



HAL
open science

Représentation filmique de la frontière et du voyage migratoire : Trois exemples du cinéma contemporain

Cecilia Pita Alva

► **To cite this version:**

Cecilia Pita Alva. Représentation filmique de la frontière et du voyage migratoire : Trois exemples du cinéma contemporain. Littératures. Université de Perpignan, 2016. Français. NNT : 2016PERP0017 . tel-01378911

HAL Id: tel-01378911

<https://theses.hal.science/tel-01378911>

Submitted on 11 Oct 2016

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par
UNIVERSITÉ DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

Préparée au sein de l'école doctorale **INTER-MED ED 544**
Et de l'unité de recherche **CRILAUP**

Spécialité :
Études Ibériques et Latino-américaines

Présentée par
Cecilia PITA ALVA

**LA REPRÉSENTATION FILMIQUE DE LA FRONTIÈRE ET
DU VOYAGE MIGRATOIRE. TROIS EXEMPLES DU
CINEMA CONTEMPORAIN**

Soutenue **le 16 juin 2016** devant le jury composé de

Mme Cécile QUINTANA
PR. Université de Poitiers
Membre titulaire

Mme Marie Agnès PALAISI-ROBERT
PR. Université de Toulouse II Jean Jaurès
Membre titulaire

Mme Monique CARCAUD-MACAIRE
MCF. Université de Montpellier III Paul Valéry
Membre titulaire

Mr Victorien LAVOU ZOUNGBO
PR. Université de Perpignan
Membre titulaire

Mr Daniel MEYRAN
PR.Émérite Université de Perpignan
Directeur de thèse

ED 544

ÉCOLE DOCTORALE INTER-MED

Espaces, Temps, Cultures



ATTESTATION

Conformément à l'article 8 « *L'intégrité dans la recherche scientifique (lutte contre le plagiat)* » de la CHARTE DES THÈSES approuvée le 27 mai 2011 par le conseil d'administration de l'UV, cette attestation est à compléter, à signer et à remettre à la DRV par l'étudiant(e) avec la demande de soutenance de thèse.

Je soussigné(e), Cecilia PITA ALVA certifie être l'auteur de cette thèse de 376 pages, avoir moi-même effectué les recherches qui la sous-tendent, et atteste que cette thèse n'a pas déjà été soutenue dans le cadre d'une autre École doctorale. Toute phrase ou paragraphe empruntés au travail d'un autre (avec ou sans changements mineurs) et cités dans cette thèse apparaissent entre guillemets, et cet emprunt est reconnu précisément par une référence à l'auteur, à l'ouvrage et à la page cités.

Je suis conscient(e) que le plagiat –l'emploi de tel ou tel écrit sans le reconnaître– peut se traduire par l'interdiction de soutenir la thèse ou son invalidation et des sanctions pénales. J'affirme également qu'à l'exception des emprunts dûment reconnus, cette thèse constitue un travail personnel.

Spécialité du doctorat : Études ibériques et latino-américaines

DATE : 15 septembre 2016

Signature de l'étudiant(e) :

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Cecilia Pita Alva', written in a cursive style.

Avertissement

Les notes de cette thèse sont numérotées par page.

Les découpages analytiques de la deuxième partie se trouvent à la fin des chapitres suivants :

2.2.1 *Los que se quedan*. Séquences de la frontière absente et fantasmée

2.2.2 *Norteado*. Les séquences de la frontière géographique

2.2.3 *A better life*. Les séquences de frontières symboliques

Remerciements

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide de toutes ces personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à son achèvement.

Je pense encore à la première personne qui m'a encouragée à poursuivre une recherche, Mr Lavou, suivi de mon directeur Mr Meyran, ainsi que les conseils de Mme Cardenas et Mme Carcaud-Macaire. La suite de cette histoire est devenue une véritable aventure qui, comme tout, a eu des hauts et de bas.

Une fois le périple commencé, une dizaine de proches ont encouragé mon parcours. Sans eux, j'ignore comment j'aurais abouti.

Parfois absents dans l'espace physique, ces personnes ont cependant été toujours présentes ; surtout quand les doutes épistémologiques et méthodologiques sont arrivés. Je remercie Florent pour toujours m'encourager à ne pas abandonner malgré les hésitations théoriques. À Leti pour me faire sentir comme dans un parcours, qu'on ne lâche qu'une fois arrivé au bout. À Suzanne pour son aide ponctuelle et toujours efficace. À Pénélope pour m'aider avec ses mots au bon moment. À Laura, Sofia, Miora et Julien, pour leur soutien fidèle. À Christophe pour ses relectures et corrections à la distance, il sait très bien qu'écrire une thèse en Français n'est pas toujours facile.

Je dis également merci aux chercheurs et créateurs de Tijuana que j'ai pu rencontrer personnellement. Connaître leur travail m'a beaucoup enrichie et motivée à poursuivre ma recherche.

À mes amis proches du Mexique, que je ne nomme pas, car je crains d'omettre un de leurs prénoms.

À mon père et ma mère qui, même s'ils ne comprennent pas trop ce que je fais ici, ont toujours été très présents.

LA REPRÉSENTATION FILMIQUE DE LA FRONTIÈRE ET DU VOYAGE MIGRATOIRE. TROIS EXEMPLES DU CINÉMA CONTEMPORAIN

Résumé

La frontière nord du Mexique est une sorte d'aimant qui attire d'immenses migrations humaines. Bien que cette « barrière-mur » entre les deux pays soit l'une des plus longues, dangereuses et traversées du monde, elle est aussi l'une des plus « poreuses » et de plus filmées.

La problématique de cette recherche se pose sur la façon dont la frontière entre le Mexique et les États-Unis est construite, filmiquement parlant, dans un corpus précis de films. Les travaux proposés sont : *Los que se quedan* (Juan C. Rulfo et Carlos Hargerman, 2008), *Norteado* (Rigoberto Pérezcano, 2009), également la production étasunienne, *A better life* (Christian Weitz, 2011).

Ma recherche se fonde sur l'hypothèse selon laquelle la trilogie représente la frontière en trois étapes ou facettes de la frontière. D'un point de vue physique ou géographique, dans *Los que se quedan* la frontière est bien lointaine, elle est vue depuis le Sud. En revanche, dans *Norteado* la frontière commence à « s'approcher », jusqu'à sa traversée. Tandis que, dans *A better life*, la frontière est vue depuis le Nord.

Le spectateur « construira » la frontière à travers un voyage migratoire, en trois degrés, trois faces et trois films. La focalisation de *Los que se quedan* se centre sur les témoins plutôt que sur la frontière comme espace. *Norteado*, se focalise sur deux aspects : la frontière comme un espace ressenti par le personnage en transit. *A better life* met l'accent sur les ressentiments du protagoniste face à la frontière.

Mots clés : Représentation, cinéma, frontière, voyage migratoire

**THE BORDER AND MIGRATORY JOURNEY FILMIC
REPRESENTATION. THREE EXAMPLES OF CONTEMPORARY
CINEMA**

Abstract

The border between Mexico and the United States is known for being one of the largest, busiest and most dangerous in the world. This "barrier-wall" is not only one of the most extensive, dangerous and crossed in the world, but it is also one of the most "porous" and the most filmed.

This doctoral thesis focuses on the representation of that real and imaginary border in cinema. The purpose is to study what elements are used, which ones are reoccurring and how they are related in a *corpus* of three films whose constants are: the trip, the wait and the failure or success of crossing the border. The corpus is framed in *Those Who Remain* (*Los que se quedan*, Juan Rulfo y Carlos C. Hargerman, 2008), *Norteado* (Rigoberto Pérezcano, 2009), and *A Better Life* (Christian Weitz, 2011). Together these movies make a kind of a circle where the border, the journey and the crossing are rewritten.

Our research is founded on the hypothesis that the trilogy represents the frontier in three stages or facets. From a physical or geographical point of view, in *Los que se quedan*, the border is perceived as a faraway place, it is seen from the "South". In *Norteado*, the border gets closer until the immigrant crosses it. Meanwhile, in *A better Life* the borderline is situated far from the geographical line: In the "North". The trilogy shows the movement of the border through the immigrant figure, in a trip which is performed in three moments.

