conservateur, originaires de villages de cette affiliation, principalement dans la région de la vallée du Cauca, en particulier à Tuluá. Ils formaient un escadron de la mort similaire aux "Chulavitas", une faction paramilitaire conservatrice qui opérait dans le haut plateau cundiboyacense. L'objectif des "Pájaros", nom donné en 1950 après l'accession de Laureano Gómez à la présidence et avec le pouvoir définitivement conservateur, était d'assassiner et d'intimider les résidents et les paysans affiliés au parti libéral, opposés aux gouvernements de Mariano Ospina Pérez et de Laureano Gómez. Les "Pájaros" étaient payés de grosses sommes d'argent par plusieurs hauts dirigeants conservateurs.

Carlos Mayolo est sensible aux conflits internes du pays et les perçoit comme un obstacle au développement de l'être humain, ainsi qu'à l'expression des sentiments de liberté et d'amour. D'autre part, la violence nourrit la tristesse, l'aliénation et l'autodestruction.

"Colombia es un país donde ha habido más muertos que vivos (…) este es un país donde la gente nunca piensa en lo que los pueda hacer felices, sino que es un país que nos pone a pensar en que no estar de acuerdo. Este es un país de dos vecinas bochinchadoras que la una odia a la otra. Aquí el travesti orina sentado y le tienen bronca porque debería orinar parado."

"La Colombie est un pays où il y a eu plus de morts que de vivants (…) c'est un pays où les gens ne pensent jamais à ce qui pourrait les rendre heureux, mais c'est un pays qui nous incite à penser que ne pas être d'accord est la norme. C'est un pays avec deux voisines querelleuses, l'une déteste l'autre. Ici, le travesti urine assis et ils lui en veulent parce qu'il devrait uriner debout."

Carlos Mayolo [99]*.*

Du cimetière indigène au massacre actuel

"Carne de tu carne" relate également l'extermination des peuples dans la ruralité colombienne. La Colombie est un pays dont la notion d'Etat n'a pas pu s'installer sur l'ensemble du territoire. La violence dans les campagnes colombiennes a empêché le pays de prospérer et la population de se stabiliser dans une activité productive. Dans le contexte du film, l'extermination sème la terreur et élimine des populations au profit de l'aristocratie. Le destin vampirique des deux adolescents, Andrés Alfonso et Margaret, au fil du film est une conséquence de l'extermination des communautés dans les zones rurales.

La vallée verdoyante du fleuve Cauca s'étend sur le paysage. La nature luxuriante semble en contradiction avec la violence et la tragédie qui se déroulent. Le film présente le pillage d'un enterrement indien, indiquant ainsi que le lieu où se déroule l'histoire est un ancien cimetière indigène. Cette référence suggère une présence ancienne et mystérieuse qui imprègne les lieux. Elle souligne également les héritages historiques et culturels en mettant en avant la culture indigène.

Le trope récurrent connu comme « Indian Burial Ground » (terrain d'inhumation amérindien) est souvent présent dans la cinématographie populaire américaine. Il s'agit d'une figure de style rhétorique utilisant un cimetière ou un lieu de sépulture amérindien comme élément clé dans une histoire fictive, principalement dans les

99 Clément Rodriguez - Mon coaching séduction (Réalisateur). (2019, mars 15). CARLOS MAYOLO « TRES GRADOS MÁS DE FIEBRE » (Un documental de Carlos Andrés Bedoya Yepes). https://www.youtube.com/watch?v=aDknFKkGrkg

genres d'aventures, d'horreur, du western et de thriller. Ce trope est fréquemment exploité pour signaler la présence d'une malédiction ou l'introduction d'une présence surnaturelle. Les personnages qui ignorent les avertissements ou perturbent le repos des morts subissent généralement des conséquences graves, voire mortelles. Cependant, ce thème a été critiqué pour sa représentation inexacte et stéréotypée des cultures amérindiennes, ainsi que pour son manque de sensibilité envers leurs pratiques funéraires sacrées.

Il existe de nombreuses variations du trope du cimetière amérindien, mais en général, il suit deux archétypes. Le premier archétype survient lorsqu'un bâtiment est érigé sur un ancien cimetière amérindien, et que le bâtiment hanté est rapidement rempli d'esprits maléfiques qui terrorisent ses habitants. Un exemple paradigmatique de ce premier archétype est le roman "The Amityville Horror" (1977) de l'auteur Jay Anson.

Le deuxième archétype survient lorsqu'un individu perturbe un cimetière amérindien et qu'une malédiction est alors placée sur lui. Généralement, cette malédiction persiste jusqu'à ce que la personne apaise les esprits en remettant le cimetière dans son état initial, non perturbé.

D'autres variations du trope du cimetière amérindien incluent des attaques de groupes amérindiens vivants plutôt que d'esprits après la perturbation du cimetière. Cette variation est fréquemment utilisée dans le genre du western, comme dans le film "The Searchers" (1956) réalisé par John Ford et écrit par Frank S. Nugent à partir du roman homonyme de 1954 écrit par Alan Le May.

Dans le cas de "Carne de tu carne", l'utilisation de l'ancien cimetière indien comme lieu d'usurpation et de dépossession met en lumière les pratiques historiques et cycliques associées à la conquête des terres.

La profanation des tombes indigènes déclenche une malédiction qui poursuit les personnages principaux tout au long de l'intrigue. Le film cherche à établir un lien entre la violence subie dans le territoire et la transformation vampirique des héritiers de la classe aristocratique, qui ont tiré profit de toutes les formes de violence. La décadence des deux jeunes protagonistes se construit sur le sang du peuple.

Hebert, le personnage interprété par Carlos Mayolo, pratique la "guaqueria", une activité illégale de pillage archéologique populaire en Colombie. Le terme provient du mot quechua "waca", signifiant "dieu de la maison". Les Wacas, ou Guacas, sont d'anciens sépultures indigènes où l'on trouve souvent des objets de valeur. L'outil du "guaquero" est la "mediacaña", une sorte de petite pioche attachée à une longue barre en bois qui lui permet de déterminer la densité du sol et la présence de voûtes souterraines.

Le film expose le génocide des communautés autochtones en tant que phénomène persistant, s'étalant depuis la période de la conquête jusqu'à nos jours. Il met en lumière comment des générations de spoliateurs ont exercé leur contrôle sur le territoire par le biais du génocide, perpétrant des massacres et provoquant le déplacement des habitants. Hébert et ses collaborateurs déciment une communauté paysanne installée sur les contreforts de la vallée du Cauca, actuellement située dans la municipalité de Caicedonia, sur un ancien cimetière indigène.

Ce passage du film souligne la continuité historique de la violence et de l'oppression envers les communautés autochtones en Colombie. Il met en lumière le rôle des spoliateurs et des forces coloniales dans la perpétuation de ces actes de violence, et la manière dont ils ont exercé un contrôle sur le territoire au détriment des populations.

Le premier massacre répertorié dans la vallée de la rivière Caucayaco (la rivière Cauca en langue précolombienne) a eu lieu en 1535. Sebastián de Belalcázar, fondateur de la ville de Quito, a dépêché les capitaines Pedro de Añasco et Juan de Ampudia en éclaireurs vers le nord dans le but de fonder une ville près de l'océan Pacifique. Au cours de cette mission, les conquistadors ont déplacé de force, assassiné et pillé la communauté indigène des Timbas. Ils ont également vaincu les Xamundis et ont finalement exterminé les Lilis, dirigés par le chef Petecuy.

Les conquistadors sont arrivés accompagnés d'une armée de Yanaconas, des indigènes issus de la culture inca, qui avaient été utilisés par les Espagnols comme auxiliaires de guerre dans les campagnes de conquête. Un an plus tard, le 25 juillet 1536, Sebastián de Belalcázar s'est rendu personnellement sur les lieux pour fonder la ville de Santiago de Cali. En 1546, il a ordonné l'exécution de Jorge Robledo, qui gouvernait une province voisine, dans un acte de vengeance lié à un différend territorial. Belalcázar a été jugé par contumace en 1550, reconnu coupable et condamné à mort pour l’assasinat de Robledo et d'autres crimes liés à son implication dans des conflits entre conquistadors. Victime de son ambition, il est décédé le 30 avril 1551 à Carthagène des Indes en Colombie, avant de pouvoir entamer son voyage de retour en Espagne pour faire appel de la condamnation.

Ces événements historiques marquent le début de la violence et de l'extermination des communautés indigènes dans la vallée de la rivière Caucayaco et le debuts des conflits territoriax dans la vallée du Cauca. Ils illustrent la cruauté et l'injustice qui ont accompagné la conquête espagnole et la colonisation de la région. Ces actes de violence et de domination ont ouvert la voie à des siècles de marginalisation pour les peuples autochtones de la Colombie.

Le film "Carne de tu carne" met en lumière des phénomènes de violence profondément enracinés dans le territoire. La famille Velazco incarne une société

construite sur la douleur, l'insensibilité et la mort. C'est une œuvre profondément critique qui interroge les fondements sur lesquels la nation a été érigée.

Actuellement, à l'extrémité occidentale de Cali, la statue de Sebastian de Belalcazar domine la vallée du Cauca et pointe du doigt vers l'océan Pacifique, en direction de Buenaventura.

L'érection de symboles héroïques et de statues autour des conquistadores et des libérateurs témoigne de la manière dont ces figures historiques ont été élevées au statut de héros nationaux en Colombie. Le processus par lequel ils ont acquis cette aura héroïque met en avant leurs exploits et leur contribution à la construction de la patrie actuelle.

Ces symboles héroïques ne sont pas seulement des représentations physiques, mais aussi des éléments d'une mythologie nationale. Elle qui a été soigneusement façonnée pour susciter un sentiment d'unité et de fierté. Les statues et les monuments érigés sur le territoire colombien servent à perpétuer cette mémoire collective et à célébrer l'héritage des conquistadores et des libérateurs. Cette héroïsation occulte souvent les conséquences tragiques de leurs actions.

Cependant, aujourd'hui, ces symboles héroïques ne sont pas exempts de controverses. Certains groupes, en particulier les communautés indigènes, voient ces figures historiques comme des représentants d'une période marquée par la spoliation et la suppression des cultures autochtones. La revendication indigène, qui a émergé au fil du temps, a évolué au-delà d'une simple quête de reconnaissance pour devenir une force motrice derrière des mouvements de protestation visant à réclamer des droits, à s'opposer à l'injustice sociale et à transformer la réalité politique et sociale de la Colombie.

L'une des figures héroïques les plus emblématiques de la région est le conquistador Sebastian de Belalcazar. Cet explorateur espagnol a joué un rôle crucial dans l'histoire de l'Amérique latine en tant que fondateur des villes de Quito, Popayan et Cali. Son influence s'étend bien au-delà de ses conquêtes territoriales, symbolisant un chapitre significatif de la colonisation espagnole dans la région.

Dans son roman "Ursúa", William Ospina raconte l'histoire du conquistador Pedro de Ursúa, lieutenant du gouvernement de la Nouvelle-Grenade. Il évoque également Sebastian de Belalcazar :

“Belalcázar combatiendo con los cincuenta mil guerreros de Rumiñahui y acusado de las torturas que pusieron fin a la vida de aquel general de los incas; Belalcázar, dueño de Quito, sembrando el terror en los reinos vecinos antes de seguir hacia el norte. Aquel hombre incansable estaba en el país de los Panches, comedores de corazones humanos, entrevistándose con Hernán Pérez de Quesada; estaba entrando en la Sabana de Bogotá después de que llegaron Jiménez de Quesada por el norte y Federman por el oriente, y como señor de Popayán, ahora reclama con leguas de acero todos los territorios que conquistó Robledo por el Cauca”.	*"Belalcázar combattant avec les cinquante mille guerriers de Rumiñahui et accusé des tortures qui ont mis fin à la vie de ce général des Incas ; Belalcázar, maître de Quito, semant la terreur dans les royaumes voisins avant de poursuivre vers le nord. Cet homme infatigable était dans le pays des Panches, mangeurs de cœurs humains, s'entretenant avec Hernán Pérez de Quesada ; il entrait dans la Sabana de Bogotá après l'arrivée de Jiménez de Quesada par le nord et de Federman par l'est, et en tant que seigneur de Popayán, il revendique maintenant avec des lieues d'acier tous les territoires conquis par Robledo par le Cauca."*

Fragment « Ursua » William Ospina [100].

Actuellement, les peuples autochtones revendiquent leur présence sur le territoire en détruisant les monuments symboles de la répression. La statue de Sebastián de Belalcázar, en tant que symbole de génocide et de domination, a été détruite à plusieurs reprises par les communautés autochtones du Cauca.

Le mercredi 16 septembre 2020, un groupe d'indigènes de la communauté Misak a démoli la statue de Sebastián de Belalcázar dans la ville de Popayán en mémoire de la libération de la couronne espagnole. Les nouvelles narrations de l'histoire du pays les qualifient d'usurpateurs et de génocidaires. Quelques mois plus tard, la chute de la statue de Cali a déclenché le mouvement de manifestation sociale le plus intense de toute l'histoire du pays. Le président de la république de la période 2018-2022, Ivan Duque, a déclaré une réforme fiscale très sévère pour la classe moyenne, notamment en ce qui concerne les produits alimentaires. Le peuple s'est révolté. Le 28 avril 2021 est une date historique, car c'était le jour de l'Explosion sociale. Tout a commencé quand un groupe d'indigènes Misak du Cauca a démoli la statue de Sebastián de Belalcázar dans la ville de Cali.

Cette action symbolique de re-signification et de vandalisme a marqué le début des manifestations nationales de 2021, symbolisant la convergence de la lutte territoriale

[100] Ospina, W. (2012). *Ursua*. Penguin Random House Grupo Editorial Colombia.

en Colombie. Elle transcende la simple destruction physique des monuments, incarnant une fusion singulière entre la lutte sociale et symbolique. Cela devient ainsi un acte de rébellion où des préoccupations sous-jacentes du film se cristallisent.

Cette convergence entre les sphères sociale et symbolique trouve également son expression dans le film "Carne de tu carne". En mettant en scène un contraste entre le héros historique et la victime historique à travers des éléments symboliques, le film explore les dynamiques complexes qui coexistent dans l'intrigue. Le héros historique du film, revêtu d'un uniforme militaire aux couleurs nationales de la Colombie, se dresse parmi les spectres familiaux, symbolisant le fondateur de la lignée. Cependant, sa descendance perpétue le contrôle des territoires du nord de la vallée en éliminant la classe indigène et paysanne.

Ce personnage occupe le sommet de l'arbre généalogique. Il est habillé en leader militaire de la période de l'indépendance, avec des épaulettes dorées et un bandeau rouge et bleu. Il représente le plus ancien patriarche de la famille, et l'on peut supposer qu'il a lutté lors de l'indépendance pour prendre le contrôle du territoire.

Ce personnage représente les fondements de la Colombie en tant que nation indépendante.

La représentation de la victime historique dans le film s'articule à travers divers pssages : les sépultures indigènes sur le territoire, les massacres perpétrés par les "Pájaros" dans la vallée du Cauca, ainsi que les personnages paysans tels que Floresmiro et sa femme, attaqués par les jeunes vampires.

La ligné vampirique dirigée par le défunt héros national, se compose d'une descendance de spectres vampires, de deux jeunes vampires cannibales, bien vivants, et de groupes armés dans la vallée du Cauca. La famille Velazco se nourrit symboliquement du sang des indigènes et des paysans, introduisant ainsi une dimension vampirique dans la lutte des classes. En ce sens, le film "Carne de tu carne" offre une perspective prophétique, abordant des thèmes structurels du conflit colombien qui continuent à déterminer les réalités du pays jusqu'à aujourd'hui.

Dans l'une de ses dernières entrevues, Carlos Mayolo parle de sa vision de la mort en faisant des associations avec la réalité du pays.

“La muerte para mí es la continuación de lo que uno nunca pudo hacer, es decir, es imposible que uno haya tenido tantos anhelos en la vida y haya querido hacer tantas cosas, como un campesino tener una casita, que la tenga y que después de muerto ya no la tenga; se me hace una mierda. La muerte, yo creo, sirve para completar este cagadero donde no hay nada. Donde todo está a medio hacer o podrido o robado o usurpado o inimaginado por la gente que le da pereza cambiarlo.”

""La mort pour moi est la continuation de ce que l'on n'a jamais pu faire, c'est-à-dire, il est impossible d'avoir eu autant d'aspirations dans la vie et d'avoir voulu faire autant de choses, comme un paysan qui rêve d'avoir une petite maison, l'obtient et qui, après sa mort, ne l'a plus ; cela me semble être de la merde. La mort, je pense, sert à compléter ce foutoir où il n'y a rien. Où tout est à moitié fait, pourri, volé, usurpé ou inimaginable par les gens qui ont la flemme de le changer.""

Carlos Mayolo [101].

La violence gratuite : Guerre Bipartisane et vampirisme.

La relation entre Andrés Alfonso et Margaret n'est pas directement influencée par la guerre entre les Conservateurs et les Libéraux, qui sert plutôt d'élément narratif circonstanciel intégré au monde ordinaire des personnages. Le conflit entre les partis politiques se déroule en filigrane, en parallèle avec l'intrigue des deux jeunes vampires. Le film adopte résolument le point de vue du parti Conservateur, reflété par l'orientation ouvertement conservatrice de la famille Velazco. L'oncle Enrique est le seul membre de la famille à diverger des valeurs politiques, se proclamant libre penseur malgré les accusations de communisme de la part de sa famille, notamment de la part de Luis A.

Les Conservateurs, représentés par la famille Velazco dans le film, s'opposaient à la démocratisation des terres en perpétrant des massacres de paysans Libéraux afin de s'approprier les terres et d'exercer un contrôle économique. Les thèmes de l'inceste, et du vampirisme, tous présents au sein de la famille, agissent comme des métaphores illustrant l'appropriation des ressources et l'exploitation des classes sociales défavorisées par les élites conservatrices.

101 Clément Rodriguez - Mon coaching séduction (Réalisateur). (2019, mars 15). CARLOS MAYOLO « TRES GRADOS MÁS DE FIEBRE » (Un documental de Carlos Andrés Bedoya Yepes). https://www.youtube.com/watch?v=aDknFKkGrkg

La séquence d'ouverture de "Carne de tu carne", bien qu'elle soit moins explicite que celle de "Pura sangre", révèle de nombreuses informations sur le contexte et les enjeux socio-politiques liés aux personnages. Les cadavres indiquent qu'un massacre a eu lieu et les actions des hommes laissent comprendre qu'il s'agit d'une invasion de terres.

Un point particulier du film réside dans le fait qu'il est nécessaire de connaître l'histoire colombienne pour l'apprécier pleinement. La trame du film est tissée à partir de symboles et de références historiques qui exigent une compréhension approfondie de l'histoire pour donner un sens à la monstruosité exposée dans le film.

L'héritage des deux personnages principaux, Margaret et Andrés Alfonso, est un héritage marqué par l'abus de la violence et l'accumulation de richesses basées sur la mort et la dégradation d'un territoire. Cet héritage s'est transmis de génération en génération par la violence, l'anéantissement et le pouvoir armé.

Ce film constitue une exploration approfondie de la noirceur de l'âme humaine et des conséquences historiques qui en découlent. Il met en lumière les héritages destructeurs et les blessures laissées par un passé marqué par la violence, la destruction et l'accumulation de richesses au détriment du territoire. L'objectif du film est de susciter une réflexion critique sur ces thèmes politiques, remettant en question notre société et ses fondements.

Revenons sur la séquence d'ouverture du film. Les ouvriers déplacent les corps à l'aide de mules, tandis que le chef de la troupe, Hebert, pointe son arme sur un innocent dindon de la ferme. Cet acte de violence est injustifiable et gratuit, ce qui est condamnable de nos jours. Le film montre le meurtre d'une dinde d'un seul coup de fusil. Hebert justifie cet acte en affirmant que les dindes ne sont ni rouges ni bleues. Les rouges représentent le parti Libéral et le bleu le Conservateur. Voici la réplique :

HEBERT	*HEBERT*
Siempre me han caido gordo los pavos. La mitad del tiempo son azules, la otra mitad son rojos. Siempre he desconfiado de ellos. Pavo hijueputa.	*J'ai toujours détesté les dindes, la moitié du temps elles sont bleues, l'autre moitié elles sont rouges. J'ai toujours été méfiant envers elles. Putain de dinde.*

La guerre bipartisane en Colombie s'est déroulée comme une continuation des conflits qui avaient déjà marqué le XIXe siècle.

Le Parti Conservateur a été fondé en 1848 et s'est caractérisé par sa défense de l'Église catholique, des valeurs traditionnelles et de la monarchie. En revanche, le

Parti Libéral, créé en 1849, s'est identifié à la pensée laïque, à la démocratie et à l'abolition de l’esclavage.

Le conflit entre les deux partis a été déclenché par des tensions politiques et idéologiques profondes, qui se disputaient le pouvoir et l'orientation politique. Les conservateurs, soutenus par l'Église catholique, défendaient des valeurs traditionnelles et une structure sociale basée sur l'ordre et l'autorité. Les libéraux, quant à eux, prônaient des réformes laïques, la démocratie et l'égalité sociale.

La guerre entre les partis Conservateur et Liberal en Colombie est un conflit civil qui s'est exacerbé pendant la première moitié du XXe siècle, les dates exactes variant selon les sources. Cette période se caractérise par des affrontements armés entre partisans du Parti Libéral et du Parti Conservateur. Bien qu'aucune guerre civile n'ait été déclarée, cette période a été extrêmement violente, marquée par des assassinats, des agressions, des persécutions, des massacres, la destruction de biens et des actes de terrorisme motivés par des raisons politiques.

Le terme "La Violencia" fait référence à une période historique spécifique et non à la violence en général en tant que phénomène. C'est pourquoi il s'écrit avec une majuscule initiale, comme un nom propre. Cette période s'est intensifié avec l'assassinat du leader libéral Jorge Eliécer Gaitán le 9 avril 1948, événement qui a déclenché une violente révolte connue sous le nom de “Bogotazo".

Pendant cette période, plusieurs personnages et groupes des deux camps se sont affrontés, tels que les conservateurs connus sous le nom de "Los Chulavitas" et les "Pájaros", originaires respectivement de Boyacá et du Valle del Cauca. Quant aux libéraux, ils se sont organisés en guérillas ou en autodéfenses connues sous le nom de "Los Cachiporros” ou “La Chusma”. Ces groupes sont devenus célèbres à cause de leurs actes atroces.

La "Violencia" a entraîné entre 113 000 et 300 000 décès, ainsi que le déplacement forcé de plus de deux millions de personnes des zones rurales vers les zones urbaines, ce qui représentait près de 20% de la population totale de la Colombie au milieu du XXe siècle.

L'assassinat de la dinde met en lumière la brutalité et l'absurdité de la violence présente dans l'histoire du territoire et tout au long du film. Cette séquence utilise la violence gratuite comme une solution réflexive. Même si l'acte est condamnable, il représente bien les valeurs et le dégoût des dynamiques socio-politiques de la Colombie. Cela souligne également les thèmes du pouvoir et de la domination qui persistent tout au long de l'histoire, tant sur le plan politique que social. C'est une critique malheureuse et symbolique, mais très perturbante, car nous assistons réellement à la mort de l’innocence.

C'est par le biais du conflit que les classes inférieures s'entretuent, permettant ainsi aux classes supérieures de maintenir leur emprise sur le pouvoir. Dans ce contexte de guerre, on observe que le paysan est amené à s'opposer au paysan, l'indigène à l'indigène, et les membres de la communauté noire à s'affronter mutuellement. Cette division de la population en deux groupes, différenciés par des couleurs distinctes, les contraint à perpétuellement se livrer une guerre interne.

En associant le vampire, symbole de mort et de violence, au contexte rural et historique marqué par la brutalité, les réalisateurs soulignent la continuité de la violence dans l'imaginaire collectif colombien. Ils mettent en lumière les conséquences de cette violence sur les individus et les communautés, ainsi que sur la perception de la réalité et de la normalité.

La guerre bipartite a trouvé son terme grâce à l'accord de paix de 1956, connu sous le nom de "Pacte de Benidorm". Cette entente mit fin aux hostilités et instaura un partage équitable du pouvoir entre les deux partis. Chacun eut ainsi la possibilité de gouverner à tour de rôle, avec des mandats présidentiels de quatre ans. Cependant, les retombées du conflit se firent sentir durablement dans le paysage politique et social de la Colombie, contribuant à l'instabilité politique et à la violence qui le caractérisaient.

Ce pacte a été un succès car il a mis fin au conflit entre les partis traditionnels, mais il a eu des coûts politiques indésirables. Les institutions politiques n’avaient que l'apparence de la démocratie. C'était une période de modernisation capitaliste, pendant lequel des millions d'habitants ont migré vers les villes et le chômage a augmenté, mais l'organisation au sein du système a stagné parce qu'elle avait peu de motivation pour mobiliser les électeurs ou incorporer les jeunes dans la pratique formelle. Finalement, l'accord de partage du pouvoir entre les partis a cédé face aux conditions politiques et socio-économiques qui ont favorisé la croissance des mouvements de guérilla, l'économie du marché noir et le trafic de drogue.

Les Goths et la famille conservatrice

Le film "Carne de tu carne" nous présente une famille principalement conservatrice. Le personnage de Julia Velazco, veuve de Madriñan, a part fonction dans le récit la révélation des informations sur le passé familial, les valeurs de la famille et sa position politique. Elle exprime ouvertement ses inclinations politiques et donne son point de vue sur l'avenir national en 1956. Dans ses répliques, elle évoque le coup d’état militaire qui a souffert le président conservateur Laureano Gomez en 1953.

JULIA	*JULIA*
El 13 de junio, la Virgen María bajó a Laureanito y subió a un policía.	*Le 13 juin, la Vierge Marie est descendue à Laureanito et a monté à un policier.*

Les paroles de Julia font écho avec nostalgie à la chute du Parti conservateur dirigé par Laureano Gómez, qui a été président de la Colombie entre 1950 et 1951. Laureano Gómez affichait ouvertement sa sympathie pour le nazisme et le fascisme, entretenait des liens avec le groupe des Leopards et admirait explicitement Adolf Hitler et Francisco Franco. En 1951, suite à des problèmes cardiaques, il décida de déléguer la présidence à un collaborateur. À cette époque, le pays était en proie à la violence, les Conservadores et les Liberales se disputant le contrôle de différentes régions du pays.

Le 13 juin 1953, le militaire Gustavo Rojas Pinilla mena un coup d'État et prit la présidence, tandis que Laureano Gómez s'enfuyait en Espagne. La date évoquée par Julia correspond à la chute du leader conservateur entre les mains du militaire libéral. À plusieurs reprises, le personnage de Julia exprime son mépris envers la présidence de Rojas Pinilla. Il est important de noter que l'intrigue se déroule en 1956, période pendant laquelle ce dirigeant était au pouvoir. Son régime serait par la suite principalement considéré par le Parti conservateur comme une dictature militaire.

Julia exprime la nostalgie des idéaux de la monarchie espagnole, une caractéristique ouvertement conservatrice. Cette nostalgie reflète une idéalisation du monde européen. La préférence pour l'étranger entrave le développement d'une identité propre, orientée davantage vers des modèles étrangers que vers l'intérieur du pays.

JULIA (a Luis)	*JULIA (à Luis)*
¿Te acuerdas de la última vez que estuvimos en Benidorm? ¿Que Fuimos a hablar con el doctor Laureano Gómez ? Ay, la madre patria, allí sí que hay buenos quesos. El manchego o el de Cabrales, comidos con un buen pan y sidra, son mejores que cualquier camembert o roquefort, o que esto. (Mirando el queso enlatado proveniente de los Estados Unidos) ¿Por qué no viviremos aquí como en España? Progreso, orden y buenos vinos.	*Te souviens-tu de la dernière fois que nous étions à Benidorm ? Que nous sommes allés parler avec le docteur Laureano Gómez ? Oh, la mère patrie, là-bas, il y a vraiment de bons fromages. Le manchego ou celui de Cabrales, dégustés avec un bon pain et du cidre, sont meilleurs que n'importe quel camembert ou roquefort, ou que ceci.*
ANA	*(En regardant le fromage en conserve en provenance des États-Unis)*
No seas tan goda, Julia.	*Pourquoi ne vivrions-nous pas ici comme en Espagne ? Progrès, ordre et bons vins.*
	ANA
	Ne sois pas si “goda”, Julia.

En Colombie, l'utilisation du terme "Godo" vise à identifier en particulier les membres du Parti conservateur qui sont couramment désignés sous ce nom. Il est pertinent de souligner que cette appellation trouve son origine étymologique dans le contexte des peuples germaniques ayant migré du nord pendant le Moyen Âge vers la région des Balkans, puis étendu leur présence jusqu'à la péninsule ibérique.

Le lien historique entre le mouvement gothique et la famille conservatrice colombienne est mis en lumière par le film "Carne de tu carne". Cette connexion étymologique entre les Goths et les Godos, remonte aux débuts du Moyen Âge, lorsque les peuples visigoths ont contribué à la formation de la première monarchie hispanique.

Les Goths se sont étendus entre la mer Baltique et la mer Noire à partir du IIIe siècle. Ces peuples parlaient le gothique et se sont divisés en deux groupes pour s'étendre dans la péninsule balkanique, puis en Italie et enfin en Ibérie. Les deux principales branches de ce peuple étaient les Ostrogoths et les Visigoths. Les Ostrogoths se sont installés au nord de la mer Noire et ont étendu leur influence directement jusqu'à la péninsule italienne. Les Visigoths ont quant à eux pénétré les côtes de la péninsule balkanique avant de se déplacer vers la Gaule et ensuite vers la péninsule ibérique. Les royaumes fédérés des Visigoths étaient des entités qui assimilaient les coutumes locales, adoptant différentes dérivations du latin au cours de leur expansion à travers

le continent européen, grâce à leur statut de soutien militaire accordé par l'Empire romain dans diverses régions.

Au fil des événements, la capitale du royaume visigoth a été successivement déplacée de Toulouse à Narbonne, puis à Barcelone. Le royaume visigoth d'Hispanie a joué un rôle crucial en tant que précurseur de l'empire espagnol, émergeant en tant que royaume unifié et indépendant. Lors de leur arrivée dans la péninsule ibérique, les Visigoths ont été confrontés aux langues hispano-romanes, entraînant une transformation de la racine étymologique "goth" en "godo". C'est pourquoi en espagnol, on fait référence aux peuples "Godos" pour désigner à la fois les Goths et symboliser les valeurs conservateurs de l'ancien empire espagnol.

Les valeurs familiales explorées par le film "Carne de tu carne" établissent un lien profond avec l'histoire des Visigoths, soulignant leur influence sur la formation de la culture hispanique. Cette connexion historique persiste à travers la transmission de ces valeurs par les élites, trouvant écho en Amérique latine. En mettant en scène cette relation peu explorée, le film révèle un aspect souvent négligé de l'histoire, reliant non seulement les peuples hispaniques contemporains à la monarchie espagnole, mais remontant également aux racines germaniques gothiques des Visigoths. Ainsi, "Carne de tu carne" revendique la dimension gothique de l'identité des peuples hispaniques en Amérique, considérés comme les porteurs de cette histoire complexe et riche.

La conquête de l'Amérique hérite des principes guerriers de la période de la« Reconquista » dans la péninsule ibérique, à savoir la proclamation de territoires au nom de l'empire espagnol et l'instauration du christianisme au-dessus de toute autre tradition, que ce soit musulmane dans le cas de la péninsule ou autochtone pour les peuples d'Amérique. Elle hérite également du système de contrôle féodal basé sur la servitude, évoluant vers d'importantes accumulations de richesse par les élites en Amérique latine.

En Colombie, le terme "godos" désignait les créoles qui, après l'Indépendance, exhibaient leur richesse et leur ascendance espagnole. Il était ainsi utilisé comme synonyme de "noble", "espagnol" ou "nouveaux riches". Ce terme s'est ancré dans le langage informel depuis la seconde moitié du XIXe siècle.

Le massacre: pratiques de violence.

Si nous revenons au siècle des Lumières, il devient évident que les scientifiques rationalistes du XVIIIe, à l'instar de Ranft, Flukinguer ou Calmet, ont principalement fondé leurs théories vampiriques sur des témoignages de guerre. Bien que la littérature gothique ait largement popularisé la figure du vampire, elle a curieusement

omis de prendre en compte les éléments liés à la violence armée ou aux conflits militaires.



Figure 20 - Photogramme du film “ Carne de tu carne ” Carlos Mayolo 1983.

On peut avancer l'hypothèse que l'exclusion délibérée du lien entre le vampire et les pratiques violentes de la guerre dans la littérature gothique pourrait être attribuée à l'influence du romantisme. Cette période a engendré une esthétique proche de la mort mais éloignée des réalités brutales de la guerre.

Dans tous les cas, les références directes à la guerre sont peu fréquentes dans les œuvres du XIXe siècle telles que "Le vampire", "Carmilla" ou "La véritable histoire du vampire »ou encore « Dracula ». Ces ouvrages semblent s'inscrire dans une atmosphère où les aspects plus sombres et mystérieux de la nature vampirique sont privilégiés, reléguant au second plan les réalités cruelles des conflits armés qui ont peut-être inspiré les premières théories sur les vampires.

Vlad Tepes Dracula, a donné forme au Dracula à partir des actes sanguinaires perpétrés lors des conflits contre les Ottomans au XVe siècle en Valachie. Les chroniques de Brodoc et d'autres récits documentent de manière explicite ces actions, incluant le massacre, l’empalement, la mutilation des corps, et même l’anthropophagie.

Dans "Carne de tu carne", le massacre se trouve au coeur de la racine vampirique de la famille Velazco. Le massacre y est lié à la mutilation des corps, aux prises d'otages et à la spoliation des terres. Ce film explore le massacre comme origine de leur malédiction. À différence du vampire traditionnel, celui du gothique tropical revendique son caractère guerrier.

Le massacre, est devenu un moyen récurent de dépossession des terres. Le film "Carne de tu carne" illustre de manière frappante le processus de dépossession des terres, une pratique historiquement employée par les armées conservatrices ou paramilitaires, principalement au service de l'aristocratie. Ce film dénonce la systématisation de cette pratique de dépossession de terres devenue courante en Colombie, en utilisant la figure vampirique comme instrument de critique.

L'amoncellement de cadavres est devenu une image emblématique du paysage colombien, tout comme les cadavres descendant les rivières, les vautours se nourrissant des morts et les fosses communes.

Le peintre Fernando Botero reprend ces motifs et les transpose dans une série de tableaux dédiée à la violence, produite de 1994 à 2003. L'une des œuvres de cette collection, intitulée "Masacre en Colombia", utilise la pile de cadavres comme élément central de sa composition pour souligner la brutalité et l'impact dévastateur de ces événements.

On peut constater que le massacre est un élément central de l'esthétique de l'horreur colombienne. Des scènes telles que la pile de cadavres deviennent emblématiques. Le film "Todos tus muertos" du réalisateur Carlos Moreno en 2011 tisse également l'intrigue autour de la mise en scène d'une pile de morts, résultat d'une massacre.

Le traitement du concept de massacre est transversal dans l'histoire de la littérature, cependant, il n'est pas fréquemment associé à la figure vampirique. L'historien argentin José Emilio Burucua, de l'Université Nationale de San Martin UNSAM, Argentine, suggère dans une interview réalisée par Leonardo Modelo et Ignacio Jawtuschenko en 2009 pour la revue Pagina/12, que le concept de massacre suscite une préoccupation en termes de traitement narratif depuis l'Antiquité, car c'est un acte injustifiable qui rompt la chaîne rationnelle de cause à effet.

Hay algo común desde los registros de Herodoto hasta las masacres de Ruanda, que es la dificultad de la narración. Algo que marca Herodoto es que el hecho de la masacre rompe con el tejido de las causas y los efectos. No hay una causa racionalmente determinada. Se produce algo que hay que narrar, pero a lo cual es difícil encontrarle las causas. Puede hablarse de detonantes, pero no de causas. Las causas por las que se perpetran las masacres son oscuras.	*Il y a quelque chose de commun depuis les registres d'Hérodote jusqu'aux massacres au Rwanda, et c'est la difficulté de la narration. Ce qui marque Hérodote, c'est que le fait dumassacre rompt avec le tissu des causes et des effets. Il n'y a pas de cause déterminée rationnellement. Quelque chose se produit qu'il faut narrer, mais auquel il est difficile de trouver des causes. On peut parler de déclencheurs, mais pas de causes. Les raisons pour lesquelles les massacres sont perpétrés sont obscures.*

José Emilio Burucua [102].

Pour ce qui concerne le contexte politique colombien, selon la définition de l'Indepaz, l'Institut d'Études pour le Développement et la Paix, un massacre est considéré comme tout "homicide intentionnel et simultané de plusieurs personnes (3 personnes ou plus) protégées par le droit international humanitaire (DIH), et en état de désarmement, dans les mêmes circonstances de temps, de mode et de lieu.

Une caractéristique qui rend le massacre particulièrement effrayant est qu'il est généralement associé à d'autres pratiques telles que la torture, la mutilation, l'abus sexuel et/ou l'anthropophagie.

Les massacres en Colombie se sont popularisés à partir des années 1920 lors de la hégémonie conservatrice avec deux événements tragiques : le massacre des "sastres" en 1919 et le massacre des "bananiers" en 1922. Ces épisodes ont marqué l'histoire du pays, laissant une empreinte indélébile sur la mémoire collective colombienne. Les "sastres" désignent les ouvriers du textile qui ont été victimes d'une répression violente lors d'une grève motivé par l'achat du gouvernement de costumes militaires provenant de l'étranger au lieu de privilégier l'industrie nationale. Quant au massacre des "bananeras", il fait référence à l'attaque brutale perpétrée contre des travailleurs des plantations de bananes par des forces militaires.

---

102 Alioto, S. (2018). Devastación : Violencia civilizada contra los indios de las llanuras del Plata y sur de Chile (siglos XVIII y XIX) [Índice e Intro]. Editorial Prohistoria. https://www.academia.edu/39225117/Devastaci%C3%B3n_violencia_civilizada_contra_los_indios_de_las_llanuras_del_Plata_y_sur_de_Chile_siglos_XVIII_y_XIX_%C3%8Dndice_e_Intro_

La question de la manière dont l'esthétique émerge autour des pratiques de violence, notamment les massacres, en Colombie, reste une interrogation ouverte. Cette évolution artistique soulève des questions complexes sur la nature de la représentation visuelle et narrative dans le contexte de la violence historique.

Gabriel García Márquez fait un usage conscient du concept de massacre et exagère la quantité de victimes dans le roman "Cent ans de solitude". Dans une interview, il explique comment il utilise ce concept dans la construction de l'esthétique du réalisme magique.

Cuando yo escribí Cien años de soledad pedí que me hicieran investigaciones de cómo fue todo y con el verdadero número de muertos, porque se hablaba de una masacre, de una masacre apocalíptica. No quedó muy claro nada pero el número de muertos debió ser bastante reducido. (…) Decir que todo aquello sucedió para 3 ó 7 muertos, o 17 muertos… no alcanzaba a llenar ni un vagón. Entonces decidí que fueran 3.000 muertos, porque era más o menos lo que entraba dentro de las proporciones del libro que estaba escribiendo.	*Lorsque j'ai écrit "Cent ans de solitude", j'ai demandé qu'on mène des recherches sur le déroulement des événements et sur le véritable nombre de morts, car on parlait d'un massacre, d'un massacre apocalyptique. Rien n'était vraiment clair, mais le nombre de morts devait être assez réduit. (...) Dire que tout cela s'est produit pour 3 ou 7 morts, ou 17 morts... ne suffisait pas à remplir ne serait-ce qu'un wagon. Alors, j'ai décidé qu'il y aurait 3 000 morts, car c'était à peu près ce qui correspondait aux proportions du livre que j'étais en train d'écrire.*

Gabriel García Márquez [103].

Les massacres, bien qu'ancrés dans l'histoire du XXe siècle, demeurent une pratique actuelle en Colombie, prenant une dimension qui semble s'installer au quotidien. Entre 1985 et 2012, on recense 1982 massacres, causant la mort de 11 751 personnes. En 2023, on dénombre 93 massacres pour un total de 300 victimes[104].

103 Informa, C. (2015, décembre 6). La Masacre de las Bananeras en Cien años de soledad : Cuando el realismo mágico le ganó a la historia oficial. Colombia Informa. http://www.colombiainforma.info/la-masacre-de-las-bananeras-en-cien-anos-de-soledad-cuando-el-realismo-magico-le-gano-a-la-historia-oficial/

104 https://indepaz.org.co/informe-de-masacres-en-colombia-durante-el-2020-2021/

Le vampirisme dans le contexte du gothique tropical transcende la simple métaphore de la violence pour devenir un acteur de guerre, réaffirmant ainsi un vampirisme ancré dans la conquête territoriale médiévale. Cette nuance, souvent absente du vampire moderne, se manifeste dans le film "Carne de tu carne" comme une revendication cathartique et dénonciatrice. La connexion entre le vampire et le massacre trouve sa légitimité dans les cycles de violence en Colombie, où le vampirisme devient une manifestation de la brutalité et de l'instabilité historiques.

Contrairement au vampirisme de la tradition occidentale, souvent teinté de nostalgie, le gothique tropical revitalise cette condition vampirique médiévale, l'inscrivant dans un récit contemporain fortement influencé par les réalités violentes du pays. Ainsi, le vampire devient une entité inextricablement liée aux tourments de la guerre, transcendant son rôle conventionnel pour devenir le témoin et le protagoniste des cycles de violence, offrant une perspective singulière sur la relation entre le vampirisme et le pouvoir dans le cinéma gothique tropical.

En effet, le vampire colombien dans le contexte du gothique tropical semble adopter une certaine réalité qui le distingue du vampire plus traditionnellement représenté. Alors que le vampire moderne est souvent associé à des thèmes de romance, de mystère et parfois même de glamour, le vampirisme dans le cadre du gothique tropical semble être ancré dans une réalité plus sombre et brutale.

Dans ce contexte, le vampirisme devient une métaphore plus directe de la violence et de l'instabilité historique, reflétant les cycles de guerre et de conflit en Colombie. Plutôt que d'être une figure romantique ou nostalgique, le vampire colombien devient un symbole de la brutalité et de la destruction qui ont marqué l'histoire du pays.

En revitalisant cette condition vampirique médiévale et en l'inscrivant dans un récit contemporain fortement influencé par les réalités violentes du pays, le gothique tropical offre une perspective unique sur la relation entre le vampirisme et le pouvoir. Le vampire devient ainsi un personnage plus réaliste, un témoin et un protagoniste des horreurs de la guerre, offrant une critique sociale et politique dénonciatrice.

La lutte de classes, la chasse aux vampires.

Dans le film "Carne de tu carne", les victimes privilégiées des attaques vampiriques appartiennent à la classe paysanne. Dès le début de l'intrigue avec le massacre perpétrée par Hebert au nom des Pájaros dans les contreforts de Caicedonia, jusqu'aux attaques des jeunes vampires, la classe paysanne est exposée et reste en embuscade, non seulement confrontée aux perversités des classes dominantes, mais

aussi aux fusils des groupes paramilitaires, au contrôle politique et à l'exploitation du territoire.

Dans "Carne de tu carne", Floresmiro, un homme paysan déplacé par la violence, devient, après avoir été attaqué par Andrés Alfonso et Margaret, le chasseur de vampires. Il lutte pour protéger son fils et éviter qu'il ne soit consumé par les forces obscures de la famille représentées par les deux jeunes vampires.

Floresmiro incarne les valeurs de la classe populaire paysanne et les exprime avec ses outils. La réaction de Floresmiro face à l'attaque des deux jeunes vampires est un acte héroïque émanant de la classe exploitée. Son arme est celle du paysan, le râteau, symbole du noble labeur de cultiver la terre. Dans la séquence d'arrivée d'Andrés et Margaret à la maison d'Emma, les deux paysans exhibent leurs outils, comme un présage. La femme de Floresmiro, enceinte, se soutient avec une pelle tandis que Floresmiro tient son râteau. Le râteau et la pelle s'interposent entre les paysannes et les jeunes vampires.

Malgré les efforts de Floresmiro pour tuer les jeunes vampires et leur donner une sépulture, les jeunes avaient déjà atteint l'immortalité. Les deux jeunes atteignent leur objectif, le lien indéfectible de leur amour acquiert une dimension éternelle.

L'évolution de la représentation des vampires, que ce soit dans la littérature ou le cinéma, a suscité une profusion de méthodes destinées à leur éradication. Depuis le XVIIIe siècle, il est possible de trouver des textes d'études sur le vampirisme parmi lesquels sont signalées les différentes méthodes de chasse et armes pour les combattre. Bien que la méthode la plus emblématique et récurrente dans les récits fictifs reste l'utilisation d'un pieu en bois, d'autres stratagèmes ont émergé au fil du temps. Des techniques telles que la décapitation ou l'incinération ne sont pas exclues.

Comme dans le cas du gothique tropical, de nombreuses œuvres de fiction ont pris des libertés avec les traditions vampiriques classiques, incluant la vulnérabilité à la lumière du soleil. Au long de l’histoire des vampires, de nouveaux outils ont été ajoutés à l'arsenal de lutte tels que l'arbalète et les projectiles en argent. En outre, diverses méthodes ont été développées pour repousser ces créatures de la nuit, incluant l'utilisation d'eau bénite, d'ail et de miroirs. En conséquence, à la fois les vampires eux-mêmes et les stratégies pour les combattre évoluent dans ce contexte spécifique, mettant en relief une adaptation continue face à un ennemi en perpétuelle transformation.

Effectivement, l'évolution du vampire dans la fiction contemporaine révèle une tendance à le rendre de plus en plus résistant aux adversités qui l'entourent. Cette transformation peut être interprétée comme une réponse aux besoins narratifs et aux

attentes du public, mais elle reflète également une volonté de revisiter et de moderniser le mythe.

Le "rateau", en tant qu'outil agricole manuel, met en lumière le travail intensif et la dureté des pratiques agricoles traditionnelles. Dans le contexte colombien, où de nombreuses régions rurales ne bénéficient pas de technologie avancée, cette image évoque une réalité où les agriculteurs comptent seulement avec leur force corporelle.

Les conflits internes du pays, en plus de représenter des obstacles politiques et sociaux, ont des répercussions sur le développement technologique des zones rurales. La non-technologisation du champ reflète alors une réalité qui entraîne des difficultés dans la transition de la production agricole à la transformation manufacturière. Par ailleurs, la classe paysanne colombienne est confrontée à divers obstacles, notamment l'absence de l'État dans des zones isolées et le manque d'infrastructures cruciales telles que des routes en bon état, des écoles et des centres de santé.

Contrairement au marteau et à la faucille, qui évoquent souvent le Parti communiste, le râteau ne peut être détourné de son usage quotidien pour en faire une arme. Il revêt ainsi une connotation d'impuissance. Toutefois, c'est précisément dans cette apparente vulnérabilité que réside sa force symbolique. C’est un outil qui renvoie directement au système d’organisation féodal et au Moyen Âge, évoquant ainsi une sorte d’organisation pyramidale et hiérarchique. Dans ce cas, le paysan, qui serait le sujet du seigneur, se révèle en utilisant son outil de travail. L'utilisation du râteau est un commentaire critique sur l'exploitation néo-féodale du champ colombien.

Le râteau, en tant que symbole, pourrait être interprété comme un signe de résistance face aux inégalités et à l'exploitation économique. Sa nature humble et son utilisation quotidienne dans des travaux agricoles simples soulignent la réalité quotidienne des travailleurs, souvent confrontés à des conditions difficiles. En dépit de sa simplicité, le râteau devient alors un emblème de lutte.

Son impuissance apparente se transforme ainsi en une puissante représentation de la persévérance, de la résilience et de la volonté de la classe ouvrière.

Le râteau n'est généralement pas associé à la chasse aux vampires dans la mythologie et la littérature vampiriques, mais plutôt à la chasse aux sorcières, confirmant ainsi les liens entre le vampire gothique et le vampire médiéval. Ce dernier, contrairement au vampire moderne, mêle les figures du vampire et de la sorcière, ainsi que leurs vulnérabilités respectives aux armes rudimentaires.

Ce retour en arrière proposé par le tropisme gothique du vampire moderne vers le vampire médiéval peut être interprété comme un symbole du retard en termes de

développement technologique auquel l'Amérique latine a été exposée, cette partie du continent n'ayant pas réellement connu la révolution industrielle.

1.6. CONCLUSIONS DE LA RECHERCHE

Cette thèse examine l'émergence de la figure du vampire dans le cinéma colombien, mettant en lumière ses influences, son origine, sa structure et sa signification sous l'optique de la construction de personnages.

La présente recherche explore les diverses influences qui ont façonné la caracterisation du vampire gothique tropical, en mettant en lumière trois groupes d'influences distincts. Cette analyse vise à dévoiler la richesse culturelle et historique sous-jacente à cette représentation singulière.

Le premier groupe d'influences, qualifié d'universel, plonge dans l'iconographie du vampire en intégrant les éléments du romantisme, de la littérature gothique, du vampire au cinéma et de la sous-culture gothique contemporaine. Ces sources variées ont convergé pour façonner la représentation universelle du vampire à partir de la tradition slave.

Le deuxième groupe, caractérisé par des influences pluriethniques, se concentre sur les racines culturelles profondes convergentes en Colombie. L'inclusion des racines gothiques des Wisigoths à travers l'empire espagnol, l'iconographie catholique, l'imagerie précolombienne et les cultes africains révèle un processus complexe de convergence. Le choc entre ces racines ethniques a engendré une hybridation culturelle, donnant naissance à une singularité d'imaginaires, d'esthétiques, de croyances et d'expressions artistiques qui se reflètent dans le vampire gothique tropical.