The spectator "constructs" the border through a migratory journey in three degrees, three faces and in three films. The concentration of *Los que se quedan* is on the characters rather than on the frontier as a space. *Norteado* focuses on two aspects: the border as a geographical place and what the character feels in transit. *A better Life* emphasizes on how the characters feel in front of the border.

Keywords : Representation, Cinema, Border, Migratory Journey

LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA FRONTERA Y DEL VIAJE MIGRATORIO. TRES EJEMPLOS DEL CINE CONTEMPORÁNEO

Extracto

La frontera entre México y Estados Unidos es una especie de imán que atrae enormes migraciones humanas. Esta “barrera-muro” no es sólo una de las más extensas, peligrosas y cruzadas del mundo, sino también una de las más “porosas” y de las más filmadas.

La problemática central de esta tesis reflexionará sobre la construcción fílmica de la frontera entre ambos países. Para ello trabajaremos un corpus preciso de estudio: *Los que se quedan* (Juan Rulfo y Carlos C. Hargerman, 2008), *Norteados* (Rigoberto Pérezcano, 2009), y *A Better Life* (Christian Weitz, 2011).

Partimos de la hipótesis que la trilogía representa la frontera en tres etapas o facetas. Desde un punto de vista físico o geográfico, en *Los que se quedan* la frontera es algo muy lejano, visto desde el Sur; en *Norteados* la frontera comienza a “acercarse”, hasta que es cruzada por el viajero emigrante; mientras que *A better life* la frontera es vista y vivida desde el Norte. En la triada, la frontera se “mueve” gracias a la figura del viajero migrante, en un viaje que se realiza en tres tiempos.

Palabras claves : Representación, cine, frontera, viaje migratorio

Avant-propos

À l'origine de cette thèse, je voulais travailler sur l'invention de la mexicanité au cinéma. Cependant, au début de la recherche j'ai compris qu'une telle tâche risquait de se perdre dans l'imprécision d'un corpus large ; or, j'ai réduit le nombre de films et choisir une période plus courte, au risque de ne pas saisir les plus représentatifs.

Suite au visionnage de plus de 50 films mexicains produits entre les années 1991 et 2011, j'ai préféré me détourner de ma recherche sur l'identité mexicaine et me concentrer sur un aspect plus précis : la construction et la représentation filmique de la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Par ailleurs, pendant le visionnage, j'ai trouvé trois films qui présentaient une telle problématique.

Dès lors, j'ai considéré qu'un travail sur l'identité mexicaine était large, en revanche celui de la représentation de la frontière pouvait apporter plus de richesse, car je parlais d'un sujet plus délimité et clair. C'est ainsi que j'ai établi mon corpus d'étude, composé de : *Los que se quedan* (Rulfo et Hargerman), *Norteado* (Pérezcano), et *A better life* (Weitz).

Le choix du corpus a déterminé le point central de la thèse, les références nécessaires pour son élaboration, mais également la démarche elle-même. En effet, une fois la trilogie choisie, j'ai pris certaines considérations sur la manière d'aborder le sujet et d'en dégager la problématique.

Malgré le fait que la frontière entre le Mexique et les États-Unis est un sujet largement filmé par le cinéma, la réflexion théorique autour de cette frontière a toujours évoqué les aspects économiques, politiques, historiques, sociologiques et plus récemment ses côtés culturels, mais très rarement esthétiques. Cette sorte de vide théorique m'a amené à envisager la problématique à partir d'une vision cinématographique. Dès lors, le but principal de ma thèse a été d'étudier la représentation, « invention » de la frontière en me dotant d'un modèle et d'une méthode plus proches du cinéma.

Reste à savoir comment aborder les films. Comment s'y retrouver dans ces univers ? Cette question méthodologique est encore discutée par les chercheurs et il n'existe pas de grille toute faite qui donnerait la « bonne voie » à emprunter. Mon problème ici est de ne pas traiter les films comme des « prétextes » à philosopher ou à parler sur la réalité. Il faut se garder de les autonomiser au point d'oublier ce qui, dans les films, a suscité les interrogations du départ. Cela revient à se demander de quelles natures sont les informations qui me permettent de construire le lien entre la frontière et le voyage migratoire.

Je me suis rapprochée des études cinématographiques, car je cherchais à réfléchir sur la manière dont la frontière est représentée dans mes films à l'étude. Quels éléments y sont mis en scène ? La frontière est-elle dans la forme ou dans le contenu ? Est-elle une fiction ou un documentaire ?

Afin de développer mes questions et trouver de possibles réponses, j'aborderai les films depuis leur intérieur, pour trouver comment les récits construisent la frontière et le voyage migratoire, en faisant certaines comparaisons entre eux afin de trouver des similitudes et des divergences entre le format et la mise en scène d'une même problématique. Pour y répondre, mes lignes d'approfondissement seront liées au cadrage, au montage, au son, à la mise en scène parmi des autres réflexions du genre. J'ai formulé plusieurs hypothèses :

La **première** dit que la frontière sera souvent construite comme un aspect « imaginaire ». Une telle représentation se produirait par une absence visuelle, une projection hors-champ.

Une **deuxième** hypothèse suggère que la frontière n'est qu'une question de contenu, mais aussi un aspect formel qui se dédouble entre les difficiles limites de ce qu'on appelle le documentaire et la fiction.

La **troisième** suppose que, dans mes films, la frontière est presque toujours associée aux figures du voyage migratoire et du voyageur migrant, ce qui produit l'effet d'une frontière « mouvante » et « polymorphe ».

Selon ma **quatrième** hypothèse, cette liaison entre frontière et voyage migratoire déclencherait et serait le résultat d'un dialogue interfilmique, voire intertextuel. Afin de prouver ou de réfuter mes hypothèses, ainsi que développer ma problématique, cette recherche sera divisée en trois grands axes qui tâcheront de répondre à ces questions : comment et pourquoi la frontière et le voyage migratoire deviennent filmiques ?

Le premier axe s'intitule : « **Constructions filmiques de la frontière. Approches théoriques et techniques** ». Il s'agit d'une partie dédiée à fournir des bases théoriques pour comprendre le développement de la frontière au sein de mon corpus. Cet axe se dédoublera également en trois points.

Ce premier point abordera la complexité théorique du terme frontière, éventuellement le but sera de connaître les différents types de frontières que l'on pourra trouver dans mes films. Je discuterai sur la frontière et de ses deux différentes possibilités : c'est-à-dire ses nuances concrètes et abstraites, matérielles et métaphoriques, ainsi que ses réécritures ou constructions dans trois esthétiques filmiques différentes. Le deuxième point touchera l'importance de la forme et les paramètres narratifs lors de la construction filmique ; je verrai dans quelle mesure la causalité, la temporalité, mais plus précisément, la spatialité contribuent, selon David Bordwell, à la construction filmique. Dans le troisième point je travaillerai sur l'importance du cadrage, des mouvements de caméra, de point de vue et l'importance du son, lors de la construction du sens dans un film narratif. J'aborderai aussi les notions de cadre, du champ et de hors-champ dans la création de l'espace filmique et, par la suite, lors de la représentation de la frontière.

Le deuxième axe s'appelle : « **La construction filmique de la frontière imaginaire et géographique : Découpages et analyses de séquences et fragments** ». Comme le titre l'indique, cette deuxième partie sera la plus pragmatique de la recherche. Elle se divisera en trois sous-parties. La première exposera les aspects méthodologiques de mon parcours d'analyse, dont la segmentation et le découpage analytique, sera l'axe central. Dans la deuxième partie je ferai une série de découpages analytiques afin d'appliquer les principes théoriques de la première partie, j'analyserai la manière dont le cadrage, le montage, la mise en scène, le point de vue et le son construisent la frontière et le voyage migratoire, en termes filmiques. Finalement, je ferai une interprétation des analyses pour confirmer ou infirmer les hypothèses de départ, comme celle qui dit que la frontière se construit à l'aune d'une absence visuelle.

Le dernier grand axe de la recherche est « **La frontière et le voyage migratoire : entre documentaire et fiction. Dialogue interfilmique** ». Cette troisième partie aura une fonction récapitulative et interprétative.

Je mettrai l'accent sur les liaisons existantes entre certaines notions directrices partagées dans ma triade filmique. Je parle de la façon dont leur diégèse ont été menées, à travers les éléments formels et narratifs, pour représenter la frontière dans un espace cinématographique. Je ferai un bilan pour montrer les résultats généraux qui seront abordés en trois étapes. D'abord, je travaillerai sur la problématique qui est censée relier les notions de frontière et de voyage migratoire. Deuxièmement, j'étudierai mes films à l'aune d'une lumière plus formelle, étant donné qu'il est difficile de distinguer s'ils relèvent du documentaire ou de la fiction. En troisième lieu, la frontière et le voyage migratoire seront étudiés dans leur interaction avec les films, ainsi que par le biais du dialogisme interfilmique.

Finalement, il y aura un bilan de la recherche pour en donner les conclusions générales. Alors, je reviendrai sur la problématique et sur les hypothèses initiales, pour fermer ou laisser ouvert le cycle de cette thèse. Avant de commencer, je ferai une parenthèse pour évoquer l'état de la recherche sur l'étude de la frontière, ainsi que des antécédents de l'histoire du cinéma mexicain (les films de mon corpus en font partie). Ensuite, j'évoquerai une brève chronologie sur la manière dont la frontière a été abordée pour le cinéma mexicain et je présenterai, également, une classification du cinéma frontalier.

Vers un état de la recherche

Au moment de faire l'état de la recherche, j'avais remarqué que les travaux sur la représentation filmique de la frontière étaient liés aux « études sur la frontière ». Ces études intègrent toute une ligne d'investigation assez récente. Elles travaillent sur la frontière et ont commencé au Mexique, plus précisément au nord du pays, puis elles ont franchi la frontière, notamment dans l'état de Californie, aux États-Unis.

J'avais repéré que les principales quêtes ont été faites au nord du Mexique, c'est-à-dire par le "Colegio de la Frontera Norte" (COLEF), l'"Universidad Autónoma de Baja California" (UABC) ; mais également au centre du pays, à México, le "Colegio de México" (COLMEX), l'"Universidad Nacional Autónoma de México" (UNAM) et l'"Universidad Autónoma Metropolitana" (UAM) ont aussi contribué aux études sur la frontière. Mais cette recherche s'étend parallèlement, jusqu'aux États-Unis, comme c'est le cas de l'"Institut for Regional Studies of

Californias. San Diego State University” (San Diego, États-Unis), l’un de centre plus importants.

Or, il est important de préciser que les études sur la frontière sont assez larges. De fait, la frontière constitue la problématique centrale de lignes de travaux très divergentes. Disons que dans l’ensemble, ces études ont fini par produire une recherche multidisciplinaire touchant divers champs, telles recherches englobent différentes perspectives qui vont des questions politiques, sociologiques, économiques à des optiques plus anthropologiques et culturelles.

Par ailleurs, certains auteurs ont travaillé davantage sur la perspective du genre. Leurs recherches plongent souvent sur le traitement des problématiques comme les « féminicides » à Ciudad Juárez, pas seulement dans le cinéma, mais aussi dans la littérature ou le théâtre. En général, la frontière a été suivie à travers des méthodologies proches de l’histoire, de la sociologie, l’anthropologie, la perspective du genre et les études culturelles. L’aspect cinématographique a été évoqué, mais pas approfondi.

Toutefois, depuis quelques années ces études ont fini aussi pour toucher les aspects esthétiques de la frontière et, même, ses différentes représentations dans le théâtre, la littérature, la peinture, la musique et, évidemment, le cinéma. Les travaux théoriques sur la représentation filmique de la frontière sont surtout récents. En général, ils datent de la fin des années 80 et début des années 90, mais ce n’est qu’au cours de la dernière décennie qu’ils ont commencé à se développer.

D’origine mexicaine, mais né aux États-Unis, David. R. Maciel est l’un de plus importants chercheurs qui a abordé la représentation de la frontière au cinéma. Il fait partie du groupe des experts qui ont initié “the border studies”. Entre autres choses, Maciel a réalisé une enquête historique de la représentation filmique de la frontière. David Maciel s’est aussi focalisé sur des archétypes associés à la frontière comme les figures du “bandolero¹” et du “pocho²”. Il est l’un de fondateurs du département de Border Studies en Californie.

Du côté mexicain, les nouvelles générations ont commencé à se questionner sur la représentation, notamment filmique, de la frontière. Norma Iglesias, par exemple, a proposé une typologie qui touche les films qui abordent la frontière. À

¹ Bandit en français.

² Mot que les Mexicains utilisent pour appeler les Mexicains qui sont allés aux États-Unis et qui ont pris les coutumes de là-bas.

vrai dire, ses apports sont considérés comme les plus importants dans les études sur la frontière filmique entre le Mexique et les États-Unis.

En ce qui concerne les nouvelles générations, elles continuent à s'interroger sur le traitement filmique de la frontière, comme c'est le cas de Juan Alberto Apodaca qui, en 2015, a publié un ouvrage sur la construction cinématographique de Tijuana, ville frontalière par excellence¹. Ce travail est l'un des premiers à aborder la problématique au-delà des approches sociologiques, historiques ou anthropologiques de la question.

En dehors de cela, il y n'y a pas longtemps que des institutions comme le Colegio de la Frontera Norte, l'"Universidad Autónoma de Baja California" et l'"Universidad Autónoma de Baja California Sur", ainsi que l'"Université de San Diego", ont créé des Colloques et des Forums de divulgation de la recherche sur la frontière. Je parle notamment de la "Reunión Internacional de Investigadores de Frontera", qui se déroule depuis 19 ans entre les villes de La Paz, Tijuana et San Diego ; ainsi que le "Foro de Análisis Cinematográfico" (FACINE) qui a lieu à Tijuana depuis 2011. Ces deux événements cherchent à consolider les travaux faits autour de la frontière. De plus, des séminaires et des projections spéciales sur la frontière ont récemment commencé à avoir lieu de manière régulière, à la "Cineteca Nacional" du Mexique.

Avant de démarrer la recherche, j'évoquerai la place que ce cinéma a accordée au traitement de la frontière nord (car la frontière sud est pratiquement inaperçue dans la cinématographie mexicaine, c'est à peine à la fin des années 2000 que ce sujet a été abordé par le cinéma).

¹ Juan Apodaca, *Entre la atracción y la repulsión: Tijuana representada en el cine*, México, UABC, 2014.

La frontière à travers le cinéma mexicain

Afin de situer le sujet de recherche, il est nécessaire de s'arrêter sur le cinéma mexicain qui, au long de différentes périodes, a travaillé sur la représentation de la frontière et du voyage migratoire.

En effet, la frontière n'a pas été traitée comme une problématique privilégiée par le cinéma mexicain, car il a toujours préféré les histoires hégémoniques du centre¹ du pays qui, à un moment donné de l'histoire, ont cherché à consolider l'invention de la mexicanité.

À cause de son éloignement géographique du reste du pays, les frontières nord et sud, ont eu tendance à être oubliées par le "cine nacional"², comme l'affirment certains théoriciens :

Si bien es cierto que en este cine existieron breves intentos de ocuparse del tema de la frontera, sobre todo en los años cuarenta y cincuenta, su influencia fue mínima y no lograron interesar al público mexicano o extranjero. Este intento falló en parte debido a la pobre calidad con que las películas eran hechas, su limitada exhibición en México, así como la poca respuesta de las audiencias, que resultaba en en pérdidas financieras para los productores y distribuidores de estas cintas³.

Cela explique cette sorte de vide ou d'absence de la frontière, en tant que thème, dans le cinéma national. Lors de son époque dorée, dans les années 40 et 50, le cinéma mexicain n'utilise que des formules testées et prouvées, comme les archétypes des "comedias rancheras".

En effet, les origines de la représentation de la frontière nord ne naissent pas avec le cinéma national ou mexicain. Les premières représentations de la frontière nord dans le cinéma mexicain sont fortement liées au contexte historique, et plus précisément aux années 40.

L'émergence de la frontière filmique est liée, en quelque sorte, au contexte socio-économique des années 40 et 60, où le gouvernement des États-Unis fera

¹ Dans les villes du nord du Mexique, voire Tijuana ou Mexicali, ou dans les états frontaliers comme les Basses Californies, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León et Tamaulipas, il y a une forte tendance à dire Mexique ou Centre pour se référer au reste du pays, étant donné l'éloignement physique du centre et du sud.

² "Cine nacional" et "cine mexicano" sont des synonymes.