Le troisième groupe d'influences, qualifié de contextuel, se penche sur les processus politiques, économiques et sociaux de la Colombie. Ces influences dévoilent les profondes transformations historiques et contemporaines du pays. En se reflétant de manière allégorique à travers la figure du vampire, elles créent une toile de fond riche et complexe. Généralement, ces processus englobent des problématiques du XIXe et XXe siècles, contribuant ainsi à une compréhension profonde de la signification culturelle du vampire gothique tropical.

En examinant ces trois groupes d'influences, cette recherche offre une perspective holistique sur la genèse du vampire gothique tropical. La convergence de ces éléments universels, pluriethniques et contextuels crée une figure emblématique qui transcende les frontières culturelles et temporelles, illustrant l'interconnexion complexe entre la fiction gothique, la diversité ethnique et l'évolution socio-politique d'un pays.

La transposition de l'univers du vampire vers les tropiques s'opère grâce à la mise en œuvre de ces bases narratives, permettant ainsi l'appropriation du personnage par le contexte exotique, les problématiques sociales et la fusion avec l'environnement tropical.

Le gothique tropical emprunte au vampire traditionnel son origine aristocratique et son appétit pour le sang. Cependant, le vampire gothique tropical se distingue de l'archétype commun à plusieurs égards. À la différence du vampire gothique occidental, souvent conscient de sa condition immortelle et de ses besoins sanguinaires, le vampire gothique tropical s'engage dans une quête intérieure où la découverte de sa propre identité vampirique constitue le cœur même de son intrigue.

La démarche particulière du vampire gotique tropical réside dans un processus de révélation de soi, où le personnage explore ses propres instincts, pouvoirs et limitations. Cette quête introspective devient le moteur narratif, donnant lieu à une exploration profonde de son existence fantastique au sein de son contexte.

Le vampire gothique tropical offre une nouvelle perspective identitaire en fusionnant la mythologie vampirique avec une exploration introspective. Cette approche révèle les strates complexes et les nuances psychologiques du personnage, transcendant les conventions traditionnelles du genre pour présenter une figure en quête d'identité.

Cette quête d'identité s'inscrit dans le mouvement de renouveau de la figure vampirique qui a eu lieu dans la littérature et le cinéma à partir des années 1960. La redéfinition de la nature vampirique propre à cette époque a catalysé la résurgence du vampire au sein de la subculture gothique, opérant une fusion singulière entre la caractérisation des vampires et le mode de vie des sociétés contemporaines. Ce processus de métamorphose englobe l'intégration de perspectives émergentes, notamment celles des sociétés relativement récentes, telles que celles du continent américain. Le vampire traditionnel, en se transformant, s'adapte aux préoccupations et aux valeurs de la société de consommation, reflétant ainsi les changements culturels et sociaux en cours.

Le gothique tropical s'inspire des tendances cinématographiques des années 1960, revisitant les figures déjà conventionnelles de la littérature gothique européenne. À l'instar de réalisateurs tels que Roger Corman et Roman Polanski, le gothique tropical réinterprète la figure du vampire pour créer des personnages qui s'intègrent dans la culture populaire americaine.

Cette conceptualisation du vampire va au-delà des traits traditionnels en s'intégrant de manière singulière au contexte colombien, fusionnant le concept de cannibalisme. Cette symbiose entre le vampire traditionnel et l'imaginaire précolombien donne naissance à une représentation distinctive, où la figure du prédateur vampirique

s'entrelace avec des éléments culturels locaux pour créer une image à la fois effrayante et profondément enracinée dans l'identité locale.

Le gothique tropical va au-delà d'être un exercice stylistique pour devenir une esthétique contestataire. Ainsi, le gothique tropical de Cali offre une perspective engagée sur la figure du vampire dans le cinéma contemporain, alliant esthétique et critique sociale.

Les vampires, les enfants de la violence.

Dans le gothique tropical, le vampire devient le reflet d'un conflit palpable entre l'élite et les classes populaires profondément enraciné dans le territoire. Pour perpétuer son pouvoir, ce vampire recourt à des pratiques violentes, évoquant une réminiscence du système d'exploitation féodal au sein de la société contemporaine. La lutte pour le pouvoir est manifeste dans le vampire du gothique tropical, illustrant ainsi une lutte de classes et la normalisation de pratiques violentes. Cette représentation met en lumière les tensions sociales et politiques, dépeignant le vampire comme une métaphore des inégalités persistantes dans le tissu social.

Le vampire tropical, résultant des traumatismes sociaux, est marqué par le génocide, les massacres, la mutilation, ainsi que d'autres pratiques associées aux cycles de violence interne. C'est pourquoi nous retrouvons régulièrement des références historiques dans les récits cinématographiques de ce genre. Ces films témoignent d'une interconnexion profonde entre la fiction et la réalité. Les personnages, modelés notamment par des événements historiques spécifiques, revêtent une signification à la fois symbolique et réflexive.

En explorant la connexion entre le gothique tropical et des événements historiques tangibles, les vampires du gothique tropical deviennent des personnages chargés de mémoire, portant en eux les stigmates des pratiques de violence normalisées sur le territoire. Ce lien entre la fiction et l'histoire réelle permet aux créateurs d'élaborer des récits, capturant l'esprit d'une époque tout en explorant les préoccupations contemporaines à travers la lentille du fantastique.

Le vampire, en tant que figure emblématique, s'impose comme le commentateur privilégié d'une société en pleine mutation. Sa présence transcende le rôle de créature fantastique pour revêtir une dimension symbolique profonde. Il se transforme en un puissant vecteur de dénonciation, mettant en lumière les failles et les travers de la société.

En 1982, l'utilisation d'éléments du cinéma fantastique à des fins de critique politique n'était pas encore très répandue en Amérique latine, notamment en ce qui concerne le cinéma de fiction.

L'émergence du vampire en tant que symbole de critique sociale et politique trouve ses racines en Amérique latine, notamment avec le cinéma gothique tropical de Cali. Cette proposition a pris de l'ampleur, trouvant un écho significatif à Cuba avec le film "Vampiros en La Habana" de Juan Padrón en 1985. Le vampire dans le contexte tropical de l'Amérique latine offre ainsi une approche unique et engagée, transcendant les frontières géographiques et culturelles.

L'absence presque totale de références au cinéma latino-américain, en dehors du Mexique, peut s'expliquer par l'accès limité de la Colombie à la production cinématographique de ses pays voisins. On peut citer, par exemple, le film argentin « Vampiro negro » de Román Viñoly Barreto (1953), qui associe la figure du tueur en série à celle du vampire, ou encore « La Invasión de los vampiros » (1963) de Miguel Morayta. De même, l'anthropophagie carnavalesque dans « Macunaíma » (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, bien que ces œuvres auraient également pu s'inscrire dans la genèse du vampire anthropophage latino-américain, semblent distantes de la cinématographie colombienne jusqu'au début des années 1990 avec l'ouverture de nouveaux festivals el une circulation plus ample du cinéma d'auteur.

Bien que ce genre gothique ait été un mouvement cinématographique éphémère, ses causes demeurent pertinentes dans le contexte actuel, avec l'intention de prévenir la répétition des horreurs du passé et d'entretenir la mémoire collective. L'objectif est de raviver les conflits transversaux de l'histoire du pays et de les réactualiser à travers une nouvelle vision des vampires.

Le gothique tropical a ouvert la voie à une nouvelle forme de cinéma, où les éléments fantastiques et les archétypes traditionnels sont redéfinis pour attirer l'attention sur des questions cruciales de la société.

La genèse du vampire gothique tropical s'apparente à une construction complexe, analogue à celle d'un individu. En effet, ce dernier est forgé par une convergence singulière de la psychologie, de la sociologie, de la philosophie, de l'histoire, de la géographie et de la politique. Ces divers champs d'étude s'entremêlent pour former une œuvre composite, où chaque élément contribue à enrichir et à nuancer la caractérisation du vampire gothique tropical. Ce processus multidimensionnel dévoile ainsi une multitude de strates qui façonnent son existence fictionnelle, offrant ainsi une vision profonde et variée de la figure vampirique.

Du point de vue psychologique, on peut explorer les motivations profondes, les dilemmes intérieurs et les conflits psychiques qui façonnent le comportement du

vampire. Sur le plan historique, l'influence des événements passés et des époques révolues contribue à forger son identité, inscrivant le personnage dans une empreinte temporelle.

La sociologie joue un rôle crucial dans la construction du vampire gothique tropical en analysant comment les structures sociales et les interactions avec d'autres personnages influent sur son développement, ainsi que sur la population et le territoire. La dimension géographique ajoute une strate supplémentaire en considérant l'environnement dans lequel il évolue, intégrant les influences politiques et économiques, reflétant ainsi des commentaires sur le pouvoir, l'exploitation ou les inégalités sociales.

Du point de vue philosophique, le vampire peut incarner des concepts plus profonds, interrogeant la nature de l'existence, la moralité, ou la dualité entre la vie et la mort.

L'une des approches les plus visibles dans la construction des personnages vampiriques des réalisateurs du gothique tropical est celle définie par Voltaire dans son Dictionnaire de philosophie au XVIIIe siècle.

> *On n'entendait point parler de vampires à Londres, ni même à Paris. J'avoue que dans ces deux villes il y eut des agioteurs, des traitants, des gens d'affaires, qui sucèrent en plein jour le sang du peuple ; mais ils n'étaient point morts, quoique corrompus. Ces suceurs véritables ne demeuraient pas dans des cimetières, mais dans des palais fort agréables.*
>
> *Voltaire*[105]

Le philosophe attribue au vampire des caractéristiques liées à l'exploitation économique et à la domination des sociétés. Selon cette approche philosophique, le vampire est considéré comme une allégorie littéraire des problématiques sociales.

C'est dans la juxtaposition et l'entrelacement de ces différentes couches d'interprétation que se construit la figure monstrueuse, offrant ainsi une profondeur narrative et une portée symbolique qui transcendent les limites du genre et du media.

---

105 Voltaire. (1764). Dictionnaire philosophique, portatif. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626129s

Le vampire gothique tropical réintroduit le vampire au sein des conflits sanglants historiques, une dimension souvent négligée par la littérature gothique et le cinéma du XXe siècle. Cette variante du vampire, enracinée dans des décors tropicaux, offre un cadre unique où les éléments fantastiques du vampirisme se fondent dans les réalités historiques et politiques de régions marquées par des affrontements armés. Ainsi, le vampire gothique tropical devient un symbole des tensions et des luttes pour le pouvoir dans des contextes historiques spécifiques, ajoutant de la profondeur à la narration vampirique. Cette approche renouvelle le mythe du vampire en le replaçant dans un contexte plus vaste et complexe, enrichissant l'imaginaire gothique de nouvelles dimensions narratives et symboliques.

Dans le cadre de l'élaboration de cette thèse, un voyage a été entrepris en Roumanie afin d'étudier les conditions historiques ayant influencé l'émergence du vampire, à la fois dans le folklore local et dans la littérature gothique. Lors d'un entretien au château de Dracula de Bram, le guide et spécialiste de l'histoire de Dracula, Matei Simion Petrișor, a confirmé l'une des hypothèses sur lesquelles repose cette étude. Il est apparu que le point de convergence entre le vampire gothique et le vampire tropical réside dans leurs origines liées aux conflits armés, où le vampire émerge comme un phénomène d'après-guerre et la transformation d'une réalité bien plus sanglante et terrifiante en récit fictionnel.

The origin of Vampires it's not necessary a war, but we have to accept that a war a battle it' s always a tragedy, many people are dying and specially in this area. That's the reason why Bram Stoker set the location in Transylvania, because of so many battles and wars that took place in this area; and it's kind of the field, the bloody field. Between the western powers and the eastern powers.

So because of all this innocent blood, there are so many stories of vampires, because there is the saying not only in Romania that: The blood will cry out loud and it will come out from the other world and the creatures will come and fight for us, with wolfs and bats, vampires and Srigôis, so yeah, the fact that they were so many battles and wars in this area, is the reason why are so many stories with vampires and superstitious because of the innocent blood that is so persistent in this area.

L'origine des vampires n'est pas nécessairement une guerre, mais nous devons accepter qu'une guerre, une bataille, est toujours une tragédie, de nombreuses personnes meurent, en particulier dans cette région. C'est la raison pour laquelle Bram Stoker a choisi la Transylvanie comme lieu de l'action, en raison des nombreuses batailles et guerres qui ont eu lieu dans cette région ; c'est un peu le champ de bataille, le champ ensanglanté, entre les puissances occidentales et les puissances orientales.

Donc, à cause de tout ce sang innocent, il y a tellement d'histoires de vampires, car il y a un dicton non seulement en Roumanie : "Le sang criera fort et il sortira de l'autre monde, et les créatures viendront se battre pour nous, avec des loups et des chauves-souris, des vampires et des Strigoi". Donc oui, le fait qu'il y ait eu tant de batailles et de guerres dans cette région est la raison pour laquelle il y a tant d'histoires de vampires et de superstitions à cause du sang innocent qui persiste dans cette région.

Matei Simion Petrișor

La Colombie a été témoin de plusieurs périodes de violence intense tout au long du XXe siècle. Cette violence, initialement concentrée en milieu rural, a progressivement entraîné le déplacement des populations vers les villes, qui ont subi une croissance rapide et incontrôlée. Les tensions entre le pouvoir et la population civile ont donné lieu à des phénomènes de violence à la fois répressive et révolutionnaire, ainsi qu'à d'autres phénomènes tels que l'accumulation de richesses illicites. La lutte pour le pouvoir et la domination de la terre ont été une constante dans l'histoire de la Colombie, ce qui a donné lieu à l'installation d'une violence démesurée et à une tradition sanguinaire transmise de génération en génération.

La société colombienne des années 1980 était confrontée à d'importants problèmes tels que la violence, la corruption, le trafic de drogue et les inégalités de classe. Ces réalités sociales se reflétaient dans le cinéma gothique tropical, qui utilisait le vampire comme une métaphore puissante pour explorer ces questions. Le vampire est devenu un moyen d'exprimer les conflits internes et externes, la lutte pour le pouvoir, l'accumulation de richesses, la concentration de la terre et la rébellion.

Toutes ces formes de violence ont contribué à l'émergence de monstres modernes très réels, prenant une forme allégorique à travers le vampire gothique tropical.

Luis Ospina aborde ces sujets en mettant en avant le point de vue de la victime. Dans ses films, les personnages vampiriques peuvent être perçus comme des victimes de leur condition, d'un système, ou comme des métaphores des personnes opprimées ou exploitées. Il met ainsi en lumière les conséquences dévastatrices de la violence sur les individus.

D'autre part, Carlos Mayolo se positionne du point de vue du bourreau. Cela signifie qu'il explore la violence à travers le regard et les actions des personnes exerçant le pouvoir ou commettant des actes violents. Ses films peuvent mettre en scène des personnages vampiriques qui incarnent le côté oppressif ou dominant de la société, reflétant ainsi les tensions de classe, les abus de pouvoir ou les conflits sociaux.

Ainsi, tandis que Ospina se concentre sur les effets et les conséquences de la violence du point de vue des victimes, Mayolo examine plutôt les causes et les motivations des actes violents du point de vue des bourreaux, offrant ainsi des perspectives complémentaires sur la violence et son impact dans la société.

Ces deux réalisateurs, à travers leur travail, offrent des pistes claires en matière de construction cinématographique et d'assimilation de l'histoire, ce qui aide incontestablement à percevoir le cinéma comme un outil de compréhension de la réalité et une opportunité de donner un nouveau sens aux événements traumatisants, tant du point de vue collectif qu'individuel.

2. VOLET CRÉATION

Ce projet de long métrage vise à mettre en pratique des observations apportées par la recherche et l'étude des personnages vampiriques du cinéma gothique tropical. L'intention est de créer un récit cinématographique à partir de la construction d'un personnage vampirique inspiré des cycles de violence les plus récents, notamment la période entre 1982 et 2022. Cette période a été marquée par la lutte armée entre les groupes de guérilla, des groupes paramilitaires et l'État, ainsi que par la croissance des grands cartels de la cocaïne qui ont alimenté la guerre. Ces processus ont approfondi l'impact de la violence dans la société colombienne, entraînant l'affaiblissement de la production agraire et encore l'exode des communautés rurales vers les grandes villes.

Ce processus de recherche et de création vise à réintroduire la figure du vampire dans la société colombienne en s'appuyant sur les références cinématographiques et historiques locales existantes, notamment celles mises en pratique par le mouvement du gothique tropical. Cette approche permet de retracer les dimensions symboliques et allégoriques du vampire en lien avec les réalités sociales et historiques du pays.

L'exploration des esthétiques du genre fantastique sont profondément passionnantes. Ce travail de création s'inspire de sujets historiques, ainsi que de mon vécu personnel, sociale et familiale. ce chapitre de création propose la construction d’une dramaturgie à la fois locale et universelle, inspirée du contexte colombien.

L’objectif ici est de fusionner le parcours académique et professionnel afin de continuer à développer une dramaturgie dans la réalisation de films. J'aspire à poursuivre cette quête artistique en créant des films qui établissent des liens de collaboration, principalement entre la France et la Colombie, que ce soit dans le cadre d'échanges académiques ou de coproductions cinématographiques.

Avec l'écriture d'un film de fiction, l'exploration du thème des vampires ainsi que l'intérêt vif pour les éléments fantastiques et la volonté d'assimiler et de donner une nouvelle signification à l'histoire prennent une forme concrète. La magie, la sorcellerie, les mondes imaginaires, l'étrangeté, les révélations mystiques, les visions religieuses et la monstruosité sont autant de sources d'inspiration majeures pour ce travail artistique. Cependant, c'est spécifiquement à travers le vampirisme que mon attention est captivée en raison de sa force symbolique et de sa capacité à évoluer dans le temps.

Ce travail reflète mon intention de jouer un rôle clé dans la création de personnages vampiriques dans le cinéma colombien, en mettant particulièrement l'accent sur l'utilisation du vampire comme allégorie de la violence. Mon ambition est d'exploiter le vampirisme comme un puissant moyen d'interpréter et de commenter les aspects sombres et perturbants de la réalité, tels que les conflits armés, les tensions sociales et les traumatismes historiques.

Ce choix s'explique par le schéma de relation conflictuelle inhérent au vampirisme, où un être dominant se nourrit d'un être dominé de manière à la fois prédatrice et parasitaire. La symbiose entre la victime et le vampire est une source d'exploration profonde et riche. La figure vampirique offre une métaphore captivante qui peut être investie non seulement pour refléter des aspects de la société, mais aussi pour les transformer à travers l'art. Ainsi, ma thèse se concentre sur l'étude de la figure vampirique dans le but de favoriser l'émergence de nouveaux récits vampiriques inspirés de la réalité sociale colombienne.

Afin d'illustrer la profondeur de la terreur que la Colombie a endurée tout au long d'un conflit prolongé et épuisant, je me pencherai sur les mots éloquents de Francisco De Roux[106], président de la Commission de la vérité au sein de la Juridiction Spéciale pour la Paix (JEP), prononcés lors du compte rendu final le 28 juin 2022. Dans son discours, il a su utiliser une analogie évocatrice pour aborder avec sensibilité un sujet aussi délicat.

“Llamamos a sanar el cuerpo físico y simbólico, pluri-cultural y pluri-étnico que formamos como ciudadanos y ciudadanas en esta nación. Cuerpo que no puede sobrevivir con el corazón infartado en el Chocó, los brazos gangrenados en Arauca, las piernas destruidas en Mapiripán, la cabeza cortada en el Salado, la vagina vulnerada en Tierra alta, las cuencas de los ojos vacías en el Cauca, el estomago reventado en Tumaco, las vertebras trituradas en Guaviare, los hombros despedazados en el Urabá, el cuello degollado en el Catatumbo, el rostro quemado en Machuca, los pulmones perforados en las montañas de Antioquia y el alma indígena arrasada en el Vaupés.”

"Nous appelons à la guérison du corps physique et symbolique, pluri-culturel et pluri-ethnique que nous formons en tant que citoyens et citoyennes dans cette nation. Un corps qui ne peut survivre avec un cœur infarcté au Chocó, des bras gangrenés à Arauca, des jambes détruites à Mapiripán, une tête coupée au Salado, une intimité violée à Tierra Alta, des orbites oculaires vides dans le Cauca, un estomac éventré à Tumaco, des vertèbres broyées à Guaviare, des épaules déchirées dans l'Urabá, une gorge tranchée dans le Catatumbo, un visage brûlé à Machuca, des poumons perforés dans les montagnes d'Antioquia et une âme indigène ravagée dans le Vaupés."

Francisco de Roux[107].

106 Capital (Producteur). (2022, juin 28). Francisco de Roux en la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad | Especiales Capital. https://www.youtube.com/watch?v=ZkZ5QOugnJw

107 Jurisdicción Especial para la Paz. (s. d.). Consulté 8 juillet 2022, à l’adresse https://www.jep.gov.co:443/Paginas/Inicio.aspx

Ce texte révèle une dualité qui caractérise cette recherche-création, tant dans sa forme que dans son contenu. Il se distingue par le traitement d'un sujet profondément douloureux, manifesté à travers des choix stylistiques tels que l'accumulation, la composition fragmentaire et une dimension géographique qui le relie au réel. Ces choix ne sont pas anodins, car ils reflètent des intentions profondes de réconciliation et de guérison mémorielle.

Ainsi, à travers l'art cinématographique, ce chapitre cherche à offrir une perspective sur le processus de résilience individuelle et collective. Il nous rappelle que le cinéma est une puissante forme d'expression qui peut servir de catalyseur pour surmonter les traumatismes du passé et comprendre les conséquences actuelles.

Il n'y a rien de fantastique

Dans ce travail, je m'engage à réconcilier l'intime et le politique, à tisser des liens entre mon histoire personnelle et celle de mon pays. C'est une exploration profonde et introspective, où je me confronte aux réalités complexes qui ont marqué à la fois mon parcours individuel et l'évolution de ma société. Je suis convaincu que mon histoire personnelle est étroitement liée aux forces politiques et sociales en jeu, et que comprendre cette connexion est essentiel pour saisir pleinement les enjeux qui nous entourent. Ainsi, cette démarche va au-delà de la narration biographique ; elle vise à offrir une nouvelle perspective sur le passé, le présent et l'avenir, en invitant à une réflexion approfondie sur les interactions entre l'individu et la collectivité. En réconciliant l'intime et le politique, j'espère ouvrir des voies de dialogue et de compréhension mutuelle, contribuant ainsi à la construction d'un avenir où ces deux dimensions peuvent coexister de manière harmonieuse.

Je dois ma fascination pour le fantastique principalement à mes grands-parents et à leur cercle social. Pour moi, ils incarnaient à la fois l'amour interdit et les disparités de classe, ayant contracté un mariage secret en raison de leur différence de statut social. Ma grand-mère, fille d'un propriétaire terrien, et mon grand-père, issu des quartiers les plus déshérités du centre-ville.

Les récits de ma grand-mère étaient empreints d'histoires fascinantes sur le mysticisme et la sorcellerie. Elle racontait avec assurance que son père, José María Salazar, possédait le don de divination.

Les histoires familiales que j'ai entendues ont souvent une dimension quasi magique, impliquant fréquemment l'intervention d'esprits, des rituels chamaniques ou de

sorcellerie, ainsi que des manifestations divines ou diaboliques. Tout cela se déroulait dans le contexte d'une vie quotidienne profondément marquée par la violence en Colombie.

La chambre de mes grands-parents abritait une photographie de l’arrière-grand-père.



Figure 21 - Photo de José Maria Salazar. © 2007 Felipe VARGAS.

Dans les années 1930, durant sa jeunesse, il exerçait la fonction de facteur à la poste, parcourant la région à dos de mule pour distribuer le courrier. Cette époque a été marquée par la fin de l'hégémonie conservatrice, déclenchant les premiers symptômes de répression politique envers la population liberale. En côtoyant les habitants de ce pays profond et enchanteur, il a découvert la mystique indigène, la magie africaine et la foi catholique. Grâce à son labeur, il a réussi à amasser suffisamment d'argent pour acheter un terrain à Guadalajara de Buga et y ériger une ferme dédiée à la production agricole. Il élevait des vaches, des chevaux, cultivait du café, et élevait des poules et des cochons, tout en fondant une grande famille dont ma grand-mère était la fille aînée.

Selon ma grand-mère, lorsqu'un problème survenait, il se retirait dans un bureau avec un crapaud, un chansonnier de l'église et des clés. C'était à ce moment-là qu'il invoquait le pouvoir de la divination et, une heure plus tard, il en ressortait avec toutes les réponses. Un jour, il a constaté que du café était volé sur sa propriété et que des sacs disparaissaient de l’inventaire. Grâce à cette pratique, il parvenait à démasquer quiconque voulait lui nuire. Ainsi, il a pu identifier les responsables du vol de café et l'endroit où le vol était dissimulé.

Bien que je n'aie jamais eu la chance de rencontrer mon arrière-grand-père, je l'imaginais toujours comme un aventurier mystique à partir de la vieille photo en noir et blanc. Ma grande mère se plaignait tout le temps de ne pas avoir eu l'occasion d'apprendre les mystères connu par son père.

J'ai le pressentiment qu'il a pu établir sa résidence dans la zone rurale de la ville de Buga pendant la période de l'hégémonie libérale, entre 1930 et 1946. C'est dans le département de la Vallée du Cauca que l'univers mystique dont je vous parle a pris forme. Ce lieu est habité par des individus dotés d'une vision du monde singulière, ancrée dans une diversité culturelle profonde. Le mélange des racines culturelles et l'histoire qui se déroulent dans la Vallée du Cauca ont également fortement marqué ma perspective personnelle sur le monde.

Les familles d'origine populaire en Colombie résultent d'un mélange de personnes provenant de divers horizons. Pendant la colonisation, le territoire a été peuplé par des colons européens, qui ont annulé et déplacé les populations indigènes tout en introduisant des esclaves africains. Par la suite, durant la République, les guerres constantes ont contraint les gens à se déplacer à nouveau, provoquant ainsi la circulation et le mélange de la population et formant les grandes capitales colombiennes du XXe siècle. Ces mouvements démographiques ont installé une série de représentations qui, bien que dominées par l'iconographie catholique, incluent des caractéristiques mystiques précolombiennes, la magie africaine et son association avec le diable.

Ainsi, les récits populaires colombiens sont un amalgame de ces différentes influences culturelles. Ils narrent des contes de créatures fantastiques, de héros et de personnages mythiques qui reflètent la diversité de la culture colombienne. Ces récits sont souvent transmis de manière orale et continuent à faire partie intégrante du quotidien des Colombiens. En somme, les récits populaires sont un témoignage de la richesse culturelle et de la diversité de ce pays. Ils reflètent l'histoire et les différentes influences qui ont façonné la culture.

La combinaison de différentes visions du monde et de l'évolution historique complexe de la Colombie trouve une expression dans le genre littéraire du réalisme magique. De nombreux écrivains et artistes colombiens ont utilisé le réalisme magique pour décrire la complexité de leur pays, mêlant la réalité brutale du conflit armé à des éléments fantastiques et mystiques. Ils ont ainsi créé des œuvres d'une grande richesse et d'une grande profondeur, qui témoignent de la force de la créativité face à l'adversité.

Le réalisme magique est une esthétique littéraire qui consiste à intégrer des éléments fantastiques ou surnaturels dans un contexte réaliste, créant ainsi une atmosphère onirique et poétique. L'écrivain colombien Gabriel García Márquez est l'une des

figures de proue de ce mouvement artistique. Dans ses œuvres, il évoque les processus familiaux et sociaux présents dans la région caribéenne, offrant un aperçu de la société environnante. La littérature de García Márquez a connu un immense succès en raison de sa capacité à représenter la tradition populaire ainsi que les défis et les obstacles qui lui sont associés. Cependant, en lisant “Cent ans de solitude”, on peut constater que la magie a toujours une facette sombre, derrière laquelle se dévoile un monde de violence et de mort.

“Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dioentonces un coletazo de dragón, y los mandó enuna oleada compacta contra la otra oleadacompacta que se movía en sentido contrario,despedida por el otro coletazo de dragón de la calleopuesta, donde también las ametralladorasdisparaban sin tregua. Estaban acorralados, girandoen un torbellino gigantesco que poco a poco sereducía a su epicento porque sus bordes iban siendo sistemáticamente recortados en redondo,como pelando una cebolla, por las tijerasinsaciables y metódicas de la metralla.”	*"Les survivants, au lieu de se jeter au sol, ont essayé de retourner sur la place, mais la panique a alors donné un coup de queue de dragon et les a envoyés comme une vague compacte contre une autre vague compacte qui se déplaçait dans le sens opposé, repoussée par l'autre coup de queue de dragon de la rue opposée, où également les mitrailleuses tiraient sans répit. Ils étaient acculés, tournoyant dans un gigantesque tourbillon qui se réduisait peu à peu vers son épicentre car ses bords étaient systématiquement taillés en rond, comme en épluchant un oignon, par les ciseaux insatiables et méthodiques de la mitraille.."*

Fragment « Cent ans de solitude » Gabriel Garcia Marquez [108].

J'ai été témoin de nombreux épisodes violents à la télévision, mais aussi dans la vie réelle depuis mon plus jeune âge. Que ce soit à l'intérieur des maisons, sur la place publique ou en pleine nature, l'esthétique de la violence a façonné la société colombienne de façon médiatique mais aussi de façon directe.

L'événement qui a le plus marqué ma mémoire est l'assassinat d'une femme dans un transport en commun. J'avais seulement 7 ans lorsque ma mère et moi prenions le bus de Buga à Cali, un dimanche soir après avoir passé le week-end chez mes grands-parents. Peu de temps après le départ, je me suis endormi dans le confort de mon siège, comme à l’accoutumée.

[108] García Marquez, G. (1982). *Cien años de soledad* (Debolsillo). Contemporánea.

Cependant, j'ai été brusquement réveillé par un geste violent du chauffeur, qui conduisait de manière dangereuse et avait une altercation avec des personnes dans un véhicule blanc 4x4. Ma mère m'a expliqué que le chauffeur se disputait avec un autre conducteur en raison de leur conduite sur la route. Le bus roulait à grande vitesse, et une atmosphère d'anxiété régnait parmi tous les passagers.

À quelques kilomètres de Palmira, le 4x4 a dépassé le bus par la droite. Le conducteur du 4x4 a sorti son pistolet par la fenêtre et a tiré plusieurs fois sur le chauffeur du bus. La terreur s'est emparée de tous les passagers, y compris moi et ma mère. Nous nous sommes cachés du mieux que nous le pouvions, tandis que des cris et des pleurs résonnaient dans le bus. Après que les coups de feu se sont tus, un silence pesant s'est installé, seulement interrompu par les commentaires des passagers et les pleurs d'un enfant qui avait presque mon âge.

C'est alors que nous avons réalisé que la dame qui était assise à côté de cet enfant avait été touchée par les tirs. Elle était décédée sur le siège, laissant l'enfant orphelin de mère. L’enfant en choc, pleurant encore. Une tache de sang sur sa tempe droite indiquait l'endroit où la balle avait pénétré. La terreur dans les yeux de l'enfant et l'immobilité de sa mère ont profondément bouleversé tous les passagers. Pour ma part, j'ai été choqué et j'ai compris à quel point la vie peut être fragile, et que la mort peut survenir à tout moment.

Je me suis identifié à l'enfant qui était comme moi, en voyage avec sa mère, et j'ai réalisé que ma propre mère aurait pu être touchée elle aussi. J'ai été envahi par un mélange de rage, de peur et d'angoisse, me demandant ce qu'il adviendrait de moi si ma mère était assassinée.

Pendant mon enfance, ma mère m'emmenait souvent au cinéma. Nous habitions à Cali, où ma mère faisait des études d'administration à l'université. Il y avait des salles de cinéma partout dans la ville. Je me souviens que le premier film que j'ai vu était Pinocchio, le dessin animé de 1940 produit par Walt Disney. J'avais environ 4 ans à l'époque. C'était dans le théâtre Aristi. Je me rappelle du granit rouge sur le sol du hall d'entrée, des grands portails dorés avec des vitres réfléchissantes, des silhouettes sur les murs et des sculptures. Ce jour-là, même si je savais que l’image provenanit de la projection d’un film, j'ai pleuré profondément. J'étais triste pour la séparation de Pinocchio et de son grand-père, je ressentais la culpabilité de dire des mensonges. Je ne pouvais m'empêcher de ressentir de la douleur pour le destin fatal du protagoniste, la scène qui m'a le plus choqué était celle de la transformation des enfants en ânes. J'ai compris la grande responsabilité de choisir entre le bien et le mal. Ce jour-là, j'ai compris le véritable pouvoir du cinéma. Contrairement à la télévision, le cinéma avait la capacité de me rendre profondément sensible, tandis que la télévision avait la capacité de me rendre indifférent. C’est le principe d’identification avec le personnage. En 1987, j'étais déjà habitué à voir à la télévision des images beaucoup

plus violentes qui pourtant ne me causaient aucun type d'empathie. Plus tard j'ai confirmé que le drame est un bien plus puissant facteur d'identification que la caractérisation. À la maison, nous avions l'habitude (et c'était normal) de manger le midi et le soir avec la télévision allumée. Tandis que la famille partageait le rituel de l'alimentation, à la télévision, des images de massacres, d'attentats, de prises en otage et de tortures étaient diffusées. J'étais anesthésié par les médias, complètement tétanisé.

La dichotomie entre le cinéma et la télévision constitue un aspect central de ce travail. Mon désir de m'engager dans le domaine cinématographique découle de ma conviction que le cinéma a le pouvoir de susciter une profonde compréhension et une sensibilité vis à vis de l'histoire. Cette conviction est étroitement liée à mon expérience contrastée entre le cinéma et la télévision.

À la télévision, j'ai été témoin de l'incendie du palais de justice après l'invasion du groupe de guérilla M-19. J'ai également vu des enlèvements perpétrés par la guérilla, et les accords de paix échouer constamment. J'ai été témoin de la manière dont les trafiquants de drogue faisaient exploser des bombes, et comment la société devenait de plus en plus corrompue, rendant le pays plus dangereux. J'ai compris que la violence armée n'était qu'une conséquence de la violence économique et sociale. J'ai vu la société colombienne déchirée, traversée par un conflit historique et toutes sortes de trafics. En 1989, des bombes explosaient dans les avions, devant les postes de police et dans les imprimeries des journaux. J'avais alors 7 ans et mon pays préparait sa nouvelle constitution.

Je m'interroge sur la valeur de la vie en Colombie. Je pense à tous ces morts qui défilent à la télévision chaque jour. Je réfléchis à la persistance de la violence dans le pays et à la manière dont cette brutalité est ancrée dans nos esprits. Une image me hante : celle d'une famille réunie autour de la table, fixant le journal télévisé qui diffuse des images de morts et de combats. Les corps des victimes s'entassent à l'écran tandis que les membres de la famille poursuivent leur repas.

Les événements vécus, les personnes rencontrées et les images des médias ont façonné ma perspective et ont contribué à forger ma sensibilité envers les aspects liés au sang et à la mortalité. Elles ont laissé une empreinte profonde dans ma mémoire, alimentant ainsi mon questionnement et ma curiosité sur ces sujets complexes.

En 2015, le corps de mon grand-père José Orlando Pedraza a été découvert suspendu à un arbre de *Pithecellobium dulce*, également connu sous le nom de "Chiminango", derrière la ville de Buga, sur la colline "el Derrumbado". Cette même colline avait été le théâtre d'affrontements entre les libéraux et les conservateurs en 1860 pour le contrôle de la vallée du Cauca. Une vidéo intitulée "Octogénaire suicide" a été diffusée sur les réseaux sociaux, mais quelque chose n'était pas logique : son corps

n'était pas complètement suspendu, il était crispé, les genoux pliés et les bras tendus en résistance. Plus tard, lors de l'examen des documents, les intervenants du Centre Technique de Recherche (CTI) ont signalé qu'il s'agissait d'un homicide. Ce faux suicide au sein de ma famille a déclenché une série de conflits internes. Les membres de la famille étaient divisés : certains soutenaient la thèse selon laquelle il s'agissait d'un suicide, tandis que d'autres soupçonnaient un assassinat intra familiale. Aujourd'hui, la famille est déchirée.

Entre 2010 et 2020, le pessimisme qui régnait dans les rues de Cali reflétait un sentiment généralisé de désespoir et de découragement parmi la population. Une grande partie de la jeunesse exprimait un profond sentiment d'impuissance face à leur situation, ce qui a entraîné une augmentation des cas de dépression, de toxicomanie et de suicide. C'était le prélude à l'éclatement social de 2021.

Chaque suicide était entouré d'un sentiment de confusion, créant un mystère non résolu supplémentaire. Au fil des années, ces décès ont laissé des vides et des relations brisées, comme une accumulation de tragédies. C'est dans ce contexte que j'ai rencontré mon *parche*[109] pour la dernière fois à Cali, lors des adieux à notre ami Felipe Valdivieso, à la maison funéraire San Fernando, puis au cimetière métropolitain du sud. Nous partagions tous la douleur de la perte et la nostalgie qui en découlait.

Le référendum de 2016 qui a rejeté les accords de paix avec les FARC a assuré la perpétuation d'un conflit absurde et autodestructeur.

Cependant, le rejet des accords par le référendum a montré à quel point les divisions et les conflits étaient encore présents dans la société colombienne. Les partisans du "non" ont évoqué des craintes et des inquiétudes quant aux conditions des accords de paix, tandis que les partisans du "oui" ont plaidé pour une paix durable et une réconciliation nationale.

Malheureusement, le rejet des accords a engendré une période de confusion et d'incertitude quant à l'avenir du pays. Le conflit armé s'est poursuivi et s'est même intensifié dans certaines régions, infligeant des souffrances inutiles à la population civile. Les initiatives de paix ont été mises en suspens, prolongeant ainsi les souffrances et les injustices dans le pays.

Le nouveau Code de police de la Colombie, qui est entré en vigueur en 2016, a été conçu dans le but de renforcer la sécurité et la prévention du crime dans le pays. Cependant, certains aspects de ce Code ont soulevé des préoccupations quant à leur impact potentiel sur les droits civils et la liberté d'expression. En effet, ce Code a

[109] Groupe d'amis

accordé aux agents de police des pouvoirs d'intervention accrus, renforcé les unités anti-émeute et parfois stigmatisé les manifestations sociales.

Cependant, les partisans du Code de police affirment qu'il est nécessaire pour garantir la sécurité et la prévention du crime dans un pays où la criminalité est souvent liée aux activités illégales telles que le trafic de drogue.

En 2018, j'ai pressenti le pire pour la Colombie. J'ai fait un rêve dans lequel du sang coulait dans la fontaine et la canalisation de l'avenue Jimenez de Quesada à Bogota. Ce rêve était une vision sombre de l'avenir de la Colombie. Les rues étaient remplies de communautés indigènes déplacées par la guerre, vivant dans une misère absolue et réprimées violemment par les forces de police. Les emplois devenaient de plus en plus précaires et rares. Le pays était rempli de main-d'œuvre bon marché venant de l'immigration. Les dirigeants politiques étaient caractérisés par la corruption et la désinformation. Le coût du système de santé colombien épuisait les salaires des utilisateurs. Je savais qu'à un moment donné, tout cela allait exploser. Que la Colombie allait expérimenter encore des processus durs et difficiles.

La pandémie de Covid-19 en 2020 a exacerbé les problèmes sociaux et le pays a sombré dans la faim, le chômage et la criminalité. Le 28 avril 2021, la Colombie a connu le plus grand soulèvement social de son histoire. Les jeunes sont descendus dans les rues pour défendre leurs droits et la réponse de l'État a été une répression violente sans précédent. Les armes de l'État étaient pointées sur leur propre peuple. Des corps de manifestants mutilés sont apparus dans les rivières, dans les containers de poubelle, d'autres ont été disparus et certains ont perdu un oeil.

> *Il n'ya a rien de fantastique. Nous imaginons que ce qui est, sera ou a été.*
>
> *Honoré de Balzac*[110]

110 Balzac, H. de, & Crépet, J. (1910). Pensées, sujets, fragmens. Paris : A. Blaizot. http://archive.org/details/pensessujetsfr00balz

2.1. CONSTRUCTION DU PERSONNAGE VAMPIRIQUE

Pour élaborer le personnage vampirique, des reportages vidéo relatifs au conflit colombien sont examinés, mettant en exergue l'obsession pour le sang et le cannibalisme. Ces témoignages visent à identifier des expériences, des personnages, des profils et des conflits qui pourraient servir de base à la création d'une espèce vampirique. Il est essentiel de souligner que l'analyse de ces contenus s'inscrit dans le cadre de la création artistique, plus précisément dans la conception de personnages de fiction. Autrement dit, toutes les interprétations et les associations éventuelles sont formulées dans le contexte de la fiction et ne doivent pas être interprétées du point de vue historique.

Ainsi, les faits présentés à continuation, ne suivent pas un ordre chronologique, mais plutôt thématique, dans lequel diverses sources viennent compléter un personnage et, par extension, un univers narratif.

Les associations entre les différents personnages sont élaborées à partir de la construction littéraire et non sur la base d'accusations ou de jugements envers les acteurs de ces événements. Ce document met en avant le respect envers les victimes et ne permet en aucun cas de les revictimiser. Au contraire, il cherche à mettre en lumière le conflit colombien à travers les médias audiovisuels, comme une manière de digérer l'histoire et d'accomplir une catharsis d'un passé violent et à la non répétition.

2.1.1. Les personnages historiques: témoignages

Dans ce sous-chapitre sont présentés les personnages et témoignages qui ont servi d'inspiration pour l'écriture d'un film de fiction. Certains de ces témoignages ont été recueillis pour un programme télévisé journalistique appelé "Contravia", qui a couvert les massacres perpétrés à la fin des années 1990 et au début des années 2000. Réalisé et dirigé par le journaliste colombien Hollman Morris, "Contravia" a été produit avec le soutien financier de l'Open Society Institute et le soutien de l'Union européenne. En 2011, le festival Cinélatino de Toulouse a présente le film « Impunity » réalisé par le même directeur dans la section compétition documentaire.

D'autres témoignages ont été inclus dans ce sous-chapitre, ils ont été recueillis grâce à d'autres reportages réalisés pour la télévision, des ONG et l'État.

Dans le processus de création, une série de témoignages est sélectionnée pour leur diversité, reflétant des expériences individuelles marquées par des conflits et des antagonismes. Ces récits sont croisés en fonction de thèmes récurrents afin de les intégrer dans la création de personnages.

Une fois ces témoignages croisés, l'accent est mis sur l'identification des aspects les plus dramatiques et émotionnels. Ces moments de tension, de conflits et de retournements de situation servent de fondement pour construire les arcs narratifs et développer l'intrigue.

Les détails des témoignages sont utilisés pour donner vie aux personnages, les rendant authentiques et multidimensionnels. Leurs traits de caractère, leurs motivations et leurs relations avec les autres personnages sont élaborés en s'inspirant des dynamiques interpersonnelles observées dans les témoignages réels. A cet stade, il est fondamentale de déterminer les archétypes narratifs qui guideront le développement de l'intrigue.

Ces archétypes incluent des personnages emblématiques tels que le vampire, le mentor, le traître, l'objet du désir, le bouc émissaire, etc. Ils fournissent un cadre structurel pour organiser les relations entre les personnages et les événements de l'histoire, contribuant ainsi à créer une narration cohérente et significative.

En identifiant les archétypes pertinents pour l'histoire, nous pouvons mieux comprendre les dynamiques sous-jacentes et les thèmes qui émergent des témoignages. Cela nous permet également de créer des personnages placés dans des rôles symboliques et d'explorer leurs motivations ainsi que leurs conflits internes et externes à un niveau profond.

L'intégration des éléments contextuels est également essentielle. Le contexte géographique, historique et social dans lequel se déroulent les événements racontés est pris en compte pour enrichir la toile de fond du récit et renforcer son réalisme.

Tout au long du processus, l'objectif ultime est de favoriser la réconciliation et la guérison. Les histoires des victimes et des bourreaux sont traitées avec empathie et respect, en donnant voix à leur expérience tout en préservant leur dignité et leur intégrité.

Cette méthodologie permet de transformer les témoignages de victimes et de bourreaux en personnages et situations dramatiques, permettant ainsi de raconter des histoires qui honorent la vérité et la sensibilité des personnes concernées.

Le dimanche 7 novembre 1999 à 9 heures du matin, 38 paramilitaires du Bloc Sud Putumayo ont fait irruption dans la « vereda El Placer », située dans la vallée du Guamuez, département du Putumayo. À cette heure, le marché était bondé et l'endroit grouillait d'activité. Les paramilitaires ont ordonné à tous les présents de se jeter au sol et de ne pas fuir, mais ont ensuite ouvert le feu, entraînant la mort de 11 personnes qui tentaient de s'échapper.

Pour reportage en 2008, Elizabeth Mueses Guerrero, âgée de 60 ans, se souvient de cette incursion paramilitaire. [111]

> *"Dans les années 90, les groupes armés des Farc (Forces armées révolutionnaires de Colombie) étaient puissants, mais ce n'était pas aussi délicat que lorsque les paramilitaires sont arrivés en 1997, cela a vraiment été quelque chose de difficile. Je me souviens tellement du 7 novembre 1999, j'étais chez moi lorsque j'ai entendu les coups de feu. Ce jour-là, j'ai simplement vu un certain nombre de personnes allongées dans la rue, je suis entrée pour me cacher dans la salle de bain et j'ai perdu mes repères. Un mois et dix jours plus tard, je me suis réveillée à l'Hôpital du Perpétuel Secours"*

Le 11 mai 2007, le programme télévisé journalistique "Contravia" présente le témoignage de ce jeune ex-paramilitaire connu sous le pseudonyme de "Robinson". Ce jeune ex-paramilitaire, âgé d'environ 20 ans, faisait partie d'un groupe d'autodéfense qui semait la terreur précisément dans le département du Putumayo. El Placer, La Dorada, La Hormiga et El Tigre étaient les localités qu'il patrouillait. Pendant les exhumations, il agissait en tant que guide, conduisant les groupes d'investigation sur les lieux d'inhumation. Les corps ont été retrouvés complètement démembrés.

Contravia, épisode 154[112]

> *JOURNALISTE: Etiez vous forcés de manger de la chair humaine?*

111 Al municipio de El Placer, Colombia, lo persigue nuevamente la violencia. (s. d.). Consulté 3 décembre 2023, à l'adresse https://www.aa.com.tr/es/mundo/al-municipio-de-el-placer-colombia-lo-persigue-nuevamente-la-violencia/2265571

112 CONTRAVIA TV (Réalisateur). (2008, mars 7). CONTRAVÍA : Confesión de un Exparamilitar. (1/3) CAP 154. https://www.youtube.com/watch?v=uYcMKq6jBCs

ROBINSON:Parfois, ils nous faisaient boire des tasses de sang ou quand il n'y avait pas de viande, nous prenions souvent des morceaux des morts pour manger, oui, pour manger.

- Tu l'as fait?

- Je l'ai fait quelques fois. Il y avait un commandant qu'on appelait "Muela Rica" qui nous faisait ça et si on ne le faisait pas, ils nous tuaient.

- Le commandant quoi?

- Le commandant "Muela Rica". Il était brun et grand.

- D'où était-il?

- Il avait un accent de la côte. Comme s'il était de la côte.

- Et que vous faisait-il faire?

- Il tuait la personne et remplissait les verres de sang, et nous étions obligés de boire ça, il nous menaçait avec un pistolet dans sa main. En gros, il lui plantait le couteau ici et puis le sang coulait, et ensuite, il prenait le verre et le mettait là, et ensuite, il passait à chacun de nous de cette façon. On commençait à boire ce sang.

Il nous disait que le sang nous donnait soif de continuer à tuer des gens. Il coupait certaines parties ici, Cette partie ici, puis il la Il la coupait avec le couteau, Et puis il la mettait dans la poêle. Parfois, il sortait les fesses, Il coupait ici et faisait frire.

- Devant tout le monde?

- Devant tout le monde.

- Et pourquoi faisait-il ça?

- Pour que nous ne mourrions pas de faim, Pour que nous puissions tenir plus longtemps, Pour que nous ayons plus de courage, Pour tuer sans pitié. (…)

- Parfois, j'ai des cauchemars.

- Et quand tu as des cauchemars, que se passe-t-il?

- J'ai l'impression de suffoquer, Et parfois, je me réveille en colère.

- Colère contre quoi? Contre toi-même, contre les gens?

- Contre les gens, oui, Avec l'envie de continuer à le faire.

- Pourquoi l'envie de continuer à le faire?

- On nous a enseigné que chaque fois qu'il y avait un mort, nous devions boire du sang pour avoir encore plus envie de continuer à tuer.[113]

[113] ANNEXE - Version originale en espagnol

Le témoignage de Robinson fournit des détails sur les actes les plus horribles qu'il a vécus au cours de sa période avec les paramilitaires. Parmi eux, les techniques de découpe utilisées pour extraire les proies des corps et les faire frire, le meurtre de son ami. Robinson est obligé à trancher le corps son propre ami. C'était sa première mutilation. Après avoir été félicité par ses camarades, il a continué à commettre de tels actes pendant son séjour dans le groupe paramilitaire.