³ Raúl Hernández Rodríguez dans "La frontera como tema en el cine mexicano", in *Negociando identidades, traspasando fronteras*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 24.

appel à la main d'oeuvre du Mexique, avec le Programa Bracero¹ qui attire l'intérêt des Mexicains pour franchir légalement la frontière à la quête du rêve américain.

Il faut rappeler que, entre 1942 et 1964, le "Programa Bracero" est mis en place afin de promouvoir le déplacement de travailleurs Mexicains, notamment ceux du secteur agricole, vers les États-Unis. Parallèlement, la frontière apparaîtra comme *leitmotiv* non du cinéma dit mexicain, mais d'un cinéma que progressivement deviendra de frontière. Mais, avant de continuer avec la chronologie de l'apparition de la frontière dans le cinéma mexicain, je considère nécessaire faire plusieurs distinctions parmi les films qui abordent la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Le but est de localiser la thématique frontalière dans le cinéma de ces deux pays.

Cine de frontera, cine fronterizo ou cine chicano ?

Pour conceptualiser, certains auteurs comme Norma Iglesias Prieto, David Maciel ou Raúl Hernández proposent de différencier le cinéma national ou mexicain, de celui qui évoque, directement ou indirectement, la problématique de la frontière et la migration. Ces classifications sont enrichissantes, puisqu'elles m'aideront à comprendre la complexité du sujet.

De leur point de vue, c'est comme si la géographie du cinéma mexicain était en quelque sorte liée à un genre, c'est-à-dire un genre frontalier, qu'ils sont ordonnés comme "cine de frontera", "fronterizo" ou "chicano". Cependant dans cette recherche je parlerai de la frontière et du voyage migratoire dans le cinéma mexicain et étasunien.

Cine de frontera

La première classification est celle de "cine de frontera". La spécialiste Norma Iglesias Prieto² donne une série de caractéristiques que ce type de cinéma possède : 1) la trame, ou une bonne partie de celle-ci, se passe au niveau de la frontière entre Mexique et États-Unis ; 2) le film présente un personnage qui habite dans cette région ; 3) le film se produit à la frontière elle-même ; et 4) une grande partie de la diégèse est en rapport avec les problèmes et confrontations entre les cultures mexicaines et étasuniennes.

¹ Lors du Programa Bracero, de 1942 à 1964, presque cinq millions de Mexicains sont allés travailler, de manière légale, dans les champs aux États-Unis. C'est à partir de cette période que les grands exodes vers le nord, à la quête du "dorado", vont s'« officialiser ».

² Voir Norma Iglesias, "Retratos cinematográficos de la frontera. Cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico", México, 2003, p. 328-363.

Toutefois, cette définition reste large, car, comme l'affirme Raúl Hernandez, ce classement comprendra n'importe quel film qui aborde la problématique.

Esta definición es tan amplia que al resolver un problema crea otro, pues incluye indiscriminadamente todo película que hace referencia a los Estados Unidos, así como una serie de películas de baja calidad, pero producidas en la frontera, cuyo único fin es crear ganancias inmediatas¹.

C'est pourquoi, je ferai une sous-définition dans le "cine de frontera" et j'ajouterai le "cine fronterizo", comme un type de cinéma plus précis.

Cine fronterizo

Ce sont les films produits dans un milieu industriel qui partage la même thématique frontalière, en tant qu'espace réel et fictif. Le "cine fronterizo" est celui qui aborde les personnages issus de l'identité nationale, selon Norma Iglesias. Mais, je précise que pour moi, à la différence d'autres auteurs, le "cine fronterizo" est fabriqué notamment à la frontière elle-même, c'est-à-dire, dans des localités au nord du Mexique.

En partant de ce point de vue, ces origines remontent à la véritable décadence de l'époque dorée du cinéma mexicain. Autrement dit, au moment où des réalisateurs et des producteurs se tournent vers la frontière et y voient une « mine d'or », un espace pour transposer les formules épuisées du cinéma mexicain en crise.

À vrai dire, jusqu'aux années 60, la production de "cine fronterizo" est rare. Ce n'est qu'à partir des années 70 que la frontière nord est « découverte » par les producteurs et réalisateurs du cinéma commercial mexicain. Dès lors elle devient un lieu d'histoires attirantes et facilement exploitables. Produire des films "fronterizos" est très accessible, pas cher et surtout rentable, grâce à un public désireux de se voir sur le grand écran.

Para desgracia de los fronterizos y de los mexicanos en general, la frontera fue descubierta cinematográficamente con el "cine fronterizo"².

¹ Raúl Hernández, *op. cit.*, p. 25.

² Norma Iglesias, *op. cit.*, p. 332.

Étant donné que le “cine fronterizo” est né avec une vocation commerciale, il est souvent associé aux films de série B du cinéma mexicain. Ses productions « massives » sont très critiquées pour leur pauvre qualité, ainsi que leur manque d’originalité au niveau d’argumentation et du style. Ce cinéma est un grand producteur de “churros”¹ qui, au moins, dans les années 80 connaît un énorme succès. Les films “fronterizos” ne sont pas forcément filmés en cinéma, voire en celluloïd. Ils sont produits avec des moyens économiques, donc, en format vidéo-home afin de les rendre plus abordables au public² : les contenus du “cine froterizo” sont conçus pour être rapidement regardés, consommés, puis « jetés ».

El realizador del cine fronterizo piensa en su público como un simple consumidor de su mercancía; sólo existe para ellos como un pago por entrada³.

Pour Iglesias Prieto ce cinéma a produit et consolidé les stéréotypes sur la frontière comme endroit de perte, de prostitution, de crime, etc.

Cine chicano

En plus du “cine de frontera” et du “cine fronterizo”, il y existe aussi le “cine chicano”. Il est souvent défini comme l’ensemble de productions écrites, dirigées et produites par des “chicanos”, descendants de mexicains nés ou établis aux États-Unis. Les principales thématiques de ce cinéma sont la migration, ainsi que les problématiques économiques, politiques, sociales et culturelles occasionnées par ce phénomène.

À la différence du “fronterizo”, le “chicano” se caractérise pour être un cinéma de résistance et d’affrontement. Dans le cinéma “fronterizo”, la frontière est un endroit symbolique propice aux excès et à la transgression thématique ; tandis que dans le “cine chicano”, la frontière est un espace pour l’interaction culturelle.

Para el cine chicano el espectador constituye uno de sus principales elementos; el público está inscrito desde el nacimiento del proyecto cinematográfico⁴.

¹ Selon la Real Academia de la Lengua Española (RAE), en espagnol mexicain, on utilise le mot “churro” pour nommer les films de qualité douteuse. On pourrait traduire en français par « un film navet ».

² Son principal marché sont les Mexicains (aussi les Guatémaltèques et les Salvadoriens) résidant aux États-Unis ou dans des villes frontalières, ainsi que toute la population qui habite au centre ou au sud du pays qui souhaite aller “al otro lado”, autrement dit des « migrants potentiels ».

³ Norma Iglesias, *op. cit.*, p. 336.

⁴ *Ibid.*

De la même manière que pour le cinéma mexicain, lors des années 70, les productions “chicanas” sont appuyées financièrement par le gouvernement de Luis Echeverría, à travers le Conacine¹. Le but est également de promouvoir une représentation nationaliste du Mexique, comme on verra plus tard.

Les débuts de la frontière filmique

Les premiers films à aborder le sujet de la frontière sont : *La china Hilaria* (Roberto Curwood, 1938) et *Adiós mi chaparrita* (René Cardona, 1943²). Ils sont des films qui débutent avec le départ de chefs de familles “al otro lado”. Leur problématique se centre autour des femmes paysannes, abandonnées par leurs époux partis travailler “al otro lado”. Dans ces premières œuvres filmiques, la frontière est un simple lieu d'évocation, elle n'existe que dans les dialogues.

Les deux films cités ci-dessus sont censés être les premiers à aborder la problématique de la frontière. Toutefois, il existe également un travail qui leur dispute le droit d'être la première œuvre filmée dans la frontière elle-même, à Tijuana. Or, il ne s'agit pas d'un film mexicain mais étasunien : *The Man From Tijuana* ou *Tía Juana* (James W. Horne, 1917). Cependant, Juan A. Apodaca³ mentionne *The Heart of Paula* (Julia Crawford Ivers, William Desmond Taylor) ainsi que *The Americano* (John Emerson), qui ont été filmés à Tijuana, un an plus tôt, en 1916.

Par rapport au cinéma fait à la capitale mexicaine, en 1947 la frontière n'est plus une question évoquée. Elle est alors visuelle et apparaît dans le champ du cadre. La frontière est « transportée » aux villes frontalières, bien qu'elles soient fabriquées en studios. La frontière est représentée comme un espace ouvert, dangereux et de transit. Leur thématique se porte sur le drame et la souffrance des migrants. Les films les plus représentatifs sont : *Pito Pérez se va de bracero* (Alfonso Patiño, 1947), *Espalda mojada* (Alejandro Galindo, 1953) et *El fronterizo* (Miguel M. Delgado, 1952). Jusqu'ici on peut parler d'un “cine de frontera”.

Dans les années 60, la problématique de la frontière est diversifiée. Elle passe du drame à la comédie, comme dans le film : *El bracero del año* (Rafael

¹ Comité Nationale de la Cinématographie (CONACINE).

² Les données sont basées sur une compilation qui comprend la période de 1938 à 1989. Elle a été faite par Norma Iglesias qui, par ailleurs, l'a classifiée en 12 thématiques. J'ai enrichi les informations en donnant les noms des réalisateurs des films, en ajoutant des nouvelles productions. À souligner que j'ai différencié entre cine de frontera, cine fronterizo et cine chicano.

³ Dans l'introduction de “La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y de Estados Unidos”, Tijuana, UABC, 2012, p. 6, [Consulté le 04.02.2016], Disponible à l'adresse: <http://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2014/03/Tesis-completa-Apodaca-Juan-Alberto.pdf>

Baledón, 1964). Dans la même décennie, la frontière cinématographique devient la quintessence d'un lieu de perdition. Elle est associée et représentée par Ciudad Juárez et Tijuana. Les principaux exemples sont : *Cruel destino. Allá en la frontera* (Juan Orol, 1943) est un film qui mélange western, mélodrame du cabaret et mélodrame tropical ; il y a aussi *Los misterios del hampa* (Juan Orol, 1944), *La herencia de la llorona* (Mauricio Magdaleno, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947) et *Frontera norte* (Vicente Orona, 1953).

A partir de este momento, la frontera se convirtió en el espacio cinematográfico del mal, obviamente con muchas mujeres, y los lugares básicamente Ciudad Juárez y Tijuana. Se trataba de espacios cerrados: bares, prostíbulos y casas¹.

Au long des années 50 et 60, les films qui abordent la frontière représentent avec un certain folklore et nationalisme. Les films les plus connus sont : *Primero soy mexicano* (Joaquín Pardavé, 1950), *Soy mexicano de acá de este lado* (Miguel Contreras Torres, 1951), *Los desarraigados*² (Gilberto Gazcón, 1960), *La güera Xóchitl* (Rogelio A. González, 1966) et *El pocho* (Eulalio González, 1969), *Por mis pistolas* (Miguel Delgado, 1968). Selon Emilio García Riera, ces films évitent le problème de la migration et présentent un nationalisme irrationnel qui « critique » ceux qui sont partis et les appelle “pochos”³. Suivant la classification d'Iglesias, les films évoqués jusqu'ici entrent dans le “cine de frontera”, car ils continuent à se produire au centre du Mexique, dans des studios et parce que la frontière reste un lointain lieu d'évocation. Avant les années 60, le “cine fronterizo” commence à se mettre en place.

La naissance du cine fronterizo

Lors des années 60 la “comedia ranchera” entre en décadence. C'est l'une des raisons qui fait que des producteurs partent vers la frontière, pour recycler et épuiser – jusqu'au but – les vieilles formules du cinéma national. Le résultat est la “comedia ranchera fronteriza”, où la frontière est le décor des westerns “fronterizos”.

¹ Norma Iglesias, *op. cit.*, p. 350.

² Ce film est l'adaptation filmique de la pièce de théâtre du même nom, écrite et représentée en 1956 par Jorge Humberto Robles. Lire Daniel Meyran, « Frontière et théâtre. Le théâtre de frontière au Mexique », p. 58.

³ La Real Academia de la Lengua Española (RAE) définit un “pocho” comme l'adjectif que les Mexicains utilisent pour les personnes qui adoptent les coutumes et habitudes étasuniennes. Un “pocho” est aussi celui qui parle anglais et de moins en moins espagnol. Selon Emilio García Riera, dans ces types de films “fronterizos” les habitudes “pochas” sont ridicules et trahissent la culture mexicaine.

Entre 1955 et 1966, seulement 25 films de ce genre sont produits, parmi eux : *El terror de la frontera* (Zacarías Gómez, 1961), *En la vieja California* (Jesús Marín, 1962), *La frontera sin ley* (Jaime Salvador, 1964), *Los sheriffs de la frontera* (René Cardona, 1964), *Sangre en el Río Bravo* (Roberto Rodríguez, 1965), ainsi que les cinq films sur *El Texano*, d'Alfredo B. Crevenna.

Les années 70. Le “cine chicano” versus le cinéma “fronterizo”

La décennie des années 70 est l'une des périodes les plus importantes du “cine fronterizo”, ainsi que pour le cinéma national. Les années 70 représentent une revitalisation pour le cinéma mexicain et par conséquent pour le “cine fronterizo” et “cine chicano”¹.

La logique de cette « renaissance » est la « touche » du gouvernement de Luis Echeverría qui par ailleurs, trouve dans le mouvement “chicano” un moyen important pour exprimer toute la politique extérieure, comme autrefois dans le nationalisme démocrate. C'est l'une des raisons pour laquelle Echeverría s'intéresse au le “cine chicano”. En 1976 le président invite le réalisateur chicano Jesús Treviño à produire *Raíces de sangre*. Le film est financé par l'État mexicain à travers la maison de production CONACINE.

C'est dans les années 70 que le cinéma chicano se consolide. La grande participation financière de l'État contribue à la réalisation de films plus engagés sur la thématique de la frontière et la migration. C'est également lors des années 70 que le “cine fronterizo” se développe. La production des “churros fronterizos” explose. Ses sujets en sont : la migration clandestine, la nouvelle figure du “latin lover”, ainsi que des personnages invraisemblables, voire absurdes superhéros, et le narcotrafic. Les titres plus connus sur la migration sont : *Deportados* (Arturo Martínez, 1975), *Wetbacks*² (Alejandro Galindo, 1977) et *La noche del Ku Klux Klan* (Rubén Galindo, 1978).

Ces films présentent la frontière comme le lieu de souffrance de travailleurs migrants. En général, cette période du “cine fronterizo” se caractérise pour exploiter le mélodrame et les personnages désorientés. Il ne s'agit plus du paysan qui quitte sa terre pour aller chercher du travail, mais d'un personnage pauvre qui sort des grandes villes et va à la frontière à la recherche de passions, d'aventures et pour apprendre l'anglais. Les films plus remarquables sont : *Soy chicano y*

¹ Pour les raisons évoquées plus haut, le cinéma chicano ne doit jamais être confondu avec le cine fronterizo.

² Espaldas mojadas en espagnol, dos mouillés en français.

mexicano (Tito Novaro, 1973) ou *El hijo de los pobres* (Rubén Galindo, 1975). Les films les plus représentatifs des superhéros invraisemblables sont : *Soy chicano y mexicano* (Tito Novaro, 1973), *El chicano justiciero* (Fernando Osés, 1974), *Chicano* (Jaime Casillas, 1975), *Contacto chicano* (Federico Curiel, 1977) et *El chicano karateka* (Federico Curiel, 1977). En ce qui concerne les films de “latin lovers”, *Johny chicano* (Enrique Gómez Vadillo, 1980) est l’un des plus significatifs.

À la fin des années 70, le “cine fronterizo” commence à exploiter les films d’actions et de trafic de drogue. La frontière est représentée comme un lieu sans contrôle policier. La frontière semble être le marché de libre accès aux armes et drogues. Les films les plus mémorables : *La banda del carro rojo* (Rubén Galindo, 1976), *Mataron a Camelia la texana*¹(Arturo Martinez, 1976), *La muerte del soplón* (Rubén Galindo, 1977), *Contrabando y traición* (Arturo, Martinez, 1977) *Contrabando por amor* (Fernando Durán, 1978).