La chair et le sang donnaient plus de courage pour tuer sans pitié, a déclaré le commandant. Les femmes qu'ils trouvaient étaient violées, ligotées pieds et poings, tuées et enterrées. D'autres femmes offraient leur sexe en échange de leur survie. Les commandants forçaient les troupes à violer sous la menace de la mort. Il y a l'histoire de la guérillera Daniela, âgée de 17 ans. Du côté de l'Esmeralda, elle a été violée par huit hommes, sous les ordres du commandant, sous la menace de mort. Puis ils l'ont tuée, ils l'ont dépouillée vivante.

Robinson a connaissance de quelque 50 ou 60 fosses communes dans la zone de "Placer", il affirme également que d'autres corps ont été jetés dans la rivière. Les corps devaient tenir dans une pelle et demie, à 70 centimètres de profondeur, bien coupés pour tenir dans la fosse. Parfois, il en enterrait un, parfois deux, parfois cinq par jour.

Robinson mentionne également le massacre du "Tigre", au cours duquel environ 80 personnes sont mortes, dont la moitié étaient des enfants. La rivière était rouge, il n'y avait que du sang qui coulait.

Il raconte également les combats. Un jour, ils sont arrivés dans un village où il y avait huit guérilleros. Les guerrilleros ont traversé la rivière pour s’en échapper, les paramilitaires les ont bombardés et leur ont lancé des mortiers, mais les guérilleros ont répondu de l'autre côté et ont repoussé les paramilitaires. Cependant, les paramilitaires s'en sont pris à la population civile. Ils les ont fait s'aligner sur le terrain de football du village et les ont abattus. Entre 30 et 40 autres personnes, dont deux enfants qui pleuraient la mort de leur mère.

L'image qui l'a le plus choqué est celle de la femme enceinte tuée.

Les troupes paramilitaires travaillaient en coordination avec l'armée, qui fournissait les informations, la logistique et l'arrière-garde. Ils sont considérés comme des crimes d'Etat car ces massacres ont été perpétrés avec la complicité de l'Etat.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Les actes paramilitaires et les massacres étaient enveloppés d'un mysticisme sombre. Lors de certaines massacres, des rituels similaires à l'eucharistie étaient réalisés, au cours desquels le sang était bu et le corps des victimes était consommé. Au rythme des tambours ou d'une sonorisation, le chef paramilitaire était le maître d'une cérémonie sanglante.

L'un des groupes paramilitaires précurseurs du conflit à la fin des années 1990 s'appelait les “Doce Apóstoles” (Douze Apôtres). Dans le langage paramilitaire, on parlait également de la présence de messies. Selon leur vision mystique du conflit, les paramilitaires pouvaient considérer qu'ils avaient une mission divine, à l'instar des chevaliers croisés combattant pour les rois catholiques en Europe, ou de l'Ordre du Dragon se défendant contre les Ottomans. Les groupes paramilitaires étaient envoyés pour récupérer les territoires au nom d'un dieu. Sauver la patrie.

Le redoutable groupe paramilitaire était supposément composé de 12 membres, principalement des éleveurs et des commerçants, qui contribuaient à une caisse commune pour financer leurs actions. C'était une machine d'extermination qui laissait une vaste traînée de mort dans le nord d'Antioquia au début et au milieu des années 1990, notamment dans les villes de “Santa Rosa de Osos”, “Yarumal” et “Campamento”.

Robinson est un pion dans une hiérarchie vampirique où la pointe est occupée par de grands dirigeants politiques, la classe moyenne par des entrepreneurs, et la classe inférieure par des mercenaires tels que Robinson. Son supérieur immédiat est "Muela Rica", et son supérieur suivant, un messie.

Gladys - Les souvenirs d’un cauchemard

Le massacre d'El Salado, survenu le 21 février 2000, occupe une place importante dans le catalogue tragique colombien. Cet événement traumatique a été largement documenté en raison de sa magnitude et de son impact.

Voici un extrait qui me permet de résumer le caractère rituel des massacres. Cet extrait appartient au reportage "El Salado : recuerdos de una masacre cruel y desgaradora”[114] (souvenirs d’une massacre cruel et déchirante) réalisé pour le programme "Les informants". Dans ce reportage, Gladys Redondo Torres raconte comment sa famille a été exécuté par les paramilitaires.

114 Los Informantes (Réalisateur). (2018, mai 11). El Salado : Recuerdos de una masacre cruel y desgarradora. https://www.youtube.com/watch?v=sCTukQFvAGw

00:42:00 - 00:01:13

Gladys: Ils ont sorti ma mère de l'endroit où se trouvaient les femmes. Quelqu'un a dit : "Sortons la dernière femme". Ils l'ont choisie, l'ont attrapée par les cheveux, lui ont frappé le visage tellement fort que tous les os de son visage ont été endommagés. Ils l'ont piétinée, maltraitée, attachée avec une corde et un homme tirait d'un côté et un autre de l'autre. Ils l'ont étranglée, lui ont donné des coups de couteau et ensuite lui ont tiré dessus. C'est ainsi que ma mère est morte.

00:07:22 - 00:08:18

Gladys: Alors, il y avait des étages à plusieurs niveaux ici, et ils avaient plusieurs personnes ici, là-bas de l'autre côté, ils en avaient d'autres en face de l'église catholique. Et les messies, les sauveurs. Les paramilitaires qui pouvaient décider qui sauver ou qui tuer étaient assis dans cette petite maison que vous voyez là-bas.

Journaliste : Et c'est ici qu'ils ont tué ?

- *C'est ici, ici. Il y a encore des impacts de balles sur le sol.*
- *Et ici se trouvaient ceux qui tiraient ?*
- *Ici se trouvaient ceux qui assassinaient. Ils ne tiraient pas tant que ça, ils torturaient avec des couteaux, des coups, ils étranglaient, ils ont écrasé une femme contre ça.*
- *Comment ça, ils l'ont écrasée ?*
- *Oui, l'un d'eux l'a soulevée et l'a écrasée, et c'est ainsi qu'ils les tuaient avec des coups.*

00:50:00 - 00:09:19

Journaliste : Et ils sortent donc de la maison de la culture ? Ils sortent les gaitas et les tambours et tout ça ?

- Ils sortent tout, ils sortent tout et l'apportent ici et célèbrent chaque mort. Chaque fois qu'ils en tuaient un, ils célébraient et distribuaient de l'alcool pour que les gens en boivent aussi. Et malheur à ceux qui pleureraient ou diraient quelque chose, car ils étaient menacés de mort.[115]

Entre le 16 et le 21 février 2000, 450 paramilitaires ont envahi la zone d'Ovejas, établissant une connexion de la mer des Caraïbes au bas Magdalena, en passant par les Montes de María dans les départements de Bolívar et Sucre, situés au nord de la

[115] ANNEXE - Version originale en espagnol.

Colombie. Ils ont infligé des actes de torture, de viol, et ont perpétré un total de 61 meurtres. Autrefois prospère, le village comptait 7 000 habitants avant le premier massacre. Après cet événement, seuls 4 000 sont revenus, et après le deuxième massacre en 2012, il ne restait que 750 personnes.

Un hélicoptère tirait sur les maisons pendant que 450 paramilitaires prenaient le contrôle de la zone par toutes ses voies d'accès. Il était 9 heures du matin, le 18 février 2000. Des avions fantômes de la marine nationale traversaient le ciel, et l'hélicoptère tournait au-dessus du village.

Les paramilitaires sont arrivés par tous les chemins, ont sorti les habitants de leurs maisons et ont concentré la population sur le terrain de football du village. À mesure qu'ils avançaient, ils tuaient. Toutes les voies de sortie étaient bloquées. Les paramilitaires tuaient les gens sur le terrain de football tout en célébrant la chute de chaque mort.

Le village entier était bouclé. Sur deux chaises étaient assis les messies tandis que la troupe continuait à sortir les gens de leurs cachettes et à piller le village.

On distingue des éléments tels que l'église catholique et la maison de la culture, le terrain de football et de basketball. Sans aucun doute, le groupe armé arrive en tenue de guerre tandis que la population est vêtue de manière décontractée, à la manière des habitants de la campagne. On remarque également les accessoires utilisés pour la célébration, comprenant des instruments du folklore local et de l'alcool.

Portait du vampire: l'artiste peintre

Une des victimes d'El Salado est Jaime, un jeune homme qui, dans le reportage intitulé "El Salado: 11 años de indiferencia"[116], ne se contente pas de fournir des détails sur le massacre, mais exprime également symboliquement son drame à travers des fresques murales représentant un dragon. En plus de relater en détail l'assassinat de ses membres de famille, de ses amis et de ses voisins sur le terrain polyvalent du village, Jaime exprime à travers ces œuvres une représentation symbolique de son traumatisme. Ce fragment révèle tout un imaginaire mythologique qui enrichit le caractère rituel de son expression artistique.

116 CONTRAVIA TV (Réalisateur). (2011, février 20). CONTRAVÍA CAP 244. El Salado : 11 años de indiferencia. (20/2/11). https://www.youtube.com/watch?v=pRytIGifUNA

00:09:00 - 00:09:10

Agent du CTI : 38 corps sur ce terrain de basketball, et c'est là que les porcs viennent et dévorent les gens. Ceux-là étaient déjà là.

00:10:40 - 00:14:05

Journaliste : Jaime, bonjour, que fais-tu ?

Jaime : Je suis en train de dessiner.

- Est-ce que c'est toi qui as peint celui-là là-bas ?

- Oui, monsieur.

- Quel âge as-tu, Jaime ?

- J'ai 25 ans.

- Et que veux-tu symboliser avec les dragons, Jaime ?

- Les dragons, je les vois comme de grandes créatures puissantes qui détruisent tout ce qu'elles veulent détruire. Bien que le dragon représente la destruction, je veux aussi être un dragon, essayer d'être fort, essayer de dévorer ce que je ressens à l'intérieur, essayer de mettre fin à un village détruit. Et le jour où ils nous massacraient, j'étais assis à ce moment-là et j'entendais ma mère triste et ma petite sœur. Je disais, mon Dieu, si tu existes vraiment, alors il vaut mieux nous tuer tous et ne laisser personne survivre. Si nous savons que nous allons tous mourir, pourquoi continuons-nous à voir tout cela ?

00:13:10 - 00:14:14

Jaime : Ils faisaient un rituel quand ils allaient tuer quelqu'un, ils commençaient à jouer des instruments et se disputaient pour savoir qui le tuerait. Ils disaient : "Non, je vais le tuer, je vais le tuer." Et l'un d'entre eux lisait la Bible. Il a commencé à nous lire la Bible. Il nous lisait la Bible pendant que ses camarades tuaient devant lui.

Femme victime : Ils nous attachaient et jouaient du tambour, jouaient de l'accordéon, allumaient un poste radio, c'était une fête. Ils prenaient des coqs de combat parce que tout le monde aimait avoir des coqs de combat, des perroquets. Il prenait son arme comme ça et la remuait et disait : "Je veux du sang, je veux du sang. Lequel est le mien, lequel est le mien ?" Avant de commencer à tuer.[117]

[117] ANNEXE - Version en originale espagnol.

Ce témoignage révèle un monde symbolique à travers une représentation artistique, mettant en scène une figure transversale au sein de l'iconographie vampirique : le Dragon. Cet être mythologique établit un lien entre le vampire et la guerre, illustré à la fois par l'Ordre du Dragon dans les Balkans et une fresque représentant un Dragon à El Salado, Sucre, partageant des caractéristiques communes de sang et de conflit. Le Dragon, autrefois un élément essentiel de l'iconographie vampirique, a été largement négligé dans la version moderne de la littérature gothique. Cependant, le nom de Dracula a des racines dans le mot "dragon", soulignant des liens forts entre le vampire colombien et son homologue médiéval, encore plus associé à la guerre et à la soif de sang.

Peut-être que cette référence au vampire médiéval et guerrier est un reflet de la vision féodale avec laquelle la Colombie a développé sa production agraire, centrée autour des grandes haciendas qui reproduisaient un système néoféodal. Historiquement, ces haciendas ont entravé les réformes agraires et la modernisation rurale en Colombie.

Il est possible que la figure du vampire en Colombie ait tendance à rechercher ses origines au Moyen Âge, et que les hordes militaires ressemblent davantage au Vrikolakas qu'au vampire gothique, car il existe un élément qui oppose le vampire gothique à l'attaque d'un groupe sanguinaire. Le vampire gothique se construit dans la singularité du personnage, tandis qu'un groupe fonctionne comme un troupeau sans conscience individuel.

Dans son Dictionnaire philosophique[118], Voltaire analyse l'histoire du vampire gothique et explique le lien avec les proto-vampiriques du Moyen Âge tels que le Vrikolakas.

> *"Les morts grecs se rendent dans les maisons pour sucer le sang des enfants, dévorer le dîner des pères et des mères, boire le vin et détruire tous les meubles. On ne peut les raisonner qu'en les brûlant lorsqu'ils sont attrapés ; mais il faut prendre soin de ne pas les mettre au feu avant de leur arracher le cœur, qui doit être brûlé séparément."*

Les Vrikolakas sont apparentées aux zombies et loup garous, bien qu'à l'instar des vampires, elles ont l'appétit de sang et sont des morts-vivants. Cependant, elles n'ont pas l'éloquence et l'élégance du vampire gothique aristocrate. Ce type de créature met en exergue la frontière entre l'animalité et l'humanité.

---

[118] *Vampiros en el Diccionario filosófico de Voltaire 3 / 1764*. (s. d.). Consulté 4 décembre 2023, à l'adresse https://www.filosofia.org/enc/vol/e06180.htm

Tout au long du XXe siècle, l'archétype de Dracula a exercé une domination incontestable sur le spectre vampirique. Cependant, ce n'est qu'au début des années 2000 que le vampire a commencé à évoluer, passant d'un être singulier, indépendant, peut-être solitaire, à devenir une menace de plus en plus collective, voire une véritable plaie. Des œuvres cinématographiques telles que la saga Blade, Underworld de Len Wiseman en 2003, Van Helsing de Stephen Sommers en 2004, I Am Legend de Francis Lawrence en 2007, et 30 Days of Night de David Slade en 2007 illustrent ce changement de paradigme.

Dans ces films, le vampire abandonne sa singularité, son élégance, son aristocratie et ses origines distinctes pour se fondre dans une masse prédatrice, une menace collective irrationnelle. L'individualisme et la singularité du vampire gothique, qui étaient autrefois des caractéristiques marquantes, sont désormais absorbés par une masse égalitaire de créatures assoiffées de sang. Cette transformation du vampire le fait régresser vers la figure médiévale du zombie, et dans les réadaptations modernes, il devient souvent un monstre générique interchangeable, perdant ainsi son identité propre.

L'évolution de la figure vampirique au fil du temps reflète également un changement dans sa perception sociale. Si son origine gothique remonte aux élites aristocratiques, tout au long du XXe siècle, sous l'influence du cinéma, le vampire s'est popularisé et démocratisé, perdant sa connotation exclusive pour devenir une figure appartenant à un ensemble varié de classes sociales.

En réalité, l'une des figures qui rivalise avec le vampire pendant les années 1970 et 1980 est le tueur en série des films italiens "Giallos" et ultérieurement des films de type "Slasher". Malgré leur singularité dans la caractérisation et leurs motivations distinctes par rapport aux vampires, ces tueurs, souvent présentés comme des psychopathes, ont commencé à introduire une iconographie de l'horreur bien plus démocratique. Ils optaient pour des tenues de travail, des masques, et des armes variées telles que le machete ou la tronçonneuse. Ces personnages influent sur la transformation et la démocratisation du vampire aristocratique issu du gothique.

Cette représentation particulière du tueur pourrait être plus en phase avec le contexte du conflit colombien que toute référence gothique. D'autre part, ce genre de personnage s'adapte davantage à l'exploitation cinématographique du concept de massacre, comme c'est le cas dans la série de films "Massacre à la tronçonneuse".

La singularité associée au vampire s'est alors déplacée vers la formation de tribus urbaines, comme l'univers du rock dans "The Lost Boys" de Joel Schumacher en 1987, ou le mode de vie américain présenté dans "Fright Night" de Tom Holland en 1985. De même, le monde sélect de la mode dans "The Hunger" de Tony Scott en

1983 est à noter, sans omettre les contributions de Tarantino et Carpenter. Cette évolution cinématographique reflète une transformation plus large de la représentation du vampire, passant de l'individualisme gothique à une dynamique collective intégrée à divers mouvements culturels. Il est possible que les références gothiques du vampire aristocrate soient désormais réservées aux échelons plus élevés au sein de la hiérarchie du système vampirique.

Les œuvres littéraires et cinématographiques du XXe siècle ont contribué à cette transformation du vampire, mettant en scène des vampires issus des classes populaires, voire des marginaux, offrant ainsi une perspective plus diversifiée sur cette figure mythique. Les variations du vampire moderne s'étendent au-delà des traditions gothiques et aristocratiques, explorant des thèmes tels que l'aliénation, la rébellion sociale, la quête d'identité ou la prédation symbolique.

Cette diversification des représentations du vampire au cours du XXe siècle témoigne de son adaptabilité en tant que symbole culturel, en constante résonance avec les préoccupations et les évolutions de la société.

À travers l'écriture d'un film de fiction, l'objectif est de plonger dans l'héritage riche et complexe de la tradition vampirique, à la fois présente dans la littérature et le cinéma. Cependant, au-delà de l'aspect fantastique, le propos réside dans l'exploration des thèmes universels, tels que la violence et l'identité. À travers la figure emblématique du vampire, ce projet vise à engager une réflexion profonde sur les maux profonds qui ont marqué l'histoire et la société. En utilisant le vampire comme une métaphore puissante, mon travail aspire à décortiquer les tensions et les conflits sociaux, politiques et culturels qui ont laissé leur empreinte sur le pays. Ainsi, chaque trait de la mythologie vampirique devient un miroir reflétant les réalités sombres et complexes de la condition humaine, offrant une exploration évocatrice des profondeurs de l'âme et de l'identité collective.

2.1.2. La création de personnages

Les personnages fictifs, présentés dans ce sous chapitre, ont été élaborés à partir de personnages réels. Leurs histoire de vie sont le point de départ pour la création du fil conducteur. Ce processus de création implique l'exagération de certains traits des personnages réels et leur immersion dans un univers fantastique. Cette méthode vise à leur attribuer des propriétés vampiriques à personnages réels, mais aussi à explorer d'autres éléments courants de l'imaginaire fantastique colombien, tels que les révélations paranormales, la présence du diable et le mysticisme.

L’histoire de vie qui a le plus influencé mon scénario est celui d'Alias Robinson. C’est à partir de lui qu’émerge le personnage fictif d’Anderson, le protagoniste. Je présente alors un film intitulé « La 3e communion » en raison de l’importance accordée au sacrement de la communion, tant dans la tradition catholique que dans la tradition précolombienne, ainsi que dans la cohésion des escadrons de la mort qui ont perpétré les massacres en Colombie.

Anderson est inspiré des expériences de Robinson et vise à dramatiser l'impact psychologique du viol, du massacre et de l'utilisation progressive de pratiques de torture. Plusieurs passages du témoignage de Robinson sont importants, notamment les détails sur les mutilations, la préparation des fosses, la consommation de chair et de sang humains, ainsi que le souvenir de la femme enceinte à qui on a retiré le fœtus.

Suivant cette même logique de transition entre le réel et le fictif, le personnage de doña Pilar apparaît, inspiré du témoignage de doña Gladys, elle incarne le rôle du témoin silencieux. Pour illustrer son degré d'exagération, doña Pilar sera sourde-muette. Il est possible qu'elle ait perdu la voix en étant le témoin des violences infligées à son propre peuple, victime de viols, mutilations et meurtres. Il serait très intéressant qu'à la fin, elle retrouve sa voix, c'est-à-dire qu'elle puisse revisiter ses souvenirs en les exprimant.

Dans le témoignage réel de doña Gladys, nous pouvons percevoir le caractère mystique et cérémonial des incursions armées, ainsi que la manière dont elles célébraient la mort dans une sorte de carnaval de l'horreur. Ce scénario est construit précisément autour de la communion de la chair et du sang humain. En combinant les épisodes anthropophages de Robinson avec les cérémonies d'horreur lors du massacre, nous pouvons obtenir une sorte de rituel mystique sombre et vampirique qui transforme les hommes en vampires (oiseaux noirs).

Le personnage de la femme violée, contrainte d'avorter et assassinée, revêt une importance transversale dans la vie d'Anderson, étant donné que c'est avec elle qu'il a été victime de viol et contraint à des relations sexuelles. Pour illustrer cela, le personnage de Luzmila est introduit. Elle représente la première expérience sexuelle d'Anderson, engendrant un traumatisme qui continue de hanter Anderson 20 ans plus tard.

Anderson s'est réfugié dans la foi catholique et dans le maintien d'un idéal de vie parfait, c'est-à-dire de bons revenus et une belle famille. Cependant, à l'intérieur de lui, une bête dévorante est enchaînée. La famille et la foi catholique permettent à Anderson d'échapper à son côté monstrueux.

Muela Rica et don Carlos, sont les responsables de la transformation vampirique d'Anderson et les coupables de l'avoir condamné à une vie tourmentée par les atrocités du passé. Rappelons que les personnages romantiques, dans diverses circonstances, sont rattrapés par des événements du passé qu'ils ont tenté d'oublier.
Anderson vit sous le joug et la condamnation de don Carlos. Don Carlos est l'obstacle qui empêche une relation saine entre Anderson et Luzmila. Don Carlos les utilise comme des jouets, les instrumentalise, surtout Anderson.

La lutte d'Anderson sera la quête de sa liberté. Anderson est un vampire qui lutte pour cesser de l'être. La seule issue qu'il envisage pour tenter de se libérer de sa condamnation est d'éliminer celui qui fut autrefois son mentor et aujourd'hui son ennemi, don Carlos.

Je vous invite à découvrir les personnages de "La 3e Communion"

Anderson - Le vampire.

Ayant combattu au sein des rangs paramilitaires et participé à plusieurs massacres, il arbore quelques tatouages. Au cours d'un de ces massacres, il a été contraint de boire du sang et de manger de la chair. À l'époque, son groupe était appelé autodéfense et fonctionnait essentiellement comme un escadron assurant la sécurité dans des zones isolées de la Colombie, financé et organisé par les propriétaires de la région en réponse aux harcèlements de la guérilla tels que l'extorsion, les enlèvements et les assassinats.

Anderson incarne les valeurs de la sécurité démocratique, implantée au début des années 2000. Pour lui, son action est fondée sur la recherche de la liberté et du progrès. Il considère la guérilla comme des vampires se nourrissant du travail des paysans. C'est ainsi qu'il voulut lutter contre les forces du mal au sein d'un escadron baptisé "Aves Negras", inspiré d'une chanson du groupe de heavy metal colombien Kraken. Cette chanson de Kraken définit bien le rôle d'Anderson dans ce monde, sa mission et sa vision. Elle explique les idéaux qui l'ont poussé à prendre les armes.

Il vivait dans une famille de classe moyenne basse, la classe la plus importante en Colombie. Cependant, il était majeur depuis trois ans et ne parvenait pas à trouver d'emploi. Sa mère, une mère célibataire, travaillait dur pour subvenir aux besoins de lui et de ses deux sœurs. Anderson voulait cesser d'être un fardeau pour sa mère. De plus, il ne s'entendait pas très bien avec le père de ses sœurs, et ils étaient souvent en conflit. Fatigué de ne pas trouver d'emploi stable, il décida de tenter sa chance comme gardien de sécurité. Pour Anderson, le chômage était une conséquence des

problèmes causés par la guérilla. Il affirme constamment que le pays était foutu à cause de la guérilla.

Lorsqu'il était enfant, à l'âge de 5 ans, sa mère s'est déplacée en ville car la guérilla libérale occupait les terres agricoles. Son grand-père maternel avait reçu des menaces en refusant de payer un tribut de plus en plus élevé à un groupe guérillero. Avec le temps, son grand-père a dû vendre la ferme à un prix très bas et est parti tenter sa chance à Medellin, où il travaillait comme cordonnier.

À l'âge de 21 ans, on propose à Anderson un travail de sécurité, surveillant une propriété. Il devait se rendre en haut d'une montagne sur une portion de route connue sous le nom de "el filo". Huit jeunes l'attendaient au bord de la route lorsque des hommes apparurent depuis la montagne, deux d'entre eux portaient un chapeau et une “ruana”, les quatre autres étaient vêtus en miliciens et tenaient des armes à longue portée. Les hommes conduisirent le groupe d'Anderson à travers des chemins de montagne pendant quatre jours. Ils disaient que cela faisait partie de l'entraînement. Plus tard, ils arrivèrent dans une propriété d'où ils furent envoyés attaquer des municipalités dans les plaines de la Colombie.

C'est là qu'il eut quelques affrontements avec la guérilla, qui avait tendance à replier ses troupes. Pendant ce temps, l'avancée paramilitaire dominait les chefs-lieux de municipalité en perpétrant des massacres et en réalisant des rituels sanglants dans le but de punir la population de gauche, tout cela dans l'esprit dégénéré d'un schéma paramilitaire et complètement corrompu. Les groupes paramilitaires pour lesquels Anderson travaillait s'étaient chargés de prendre les routes par lesquelles la drogue sortait du Putumayo pour rejoindre l'océan Pacifique. Le conflit était financé non seulement par l'argent du trafic de drogue, mais aussi par l'accès facile à la cocaïne dont disposaient les membres des autodéfenses, leur conférant une puissance supérieure pour libérer les territoires des "chusmas". Il y avait beaucoup de mysticisme dans l'utilisation de la cocaïne au sein du groupe armé auquel appartenait Anderson. Les membres des autodéfenses récitaient le Notre Père et l'Ave Maria, portaient toujours des scapulaires bénis à l'église. Avant d'entrer en combat ou de partir en patrouille, ils se faisaient une ligne de cocaïne, puis se confiaient à Dieu et à la Vierge. Dans la troupe d'Anderson, circulait la rumeur que les messies étaient protégés par une sorcière. Beaucoup d'entre eux se soumettaient à un rituel pour devenir pratiquement intouchables par les balles.

Pour Anderson, les messies étaient ces hommes propriétaires de fermes qui avaient formé une croisade pour reconquérir les villes de Colombie. Ils étaient ceux qui articulaient l'action armée avec l'action politique pour faire progresser le projet des autodéfenses à niveau gouvernementale et libérer toute la Colombie. Anderson a toujours voulu être un messie. Pour lui, ils symbolisaient les leaders d'une cause juste, prêts non seulement à affronter la guerre, mais aussi à avoir le pouvoir de

décision, le capital et les contacts pour progresser fermement à travers les sentiers et les quartiers. Tuant tous les guérilleros possibles et toutes les personnes s'opposant, tout en procédant à des pratiques de violence telles que le viol, la mutilation, le démembrement, l'anthropophagie et le meurtre. Tout cela au milieu de la célébration et de l'excès d'alcool et de cocaïne. Les « cumbias », les « vallenatos », les « corridos » et les « rancheras » étaient les rythmes préférés avec lesquels ils agrémentaient leurs fêtes. En arrivant dans un village, deux soldats étaient toujours chargés de mettre la musique, et lorsqu'il y avait des instruments de musique dans le village, les membres des autodéfenses formaient des groupes improvisés qui animaient les scènes de mort. Le messie était celui qui venait diriger l'incursion. Les jours de perquisition, le messie s'habillait en tenue militaire et un poncho.

Aux commandants qui dépendaient des messies et qui étaient responsables des troupes, les hautes autorités avaient promis des terres après l'incursion paramilitaire. Aux soldats simples, on avait également promis des parcelles. Après le massacre, les forces de sécurité sont revenues, et le groupe guérillero s'est ensuite dissous. Certains de ses membres ont rejoint d'autres groupes, d'autres ont acheté des terres avec les bénéfices du conflit et se sont installés à la campagne, et les derniers ont opté pour un processus de paix où certains ont obtenu l'impunité et d'autres une réduction de peine en échange des armes.

En 2003, à l'âge de 24 ans, après avoir passé trois années à exercer la terreur au sein des autodéfenses, Anderson décide de se soumettre à un processus de paix proposé par le gouvernement en place pour sortir du conflit, à savoir la démobilisation paramilitaire prévue par la loi sur la Justice et la Paix. Cette loi a été fortement critiquée pour accorder une impunité aux groupes paramilitaires. Grâce à une loi de substitution des terres, il a pu acquérir un terrain dans les plaines. Son allié politique était le Messie, alias 47, qui se souvenait de lui pour avoir été le serveur lors du massacre de la Croix en 1999.

En 2025, à l'âge de 47 ans, Anderson est père de famille. Il a deux filles de 11 ans et de 6 ans. Ensemble, ils vivent avec sa femme dans une ferme dans les plaines. Il se consacre à la production de cocaïne.

Luzmila - La proie.

Luzmila est une jeune leader écologiste du hameau La Croix, qui a été victime du massacre dans le massif colombien le 21 juin 1999, auquel Anderson a participé. Elle travaillait à la maison communautaire sur des projets liés à l’agriculture. On prétendait qu'elle était une leader guérillera infiltrée dans ce village. Ce jour-là, l'attaque a été une surprise. L'annonce a été le passage de deux avions qui ont fendu le ciel ont annoncé la tragédie.

Trois mois avant l'incursion paramilitaire, la guérilla était installée sur le massif colombien. La Croix était un endroit stratégique car c'était un corridor naturel, une intersection de chemins au sommet de la montagne qui relie le Putumayo au Pacifique et l'Équateur à l'intérieur de la Colombie. Pendant longtemps, c'était une zone de passage de drogue à des fins de distribution, principalement par voie maritime directement vers les États-Unis. Cependant, les cultures de coca et les laboratoires de coca étaient dans des zones un peu plus isolées, et le village avait pu vivre une stabilité apparente sous la domination des groupes guérilleros. Certains d'entre eux avaient signé des accords de paix dans les années 1980, mais il restait encore des milices actives.

La guérilla du bloc pacifique sud a pris le contrôle d'El Cruce, et à cette époque, Luzmila était responsable de la vente de minutes téléphoniques dans le village. Comme tous les guérilleros venaient passer des appels chez elle, les groupes d'autodéfense supposaient qu'elle devait détenir beaucoup d'informations. On disait aussi qu'elle avait eu une relation sentimentale avec l'un des jeunes leaders guérilleros du bloc pacifique sud. Il s'appelait alias Byron, mais on l'appelait Jose Arturo, et il était responsable du support technique dans les télécommunications de la guérilla.

Au fil des ans, les mouvements guérilleros s'étaient dégradés en raison de la corruption, des enlèvements et du trafic de drogue. Et Luzmila ne voyait pas de solution dans la lutte armée ; elle préférait rester dans le village pour soutenir la communauté en organisant des activités agricoles comme le désherbage du terrain.

Jose Arturo occupait un poste de responsabilité très élevé dans la guerre et avait prêté serment au mouvement et à sa lutte. Malgré le non-respect du code guérillero, Jose Arturo a eu des relations sexuelles avec Luzmila. Tout cela s'est produit grâce à la commande de deux disques durs portables que Luzmila devait acheter au nom de Jose Arturo dans la ville de Palmeras. Cette mission a créé une certaine proximité entre les deux. Jose Arturo ne pouvait pas se rendre jusqu'à Palmeras car il y avait des contrôles militaires à tous les points. La colonne du bloc pacifique sud était déjà en activité à El Cruce depuis six mois. Luzmila et Jose Arturo se sont rapprochés d'abord avec l'achat de matériel informatique, puis il a formé une équipe pour soutenir le groupe de femmes dans le désherbage des champs pendant que leurs compagnons travaillaient dans la cocaïne ou dans la mine.

Il est arrivé trois fois que Luzmila et Jose Arturo se rencontraient la nuit.

Deux mois avant le massacre d'El Cruce, la guérilla du front pacifique sud s'était repliée dans les montagnes en direction du Putumayo. On supposait qu'il y aurait une avancée paramilitaire, mais on ne savait pas exactement quand. Ils avaient laissé

quelques positions de surveillance en prévision d'une possible avancée de groupes paramilitaires venant de l'intérieur du pays.

L'attaque du groupe paramilitaire a été surprenante, la première avancée s'est produite depuis les airs. Un avion de chasse de la marine nationale a dégagé le ciel, puis un hélicoptère de l'armée, au total, a déployé les 48 membres des autodéfenses en deux points stratégiques. À partir de là, ils ont repoussé les troupes de la guérilla et ont accédé au village par les quatre voies d'accès.

Lorsqu'ils sont entrés dans le village à 9 heures du matin, Luzmila venait d'arriver à la maison communale. Une femme du village, membre du groupe de femmes, l'attendait à la maison communale avec un enfant. Elle lui avait apporté un test de grossesse depuis Palmeras. Elle n'était pas revenue à Palmeras parce que Jose Arturo était déjà parti et elle n'avait plus des commandes de disques durs. La femme était nerveuse à cause du passage des hélicoptères. Luzmila s'est enfermée dans la salle de bain. Assise sur la cuvette des toilettes, elle observait les lignes se dessiner sur le test. Face à un résultat positif, elle a éclaté en sanglots d'émotion.

Des coups de feu ont commencé à retentir au loin. Les hélicoptères sont revenus à passer. Quand les tirs ont commencé, Luzmila s'est relevé le jean et est sortie de la cabane communale. Elle a essayé d'aller chez son oncle, mais les rues commençaient déjà à se remplir de troupes ; au loin, la troupe enfonçait les portes et entrait dans les maisons. Luzmila a essayé de progresser, mais elle s'est retrouvée face au messie, Don Carlos, qui a ordonné qu'on la conduise à la place centrale du village.

Tout en marchant vers le terrain de football du village, Luzmila pense à sa grossesse. Tout autour d'elle, les gens étaient poussés et bousculés, les troupes tuaient, on entendait des coups de feu partout. Les troupes sont arrivées dans le village et ont demandé aux villageois de se mettre en formation, les femmes d'un côté et les hommes de l'autre. Au milieu des formations, les adultes protégeaient les enfants qui pleuraient. Le messie a pris la parole et a donné naissance à la cérémonie, il a dit qu'il fallait exorciser le village de tant de guérilleros qui faisaient du mal au pays, et que la meilleure chose à faire était de collaborer. Les membres de la guérilla feraient mieux de se rendre volontairement, à moins qu'ils ne commencent à tuer tout le monde. Ils ont donc commencé par tuer Javier, le laitier du village qui était censé apporter des provisions aux guérilleros. Ils ont ensuite commencé à tuer un par un les 12 villageois qui avaient été inscrits sur une liste. Au total, il y a eu 20 morts. Luzmila était le numéro 19 sur la liste. Ils avaient déjà passé toute la journée à torturer et à tuer. Les troupes avaient chargé certaines femmes de faire la cuisine et d'autres s'étaient portées volontaires pour ne pas être tuées.

Luzmila se trouve immobilisée au milieu de la foule, le cœur lourd, scrutant le soleil tout en essayant de couvrir les cris des victimes qui se mêlent à la mélodie d'un monde qui continue de tourner. Dans cet endroit sombre, elle porte le poids d'un souvenir traumatisant : le messie, qui l'a abusée sexuellement, a ensuite ordonné qu'elle soit attachée à un arbre, où elle a été violée par des paramilitaires, dont Anderson, contraint par Muela Rica à commettre cet acte sous la menace d'une arme. Après cette épreuve, le commandant Muela Rica l'a mutilée de façon atroce, rapportant les morceaux de son corps au messie. Ce dernier a choisi Anderson pour remplir un rôle sinistre, lui confiant un plateau chargé des restes des victimes destinés à un rituel macabre. Le messie, dans un acte de barbarie, a tranché la gorge de Luzmila, laissant couler son sang, qu'il a ensuite collecté dans une bouteille de rhum à moitié pleine.

Avançant dans cette scène d'horreur, le messie marchait parmi les corps gisant au sol, les flaques de sang formant des tableaux grotesques, tandis que la musique résonnait de manière hystérique. Il a distribué des morceaux de chair aux troupes, leur faisant ingurgiter des gorgées de sang mélangé avec du rhum, tel un rite sacré.

Finalement, Luzmila a succombé à ses blessures, laissant derrière elle ses deux enfants, fruits d'un traumatisme subi, tandis que Muela Rica s'apprête à donner vie à une créature dont le destin est désormais lié à Anderson.

Don Carlos - Le messie, le mentor.

Don Carlos est un ancien combattant paramilitaire à qui une nouvelle identité a été octroyée après avoir suivi un processus de remise d'armes, dans le cadre de la reddition des escadrons de la mort. Il faisait partie des bénéficiaires de la loi sur la Justice et la Paix, tout comme son subordonné Anderson. Après le massacre de la Croix dans le massif colombien, le jeune Anderson et le chef des autodéfenses, alias 47, sont devenus amis. Il s'agissait d'un lien de complicité, car ensemble, ils ont commis certaines atrocités lors de la prise paramilitaire. On avait confié à don Carlos la tâche de dégager cette zone de la Croix et de s'approprier de la circulation de la drogue dans la région. Après les combats et la prise du territoire, la démobilisation a eu lieu, et comme la zone du Cauca et du Putumayo était très instable, certains membres des Aves Negras ont pris le pouvoir sur la région.

Don Carlos incarne les valeurs d'un groupe d'hommes qui luttent pour le droit à la liberté et la reconquête de la Colombie. Il faisait le lien entre le bras politique et le bras armé des autodéfenses. En 2019, don Carlos a déjà 67 ans, avec le temps, il a développé un problème de thyroïde et a pris du poids. Il se déplace avec sa femme,

ses deux filles et un petit chien. Deux hommes fortement armés accompagnent de près la famille.

Derrière cette façade de vie familiale et d'homme d'affaires se cachent les vestiges d'un passé marqué par le pillage, le viol, la mutilation, le massacre et d'autres pratiques violentes liées au conflit.

Muela Rica - L'apôtre, le traitre.

Muela Rica est un commandant paramilitaire et ancien combattant de l'armée nationale qui avait fait partie des groupes de contre-guérilla au début des années 1980. Après les accords de paix de 1990, Muela Rica, déçu, s'est retiré de l'armée et s'est consacré à la sécurité des laboratoires de coca, opérant principalement dans des zones isolées de la Colombie. Lorsque le conflit s'est intensifié vers les années 1993 et 1994, Muela Rica a été engagé pour entraîner les escadrons paramilitaires. Entre ses mains se trouvait la transmission de la tactique militaire, mais aussi la mystique et la froideur dans les rituels de l'horreur. Muela Rica consommait toujours beaucoup de cocaïne. Il aimait mélanger la cocaïne avec de la viande avant de la consommer. Il était en très bonne condition physique et agissait sans aucun vacillement, sans aucune doute moral concernant sa conduite. Il prenait plaisir à ce qu'il faisait et avait trouvé le moyen de donner libre cours à ses plaisirs en naviguant fréquemment dans le monde de la délinquance et de la milice.

À place d'une chauve-souris, un vautour

Le vautour est un animal qui revêt des significations politiques très importantes en Colombie. Les vautours sont des animaux très répandus sur le territoire, leur présence sombre et leur régime charognard les associent directement à la mort. On les observe fréquemment planant en cercles dans le ciel, indiquant la proximité d'un cadavre.

Par ailleurs, il existe une ressemblance indéniable entre le vautour et le condor ; en effet, ce sont deux oiseaux qui se nourrissent exclusivement d'animaux morts. Autrement dit, ce sont des oiseaux qui se nourrissent de la mort. Ce qui est intéressant dans cette similitude, c'est que le blason de la République de Colombie est dominé par la figure du condor, c'est-à-dire d'un oiseau de proie, semblable au vautour. Le blason de la Colombie est ainsi marqué par un symbole de la mort.

Un autre élément significatif du vautour est que certains groupes paramilitaires en Colombie se font appeler les "Aigles noirs". En d'autres termes, ces groupes

s'identifient avec des oiseaux sombres. Les oiseaux sombres sont un élément fondateur du proto-vampirisme de l'Antiquité. On peut évoquer Lamasthu, qui représente également une menace pour les femmes enceintes. Le vautour est un oiseau qui se prête à la représentation vampirique colombienne. C'est un oiseau sombre qui offre une richesse symbolique importante.

Il existe une chanson du groupe de heavy metal colombien Kraken intitulée "Aves negras", publiée en 1988. Elle crée tout un décor et une atmosphère qui peuvent servir de source d'inspiration pour la mise en scène de scènes de guerre à travers des éléments vampiriques. D'autre part, la chanson parle de lutter pour la liberté en utilisant des formes obscures qui nous plongent dans le mystère de la nuit, les dieux morts et les poètes du mystère.

2.2. ÉCRITURE DU FILM - LA 3E COMMUNION

Conflit

Anderson souhaiterait épouser Luzmila, mais don Carlos a détruit leur relation en les violant tous les deux, c'est-à-dire en les obligeant à avoir des relations sexuelles de force devant tout le monde au milieu du massacre. Don Carlos a transformé Anderson en vampire, et comme les relations entre vampires et mortels sont impossibles, cela représente un obstacle supplémentaire au développement de la relation entre Anderson et Luzmila.

Le défi d'Anderson réside dans sa quête pour se libérer de l'emprise de don Carlos, échapper à la malédiction, et ainsi, pouvoir unir sa destinée à celle de sa bien-aimée mortelle, Luzmila. Don Carlos s'oppose à la rébellion d'Anderson, car cela menacerait sa position dominante. Luzmila revient du passé pour jouer un rôle crucial dans la rédemption d'Anderson. Celui-ci aspire à briser les chaînes qui entravent sa vie et son esprit, cherchant à rompre la malédiction imposée par don Carlos afin de pouvoir vivre pleinement sa relation avec Luzmila.

Synopsis

Au cœur des vastes champs, Anderson, un paysan passionné par la terre, rêve de transformer sa ferme en un prospère champ de café. Son désir le pousse à abandonner le sombre monde de la production de cocaïne qui l'a maintenu captif dans un univers dangereux, loin des valeurs familiales.

Cependant, le destin réserve d'autres plans à Anderson lorsqu’une nuit, il est attaqué par une mystérieuse femme vampire. Cette créature de la foret, avide de sang et liée aux ombres du trafic de drogue, devient un obstacle imprévu pour les rêves d'Anderson. Alors que la femme vampire s'accroche à lui, sa vie s'effondre, et ses efforts pour se libérer du monde illégal sont compromis.

Anderson lutte contre les griffes de la femme vampire, mais ses morsures l’affaiblissent physiquement et émotionnellement, le séparant de sa bien-aimée famille. Sa femme, déconcertée par les changements chez son mari, se bat pour comprendre la sombre vérité qui l'entoure. Le conflit intérieur d'Anderson entre son désir de rédemption et le lien surnaturel qui le retient crée une tension constante.

Avec l'aide d'alliés inattendus et en affrontant des dangers mortels, Anderson se lance dans une mission désespérée pour se libérer de don Carlos et trouver une issue honorable au commerce de la cocaïne. Son objectif de sauver sa ferme et de protéger

ses fille du dangereux monde du trafic de drogue devient une course contre le temps tandis qu'il lutte pour retrouver son humanité et restaurer sa vie familiale.

La troisième communion est une histoire de rédemption, de lutte contre le surnaturel et de recherche d'un nouveau départ au milieu des ombres du passé.

Espace diégétique



Figure 22 - Carte imaginaire de « La Croix » (El Cruce) pour le film « La 3e Communion ». © 2024 Felipe VARGAS.

« La 3e communion » se déroule principalement entre le village de Palmeras et la « vereda El Cruce » (La Croix). Palmeras se situe dans la partie plate du département tandis que la Croix se trouve dans la partie montagneuse. Pour accéder à la Croix, on ne peut emprunter qu'un chemin de terre utilisé exclusivement par les humains, les chevaux et les mules. Ce chemin se connecte à la route pavé menant au village de Palmeras. En suivant cette route vers Palmeras, on rencontre le domaine de "L'Espoir" (Esperanza), qui possède un vaste terrain à côté. Ce domaine est situé juste avant le pont sur la rivière Putumayo.

Derrière la Croix, il existe un chemin de terre menant à la rivière Naya. Ce chemin est utilisé pour transporter des marchandises illicites vers la rivière, puis vers l'océan Pacifique.

Structure narrative

Le film "La 3e communion" est divisé en trois actes, chacun étant associé à une communion. C'est un film rétrospectif : le premier acte (la première communion) se déroule dans le présent, en 2019, le deuxième dans le passé, il y a 20 ans en 1999, et le troisième à nouveau dans le présent en 2019.

La première communion a lieu en 2019, vingt ans après le massacre de la croix. Anderson a 41 ans et vit sur sa ferme avec sa famille et sa femme. Il travaille pour un homme appelé don Carlos et doit faire face à un groupe de personnes qui envahissent ses terres. Cette partie s'appelée première communion car elle se déroule à l'occasion de la célébration de la première communion des deux filles d'Anderson : Magnolia et Margarita.

La deuxième communion se déroule en 1999 et raconte la préparation et la réalisation du massacre de la Croix. Au cours de ce processus, nous voyons comment Anderson intègre un groupe armé et est ensuite contraint de se transformer en monstre. Cet acte est appelé la deuxième communion car il se déroule autour de la consommation commune et cérémoniale de sang et de chair humaine.

La troisième communion marque le dénouement de l'histoire, se déroulant en 2019. Elle concerne la décision d'Anderson de lutter contre don Carlos et de le détruire. Cette partie est appelée la troisième communion car elle se déroule lors d'une cérémonie ancestrale partagée par Anderson et la communauté indigène. Cela représente un retour aux origines, une connexion avec la terre à travers la célébration de la vie plutôt que l'adoration d'un symbole de mort sur la croix.

Le film "La 3e communion" explore l'idée que les véritables racines et archaïsmes ne se trouvent pas nécessairement dans le passé lointain, mais plutôt dans le présent et dans la façon dont le passé continue d'influencer le présent. Cette exploration est réalisée à travers une structure narrative inversée, où le deuxième acte, situé dans le passé, est en réalité le point de départ de l'histoire.

Dans ce deuxième acte, le spectateur est plongé dans une période historique antérieure, permettant ainsi de découvrir les origines des conflits et des enjeux qui continuent de hanter les personnages dans le présent. C'est une sorte de rétroviseur qui éclaire les événements actuels à la lumière du passé.

En remontant ensuite vers le présent dans le troisième acte, le film révèle comment les dynamiques du passé influent toujours sur les personnages et les événements du présent. Cette approche à rebours permet de mettre en lumière les continuités et les ruptures, ainsi que les façons dont le passé persiste et façonne le présent.

Traitement du temps diégétique

Pour souligner le caractère cyclique des processus de violence et de conflit dans le film, la structure narrative s'appuie sur une conception temporelle particulière. L'idée sous-jacente est que chaque étape du récit semble prédestinée, comme si chaque événement avait déjà eu lieu et chaque personnage avait déjà occupé sa place. Cette approche vise à créer une sensation de déja-vu constant, soulignant ainsi la répétition des schémas tragiques.

En utilisant des personnages qui trouvent leur équivalent tant en 1999 qu'en 2019, le film établit un parallèle temporel, insinuant que les protagonistes sont liés par un destin préétabli, transcendant les frontières temporelles. Métaphoriquement, les victimes de 1999, réapparaissant en 2019 pour réclamer justice ou vengeance, accentuent cette notion de récurrence, créant un lien narratif entre le passé et le présent.

Cette organisation délibérée des éléments temporels a pour but de générer une tension narrative, laissant entendre que l'histoire est condamnée à se répéter. Parallèlement, l'éventuelle présence d'un autre groupe à venir, prêt à entrer dans de nouveaux conflits, accentue l'idée que ces cycles de violence sont intrinsèquement liés à l'essence même de l'histoire du film.

Dans la narration, deux personnages se distinguent par leur intemporalité : le protagoniste et son antagoniste, Anderson et don Carlos. Ces deux personnages suscitent un conflit qui prend racine dans le passé (1999) mais trouve sa conclusion dans le présent (2019). Les personnages qui les entourent, ceux qui sont affectés par le conflit représentent une réincarnation du passé.

Voici un tableau d’équivalences entre les personnages de 1999 et 2019:

1999	**2019**
Doña Tere	Doña Olimpa
Don Luis	Don Lucio
Doña Patricia	Doña Pilar
Guillermo	Freddy
Jose Arturo	Jose Alberto
Luzdari	Luzmila

Quand ces personnages de 1999 apparaissent en 2019, ils se manifestent sous la forme de spectres. Ces spectres coexistent avec les personnages de 2019, y compris leurs équivalents. Ainsi, en 2019, Anderson peut entretenir une relation concrète avec Luzmila tout en ayant une relation plus éthérée avec son spectre, c'est-à-dire avec Luzdari. Cette dualité permet d'explorer la complexité des liens entre le passé et le présent, mêlant des relations tangibles à des connexions plus métaphysiques. Cela ajoute une dimension intrigante au récit, illustrant la façon dont les éléments du passé persistent sous une forme fantomatique tout en influençant les réalités actuelles des personnages. La coexistence de ces deux dimensions relationnelles offre une perspective nuancée sur la nature du temps et des relations dans le contexte du film.

Résumé

Acte 1 : Les premières fissures dans la vie d'Anderson
Anderson aspire à une vie normale, tentant de concilier sa vie de famille avec son travail de trafiquant. Cependant, son implication dans le monde du trafic de drogue l'éloigne de sa famille. Un jour, un groupe d'indigènes décide d'envahir les terrains d'Anderson, cherchant refuge et opportunités pour une vie meilleure. Cette intrusion force Anderson à affronter des souvenirs douloureux de son passé, des souvenirs qu'il avait préféré laisser derrière lui.