Les années 80. Le triomphe du “cine fronterizo” et du vidéo-home

Le succès accéléré du “cine fronterizo” produit la quête de nouvelles formes de production et de distribution. C’est ici qu’apparaît le format “vidéo-home”, moins cher à produire et plus facile à distribuer, ce qui permet la fabrication en masse de navets “fronterizos”.

Ces films abordent la frontière à partir des trois formules récurrentes : la frontière comme l’endroit des excès, plaisir et rigolade, comme terre de massacres sanguinaires et, enfin, comme lieu de contrebande.

De la même manière que le reste du cinéma mexicain, le “fronterizo” reproduit la “sexicomedia” : des femmes ou des “güeras²”, d’“albur¹” et de la migration. Le résultat est la “comedia norteaña” ou l’“albur fronterizo”. Les films les plus connus : *Nos reímos de la migra* (Manuel Castro, 1976), *Dos chichimecas en Hollywood* (Manolo Ortín, 1988), *Tijuana caliente* (José Luis Urquieta, 1981) et *Mojado... pero caliente* (José Luis Urquieta, 1988).

¹ Camelia “la texana” est un mythique personnage qui apparut dans le corrido “Contrabando y traición” (Tigres del Norte, 1977). Camelia est devenue très célèbre, elle a même inspiré une série de films. Le “corrido” et les films sont restés dans l’imaginaire collectif mexicain. En effet, récemment il y avait une série télévisuelle appelée “Camelia la texana”.

² Selon la RAE, “Güero” ou “güera” est une expression que les Mexicains utilisent, très souvent, pour appeler une personne aux cheveux blonds et à la peau blanche ; ce mot est aussi employé pour nommer, de façon amicale, des étrangers à peau claire.

Les années 80 reproduisent aussi la frontière comme lieu propice aux abus et à la souffrance. L'émigration reparaît comme thème, sauf qu'avec un style sensationnaliste. En effet, les films de cette époque sont des mises en scène de la presse à sensation. Les films de cette période : *La esperanza de los pobres* (Ruben Galindo, 1980), *La ilegal* (Arturo Ripstein, 1979), *Las braceras* (Fernando Durán, 1981), *Contrabando humano* (José Luis Urquieta, 1981), *Mojado de nacimiento* (Icaro Cisneros, 1981), *Arizona (Masacre sangrienta)*, 1985), *La tumba del mojado* (José Luis Urquieta, 1985), *Malditos polleros* (1985), *Mauro el mojado* (José Luis Urquieta, 1986), *El carro de la muerte* (Jesús Marín, 1985), *Mojado de corazón* (Miguel Rico, 1986), *Murieron a la mitad del río* (José Nieto Ramírez, 1986), *La jaula de oro* (Sergio Véjar, 1987), *Ley fuga* (Marcos Almada, 1988) et *Tres veces mojado* (José Luis Urquieta, 1989), parmi d'autres films.

L'un des genres de la période est celui de l'action policière, toujours lié au trafic de stupéfiants. La frontière est un espace contrôlé par les grands cartels de la drogue ; un lieu de haute technologie, de communication et de corruption hors de contrôle.

Selon Iglesias Prieto, entre 1980 et 1990, au moins 43 films de ce genre sont produits. Les titres les plus remarquables : *Las pobres ilegales*, (Alberto Mariscal, 1979), *Emilio Varela vs. Camelia la Texana* (Rafael Portillo, 1979), *La mafia de la frontera* (Jaime Fernández, 1979), *El contrabando de El Paso* (Gilberto Martínez Solares, 1980), *Gatilleros del Río Bravo* (Pedro Galindo III, 1981), *Contacto chicano* (Federico Curiel, 1981), *Maldita miseria*, (Julio Aldama, 1981), *Asalto en Tijuana* (Alfredo Gurrola, 1984), *Lola la trailera* (Raúl Fernández, 1984), *Ases de contrabando* (Fernando Durán Rojas, 1985), *Contrabando y muerte* (Mario Hernández, 1985), *El gato negro* (Rafael Pérez Grovas, 1985), *El narco* (Alfonso de Alva, 1985), *Entre hierba, polvo y plomo* (Fernando Durán Rojas, 1985), *A sangre y fuego* (Guillermo de Anda, 1985), *El fiscal de hierro* (Damián Acosta Esparza, 1988), ainsi que toutes les aventures d'un légendaire personnage appelé Camelia (la texana), et toute sa famille *El hijo de Camelia la Texana* (Victor Martínez, 1989).

Les films B du "cine fronterizo" ont plus de succès durant les années 90, ainsi que lors de la première décennie des années 2000, comme une relation de

¹ Au Mexique et en République Dominicaine, un "albur" est un jeu de mots à double sens. Il est souvent utilisé par les hommes, son usage est considéré très familier. Pour plus d'informations consulter la RAE.

cause à effet. Bien que les productions passent au format numérique, les problématiques frontalières sensationnalistes ne changent pas.

Le “cine de frontera” contemporain. Les films de nos jours

Les débuts des années 90 sont rafraîchissants pour le cinéma mexicain, et par conséquent pour le “cine de frontera”, comme l’affirme Raúl Hernández :

No sólo aparecen en la trama de muchas películas referencias a la frontera norte y la migración a los Estados Unidos, sino que muchas de ellas tuvieron gran éxito nacional e internacional [...]. No es casual que el cine mexicano muestre un interés en este problema que afecta a México y a su vecino país del norte, precisamente en el momento en que la crítica a la globalización se intensifica en ambos países y el tema de la frontera se institucionaliza gracias al surgimiento del NAFTA¹.

Les films les plus notables qui représentent la frontière dans les années 90 sont : *Mujeres insumisas* (Alberto Isaac, 1994), *El callejón de los milagros* (Jorge Pons, 1995), *Santitos* (Alejandro Springall, 1999), *Bienvenido, Wellcome*, (Gabriel Retes, 1995), *Mi querido Tom Mix* (Carlos García Agraz, 1991), *Bajo California* (Carlos Bolado, 1998), *El jardín del Edén* (María Novaro, 1994) et même *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992) – ce dernier a un énorme succès national et international.

Il convient de préciser que la plupart de ces productions sont faites à Mexico. C’est pourquoi les théoriciens et la critique en général, les considèrent comme films du “Nuevo Cine Mexicano²” et non pas “Cine de frontera”. Mais, que ce soit l’un ou l’autre, une chose est claire, dans les années 90 la représentation de la frontière commence enfin à être un *leitmotiv* et une thématique régulière et, surtout, construite avec plus de rigueur stylistique et d’argumentation.

Le contexte historique et politique des débuts des années 90, lors de la production de ces films, détermine d’une certaine manière la représentation de la frontière et la migration. En effet, en 1993 le gouvernement étasunien, à travers la “Border Patrol” instaure des moyens de vigilance plus sévères afin de bloquer le passage de migrants.

¹ NAFTA, “North American Free Trade Agreement”, en anglais, “Tratado de Libre Comercio de América del Norte”, TLCAN, en espagnol, et Accord de libre-échange nord-américain (ALÉNA) en français.

² La deuxième tournée du Nuevo Cine Mexicano, car la première a eu lieu aux années 70, comme on l’a précisé dans « Brève chronologie du cinéma mexicain ».

Los coyotes idearon nuevas estrategias para esquivar las obstrucciones y cruzar a Estados Unidos haciendo recorridos más largos por lugares escabrosos poco explorados. Estas experiencias han generado nuevas crónicas periodísticas y relatos cinematográficos sobre la migración; ya no sólo se narra la pobreza y la ruptura con el lugar de origen para adentrarse en la utopía estadounidense, sino que el propio viaje se convierte en el centro de atención¹.

Pour ces raisons, la première décennie des années 2000 garde la frontière comme un sujet issu du cinéma mexicain. Les films “fronterizos” ne cessent jamais d’être produits. Parallèlement, des productions faites au centre du pays se tournent vers la frontière, au niveau diégétique mais, en certaines occasions, aussi géographique, sauf que cette fois-ci de façon plus sérieuse et parfois critique.

Je cite des exemples par ordre chronologique (dont les genres et les formats – fiction et documentaire- sont mélangés au préalable) : *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2003), *Un día sin mexicanos* (Sergio Arau, 2004), *La misma luna* (Patricia Riggen, 2006), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008), *Siete soles* (Pedro Ultras, 2008), *Los que se quedan* (Juan Carlos Rulfo, Carlos Hagerman, 2008), *El traspasío* (Carlos Carrera, 2009), *Norteados* (Roberto Pérezcano, 2009), *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011), *El infierno* (Luis Estrada, 2011), *Heli* (Amat Escalante, 2013) et *La jaula de Oro*² (Diego Quemada-Diez, 2013.)

Edith Mora Ordoñez propose un descriptif des items sociologiques et des représentations plus ou moins récurrents dans les films de frontière³.

- 1) La pauvreté qui oblige le déplacement des Mexicains envers les États-Unis,
- 2) la rencontre avec la ville frontalière,
- 3) le parcours du voyage qui met en danger la vie des personnages (personnes-témoin dans les formats documentaires),
- 4) la participation du “coyote” (passeur) lors de la traversée illégale des migrants.
- 5) l’arrivée aux États-Unis et la recherche d’emploi,
- 6) les conditions de travail, exploitation et rotation des travaux,

¹ Edith Mora Ordoñez, “Narrativas del cine sobre el viaje migratorio mexicano: Lenguaje simbólico y realidad social”, Consulté le 15.03.2015], Disponible à l’adresse : <http://alhim.revues.org/4206>

²*Rêves d’or* en français. C’est le seul film dans la liste qui se concentre non pas dans la frontière nord du Mexique, mais au Sud avec la frontière entre le Guatemala et le Belize.

³Il faut considérer que Edith Mora ne fait pas de distinction entre “cine mexicano”, “cine de frontera” ou “cine chicano”, car pour elle, il s’agit de la frontière à travers le cinéma tout court.

- 7) le stéréotype du mexicain délinquant,
- 8) la controverse des politiques migratoires,
- 9) le choc culturel et le problème de la communication avec l'autre,
- 10) le conflit d'identité,
- 11) la déportation d'immigrants vers leur pays,
- 12) l'incertitude de ceux qui restent en attendant ceux qui sont partis,
- 13) l'éloignement qui trace la destinée tragique de ces personnages.

Au sens large, les films montrent soit la frontière – comme métaphore ou espace physique – soit le voyage migratoire du Sud au Nord, ainsi que les énormes difficultés que vivent les gens qui patentent quête du « rêve américain ». Les films du corpus d'étude tiennent plus de trois éléments de cette liste, étant donné qu'ils ne sont pas des textes isolés, mais les récits d'un discours politique, économique et social récurrent.

Pour résumer, les films que j'étudierai ici ne font pas forcément partie d'une seule classification, mais un mélange des formes filmiques qui représentent une même problématique.

La distinction que j'ai utilisée entre "cine de frontera" et "cine fronterizo" ne réside pas dans la qualité de leurs histoires, mais dans la provenance de leur facturation. Autrement dit, je considère comme "cine fronterizo" les films produits strictement à la frontière elle-même (qu'elle soit au Nord ou au Sud). Ceux qui abordent le sujet depuis le centre du pays appartiennent au "cine de frontera", toutefois ils sont aussi considérés dans la catégorie des films du cinéma mexicain qui représentent la frontière à titre général.

Quant à mes films d'étude, si je suis rigoureuse, je dirai que *Los que se quedan* appartient au "cine de frontera", car l'histoire ne se passe pas à la frontière ; *Norteado* est donc entre le "cine de frontera" et le "cine fronterizo", puisqu'une bonne partie de l'histoire a lieu à Tijuana et Mexicali ; et, enfin, *A better life*, il sera considéré comme un film hollywoodien.

Il semblerait que la frontière soit liée à un genre : le cinéma frontalier et le cinéma chicano. En effet, le cinéma mexicain n'aborde pas forcément le sujet de la frontière. Cependant, j'ai choisi des films qui n'appartiennent ni au "cine fronterizo" ni au "cine chicano", afin de voir comme le cinéma dit mexicain et hollywoodien représente la problématique en question, étant donné que les sujets frontaliers sont souvent oubliés ou exclus de ce « genre » de cinéma.

Présentation du corpus

Cette recherche se concentre sur trois films, dont deux font partie du cinéma mexicain contemporain (cine de frontera) et un troisième peut être considéré comme étasunien, un “mainstream hollywoodien” - étant donné l'origine du réalisateur, et le pays où le film a été fait. Les travaux proposés sont : *Los que se quedan* (Juan C. Rulfo et Carlos Hargerman, 2008), *Norteado* (Rigoberto Pérezcano, 2009), également la production étasunienne, *A better life* (Christian Weitz, 2011). Ces films appartiennent à des réalisateurs différents. Ils ont été faits dans des temps et des genres différents. Ils sont toutefois liés par la même problématique : la frontière, comme point de division et point de départ. Malgré le fait que leur angle d'énonciation et leur représentation soient divergents, ils construisent la frontière et l'émigration d'une façon graduelle, évolutive et complémentaire, parfois montrée et présentée à l'image, parfois cachée ou absente du champ visuel. Ma recherche se fonde sur l'hypothèse selon laquelle la trilogie représente la frontière en trois étapes.

Los que se quedan la construit comme étant une représentation imaginaire ou métaphorique (a), une lointaine cible à défier par des migrants potentiels, qui ambitionnent de surpasser la « pauvreté » et le « décalage ». En revanche, *Norteado* opte pour une représentation visuelle et géographique de la frontière (b) ; ici l'émigrant est davantage face à un obstacle réel et la frontière est un difficile point intermédiaire d'attente et de danger. *A better life* montre une mixité, voire une construction imaginaire mais aussi visuelle (c) ; le film présente une version du voyage migratoire fini, l'émigrant a réussi et a traversé illégalement la cible, le point de division et point intermédiaire ; mais la frontière est un obstacle latent, un continuuel danger.

Dans l'ensemble, les films présentent trois facettes de la frontière. D'un point de vue physique ou géographique, dans *Los que se quedan* la frontière est bien lointaine, dans *Norteado* elle commence à s'approcher, jusqu'à sa traversée ; enfin *A better life* nous situe au-delà. Le spectateur « construira » la frontière à travers un voyage migratoire, en trois degrés, trois faces et trois films, comme le on verra. La focalisation de *Los que se quedan* se centre sur les personnages plutôt que sur la frontière comme espace. *Norteado* se focalise sur deux aspects : la frontière comme espace et ce que ressent le personnage en transit. *A better life* met l'accent sur ce que les personnages ressentent face à la frontière.

Los que se quedan

Los que se quedan est construit à partir d'une compilation d'histoires orales de familles d'émigrants mexicains qui sont partis vers les États-Unis, à la quête de meilleures possibilités de vie. Le film se rapproche, pour la première fois, de manière intime non seulement de la vie des émigrants, mais de leurs proches qui sont restés au Mexique et qui n'envisagent même pas l'idée de partir.

Dans les récits oraux de témoins, frontière et voyage migratoire sont souvent associés comme des difficiles, mais nécessaires, buts collectifs. Le film montre comment ces familles attendent soit le retour de ceux qui sont partis, soit de s'enfuir afin de les rejoindre. Cependant, ceux qui restent n'oublient pas les émigrants qui leurs manquent. C'est pourquoi le film est une discrète et intime exploration jour après jour de la séparation, de la solitude, ainsi que de l'espoir de ceux qui restent.

Ce récit a une écriture singulière de la frontière, ainsi que de l'émigration. L'une de ses particularités, et même, son « originalité » est le fait d'aller vers ceux qui n'ont pas bougé du Mexique. Souvent les films ne présentent que les migrants. Mais, *Los que se quedan* opte pour les effets secondaires d'un exode massif, à travers des images d'espaces et de lieux vides qui servent de toile de fond aux témoins.

Bien qu'elles soient différentes, les histoires partagent la même linéarité : le départ, le retour, la coïncidence et la séparation familiale. Dans tous les témoignages, il y a des traces de l'absence et la solitude, mais aussi la rencontre et puis la joie de la fête ; il y a un pays qui se vit (le Mexique) et un autre qui s'imagine (les États-Unis) ; et enfin, un bouleversement profond qui unit et sépare ces familles. D'après les réalisateurs, l'un des propos du film est d'aider à la création d'une vision plus vaste de la migration forcée, ainsi que de la façon dont elle modifie la perception d'un peuple. Dans un entretien, Juan Carlos Rulfo et Carlos Hagerman affirment : “Sólo desde la palabra de quienes se separan, esperan, extrañan y recuerdan es posible conocer el alcance del problema de la ausencia ocasionada por la migración. Y es que de ese vacío y tristeza está impregnado el país¹”.