Acte 2 : Les fantômes du passé ressurgissent
Le passé tumultueux d'Anderson revient le hanter. Il se remémore son adhésion à des groupes armés irréguliers, plongeant dans les souvenirs d'une époque où la violence était sa monnaie d'échange. Un épisode en particulier hante son esprit : le massacre brutal perpétré dans le village de la Croix. Ironiquement, c'est dans ce même village qu'il est maintenant impliqué dans la préparation de la cocaïne. Les spectres du passé remontent à la surface, hantant l'esprit d'Anderson, faisant naître en lui un sentiment de culpabilité et de désir de rédemption.

Acte 3 : La quête de rédemption
Confronté à la culpabilité de son passé, Anderson élabore un plan pour se libérer de l'emprise de son chef, don Carlos, car c'est sous ses ordres qu'Anderson est devenu un vampire cannibale, qu'il a perdu son humanité et qu'il a perpétré des massacres. Il ressent le besoin de racheter sa participation dans le massacre en redonnant vie au village qui avait été le théâtre de cette tragédie. Anderson cherche à transformer l'ombre de la violence en une lueur d'espoir, à tourner la page sur son passé tumultueux en construisant un avenir meilleur pour lui-même et pour les autres.

Ainsi, l'histoire d'Anderson devient une quête de rédemption et de reconstruction, où il lutte pour échapper à un passé sombre et trouver la lumière dans la création d'une nouvelle communauté paisible.

Scénario

Ce scénario trouve son inspiration à la croisée des chemins entre l'étude des vampires du cinéma gothique tropical et les événements marquants des quarante dernières années en Colombie. Cette période tumultueuse a été façonnée par des conflits armés, des enjeux politiques complexes, et des traumatismes collectifs. En intégrant ces éléments, le scénario cherche à transcender le genre fantastique pour explorer les thèmes de la résilience, de la transformation, et de la survie dans un contexte de perturbations sociales et politiques.

LA 3E COMMUNION

- inspiré des faits réels -
(3ème version en français)

par
Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

felipevargascine@gmail.com
www.felipevargascine.com
9 rue Jean Baptiste Pigalle, 31000 Toulouse
+33 645053034

Acte I - La 1e communion

SEQ 01 INT JOUR ÉGLISE DE PALMERAS

TEXTE: LA 1E COMMUNION

La peau de Jesus. Les goutes de sang qui coulent sur la peau. Le corps torturé de Jésus sur la croix.

Le haut d’un autel. L’ostie est levé au ciel.

LE PRETE
Corps livré, sang versé, signes de ton amour fou. Au tabernacle, caché, tu demeures jour et nuit, Silencieux, tu nous appelles à l'intimité avec toi.

L’église est remplie de fidèles.

En priant debout, Anderson, 41 ans, soigneusement rasé, la chemise à carreaux à l'intérieur du pantalon, bien coiffé, le menton levé vers le ciel, les mains en arrière en position militaire, il regarde la statue de la vierge Marie.

ANDERSON
Que le Corpus Christi, ô Jésus, soit notre lumière, Guide-nous sur le chemin de la vérité entière.

À coté d’Anderso, MIRELLA, une femme de 33 ans habillé avec un tailleur couleur crème et pantalon. Elle prie également.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

ANDERSON ET MIRELLA
Que nos cœurs, dans l'adoration, soient unis à ton cœur, Que nos vies, dans l'Eucharistie, soient un témoignage de ton amour.

Autour de l'autel il y a des enfants, les filles sont toutes habillées en blanc comme des princesses et les garçons sont tous en habits du dimanche. Les enfants ont des bougies à la main. Anderson et Mirella les fixent du regard. Parmi le groupe d'enfants, on distingue deux filles, une de 9 ans MAGNOLIA et l'autre de 7 ans MARGARITA.

PRETRE
Tous! Agneau de Dieu, qui enlèves le péché du monde, Prends pitié de nous.

TOUS
Agneau de Dieu, qui enlèves le péché du monde, Prends pitié de nous.
Agneau de Dieu, qui enlèves le péché du monde, Prends pitié de nous.

Le prètre introduit une ostie dans la bouche de chaque enfant. Magnolia reçoit l'ostie dans la bouche, Margarita fait pareil à son tour.

Anderson regarde Mirella en souriant, puis porte son regard un peu plus loin.

DON CARLOS, un homme ayant la soixantaine, très corpulent, vêtu d'une chemise traditionelle et d'un pantalon, avec un chapeau paysan à la main, est accompagné de sa femme, elle-même habillée d'une robe à fleurs. Autour d'eux, deux agents de sécurité sont vêtus en civil, CARE PERRO et PIQUIÑA.

LE PRETRE
La paix du Seigneur soit toujours avec vous.

TOUS
Et avec votre esprit.

LE PRETRE
Que la paix du Seigneur
soit toujours avec vous

Anderson et Mirella se serrent dans les bras.

ANDERSON ET MIRELLA
Que la paix du Seigneur
soit toujours avec vous

Anderson se déplace depuis son siège en direction de don Carlos. Don Carlos tient son épouse MME BEATRICE une dame blonde par la main. Anderson s'approche, les agents de sécurité lui bloquent le passage. Anderson tend la main aux agents de sécurité.

ANDERSON
Don Carlos. Que la paix
du Seigneur soit
toujours avec vous.

Les agents de sécurité Care Perro et Piquiña regardent don Carlos. Don Carlos hoche la tête en signe d'approbation, les agents de sécurité laissent passer Anderson. Anderson tend la main à don Carlos.

ANDERSON
Don Carlos, que la paix
du seigneur soit avec
vous.

DON CARLOS (SERRANT
FORT LA MAIN
D'ANDERSON)
Et votre esprit.

ANDERSON
Don Carlos je dois
vraiment arrêter ce
travail. Pour ma
famille.

Don Carlos, lève le regard en tenant Anderson toujours par la main.

DON CARLOS
Trop tard mon fils,
nous n'avons plus le
choix. Les fournitures
chimiques sont déjà
chargés dans le camion.

Anderson soupire, embarrassé. Il fait demi-tour et se dirige vers son épouse. Margarita et Magnolias s'approchent de lui, chacune tenant une bougie.

La famille composée par Anderson, Mirella, Magnolia et Margarita avancent vers la sortie de l’église. Derrière la famille se trouvent don Carlos accompagné de son épouse et entourés par les agents de sécurité Care perro et Piquiña. Un photographe se met devant la famille. Anderson ouvre le cercle pour que don Carlos et son épouse apparaissent dans la photo. Le photographe prend la photo. Le moment reste figé.

SEQ 02 EXT JOUR VILLE DE PALMERAS

TEXTE
(2019
église de
Palmeras)

Devant l’église il ya un 4x4 blanc. Un agent de sécurité Piquiña ouvre la porte. Don Carlos monte suivi par sa femme.

Anderson avance de la main avec les deux filles et accompagné de son épouse vers le parking.

ANDERSON
Eh les filles, la messe vous a plu ?

Les filles se regardent sans savoir quoi dire.

MIRELLA
Eh dites quelque chose

MAGNOLIA
Oui monsieur

MIRELLA
Et merci

LES FILLES
Merci

Anderson et la famille se déplacent en direction d’un petit camion qui est gardé par un agent de sécurité. L’agent de sécurité salue et s’éloigne.

Anderson ouvre la porte des passagers. Les filles montent rapidement. Mirella, surprise, regarde la charge du camion. Il s’agit de quelques bidons blancs de produits chimiques empilés ainsi que d’un gros conteneur d’essence.

MIRELLA
C’est quoi ça?

ANDERSON
Je dois emmener du matériel à la montagne.

Mirella change d'expression et serre les lèvres.

MIRELLA
Ok

Mirella monte au camion et ferme la porte, regarde ailleurs. Anderson démarre.

SEQ 03 EXT JOUR LE PONT

Le ciel, aux couleurs variant du bleu azur au rose, s'étend à perte de vue, délicat. À l'horizon, majestueuses, se dressent des montagnes imposantes, leur silhouette se découpant nettement le ciel. Une rivière serpente gracieusement entre les vallées.

Le camion avance, suivant la route qui traverse un champ verdoyant avec quelques arbres à perte de vue.

La rivière et la route se croisent au niveau du pont.

Le camion s'approche du pont.

Sur le pont il y a un groupe de gens qui se déplacent à pied, avec difficulté. Ils bloquent la route.

Des familles modestes avancent laborieusement avec des charrettes et des caddies de supermarché usagés. Le camion se positionne derrière eux.

Les familles traversent le pont suivis par le camion.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Parmi ces familles, une jeune femme du nom de Luzmila, âgée de 20 ans, émerge comme une figure centrale. Ses cheveux tombent négligemment sur son visage, et elle porte une robe sale et déchirée, témoignant des défis de sa vie dans l’errance. Anderson, la fixe.

Mirella fixe Anderson.

Luzmila relève légèrement la tête, et à travers ses cheveux frisés, elle croise un regard timide avec Anderson.

Luzmila avance sur la route, elle accompagne un jeune homme, âgé de 18 ans,(FREDDY) vêtu d'un pantalon usé, porte un matelas sur le dos et avance avec determination. Une femme Doña Pilar de 50 ans équilibre habilement un paquet sur sa tête, tandis qu'un âne docile transporte des bagages, derrière elle trois enfants, deux filles et un garçon.

Le groupe de personnes transpire sous le poids de leurs possessions, observant avec curiosité le camion qui les dépasse lentement. Magnolia et Margarita, restent collées à la fenêtre du camion, revêtues de robes qui les transforment en princesses modernes.

Le camion accélère au pas et dépasse lentement le groupe des gens.

Les familles se serrent sur le côté de la route pour laisser passer le véhicule

SEQ 04 INT JOUR CAMION

Anderson, Mirella, Magnolia et Margarite échangent des regards avec les gens.

MARGARITA
Papa, qui sont ces gens ?

ANDERSON
Ce sont des gens très pauvres qui n'ont pas de maison.

MARGARITA
Et où vont-ils ?

ANDERSON
Ils cherchent un endroit pour vivre.

Margarita sort la tête par la fenêtre et regarde.

MIRELLA
Margarita, ne sors pas la tête, c'est dangereux.

Margarita se rassoit et regarde autour d’elle.

Anderson ralentit. D’autres familles se trouvent installés au bord de la route et rentrent dans le terrain.

ANDERSON
Ahh non, mais pas ici.

Anderson arrête le véhicule et descends.

SEQ 05 EXT JOUR TERRE ENVAHIE

Une groupe de personnes très pauvres,, se repose au bord de la route. Un homme sans chemise (JOSE ALBERTO GARCIA) coupe avec une pince le fil barbelé qui délimite le terrain de la route.

ANDERSON
Vous faites quoi, là ?
C'est chez moi ici.

L'homme n'obéit pas et achève de couper le fil barbelé. Anderson se précipite vers la clôture. Une femme, qui était assise sur le bord de la route, se lève.

DOÑA OLIMPA
C’est juste pour la nuit : S'il vous plaît

Un homme âgé s'approche.

DON LUCIO
Excusez-nous, monsieur, nous ne voulons pas causer de désagrément, mais nous n'avons nulle part où aller et nous avons besoin de nous reposer.

ANDERSON
C'est une propriété privée. Vous ne pouvez pas rester ici, cela va causer des problèmes.

Depuis la fenêtre du camion, Mirella, Magnolia et Margarita observent Anderson. Le groupe des trois enfants s'approche du camion. L'homme sans chemise se rapproche d'Anderson.

JOSE ALBERO
Il faudrait me tuer pour que je sorte d'ici

ANDERSON
Vous cherchez vraiment a merde

Derrière la clôture se trouve une clairière accueillante, baignée par la douce lumière du soleil. De grands arbres ombragent l'endroit, offrant un refuge paisible contre la chaleur de l'après-midi. Le sol est recouvert d'une herbe verte et épaisse.

JOSE ALBERTO
Peu importe, faites ce que vous voulez, je bouge pas d’ici.

L'homme sort un couteau et le lève. Anderson rigole.

JOSE ALBERTO
Viens donc, sors-moi.

Jose Alberto crache. Anderson regarde le camion. Anderson échange un regard inquiet avec Mirella, Margarita et Magnolia qui attendaient à l’intérieur du camion

LUZMILA et FREDDY arrivent près du camion.

DOÑA OLIMPA ET DON LUCIO
Le peuple uni sera jamais vaincu,

TOUS LES GENS PAUVRES
Le peuple uni sera jamais vaincu, le peuple uni sera jamais vaincu, le peuple uni sera jamais vaincu.

Anderson regarde la charge à l’arrière de son camion.

Anderson se secoue et recule vers le camion.
ANDERSON

Que cela soit noté, on vous a prévenu.

La foule applaudit et s’introduit dans le territoire.

Doña Pilar descend le gros paquet qu’elle portait sur la tête.

Freddy installe le matelas par terre.

Luzmila attache l’anne à un poteau.

Jose Alberto range son couteau et s’approche du camion.

Anderson fait demi tour.

ANDERSON (À JOSE ALBERTO)
Restez à distance monsieur.

JOSE ALBERTO
Patron, vous avez beaucoup de terre, laissez-nous travailler, nous ferons tout ce que vous voulez. Nous cherchons du travail, nous sommes des paysans nous ne sommes pas des malfaiteurs.
Vous feriez pareil pour votre famille.

ANDERSON (EN SIGNALANT JOSE ALBERTO)
Vous allez devoir dégager.

Anderson monte dans le camion et démarre. La foule applaudit. Avec un vrombissement soudain, le camion accélère, laissant derrière lui un nuage de poussière qui se disperse dans l'air, marquant le contraste entre deux mondes.

Le camion s’éloigne.

SEQ 06 EXT JOUR PORTAIL DU DOMAINE “L’ESPOIR”

Deux jeunes vêtus en uniforme militaire et armés de fusils. Le plus âgé, âgé de 20 ans, VICTOR, l'autre, âgé de 18 ans, s'appelle LUCAS.

LUCAS
Je préfère la mini Uzi parce qu'elle est plus petite et le chargeur tient d’avantage.

VICTOR
La mini Uzi est trop grande pour être un revolver et trop petite pour être un fusil. je préfère carrément le fusil.
Ils arrivent.

Le camion s'arrête devant le portail. Lucas ouvre le portillon pendant que Victor s'approche.

ANDERSON
Victor, ça a été ?

VICTOR
Rien de particulier, Monsieur Anderson.
Comment ça s'est passé pour les filles ?

Victor regarde Magnolia et Margarita habillés en princesse.

MIRELLA
Elles vont bien.
Merci,Victor.

ANDERSON
Vous avez vu en bas? on se fait envahir par la peste.

Victor fait un pas en avant en brandissant son revolver.

VICTOR
Oui. Que devons-nous faire, patron ?

ANDERSON
Ce soir nous allons à la montagne. On verra bien demain.

Victor regarde la cargaison du camion.

VICTOR
Bien reçu.

SEQ 07 EXT JOUR JARDIN DOMAINE L’ESPOIR

Le soleil baigne le jardin du domaine L'Espoir de sa lumière dorée. Anderson, vêtu simplement d'un jean et de bottes de jardinage, absorbé par l'observation à travers des jumelles. Son regard est dirigé vers l'horizon, où des personnes démunies s'activent avec des machettes, des tissus et des cordes pour ériger un abri.

Un homme âgé, don Lucio assis sur une cage, prodigue des conseils avisés, tandis qu'un jeune homme, Jose Alberto assisté par d'autres membres de la communauté Freddy et Luzmilla, s'efforce de donner forme à un toit prometteur.

À quelques pas de là, deux femmes s'affairent autour d'un feu improvisé. Pilar place un pot sur les flammes crépitantes, pendant que Doña Olimpa épluche soigneusement un épi de maïs, déposant les grains dans le pot. les trois enfants jouent autour. L’âne mange de l’herbe.

Luzmila creuse un trou dans le sol avec une pioche. Elle frappe la terre de manière répétitive. Après un moment, elle fait une pause, s'essuie la sueur de son front et de sa bouche avec un torchon. Luzmila fixe la montagne, prend de l'élan et donne un coup de pioche.

Anderson, dans une pause méditative, retire lentement les jumelles de ses yeux.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Mirella, émergeant de l'intérieur de la maison, s'approche de lui. Le visage d'Anderson, d'ordinaire impassible, semble refléter une série de pensées complexes, il évite de regarder Mirella.

MIRELLA
Et alors?

ANDERSON
On les fera partir bientôt

Mirella lui prend les jumelles. Mirella observe à travers les verres.

Sans un mot, Anderson se lève, le lui prend les jumelles et part de la maison, laissant Mirella seule dans le jardin.

SEC 08 EXT JOUR RIVIERE

Anderson marche le long de la rivière toujours en regardant le terrain qui se faisait envahir par les indigènes.

Anderson au bord de l’eau se cache derrière les buissons. Anderson regarde attentif. Luzmila s’approche du bord de l’eau avec son âne.

L’âne bois de l’eau. Luzmila s’accroupît sur les berges et lave quelques vêtements parmi lesquels on distingue une culotte.

Anderson regarde la figure de Luzmila. Il s’approche lentement sans que Luzmila s’en aperçoit.

Anderson arrive à quelques pas de Luzmila. L’ane remarque Anderson et Luzmila se retourne.

ANDERSON
Ne vous inquiétez pas continuez s’il vous plait.

Luzmila regarde Anderson pas rassuré.

Anderson prend une un bouquet de plantes fraiches et le tends vers l’âne.

L’âne regarde Luzmila puis Anderson, il sent l’odeur de l’herbe fraiche et s’approche d’Anderson. L’âne mange les feuilles vertes. Anderson passe sa main sur la tête de l’âne et regarde Luzmila. Anderson prends de l’eau entre ses mains et le lave la tête à l’âne.

ANDERSON
Cet âne est magnifique.

Luzmila ignore les mots d’Anderson et continue de laver ses vetements.

Anderson prends un peu d’eau et le jette sur Luzmila.

Luzmila se surprend, l’eau coule sur sa peau et laisse entrevoir ses seins pointus.

Luzmila se couvre rapidement mais Anderson s’approche et la touche sur l’épaule.

Luzmila reste immobile.

ANDERSON
Tranquille, je veux
juste devenir ton ami.

Luzmila regarde le pistolet dans la ceinture d’Anderson puis elle regarde son mouchoir.

Anderson passe sa main sur les seins de Luzmila. Il prends un peu d’eau entre sa main et le lui verse un peu d’eau sur la tête.

Luzmila respire de plus en plus fort.

Anderson se jette sur elle et le couvre la bouche avec la main.

ANDERSON

Vous êtes magnifique.

Anderson passe une main sur tout le corps de Luzmila, avec l’autre main le lui couvre la bouche.

Luzmila se defend sans trop forcer. Elle regarde le mouchoir qui pend de la ceinture d’Anderson. Elle le lui prend le mouchoir sans qu’il s’en appercoit.

Anderson la touche.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

LUZMILA
Arrêtez s’il vous plait.
S’il vous plait monsieur.

Freddy et Jose Alberto avancent vers le fleuve avec des bidons vides.

FREDDY
Luz, t’es où?

Anderson entend les appels et relâche Luzmila.

Luzmila reste immobile au bord de l’eau complètement trempée, entre ses mains elle cache le mouchoir.

Anderson recule vers le feuillage en portant un doigt sur ses lèvres, demandant du silence.

Luzmila reviens en elle et reprend la corde qui pend du cou de l’âne.

Anderson disparait entre le feuillage.

LUZMILA

Je suis là.

Fraddy et Jose ALberto s’approchent de Luzmila.

JOSE ALBERTO
Qu’est ce que tu fais ici toute seule? Tu prends un bain? C’est un peu dangereux ici.

FREDDY
Alons ci Luz, il commence à faire tard.

Luzmila dit oui avec sa tête et avance avec Freddy et Jose Alberto.

En partant par le chemin Luzmila regarde en arrière. Elle aperçoit Anderson qui la regarde avec les jumelles.

SEQ 09 INT NUIT MAISON DOMAINE L'ESPOIR

Anderson est à table vêtu d'une chemise à carreaux, accompagné des filles en pyjama, Magnolia et Margarita, qui finissent de manger leur soupe. Mirella apporte encore une assiette de la cuisine, une pour Anderson et l’autre pour elle. Anderson goûte la soupe. Magnolia et Margarita se lèvent, prennent les assiettes et les emmènent à l'évier. Mirella s'assoit en face d'Anderson.

ANDERSON
Tu n'as pas faim ?

Mirella se retourne sur sa chaise, suivant les filles du regard, sans prêter attention à Anderson.

MIRELLA
Lavez bien vos dents et vos mains et dites bonnes nuit à Anderson.

Anderson se redresse sur la chaise et prends Mirella par le bras lui donnant un bisous sur la joue. Les filles se dirigent vers l’évier de la cuisine et se lavent les dents.

Magnolia et Margarita ont fini de se brosser les dents, elles se sèchent le visage et retournent à la table à manger, en restant à une certaine distance d'Anderson.

MAGNOLIA
Bonne nuit Anderson.

ANDERSON
Bonne nuit Magnolia.

MARGARITA (À SA MÈRE)
Au nom de Dieu maman.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

MIRELLA
Que Dieu te bénisse, ma cherie.

Margarita se sépare de Mirella suivant Magnolia en direction de la chambre. Mirella se lève et quitte la table.

MIRELLA
Bonne nuit les filles.

Mirella ferme la porte de la chambre des filles. Mirella se referme en elle même, ferme ses bras et ne se tourne pas vers Anderson.

ANDERSON
Qu'est-ce qui se passe ?

MIRELLA
À chaque fois c’est la même chose.

ANDERSON
Mais, quoi ?

MIRELLA
Tu n’es jamais là, pour moi, pour nous, pour la ferme. Toujours à la montagne.

ANDERSON
Mais, mon amour, j'dois travailler. nous avons besoin d’argent. Tu le sais.

MIRELLA
Tu t'en vas, d'accord. Et demain ? Je vais me retrouver à gérer toute seule les animaux, le champ, les filles, et ça, c'est tous les jours.

Anderson reste immobile avec un geste de dégoût.

MIRELLA
Ce n'est pas la vie que tu m'as promise. Nous sommes venus chez toi pour t’aider et maintenant quoi? Je reste toute seule ici enfermée, pendant que tu passes ton temps à la montagne, dans ton business. Nous n'avons même pas pu terminer les sillons parce que tu n'es jamais là.

ANDERSON
Je me suis engagé, je ne peux pas décevoir les gens.

MIRELLA
Don Carlos?

ANDERSON
Tu sais que nous avons besoin d’argent. Justement pour ton bon heur et celui de tes filles.

MIRELLA
Un jour tu ne reviendra plus et ce sera trop tard.

Anderson ouvre ses mains et respire profondément.

ANDERSON
Eh bien Mirella, Ça ne dépends pas de toi. Tout ce que je fais c’est travailler pour la famille, pour nous, pour la ferme. Je reviens avant jeudi. On y est presque.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

MIRELLA
Tu vas partir alors que des gens prennent notre terre.

ANDERSON
Ce n’est que deux ou trois jours.

MIRELLA
Tu penses vraiment me laisser toute seule?

ANDERSON
Au nom de Dieu.

MIRELLA
Vraiment je te reconnais plus, t’es complètement à l’ouest.

ANDERSON
Désolé si je ne viens pas d’une famille riche

MIRELLA
De quoi tu parles?

ANDERSON
De toi, de moi, de cette terre.

MIRELLA
Pffff

ANDERSON
Oui, pffff

Anderson mets son chapeau, prends un sac à dos qui se trouvait par terre, passe la porte et referme derrière lui.

SEQ 10 EXT NUIT JARDIN DOMAINE L’ESPOIR

La lueur pâle de la lune éclaire le jardin du domaine L'Espoir, projetant des ombres mystérieuses sur le sol. Anderson, silhouette résolue, émerge de sa maison, un revolver solidement accroché à sa ceinture.

Anderson se dirige vers le camion et y rentre. Le camion s’allume, le moteur ronronne doucement dans l'obscurité. Il démarre le véhicule avec une assurance mesurée et entreprend le trajet vers la sortie de la propriété. À l'orée de l'enceinte, il fait une halte, ramassant Victor, vêtu d'une tenue militaire et armé d'un fusil, attendant dans l’ombre. À côté de Victor , Lucas.

ANDERSON
Bonne soirée, Lucas. Prends soin de la ferme.

LUCAS
Oui, patron.

Le portail grince à son ouverture. Le camion, tel un phare dans l'obscurité, passe à travers le portail et s'engage sur la route en direction de la montagne. Le silence nocturne est brisé par le grondement du moteur, tandis que les étoiles brillent sur le départ de cette expédition nocturne.Soudain, ils aperçoivent les silhouettes des intrus, presque fantomatiques dans la pénombre, José Alberto et Freddy sont en train d’amener du bois au champs de réfugiés.

VICTOR: (D'UN TON INQUIET)
Regarde, Anderson, ils sont là.

Anderson serre sa prise sur le volant et s’approche de José Alberto et Freddy.

ANDERSON: (DÉTERMINÉ)
Ils vont finir par comprendre

Anderson avance lentement, passant juste à côté des intrus. Il arrête le véhicule et descend. D'un geste violent, il les fait tomber au sol, faisant voler toute le bois qu'ils portaient.

ANDERSON: (D'UNE VOIX FERME)
Je veux pas de sang ici, alors dégagez de ma ferme.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Les intrus semblent reculer légèrement devant la détermination d'Anderson. Ce dernier remonte dans le véhicule et accélère. José Alberto et Freddy ramassent le bois dans l’obscurité. Le camion s’éloigne.

SEQ 11 EXT NUIT LA MONTAGNE ROUTE

Le camion serpente à travers les méandres de la montagne, son moteur résonnant dans le silence nocturne. Le camion finit par s'immobiliser au bout d'un chemin escarpé. Deux hommes, vêtus en tenue militaire et tenant fermement des fusils, émergent de l'obscurité pour accueillir le véhicule. CALISTO et JUDAS, gardiens de cet avant-poste montagnard, saluent l'arrivée d'Anderson et de son compagnon armé, Victor. À leurs côtés, deux mules attendent, prêtes à être chargées.

Victor descend du camion avec une aisance militaire, saluant les hommes sans avoir de réponse.

Anderson descend et fait le tour du camion.

ANDERSON
Descendez les fournitures et emmenez-les à la cuisine.

Les hommes s'activent, déchargeant les bidons blancs et le conteneur d’essence du camion et les mettant sur les dos des mules.

Le groupe avance dans la montagne et pénètre dans la forêt. La nuit est pleine d'insectes qui produisent toutes sortes de bruits plus la respiration des mules.

Anderson guide les mules pendant que Calisto et Judas le couvrent à l'avant et Victor à l'arrière. Un oiseau noir sillonne le ciel. Victor couvre l'arrière-garde.

VICTOR
C'est vrai qu'on va passer par la CROIX ?

Les hommes continuent silencieux, l’une des mules renifle. Personne ne voulait poursuivre la conversation avec Victor. Les hommes de la montagne sont très réservés. Leur tenue militaire empêche parfois de voir leurs visages.

Le groupe traverse une prairie.

Victor allume sa lampe et sur le grand roche qui se trouvé sur le chemin se dévoilent des traces de dessins préhistoriques. C’est une sorte de lieu sacre.

ANDERSON
Eteint cette torche. Gardez les yeux bien ouverts et n'hésitez pas à répondre.

Victor éteint sa lampe de torche et la range dans sa veste militaire.

Dans les cimes des arbres, des vautours voient passer le groupe.

Anderson, Victor et les deux hommes armés Calisto et Judas marchent au milieu de la nuit par un chemin bordé d'arbres touffus, s'acheminant vers une maison qui se dresse silencieuse dans l'ombre de la montagne.

SEQ 12 INT NUIT LABORATOIRE

Anderson démarre un groupe électrogène et allume les lumières. À l'intérieur d'une maison, on observe des ustensiles de cuisine et de chimie. Anderson prend un équipement audio avec de la musique trance. Anderson se prépare une ligne de cocaïne et la renifle puis il mets sur son visage un masque à gaz.

Anderson remplit une casserole d'eau et la met sur le feu avec de la soude. De la casserole commence à s'échapper une fumée blanche. L'atmosphère devient étouffante.

À travers le masque à gaz Anderson observe. Judas en uniforme organise les fournitures. Calisto utilise une tondeuse pour broyer des feuilles.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Anderson ajoute de l'essence aux feuilles broyées, puis y ajoute un liquide blanc qu'il mesure avec une pipette.

En ouvrant un tissu humide, Anderson observe la poudre blanche. Anderson, avec le masque à gaz relevé, met la main et prend une pincée de la poudre. Il goûte la cocaïne fraîchement produite avec sa bouche et fait un signe d'approbation de la tête.

Calisto et Judas en uniforme mettent la poudre dans une presse et ferment la manivelle pour ajouter de la pression. Des briques blanches sortent de la presse et sont emballées par eux memes.

Anderson quitte la pièce.

SEQ 13 EXT NUIT LA MONTAGNE

Anderson sort du laboratoire et enlève complètement son masque à gaz. Les yeux d’Anderson sont complètement rouges, exposés. Un panneau "interdiction de fumer" couvre le mur, à coté un extincteur d’incendies.

ANDERSON
Allez y, il faut partir de bonheur.

Anderson fait quelque pas pour revenir avec les mules. La nuit est bleue, indiquant qu'il doit bientôt faire jour. Victor sort du laboratoire avec une grand paquet entourée en film plastique.

Anderson va ers la porte et regarde al intérieur du laboratoire.

ANDERSON
Allez on y va

Victor regarde Anderson et les deux hommes qu’approchent chargés de paquets de cocaïne.

Victor, Calisto et Judas chargent les mules.

Anderson se rend dans un pré et s'assoit sur un tronc. Il allume une cigarette. En regardant le ciel nocturne, il voit un oiseau noir traverser le ciel.

Anderson inhale profondément sa cigarette et contemple les étoiles. Ses yeux sont complètement explosés, ses narines humides et la pupille dilatée.

Du bois sortent deux mules chargées de marchandises. À côté des marchandises et des mules se trouvent trois jeunes armés, dont Victor et Calisto et Judas.

SEQ 14 EXT NUIT LA CROIX

Les quatre hommes accompagnés de deux mules chargées de marchandises quittent le laboratoire et continuent le chemin vers le haut de la montagne, ils pénètrent dans un village fantôme. Anderson attache la corde qui relie les mules à sa main.

Les murs portent des traces de tirs. Derrière les murs, de nombreux serpents se glissent. Quelques serpents sortent par les trous des balles. Victor regarde autour de lui, effrayé, le fusil prêt. Anderson conduit les mules qui commencent à s'agiter.

Calisto se fait attaquer par un serpent qui lui mord le pied. Il tombe par terre. Les mules, effrayées, avancent rapidement en entraînant Anderson avec elles.

Victor tire sur les serpents, mais les balles ne les atteignent pas, ils continuent d'avancer. Anderson lutte pour se maintenir en retrait tout en retenant les mules avec difficulté.

Victor et Judas se dispersent. Calisto reste sur place et se retrouve submergé par les serpents.

Au loin, épuisé, Anderson s'affaisse contre un arbre.

Un serpent s'approche furtivement des jambes d'Anderson et enfonce ses dents dans son mollet. Anderson crie en silence et serre sa jambe tout en respirant avec difficulté.

Il lève les yeux vers le ciel. Des vautours volent en formant des cercles dans le ciel. Anderson perd connaissance.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Les corps des hommes armés Victor, Calisto et Judas sont entourés par des serpents qui piquent.

Anderson se réveille, il se redresse et pose la main sur son cou. Sur le cou, une morsure. Il regarde autour de lui. Il n’y a rien.

Au loin les mules mangent de l’herbe. Elles portent des paquets de cocaïne enveloppés en plastique.

SEQ 15 EXT JOUR LA CROIX

Le soleil émerge lentement à l'horizon, jetant ses premiers rayons sur un paysage où Anderson reprend conscience, allongé au sol. Autour de lui, les mules qui sont toujours attachées à lui, broutent paisiblement l'herbe, leurs charges toujours présentes. Anderson se relève avec une lenteur révélatrice de la fatigue accumulée. Son visage est pale et vineux.

D'un geste habile, il attache les mules à un arbre proche, assurant ainsi la stabilité de quelques sacs. Les marchandises sont mal rangés ce qui témoigne d'une nuit tumultueuse, laissant entrevoir des bribes de leur précieuse cargaison.

Un frisson d'inquiétude traverse Anderson alors qu'il porte la main à son cou, où des suçons ont laissé une blessure étrangement violette. Sa jambe droite porte également la marque de morsures plus petites. D'une des mules, Anderson décroche une gourde et étanche sa soif avec une longue gorgée d’eau. Les lèvres d’Anderson sont complètement desséchés.

Prenant la direction de la place, du terrain du football, Anderson découvre Victor, assoupi contre un arbre. Les marques de morsures ornent également le cou de Victor. Anderson verse de l'eau sur son visage endormi, l'éveillant brutalement à la réalité.

VICTOR
Qu'est-ce qui s'est passé ?

ANDERSON
Dans ce village il y a des serpents hallucinogènes. On a

passé la nuit à avoir
des visions.

Victor se touche les morsures, cherchant à comprendre la nature de l'adversité qu'ils ont affrontée. Il se relève.

VICTOR
La marchandise va bien,
patron ?

Anderson hoche la tête en signe d’approbation.

Anderson prend le visage de Victor et regarde le cou sans rien dire.

ANDERSON
Allons chercher les
autres.

Anderson et Victor se dirigent vers le salon du village.

Judas, au loin debout, fixe le vide, son regard perdu. L'approche d'Anderson et Victor attire son attention. Anderson, Victor et Judas regardent dans le vide.

Les trois hommes contemplent un tableau sinistre devant eux : le corps de Calisto, méconnaissable, comme un morceau de chair déchiquetée. Anderson regarde le ciel. Les vautours font des cercles dans le ciel sur le corps. Les vêtements de calisto en lambeaux révèlent l'horreur de sa nuit. Transpercé par un pieu, des mouches tournoyant autour de lui.

ANDERSON
Les visions ont été
trop fortes. Il n’a pas
pu les contenir.

Anderson prend un mouchoir de sa poche et couvre respectueusement le visage de Calisto, un adieu discret à un compagnon de voyage. Anderson se signe et se détourne, tirant les mules chargées derrière lui.

ANDERSON
Allons-y, il nous reste
encore beaucoup à
faire.

Le groupe fait demi tour et s’éloigne du corps.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Le corps de Calisto reste seul et les vautours atterrissent pour le dévorer.

Le groupe, marqué par les épreuves de la nuit, s'éloigne de La Croix, emportant avec eux le poids des visions hallucinogènes et la mémoire d'un camarade tombé. La montagne, témoin silencieux de leurs péripéties, se dresse en arrière-plan, la chaleur produit des mirages.

SEQ 16 EXT JOUR RIVIÈRE GORGES

La rivière au loin. Anderson répartit ses hommes avec des signes de la main. Victor va couvrir le haut et Judas couvre le bas. Anderson avance seul avec les mules vers la rivière.

Un bateau à moteur approche. Anderson s’accroupit et met de l’eau sur son visage.

Les mules boivent tranquillement de l’eau à côté de lui.

Anderson détache la cargaison et la pose par terre.

Le bateau arrive, un HOMME DES ILES avec une chemise à fleurs et des bermudas descend, tenant un sac d'affaires. Dans le bateau, deux hommes avec des fusils, casquettes en jean, et un pilote avec une chemise à fleurs.

Anderson passe la cargaison. Dans le bateau, l'un des hommes reçoit la marchandise. L'homme des îles fait un petit trou dans une brique de marchandise et la goûte. Il fait un signe d’approbation hochant la tête.

L'HOMME DES ÎLES
Quelque chose de nouveau ? Tu as vraiment une sale mine.

L'homme des îles étend une pincée de marchandise à Anderson. Anderson goûte.

ANDERSON
Rien. Toute la production est intacte.

L'HOMME DES ÎLES
Ok. L’argent aussi.

Anderson reçoit la mallette et remercie d'un geste.

ANDERSON
Faites bien attention en haute mer.

L'HOMME DES ÎLES
Nan, parfois la terre est beaucoup plus dangereuse.

L’homme des îles regarde Anderson avec un peu de pitié et lui frappe amicalement sur l’épaule

L'HOMME DES ÎLES
Allez.
À la prochaine.

L'homme des îles monte sur le bateau. Le bateau démarre. La forêt luxuriante se remplit de la lumière du soleil. Les reflets produisent des effets optiques.

SEQ 17 EXT JOUR, EN HAUT DE LA MONTAGNE

Victor en haut de la montagne est repéré par Judas qui le suit en cachette. Judas s’approche de Victor silencieusement. Victor face à la falaise vise le petit bateau qui pars dans la rivière. Le sol crépite sous le pas de Judas, Victor regarde derrière mais Judas tire rapidement. Le corps de Victor reste immobile; sur sa tempe un trou de balle fume encore.

Anderson sort son pistolet et se protège derrière un arbre. Judas tire sur Anderson et se cache derrière un rocher. Les mules s’éloignent. Anderson sort de son sac une grenade et la jette en direction à Judas.

La grenade explose et Judas tombe inconscient. Anderson s’approche et le fini avec une balle sur la tempe.

Anderson ramasse les trois fusils et la mallette. Il siffle les mules approchent.

Anderson saute de la mule. Avec les deux mules il traverse la foret.

Dans le ciel les vautours volent en spirale descendante en direction du corps.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Au loin, sous le regard de’Anderson, le corps de Judas est dévoré par deux vautours.

SEQ 18 EXT NUIT LA MONTAGNE ROUTE

Anderson arrive à côté de son camion avec les deux mules. Anderson caresse le visage d’un mule.

ANDERSON
Merci les filles

Anderson laisse partir les mules.

Dans une main, il tient la mallette et autour de la taille les fusils. Il monte sur son camion.

SEQ 19 INT NUIT CAMION

Anderson tourne la clé. Le camion démarre immédiatement, Anderson a la nausée. Anderson se regarde dans le rétroviseur et remarque que sa teinte est assez pâle et verdâtre, autour de son nez il ya une pâleur particulier. Il découvre également son cou où l'on peut voir les marques des crocs. Anderson se recouvre et démarre.

SEQ 20 EXT NUIT PORTAIL DE L’ESPOIR

Le camion arrive au portail de la propriété. Lucas se lève et se dirige vers la fenêtre du conducteur.

LUCAS
Bonsoir, monsieur Anderson.

ANDERSON
Quoi de neuf ?

LUCAS
Les gens de l'invasion ont commencé à monter des abris ils ont ramené de quoi lever quelques poteaux et ils

ont installé des
tentes.

Lucas vérifie le contenu du camion et regarde la mallette.

LUCAS
Et Victor ?

ANDERSON
Il est resté la haut.

Anderson fait du bruit chauffant le moteur.

Lucas recule et ouvre la porte et le camion entre dans la propriété. Lucas reste là, observant le camion.

SEQ 21 EXT NUIT DOMAINE DE L’ESPOIR

Anderson ouvre le camion au milieu de la nuit et décharge la mallette. Mirella ouvre la porte.

MIRELLA
Anderson? Fais toi
aider par Lucas

ANDERSON
Non, je m'en occupe.
J'arrive. Attends-moi à
l'intérieur, s’il te
plait.

Mirella entre dans la maison. Anderson sort les fusils et les cache au milieu de la nuit.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

SEQ 22 INT NUIT DOMAINE L’ESPOIR

Anderson entre dans la maison. Mirella est assise la tête appuyée sur la table de la salle à manger. Elle se lève et va vers la marmite chaude. Anderson laisse son poncho autour du cou et s'assoit à la table. Il ne retire pas l'écharpe qu'il a autour du cou. Mirella lui apporte une assiette de soupe. Anderson prend la soupe avec difficulté et tousse. Mirella lui passe un rouleau d'essuie-tout. Anderson se mouche. Un peu de sang sort de son nez, mais il le nettoie et dissimule.

MIRELLA
Comment ça s'est passé ?

ANDERSON
Il faisait très froid, mais tout s'est bien passé.

MIRELLA
C'est pour ça que tu as cette écharpe autour du cou ?

ANDERSON
Nous avons été attaqués par des serpents.

MIRELLA
Vénéneux ?

ANDERSON
Non, hallucinogènes.

Anderson montre la morsure sur sa jambe.

MIRELLA
Il faut nettoyer cette plaie. Et tu as eu des hallucinations ?

Mirella se déplace à l'intérieur de la maison.

ANDERSON
Je pense que oui, mais je ne me souviens pas très bien.

Les filles sortent en pyjama de la chambre.

MAGNOLIA
Bonjour Anderson

ANDERSON
Bonsoir Magnolia

MIRELLA
Va dormir s’il te plait

Mirella pousse la fille vers la chambre et revient avec une trousse de premiers soins et la pose sur la table.

Mirella dit au revoir aux filles et se place devant Anderson. Elle saisit l'écharpe qu'Anderson porte et commence à la dérouler.

Anderson a une énorme tache violette de succion dans la gorge.

MIRELLA
Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Que t'est-il arrivé ?

ANDERSON
Cela doit être un effet du venin.

Mirella s'éloigne avec stupeur, elle regarde pétrifiée le cou d'Anderson, puis elle fixe le visage d’Anderson.

ANDERSON
Regarde, je me sens bien. Regarde, je suis vivant.

MIRELLA
Tu me caches quelque chose. Qu’est qui t’arrive ?

ANDERSON (EN SE METTANT DEBOUT)
Bahh rien, j'étais dans la montagne et je viens de rentrer.

MIRELLA
Tu ne me prends pas pour une idiote, n'est-ce pas ? Tu vas me dire que tu ne te souviens pas ? Que c'est de la sorcellerie, qu’on te veut du mal ? C’est toi, rien que toi.

ANDERSON
Je suis pour rien, je fais juste mon travail

MIRELLA
Je ne sais pas ce que je fais ici.

Anderson s’approche de Mirella. Mirella recule.

ANDERSON
Allez viens, allons dormir.

MIRELLA
S'il te plaît, ne fais pas de bruit, ne réveille pas les filles.

Anderson se jette sur Mirella, mais elle rentre rapidement dans la chambre des filles et parvient à fermer la porte.

Anderson se repose contre la porte et recule.

ANDERSON
Mirella, si tu n’est pas contente tu peux t’en aller.

SEQ 23 EXT JOUR DOMAINE L’ESPOIR JARDIN

Un taxi arrive devant la maison. Anderson est assis sur un fauteuil avec le torse nu mais couvert par une veste et une echarppe, une cigarette fumante dans la bouche et à côté un verre de whisky. Mirella sort avec un sac en bandoulière. Les deux filles sont habillées en jogging et veste. Anderson se lève.

ANDERSON
Bonjour les filles

MIRELLA
Aide moi s’il te plait.

Anderson soulève deux valises. Le chauffeur de taxi ouvre le coffre, et Anderson met les balises. Mirella ouvre la porte arrière.

MIRELLA
Rentrez dans la voiture les filles

Mirella s’assoit à coté de ses filles et ferme la porte. Elle laisse la vitre fermé.

LE CHAUFFEUR DU TAXI

Bonne journée monsieur.

Anderson reste fixe dans son jardin alors que le taxi s’éloigne. Le taxi s’éloigne alors qu'une camionnette Luv et une camionnette 4x4 blanche, chargés de produits s’approchent de la maison.

Anderson reste immobile au milieu du jardin, il prend une gorgé de whisky et pose la bouteille. Les deux voitures s’arrêtent devant Anderson. Piquiña descend de la camionnette Luv. Les portes de la camionnette blanche s’ouvrent. Du siège avant descendent Care Perro et don Carlos. Les chauffeurs des voitures restent au volant, le moteur allumé. Anderson s’approche.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

ANDERSON
Don Carlos, bonjour, puis-je vous inviter à prendre un café ?

DON CARLOS
Que signifie toute cette peste sur le terrain ?

ANDERSON
Je n'ai pas eu le temps de m’en occuper.

DON CARLOS
Oui, je comprends. Attendez, Piquiña, Care Perro, déchargez la camionnette.

Don Carlos claque les doigts. Piquiña et Care Perro déchargent de la camionnette des contenants avec des produits chimiques et des barils de combustible.

DON CARLOS
Il est ou ce café?

ANDERSON
Don Carlos? C’est quoi tous ces produits?

DON CARLOS
Il est où mon fric?

ANDERSON
à l’intérieur, mais c’est quoi tous ces produits chimiques?

Don Carlos ignore Anderson et rentre dans la maison.

Anderson suit don Carlos et rentre dans la maison.

SEQ 24 INT JOUR MAISON L'ESPOIR

Don Carlos est assis dans le salon. Anderson arrive.

ANDERSON
Don Carlos je peux plus y retourner

DON CARLOS
Il est où mon fric?

Anderson lui passe la mallette.

Don Carlos pose la mallette sur ses jambes, marque un code secret sur le cadena et l'ouvre. La mallette est remplie de billets. Anderson le regarde.

DON CARLOS
il est où ce café?

Anderson se dirige à la cuisine et sert du café dans une jolie tasse qu'il pose sur une assiette. Don Carlos sort une petite liasse de billets, il referme la mallete et brouille le code secret.

DON CARLOS
Mon fils, les choses sont très difficiles, et maintenant il faut déloger ces gens qui nous envahissent. Cela coûte de l'argent. Il va falloir encore faire un autre tour.

Anderson passe la tasse de café à Don Carlos. Care perro entre soudainement dans le salon.

DON CARLOS
Il faut charger le camion.

CARE PERRO
Oui patron!!!

DON CARLOS
ok, Mettez cette mallette dans le 4x4 j'arrive.

Don Carlos passe la liasse de billets à Anderson. Anderson compte l'argent.

DON CARLOS
Qu'est ce que c'est passé la haut ?

ANDERSON
J'en sais rien. Ils ont tiré sur nous.

Huit cents, neuf cents, et mille

DON CARLOS
Et les armes?

ANDERSON
Toujours la haut
Huit cents, neuf cents, et mille…
Don Carlos, il y a un erreur. Il n'y a que mille ici. C'était deux mille cinq cents.

Don Carlos se lève de son siège

DON CARLOS
Il faut ramener les armes.

ANDERSON
Don Carlos il manque de l'argent.

DON CARLOS
Soyez reconnaissant. vous avez perdu trois hommes.

(EN TOUCHANT L'ÉPAULE D'ANDERSON)
Vous n'êtes pas en condition de faire le difficile. Mettez-vous au travail et revenez pour déloger ces gens.

ANDERSON
Je refuse.

Don Carlos laisse sortir un petit sourire.

DON CARLOS
Mon fils, je vais vous donner quelques conseils. Sur cette terre, c'est moi qui décide.

Pensez à Mirella qui vient de partir, pensez aux filles. Vous leur vouliez du mal ?

Deuxièmement, Piquiña et care perro viendront vous aider.

Troisièmement, si ces gens sont là d’ici trois jours il va falloir qu’on leur fasse une énorme fête.

Don Carlos rigole.

Maintenant, vous êtes le chimiste, considérez-vous chanceux et préparez la marchandise.

Don Carlos bondit de sa chaise et sort de la maison. Anderson le suit.

SEQ 25 EXT JOUR DOMAINE DE L'ESPOIR JARDIN

Anderson sort de la maison.

Don Carlos est déjà à l'intérieur de sa camionnette. Piquiña et Careperro regardent par la fenêtre à l'intérieur de la camionnette, recevant des indications de don Carlos.

DON CARLOS
Vous prendrez le relais, mais il faut attendre qu'il ait terminé la production. Faites-le rapidement.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Surtout, ne soulevez
aucun soupçon.

Piquiña et Careperro se retournent, quittant la fenêtre de la camionnette pour se placer devant Anderson. Don Carlos ferme la vitre de sa camionnette.

CARE PERRO
Nous restons avec vous,
à votre service pour
cette mission.

Anderson regarde les deux hommes avec méfiance. Les camionnettes blanche et Luv font demi-tour sur le jardin et quittent le domaine de l'Espoir. Au milieu du jardin, plusieurs bidons et paquets enveloppés en plastique sont empilés.

CARE PERRO
Ramenez le camion.

Care perro et Piquiña défient Anderson du regard.

ANDERSON
Venez avec moi.

Care perro, Piquiña et Anderson se dirigent vers le camion et sortent du territoire.

SEQ 25 EXT JOUR TERRAIN DE L'INVASION

Le camion arrive au camp de personnes déplacées. Du camion descendent Piquiña et Care perro. Luzmila est là avec son âne, complètement sale et tous les cheveux sur le visage. Piquiña et Careperro la regardent.

CARE PERRO
Elle bonne la bouffe de
la campagne.

Piquiña et care perro rigolent.

Luzmila recule et tire son âne. Anderson descend des son camion regarde Luzmila droit dans les yeux ainsi qu’à Piquinna et Careperro.

ANDERSON
Et vous deux. Restez
garder le camion.

L'homme mature DON LUCIO et la femme DOÑA OLIMPA au bord de la clôture.

ANDERSON
Madame, monsieur

Luzmila accélère s’éloignant d’Anderson et rentre dans le terrain. Anderson s’approche de la clôture.

Anderson se place devant eux, et la foule du camp s’approche et les entoure. Parmi eux, Jose Alberto, Freddy, qui se tient fermes en face de lui, les bras croisés.

ANDERSON
Bien, madames monsieur, voici la situation. Votre sécurité dépend de vous. Vous n’avez que trois jours pour quitter ce territoire vivants. Si, dans trois jours, vous n'avez pas traversé le pont, vous ne le referez plus jamais.

LA DAME
Excusez-moi, jeune homme, j'ai marché plus de deux mois. Je ne peux plus. Nous pouvons vous aider dans votre territoire. On voit que vous êtes une bonne personne.

ANDERSON
S'il vous plaît, Madame, ne nous obligez pas à faire le pire. Vous ne pouvez pas rester sur cette terre.

Luzmila fait un demi tour et rentre dans une tente.

ANDERSON
Nous savons que parmi votre population se cachent des combattants guérilleros, et malheureusement, nous

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

allons devoir les tuer.
Alors, pour le bien de tous, partez de cet endroit. Partez dans les prochains trois jours.
Ecoutez moi bien, trois jours.

Piquiña et Careperro détruisent une maison de fortune qui se tenait avec difficulté. Ils rigolent entre eux jetant des cops des pieds sur les affaires de la communauté. Don Lucio regarde, humilié.

DON LUCIO
Permission de parler, monsieur

Anderson, est pale et transpire froid.

ANDERSON
Dites.

DON LUCIO
Avec tout respect. Vous avez l’air fatigué. On peut vous aider.
Permettez nous de travailler votre terre, Monsieur.

ANDERSON
Ce n’est pas la mienne et ce n’est pas la votre non plus.

DON LUCIO
Alors vous êtes un paysan comme nous.

Anderson regarde

Luzmila sort de la tente et reste en silence, elle fixe Anderson.

ANDERSON (CRACHANT PAR TERRE)
Trois jours.

Anderson va vers son camion. Piquiña et Care Perro regardent la population.

ANDERSON

On bouge.

Le camion démarre et traverse le terrain. Le camp reste installé avec un feu et quelques torches pour éclairer la nuit. Au loin, une flûte indigène commence à jouer. La lune resplendit.

SEQ 27 INT NUIT CHAMBRE ANDERSON

Anderson est assis au bord de son lit, en train de fumer une cigarette. Il exhale la fumée lentement. Anderson se regarde dans le miroir qui recouvre la porte de son armoire. Il ouvre la porte de l'armoire, il déplace tous les cintres sur le côté, puis extrait du fond un cintre portant des vêtements militaires. Anderson examine l'uniforme à la lumière et le place sur le lit. Assis sur son lit, Anderson dévore un morceau de viande crue. Parmi le camouflage militaire, une insigne se distingue. Dans un cercle vert, il y a un oiseau noir aux ailes déployées.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Acte II - La 2e communion

SEQ 28 EXT JOUR LA MONTAGNE ROUTE

Anderson, 21 ans, est sur un chemin de terre. Il est vêtu d'une chemise blanche, tenant un sac en plastique contenant quelques affaires, un vieux pantalon et des claquettes.

TEXTE: La
2E
COMMUNION

Trois autres garçons sont assis au bord d'un chemin de terre. Anderson s'approche et s'assied sous un arbre. Tout en haut de la montagne, quatre hommes apparaissent. L'un d'entre eux porte un chapeau et poncho tandis que les trois autres sont vêtus en miliciens et tiennent des armes à longue portée. Les jeunes se lèvent, Anderson fait de même. Les hommes armés descendent de la montagne, restant à distance sauf l'un d'entre eux qui s'approche.

Ce milicien MUELA RICA est complètement chauve, portant un grand couteau à la poitrine et un autre à la jambe gauche. Il se place devant les quatre jeunes, parmi lesquels se trouve Anderson.

MUELA RICA
Formation

Les quatre jeunes se mettent côte à côte en ligne. Muela Rica fixe intensément chacun de leurs visages, les jeunes regardent droit devant eux. Muela Rica recule d'un pas, observe les quatre jeunes, chacun avec son petit sac ou son sac à dos.

Muela Rica fait un geste de validation à l'homme au chapeau et poncho. Don Carlos s'approche.

DON CARLOS
Messieurs, bienvenus au Bloc Pacifique Sud des Autodéfenses Unies de Colombie. À partir d'aujourd'hui, vous avez pour mission de défendre la Colombie contre tous les bandits qui prennent le pouvoir, de Leticia à l'Amazonie, de Tumaco à Arauca. Jour et nuit. À partir d'aujourd'hui, vous prêtez serment de fidélité à la patrie et aux valeurs de justice. Vous êtes sous le commandement de Muela Rica, qui vous entraînera dans l'art de la guerre. À partir d'aujourd'hui, vous faites partie d'une organisation armée au service du peuple. Soyez fiers, car nous sommes le peuple et nous le défendons. ENTENDU !

ANDERSON (ET LES AUTRES)
Oui, monsieur.

Don Carlos se retire avec l'un des hommes armés. Muela Rica s'approche.

MUELA RICA
Don Carlos vient de vous parler, notre messie, notre prophète, notre lumière au milieu de la guerre. Cet homme là-bas nous mènera à la victoire. C'est lui qui ouvrira les chemins du Seigneur dans ce territoire. Avec lui, nous formerons une armée puissante et efficace qui, avec l'aide de la Vierge, deviendra prospère et juste pour toutes nos familles.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Appelez-moi Muela Rica.
Je serai chargé de
former votre caractère
et de vous transformer
en une troupe d'élite,
tout-terrain, qui, avec
l'esprit de plomb et la
mystique de la jungle,
se glissera comme le
vent au cœur de la
guerre. Vous prendrez
la vie de l'ennemi,
vous allez boire leur
sang, devenant de plus
en plus forts et mieux
préparés pour bâtir le
destin de ce monde.

Le sergent, un homme armé, ouvre une mallette et distribue des t-shirts aux quatre jeunes. Anderson enlève la chemise qu'il portait, complemenet sale et souée, et enfile le t-shirt vert avec un oiseau noir sur la poitrine.

MUELA RICA
Compagnie, au garde-à-
vous ! FERRRRME.
La montagne forge le
caractère et libère
l’esprit. C'est ici que
vous apprendrez ce dont
vous êtes vraiment
capables. Vous allez
franchir vos propres
limites pour devenir
les meilleurs versions
de vous même.
Compagnie, en route.

SERGENT
Restez groupés et
suivez le rythme.

Le sergent commence à trotter vers le haut de la montagne. La compagnie avance. L’un des jeunes DAVIS, reste un peu en retrait et se fait pousser par un deuxième sergent. Pendant le trajet, les jeunes échangent des regards nerveux mais déterminés entre eux. La montagne dans toute son immensité se dresse devant eux.

SEQ 29 EXT JOUR LABORATOIRE

Anderson, vêtu de pantalons militaires, de bottes et d'un t-shirt, fait des pompes avec un groupe de quinze autres jeunes. Ils font du jogging sur une piste avec des obstacles, portant des fusils en bois dans leurs bras. Anderson fait des abdominaux portant sont fusil. Anderson rampe au sol en caleçon avec un couteau dans la bouche, le corps couvert de boue.

Le commandant Muela Rica leur enseigne le combat au couteau et des techniques d'arts martiaux. Il se met devant tous les jeunes et fait des mouvements des arts martiaux.

MUELA RICA
Si le client devient difficile et commence à faire du bruit, vous mettez ces deux doigts ici, et d'un geste simple vers le haut mais sec, vous lui arrachez la gorge. De cette manière, le client ne pourra plus crier, mais restera en vie. Vous pourrez alors le faire travailler. Gardez à l'esprit qu'à partir de ce moment, vous êtes engagé dans la mort du client, l’abandonner serait comme lâcher un serpent dans votre tente. Sauf en cas particulier, nous évitons de faire du bruit et nous nous abstenons autant que possible de laisser des traces.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Anderson et son camarade Davis répètent les mouvements enseignés par le Commandant Muela Rica. À la fin d'un mouvement, l'attention des deux jeunes dévie. Muela Rica, accompagné d'un milicien habillé en pantalon camouflage et chemise noire à col blanc comme les prêtres, se dirige vers la table au centre du terrain. derrière eux un milicien pousse une charrette remplie de fusils.

Les jeunes se placent en ligne face à une table en bois.

Les milicien dispose une trentaine de fusils sur la table.

DON CARLOS
Nous sommes ici pour élever une prière de liberté. Nous bénissons, Seigneur, ces armes au nom de la liberté et de la justice. Que ces outils de travail nous conduisent à la victoire, au nom du Seigneur.

Le prêtre verse de l'eau bénite sur les armes. La troupe fait la queue. Anderson et davis rentrent dans la file. Le premier de la file reçoit son fusil. Un fusil AK47 avec une cartouche. Anderson arrive à la table, Davis recoit son fusil, le tour d’Anderson arrive le commandant Muela Rica lui tend le fusil avec une attitude solennelle. Anderson reçoit le fusil et en supporte le poids. La troupe se rassemble, exhibant fièrement leurs fusils et se prenant des photos avec un vieux appareil argentique 110mm. Les jeunes posent en montrant leurs muscles et leurs fusils.

Don Carlos prend l’appareil photo et fait photo de tout le groupe.

Les jeunes soldats se trouvent assis autour de la table chacun avec son fusil devant.

Anderson démonte son fusil avec des mouvements délicats, respectueux mais aussi avec agilité et confiance. Il enlève d'abord le chargeur, puis retire le couvercle, suivi du ressort et du piston. Anderson ajoute un peu d'huile et l'essuie avec un chiffon, tandis que Davis tente de démonter son fusil sans succès. Il a du mal à soulever le couvercle, ses mouvements sont maladroits et incertains. Davis arrête de vouloir démonter le fusil et le frotte simplement avec un chiffon.

ANDERSON
Qu'est-ce qui se passe frérot?

DAVIS
Rien, tout va bien.

Anderson relève son fusil impeccable et regarde à travers la lunette. Au fond du champ, une cible construite avec de boîtes.

Un polygone improvisé au fond du champ. Une demie douzaine des soldats font la queue chacun avec son fusil. Anderson arrive à son tour, d’un mouvement rapide met son fusil charge son fusil et regarde par la mire .

MUELA RICA
Feu !

Anderson tire en rafale, la boîte s'envole.

MUELA RICA
Suivant !

Davis lève le fusil mais le tient avec difficulté.

MUELA RICA
Ehhh mets toi bien debout, firme, regard ferme, mâchoire serrée, et les yeux bien en place.

Feu !

Davis tire en rafale, le fusil vibre fortement dans ses mains et la boîte ne bouge pas. Davis parait étourdi.

MUELA RICA
Encore une fois.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

David serre les mâchoires et tire à nouveau, mais la boîte reste immobile. Muela rica s’approche et lui enlève le fusil. Davis avance frustre.

MUELA RICA
Suivant !

ANDERSON
Ça va le faire, le talent vient avec le temps.

DAVIS
Je pense qu’à la guerre ce n’est pas mon truc.

MUELA RICA
Davis

Davis se dirige vers Muela Rica et se met au garde vous. Muela Rica lui passe un fusil en bois.

MUELA RICA
Voici votre arme.

Davis reçoit le fusil en bois les autres membres de la troupe rigolent.

SEQ 30 EXT NUIT AUTOUR DU FEU

Un feu au milieu d'un champ, au milieu de montagnes, au milieu de la nuit, au milieu de la forêt.

La troupe autour du feu, chaque homme armé d'une couverture et d'un fusil. Près du feu, Muela Rica, et à ses côtés Anderson, Davis et les deux autres jeunes qui ont rejoint la troupe ensemble. Muela Rica ouvre sur le sol une trousse en tissu remplie de toutes sortes de couteaux. Muela Rica montre comment affûter le couteau. Les jeunes reçoivent les couteaux et les affûtent. Muela Rica se lève et regarde au loin. De loin, la troupe fait des signaux lumineux avec une lampe.

Muela Rica s'éloigne du feu et se dirige vers le chemin. Davis affûte son couteau.

DAVIS
Qu'est-ce qu'on va manger aujourd'hui ?

Anderson fait un geste pour montrer qu'il ne sait pas. Du fond de la forêt, Don Carlos arrive avec deux hommes armés. À côté d'eux, deux hommes les mains liées et la tête couverte.

ANDERSON
Putains de guérilleros.

Les hommes armés qui arrivent avec Don Carlos attachent les deux guérilleros à un arbre, et avec Don Carlos, ils s'approchent du feu. Don Carlos porte un sac en laine et une besace.

La troupe, en voyant don Carlos s'approcher, commence à se lever du sol.

DON CARLOS
Non les gars, ne vous levez pas, restez là, car ce soir, c’est la fête.

Don Carlos sort une gourde d'aguardiente de son sac. Il l'ouvre et la lève.

DON CARLOS
Je trinque à cette troupe, à notre force mortelle du combat, et que ce toast soit le symbole de notre force compacte et mortelle qui avance fermement dans la lutte pour le territoire.

Don Carlos laisse tomber de l'aguardiente dans le feu.

DON CARLOS
Pour les esprits, pour nos morts. Santé les gars.

Don Carlos prend une gorgée d’aguardiente. À côté de lui, Muela Rica s'approche, prend la bouteille et la regarde avec fierté, prend une gorgée avec et la passe à Anderson.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Anderson regarde la bouteille, sourit avec des yeux brillants, prend une gorgée et la passe à Davis. Davis prend la bouteille, mais Muela Rica la lui arrache des mains et la donne à un autre milicien.

MUELA RICA
Davis, lève-toi et apporte ces couteaux.

Davis se lève maladroitement et déplace les couteaux dans l'étui. Deux soldats apportent une longue table et l'installent à la tête du feu. Un autre soldat met une lampe de camping et un autre soldat arrive avec une chaise en plastique.

Davis remet les couteaux à Muela Rica, qui les reçoit et les étale sur la table.

Don Carlos prend la chaise en plastique, l'approche de la table et s'assoit.

DON CARLOS
Il manque un peu de musique.

Un soldat pose une radio sur la table, le son d’une ranchera sort su petit haut paleur. Don Carlos, bouge la tête en rythme.

DON CARLOS
Ok, amenez le premier.

MUELA RICA
Piquiña, amène le plus petit.

Deux soldats qui étaient encore près du feu se lèvent et vont chercher l'un des encapuchonnés.

GUERRILLERO (JOSE ARTURO)
Que me faites-vous, putains ? Où m'emmenez-vous ?

Piquiña détache le guérillero et le pousse par la corde qu’attache les mains et par les cheveux, l'homme résiste. Piquiña le donne un coup de pied le faisant tomber et lui fait une clé au cou.

PIQUIÑA
Tais-toi idiot, sinon, je te casse la figure, fils de pute. Debout.

Piquiña redresse Jose Arturo affaibli et il lui donne un coup de poing au visage (encore couvert).

Don Carlos, assis à la table, observe et siffle avec force.

DON CARLOS
Arrêtez, pas tout de suite.

Piquiña et Care perro mettent l'homme à genoux en lui donnant chacun une coup de pied derrière le mollet. Des commentaires s'entendent parmi la troupe.

MILICIEN 1
Hé, je veux le tuer.

MILICIEN 2
Patron, laissez-le moi.

Muela Rica s'approche et l’enlève le masque.

MUELA RICA
C'est ainsi que je voulais te voir, putain de guérillero.

JOSE ARTURO
Monsieur l'agent, je suis juste un paysan déplacé, une victime du conflit.

Muela rica lui mets une baffe seche.

MUELA RICA
Tais toi chienne? fille de pute

Don carlos se met debout.

DON CARLOS
Ne perdons plus de temps.

Piquiña et Care perro attachent le guérillero (Jose Arturo) à l’arbre qui se trouve pas loin de la table. Don Carlos lève ses mains au ciel.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

JOSE ARTURO
Vous êtes vraiment courageux, à attaquer en meute.

Muela Rica bâillonne l'homme avec une corde. L’homme force.

JOSE ARTURO
grrrgrgrrqqa

MUELA RICA
Compagnie.

La troupe se forme en cercle autour de Muela Rica et don Carlos.

MUELA RICA
Aujourd'hui, vous recevrez votre dernière leçon de tactique de guerre. Le manuel de torture militaire. C’est une série d’exercices qui n'exigent pas beaucoup de matériel et qui sont utilisées à diverses fins, par exemple, obtenir des informations, infliger des châtiments ou exercer un contrôle total psychologique et physique sur la personne. Il s'agit d'infliger consciemment de la souffrance et d'utiliser la douleur comme stratégie.

Muela Rica met des manchettes métalliques et donne deux coups de poing au visage de Jose Arturo.

MUELA RICA
La première méthode est le contact direct, il faut alors amollir la proie, carrément avec des coups, bien soit avec les poings avec les jambes ou avec des objets percutants.

Muela Rica frappe le visage de Jose Arturo avec la crosse d'un fusil. Jose Arturo se plaint, la bouche pleine de sang.

MUELA RICA
Vous pouvez utiliser l'équipement si vous le souhaitez, ou n'importe quel autre outil. Mais si vous ne voulez pas de sang, la meilleure option est l’asphyxie.

Muela rica libère la bouche du guerrillero Jose Arturo.

JOSE ARTURO
Nonnnn nooon nooonnn

Muela Rica passe derrière Jose Arturo et lui met un sac de savon sur la tête. Le corps de Jose Arturo essaye de se résister, ses mains sont toutes crispés.

MUELA RICA
Cette technique permet l'obstruction et l’irritation des voies respiratoires.

Muela Rica étouffe la victime pendant une minute, puis lui retire le sac. La victime inspire douloureusement et tousse de l'eau, de la salive et du sang.

JOSE ARTURO
Laissez-moi déjà, fils de pute.

Muela Rica lui remet le sac sur la tête et l'étouffe à nouveau.

MUELA RICA
Nous avons besoin de noms, fils de pute, de coordonnées.

Muela Rica lâche José Arturo un instant, il inspire profondément en même temps qu'il tousse et s'étouffe.

MUELA RICA
Anderson !

Anderson s'approche, et Muela Rica lui donne les manchettes métalliques.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

MUELA RICA
Fais parler cette chienne.

ANDERSON
Oui monsieur.

Anderson enfile les manchettes et se tient devant Jose Arturo et lui donne des coups dans le ventre et le visage.

ANDERSON
Parle, putain, où sont ces salauds ? Parle, chien maudit.

JOSE ARTURO (EN PLEURANT)
Je ne sais rien, putain de vie. Putain de vie.

ANDERSON
Ne me parle pas ainsi, chienne maudite.

Don Carlos et Muela Rica observent la bastonnade.

MUELA RICA
Davis, attache la tête de cette chienne à l’arbre.

Davis attrape l'homme par le cou et attache la tête contre l’arbre avec une corde au front. Muela Rica brandit un couteau.

MUELA RICA
Quand la proie ne veut pas parler gentiment, on doit utiliser la manière forte.

Muela Rica soulève l'un des couteaux de la table.

MUELA RICA
Cette méthode est également infaillible pour obtenir des informations.

Muela Rica exhibe le couteau à la troupe, il regarde son reflet sur le couteau.

Muela Rica se précipite sur Jose Arturo et lui coupe une oreille avec le couteau.

Jose Arturo se lamente profondément. Davis vomis.

MUELA RICA
Il t'a donné le vertige ?
Don Carlos, ce garçon est étourdi…

Don Carlos rigole.

DON CARLOS
Voici la médecine, il y en à pour tous

Don Carlos sort de sa besace un petit sac de cocaïne et la jete par terre.

MUELA RICA
Vas y !!!

Davis ramasse le petit paquet et se poudre le nez. Muela Rica sourit et lui passe la gourde d'aguardiente.

Jose Arturo ne cesse de sangloter très fort. Muela Rica frappe le guérillero avec la bouteille avant de prendre une dernière gorgée.

MUELA RICA
Eh bien mes amis, si la proie commence à chialer comme un cochon, il vaut le mieux couper ici.

Muela Rica tient la tête de Jose Arturo en arrière tout en lui faisant une coupure de cravate.

Les gémissements du guérillero se transforment en une respiration très difficile alors que du sang jaillit de sa gorge.

MUELA RICA
Et ainsi, vous pouvez continuer avec d'autres parties du corps sans produire aucun bruit.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Le corps du guérillero tremble de douleur, mais il ne produit aucun son.

MUELA RICA
Ce type de coupe est appelé "la sourire".

Un milicien prend une grille qu'il met sur le feu.

MUELA RICA
Si vous faites une coupe ici, vous pouvez faire une saignée. Il y aura de quoi boire et de quoi manger pour tous.

Muela Rica remplit une bouteille d'aguardiente avec le sang de la victime.

Tous les soldats en cercle autour du feu se passent un à un la bouteille pleine de sang, puis une assiette en argent avec plein de morceaux de viande grillée.

SEQ 31 INT NUIT LABORATOIRE CABANE

Sous un toit métallique, plusieurs hamacs occupés par la troupe sont suspendus.

Anderson repose enveloppé dans son hamac, ses yeux s'ouvrent. Au fond de la cabane, Davis sort en silence, l’ombre de Davis se cachant dans la jungle.

SEQ 32 EXT JOUR A COTÉ DU FEU

Le matin. Le traces d’un feu, du charbon et de la fumé. La troupe se prépare à partir. Deux miliciens amènent Davis, les mains attachées. Anderson est attaché à un arbre. Les miliciens déposent Davis à genoux. Don Carlos, tenant un pistolet de neuf millimètres et un sceau blanc. Don Carlos pointe son arme sur la tête d’Anderson. Toute la troupe autour de don Carlos. Muela Rica, Piquiña et Care Perro.

DON CARLOS
C'est à vous maintenant. Il est votre disposition. Tout le corps doit tenir dans une pelle et demie que vous allez mettre dans ce sceau et que enterrerez vous-même à 70 centimètres sous terre.

DAVIS
Allez y tirez, tuez-moi d'un coup, s’il vous plait.

Anderson prend la crosse d'une arme et frappe la tête de son camarade Davis tout en tenant le pistolet de 9 millimètres de don Carlos sur sa tempe.

DON CARLOS
Quel bon garçon. Allez y il faut le finir sans tirer une seule balle et sans faire du buit

DAVIS
Nooooon

Anderson fait une incision à la gorge de davis avec un couteau et luis décharge une suite de coups sur la figure.

Anderson prend le corps de son camarade et le traîne vers la forêt, la troupe applaudit.

SEQ 33 EXT JOUR LA CROIX

Une femme, Luzdari, marche dans les rues du village la Croix, elle a l’air pressé. Un homme adulte DON LUIS passe avec un âne. Luzmila regarde au loin. Une dame, Doña Patricia, est vêtue d'un pantalon fuchsia, d'un t-shirt, d'une veste de sport et de bottes. À côté d'elle, trois enfants en uniforme scolaire (deux filles et un garçon). Luzdari accélère le pas. Elle arrive devant une maison avec l’enseigne "Centre communautaire". Luzdari ouvre le centre avec les clés. Doña Patricia et les enfants la suivent.

SEQ 34 INT JOUR CENTRO COMUNAL LA CROIX

Luzdari est assise à un bureau d'école. Devant elle, Doña Patricia. Les enfants jouent avec les restes de craie qui étaient tombés au bas du tableau.

DOÑA PATRICIA
Voilà ce que j’ai pu trouver

Doña Patricia sort un petit carton blanc allongé de son sac et le lui tend à Luzdari.

LUZDARI
Tu m'attends ? J'arrive

Doña Patricia suit Luzdari du regard, Luzdari rentre dans les toilettes et referme la porte.

SEQ 34 INT JOUR TOILETTES CENTRE COMMUNAUTAIRE

Luzdari est assise sur la lunette des toilettes. Elle a une main entre les fesses. son jean est baissé.

Dans les yeux de Luzdari, il y a un geste de renforcement.

Une goutte d'urine s’écoule.

Luzdari respire deux fois et une autre goutte sort.

Luzdari regarde le test de grossesse en le tenant d'une main enveloppée de papier toilette.

Sur l'écran du test de grossesse, deux lignes très marquées commencent à apparaître.

Deux coups de feu retentissent.

Luzdari sursaute terrifiée. Luzdari regarde encore le test, trois lignes franches s’affichent indiquant le resultat positif.

Luzdari s’essuie rapidement, se relève et remonte son pantalon, ouvre la porte et sort.

SEQ 36 INT JOUR CENTRE COMMUNAUTAIRE

Doña Patricia serre les enfants dans ses bras

Deux autres coups de feu retentissent

Doña Patricia regarde par la fenêtre

Des hommes armés avancent dans le village. Ils frappent les gens et entrent dans les maisons. Ils tirent sur les gens qui courent. Un homme tombe au loin.

La porte s'ouvre soudainement. C'est Anderson habillé de militaire avec le symbole d'un oiseux noir sur le bras. Il cache son visage avec un foulard de l'armée. Il enfonce la porte à coups de pied.

Doña Patricia se tient au-dessus des enfants, le protégeants.

Luzdari reste là à regarder Anderson.

ANDERSON
C'est là qu'ils se cachent les putains de guerrilleros?

Doña Patricia reste inmobile protégeant les enfants. Anderson la tire des cheveux el la fait se relever. Luzdari sort dérrière.

LUZDARI
Stoooop !!!!!!

Anderson tourne son fusil et met Luzdari en joue.

Anderson baisse son fusil lors que son regarde croise celui de Luzdari.

ANDERSON
Sors, sorts, sors

Luzdari met le test de grossesse dans sa poche et suit les indications qu'Anderson lui donne avec son fusil. Anderson pousse Doña Patricia qui est suivi par les enfants.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

SEQ 37 EXT JOUR LA CROIX

Doña Patricia sort par la porte du centre communautaire, elle est suivie des enfants, puis de Luzdari et à la fin par Anderson.

La troupe avance dans les rues conduisant tous les habitants vers le terrain de footbal au coeur du village. Les gens marchent avec les mains sur la tête. Au loin des corps immobiles par terre.

Partout dans le village il y a des hommes armés.

Les trois enfants, deux filles et un garçon posent ses mains sur la tête et avancent. Doña Patricia avance avec les enfants.

DOÑA PATRICIA
Couvrez-vous les yeux.

Don Carlos passe devant le centre communautaire.

Don Carlos regarde Luzdari. Anderson regarde Luzdari qui a le dos tourné. Luzdari regarde don Carlos puis se retourne vers Anderson et, dans un geste de dignité, cesse de le regarder et se jette dans la rue, suivant les villageois qui avancent ensembles.

ANDERSON
Allez tous à la place,
tous à la place.

Anderson regarde comment Luzdari se déplace déterminée, il s’aperçoit qu’elle porte un objets blanc plastique dans la poche arrière du jean. Anderson prend l’objets blanc plastique et s’aperçoit que c’est une preuve de grossesse. Luzdari essaye de la lui arracher. Anderson pousse Luzdari, elle tombe. Anderson casse l’épreuve de grosse et la jette sur Luzdari. Luzdari se relève en pleurant.

Anderson reste immobile avec le fusil pointé sur Luzdari. D’un geste il leur demande d’avancer.

Luzdari, Doña Patricia et les enfants avancent vers la place centrale de la ville, conduits par les miliciens.

SEQ 38 EXT JOUR TERRAIN DE FOOTBALL

La troupe installe un système de son sur une table sur la place du village. La troupe organise les gens sur le terrain, les hommes d'un côté et les femmes avec les enfants de l’autre.

Don Carlos assis sur une chaise à côté du système de son. Autour de lui d’autres miliciens sont assis, d’autres sont debout. Il y a un drapeau de la Colombie ainsi qu’un drapeau avec un oiseau noir. Don Carlos se lève et sort de sa poche une liste. Il prend un micro qui est sur le système de son et enfile des lunettes.

DON CARLOS

Bonsoir à tous,
aujourd'hui nous sommes
réunis ici pour
célébrer le jugement
final de la zone du
massif colombien. Il
consiste à donner une
extermination totale et
incontestée à la plaie
guérillera, en luttant
depuis les montagnes de
la Colombie contre
toute idéologie,
insurrection,
aliénation ou anarchie.
Toute force
destructrice qui ait
voulu s'emparer de
notre pays en utilisant
la terreur sera
aujourd'hui châtiée par
les élus de Dieu
représentés dans cette
armée libératrice.
C'est grâce à nos
troupes que la Colombie
redeviendra prospère et
juste.
La destruction actuelle
de l’état demande la
guérison indispensable
de ces terres car il
n'y a pas de guérison
sans souffrance, ni de
souffrance sans remède.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Don Carlos expose la liste vers la lumière du poteau

DON CARLOS

Luis Ernesto Sanchez.
Qui est Luis Ernesto ?

Don Carlos se lève et fait un tour du terrain de footbal. Il regarde un par un les hommes. Tous baissent les yeux. Don Carlos sort le flinge de sa ceinture et fait un tir à l’air.

DON CARLOS
Relevez la tête.

Don Carlos croise son regard avec chaque homme, parmi eux Guillermo et Don Luis. Don Carlos fixe Guillermo du regard.

DON CARLOS(A LA TROUPE)
c’est celui la.

Don Carlos pointe Guillermo du doigt. Les autres hommes secouent la tête en signe de désapprobation.

DON LUIS
Il s’appelle Guillermo.

Piquiña frappe don Luis d’une gifle.

PIQUIÑA
Ta gueule

Don Luis tombe par terre.

PIQUIÑA
Patron, je le veux
celui là

MUELA RICA
Non Patron, ce mort est
à moi.

DON CARLOS
Vas-y, Muela Rica.

Muela Rica s'approche de Guillermo et lui pointe le fusil directement sur la nuque.

MUELA RICA
Toi, fils de pute,
relève-toi.

Guillermo se lève, les mains sur la nuque.

MUELA RICA
Nom et prénom.

GUILLERMO
Guillermo Garcia.

Muela Rica lève le fusil et frappe Guillermo avec la crosse dans l'estomac. Guillermo tombe au sol.

Muela Rica lui donne des coups de pied.

MUELA RICA
Toi, tu t'appelles Luis
Ernesto, fils de pute.
vas y relève toi.

Muela Rica soulève Guillermo en lui faisant une clé au cou. Le visage de Guillermo se trouve ensanglanté, Guillermo a du mal à tenir debout.

MUELA RICA
Nom et prénom ?

GUILLERMO
Guillermo Garcia.

MUELA RICA
Il s’appelle Luis
Ernesto Sanchez.

Don Carlos fait un geste d'approbation.

PIQUIÑA
Tu vas mourir,
guérillero, fils de
pute.

Piquiña et Anderson attachent Guillermo au pouteau du terrain de football. Piquiña lève la crosse de son arme et lui donne un coup de crosse au visage.

La crosse se remplit de sang. Le sang éclabousse également le visage de Piquiña.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Don Carlos augmente le volume du système de son, et un autre milicien commence à jouer de l'accordéon en regardant la scène. un autre milicien arrive avec un bongó.

MILICIEN BONGO
Voici ce que j’ai trouvé.

Piquiña savoure le sang éclaboussé sur son visage.

Les miliciens allument des feux.

La nuit tombe.

SEQ 39 EXT NUIT TERRAIN DE FOOTBAL

Les bongós battent au milieu de la nuit. L'épaisse végétation de la montagne se teinte de bleu. Au loin, un feu, des corps attachés à des troncs d’arbre, et à des poteaux électriques, près du feu. Des soldats trinquent avec une bouteille pleine de sang. Au loin, les corps de certaines personnes mortes, empilés jettes les unes sur les autres, se faisant manger par des cochons . Tous les habitants du village rangés en cercles baissent la tête sous la menace des miliciens.

Muela Rica inhale de la poudre de banque dans sa main, puis boit une gorgée de sang contenue dans une bouteille d’aguardiente.

Le bleu de la nuit, la pâleur de la cocaïne et le rouge du sang donnent à Muela Rica un aspect vampirique.

les villageois sur le terrain pleurent et se lamentent.

Les soldats se déplacent au rythme de la puya loca.

Don Carlos regarde sa liste. Don Carlos raye un nom de sa liste et lit le suivant. 19 LUZDARI MONTOYA. Don Carlos observe tout depuis sa chaise. Il regarde les villageois. Parmi les villageois qui se cachent et se protègent, il y a Luzdari.

Anderson est près du feu, il regarde Luzdari. Muela Rica arrive devant lui avec la bouteille.

MUELA RICA
Vas y bois

pendant que Anderson boit une gorgé, Muela Rica remplit la pointe d’un couteau de cocaine.

MUELA RICA
Vas y fils de pute

Anderson inhale maladroitement la cocaïne et se mets de la poudre partout. Il prend une gorgée de sang, la savoure, se netoie les narines et crie au loup.

Muela Rica pose sa main sur l'épaule d'Anderson et hurle comme un loup. Quelques miliciens jouent des percussions dans des seaux plastiques pour accompagner le rythme de la puya loca.

Don Carlos se lève de sa chaise.

Muela Rica et Anderson se dirigent vers Don Carlos qui les appelle avec un geste autoritaire de la main.

Muela, Rica, Don Carlos et Anderson se tiennent au niveau de l’autel, devant la communauté qui s'est recroquevillée sur le sol en se bouchant les oreilles. Les yeux fermés.

Don Carlos passe entre les villageois. Il s’approche des gens pour les voir de plus près. Don Carlos passe devant Luzdari et s’arrête.

DON CARLOS
Ce doit être celle-là

Don Carlos se jette sur elle et la soulève par les cheveux, la traînant jusqu'au bord du feu. Don Carlos pousse Luzdari de l’autre coté du terrain et l’amène derrière la Croix. Caché dans l’ombre Don Carlos prend Luzdari contre la croix. Luzdari hurle.

Don Carlos lève la tête, il met une main dans la poche de sa chemise et sort une prothèse dentaire avec des canines longues. Il enfile la prothèse et exhibe ses dents à la troupe. La troupe célèbre. Muela Rica tire une rafale dans l'air. Don Carlos mord le cou de Luzdari, qui gémit de douleur, du sang coule. Il boit le sang chaud du cou qui rougit.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Don Carlos relève encore la tête pour prendre de l’air, il savoure le sang sur ses lèvres et avale encore les traces de sang qui restent dans se bouche.

Du cou de Luzdari sort un fil de sang qui se fait rattraper par la langue rouge de Don Carlos.

Don Carlos marche lentement et solennellement drogué par l’extase produit par la cocaïne mélangée avec du sang et de l’aguardiente.

Don Carlos sort de derrière la Croix trainant le corp affaibli de Luzdari.

Don Carlos jette Luzdari sur les bras d’Anderson.

Les percussionnistes commencent à jouer un rythme plus lent.

La troupe se lance contre Anderson et Luzdari.

Muela Rica surprend Anderson en lui appliquant une clé par derrière au niveau du cou. Anderson immobilisé par Muela Rica se bat pour se libérer.

Piquiña et Care Perro attachent Luzdari à la croix et déchirent ses vêtements.

Don Carlos allume une cigarette

DON CARLOS
Ehooo

Don Carlos s'approche de Luzdari, sort un sachet de cocaïne et met de la poudre sur le nez de Luzdari, puis il se met un coup de poudre sur le nez. Don Carlos détache les cheveux de Luzdari et les mets en pagaille sur la figure. Don Carlos danse la cumbia et se frotte, contre Luzdari. Luzdari hurle de désespoir.

Anderson la regarde, immobilisé par Muela Rica.

Le corps de Luzdari tremble. Don Carlos a un orgasme. Il hurle et fait le loup exposant ses canins allongés.

Les membres de la troupe s'avancent vers Luzdari ils montrent leurs canins, ils agissent comme des chiens, ils pressentent ses griffes.

Don Carlos prend la bouteille et boit une gorgée.

DON CARLOS
C’est pour Anderson

Anderson regarde don Carlos puis Luzdari.

Muela Rica pousse avec difficulté le corps d'Anderson qui résiste jusqu’à la croix.

Don Carlos s’approche fait un tir dans l’air et pousse d’un coup de pied a Muela Rica qui tombe par terre.

Don Carlos met son pistolet sur la tête d’Anderson.

DON CARLOS
Vas y, vas y

Anderson secoue la tête pour dire non. Don Carlos a toujours son arme contre lui.

DON CARLOS
Anderson, Anderson,
Anderson, Anderson.

Don Carlos range son pistolet et sort un sac de cocaïne qu’il propose à Anderson. Anderson regarde le sac, ensuite regarde toute la troupe de hommes transformés en bêtes qui chantent. Ils approchent lentement mais sans pause. Anderson se badigeonne le visage de poudre s'approche du corps de Luzdari.

TOUTE LA TROUPE
Anderson Anderson
Anderson Anderson
Anderson Anderson
Anderson

Anderson, un pistolet sur la tempe, pleure en se frottant au corps de Luzdari qui pleure tout autant. Leurs deux visages deviennent poussiéreux. Don Carlos baisse son arme et fait un geste de révérence vers le ciel.

DON CARLOS
Ca suffit !!!

Piquiña et Care perro traînent Anderson l’éloignant de la croix et le déposant au niveau du feu.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Muela Rica complètement transformé regarde Luzdari en aiguisant des couteaux. Le visage de Muela Rica est complètement poussiéreux, ses lèvres sont pleines de sang et il lève les mains avec deux couteaux.

Muela Rica s'approche de Luzdari avec une paire de couteaux à la main tandis qu'Anderson est par terre.

Les miliciens cessent de faire de la musique et se dirigent vers le feu.

Muela Rica soulève habilement son couteau et, d'un seul geste, insiste sur la veine jugulaire. Luzdari se vide de son sang par le cou pendant que don Carlos remplit des bouteilles d'alcool vides avec le sang de Luzdari.

Muela Rica s'approche à nouveau de Luzdari, lève le couteau et lui ouvre le ventre. Quelques organes tombent de son corps.

Don Carlos distribue la boisson à la troupe. Il y a plusieurs bouteilles. Les membres de la troupe se promènent ivres, comme sous l'effet du fentanyl, ils ont des traits de loups.

Don Carlos plonge sa main dans la poitrine de Luzdari et en retire le cœur.

Don Carlos s'extasie devant le cœur et le jette à la troupe. Toute la troupe se bat comme des chiens pour le cœur de Luzdari.

Muela Rica continue à planter des couteaux dans le ventre de Luzdari, arrachant des morceaux de chair qu'il jette ensuite à la foule de soldats près du feu.

Anderson commence à avoir des spasmes par terre. Son corps sursaute irrégulièrement et il expérimente un profond mal à la tête. Anderson serre sa tête avec les deux mains. Sur ses poignées se révèlent les veines et des poils se prolongent sur la peau. Le nez et la bouche d’Anderson deviennent rouges. Anderson ouvre la bouche en criant de douleur. Les canins d’Anderson se prolongent. Anderson se mets debout et avance vers le reste de la troupe.

DON CARLOS
Prenez et mangez tout,
car c'est le sang de
mon sang et la chair de
ma chair.

Don Carlos prend du sang dans la bouteille d'alcool.

DON CARLOS
Je suis le rédempteur venu pour libérer les peuples, le corps du Christ.

La troupe rampe pour manger la chair de Luzdari, Anderson se mélange avec la troupe.

Don Carlos s'approche du corps de Luzdari et enlève le placenta.

Don Carlos marche en direction d'Anderson. Don Carlos sort son flingue et tire dans l'air. Don Carlos pose son arme sur la tempe d'Anderson il lui passe le placenta.

Anderson reçoit le placenta et la croque en pleurant. Don Carlos semble s'alimenter de la souffrance d'Anderson et exhibe ses faux crocs en symbole d'extase.

Anderson souffre des spasmes et s'éloigne faisant des bruits de chien enrage. Anderson montre ses gencives alors qui s'enroulé en lui même. Il est en trance.

Les miliciens mangent la chair de Luzdari. Il y a des cadavres sur le sol et un groupe de personnes contenues dans un terrain de football.

Des cochons mangent les cadavres.

Muela Rica se lève et commence à crier complètement affolé et hystérique et à se tordre pendant qu'il vomit une sorte de mousse blanche mélangée avec du sang, ses yeux sont complètement ouverts et rouges.

Don Carlos regarde d'un coté Anderson, devenue une bête en souffrance et d'une autre côté Muela Rica devenu complètement fou, incontrolable.

Don Carlos lève son revolver et tire sur Muela Rica qui tombe par terre et fait des spasmes.

Don Carlos s'approche d'Anderson avec le pistolet qui fume et un sceau blanc à la main. Il passe le sceau a Anderson.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

DON CARLOS
Très bien Anderson,
quand vous aurez fini
de manger
Vous allez les
découper.
vous allez la mettre
dans un sceau et vous
allez l’enterrer à 70
centimètres de
profondeur.

Don Carlos prend une gorgé de sang devant le feu à ses cotés Anderson. Don Carlos lève un regard de satisfaction au ciel.

La lune dans le ciel et un nuage de vautours.

Acte III - La 3e communion

SEQ 40 INT JOUR CHAMBRE DE ANDERSON L’ESPOIR

La lumière du soleil touche le visage d’Anderson (40 ans). Anderson se réveille sur son lit, Anderson se nettoie le visage avec un torchon. À coté d’Anderson l’uniforme militaire avec le symbole du oiseau noir et des restes de viande.

Anderson enfile l’uniforme d’oiseau noir et se regarde dans le miroir. Il met des lunettes noires. Son visage est pâle.

TEXTE : LA 3E COMMUNION

Anderson ouvre son placard, en plus de son revolver 9mm habituel il prend le fusil. Anderson progresse dans la maison avec précaution et discrétion. En arrivant à la fenêtre de devant, il se penche à travers une fente et aperçoit PIQUIÑA et CARE PERRO patrouillant autour de la maison. Anderson respire contre la porte et l'ouvre fermement.

SEQ 41 EXT JOUR JARDIN DE L'ESPOIR

Anderson ouvre la porte brutalement.

Piquiña et Care Perro le regardent.

ANDERSON
Qu'attendez-vous ?

CARE PERRO
On prend un café, vous en voulez un ou quoi ?

ANDERSON
Non. On y va. Pas de temps à perdre.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Anderson crache par terre et monte dans son camion, Piquiña et Care Perro montent également dans le camion, l'un derrière l'autre à côté d'Anderson. Le camion traverse le domaine de l’Espoir en direction à la sortie.

SEQ 42 EXT JOUR PORTAIL

Le camion avance par le chemin. Lucas ouvre le portail et s'approche de la fenêtre du conducteur.

ANDERSON
Lucas, veille sur la maison. Fais bien attention à l'intrusion.

LUCAS (EN REGARDANT PIQUIÑA ET CARE PERRO)
Soyez serein, Don Anderson. Il y en a d’autres qui sont plus dangereux. Faites attention.

Le camion démarre sur la route. Au loin, dans le vaste paysage du massif colombien, la montagne entouré des nouages et survolé par des vautours.

SEQ 43 EXT JOUR LA MONTAGNE FORÊT

Les trois hommes marchent en file indienne, chacun portant son fusil. En tête se trouve Care Perro, suivi d'Anderson avec les deux mules chargées de produits chimiques, et Piquiña à l'arrière. Ils passent à côté des vestiges précolombiens. Derrière les rochers et les branches des arbres, des serpents progressent. Anderson regarde Care Perro devant lui et jette un coup d'œil à Piquiña derrière lui. Piquiña crache en regardant directement Anderson et lui fait signe d'avancer. Ils arrivent devant une maison. Le ciel est survolé par des vautours.

SEQ 44 INT JOUR LABORATOIRE.

Piquiña démarre le groupe électrogène. Anderson allume un vieux poste radio avec de la musique techno.

ANDERSON
Allez, au boulot, on n'a pas de temps.

Piquiña décharge les mules. Care Perro pique la coca avec la tondeuse. Anderson prépare les ustensiles du laboratoire et allume un écran.

Sur l'écran, Piquiña décharge une mule, puis il sort du cadre et entre dans le laboratoire. Anderson éteint l'écran et le cache avec un cahier, puis il prend un entonnoir. Piquiña dépose à côté d'Anderson un seau rempli de produits chimiques. Anderson observe le seau de produits. Il regarde à travers un miroir et voit Piquiña s'éloigner vers la porte. Care Perro continue à découper les feuilles avec la tondeuse. Anderson commence à mélanger les produits chimiques. Les produits réagissent et commencent à fumer.

Anderson mets un masque à gaz.

Anderson passe des liquides à travers une pâte blanche et cristalline. Une vapeur blanche envahi la vue d’Anderson.

Anderson dispose des briques de cocaïne sur une planche métallique. Son visage se trouve en sueur et ses yeux sont irrités par l’acidité. Anderson va vers son plan de travail. Sous le plan de travail se cache une arme. Anderson regarde par le miroir et voit à Care perro qui enveloppe les briques de cocaïne en film plastique puis Piquiña s’approche de Care perro et prends les grands paquets de poudre. Piquiña se dirige vers la sortie du laboratoire.

Des qu’Anderson voit Piquiña sortir du laboratoire il rallume l'écran. Sur l'écran, Piquiña dépose la charge et rentre dans le laboratoire.

A travers les miroirs Anderson voit Piquiña et Care perro charger les deux grands paquets de cocaïne qui restaient. Piquiña et Care perro se dirigent vers la sortie.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

A travers l’écran Anderson voit Piquiña et Care perro lâcher la marchandise par terre et prendre chacun un fusil, ils sortent rapidement du cadre. Anderson se lève de sa chaise, prends son armé cachée et fait un mouvement rapide pour se cacher derrière le four, s'approchant de la porte. Quand Piquiña entre, Anderson lui tire directement dans la tempe, le corps de Piquina est pousse avec force et ensuite Anderson se lance sur Care perro prenant son fusil avec une main déviant le canon vers le toit. Care perro tire mais la balle impacte le toit. Anderson surprend à Care perro avec son 9mm directement planté sur son ventre. Anderson tire et Care perro fait un bond et de la fumé sort de son estomac et bouche. Anderson pousse Care perro, il tombe par terre.

Anderson s'accroupit et prend le fusil de Piquiña, ainsi que le fusil de Care Perro. Anderson sort du lieu montrant forts signes de fatigue.

SEQ 45 EXT JOUR LA MONTAGNE

Anderson sort du laboratoire. Un panneau "interdiction de fumer" couvre le mur. Anderson s'éloigne du laboratoire. Anderson se rend dans un pré et s'assoit sur une pierre. Il allume une cigarette. En regardant le ciel, il voit un oiseau noir passer dans le ciel.

Anderson inhale profondément sa cigarette et contemple l’oiseau. Le spectre de Luzdari sort de derrière un arbre et s'approche d’Anderson, ses lèvres sont d'un rouge prononcé. Anderson tente de se lever, mais Luzmila pose sa main sur le ventre d'Anderson, le faisant se détendre en expirant une bouffée de fumée bleue.

Luzmila s’assoit doucement sur lui. Elle touche le visage d'Anderson, qui fait l'expérience d'une sorte d'hallucination. Luzmila sent le cou d'Anderson et effectue des mouvements intenses pour se réchauffer contre le corps d’Anderson.

Anderson la serre dans ses bras. Luzdari passe son nez sur le cou d'Anderson, puis ses lèvres et sa langue sur sa nuque, avant de mordre. Anderson fait l'expérience de l'extase les yeux fermés. Luzdari susse le sang qui gicle du cou d’Anderson.

Anderson se redresse sur la pierre. Il regarde autour de lui. Le jour tombe. Il n’y a personne autour de lui. Sur son cou la morsure qui saigne toujours.

Au loin les mules mangent de l’herbe. Elles portent des paquets de cocaïne enveloppés en plastique.

Anderson se redresse et va vers les mules. Il les décharge les paquets de cocaïne, récupère les 3 fusils, monte sur la mules et part au trot avec les deux animaux en descendant la montagne.

SEQ 46 EXT NUIT LE PORTAIL

Le camion approche, Lucas se lève et ouvre la porte.

LUCAS
Tout va bien, patron ?

ANDERSON
Monte.

Lucas fait faire demi-tour au camion et monte du côté passager.

SEQ 46 INT NUIT CAMION

Lucas monte avec son fusil, puis referme la porte d'un coup.

Anderson met le camion en marche arrière. Lucas regarde son fusil puis regarde Anderson. Anderson avance en direction de Palmeras.

LUCAS
Qu'est-ce qui s'est passé, patron ?

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

ANDERSON
Ils ont attendu que je finisse la chimie pour attaquer mais je connais mieux la cuisine.

LUCAS
Et qu’est ce qu’on va faire maintenant?

ANDERSON
La même chose qu'avant. Lutter pour le territoire.

LUCAS
Quel est le plan ?

Anderson reste en silence. Le camion arrive au niveau du terrain envahi. Anderson arrête le camion.

ANDERSON
Pour l'instant, tu dois simplement m’attendre dans le camion.

SEQ 48 EXT NUIT TERRE ENVAHIE

Au fond du ciel, la lune. Ensuite, les montagnes, la forêt avec une teinte bleuâtre. La lune éclaire le ciel. On entend les chants du Putumayo. Un bidon-ville est situé au bord de la route. Le camion s'arrête, et Anderson descend avec les mains en l'air. Don Lucio sort de la tente, suivi de Doña Olimpa.

ANDERSON (À DON LUCIO)
Eh vous. Il faut que je vous parle à vous tous.

Jose Alberto sort de la cabane.

JOSE ALBERTO
Quoi ? On va déjà nous expulser, c'est ça ?

La musique indigène arrête de jouer.

DON LUCIO
Calme-toi, Jose

ANDERSON
J’ai une proposition à vous faire. Je vous propose de libérer la terre pour y vivre et pour la travailler. je vous propose une maison par famille. Je vous propose de refonder le village de la Croix. Il se trouve à mi-chemin entre le massif colombien et les Andes, à la croisée entre l'océan Pacifique et le fleuve Putumayo juste en haut de la montagne. Je vous invite à lutter pour ce territoire. Autrement c’est don Carlos qui viendra avec son armé pour perpétrer les memes massacres qu’avant.

DON LUCIO
Nous ne voulons pas de problèmes, nous cherchons simplement un endroit pour vivre.

JOSE ALBERTO
Nous ne faisons pas partie de votre guerre. Nous sommes des déplacés, victimes de la violence.

ANDERSON
Messieurs, une massacre se prépare ici, si nous ne faisons rien, ils vont nous tuer. À tous.Il viendront cherche un par un et nos corps serviront à nourrir les cochons.

Freddy, Luzmila, Doña Pilar et les deux petites sortent de la tente et s'approchent.

FREDDY
Qu'est-ce qui se passe ?

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

DOÑA OLIMPA
Excusez-moi, monsieur, avez-vous déjà mangé aujourd'hui ?

ANDERSON
Non, madame.

DOÑA OLIMPA
Vous avez une mine très pâle et vous semblez fatigué. Permettez-moi de vous inviter à partager une soupe avec nous.

JOSE ALBERTO
Mais maman, que faites-vous ?

DON LUCIO
Respectez les décisions de votre mère.

ANDERSON
Madame, la vérité est que cela me plairait beaucoup.

Don Lucio s'avance et ouvre la cloture qui protège le bidon-ville.

DON LUCIO
Bienvenue, suivez-moi, invitez aussi votre compagnon.

Anderson entre et peut apprécier la structure de la tente indigène. Don Lucio lui touche l'épaule.

DON LUCIO
Bienvenue, entrez s'il vous plaît.

SEQ 49 INT NUIT LE TENTE INDIGENE

Don Lucio avance dans la pièce suivi d'Anderson, puis de doña Olimpa en direction du feu central. Doña Pilar est déjà assise sur une balisse avec les deux petites filles. Don Lucio propose un banc à Anderson. Anderson s'assoit. Freddy s'assoit par terre. Doña Olimpa sert une assiette de soupe à Anderson. Jose Alberto reste debout. Luzmila se tient dans un coin obscur.

JOSE ALBERTO
Qu'est-ce qui se passe?

ANDERSON
On va nous déloger d'ici deux jours. Et je vous assure que les méthodes don Carlos sont vraiment brutales. Lucas s'assoit à côté d'Anderson sur le banc.

DON LUCIO
Vous ne travaillez plus pour lui?

ANDERSON
Non, je n'ai été que son esclave. j’ai toujours eu une arme sur la tempe.

DON LUCIO
Vous allez le trahir?

ANDERSON
Je préfère le trahir lui que me trahir moi-même.

JOSE ALBERTO
Et que va-t-on faire?

DOÑA OLIMPA
Prenez la soupe, elle va refroidir.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Anderson accepte la soupe fumante. Il la pose un instant sur la table et ouvre un peu le cou de sa chemise militaire. Doña Olimpa et don Lucio aperçoivent la morsure sur le cou d’Anderson. Ils se regardent avec complicité et préoccupation. Anderson se sent légèrement gêné.

ANDERSON
Merci.

Anderson avale la soupe et mord dans un morceau d’arepa.

FREDDY (REGARDANT LE FEU)
Personne ne me fera sortir d'ici.

ANDERSON
Si nous travaillons ensemble, nous pouvons nous défendre. J'ai six fusils d'assaut AK 47, un peu de munitions, mais surtout de l'essence et quelques produits chimiques comme l'éther éthylique pour la préparation d'explosifs.

JOSE ALBERTO
Mais six fusils? Nous ne sommes pas des militaires.

ANDERSON
Jose, nous n’avons pas le choix. C’est la mort ou lutter. Je préfère lutter. Nous avons la chimie et nous avons la stratégie. Freddy regarde Anderson avec admiration.
Monsieur, madame, jeunes, permettez-moi de vous expliquer. Là-haut dans la montagne, j'ai des produits chimiques et du carburant pour

fabriquer une bombe.
Nous pouvons faire
sauter le pont quand
don Carlos viendra ici.

Toute la communauté se surprend. Freddy regarde Jose Alberto, José Alberto préoccupé et pensif.

JOSE ALBERTO
Et tout ça en échange
de quoi, du domaine de
l'Espoir?

ANDERSON
Non, tout ça en échange
du village de la Croix.
L’un de plus beaux
villages du massif
colombien.

La communauté commence à faire des commentaires mitigée par la possibilité d’avoir un village.

Don Lucio inspire profondément et lève la main pour demander la parole, comme si quelque chose lui faisait mal. Tout la communauté se tait.

DON LUCIO
C'est là que s'est
déroulé le massacre?

Anderson, avec honte, acquiesce de la tête.

ANDERSON
Oui, c'était là, mais
le village est intact.

DON LUCIO
Vous y étiez?

Anderson acquiesce en baissant la tête.

ANDERSON
Là-haut, c'est le
village de la Croix.
C’est à cause de ce
village que j’ai tout
perdu.

Lucas échange un regard avec Anderson. Anderson respire profondément et baisse la tête. Don Lucio fixe Anderson. Anderson fixe le feu. Don Lucio regarde Doña Olimpa, et doña Olimpa confirme en acquiesçant de la tête.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

JOSE ALBERTO
C’est une piège. Vous êtes un homme malade. Même votre famille vous a quitté. À qui bon de faire confiance?

ANDERSON
Certes, je suis déjà condamné, mais vous ? Vous avez toujours de l'espoir. Bien sûr, si nous agissions ensemble de manière organisée.

DON LUCIO
Et que devrions-nous faire?

ANDERSON
J'ai les fusils à la maison, certains dans le camion. Lucas resterait avec vous pour vous apprendre à tirer. Je monterais à la montagne avec deux ou trois de vos hommes. Là-haut, j'ai deux mules. Nous devons aussi emmener l'âne. Pour transporter tout le matériel explosif.

LUZMILA
Non, pas l'âne.

ANDERSON
Je vous assure qu'il ne lui arrivera rien.

JOSE ALBERTO
Qu'en dis-tu, papa?

DON LUCIO
Nous allons lutter pour cette terre mais nous debons d’abord faire une cérémonie.

ANDERSON
Mais don Lucio nous n'avons pas de temps.

DON LUCIO
Monsieur Anderson, il faut se soigner, vous le savez bien. Vous n’avez pas l’esprit clair. Puis, il faut demander la permission au territoire, surtout s'il s'agit d'une guerre. Surtout si nous allons verser du sang.

LUZMILA
Faites ce que vous voulez, mais sans l'âne.

FREDDY
Je veux monter à la montagne.

Don Lucio se lève au milieu de toute la communauté.

DON LUCIO
Vous allez partir demain matin, ce soir nous allons faire une cérémonie. Préparez l’autel, préparez la médecine, préparez les chants.

Freddy prends un tambour et s’approche du feu. Le feu se releve. Jose Alberto fait des traces avec une pelle sur les brasses. la communauté se mets en cercle autour du feu et commence à chanter. Le feu s’intensifie. Doña Olimpa sort une bouteille remplie d’une boisson épaisse couleur terre et la dépose sur l’autel chamanique magnifiquement orné de don Lucio. Ce dernier est vêtu de couleurs éclatantes, arborant un plastron de jaguar et un collier de griffes de jaguar. Sa tête est couronnée de plumes vertes, jaunes et bleues, créant une vision impressionnante et mystique. Doña Olimpa met sur sa tête une couronne de plumes. Jose Alberto et Freddy chantent, Luzmila reste en dehors du cercle. Doña Pilar est avec les enfants mais elle ne chante pas. Doña Olimpa va vers Luzdari.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

DOÑA OLIMPA (À LUZDARI)
Ça va bien se passer, nous devons rester ensembles.

Luzdari se laisse porter par doña Olimpa jusqu’au cercle autour du feu. Elle s’assoit entre les enfants et Freddy, juste en face de Anderson. Luzdari sort de sa poche une poignée de fleurs sèches qu’elle jette au feu. le feu produit des étincelles de couleurs.

Pendant ce temps, Doña Olimpa, affairée, remue une grande coupe avec la médecine. Doña Olimpa fait passer la coupe et tous les membres de la communauté boivent le liquide obscure et épais comme de la boue. Jose Alberto boive et reste concentré, ensuite Freddy, puis Luzdari qui boive et lance un regard à Anderson. Luzdari passe la coupe. la coupe arrive chez Anderson, il la soulève face au feu, il regarde le ciel, regarde le feu et boive,Anderson ferme les yeux et passe la coupe a Lucas.

Don Lucio joue l’armonica et Doña Olimpa ventile avec un bouquet de plumes. Doña Olimpa entonne un chant. Les flammes dansent, dégageant des teintes bleues et violettes, projetant des étincelles qui créent des formes éthérées.

Au centre de la tente (inipi), un trou laisse entrevoir le ciel bleu nocturne, éclairé par une lune resplendissante. Don Lucio et Doña Olimpa passent auprès de chaque membre du cercle. Doña Olimpa applique des huiles essentielles tout en continuant de chanter. Don Lucio l'accompagne en jouant de l'harmonica et en touchant délicatement chaque personne avec un bouquet de plumes.

Don Lucio et Doña Olimpa approchent Anderson, Ils passent des liquides et frottent des plantes sur les traces de morsure. La vision d'Anderson se distord, et une aura mystique les entoure.

ANDERSON
Nous n'avons pas beaucoup de temps, pas beaucoup de…

DOÑA OLIMPA (CHANTANT)
Alma de mi tierra cielo corazon

Limpiando mi alma
llenando de amor
Angelinto santo llename
de vida
Angelito santo magia y
corazon
Agua manantiales
limpiando mi alma
Jaguar magestuoso
llevame hasta el sol
Condor de los cielos
cura mis heridas
Alma de mi tierra cielo
corazon

ANDERSON
Nous devons agir.

Don Lucio apaise Anderson en le frappant légèrement avec les plumes et en jouant de l'harmonica. Anderson ferme les yeux et entre en transe, s'allongeant directement sur le sol en position fœtale.

À travers le trou de l'inipi, la lune brille et un oiseau noir passe.

SEQ 51 EXT NUIT LA MONTAGNE

Sous le doux éclat de la lune dans le ciel, la silhouette d'Anderson se découpe alors qu'il pénètre la dense forêt, entamant l'ascension de la montagne, une pelle à la main. Derrière les arbres, les enfants émergent dont deux filles et un garçon, suivies de près par don Lucio, Doña Olimpa, Jose Arturo, Guillermo et Doña Patricia. Tous cheminent en procession derrière Anderson, leurs chants indigènes accompagnant son avancée. Malgré les efforts d'Anderson pour accélérer, la fatigue le ralentit, ses jambes peinant à répondre à sa volonté. Le groupe suit Anderson à travers la forêt, une marche lente mais rythmée, sans répit.

Anderson scrute les environs, mais la forêt semble dépourvue de tout signe de vie. La lueur argentée de la lune éclaire le chemin.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Alors qu'il avance, Luzdari surgit d'un arbre en face d'Anderson. Anderson reste immobile. L'atmosphère, mêlant la pluie nocturne et les chants indigènes, crée un mantra caleidoscopique.

SEQ 52 EXT JOUR VILLAGE DE LA CROIX

Anderson, sans chemise et couvert de traces de sang et de blessures, creuse un trou sur le terrain de football juste en face de la croix. Tout autour de lui, don Julio, doña Tere, Jose Arturo, Luzdari, Guillermo, Doña Patricia et les trois enfants, deux filles et un garçon l'observent. Leurs regards sont tous rivés sur Anderson, témoins silencieux de son acte.

La pelle d'Anderson heurte un objet solide. Avec précaution, il dégage la terre autour pour révéler plusieurs bidons blancs, semblables à ceux utilisés pour les produits chimiques. Anderson les déterre et les dispose aux pieds de chaque personne présente. D'abord un bidon devant Luzdari. Quand Anderson l'ouvre, Luzdari crie de douleur, se tenant le ventre tout en pleurant. Anderson place ensuite un bidon devant Jose Arturo. Lorsqu'il l'ouvre, Jose Arturo se touche le cou, montrant des signes d'asphyxie. Anderson répète cette action pour chaque personne. Tous pleurent en se touchant différentes parties de leur corps.

ANDERSON
Je vous demande pardon, Je vous demande pardon, Je ne voulais pas le faire, Je n'avais pas le choix. Pardonnez-moi, s'il vous plaît, pardonnez-moi.

Anderson s'agenouille, pleure, se frotte les yeux, ressentant une grande détresse. Il lève les yeux vers le ciel et observe des vautours qui volent en cercle. Les gens du village regardent également au ciel et marchent en arrière, le cercle s’ouvre.

Le roi des vautours atterrit devant Anderson. Ce dernier recule. Le vautour avance et se place devant le bidon de Luzdari. Il se met à manger le contenu du bidon. D'autres vautours atterrissent et font de même. Chacun prend un bidon et le dévore.

En relevant la tête, Anderson se retrouve seul au milieu du terrain de football. Il regarde autour de lui, mais ne voit personne, seulement les bidons vides le contenu etalé par terre et tous les oiseaux qui se régalent en mangeant les entrailles et les muscles, ainsi que les vers provenant des bidons.

Anderson se releve et ramasse la pelle, il fait demi-tour et s'éloigne. laissant derrière lui tous les oiseaux noirs qui mangent au milieu du terrain de footbal de la Croix.

SEQ 53 INT JOUR MALOKA TENTE INDIENNE

Anderson ouvre les yeux. Le feu qui brûlait autrefois dans la tente est maintenant éteint, laissant seulement quelques traits de fumée visibles à la lumière pénétrant par l'ouverture du toit de la tente. Anderson vérifie son cou et constate qu'il ne porte aucune trace de vampirisme.

Le regard fixé sur le soleil à travers le trou du toit, la lumière intense l'éblouit. Anderson se redresse prenant conscience de l'urgence de la situation, il réveille Lucas qui dort à côté. Lucas le regarde se protégeant les yeux de la lumière du soleil.

ANDERSON
On n'a pas de temps à perdre.

Anderson se lève d'un mouvement décidé et ouvre la tente, prêt à affronter les défis qui les attendent à l'extérieur. La lueur du jour naissant peint des teintes chaudes son visage déterminé.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

SEQ 54 EXT JOUR TERRAIN ENVAHI

Anderson, Luzdari et Freddy font monter l’âne dans le camion. Doña Pilar passe un paquet rempli de nourriture à Jose Alberto. Alberto reçoit le paquet et range le contenu sur le tableau de bord du camion.

Luzdari monte à l’arrière du camion avec l’âne. Jose Alberto et Freddy montent du côté passager. Anderson approche de la porte du conducteur et voit son reflet sur la vitre. Anderson touche son cou et il n’y a plus de traces de morsure, il se touche le cou. Anderson sourit et monte dans le camion.

SEQ 55 EXT JOUR MONTAGNE

La montagne imposante est touchée par les nuages. Les crêtes des arbres mélangent des tons de verts et de jaunes. Anderson traverse la forêt par un chemin, accompagné d'une mule. Derrière lui, Jose Alberto marche avec une autre mule, puis Luzmila avec l'âne, et finalement Freddy. Il passent à côté des vestiges pre-colombiens.

JOSE ALBERTO
Et là, où allons-nous?

ANDERSON
À la cuisine. C'est un laboratoire au portes du village de la Croix.

JOSE ALBERTO
Les gens disent que ce village est maudit.

ANDERSON
C'était un village où il s'est passé des choses dures, mais c'est aussi un village avec beaucoup de potentiel. Il est situé juste au centre du paradis, là où le Pacifique se fond avec l'Amazonie et les Andes se croisent.

Luzmila a l’air préoccupée.

Ils arrivent devant une maison aux portes ouvertes. Juste en face de la maison, deux hommes en uniforme gisent, l’un avec une balle dans la tête et l’autre avec une balle dans le ventre. Anderson prend un peu de terre dans ses mains et couvre le visage du défunt. Jose Alberto fait une grimace de dégoût, tandis que Luzmila a la nausée et Freddy montre une expression de préoccupation. Anderson attache les mules.

SEQ 57 INT JOUR LABORATOIRE

La porte grinçante du laboratoire s'ouvre, révélant un espace enfumé et empreint de l'odeur piquante des produits chimiques. Anderson pénètre en premier, suivi de près par Jose Alberto, Luzmila et Freddy, qui découvrent le mystérieux laboratoire caché au cœur de la montagne.

À l'intérieur, des rayonnages métalliques regorgent de bidons en plastique, renfermant une variété d'intrigants produits chimiques et de carburant. Anderson, tel un alchimiste moderne, distribue méthodiquement les bidons à chaque membre du groupe, expliquant brièvement leur utilité.

ANDERSON
C'est de l'essence pure, nécessaire pour alimenter nos moteurs et autres équipements. Ces bidons contiennent également divers produits chimiques cruciaux pour notre opération.

Chacun prend en main ces récipients emplis de substances. Luzmila observe les liquides d'un regard à la fois fasciné et effrayé.

Anderson, sort six bâtons de dynamite soigneusement emballés. L'air se charge d'une tension palpable alors qu'il explique leur utilisation potentielle.

ANDERSON
Ces bâtons de dynamite seront notre atout stratégique. Nous

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

pouvons les utiliser
pour détruire des
obstacles, comme le
pont, et bloquer
l'accès à nos ennemis,
voir les faire
exploser.”

Il les place délicatement dans sa propre sacoche, la charge est lourde.

L'intérieur du laboratoire révèle d'autres détails intrigants : des tables encombrées d'équipements de laboratoire improvisés, des notes griffonnées sur des bouts de papier, et une carte détaillée de la région, marquée de points stratégiques.

Freddy, observateur attentif, pose une question.

FREDDY
Anderson, comment as-tu
mis la main sur tout
cela? Ce laboratoire
semble être le fruit
d'une préparation
minutieuse."

Anderson, tout en continuant sa distribution d'équipement, esquisse un sourire énigmatique.

ANDERSON
J'ai toujours travaillé
pour don Carlos,dans
l'ombre. Maintenant,
nous devons agir
rapidement et avec
précision.

SEQ 57 EXT JOUR MONTAGNE

Les mules, chargées de bidons blancs et de paquets plastiques. À leurs côtés, l'âne, Anderson, Jose Alberto, et Luzmila s'affairent à sécuriser les provisions, ajustant les sangles et vérifiant méticuleusement chaque attache.

Le paysage montagneux s'étend à perte de vue. Les crêtes des montagnes se dressent majestueusement.

Dans le ciel, des vautours, avancent en ligne, naviguant habilement entre les courants thermiques qui s'élèvent des vallées profondes. Leurs silhouettes sombres tracent des lignes gracieuses sur le fond bleu azur du ciel.

La lumière éclatante du soleil baigne les visages d'Anderson, Luzmila, Freddy et jose Alberto. Anderson est baigné par la lumière du soleil, lui conférant une aura presque sacrée.

Anderson, momentanément ébloui par l'éclat, plisse les yeux, se protégeant du regard intense du soleil. Ce moment fugace semble suspendre le temps, capturant l'urgence et la gravité de leur mission.Anderson regarde Luzmila, puis Freddy et ensuite Jose Alberto. Une brise légère souffle, faisant frémir les feuilles des arbres environnants.

SEQ 58 EXT JOUR DOMAINE DE L'ESPOIR

Lucas prend un fusil.

LUCAS
Ceci est un AK-47 d'origine soviétique. Avec cette arme, de nombreux villages ont mené leurs batailles.

Don Lucio, Doña Olimpa, Doña Pilar et trois autres membres de la communauté écoutent attentivement les instructions de Lucas, assis sur un banc et quelques chaises.

LUCAS
Quelles sont les parties du fusil ? Nous avons la poignée ici, le déclencheur ici, c'est la sécurité. Lorsqu'elle est activée, nous ne pouvons ni tirer ni charger. C'est le chargeur dans lequel vont les projectiles.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Lucas échange des regards avec don Lucio et Doña Pilar, attendant un geste de compréhension.

LUCAS
C'est le chargeur, cette petite levier ici. Nous devons le tirer complètement en arrière et le relâcher ainsi. À ce moment-là, le projectile se charge dans la chambre.

Doña Olimpa nettoie un fusil sur une table.

LUCAS
Ce petit levier ici sert à libérer le chargeur, et nous replaçons le chargeur avec ce mouvement. Nous enclenchons ce coin ici et tirons en arrière jusqu'à entendre le clic. Les viseurs sont ici et ici.

DON LUCIO
Don Lucio enlève et remet le chargeur d'un fusil.

LUCAS
Nous vérifions que le chargeur est bien installé. Nous retirons la sécurité, chargeons et procédons au tir. Ce sont des balles de 7,62 par 39 millimètres avec une portée maximale de 650 mètres.

Doña Olimpa se lève de sa chaise avec le fusil en mains.

Doña Olimpa prend le fusil en position de tir et tire. Une canette posée sur un tronc s'envole.

LUCAS
Nous devons agir avec discrétion. Le succès de notre mission est de faire croire à l'ennemi

que nous sommes sans
défense.

Un camion qui s'approche se fait entendre. Les habitants du village, don Lucio, doña Olimpa, Doña Pilar et Freddy se forment en ligne militaire.

Le camion s'arrête, tous les occupants descendent : Anderson du côté du conducteur, Jose Alberto et Freddy du côté passager.

ANDERSON
Comment va la troupe ?

LUCAS (SE COUVRANT LE FRONT DE LA MAIN)
Excellent, mon
capitaine.

Ils ouvrent le camion, mettent la rampe. Luzmila descend d'abord, suivie de l'âne.

ANDERSON
Eh bien, mes amis,
demain est le grand
jour. Nous allons
installer la charge sur
le pont.

LUCAS
Nous sommes prêts.

Anderson observe un par un les membres de la communauté armés et prêts pour le combat.

ANDERSON
Nous nous retrouverons
plus tard au campement.

SEQ 59 EXT NUIT LE PONT

La nuit enveloppe le pont, éclairé seulement par la faible lueur des étoiles. Le camion, est stationné à quelques mètres de l'objectif. Jose Alberto, Freddy et Anderson, déchargent méthodiquement le camion.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Les bidons blancs, renfermant un mélange potentiellement dévastateur de produits chimiques, reposent à côté de contenants chargés de carburant. Chaque mouvement est exécuté avec précaution, chaque geste chargé de la conscience du rôle vital de leur mission.

ANDERSON
Nous devons répartir la charge de manière équilibrée de chaque côté du pont. La mèche doit être soigneusement mesurée pour assurer une explosion synchronisée. Pour éviter les soupçons, nous devons dissimuler les charges sous une végétation discrète.

Jose Alberto et Freddy fixent solidement des bidons remplis de charges explosives, les sécurisant avec du fil de fer. Anderson, avec habileté, utilise des branches pour camoufler les dispositifs, fondant l'art de la guerre dans la nature environnante.

ANDERSON
Il est impératif d'allumer la mèche vingt mètres avant que l'ennemi n'atteigne le pont. Cela signifie qu'elle doit être allumée à la hauteur de cet arbre. Ainsi, l'ennemi n'aura pas le temps de réagir, et la détonation se produira au moment précis où le camion sera au cœur du pont.

Le commandant Anderson, conscient du danger imminent, souligne la nécessité de fuir rapidement pour éviter les retombées potentielles de la détonation.

ANDERSON
Lequel d'entre vous deux veut activer la bombe ?

FREDDY
Je veux le faire.

JOSE ALBERTO
Sûr ?

FREDDY
Bien sûr que oui.

SEQ 60 EXT NUIT TERRAIN ENVAHI BORD DE LA ROUTE

Sous le voile sombre de la nuit, le grondement discret du camion approche du campement. Anderson, Freddy et Jose descendent du véhicule, se déplaçant avec la prudence nécessaire pour ne pas perturber le calme nocturne.

Au bord de la route, à la limite de l'entrée du campement, la communauté s'active dans l'obscurité. Les membres organisent leurs espaces, disposent leurs outils et arrangent leur mobilier se préparant pour le combat.

DON LUCIO
Vous vous êtes formés physiquement et intellectuellement. Maintenant, nous allons unir l'esprit au corps et à l'âme pour nourrir notre lutte avec une intention positive.

Don Lucio se retire dans l'ombre, cédant la parole à Anderson, le guide de cette mission cruciale.

ANDERSON
À six heures du matin, chacun doit être à son poste et suivre le plan à la lettre. Comme si de rien n'était.

LUCAS
Quelqu'un a une question ?

DOÑA OLIMPA
J'espère que tout cela vaut la peine.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

ANDERSON
Moi aussi, Doña Olimpa,
bien sûr, tous.

Anderson se couche et s’enveloppe avec une couverture à côté du feu. Il ferme les yeux.

SEQ 61 EXT JOUR TERRAIN ENVAHI

À l'extérieur, Doña Olimpa sert du chocolat, et les deux petites filles, accompagnées d'autres enfants, dégustent le chocolat avec du pain. La fumée du feu s'élève et se fond avec le ciel, créant une atmosphère où la vie quotidienne s'entremêle avec la préparation de l'inévitable.

Don Lucio, Jose Alberto et Freddy travaillent ensemble à la construction d'un mur. Parmi les outils de construction et les planches de bois, un fusil est soigneusement dissimulé.

Pendant ce temps, Luzmila peigne l'âne avec tendresse, lui murmurant des paroles rassurantes.

LUZMILA
Viens, petit âne,
allons nous cacher.

Doña Pilar, de son côté, lave la vaiselle dans une bassine. À ses côtés, une pile de vêtements, à l'intérieur de laquelle se distingue un fusil soigneusement dissimulé.

Pendant que l'activité ordinaire du campement se déroule, Anderson et Lucas se préparent pour leur rôle. Anderson enfile des vêtements civils tandis que Lucas revêt son uniforme de garde de sécurité. Freddy s'approche d'eux.

FREDDY
Bon courage, j’y vais.

ANDERSON
Merci beaucoup, soldat.

Anderson et Lucas prennent chacun leur fusil, Anderson glisse une pistole dans son ceinturon. Ils quittent le campement, traversent le bord de la route et se positionnent près du camion, prêts à faire face à ce qui les attend.

SEQ 62 EXT JOUR LE PONT

C'est une matinée radieuse dans le massif colombien. Le pont relie les deux extrémités d'une dépression montagneuse à travers laquelle s'écoule un cours d'eau apparemment paisible.

Freddy est en position près de la rivière, caché dans la végétation. Dans une main, il tient la mèche de poudre, et dans l'autre, un briquet. Anderson et Lucas, appuyés contre le camion, tiennent leurs fusils au repos. Anderson sort une boîte de cigarettes et en offre une à Lucas. Lucas refuse. Anderson fume la cigarette en regardant vers le campement, où les enfants jouent pendant que les hommes et les femmes s'occupent des tâches quotidiennes et de la construction d'abris.

Au loin, une poussière se lève. Anderson prend des jumelles et regarde vers la vallée. À distance, quatre motos avec deux soldats chacune, une camionnette blanche et une camionnette LUV pleine de soldats s'approchent.

Don Lucio, depuis la limite du campement, plisse les yeux pour voir au loin. Il change de direction et observe Anderson et Lucas. Avec son fusil à ses côtés, don Lucio plante un clou sur une planche, essayant de construire une clôture avec l'aide de Jose Alberto.

Freddy , depuis son poste, entend le bruit des moteurs qui approchent.

ANDERSON
Allons-y, Freddy, au moment précis. Ni avant ni après.

Freddy reste là, regardant la route, jusqu'à ce qu'il voie apparaître les motos, la camionnette et le camion de don Carlos.

Anderson, Lucas, Don Lucio, Doña Olimpa, Doña Pilar, Jose Alberto et Luzmila, tous regardent fixement vers le pont.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Freddy prépare le briquet dans sa main tout en observant la route. Au moment où la camionnette passe devant l'arbre, Freddy fait un claquement de doigts et le briquet allume la mèche de poudre, qui commence rapidement à produire une étincelle jaune presque transparente suivie d'une fumée bleue.

Anderson jette le mégot de sa cigarette au sol et l'écrase avec sa chaussure en avançant vers le pont, se plaçant au milieu de la route.

ANDERSON
60, 59, 58, 57...

Toute la communauté l'observe avec impatience. Doña Pilar regarde Anderson au milieu de la route. Anderson avance en direction du pont en comptant.

ANDERSON
30, 29, 28, 27...

Les étincelles continuent d'avancer le long de la mèche.

La camionnette s'arrête. Un homme armé descend de la camionnette et ouvre la porte arrière. Il sort une femme la tête couverte. L'homme en uniforme lui retire le capuchon, et Anderson découvre que c'est Mirella.

Anderson court en direction de Mirella. Don Carlos descend de la voiture et observe avec surprise la réaction d'Anderson.

Don Carlos prend Mirella comme un bouclier humain et avance sur le pont. Anderson sort son pistolet caché à l’arrière de son pantalon.

ANDERSON

Noooooo

Le fue avance par la meche.

Don Carlos expose le cou de Mirella. Don Carlos regarde Anderson. Don Carlos relève la tête, montre ses crocs et la mord, en suçant son sang.

Anderson est déjà sur le pont et reçoit un coup de fusil.

Don Lucio, doña Olimpa, doña Pilar regardent Anderson s’affaler par terre. Anderson demuni observe Mirella évanouie qui se fait lécher quelques gouttes de sang par Don Carlos. Magnolia et Margarita, avec une capuche sur la tête, sont évacuées de la camionnette.

Don Carlos reste au milieu du pont. Les motos démarrent et avancent.

Le feu arrive aux bidons conduit par la meche.

Une détonation fait sauter le pont de feu, faisant sauter les véhicules et leurs passagers. Les flammes coupent la vue entre lui et sa femme. Juste après, une autre explosion fait de même à l'autre extrémité du pont. Les véhicules sont projetés, et la structure s'effondre. Anderson est frappé par l'onde de choc.

Une fummé noire envahi le pont et le terrain. Anderson reste etourdi par terre. Les gens du village vont vers la route à côté de Lucas. Un éclair illumine le jour, se reflétant sur les visages des habitants de la communauté. Don Lucio et Doña Olimpa se regardent surpris, avec inquiétude. Anderson reste étendu au bord de la route au milieu des flammes.

Le pont s'effondre. Des morceaux du pont tombent dans la rivière, tout comme les corps de soldats morts. Lucas court pour secourir Anderson mais il est complètement calciné. Lucas pose le corps encore enfumé sur ses genoux. Doña Pilar s'approche, un milicien de don Carlos réussit à se lever mais Doña Pilar le neutralise d'une balle.

Le feu se dissipe. Le pont est détruit.

Luzmila arrive avec l’âne et de loin voit le corps d’Anderson. Lucas, Jose Alberto et Freddy conduisent le corps d’Anderson au camion.

SEQ 63 EXT JOUR LA RIVIERE

Le corps de don Carlos émerge de l'eau. Un vautour se pose sur le corps de don Carlos et commence à manger ses entrailles.

Les corps de Mirella et des deux petites filles émergent également.

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

Les corps des miliciens émergent aussi entre les morceaux du pont. Les vautours continuent à manger tout en flottant sur les corps dérivant dans la rivière. Dans le ciel, de nombreux vautours tournent et descendent.

Au bord de la rivière la communauté se trouve formé en cercle autour d'un trou. Freddy et Jose Alberto jettent le corps d'Anderson dans le trou et le remplissent avec de la terre.

Don Lucio plante une croix et Doña Pilar chante.

DOÑA PILAR
Celui qui meurt en Christ

TOUS
Ne mourra pas pour toujours.

Luzmila avec son âne passe une main sur son ventre.

SEQ 64 EXT JOUR LA MONTAGNE

Un vautour traverse majestueusement le ciel, découpant l'horizon au-dessus de la cordillère. Ses ailes noires contrastent avec la toile azurée du firmament. Au fur et à mesure qu'il survole la région montagneuse, il dévoile les contours élégants des montagnes, leurs sommets effleurant les cieux.

Au loin, le regard se pose sur les vestiges d'un pont détruit, une cicatrice dans le paysage. Les débris du passage autrefois fonctionnel jonchent le sol.

La végétation, riche en nuances, peint la montagne d'une palette vibrante, mêlant des tons de verts chatoyants et de jaunes éclatants. Les arbres se dressent majestueux, leurs cimes s'entremêlant aux couleurs variées.

Les rivières serpentent entre les vallées, glissant paisiblement à travers le paysage montagneux. la symphonie naturelle qui enveloppe la région. Rivières argentées dévalant en cascades.

Toute la communauté se trouve au milieu la montagne portant toutes leurs affaires, certains sont chargés sur des mules et sur l’âne, le corps d'Anderson est transporté par deux mules.

L'ombre du vautour se dessine sur le sol.

SEQ 65 EXT JOUR LA CROIX

Le soleil baigne la communauté de La Croix d'une lumière chaleureuse. Toute la communauté arrive en portant leurs affaires.

Doña Olimpa et don Lucio, le regard empreint de tranquillité, observent le village.

Doña Pilar se dirige vers une maison abandonnée et ouvre la porte. Les enfants s'installent dans le jardin.

Jose Alberto et Freddy avancent à travers le village.

Luzmila et l'âne marchent dans les rues du village et se placent devant la maison communale. Le ventre de Luzmila parait gonflé. Le soleil illumine son visage.

Luzmila entre dans la maison communale, l’âne reste dans le jardin.

Des mules mangent l’herbe du terrain de football. Les membres de la communauté marchent dans les rues du village. Jose Alberto et Freddy courent vers le terrain de football en jouant avec un ballon. Ils sont suivis par les enfants.

La montagne se dresse puissante dans le massif colombien et le vautours traversent le ciel.

FIN

Felipe Armando VARGAS PEDRAZA

2.3 CONCLUSIONS DE LA CRÉATION

En considérant que les films vampiriques du cinéma gothique tropical trouvent leur origine dans des événements historiques précis, tels que l'explosion de Cali en 1957 ou l'infanticide attribué au "Monstre des mangones" en 1964, une analyse approfondie de la représentation vampirique nécessite une examination minutieuse du contexte historique. La compréhension du personnage ne repose pas seulement sur sa conception dramaturgique, mais aussi sur son environnement historique. Ainsi, la complexité de la figure vampirique est intrinsèquement liée tant à son aspect fantastique qu'à l'événement historique qui la façonne.

En étudiant les particularités du vampire gothique tropical et en explorant la tradition vampirique, j'ai pu approfondir ma compréhension de cette thématique et ouvrir de nouvelles perspectives artistiques. J'espère que cette recherche apportera une contribution significative à l'étude du vampire dans le contexte colombien et stimulera de nouvelles réflexions et créations dans le domaine du cinéma et de la culture.

En rédigeant un scénario de fiction, j'ai pu mettre en pratique les observations que j'avais relevées lors de l'étude de mon sujet. J'ai également expérimenté le processus de création de personnages vampiriques à partir d'événements historiques réels. Ce processus a impliqué une révision de l'histoire du pays et le choix d'événements particuliers, notamment les massacres de la "Vallée du Guamez" dans le département de Putumayo en mai 1999 et du "Salado" dans le département de Bolivar en février 2000.

J'ai opté pour le phénomène de violence et de contrôle territorial associé au trafic de drogues en raison de son occurrence pendant mon adolescence. J'ai grandi en étant témoin de l'explosion de ce type de violence interne. De même, pour élaborer le personnage principal, j'ai opté pour un témoignage de guerre, empruntant ainsi une approche similaire à celle des scientifiques du siècle des Lumières tels que Dom Augustin Calmet ou Johannes Fluckinger, qui fondaient leurs recherches sur des témoignages de guerre.

Grace à ce travail de création, j'ai réussi à donner vie à de nombreuses images sanglantes que j'avais en mémoire et dans mon imaginaire. Dans cette construction, la figure du vampire se présente à la fois comme le récepteur et le pourvoyeur du sang. Ainsi, cette catharsis sanglante se manifeste à travers la représentation du vampire, devenant le reflet d'un univers où la violence et la vampirisation s'entremêlent de manière intrinsèque.

L'écriture du scénario m'a confronté à des défis significatifs, devenant un processus d'extériorisation d'une violence latente en moi-même à travers les mots. Le vampire,

en tant que figure emblématique, offre une approche pertinente pour explorer, entre autres, les drames historiques qui gravitent autour du thème du sang. Cependant, dans certaines scènes crues de “La 3E communion”, il est impératif de trouver un point de vue qui évite de sombrer dans la violence gratuite.

À travers cette troisième version de "La 3E Communion", ma démarche réflexive se focalise sur la création d'un personnage vampirique en quête de sa propre rébellion et émancipation, tout en cherchant à réparer les erreurs du passé, s'inscrivant ainsi dans un contexte de violence récurrente. Mon intention première réside dans l'exploration du temps diégétique et du traitement cyclique de l'histoire. Par ailleurs, un élément central de cette œuvre réside dans la confrontation délibérée entre les pratiques cannibales d'origine précolombienne et la communion catholique d'origine occidentale, visant à susciter une réflexion profonde sur les contrastes culturels et religieux. Cette note d'intention révèle ma volonté d'aborder des thèmes complexes et de créer un récit riche en significations, où la symbolique du vampirisme devient le prisme à travers lequel s'expriment les nuances de l'histoire et de la condition humaine. Je tente faire de la monstruosité un point de rencontre entre les humains.

Un autre défi inhérent à l'écriture de ce scénario a été la création d'un décor où les différentes forces en présence dans le conflit pourraient interagir. Ainsi, j'ai élaboré une cartographie, marquant séquence par séquence l'évolution du récit en fonction du temps et de l’espace.

Mon objectif immédiat avec ce projet est de répondre à l'appel du fonds cinématographique colombien pour la rédaction d'un scénario de long métrage. Mon intérêt actuel est de consacrer du temps à la réécriture en mettant davantage l'accent sur l'aspect vampirique, sur l’agencement de la violence, notamment pour l'acte 2 (trouver un traitement approprié pour les scènes fortes), travailler davantage la caractérisation des personnages secondaires et créer des liens plus forts entre Anderson et Luzmila.

À moyen terme, l'objectif est de concrétiser le développement du projet afin d'en assurer par la suite la production. Mon ambition est de contribuer, à travers cette œuvre, à l'enrichissement narratif du cinéma colombien en explorant de manière audacieuse des thèmes complexes et en offrant une vision originale du conflit en jeu.

De même, à long terme, j’aimerais rédiger un futur scénario de fiction dans lequel je pourrais reprendre l'utilisation de la figure du vampire, cette fois-ci dans le contexte des mobilisations sociales en Colombie en 2021, m'inspirant de l'art urbain où des personnages vampiriques ont fortement proliféré à cette époque.

En ce qui concerne l'utilisation du vampire dans la représentation du conflit armé de mon pays, je peux dire que la guerre est un sujet très complexe à représenter au

cinéma, car elle suscite divers un débat moral. Le cinéma de guerre offre un regard sur l'histoire, mais d'un autre côté, il semble faire l'apologie de la douleur et de la mort.

Dans une interview pour le Chicago Tribune en 1973, François Truffaut a affirmé que tout film traitant de la guerre finit par l'exalter.[119]

"I find that violence is very ambigouos in movies. For exemple, some films claim to be antiwar, but I don't think I've rally seen an antiwar film. Every fil about war ends up being pro-war."	*"Je trouve que la violence est très ambiguë dans les films. Par exemple, certains films prétendent être contre la guerre, mais je ne pense pas avoir vraiment vu un film anti-guerre. Chaque film sur la guerre finit par être en faveur de la guerre."*

Je considère que le cinéma, en tant que médium artistique, agit comme un miroir de la réalité, reflétant les différentes facettes de la société et capturant les drames ainsi que les tragédies qui la composent. Dans cette optique, il est tout à fait logique que les histoires de violence trouvent leur place sur les écrans, étant donné que ce phénomène laisse une empreinte indélébile dans l'imaginaire collectif. Le cinéma, en tant que forme d'expression artistique puissante, permet d'explorer et de partager ces expériences humaines, offrant ainsi un moyen de compréhension et de réflexion.

Le cinéma de guerre, avec son caractère intense, sauvage et viscéral, ne se contente pas simplement de divertir, mais suscite également un débat philosophique. Ces films vont au-delà de la surface narrative pour explorer les voyages intérieurs sombres de leurs protagonistes. En canalisant la peur à travers des éléments tels que la terreur, la paranoïa ou la déviation morale, ils plongent dans la complexité de la nature humaine. En scrutant la malveillance inhérente à l'être humain, ces films exposent la réalité dans toute sa profondeur et sa nuance, incitant ainsi le spectateur à réfléchir sur la condition humaine et les réalités de la violence.

Le cinéma de guerre soulève la question de la reconstruction de la douleur à travers l'étude historique. La fusion entre le genre des vampires et le genre de la guerre implique une prise de position en matière de responsabilité morale. Le cinéma de guerre, en transformant la mémoire en une histoire, utilise des éléments fantastiques pour prendre ses distances par rapport aux événements violents qu'il relate.

---

[119] *Por Que El Cine No Puede Representar la Guerra*. https://www.youtube.com/watch?v=mkajkV3wrkU

Dans l'avenir, de nouvelles œuvres vampiriques continueront de voir le jour, apportant avec elles de nouvelles idées, de nouvelles réflexions et de nouvelles façons d'aborder cette figure complexe. Ce champ d'étude reste ouvert, invitant à de futures recherches, à des futures créations et à de nouvelles découvertes dans le vaste univers du vampirisme.

3. BIBLIOGRAPHIE

Filmographie

Acevedo, A. (Réalisateur). Gonzalo Mejía (Producteur) (1925). *Bajo el cielo antioqueño*.https://www.youtube.com/watch?v=QmMlS4O-Gw4

Bava, M. (Réalisateur). (1961). *Hercule contre les vampires*. https://www.youtube.com/watch?v=FZN_8C-mBlo

Bava, M. (Réalisateur). (1960). *Black Sunday « La maschera del demonio »*. https://www.youtube.com/watch?v=d7it3DicEI0

Bracho, J. (Réalisateur). (1965a). *Cada voz lleva su angustia*. https://www.youtube.com/watch?v=O2KyfK-21aQ

Browning, T., & Freund, K. (Réalisateurs). (1931). *Dracula*. https://alugha.com/videos/02c23797-7fd3-11ea-8584-6d0a958e56f4?lang=fra

Cabrera, S. (Réalisateur). (2004). *Perder es cuestion de método*. https://www.youtube.com/watch?v=4MHkNvY66hw

Caicedo, A., & Mayolo, C. (Réalisateurs). (1971). *Angelita y Miguel Ángel*. https://www.youtube.com/watch?v=25evwSvQyAA

Cardona, R. (Réalisateur). (1968). *El Vampiro Y El Sexo*. https://www.youtube.com/watch?v=qBznzP4Obtk

Cardona, R. (Réalisateur). (1969). *Santo En El Tesoro De Dracula (1968)*. http://archive.org/details/santoeneltesorodedracula1968

Coppola, F. F. (Réalisateur). (1992). *Bram Stocker's Dracula*. https://www.youtube.com/watch?v=i7AXAdZelKA

Corona Blake, A. (Réalisateur). (1961). *El mundo de los vampiros*. https://www.youtube.com/watch?v=5tmakTzF6-Q

Corona Blake, A. (Réalisateur). (1962). *Santo vs las mujeres Vampiro*. https://www.youtube.com/watch?v=EXXO3-o9KnQ

Freda, R. (Réalisateur). (1957). *Los vampiros.* https://www.youtube.com/watch?v=7-pLvTdsOWU

Garcia, V. (Réalisateur). (s. d.). *Encerrada*. Consulté 8 juin 2022, à l'adresse https://bit.ly/3cXxbxD

Jambrina, P. P. (Réalisateur). (1926). *Garras de oro*. https://www.youtube.com/watch?v=2LInJpP4DTk

Kuzmanich, D. (Réalisateur). (1981). *Canaguaro*. https://www.youtube.com/watch?v=YHLvHGU-2MU

Lozano, J. J., & Morris, H. (Réalisateurs). (2010). *Impunity*. https://www.youtube.com/watch?v=OArXwxsUfDg

Martínez, A. (Réalisateur). (1974). *Los Vampiros de Coyoacan*. https://www.youtube.com/watch?v=6qpzwHI5n0g

Mayolo, C. (Réalisateur). (1971). *Iglesia de San Ignacio*. https://www.youtube.com/watch?v=bjpetmg4Th4

Mayolo, C. (Réalisateur). (1983, décembre 25). *Carne de tu carne* [Drama, Horror, Mystery]. https://www.youtube.com/watch?v=YseYFM64wU8

Mayolo, C. (Réalisateur). (1985). *La mansión de Araucaima* [Drama]. FOCINE, Producctiones Rodaje Ltd.

Mayolo, C. (Réalisateur). (1989). *Azúcar*. https://www.youtube.com/watch?v=J7vtYvllzhg

Mayolo, C., & Ospina, L. (Réalisateurs). (1972). *Cali de pélicula* [16 mm]. https://www.facebook.com/watch/?v=2433009330326707

Mayolo, C., & Ospina, L. (Réalisateurs). (1978). *Agarrando pueblo* [Short, Comedy]. SATUPLE.

Mayolo, C. & Ospina, L. (Réalisateurs). (1976). *Asunción*. https://www.youtube.com/watch?v=Da_4qXgxboM

Melford, G. (Réalisateur). (1931). *Dracula*. https://www.youtube.com/watch?v=J-5JcJ_4Zuo

Mélies, G. (Réalisateur). (1896). *Le Manoir du Diable*. https://www.youtube.com/watch?v=tE4Cy8tq1h4

Méndez, F. (Réalisateur). (1957). *El Vampiro*. https://www.cinematheque.fr/film/43918.html

Morris, H. (Réalisateur). (2008, mars 7). *Contravía: Confesión de un Exparamilitar. (1/3) CAP 154*. https://www.youtube.com/watch?v=uYcMKq6jBCs

Morris, H. (Réalisateur). (2011, février 20). *Contravía CAP 244. El Salado: 11 años de indiferencia. (20/2/11)*. https://www.youtube.com/watch?v=pRytlGifUNA

Morrisey, P. (Réalisateur). (1974). *Blood For Dracula*. https://www.youtube.com/watch?v=c02wNTMZqCE

Murnau F. W. (Réalisateur). (1922). *Nosferatu*. https://www.youtube.com/watch?v=dCT1YUtNOA8

Ospina, L. (Réalisateur). (1971). *Oiga vea*. https://www.youtube.com/watch?v=a5s_wbqvrV0

Ospina, L. (Réalisateur). (1983, mai 11). *Pura sangre* [Crime, Horror].

Peón, R. (Réalisateur). (1933). *La llorona*. https://www.youtube.com/watch?v=vwtlaAVLJrM

Pinilla, J. (Réalisateur). (1977). *Funeral siniestro*. https://www.youtube.com/watch?v=OHgKYoAhIRI

Pinilla, J. (Réalisateur). (2002). *Un Libro de Ultrabumba (1/3)*. helenaproducciones. https://www.youtube.com/watch?v=_nktupmluG0

Pinilla, Jairo (Réalisateur). (1981). *27 horas con la muerte*.

Pinilla, Jairo (Réalisateur). (1984). *Triángulo de oro (La isla fantasma)*. https://www.filmaffinity.com/es/film985137.html

Rodriguez, J. F. (Réalisateur). (1925). *Alma Provinciana*. https://www.youtube.com/watch?v=E4VcoxRSdaI

Rodriguez, M., & Silva, J. (Réalisateurs). (1968). *Chircales*. https://vimeo.com/207204613

Rollin, J. (Réalisateur). (1971). *Le frisson des vampires*. https://www.youtube.com/watch?v=xFt-0Kalbzg

Salvador, J., & Danton, R. (Réalisateurs). (1973). *Hannah, Queen of the Vampires*. https://www.youtube.com/watch?v=D3DvpbrovdY

Saville, P. (Réalisateur). (1977). *Count Dracula*. https://www.youtube.com/watch?v=pwZcrINhT7w

Solanas, P., & Getino, O. (Réalisateurs). (1968). *La Hora de los Hornos*. https://www.youtube.com/watch?v=Ts7WeqG0xyk

Terence, F. (Réalisateur). (1958). *Drácula*. https://www.youtube.com/watch?v=sdFUpPAApJQ&t=4s

Triana, R. (Réalisateur). (2006). *Carlos Mayolo, de pelicula*. https://www.facebook.com/watch/?v=3364852613599608

Urueta, C. (Réalisateur). (1953). *La Bestia magnifica (Lucha libre) 1953*. https://www.facebook.com/watch/?v=657747051802806

Urueta, C. (Réalisateur). (1961). *El Barón del Terror*. https://www.youtube.com/watch?v=yv7wtujG0as

Veyre, G. (Réalisateur). (1896). *Horses taking a bath, Mexico*. https://www.youtube.com/watch?v=oivC_ch18CI

Veyre Gabriel (Réalisateur). (1896). *Vistas de México*. Lumière Films Company. https://www.youtube.com/watch?v=Gnw6o8qcfJg

Wiene, R. (Réalisateur). (1920). *Le Cabinet du docteur Caligari*. https://www.youtube.com/watch?v=8UYkA0kjTjI

Vidéographie

Bedoya Yepes, C. A. (Réalisateur). (2004). *Carlos mayolo « Tres grados mas de fiebre »*. https://www.youtube.com/watch?v=aDknFKkGrkg

Berdet, M. (Protagoniste). (2015). *Conferencia Magistral Gótico Tropical, jueves 21 de mayo 2015*. https://www.youtube.com/watch?v=MpUvFprxkJk

Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) - ARTE (Producteur). (2017, octobre 24). *Vous connaissez Drakula halála, le premier Dracula? - Blow Up - ARTE*. https://www.youtube.com/watch?v=q1Rj9u8wPPA

CaliTV (Producteur). (2018). *Biografía Carlos Mayolo (1945-2007)—Canal CaliTV*. https://www.youtube.com/watch?v=7k7cZz9foOQ

Canal 2 Cali (Producteur). (2022, mai 13). *Ciudad Solar: La Corporación Cultural que marcó el ritmo artístico de Cali*. https://www.youtube.com/watch?v=RZf7sC_BweU

Canal C Cali (Producteur). (2020a, agosto). *Sebastian de Belalcazar: Oro, Tierras y Genocidios.* https://www.youtube.com/watch?v=jdX7iro5OMo&t=527s

Canal C Cali (Réalisateur). (2020b, septembre 26). *Sebastian de Belalcazar: Conquistador y Despojador.* https://www.youtube.com/watch?v=hrZKjNRi0a8

Canal Capital (Producteur). (2012, juillet 5). *Hagamos Memoria: El Salado por Canal Capital*. https://www.youtube.com/watch?v=QMmeLZBnsOI

Canal Capital (Producteur). (2022, juin 28). *Francisco de Roux en la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad | Especiales Capital*. https://www.youtube.com/watch?v=ZkZ5QOugnJw

Cardozo Mejía, R. (Réalisateur). (2005). *El Vampiro de Ciudad Solar*. https://www.youtube.com/watch?v=2FOhynsm0wE

Centro Nacional de Memoria Histórica (Producteur). (2012, novembre 1). *El Salado: Rostro de una masacre (El Salado: Face of a slaughter)*. https://www.youtube.com/watch?v=OrSbzIt0-Us&t=1382s

Centro Virtual Isaacs (Producteur). (2013). *Luis Ospina en ConversanDos*. https://www.youtube.com/watch?v=OuTEmPabVnk

Chuck Black Art (Producteur). (2015). *Mayo de Mayolo. Semana del gótico tropical en Cine Tonalá. (Cine intuitivo) BOGOSHORTS tv 043*. https://www.youtube.com/watch?v=98IKFhXgmYI

Colombia +20 (Producteur). (2020, février 16). *Masacre de El Salado: Lo que no les quitaron a los Torres | Colombia +20*. https://www.youtube.com/watch?v=pZgjPVfasXY

Colombia Antigua (Producteur). (2017). *1985 Toma del palacio de justicia - « Colombia estalló la tregua » Documental.* Consulté 20 juillet 2021, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=g22iKJxeJX8

Contravia TV (Producteur). (2008, novembre 12). *Trujillo: Una tragedia que no cesa. (Parte1/3)*. https://www.youtube.com/watch?v=YJusq-1k5CY

Cultura Chia (Producteur). (2020). *Audiovisuales—Apreciación cinematográfica—Los movimientos rebeldes en el cine; Gótico tropical.* https://www.youtube.com/watch?v=7hDCyAXlSjk

El País Cali (Producteur). (2013, octobre 30). *Cali, entre mitos y leyendas: El Monstruo de los Mangones*. https://www.youtube.com/watch?v=clQs62Up43c

El País Cali (Producteur). (2018). *El día que Cali ardió en llamas, tres recuerdos de la explosión del 7 de agosto de 1956*. https://www.youtube.com/watch?v=XoA1QVt7zF8

El Pais Cali (Producteur). (2018, janvier 25). *Autocine en Cali Colombia hace más de 40 años ¡Así se veían películas antes!* https://www.youtube.com/watch?v=EIl5dzaUbik

EL TIEMPO (Producteur). (2020). *El Salado, relato de una masacre.* https://www.youtube.com/watch?v=m5_xwJ93cSg

EL TIEMPO (Producteur). (2022, juin 25). *Hermana de Andrés Caicedo « Andrés se mató » después de eso no oí absolutamente nada | El Tiempo*. https://www.youtube.com/watch?v=Ixpzo21ca8s

Feria LIBRAQ (Producteur). (2020a, novembre 7). *Raíces del Gótico Tropical*. https://www.youtube.com/watch?v=w7EpiO-rMqA

FICUNAM (Producteur). (2015, février 19). *Retrospectiva Carlos Mayolo*. https://www.youtube.com/watch?v=fPrYLfTjXDw

Fundación Arteficial (Producteur). (2019, juillet 14). *Perifoneo: Entrevista con Carlos Mayolo (Año 2002) - Historia del cine colombiano*. https://www.youtube.com/watch?v=UllqzrEJoGk

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Producteur). (2012a, avril 2). *Los Primeros Ensayos de Cine Parlante Nacional (1937)—Acevedo e Hijos & Shroeder*. https://www.youtube.com/watch?v=pmWcqSF4gCM

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Producteur). (2012b, décembre 13). *Historia del Cine Colombiano- Capítulo 8—El Cine Toma su Rumbo (1960—1970)*. https://www.youtube.com/watch?v=mzUo1r0Gc7w

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Producteur). (2021, mai 26). *Como los muertos—Estreno 26 de mayo 1925 (por Augusto Bernal)*. https://www.youtube.com/watch?v=38QNCtfDrvU

Hernandez, S. (Réalisateur). (2019). *La venganza de Jairo*. https://www.filmaffinity.com/es/film519245.html

Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM (Producteur). (2015, mai 21). *Conferencia Magistral Gótico Tropical por el Dr. Marc Berdet, jueves 21 de mayo 2015*. https://www.youtube.com/watch?v=MpUvFprxkJk

La Silla Vacía (Producteur). (2022a, octobre 10). *Las Farc en el cine: Selva Roja | La Silla Vacía*. https://www.youtube.com/watch?v=SRIEkSQ6umM

La Silla Vacía (Producteur). (2022b, décembre 27). *"Sin mente": Jóvenes y violencia en el cine colombiano | La Silla Vacía*. https://www.youtube.com/watch?v=-2K53r7q0r4

Los Informantes (Producteur). (2018a, mai 11). *El Salado: Recuerdos de una masacre cruel y desgarradora*. https://www.youtube.com/watch?v=sCTukQFvAGw

Los Informantes (Producteur). (2018b, mai 11). *Jairo Pinilla, el monstruo del cine que resucita del olvido por una película 3D*. https://www.youtube.com/watch?v=nVMvOKro7Jk

Los Informantes (Producteur). (2018c, mai 11). *Las heridas siguen abiertas en Tacueyó, 29 años después de masacre*. https://www.youtube.com/watch?v=YD657WSBhNg

Meneses Ballesteros, Felipe. (Réalisateur). (2015, mars 2). *Aguzate que te están filmando / Carlos Mayolo*. https://www.youtube.com/watch?v=LuOI4nealKw

Noticias Caracol (Producteur). (2015a). *En pleno ritual, gracias a falso brujo infiltrado, cayó cabecilla del ELN*. https://www.youtube.com/watch?v=scVgieX8yjM

Noticias Caracol (Producteur). (2015b, septembre 29). *Brujería: Estos eran los rituales de alias 'Pijarvey' para no ser abatido 29 septiembre 2015*. https://www.youtube.com/watch?v=qDFAupDwQgY

Noticias Caracol (Producteur). (2018a). *Así operaba « El Monstruo de la Motocicleta », violador en serie de Cali*. https://www.youtube.com/watch?v=IwvzoMNOpQ8

Noticias Caracol (Producteur). (2018b). *¿Revive el paramilitarismo? Este video hace temer lo peor en el Urabá antioqueño*. https://www.youtube.com/watch?v=qpYloi29u48

Noticias Caracol (Producteur). (2019, septembre 2). *"Por un chisme mataban": Huellas de la barbarie paramilitar en Magdalena Medio, 30 años después*. https://www.youtube.com/watch?v=lxDW-o6vatk

NoticiasUnoColombia (Producteur). (2011, novembre 28). *Paramilitares realizaban castigos de película*. https://www.youtube.com/watch?v=JZkzDGvQA6s&t=2s

Noticiero 90 Minutos (Producteur). (2014, octobre 29). *Octubre 29 de 2014. Restos óseos pertenecerían a víctimas de la masacre de Tacueyó*. https://www.youtube.com/watch?v=yj_YRGqPjcE

Noticiero Noti5 (Producteur). (2016). *Recorrido hotel aristi*. https://www.youtube.com/watch?v=78d32uhAX_8

Noyaret, N. (2009). *Le vampirisme et ses Formes dans les Lettres et les Arts* (p. 269 p.). L'Harmattan. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00744663

NTN24 (Producteur). (2013). *Inicia la venganza que desangró a Colombia (Paramilitares en los 70's)*. https://www.youtube.com/watch?v=uZd2SQK3sVI

Pazífico Noticias (Producteur). (2017). *Renace para las artes, completamente remodelado, el histórico Teatro Calima*. https://www.youtube.com/watch?v=517ARFNnS9U

Petro, G. (Producteur). (2017). *La masacre de Mapiripán y el General Rito Alejo del Rio*. https://www.youtube.com/watch?v=WaAioreP2FU&t=1474s

Pinilla, A. L. (Réalisateur). (s. d.). *Historia del proceso de paz con el M-19*. Consulté 20 juillet 2021, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=-yWQ9HXbRdA

Radiónica (Producteur). (2022, février 9). *Entrevistas Radiónica: Jairo Pinilla*. https://www.youtube.com/watch?v=62Bzy5vP-_w

Ramirez, E. (Réalisateur). (1988). *Kraken—Aves Negras*. https://www.youtube.com/watch?v=GIYchnrp1-s

Raquel de la Morena (Réalisateur). (2019, octobre 17). *Polidori, lord Byron y el Vampiro romántico*. https://www.youtube.com/watch?v=n7RtGzyXsco

RCN Noticias (Producteur). (2010). *Lluvia de sangre en Colombia*. https://www.youtube.com/watch?v=oWe2d63GhII

RFI Español (Producteur). (2019, septembre 30). *Luis Ospina y el « Grupo de Cali »*. https://www.youtube.com/watch?v=y0havuCAkrA

R&P Comunicaciones (Producteur). (2013, juillet 25). *Documental « Oiga Vea » de Luis Ospina et Carlos Mayolo et « Baile Rojo » de Yezid Campos.* https://www.youtube.com/watch?v=k0oeMVHRAWA

RTVC Play (Producteur). (s. d.). *David Guerrero, Un actor del « Gótico Tropical »*. Consulté 14 novembre 2023, à l'adresse https://www.rtvcplay.co/david-guerrero-actor-del-gotico-tropical

RTVCPlay (Producteur). (2021, octobre 9). *« Pura sangre » en RTVCPlay | Trailer*. https://www.youtube.com/watch?v=Cjw0u6IbQS8

Unidad para las Víctimas (Producteur). (2016, février 19). *La historia de El Salado contada por las víctimas*. https://www.youtube.com/watch?v=rx5cLPixyj8

Universidad Nacional de Colombia - UN Televisión (Producteur). (s. d.). *El asesinato de Galán—Documentales U.N. Colombia*. Consulté 20 juillet 2021, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=DygJkxGrp4c

Université Bordeaux Montaigne (Producteur). (2021, novembre 18). *Colloque Recherche et création en illustration – Johanna Schipper*. https://www.youtube.com/watch?v=18ixe7ELEaU

Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (Producteur). (2018, janvier 8). *Sur le terrain de la recherche—Création et nouveaux médias*. https://www.youtube.com/watch?v=Irxflqu33eE

Uribe D. (Réalisateur). (2009). *Perfil Carlos Mayolo (1945—2007)*. https://www.youtube.com/watch?v=VKnNH6EHIi4

Uribe D. (Réalisateur). (2019). *Perifonéo: Entrevista con Carlos Mayolo (Año 2002) - Historia del cine colombiano*. https://www.youtube.com/watch?v=UllqzrEJoGk

Uribe D. (Réalisateur). (2020). *El Caso Del Monstruo De Los Mangones Cali-Colombia*. https://www.youtube.com/watch?v=PoKORR4BghA

Ventana Indiscreta (Producteur). (2018). *Los 5 teatros, en Cali, que formaron mi mala educación*. https://www.youtube.com/watch?v=wXSunsJfEG8

Ventana Indiscreta (Producteur). (2019, février 4). *Homenaje a Carlos Mayolo*. https://www.youtube.com/watch?v=DvpBwYLUF9g

VICE en Español (Producteur). (2016, octobre 20). *VICE Meets: Luis Ospina*. https://www.youtube.com/watch?v=ypq4SNZtPuI

VICE en Español (Producteur). (2018, janvier 31). *PACIFISTA presenta: El Naya: la ruta oculta de la cocaína*. https://www.youtube.com/watch?v=GNbjrVou82g

Vleonfilm (Producteur). (2020, juillet 29). *Los juegos que cambiaron a Cali.* https://www.youtube.com/watch?v=-36tTmPLPBw

W Radio Colombia (Producteur). (2022, juin 28). *Comisión de la Verdad: Informe final*. https://www.youtube.com/watch?v=vUSaZo0Th1k

Yaconic Media (Réalisateur). (2020, septembre 10). *Gótico Tropical. El grupo de Cali. Cine latinoamericano. (Ep2)*. https://www.youtube.com/watch?v=M8uyVco3JOQ

Livres de consultation

Acevedo Carmona, D. (s. d.). La caricatura política y la violencia liberal-conservadora | La Red Cultural del Banco de la República. *Credencial Historia, 125*. Consulté 10 juin 2022, à l'adresse https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-125/la-caricatura-politica-y-la-violencia-liberal-conservadora.

Ambar, J. E. (2018). *Crueldad y tortura en textos literarios hispanoamericanos de los siglos XVI y XVII.*

Arbino, D., & Sabate, N. (2017). *El monstruo en "Monstro": Una perspectiva neobarroca*. http://hdl.handle.net/2152/62454.

Bachelard, G. (2020). *Le nouvel esprit scientifique: Édition établie par Vincent Bontems*. Presses Universitaires de France.

Balzac, H. de, & Crépet, J. (1910). *Pensées, sujets, fragmens*. Paris: A. Blaizot. http://archive.org/details/pensessujetsfr00balz

Belisario, P. (1889). *Apuntaciones histórico-geográficas de la actual provincia de Cali*. https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3359/

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, & Orejarena Torres, J. (Éds.). (2018). *Maqroll y el imperio de la literatura: Ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis. Volumen I* (Primera). Editorial Universidad Santiago de Cali. https://doi.org/10.35985/9789585522282

Bible: La nouvelle français courant. (2019). https://www.academia.edu/40535380/Bible_La_nouvelle_fran%C3%A7ais_courant_2019

Bilioteca Nacional de Colombia. (s. d.). *Historia de Colombia. Capitulo 9. La hegemonia conservadora*. Consulté 20 avril 2023, à l'adresse https://

bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo9.html

Biollot, N. (2016). *Les visées et les définitions d'une recherche création—Les implications du remix dans la création plastique à l'ère de la dématérialisation numérique*. https://www.fluate.net/remix/chapitre_3_-_approche_d_une_creation_contemporaine_de_remix_artistique_numerique/a_-_les_enseignements_du_paysage_contemporain_du_remix_numerique_artistique_-_cadrage_methodologique/i_-_les_visees_et_les_definitions_d_une_recherche_creation

Bouchard, J. F. (2017). Tumaco - La Tolita: Un Litoral de Intercambio en el Período Prehispánico. In M. Guinea (Éd.), *El área septentrional andina: Arqueología y etnohistoria* (p. 29-41). Institut français d'études andines. http://books.openedition.org/ifea/3360

Bruncardt, M. P. (1987). Sebastián de Belalcázar, fundador de ciudades, 1490-1551. Estudio biográfico. *Hispanic American Historical Review*, *67*(4), 710-711. https://doi.org/10.1215/00182168-67.4.710

Bussy, C. D. (2010). *Dictionnaire de L'Art Dramatique*. Kessinger Publishing.

Caillavet, C. (2016). I.9. Antropofagia y frontera: El caso de los Andes septentrionales. In *Etnias del norte: Etnohistoria e historia del Ecuador* (p. 175-211). Institut français d'études andines. http://books.openedition.org/ifea/2864

Calmet, A. (s. d.). *Traité sur les Apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moldavie, etc.* Consulté 14 décembre 2022, à l'adresse https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/bpt6k68180w/f2

Calmet, A. (1759). *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie, &c*. J. Pariset.

Campbell, J. (s. d.). *El héroe de las mil caras. Psiconalaisis del mito.* https://www.fondodeculturaeconomica.com/Ficha/9786071620132/F

Campbell, J. (1949). *Le Héros aux mille et un visages*. Ed. J'ai lu.

Carra, J.-L. (1781). *Histoire de la Moldavie et de la Valachie: Avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux provinces*. La Société Typographique.

Casanova-Vizcaíno, S., & Ordiz, I. (2017). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Routledge.

Castex, P.-G. (1987). *Le conte fantastique en France: De Nodier à Maupassant* (Nouvelle édition augmentée d'une bibliographie mise à jour). J. Corti.

De las Casas, B. (1552). Brevísima relación de la destrucción de las Indias. Edición de José Miguel Martínez Torrejón. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consulté 7 août 2021, à l'adresse http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/brevsima-

relacin-de-la-destruccin-de-las-indias-0/html/847e3bed-827e-4ca7-bb80-fdcde7ac955e_19.html

Cultura Quiché. (1960). *Popol Vuh* (Colección Cultura popular). Fondo de Cultura Economica de Mexico. https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/PyF_pueblos_originarios/Popol_Vuh.pdf

Dubost, F. (1991). *Aspects fantastiques de la littérature médievale des XII et XIII siècles*. Editoriel Champion.

Dyche, T. (16-1733?) A. du texte. (1756a). *Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences, françois, latin et anglois: Contenant la signification des mots de ces trois langues et des termes propres de chaque état et profession: avec l'explication de tout ce que renferment les arts et les sciences,.... T. 2 / trad. de l'anglois de Thomas Dyche; [par le P. E. Pézenas et l'abbé J.-F. Féraud]*. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081750

Fierobe, C. (Éd.). (2005). *Dracula: Mythe et métamorphoses*. Presses universitaires du Septentrion.

Fluckinger, J. (1732). *Visum et Repertum*. https://literaryvampire.tumblr.com/post/95215829344/visum-et-repertum-by-johannes-fluckinger-1732

Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. (2010). *Historia del cine colombiano*. FPFC. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiw15aA8-_wAhV7UhUIHcjFBZYQFjAQegQIKxAF&url=https%3A%2F%2Fwww.mincultura.gov.co%2Fareas%2Fcinematografia%2Fpublicaciones%2FDocuments%2FCartilla%2520Historia%2520del%2520Cine%2520Colombiano%25202015.pdf&usg=AOvVaw1Yks-blSvVlB5Xn9a8jCn2

Gosselin, P., & Coguiec, É. L. (2006). *Recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. PUQ.

Hagège, C. (2008). Les gloses de Rachi, rabbin champenois du XIe siècle, document exceptionnel pour l'histoire du français parlé ... Et de l'hébreu. In *Héritages de Rachi* (p. 77-94). Éditions de l'Éclat. https://doi.org/10.3917/ecla.sirat.2008.01.0077

Hébert, L. (s. d.). *Le schéma narratif canonique / Signo—Théories sémiotiques appliquées*. Consulté 5 novembre 2022, à l'adresse http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp

Henrik, L. R., Carl. (2016). *Los herederos del pasado: Indígenas y Pensamiento Criollo en Colombia y Venezuela Tomo II*. Ediciones Uniandes-Universidad de los Andes.

Hernández Samaniego, G., & Ortiga Pareja, E. (2014). *Carlos Mayolo: Un intenso cine de autor*.

Jiménez Becerra, A. (2017). *Una mirada al movimiento estudiantil colombiano 1954-1978*. *LI*(93). https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fpublicaciones.banrepcultural.org%2Findex.php%2Fboletin_cultural%2Farticle%2Fdownload%2F9523%2F9919&psig=AOvVaw1Ms-wAGgCFGtIFlFwT_ayd&ust=1697559796120000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CCMQtaYDahcKEwjYjLX3_fqBAxUAAAAAHQAAAAAQDA

Jimenez de Quesada, G & Cieza de León, P. & Fray Pedro Simón. & Exquemelin, O. & Fray Alonso de Zamora. & Gumilla J. (1536-1731). *Cronistas de Indias en la Nueva Granada (1536—1731)*. Secretaria de Eucacion, Alcaldia Mayor de Bogota. https://www.idartes.gov.co/es/publicaciones/cronistas-indias-en-nueva-granada-1536-1731

Joaquin, N. (2017). *The Woman Who Had Two Navels and Tales of the Tropical Gothic*. Penguin.

José Alejandro & Daniela. (2019). *Evolucion de la infraestructura del Valle del Cauca*. [ICESI]. https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/84690/1/TG02457.pdf

Jouan, F. (1969). 125. Théocrite. Idylles (II, V, Vil, XI, XV). Édition, introduction et commentaire de Pierre Monteil. *Revue des Études Grecques*, *82*(391), 641-642. https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1969_num_82_391_1101_t2_0641_0000_2

Kant, I. (1845). *Critique de la raison pure*. Ladrange.

Kühne, H. (2010). *Dūr-Katlimmu 2008 and Beyond*. Otto Harrassowitz Verlag.

Kupriienko, A. S. (2009). Andagoya, Pascual de—1540. Narratives oh the proceedings of Pedrarias Davila in the provinces of Tierra firme of castilla de oro. Kuprienko. https://kuprienko.info/andagoya-pascual-de-1540-narrative-of-the-proceedings-of-pedrarias-davila-in-the-provinces-of-tierra-firme-of-castilla-del-oro/

Lambert, W. G. (2022). *Insribed Pazuzu heads from Babylon* (p. 41-48). De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783112574188-005

Lanuza. (1826). *Diccionario filosofico de Voltaire*. Tyrell y Tompkins. https://www.google.fr/books/edition/Diccionario_filosofico/pHQNAAAAYAAJ?hl=es-419&gbpv=1&printsec=frontcover

Lavandier, Y. (2019). *La Dramaturgie*. https://excerpts.numilog.com/books/9782874496585.pdf

Lopéz Gonzálvez, E. (s. d.). *La metamorfosis del vampiro. Caracterízticas y evolución del personaje clasico (1819-1927) Ediciones Atlantis*. Consulté 9 octobre 2022, à l'adresse https://www.edicionesatlantis.com/libro/la-metamorfosis-del-vampiro/

Mayolo, C. (2008). *La vida de mi cine y mi televisión*. IDARTES - CINEMATECA Distrital. https://bibliotecacinemateca.idartes.gov.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=74899

Mendoza Luna, M. (s. d.). *Asesinos en serie: Perfiles de la mente criminal*. Consulté 8 mai 2023, à l'adresse https://www.goodreads.com/book/show/11965394-asesinos-en-serie

Mendoza Luna, M. (2009, juin 10). *Asesinos en serie*. http://miguelmendoza.over-blog.com/article-32505356.html

Montaclair, F. (2010). *Le vampire dans la littérature romantique française, 1820-1868: Textes et documents*. Presses Univ. Franche-Comté.

Montaclair, F. (2019). Chapitre III. Le vampire romantique. In *Le vampire dans la littérature romantique française, 1820-1868: Textes et documents* (p. 101-173). Presses universitaires de Franche-Comté. http://books.openedition.org/pufc/892

Nacache, J. (2008). Le personnage filmique. *Cours «Théorie Littéraire», , «Le personnage»]*. https://docplayer.fr/18413397-Le-personnage-filmique-jacqueline-nacache-cours-theorie-litteraire-2008-2009-le-personnage.html

Navarrete, M. F. de. (2005). *Los cuatro viajes de Colón*. Editorial Maxtor.
Necuratleles. (2011, novembre 1).

Olacireguí, J. (1980). *Vestido de bestia*. Instituto colombiano de cultura. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34920784p

Ordiz, I., & Casanova-Vizcaíno, S. (2017). Latin America, the Caribbean, and the Persistence of the Gothic. In *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Routledge. https://www.storre.stir.ac.uk/handle/1893/28064

Ordoñez Burbano, L. A. (2011). *Mataron a Jalisco, 26 de febrero, el día que todo estuvo a punto de estallar | ISBN 978-958-670-915-6—Libro*. https://isbn.cloud/9789586709156/mataron-a-jalisco-26-de-febrero-el-dia-que-todo-estuvo-a-punto-de-estallar/

Ortegón, L. F. O. (2013). *La historia impronunciable: Conflicto armado y cine colombiano después de la Ley de Cine*. Consulté 30 mai 2021, à l'adresse https://www.academia.edu/36459666/La_historia_impronunciable_conflicto_armado_y_cine_colombiano_despu%C3%A9s_de_la_Ley_de_Cine

Osorio, O. (2018). *Las muertes del cine colombiano*. Universidad de Antioquia.

Osório, O., & Osorio, O. M. (2010). *Realidad y cine colombiano, 1990-2009*. Universidad de Antioquia.

Ospina, W. (2012). *Ursua*. Penguin Random House Grupo Editorial Colombia.

Oswald de Andrade, Suely Rolnik: *Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie—Les presses du réel (livre)*. (s. d.). Consulté 5 juin 2023, à l'adresse https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=2246

Ospina, L. (2017). *A caliwood de Luis Ospina: Cinema colombiano de vanguardia*. Buena Onda Produções Artísticas e Culturais.

Paez, J. R. (1960). *Cronistas coloniales: (Segunda parte) / [Estudio, biografías y selecciones de J. Roberto Páez]* (Biblioteca Ecuatoriana Minima). Consulté 7 août 2021, à l'adresse http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronistas-coloniales-segunda-parte--0/html/00011b3c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html

Patiño Mesa, M. A. (2018). *Teatralidades en el gótico tropical (La mansión de Araucaima," Antígona" Bathory: Una vigilia)*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Patiño Rodriguez, V. M. (1990). *Historia de la cultura material de la América equinoccial. Tomo I: Alimentación y alimentos*. Consulté 16 juin 2022, à l'adresse https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3311/

Philostrate l'Athénien. (211apr. J.-C.). *Vie d'Apollonios de Tyane*. https://data.bnf.fr/12528365/philostrate_l_athenien_vie_d_apollonios_de_tyane/

Pluta, I., & Losco-Lena, M. (2015). Pour une topographie de la recherche-création. *Ligeia*, *137-140*(1), 39-46. https://doi.org/10.3917/lige.137.0039

Quiroz, F. (1993). *El reino que estaba para mí: Conversaciones con Álvaro Mutis* (Norma). Penguin Random House Grupo Editorial Colombia.

Ramos Hidalgo, N. (1971). *Cali ciudad conquistadora* (Universidad de Valle Programa Editorial). file:///tmp/mozilla_felipe0/Cali_Ciudad_Conquistadora.pdf

Ranft, M. (1995). *De la mastication des morts dans leurs tombeaux*. https://www.millon.fr/livres/92-religion-petite-atopia-ranft-michael-de-la-mastication-des-morts-dans-leurs-tombeaux.html

Reding Blase, S. (2009). *El Buen Salvaje y el canibal* (2e éd.). Centro de Investigaciones sobre America latina y el Caribe. Universidad Autonoma de Mexico. Consulté 7 novembre 2021, à l'adresse https://es.scribd.com/document/386383716/El-Buen-Salvaje

Rojas, J. M. (2011). *La estrategia del terror en la guerra de conquista 1492-1552* (Primera edición). Hombre Nuevo Editores.

Rojas Osorio, S. (2010). *Aproximación a la construcción de la realidad violenta en el cine colombiano* [Pontificia Universidad Javeriana]. http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5545

Serane, P. (1770). *Tableau du globe, ou Nouveau cours de géographie, enrichi de l'histoire naturelle & politique des divers peuples de la Terre , à l'usage de*

l'institution de la jeunesse de la ville d'Angers; par M. Serane,... https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785829h

Simón, P. (1882). *Noticias historiales de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Ed. Domingo de la Iglesia.

Sirgent, J. (s. d.). *Le livre des vampires*. Camion noir.

Stanislavski, C. S. (1936). *La preparación del actor* (R. Debenedetti, Trad.).

Stanislavski, C. S., & Станиславский, К. С. (1936). *La formation de l'acteur*.

Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Universidad del Valle.

Suarez, J. (s. d.). El cine colombiano ¿Es posible otra mirada? *Universidad de Kentucky*.

Suarez, J. (2009). *Vampiros en la hacienda:* Idartes - Cinemateca Distrital. https://bibliotecacinemateca.idartes.gov.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=93858

Valls de Gomis, E. (2013). *Le vampire au fil des siècles: Docimasie d'un mythe*. Far Arden Press.

Vandenberg, V. (2022). Cannibalismes antiques et médiévaux. In *De chair et de sang: Images et pratiques du cannibalisme de l'Antiquité au Moyen Âge* (p. 65-161). Presses universitaires François-Rabelais. https://doi.org/10.4000/books.pufr.23967

Vanegas, G. (2019). *Luis Ospina: El corolario es casi inevitable, 1970-2019*. Consulté 30 mai 2021, à l'adresse https://luisospinaelcorolarioescasinevitable19702019.reemplaz0.org/introduccion/

Vasconcelos, S., & Edwards, J. D. (2016). *Tropical Gothic in Literature and Culture The Americas*. Routledge. https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315689999/tropical-gothic-literature-culture-justin-edwards-sandra-vasconcelos?_ga=527987421.1683504000

Voltaire. (1776). Les Vampires. In *Dictionnaire philosophique*. https://larevuedesressources.org/les-vampires-du-dictionnaire-philosophique-de-voltaire-1776,1459.html

Zuluaga, P. A. (2013). *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*. IDARTES, Instituto Distrital de las Artes.

Ouvres littéraires

Aristophane. (s. d.). *Les Grenouilles*. Consulté 12 avril 2023, à l'adresse https://remacle.org/bloodwolf/comediens/Aristophane/grenouilles.htm

Bate, K. (1992). M. Perez. —Contes de courtisans (traduction du «De Nugis Curialium» de Gautier Map) (C. De Nugis, Trad.). *Cahiers de Civilisation Médiévale*, *35*(139), 265-266. https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1992_num_35_139_2535_t1_0265_0000_4

Bram, S. (2019). *Dracula et autres écrits vampiriques.* (A. Morvan, Trad.; Editions Gallimard).

Bürger, G. A. (1747-1794) A. du texte. (s. d.). *Lenore, Traductions comparées*. Consulté 10 octobre 2022, à l'adresse https://www.ebooksgratuits.com/html/burger_lenore_traductions.html

Bürger, G. A. (1747-1794) A. du texte. (1834). *Lénore: Ballade de Bürger* (P. Lehr, Trad.). https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109097d

Caicedo, A. (1970). *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*. Penguin Random House Grupo Editorial 2012.

Caicedo, A. (1988). *Destinitos fatales*. Editorial Oveja Negra.

Caicedo A. (1975). *El atravesado*. https://lecturia.org/libros/el-atravesado-andres-caicedo/

Caicedo, A. (1971). *Los dientes de Caperucita.* Consulté 23 février 2023, à l'adresse http://textosdeandrscaicedo.blogspot.com/2011/10/los-dientes-de-caperucita.html

Caicedo A. (1977). *Que viva la musica!* Ed. Oveja Negra.

García Marquez, G. (1982). *Cien años de soledad* (Debolsillo). Contemporánea.

Goethe, J. W. (1797). *La novia de Corinto*. Vi-Da Global S.A. https://www.educ.ar/recursos/152501/la-novia-de-corinto,-de-johann-wolfang-von-goethe/download/inline

Jackson, Shirley. (1956). *La loterie et autres contes noirs*. Rivages/Noir. https://excerpts.numilog.com/books/9782743646424.pdf

Le Fanu, S. (s. d.). *Carmilla: Vol. Volume 887: version 1.0*. La Bibliothèque électronique du Québec. https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lefanu-carmilla.pdf

Longo. (1887). *Dafnis y Cloe* (Edición digital a partir de Obras de D. Juan Valera, Cuentos, diálogos y fantasías. Vol. II, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1887, p. 365-522.). https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dafnis-y-cloe--0/html/feffe876-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html

Mayolo, C. (2002). *Mamá que hago? La vida secreta de un director de cine*. Ed. Oveja negra.

Mutis, Á. (1973). *La Mansión de Araucaíma y otros relatos*. Editorial Sudamericana. https://www.literatura.us/mutis/mansion.html

Rice, A. (1990). *Entretien avec un vampire*. J.-C. Lattès.

Rice, A., & Charrier, M. (2002). *Armand le vampire*. Pocket.

Roca, J. M. (s. d.). *Festiva Interancional de poesia de Medellin. Juan manuel Roca.* Consulté 2 juin 2023, à l'adresse https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/68_69/roca.html

Rubén, D. (1893). *Thanatopia*. Biblioteca Virtual Universal. https://biblioteca.org.ar/libros/656623.pdf

Stocker, B. (s. d.). *Dracula*. La Bibliothèque électronique du Québec. http://www.bouquineux.com/index.php?telecharger=2745&Stoker-Dracula

Stenbock E. (1984) *The True Story of A Vampire*. Consulté 23 mai 2023, à l'adresse http://gutenberg.net.au/ebooks06/0606601h.html

Stocker, B. (2021). *Dracula* («Dracula» in English with a Parallel Translation). https://anylang.net/en/books/en/dracula-0

Articles scientifiques

Agudelo Ramírez, M. (2017). Reflexiones sobre el conflicto armado en Colombia a partir del cine. *Trayectorias Humanas Trascontinentales*, *1*, Article 1. https://doi.org/10.25965/trahs.391

Aguilar, A. L., & Esteve, L. Q. (2017). Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica. *Archivos de la Filmoteca*, *0*(73), Article 73. https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/569

Ajuria Ibarra, E. (2014). Studies in Gothic Fiction. *Universidad de Las Américas Puebla*, *3*(2). http://sgf.cardiffuniversitypress.org/issue/archive/

Albera, F., Bretèque, F. A. de la, Forestier, L. L., & Lagny, M. (2010). Dialogue avec Antoine de Baecque sur l'Histoire-caméra. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, *60*, Article 60. https://doi.org/10.4000/1895.3851

Alì, M., Murillo, D. F. B., & Magak, M. A. (2014). *Resiliencia, inculturación y sincretismo religioso. Notas etnográficas acerca de la pastoral afrocolombiana*. 20. https://hal.science/hal-01098665

Alioto, S. (2018). Devastación: Violencia civilizada contra los indios de las llanuras del Plata y sur de Chile (siglos XVIII y XIX) [Índice e Intro]. *Editorial Prohistoria*. https://www.academia.edu/39225117/Devastaci%C3%B3n_violencia_civilizada_contra_los_indios_de_las_llanuras_del_Plata_y_sur_de_Chile_siglos_XVIII_y_XIX_%C3%8Dndice_e_Intro_

Altuzarra, J. G. C. (2014). La Oposición Política en el Cine colombiano del Siglo XX: Memorias, Regímenes audiovisuales y Subjetivación política. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *9*(2), Article 2. https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.opcc

Amaya, F. (2014). *"Gótico tropical: Las apuestas de Mutis"*. *2*. https://www.researchgate.net/publication/294573530_Gotico_tropical_las_apuestas_de_Mutis.

Aparisi, C. A. (2018). La aportación de Calmet a la creación de tópicos en la literatura vampírica. *Çédille*, *14*, 15. https://www.academia.edu/36531759/La_aportaci%C3%B3n_de_Calmet_a_la_creaci%C3%B3n_de_t%C3%B3picos_en_la_literatura_vamp%C3%ADrica1.

Arbeláez, R. (2017). Cali. Cinéma culture & cinéphilie (E. Hamon, Trad.). *Cinémas d'Amérique latine*, *25*, Article 25. https://doi.org/10.4000/cinelatino.3553
Arbeláez Ramos, R. (2006). *Revista Ojo al cine: Una mirada treinta años después.* https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/entities/publication/9e105719-392d-4166-93cd-47b88d55c9a8

Arias Ortíz, Liliana. (s. d.). *Cali Ciudad Mutante*. Consulté 24 février 2023, à l'adresse https://pdfcoffee.com/cali-ciudad-mutante-4-pdf-free.html.

Armstrong, J. (2019). Gothic Resistances: Flesh, Bones, Ghosts and Time in Vietnamese Postwar Fiction. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, *18*(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3686

Balandier, G. (s. d.). *Le « Tiers-Monde », sous développement et développement*. Ined - Institut national d'études démographiques. Consulté 23 février 2022, à l'adresse https://www.ined.fr/fr/publications/editions/cahiers/le-tiers-monde-sous-developpement-et-developpement/

Banderier, G. (2008). «(Ir)rationalité des vampires. À propos du Traité sur les Apparitions… de dom Augustin Calmet». *Acta Iassyensia Comparationis*, *6*, 33-52.

Benítez, J. L. (2008). Luis Ospina, el artesano y los vampiros: 30 años Agarrando Pueblo (1978). *Guaraguao*, *12*(29), 150-156. https://www.jstor.org/stable/25596664

Berdet, M. (2016a). Dernière séance à la Cité solaire (Cali, 1971-1977). Sociogenèse d'une cinéphilie colombienne. *Socio-anthropologie*, *33*, Article 33. https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.1981

Berdet, M. (2016b). Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. *Acta Poética*, *37*(2), Article 2. https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.766

Bernal Jimenez, D. F. (s. d.). Andrés Caicedo. Imagenes y demonios. *Revistas cientificas CUN*. https://revistas.cun.edu.co/index.php/ignis/article/download/134/129/528

Bernardi, V. (2019). Subtropical Gothic: New Orleans and Posthuman Supernaturals in The Originals. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, *18*(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3689

Bitton, M. (1990). Lilith ou la Première Eve: Un mythe juif tardif / Lilith the First Eve. A Late Jewish Myth. *Archives de Sciences Sociales des Religions*, *71*(1), 113-136. https://doi.org/10.3406/assr.1990.1347

Blair, J. M. (2009). *De-demonising the Old Testament: An investigation of Azazel, Lilith, Deber, Qeteb and Reshef in the Hebrew Bible*. Mohr Siebeck. http://bvbr.bib-bvb.de:8991/F?func=service&doc_library=BVB01&doc_number=018683969&line_number=0001&func_code=DB_RECORDS&service_type=MEDIA

Bohórquez, J. C. D., & Hamman, A. (2011). Una mirada al cine colombiano. *Razon y palabra, Universidad de los Hemisferios Ecuador*, 14. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524192010

Boillat, A., & Cordonier, L. (2013). La traduction audiovisuelle: Contraintes (et) pratiques - Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, *23-24*, Article 23-24. https://doi.org/10.4000/decadrages.695

Bolaños, A. F. (s. d.). *Antropofagia y diferencia cultural: Construcción retórica del canibal del nuevo reino de Granada*. http://opac.filo.uba.ar/cgi-bin/koha/opac-ISBDdetail.pl?biblionumber=448847

Bonnet, G. (2004). Le moi et ses doubles. *Imaginaire & Inconscient*, *14*(2), 23-34. https://doi.org/10.3917/imin.014.0023

Borja Gómez, J. H. (2000). Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás. *Historia y sociedad*, *7*, Article 7. https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/23180

Brisset, F. (2018). Jean-Pierre Esquenazi, L'Analyse de film avec Deleuze. *Questions de communication*, *34*, Article 34. https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/16282

Brusset, B. (2010). Sur la métapsychologie de l'image et de la pensée. *Le Carnet PSY*, *144*(4), 28-31. https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2010-4-page-28.htm

Bundock, C., & Effinger, E. (2018). In *William Blake's Gothic imagination* (p. 1-30). Manchester University Press. https://www.manchesterhive.com/view/9781526121950/9781526121950.00006.xml

Byrne, E. A. (2018). The Globalised Garden: Jamaica Kincaid's Postcolonial Gothic. *Wagadu: A Journal of Transnational Women's & Gender Studies, 19*, 77-90. http://webhost1.cortland.edu/wagadu/

Carbó, E. P. (1998). La novela como historia: Cien años de soledad y las bananeras. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, *35*(48), Article 48. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1569

Carbonari, P. (2017). Entre el desplazamiento y la reconciliación. El cine de Ciro Guerra. *Cinémas d'Amérique latine*, *25*, Article 25. https://doi.org/10.4000/cinelatino.3994

Castañeda, L. (2020). *El gótico tropical un término dinamico* [Programa de Posgrado en Literatura Comparada, Universidad Federal de Integración Latinoamericana (PPGLC-UNILA).]. https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/4017/3332

Cereijido, M., & Blanck-Cereijido, F. (s. d.). *Patología del vampirismo*. *49*, (54-56).

Chang, K. C. (1981). The Animal in Shang and Chou Bronze Art. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, *41*(2), 527-554. https://doi.org/10.2307/2719054

Chaparro Valderrama, H. (2006). "Cine colombiano 1915-1933: La historia, el melodrama y su histeria". *Revista de Estudios Sociales*, *25*, Article 25. https://journals.openedition.org/revestudsoc/21331?lang=fr

Chatelain, S., Didier, J., Giacco, G., & Verry, F. (2020). *Définir l'identité de la recherche-création: Etat des lieux et au-delà—Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques.* (EME). Université de Strasbourg. https://accra-recherche.unistra.fr/publications/ouvrages/ouvrages-soutenus-par-laccra/autres-ouvrages/recherche-creation/definir-lidentite-de-la-recherche-creation-etat-des-lieux-et-au-dela/

Cieutat, M. (2006). De la Méthode: Origines et conséquences. *Etudes theatrales*, *N° 35*(1), 58-67. https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-1-page-58.htm

Gutierrez García, F. (2017, janvier 12). Gótico tropical, vampirismo de tierra caliente. *The Lighting Mind*. https://www.thelightingmind.com/gotico-tropical-vampirismo-tierra-caliente/

Colorado, O. (2010). Drácula: Arquetipo itinerante de la literatura gótica al cine. *Coloquio Internacional Gótico III y IV*. https://www.academia.edu/40283350/DR%C3%81CULA_ARQUETIPO_ITINERANTE_DE_LA_LITERATURA_G%C3%93TICA_AL_CINE

Correa-Lugos, A., & Paredes, C. (2016). Carne de tu carne. La violencia y el erotismo como topología de la modernización en Colombia trvés del gótio tropical. *Historia Y Espacio*, *12*, 201. https://doi.org/10.25100/hye.v12i46.1892

Credencial Historia. (1928). La masacre de las bananeras. *Credencial Historia*, *190*. Consulté 20 avril 2023, à l'adresse https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-190/la-masacre-de-las-bananeras

Critique Cinélatino Toulouse. (2017). *Luis Ospina, Pura Sangre Les vampires colombiens n'ont ni longues dents ni une crainte mortelle du jour. En revanche, ils partagent la même passion: Trouver du sang frais.* Festival Cinélatino 33èmes Rencontres de Toulouse. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjbxr6d2-_wAhUCuHEKHfRuA-oQFjAAegQIAxAF&url=https%3A%2F%2Fcinelatino.fr%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Flesimages%2Fcritique_pura_sangre.pdf&usg=AOvVaw1LHKv7iveIoV0jpHq2T7If

D'abbraccio Krentzer, G. A. (2015). La industria del cine en Colombia. Entre el optimismo ingenuo y el psimismo crónico. *Revista Luciernaga, Año 7, Edición 14*, 36-45.

Daly, S. (2018). Gothic Spaces and the Tropical City: Reading The Crocodile Fury, Haunting the Tiger, Life's Mysteries. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, *17*(2), Article 2. https://doi.org/10.25120/etropic.17.2.2018.3653

Darmesteter, A. & Blondheim, D. S. (1884-1934) A. (1929). *Les gloses françaises dans les commentaires talmudiques de Raschi. Tome premier, Texte des gloses / Arsène Darmesteter et D. S. Blondheim*. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33133j

Décultot, É. (2009). Les pérégrinations européennes du mot romantique. *Critique*, *745-746*(6-7), 456-466. https://doi.org/10.3917/criti.745.0456

Del Valle Dávila, I. (2017a). Chapitre V. Le groupe Cine Liberación et la décolonisation culturelle. In *Le nouveau cinéma latino-américain: (1960-1974)* (p. 145-176). Presses universitaires de Rennes. http://books.openedition.org/pur/41842

Delamuta, K. G., Engel, P., & Adoue, S. B. (2006). "Cien años de soledad" y la masacre de Aracataca. *Question/Cuestión*, *1*(9), Article 9. https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/164

Del Valle-Dávila, I. (2021). ¿Hacia qué tercer cine? Un análisis de la evolución de la teoría del tercer cine a partir de los trabajos de Fernando Solanas y Octavio Getino. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85848

Descamps, M.-A. (2002). Lilith ou la permanence d'un mythe. *Imaginaire & Inconscient*, *7*(3), 77-86. https://doi.org/10.3917/imin.007.0077

Despy, G. (1969). Le Goff (Jacques). La civilisation de l'Occident médiéval,. *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, *47*(3), 1001-1007. https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1969_num_47_3_2794_t1_1001_0000_1

Díaz-Rosales, J. de D., & Romo, J. E. (2007). Mitos y ciencia: Porfiria y vampirismo. *Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina*, *10*(1), 44-46. https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=11911

Doolan, E. (2019). Hinterland Gothic: Subtropical Excess in the Literature of South East Queensland. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, *18*(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3679

Duglas, B. C., & Claudia, M. O. M. (2012). *Rasgos del héroe mítico en el protagonista del cuento « El atravesado » de Andrés Caicedo*. 49.

Duhamel, C. (2017). *Les figures du monstre dans la littérature mexicaine contemporaine (XXème - XXI ème siècles): Héritage, intertextualité et invention* [Phdthesis, Normandie Université]. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01759829

Editorial Universidad de Antioquia. (2018, août 14). Las muertes del cine colombiano—Entrevista a Oswaldo Osorio. *UdeA Noticias*. http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia/!ut/p/z0/fY y9DsIwEINfhaVjdaGEAGPFgIQYGBBqs6AjjeAgzfUnQTw-LSywsFi29dmgoQDt8UEXDMQe3ZBLrU7L1Tqb5lLshJJK5Gov54tsMzscBWxB_weGB7q1rc5BG_bBPgMUDXcBXawsJgL733Tl2n78qBPPgQxhn4j32lPFI_VVRxdiN-B1tF2wfWrI29Sw4_pM6Bmauy5fQ4qRXA!!/

Eljaiek-Rodriguez, G. (2014). Semillas de maldad. Early Latin American Gothic. *Studies in Gothic Fiction. Special Issue on the Gothic and/in Latin America.* https://www.academia.edu/33341196/Semillas_de_maldad_Early_Latin_American_Gothic

Eljaiek-Rodríguez, G. (2017). Gothic in the Tropics: Transformations of the Gothic in the Colombian Hot Lands. In *Latin American Gothic in Literature and Culture* (https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315307671-8/gothic-tropics-gabriel-eljaiek-rodr%C3%ADguez). Routledge. https://www.academia.edu/33341196/Semillas_de_maldad_Early_Latin_American_Gothic

Faguet, M. (2009). Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film. *Afterall*.

Ferro, M. (1973). Christian Metz, Langage et Cinéma. *Annales*, *28*(1), 155-157. https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293335_t1_0155_0000_5

Fielder, E. R. (2016). A 'Litany Seeking a Text': The Specter of Conjure in the Sub-Tropical Southern Gothic. In *Tropical Gothic in Literature and Culture*. Routledge.

Forissier, A., & Savin, B. (2007). Le vampirisme familial à l'épreuve du rêve. *Le Divan familial*, *N° 19*(2), 119-128. https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2007-2-page-119.htm

Franco, M., & Castaño, J. F. (s. d.). Género de cine fantástico. Existe cine fantástico en Colombia?. *Revista Luciérnaga Audiovisual, Año I. No. 1*. Consulté 30 mai 2021, à l'adresse https://docplayer.es/15211282-Genero-de-cine-fantastico-existe-cine-fantastico-en-colombia.html

Freixas, M. M., Bonadies, Á., & Ospina, L. (2019, décembre 18). What Is Pornomiseria? *Southasastateofmind*. https://southasastateofmind.com/article/what-is-pornomiseria/

Friedmann, G., & Morin, E. (2015). Congrès international de Filmologie, Paris, 19-23 février 1955. De la méthode en sociologie du cinéma. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 75*, Article 75. https://doi.org/10.4000/1895.4967

Fundación Ideas para la paz. (2019). *El código de Policia y su impacto en la convivencia.: Vol. Serie Informes No. 32*.

García, A. M. (2013). *Los vampiros en la España del siglo XVIII*. https://www.academia.edu/66810555/LOS_VAMPIROS_EN_LA_ESPA%C3%91A_DEL_SIGLO_XVIII_2013_

Gattégno, J. (1972). Folie, croyance et fantastique dans Dracula. *Littérature*, *8*(4), 72-83. https://doi.org/10.3406/litt.1972.1058

Geneanet. (s. d.). *Family tree of Vlad Dracula the Impaler*. Geneanet. Consulté 30 mai 2021, à l'adresse https://gw.geneanet.org/tdowling?lang=en&n=dracula&oc=0&p=vlad

Gil, M. E. G., Hurtado, G. I. C., & Maldonado, A. U. (2011). Realidad, representación y dimensión axiológica en el cine. Una mirada a la cinematografía colombiana de la primera década del siglo XXI. *Razón y palabra*, *78*, 13. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3820243

Gómez, F. (2007). Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical. *Íkala*, *12*(1), Article 1. https://revistas.udea.edu.co/index.php/ikala/article/view/2715

Gomez, F. (2004). *Trópicos góticos: Vampirismos transculturados por el Grupo de Cali*. https://kilthub.cmu.edu/articles/journal_contribution/Tr_picos_g_ticos_vampirismos_transculturados_por_el_Grupo_de_Cali/6490349

Gomez, F. (2019). The Tropical Gothic and Beyond: El Grupo de Cali's Legacies for Contemporary Latin American Literature, Cinema, and Culture. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, *18*(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3687

Gómez, I., & Allué, F. (2013). Alegorías de miedo. El cine fantástico español en los tiempos de la Transición. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, *10*. https://doi.org/10.1386/slac.10.2.197_1

González, A. M. H. (2013). *El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978*. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-84172013000200005&lng=en&nrm=iso&tlng=es

Govin, M.-F., & Ospina, L. (2017). Luis ¿por qué Cali?. Entrevista de Marie-Françoise Govin. *Cinémas d'Amérique latine*, *25*, Article 25. https://doi.org/10.4000/cinelatino.3568

Guardini, S. (2008). Gothique tropical. *Cahiers du brésil Contemporain*, 95, 114.

Gutfreind, C. F. (2006). L'imaginaire cinématographique: Une représentation culturelle. *Societes*, *94*(4), 111-119. https://www.cairn.info/revue-societes-2006-4-page-111.htm

Henao Jaramillo, Simón. (2016). *Agarrando pueblo: El cine como respuesta*. XXVIII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA). http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/xxviii-jornadas-de-investigaci%C3%B3n-del-ilh-2016

Holden, P. (2009). The 'postcolonial Gothic': Absent histories, present contexts. *Textual Practice*, *23*(3), 353-372. https://doi.org/10.1080/09502360902753013

Hurwitz, S., & Hinshaw, R. (2009). *Lilith, the first Eve: Historical and psychological aspects of the dark feminine* (Rev. 3rd ed). Daimon Verlag. http://catdir.loc.gov/catdir/enhancements/fy1210/2011418488-b.html

Idartes. (1983a). Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 10: Luis Ospina. *Idartesencasa*. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-10-luis-ospina

Idartes. (1983b). Libros - Cuadernos de Cine Colombiano - Primera Época No. 12: Carlos Mayolo. *Idartesencasa*. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-12-carlos-mayolo

Idartes. (2007). Libros - Cuadernos de Cine Colombiano No. 10: Andrés Caicedo, cartas de un cinéfilo 1971-1973. *Idartesencasa*. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-10-andres-caicedo-cartas-de-un-cinefilo

Idartes. (2015). Libros - Cuadernos de Cine Colombiano No. 21: Carlos Mayolo. *Idartesencasa*. https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-21-carlos-mayolo

Jacome, A. (2005). *El monstruo de los Andes: Aproximación psicoanalítica a un caso de asesino en serie*. Consulté 10 avril 2023, à l'adresse https://www.academia.edu/27464882/El_monstruo_de_los_Andes_aproximaci%C3%B3n_psicoanal%C3%ADtica_a_un_caso_de_asesino_en_serie

Jácome, L., & De, E. (2017). *Análisis comparativo de las nuevas tendencias del cine colombiano desde la implementación de la Ley del cine de 2003*. https://manglar.uninorte.edu.co/handle/10584/7864

Kleinberger, A. (2015). Siegfried Kracauer, De Caligari à Hitler (1947). *Cahiers philosophiques*, *143*(4), 9-32. https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2015-4-page-9.htm

Lassus, J.-M. (2010). Les représentations esthétiques de la violence dans l'œuvre de Fernando Botero. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, *3*, Article 3. https://doi.org/10.4000/amerika.1459

Lecuit, E., Maurel, D., & Vitas, D. (2011). La traduction des noms propres: Une étude en corpus. *Corpus*, *10*, Article 10. https://doi.org/10.4000/corpus.2086

Lefort, M. (2003). Álvaro Mutis et la tierra caliente: Les limites salvatrices du paysage. *América. Cahiers du CRICCAL*, *29*(1), 101-110. https://doi.org/10.3406/ameri.2003.1588

Leveratto, J.-M. (2009). La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, *19*(2-3), 183-215. https://doi.org/10.7202/037553ar

Loera, M. E. M. (2022, novembre 1). El terror en el cine mexicano. *Gaceta UDG*. http://www.gaceta.udg.mx/el-terror-en-el-cine-mexicano/

Luna, J. K. G. (2019). La policía en el posconflicto: Análisis impacto del nuevo Código de Policía y el Escuadrón Móvil Antidisturbios en Colombia. *Revista Logos Ciencia & Tecnología*, *11*(3), Article 3. https://doi.org/10.22335/rlct.v11i3.986

Lundberg, A., Ancuta, K., & Stasiewicz-Bieńkowska, A. (2019). Tropical Gothic: Arts, humanities and social sciences. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, *18*(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3685

Lundberg, A., Osborne, R., Ancuta, K., & Stasiewicz-Bieńkowska, A. (2019). Tropical Gothic: Literary and Creative Works. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, *18*(2), Article 2. https://doi.org/10.25120/etropic.18.2.2019.3701

Lussier, P. (Réalisateur). (2000). *Dracula 2000*. https://www.youtube.com/watch?v=jZ68G6LQoOk

Manfredi, G. (2008). Voltaire et les vampires. *Multitudes*, *33*(2), 91-99. https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-2-page-91.htm

Martinez, V. (2011). *El Cine en Colombia—Una Industria Cultural Incipiente*. Consulté 24 février 2022, à l'adresse https://zdocs.mx/doc/el-cine-en-colombia-una-industria-cultural-incipiente-xm6ywekko91v

Mathière, C. (1992). Mythe et réalité: Les origines du vampire. *Littératures*, *26*(1), 9-23. https://doi.org/10.3406/litts.1992.1579

McFarlane, A. (1991). Cimarrones y Palenques en Colombia siglo XVIII. *Historia y espacio No 14*.

Michaud, R. (1961). Cinéma, reflet de la société. *Séquences: la revue de cinéma, 26*, 8-9. https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1961-n26-sequences1154874/52054ac/

Montgomery, E. J. (2019). Gothic « Voodoo » in Africa and Haiti. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, *18*(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3666

Muñoz, Y., & Darío, R. (2016). Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: El conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos / Acting Bodies, Affected Bodies: Three Contemporary Films of the Colombian Armed Conflict. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, *3*(6), Article 6. https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Yepes%20Mu%C3%B1oz

Nina S. de & Norman E. Jr. (1974). La cultura negra del litoral ecutaoriano y colombiano: Un modelo de adaptacion etnica. *Revista del Instituto Colombiano de Antropologia*. https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1563

Niño Vargas, J. C. (2008). Ciclos de destrucción y regeneración: Experiencia histórica entre los ette del norte de Colombia. *Historia Crítica*, *35*, 106-129. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-16172008000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=es

Ovadis, I. (1999). «Ne construis jamais, mais plante…»: Quelques mots assez énergiques et pourtant désespérés pour la défense du célèbre Système inconnu de Stanislavski. *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, *25*, 116. https://doi.org/10.7202/041381ar

Paquette, E. (1998). La consommation du sang, de l'interdit biblique à l'avidité vampirique. *Religiologiques*, (p. 37-52). http://www.religiologiques.uqam.ca/17paquette.html

Paradis, C. (2002). *L'appétit sexuel: Vampirisme et cannibalisme passionnés dans la littérature*. https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2002-n126-qf1192584/55839ac.pdf

Parry, J. H. (1971). Gold, Glory, and the Gospel. The Adventurous Lives and Times of the Renaissance Explorers. *Hispanic American Historical Review*, *51*(3), 511-512. https://doi.org/10.1215/00182168-51.3.511

Patera, M. (2004). Phobêtra et Mormolukeia. Figures de l'épouvante et de la peur dans l'imaginaire grec. *Annuaires de l'École pratique des hautes études, 117*(113), 453-457. https://doi.org/10.3406/ephe.2004.12403

Patera, M. (2005). Comment effrayer les enfants: Le cas de Mormô/Mormolukê et du mormolukeion. *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, *18*, Article 18. https://doi.org/10.4000/kernos.1910

Pittalà, M. G. G., Di Francesco, A., Cucina, A., Saletti, R., Zilberstein, G., Zilberstein, S., Arhire, T., Righetti, P. G., & Cunsolo, V. (2023). Count Dracula Resurrected: Proteomic Analysis of Vlad III the Impaler's Documents by EVA Technology and Mass Spectrometry. *Analytical Chemistry*, *95*(34), 12732-12744. https://doi.org/10.1021/acs.analchem.3c01461

Quintero, S. (2017). *Modernidad en la sangre: Vampirismo y cultura en América Latina (S. XIX-XXI)* [University Of Notre Dame]. https://curate.nd.edu/show/p5547p91d6p

Rat-Cadars, M.-C. (2020). *Dracula ou la genèse d'un mythe littéraire*. https://hal.science/hal-02639972/document

Ripert, P. (2004). *Le bestiaire des cathédrales: Symboles et imagerie de la statuaire médiévale: de l'art roman à l'art gothique: la symbolique des monstres, gargouilles et autres chimères.* Librairie Mollat. Consulté 25 octobre 2022, à l'adresse https://www.mollat.com/livres/855063/pierre-ripert-le-bestiaire-des-cathedrales-symboles-et-imagerie-de-la-statuaire-medievale-de-l-art-roman-a-l-art-gothique-la-symbolique-des-monstres-gargouilles-et-autres-chimeres

Rivera, J. (2019). *El papel del cine colombiano en la escena latinoamericana*. Universidad de la Sabána. Consulté 21 février 2022, à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/336036427_El_papel_del_cine_colombiano_en_la_escena_latinoamericana

Rodelo, D. (2013). *Los monstruos en colombia si existen. perfil del asesino serial colombiano*. Consulté 10 avril 2023, à l'adresse https://www.academia.edu/38778982/Los_monstruos_en_colombia_si_existen

Romero, K. (2020). *El gótico tropical: Desborde del cuerpo y contra-producción de subjetividades en el capitalismo neoliberal*.

Ropars-Wuilleumier, M.-C. (2018). Le cinéma lecteur de Gilles Deleuze. In S. Charlin (Éd.), *Le Temps d'une pensée: Du montage à l'esthétique plurielle* (p. 167-174). Presses universitaires de Vincennes. http://books.openedition.org/puv/132

Roudot-Granaux, C. (2013). Quand l'inceste révèle le vampirisme. *Le Journal des psychologues*, *n° 310*(7), 63-68. https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2013-7-page-63.htm

Saint-André, S., Richard, Y., & Lazartigues, A. (2009). Actualité psychiatrique sur les vampires. Vampire: Un mythe contemporain? *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, *167*(6), 416-421. https://doi.org/10.1016/j.amp.2009.04.014

Sebbag, G. (2015, septembre 4). Musidora, Nadja et Gradiva. *Philosophie et surréalisme*. http://www.philosophieetsurrealisme.fr/musidora-nadja-et-gradiva/

Sharrad, P. (1981). Echoes and antecedents: Nick Joaquin's Tropical Gothic. *World Literature Written in English*, *20*(2), 355-366. https://doi.org/10.1080/17449858108588692

Simorra, D. V. (2017). Quelques Calibans cannibales entre historiographie, idéologie et littérature latino-américaine. *América. Cahiers du CRICCAL*, *50*, Article 50. https://doi.org/10.4000/america.1799

Sincretismo religioso en América Latina y su impacto en Colombia—Fundación Universitaria Seminario Bíblico de Colombia. (2020). In *Seminario Biblico*. https://www.unisbc.edu.co/sincretismo-religioso-en-america-latina-y-su-impacto-en-colombia/

Suárez, A. (2008). La Sevicia En Las Masacres De La Guerra Colombiana. *Análisis Político*, *21*(63), 59-77. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-47052008000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=es

Suarez, Juana. (2016). Luis Ospina: Todo comenzó por el archivo. *Los cuadernos de Cinema23, NÚM.008*.

Tellier, A. (2008). Posture anthropophage et fusion identitaire. *Le Coq-heron*, *192*(1), 35-43. https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2008-1-page-35.htm

Thomas, L.-V. (1977). Ambelain (Robert) Le Vampirisme. De la légende au réel. *Archives de Sciences Sociales des Religions*, *43*(2), 206-207. https://www.persee.fr/doc/assr_0335-5985_1977_num_43_2_2120_t1_0206_0000_4

Toribio-Hernández, E. (2018). El origen y evolución de los vampiros: Monstruos de la fantasía. *Acta Literaria*, *57*, 39. https://www.academia.edu/41606273/El_origen_y_evoluci%C3%B3n_de_los_vampiros_Monstruos_de_la_fantas%C3%ADa

Ugalde, M. (2006). Difusión en el periodo de Desarrollo Regional: Algunos aspectos de la iconografía Tumaco-Tolita. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, *35*. https://doi.org/10.4000/bifea.3937

Vignolo, P. (s. d.). Hic Sunt Canibales: El canibalismo del nuevo mundo en el imaginario europeo. (1492-1729). *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, núm. 32, 2005, pp. 151-188Universidad Nacional de ColombiaBogotá, Colombia*. https://www.redalyc.org/pdf/1271/127113735007.pdf

Vultur, I. (2015). Vers une herméneutique du cinéma. *Critique*, *817-818*(6-7), 594-606. https://doi.org/10.3917/criti.817.0594

Wilgowicz P. (1996). *Transmission transgénérationnelle ou vampirisme?* Revue française de psychanalyse, 60S():1581-1582. Consulté 3 octobre 2021, à l'adresse https://pep-web.org/browse/document/RFP.060S.1581A?index=26

Wilgowicz, P. (2001). Vampirisme, séparation, création. *Pardes, N° 31*(2), 123-138. https://www.cairn.info/revue-pardes-2001-2-page-123.htm

Wolff, M. (2019). In search of a Tropical Gothic in Australian visual arts. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, *18*(1), Article 1. https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3691

Articles de presse

Arbeláez, Jotamario. (2019, janvier 7). El monstruo de los mangones. *Diario El Pais*. https://www.elpais.com.co/opinion/columnistas/jotamario-arbelaez/el-monstruo-de-los-mangones.html

Ateaga, C. (s. d.). *El mesías y Los 12 apóstoles*. Consulté 3 décembre 2023, à l'adresse https://www.lacoladerata.co/conlupa/el-mesias-y-los-12-apostoles/

Diario Occidente. (2021, septembre 16). *¿Es cierto que Sebastián de Belalcázar fue un criminal genocida?* https://occidente.co/cali/es-cierto-que-sebastian-de-belalcazar-fue-un-criminal-genocida/

Fandiño, D. (2019, avril 26). "La rata" Carvajal, el ojo de Caliwood que ha retratado la cinematografía nacional. *Cartel Urbano*. https://cartelurbano.com/creadorescriollos/la-rata-carvajal-el-ojo-de-caliwood-que-ha-retratado-la-cinematografia-nacional

Igartua, F. (s. d.). *Andagoya: Descubridor del Perú* [Kosmopolita]. Consulté 17 octobre 2021, à l'adresse https://www.euskonews.eus/0183zbk/kosmo18301.html

Iglesias, G., & Pedraza, L. A. (2008, 09). La rebelión de los corteros de caña de azúcar. *UITA - Secretaría Regional Latinoamericana Montevideo uruguay*. https://www6.rel-uita.org/sindicatos/la_rebelion_corteros.htm

Informa, C. (2015, décembre 6). La Masacre de las Bananeras en Cien años de soledad: Cuando el realismo mágico le ganó a la historia oficial. *Colombia Informa*. http://www.colombiainforma.info/la-masacre-de-las-bananeras-en-cien-anos-de-soledad-cuando-el-realismo-magico-le-gano-a-la-historia-oficial/

La Vorágine. (2022, avril 29). Los dueños del azúcar: La industria de pocas familias que ha crecido explotando a sus trabajadores. *Voragine*. https://voragine.co/historias/investigacion/los-duenos-del-azucar-la-industria-de-pocas-familias-que-ha-crecido-explotando-a-sus-trabajadores/

Lara, A. M. (s. d.). *¿Quién mató a Rafael Uribe Uribe? Las hipótesis del primer magnicidio del siglo XX*. Consulté 15 avril 2023, à l'adresse https://www.radionacional.co/cultura/historia-colombiana/asesinato-de-rafael-uribe-uribe-fecha-historia-y-culpables

Las Dos orillas. (2014, octobre 16). *"Si uno pone a trabajar a los negros se agarran de las greñas": María Fernanda Cabal*. https://www.las2orillas.co/si-uno-pone-trabajar-los-negros-se-agarran-de-las-grenas-maria-fernanda-cabal/

Le Temps. (2016, juillet 7). Luis Ospina, mémoire du cinéma colombien, raconte aussi sa maladie. *Le Temps*. https://www.letemps.ch/culture/luis-ospina-memoire-cinema-colombien-raconte-maladie

Martinez Duque, L. (2015, octobre 31). El terror made in Colombia. *Semana.com Últimas Noticias de Colombia y el Mundo*. https://www.semana.com/cine/articulo/el-cine-terror-colombia/44887/

Periódico, Udenar. (2019, mars 27). Hacer visible lo invisible. Las metáforas de los ríos y los silencios III Parte. https://periodico.udenar.edu.co/hacer-visible-lo-invisible-las-metaforas-de-los-rios-y-los-silencios-iii-parte/

Père, O. (2012, octobre 5). Cinéma et vampires. https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2012/10/05/cinema-et-vampires/

Philibert, C. (2019, novembre 14). *Naissance du vampire comme personnage littéraire au 19e siècle | Le blog de Gallica*. https://gallica.bnf.fr/blog/14112019/naissance-du-vampire-comme-personnage-litteraire-au-19e-siecle?mode=desktop

Picasso, F. (2006). *El diabo en Cartagena*. https://web.archive.org/web/20110809095034/http://www.aforteanosla.com.ar/prodigios%20latinoamericanos/colombia/articulos/cartagena.htm

Restrepo, E. M., & Bagley, B. (s. d.). *La desmovilización de los paramilitares en Colombia. Entre el escepticismo y la esperanza*. Consulté 4 décembre 2023, à l'adresse https://cienciassociales.uniandes.edu.co/publicaciones/la-desmovilizacion-de-los-paramilitares-en-colombia/

Sauvy, A. (1952). Trois mondes, une planète. *L'Observateur*, *118*, 14. http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html

Tiempo, C. E. E. (2022, septembre 7). Gustavo Petro a bandas criminales: « Qué pendejada un negro matando a otro negro ». *El Tiempo*. https://www.eltiempo.com/politica/gobierno/petro-a-bandas-criminales-que-pendejada-un-negro-matando-a-otro-negro-700626

Tropicalisation gothique en Amérique latine—Revue de presse. (2016). *NIFFF - Neuchatel International Fantastic Film Festval*. https://filmexposure.ch/2016/06/26/nifff-2016-tropicalisation-gothique-en-amerique-latine/

Trujillo Uribe, M. (2021). *Muchas cosas trajo el año 1971 – Ágora del Domingo*. https://agoradeldomingo.com/muchas-cosas-trajo-el-ano-1971/

Wills, M. (s. d.). *Entrevista Miguel González* [Entretien]. Consulté 8 novembre 2023, à l'adresse https://institutodevision.com/visionarios/miguel-gonzalez/

Documents

Asocaña. (s. d.). *Sector Agroindustrial de la Caña*. Consulté 2 novembre 2023, à l'adresse https://www.asocana.org/modules/documentos/1/41.aspx

Congreso de Colombia. (2003). *Ley 814 de 2003—Ley de cine Colombia.*

Indepaz. (2020). *Informe: ¿2020 regreso de las masacres en Colombia?*
Indira Gironza (Réalisateur). (2014, juin 20). *La Rebelión de los Estudiantes*. https://www.youtube.com/watch?v=b2PTHqXTvqo

Indepaz (s. d.) *Masacres en Colombia durante el 2020, 2021 y 2022.* Consulté 24 décembre 2022, à l'adresse https://indepaz.org.co/informe-de-masacres-en-colombia-durante-el-2020-2021/

Minsalud. (s. d.). *Boletín de salud mental Conducta suicida Subdirección de Enfermedades No Transmisibles*. Consulté 16 octobre 2021, à l'adresse https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/VS/PP/ENT/boletin-conducta-suicida.pdf

Política Cinematográfica. (2003). Ministerio de Cultura de Colombia. Consulté 29 mai 2021, à l'adresse https://mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/politica-cinematografica/Paginas/default.aspx

Tribunal de Justicia y paz. (s. d.). *El manual de la tortura paramilitar en Colombia: Revelan 24 escalofriantes métodos*. Consulté 8 décembre 2023, à l'adresse https://www.infobae.com/america/america-latina/2016/06/28/el-manual-de-la-tortura-los-24-escalofriantes-metodos-de-los-paramilitares-colombianos/

Uribe Velez, A. (s. d.). *Las Convivir | Álvaro Uribe Vélez*. Consulté 3 décembre 2023, à l'adresse https://www.legadouribe.com/las-convivir/

Villarreal, A. T. (2017). *Programa de curso: Cine de la violencia y el conflicto social y político*. Consulté 29 mai 2021, à l'adresse https://www.academia.edu/34158939/Programa_de_curso_Cine_de_la_violencia_y_el_conflicto_social_y_poli_tico

Voxpopuli. (s. d.). *Estadísticas del conflicto armado en Colombia*. Voxpopuli - ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Consulté 18 mai 2022, à l'adresse http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html

Mémoires

Arseneault, S. (1999). *L'encarnation du mythe du vampire: Les personnes vampiriques à Montreal.* Université Laval, Faculté de Sciences Sociales.

Ben Slama, K. (2005). *Le réel et le simulacre dans l'oeuvre d'Anne Rice: Une approche postmoderne* [These de doctorat, Grenoble 3]. http://www.theses.fr/2005GRE39037

Figueroa Orrego, G. A. (2015). *Una infancia marcada por seres no tan literarios.* [Universodad de San Buenaventura Cali]. https://bibliotecadigital.usb.edu.co/bitstreams/46f892aa-8c63-4609-9a57-791ec6d35393/download

Galinier, E. (2007). *L'humanisation progressive d'une figure de mythe: Le vampire* [These de doctorat, Toulouse 2]. http://www.theses.fr/2007TOU20097
Gallarate, S. (2015). *Porn Poverty: The Emancipatory Power of Enjoy Poverty*. /paper/Porn-Poverty-%3A-The-Emancipatory-Power-of-Enjoy-Gallarate/7aab9d9d7d79e6437fefe09216a79b4d188eda41

Gutiérrez, M. J. (2001, décembre 31). Historia de las telecomunicaciones en Colombia. *Monografias.com*. https://www.monografias.com/trabajos10/telec/telec

Higuita González, A. M., & López Diez, N. (2011). *Memoria e imagen: Cine documental en Colombia 1960—1993* [Monographie, Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas]. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/11455/6/HiguitaAna_2011_MemoriaImagenCine.pdf

Hormazabal Donoso, E., & Palacios Mendez, M. (2006). *Lenguaje cinematografico y violencia audiovisual.* [Universidad de Chile.]. https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101649/ar-hormazabal_e.pdf

López, A. M. (2014). *Tensiones entre las narrativas de ficción y no ficción en la cinematografía contemporanea de Argentina, Chile y Colombia* [These de doctorat, Paris 4]. http://www.theses.fr/2014PA040073

Louis, S. (2018). *Faire croire aux vampires, des écrits (XVIIIe-XIXe siècles) aux images cinématographiques (XXe-XXIe siècles)* [These de doctorat, Sorbonne université]. http://www.theses.fr/2018SORUL039

Lozada, D. D., Rios, K. G., & Torres, D. M. (2014). La sombra detrás de la infancia: Con la presencia del Monstruo de los Mangones... *Universidad San Buenaventura Cali - facultad de Educación*, 82.

Moucarbel, R. (2011). *Dracula et le fantastique chez Bram Stoker* [These de doctorat, Cergy-Pontoise]. http://www.theses.fr/2011CERG0490

Pivot, A.-C. (2017). *Augustin Calmet au roman Dracula de Bram Stoker (1746-1897)* [Mémoire de master, Université Lumière Lyon 2]. https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/68059-chroniques-et-controverses-autour-des-imaginaires-individuels-et-collectifs-des-xviiie-xixe-siecles-une-etude-du-mythe-vampirique-de-la-realite-a-la-fiction-des-dissertations-sur-les-apparitions-des-anges-des-demons-et-des-esprits-et-sur-les-revenants-et-vampires-de-hongrie-de-boheme-de-moravie-et-de-silesie-du-reverend-pere-dom-augustin-calmet-au-roman-dracula-de-bram-stoker-17461897.pdf

Salagean, C. S. (2016). *Enfants des ténèbres: « Gothic wanderers, outcasts and rebels » dans la littérature, au cinéma, dans le jeu vidéo et dans le manga.* [These de doctorat, Pau]. http://www.theses.fr/2016PAUU1013

Soloviova-Horville, D. (2006). *Du vampire slave au vampire occidental: Genèse et migrations d'une figure de l'imaginaire* [These de doctorat, Amiens]. http://www.theses.fr/2006AMIE0016

4. ANNEXES

Traduction de l'entretien entre Matei Simion Petrișor et Felipe Vargas, au Château de Bran en Roumanie.

Question : Outre Dracula, pensez-vous qu'il y ait des raisons historiques qui ont inspiré l'apparition des vampires ?

Matei : Outre Dracula, en ce qui concerne les vampires… nous devons convenir que Dracula est l'une des grandes raisons pour lesquelles les vampires sont si célèbres dans le monde entier, car avant Dracula, les vampires n'étaient pas très populaires du tout. Après les films, à partir de 1992 et ensuite avec tous les films ajoutés, surtout dans les années 80, car vous parlez des années 80, avec Dracula de Christopher Lee et plus tard celui de Gary Oldman, Entretien avec un vampire, The Vampire Diaries, cela a déclenché une frénésie vampirique. Mais ces histoires de vampires existaient même avant que Bram Stoker écrive le livre en 1897, et même avant, Dracula existait en tant qu'humain au XVème siècle et avant cela ; en Roumanie, ils sont connus sous le nom de "Strigôi" et existaient déjà. Mais oui, avant Dracula, ce n'était pas une chose, Dracula a été la principale raison pour laquelle les histoires de vampires ont connu un grand essor et sont devenues très populaires. 430 films ont été réalisés sur ce personnage. C'est un grand nombre, chaque année au moins 4 films sur le thème de Dracula et des vampires sont réalisés. C'est impressionnant.

L'origine des vampires n'est pas nécessairement une guerre, mais nous devons accepter qu'une guerre/bataille est toujours une tragédie, de nombreuses personnes meurent, surtout dans cette région. C'est la raison pour laquelle Bram Stoker a situé l'action en Transylvanie, en raison des nombreuses batailles et guerres qui ont eu lieu dans cette région ; c'était en quelque sorte le champ, le champ de bataille sanglant. Entre les puissances occidentales et les puissances orientales. Entre l'Allemagne, la France, l'Angleterre et la Russie ; il y avait un vide, comme la Pologne, l'Estonie, la Lituanie, la Roumanie, la Bulgarie, l'Ukraine, et surtout dans cette partie, il y avait l'Empire ottoman au sud, surtout en Roumanie où il y avait trois morceaux, et c'était un peu l'intersection où tout le monde essayait de prendre une part, c'est pourquoi il y a tant d'histoires de vampires, de Strigôis, de Morgôis en Roumanie. La Transylvanie faisait partie de l'Empire austro-hongrois, la Moldavie faisait partie de l'Empire russe et la Valachie faisait partie de l'Empire ottoman, c'était exactement l'intersection de grands empires différents avec trois cultures différentes, ce qui influençait la culture locale. Donc, en ce qui concerne les histoires de vampires, en raison de tant de morts innocentes et de tant de cruauté, des bébés étaient emmenés dans les empires

ottomans pour être formés, et on les renvoyait quand ils grandissaient, vers l'âge de 10 ans, pour se battre contre leur propre pays et tuer probablement leur propre famille. Imaginez-vous en tant qu'enfant, à 7 ans, envoyé à Istanbul, et quand vous avez 17 ans, vous revenez en Roumanie ou en Transylvanie ou en Valachie pour vous battre contre votre frère, tuer votre frère sur le champ de bataille, ou violer votre sœur lorsque vous conquérez un village plus petit, sans même savoir que c'est votre famille que vous avez tuée. Donc, en raison de tout ce sang innocent, il y a tant d'histoires de vampires, car il y a un dicton, non seulement en Roumanie, qui dit : "Le sang criera fort et il sortira de l'autre monde, et les créatures viendront se battre pour nous, avec des loups et des chauves-souris, des vampires et des Strigôis", donc oui, le fait qu'il y ait eu tant de batailles et de guerres dans cette région est la raison pour laquelle il y a tant d'histoires de vampires et de superstitions à cause du sang innocent qui persiste dans cette région.

Vous devez tuer le serpent et ses bébés, car ils reviendront, même 500 ans après, à cause de tant de sang innocent, nous avons beaucoup de superstitions. Même aujourd'hui, nous creusons dans la tombe, nous sortons les gens et nous enfonçons un bâton dans le cœur et des choses comme ça, mais c'est tout à cause de tant de sang, tant de sang. Ce n'est pas la même chose en France où vous avez des batailles, mais la plupart du temps vous devez combattre contre les Allemands, c'était à la frontière, et en Roumanie, c'est partout. Ce n'est pas la même chose en Espagne, pas la même chose en Angleterre, pas la même chose en Russie ou en Amérique. Ici, il y avait toujours quelqu'un : l'Empire romain, les Tatars, les Mongols, les Ukrainiens, les Russes, l'Empire austro-hongrois, les Hongrois, même les Bulgares.

Surtout à cause de tant de violence dans ces guerres, dans ces batailles ; comme dans l'est de l'Ukraine, les enfants étaient emmenés, les filles étaient violées, c'est comme un sentiment après tant d'années d'éloignement, ils prennent votre nourriture, ils prennent votre famille, ils prennent vos sœurs et les violent, après la guerre, cela pourrait être un sentiment amer que vous voulez prendre votre revanche, mais parce qu'ils avaient le pouvoir, ils ont inventé ce genre de créatures nocturnes qui les aideraient à se venger. Comme des créatures de l'autre monde qui viendraient et auraient assez de pouvoir pour se venger des personnes et des guerres ; oui, ce sentiment était en quelque sorte un moteur qui alimentait la lutte contre tout sentiment que vous avez contre les ennemis, et cela crée un arrière-plan parfait de superstition, de mythologie et de toutes ces autres histoires qui sont si présentes en Roumanie et dans notre culture.

Maintenant, Vlad l'Empaleur, nous devons comprendre qu'il est considéré comme un héros national, car il a réussi d'une certaine manière à arrêter les envahisseurs, même si ce n'était que temporaire, mais il a refusé de payer le tribut que le sud demandait, de 300 à 500 jeunes garçons chaque année pour les envoyer là-bas et les former, et il a refusé de payer ce tribut. C'était la raison pour laquelle le Sultan Ahmed II a

attaqué la Valachie et a essayé de tuer Dracula en 1462. Mais nous ne pouvons pas dire qu'il y ait une tradition vampire au fait que tant de personnes sont mortes de manière mystérieuse, et que les familles ne les ont pas retrouvées ou ne les ont pas enterrées selon une cérémonie religieuse. À cause de cela, il y avait une tradition selon laquelle, lorsque quelque chose de mal se passait dans un village, ils allaient au cimetière ou au cimetière pour exhumer ; car ils pensaient qu'une fille manquait ou que la fille avait été violée par des dizaines de cours ou de Russes ; et ils pensaient que la fille reviendrait pour se venger, mais elle se vengeait en réalité de son propre village. Le prêtre avec sa famille allait à la tombe, plantait un pieu dans son cœur, coupait sa tête ; et cela était très souvent montré dans History Channel, Discovery ou tous ces documentaires. Mais ce n'est pas de la tradition de l'empire, c'est plutôt une tradition visant à éloigner les mauvais esprits et les mauvaises créatures de la nuit du village et des familles. Surtout celle avec l'ail, qui est très populaire, mais qui a commencé de manière normale. Dans une famille, si vous avez quelqu'un, un enfant ou quelqu'un de la famille qui est malade, surtout en hiver, pour se protéger ; car l'ail est un antibiotique naturel très puissant. Les mères apprenaient à leurs enfants à manger de l'ail, sinon les vampires viendraient et vous tueraient, donc pour les éduquer. Et puis c'est devenu une sorte de tradition et maintenant c'est tellement populaire et cela fait partie de la tradition vampire qui est assez célèbre. Mais ce n'est pas comme la tradition de Transylvanie ; c'est partout dans cette région. Mais parce que Dracula est né en Transylvanie, cela est lié à Dracula.

En ce qui concerne ce dont nous avons parlé, la tradition des vampires en Transylvanie, en ce qui concerne l'Amérique, il y a en quelque sorte un mélange, car lorsque ces créatures locales du monde souterrain sont descendues au Royaume-Uni et sont ensuite arrivées en Amérique, elles étaient déjà mélangées avec tant d'autres d'Allemagne. Comme ils ont des nuits de Valquières en Allemagne, même en France, et des vampires au Royaume-Uni et en Amérique, plus tard ils se sont adaptés aux superstitions locales qui ne sont pas basées sur les superstitions de Transylvanie au sujet des vampires. Surtout après le livre de Bram Stocker, lorsque les vampires sont devenus populaires dans le monde entier, après tant de films que j'ai mentionnés. Donc, c'est une très grande différence, comment les vampires viennent à vous, comment ils vous transforment. À la base en Transylvanie, les vampires viendront, vous mordront, vous aurez 2 marques ici (cou) et c'est un processus lent, ils reviendront encore et encore pour boire tout votre sang, et alors vous deviendrez un vampire.

Maintenant, quand vous regardez des films de vampires au Royaume-Uni et en Amérique, vous pouvez voir que les vampires, en particulier dans "Twilight" ou d'autres films, ils viennent, ils vous mordent et vous tombez et en 3 secondes, 10 secondes, vous devenez un vampire, cela ne se passe pas comme ça, surtout avec les gens en Transylvanie. C'est un processus lent ? Peut-être comme 3 ou 4 jours, car le corps humain a 4 ou 5 litres de sang, alors vous devenez un vampire après, et vous

pouvez arrêter ce processus de transformation en mettant de l'ail à votre fenêtre et non en mangeant de l'ail ; comme les Américains ou les Britanniques le présentent toujours. Et aussi l'eau bénite et les balles en argent ; ce ne sont que des armes pour éloigner les vampires, donc vous pouvez voir dans certains films comme "Blade", avec des couteaux en argent qu'ils tuent aussi les vampires avec des balles en argent, NON, cela ne fait pas partie de nos superstitions. L'eau bénite n'est là que pour éloigner le vampire ? Comme cela les brûlera et ils vous éviteront, mais combien d'eau bénite avez-vous ? Ce n'est pas comme si vous aviez une fontaine, ce n'est pas comme l'Amazonie, vous en avez seulement un peu. Et même si vous avez des centaines ou des milliers de litres d'eau bénite, ils peuvent revenir encore et encore parce qu'ils vivent éternellement. Donc, il n'y a qu'une seule faiblesse que les vampires ont, et il est bon de le savoir surtout si vous venez en Transylvanie. Les vampires ne peuvent pas entrer dans votre chambre, dans votre maison, dans votre vie, à moins que vous l'acceptiez, que vous disiez oui, sinon ils ne peuvent pas venir.

Eh bien, Dracula, le comte Dracula, c'est un personnage inspiré de Vlad l'Empaleur, donc fondamentalement à un moment donné, c'est la même personne. Vlad Tepes est le personnage du prince roumain de Valachie et il a ce surnom Tepes parce qu'il avait l'habitude de empaler les gens sur un pieu en bois. Cette punition est en fait l'une des plus cruelles, et cela ressemble à ceci. 24 000 prisonniers ont été empalés. La punition commençait ainsi : c'est une image de l'empalement, ils mettaient le bâton en bois dans votre corps et ils le tiraient ; vous aviez la victime en bas et ensuite vous aviez 1, 2, 3, 4 ; 5... jusqu'à une centaine ou quelque chose comme ça, donc il a créé une forêt de corps humains. Pour cela, il a ce surnom de "l'Empaleur", à cause des punitions. Voici à quoi ressemblait la punition : vous aviez l'instrument pointu et ensuite le bâton en bois, et ensuite avec un gros marteau, ils mettaient le bâton entre vos jambes et puis ils vous tiraient vers le haut et alors vous aviez l'air de ceci.



Figure 23 - Photogramme “Entretien avec Matei Simion Petrișor au chateau de Bran, Rumanie. © 2023 Felipe VARGAS.

En 1462, le moment le plus célèbre de Vlad "L'Empaleur", Dracula. Ainsi, ce surnom "Vlad Tepes" était la manière dont nous avons appris à le connaître dans notre histoire, Vlad "L'Empaleur", mais son nom historique est en réalité Vlad Dracula III Basarab, donc Dracula c'est Vlad. Maintenant, Bram Stoker a nommé son vampire "Conde Dracula", et c'est en fait dans une histoire de vampire, et il est très important de se rappeler de ceci : vous devenez vampire dans le même corps que celui de l'humain, vous ne mourez pas vraiment. Vous êtes un humain, mais vous avez une vie éternelle. Par exemple, si vous voulez être sauvé avec Jésus, vous devez mourir en tant qu'humain, puis vous aurez un nouveau corps et une vie éternelle, mais quand il s'agit d'un vampire : vous existez en tant qu'humain, puis vous devenez un vampire, mais dans un corps humain. Donc, la différence entre Dracula et Vlad "L'Empaleur" est en fait que dans l'histoire de Bram Stoker, notre prince a un pacte avec Satan, il devient un vampire, il n'était plus Vlad "L'Empaleur" mais devient Dracula. Donc, la différence est que Vlad "L'Empaleur" existait en tant qu'humain en tant que personnage historique, et Conde Dracula est né seulement en tant qu'histoire au XIXe siècle lorsque Bram Stoker a écrit le livre, il y a donc un écart de presque 300 à 400 ans entre l'original, l'humain, le vrai personnage et Conde Dracula. Mais dans une histoire de vampire, s'il devenait un vampire, cela serait possible car s'il restait caché dans ce château ou s'il partait en Angleterre pour étudier l'anglais, en réalité, dans le livre Bram Stoker parle de cet aspect.

Maintenant, il existe de nombreux livres, surtout au cours des 25 dernières années, de nombreux livres ont été écrits sur la connexion entre Vlad et Dracula, d'autres histoires qui sont des histoires de fiction, ainsi que des documentaires, essayant de faire une connexion et d'expliquer pourquoi Bram Stoker a choisi Dracula. Tout d'abord, il est important de savoir que Vlad "L'Empaleur" a été la source d'inspiration pour Bram Stoker, pour une raison très simple : l'ingrédient le plus important dans l'histoire de Dracula, c'est le nom du vampire. Vous ne pouvez pas nommer votre vampire avec l'Empire Normand : Jack, Pierre, Jean Luc, les gens ne seront pas effrayés en France. Si vous allez là-bas et que vous demandez aux habitants de Toulouse : Qui es-tu ? Et que vous répondez : Je suis Jean-Pierre de Transylvanie, je veux sucer votre sang, ou je suis Mario, je veux sucer votre sang, ça doit être un nom puissant. Bram Stoker a choisi Dracula par accident, car c'est l'ingrédient le plus important et le premier impact dans une histoire gothique. Si vous dites : Je suis Dracula, même si vous ne savez pas ce que cela signifie, vous avez un mauvais pressentiment, car en réalité Dracula vient du mot roumain "Dracu", qui signifie le Diable, et Dracula signifie "Le Fils du Diable", c'est puissant, c'est parfait, c'est un jackpot. Avec Dracula, vous n'avez pas besoin d'être un bon écrivain car c'est l'opposé du nom le plus célèbre au monde : le nom du fils de Jésus et le nom du Sauveur du Fils du Diable.

Il y a des centaines de livres, je ne peux vraiment pas en recommander un en particulier, car la plupart d'entre eux sont des histoires de fiction comme : La sœur de Dracula, La maîtresse de Dracula ou L'amour de Dracula, la plupart d'entre eux sont liés à son amour pour la princesse Anastasia et à son retour, encore et encore. Mais si vous allez simplement sur Google et que vous tapez ou recherchez : Histoires roumaines sur Vlad Dracula, vous trouverez tout là-bas. Comme par exemple celui-ci : De Vlad "L'Empaleur" à Vlad Dracula, celui que j'utilise, avec beaucoup d'explications ; mais c'est comme un pamphlet historique sur la connexion entre Bram Stoker et Vlad Dracula III Basarab. Il y en a beaucoup, et beaucoup d'entre eux, certains d'entre eux ont même été adaptés en films. Mais il y a des films en Israël, même en Chine, même en Inde, ils sont partout, des films sur Dracula.

Maintenant, l'une des plus grandes questions que les gens me posent lorsqu'ils viennent ici visiter le château de Dracula, c'est le lien. Voici une image du château de Dracula. Le château était situé au sommet d'un rocher, et ici il y avait un mur, et c'était exactement la frontière. Gardez toujours à l'esprit que cette image est celle que Bram Stoker a utilisée pour décrire le château de Dracula. Gardez à l'esprit que Dracula est né ici en Transylvanie, et de ce côté, c'était la Valachie. Il était né en Transylvanie et était le roi de la Valachie. C'est similaire au roi de France, vous avez un château à Paris, à Versailles, un château à Toulouse, un château à Calais pour arrêter l'invasion des Anglais. Celui-ci serait un peu comme Calais, lorsque les Anglais viennent attaquer la France, en tant que bon roi de France, vous irez de Paris à Calais pour arrêter les Anglais. C'est la même chose avec Dracula, il n'a jamais utilisé ce château comme résidence, ce qui a du sens, car le roi reste toujours dans la capitale, mais quand ils sont attaqués par les Allemands en Alsace-Lorraine, que faites-vous ? Vous allez en Alsace-Lorraine, restez dans ce château là-bas, vous en faites votre quartier général, puis vous arrêtez les Allemands, une semaine, deux semaines, un an, autant que nécessaire pour arrêter les Allemands. Donc, celui-ci est le château de Dracula en tant que lieu de cachette secret, très important également, pour clarifier ceci ; lorsque la Valachie était attaquée, il avait l'habitude d'envoyer sa famille ici pour être protégée dans les montagnes de Transylvanie, pour empêcher les Turcs de les capturer, pour assurer la lignée familiale ; donc c'est la connexion du point de vue historique, entre Dracula l'humain et ce château ; je veux dire Vlad "L'Empaleur", le prince de la Valachie, mais né et élevé ici en Transylvanie, et dans l'histoire de Bram Stoker, c'est totalement différent. Dans l'histoire de Bram Stoker, ce château était sa résidence, de Conde Dracula en tant que sa demeure éternelle, où il est né et vit en tant que Conde Dracula, à partir du moment où il a été transformé en vampire.

Aussi, Vlad "L'Empaleur" a attaqué ce château, pas ce château-ci, mais la résidence du château ; tous les voleurs de la vallée ont été demandés par Dracula d'arrêter de voler, et ils ont refusé ; car il a dit qu'il allait vous donner des terres ou vous pouvez rejoindre mon armée et aller combattre pour moi, arrêtez de voler, venez travailler en

tant que soldat, mais ils ont dit non parce qu'il y a une probabilité qu'en tant que soldat, je mourrai, et puis ils ont refusé et Dracula les a tous capturés et il a tué tous les voleurs de la vallée, donc c'est une autre connexion. Il a également été arrêté par Fahir Sultan Mehmet après la bataille en 1462, et c'est l'endroit où Dracula a été arrêté et maintenu en prison pendant 2 semaines avant d'être envoyé à Budapest, donc c'est la connexion.

En 1462, lorsque Fahir Sultan Mehmet arrivait, il arrivait avec une grande armée et après un certain temps, ils ont traversé la rivière et ont commencé à marcher vers le passage étroit, et Vlad a réalisé qu'il était impossible de l'arrêter, et dans un dernier effort pour arrêter Mehmet, il a créé cette forêt (personnes empalées) près des murs de la capitale, donc il y a un champ non loin de Dugovich où Dracula a placé toutes ces 24, c'était comme 5 km de 24 000 personnes empalées, de 2 mètres, 3 mètres, 5 mètres, alors il a forcé l'armée de Mehmet à marcher, et à l'époque marcher sur 5 km prenait comme la moitié de la journée, peut-être une journée car ils marchaient lentement, alors imaginez que vous marchez et vous pouvez voir d'un côté à l'autre de la route et vous pouvez voir cette forêt, horrible. Donc, c'est 1462, cela a été montré dans un nouveau film "Rise of the Vampire" sur Netflix, je pense maintenant ou l'année dernière.

Résumé

Naissance d'un personnage cinématographique : Aux origines du vampire gothique tropical.

Cette thèse explore l'émergence du vampire gothique tropical en Colombie à travers l'analyse de la construction des personnages et de l'esthétique cinématographique, en se basant sur deux films pionniers dans le genre : "Pura sangre" de Luis Ospina (1982) et "Carne de tu carne" de Carlos Mayolo (1983). Fondée sur une étude de l'archétype vampirique dans la littérature et le cinéma, adaptée au contexte colombien, et enrichie par une analyse des implications politiques et historiques, cette recherche-création explore le rapport entre le vampirisme et la violence. Au cœur de cette démarche se trouve l'écriture d'un scénario de long métrage, intitulé "La 3e Communion", une co-production France-Colombie.

Mots clefs : Vampire, Cinéma, Colombie, Violence, Gothique, Tropical, Histoire, Politique, Sang

Abstract

Birth of a Cinematic Character: The Origins of Tropical Gothic Vampire.

This thesis explores the emergence of the tropical Gothic vampire in Colombia through an analysis of character construction and cinematic aesthetics, based on two pioneering films in the genre: "Pura sangre" by Luis Ospina (1982) and "Carne de tu carne" by Carlos Mayolo (1983). Founded on a study of the vampiric archetype in literature and cinema, adapted to the Colombian context, and enriched by an analysis of political and historical implications, this research-creation examines the relationship between vampirism and violence. At the heart of this endeavor is the writing of a feature film screenplay, titled "La 3e Communion," a co-production between France and Colombia.

Keywords : Vampire, Cinema, Colombia, Violence, Latin America.

Résumen

Nacimiento de un personaje cinematográfico: En los orígenes del vampiro gótico tropical.

Esta tesis explora la aparición del vampiro gótico tropical en Colombia a través del análisis de la construcción de personajes y la estética cinematográfica, basándose en dos películas pioneras del género: "Pura sangre" de Luis Ospina (1982) y "Carne de tu carne" de Carlos Mayolo (1983). Fundada en un estudio del arquetipo vampírico en la literatura y el cine, adaptado al contexto colombiano, y enriquecida con un análisis de las implicaciones políticas e históricas, esta investigación-creación examina la relación entre el vampirismo y la violencia. Al interior de este trabajo se encuentra la escritura de un guion de largometraje, titulado "La 3a Comunión," una coproducción entre Francia y Colombia.

Keywords : Vampiro, Cine, Colombia, Violencia, Gótico, Tropical, Historia, Política, Sangre

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

Université de Toulouse

Titre : La naissance d'un personnage cinématographique: Aux origines du vampire gothique tropical.

Mots clés : Cinéma, Fantastique, Colombie, Vampire, Gothique, Tropical

Résumé : L'émergence du vampire dans le cinéma colombien est un phénomène fascinant, résultant de diverses influences esthétiques et sociohistoriques. Cette thèse explore cette évolution en analysant les films et la société colombienne contemporaine. Elle se concentre sur deux aspects principaux : l'analyse des œuvres cinématographiques et l'étude de l'histoire sociale et culturelle de la Colombie. L'objectif est de comprendre comment le vampire se réinvente dans ce contexte spécifique et comment sa représentation reflète les dynamiques propres au pays. La recherche se divise en deux volets : l'analyse des films pionniers, tels que "Pura sangre" et "Carne de tu carne", qui ont introduit le vampire dans le cinéma colombien, et la création de nouveaux personnages cinématographiques basée sur les résultats de cette analyse. En intégrant la recherche-création, cette étude offre une perspective holistique sur la réinvention du vampire dans le cinéma colombien, transcendant l'approche académique traditionnelle. Elle explore le pouvoir cathartique du cinéma et la symbolique du vampire dans la société colombienne, mettant en lumière les enjeux culturels et sociaux contemporains. Les hypothèses préliminaires examinent diverses influences sur la représentation du vampire en Colombie, telles que les pratiques anthropophages précoloniales et l'influence de la noblesse coloniale espagnole. En invitant à une exploration approfondie de ce phénomène cinématographique complexe, cette recherche aspire à enrichir notre compréhension de la culture colombienne et du rôle du cinéma dans la société contemporaine.

Title: The Birth of a Cinematic Character: The Origins of the Tropical Gothic Vampire.

Key words: Cinema, Fantastic, Colombia, Vampire, Gothic, Tropical

Abstract: The emergence of the vampire in Colombian cinema is a fascinating phenomenon, resulting from various aesthetic and sociohistorical influences. This thesis explores this evolution by analyzing films and contemporary Colombian society. It focuses on two main aspects: the analysis of cinematographic works and the study of the social and cultural history of Colombia. The objective is to understand how the vampire reinvents itself in this specific context and how its representation reflects the country's unique dynamics. The research is divided into two parts: the analysis of pioneering films, such as "Pura sangre" and "Carne de tu carne," which introduced the vampire into Colombian cinema, and the creation of new cinematic characters based on the results of this analysis. By integrating research-creation, this study offers a holistic perspective on the reinvention of the vampire in Colombian cinema, transcending traditional academic approaches. It explores the cathartic power of cinema and the symbolism of the vampire in Colombian society, shedding light on contemporary cultural and social issues. Preliminary hypotheses examine various influences on the representation of the vampire in Colombia, such as precolonial cannibalistic practices and the influence of Spanish colonial nobility. By inviting a thorough exploration of this complex cinematographic phenomenon, this research aims to enrich our understanding of Colombian culture and the role of cinema in contemporary society.