¹ Entretien fait quelques semaines après la sortie du film, Paulina Monroy, “*Los que se quedan*, una visión necesaria”, Publiée en 2008, [Consulté le 12.11.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.voltairenet.org/article162200.html>

Les portraits. Les familles vivent dans des zones rurales de la plus grande émigration vers les États-Unis: Michoacán, Zacatecas, Puebla, Jalisco et Chiapas, dont presque toute la population rêve de traverser la frontière.

La majorité des familles est restée dans l'attente du retour des émigrants. Toutefois, le film présente trois types de témoins : 1) des hommes âgés qui restent en attendant leurs enfants qui sont partis franchir la frontière, 2) ceux qui attendent et désirent la traverser le plus tôt possible pour rejoindre leurs proches, 3) et ceux qui sont allés « al otro lado », puis qui sont rentrés pour raconter.

À l'exception du dernier groupe de témoins, la frontière est conçue comme une question de strictement imaginaire. Elle serait quasi inexistante si ce n'était par l'absence de ces proches qui sont partis depuis longtemps pour la franchir. Les témoins ont trois images distinctes de la frontière. Les plus âgés, ou les plus jeunes, l'imaginent comme quelque chose de très éloigné ; les deuxièmes comme une imminente et dangereuse proximité, et les derniers un défi réel et surpassé. *Los que se quedan* ne montre pas de données statistiques. Rulfo et Hagerman ont préféré recenser les sentiments que les témoins ont de ce grand problème migratoire. D'ailleurs, Rulfo souligne l'importance de laisser parler le cinéma mexicain de « lui-même » :

En México no sabemos cómo representarnos y es importante que la gente se sienta reconocida. La vida pasa rápido y no sabemos expresarlo. Este tipo de películas te motivan a rendirte un homenaje a tí mismo¹.

Dans un entretien, Hagerman ajoute que la réalisation du documentaire avait impliqué aussi un long voyage: “De Norte a Sur se reunieron experiencias de familias que nos abrieron la puerta de sus historias y secretos”. Le but était de raconter les histoires de témoins d'une manière intime.

Le film est un portrait de nostalgie, d'attente, d'identité et de mémoire ; les réalisateurs disent que c'est un film de rêves et d'amour. Une exploration sur le quotidien d'une absence produite par la migration. *Los que se quedan* est un essai sur l'absence dans la vie quotidienne des familles qui racontent ce que rester signifie, on peut aller jusqu'à parler d'une mythification des êtres absents.

¹ *Ibid.*

Structure générale de *Los que se quedan*

Résumé de la structure du film par ordre chronologique	
<p>1 PROLOGUE</p>	1. Crédits de début
<p>2 LES PORTRAITS DES TÉMOINS</p>	2. Les portraits 1 3. Les portraits 2
<p>3 PROBLÉMATIQUE. DES RÊVES ET DES RUPTURES PARTAGÉS (Dialectique partir > rester)</p>	4. Partir pour construire 5. Les risques de partir 6. Rester malgré tout 7. Des séparations forcées 8. Revenir pour ses racines
<p>4 DÉROULEMENT</p>	9. L'attente 10. L'espoir
<p>5 CLIMAX</p>	11. Des fêtes, des rencontres et des départs
<p>6 DÉNOUEMENT</p>	12. Rester ou partir
<p>7 ÉPILOGUE</p>	13. Les adieux 14. Les rencontres 15. Les crédits finaux

Norteado

Le film raconte l'histoire fictive d'Andrés (Harold Torres), un homme qui parcourt des paysages montagneux pour se rendre au bord d'une route, au nord du Mexique. Candidat à l'émigration vers les États-Unis, Andrés rencontre un passeur clandestin ("pollero", en espagnol mexicain) une fois arrivé en ville. Ce dernier le guide dans le désert. Au petit matin, il se réveille seul et doit poursuivre sans la moindre aide ; il est alors arrêté par une patrouille. Après les formalités policières, il échoue dans un foyer à Tijuana. Suite à une autre tentative stérile pour passer la frontière, il devient l'homme à tout faire d'une petite épicerie tenue par Ela (Alicia Laguna), une femme quadragénaire, avec laquelle travaille Cata (Sonia Couoh), une femme plus jeune qui est sur la réserve vis-à-vis d'Andrés. Après, Andrés quitte le foyer pour s'installer au sein même de l'épicerie, tandis qu'Ascensio (Luis Cárdenas), un homme d'une cinquantaine d'années, lui fournit un autre emploi aux abattoirs. Les journées du personnage sont dès lors rythmées par un travail de manutention fatigant.

Au Mexique, le terme "norteado" s'emploie pour ceux qui errent sans direction définie, mais qui vont à la recherche d'un endroit pour se poser et recommencer à zéro, comme c'est le cas du protagoniste.

Norteado utilise une double forme de genre pour construire la réalité de la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Documentaire et fiction sont utilisés pour représenter un mur réel et à la fois symbolique, physique et imaginaire. La partie documentaire de *Norteado* s'appuie sur les paysages réels, comme la frontière et Tijuana elles-mêmes. Toutefois, avec l'invention du personnage d'Andrés, la fiction de *Norteado* fait sortir de l'anonymat ces milliers de mexicains et centre-américains, qui chaque jour essaient de faire de même, de reproduire le même voyage migratoire. Dans cette recherche, *Norteado* peut être la deuxième partie d'un voyage migratoire annoncé, et probablement débuté dans *Los que se quedan*. *Norteado* est une sorte de suite du parcours d'un homme anonyme qui attend à côté du mur frontalier, avec l'angoisse que cela représente, mais toujours avec l'espoir de franchir la frontière pour « s'en sortir ». Cet espoir ou rêve a été bien appris et mémorisé, grâce aux récits oraux racontés par ceux qui sont partis et que tout migrant moyen a écouté tout au long de sa vie¹.

Structure générale de *Norteado*

Résumé de la structure du film par ordre chronologique	
<p>1</p> <p>INTRODUCTION</p>	<p>1. Crédits de début</p>
<p>2</p> <p>PROBLÉMATIQUE. LA QUÊTE DE LA TRAVERSÉE</p>	<p>2. Début du voyage</p> <p>3. Vers la traversée</p> <p>4. Premier essai</p> <p>5. Tijuana</p> <p>6. Deuxième essai</p>
<p>3</p> <p>DÉROULEMENT L'ATTENTE À TIJUANA</p>	<p>7. Rester à Tijuana ?</p> <p>8. Tijuana Deuxième maison</p> <p>9. La proposition</p> <p>10. Troisième essai</p> <p>11. De retour à la maison</p>
<p>4</p> <p>CLIMAX</p>	<p>12. Le plan</p>
<p>5</p> <p>DÉNOUEMENT</p>	<p>13. Le fauteuil</p>
<p>6</p> <p>ÉPILOGUE</p>	<p>14. Quatrième essai</p> <p>15. Crédits finaux</p>

¹ [Consulté le 12.03.2013], Disponible à l'adresse : http://www.norteado.com.mx/presskit_espanol.pdf

A better life

A better life est l'histoire de Carlos Galindo (Demian Bichir), personnage fictif de cette histoire, un Mexicain de plus de quarante ans, travailleur « migrant » en situation illégale résidant dans la ville de Los Angeles. Tout ce que Carlos cherche est de donner la meilleure qualité de vie possible à son fils, Luis (José Julián). Carlos veut lui offrir la vie qu'il n'a jamais eue.

Comme résultat de sa situation irrégulière, Carlos réalise que tout ce qu'il avait rêvé et voulu - lorsqu'il écoutait des récits oraux similaires à ceux de *Los que se quedan*, ainsi que tout le danger qu'il a vécu au moment de traverser la frontière, plus ou moins comme est réécrit dans *Norteado* - est devenu un véritable cauchemar. Malgré le fait d'avoir franchi la frontière entre le Mexique et les États-Unis, Carlos continue sans trouver la réussite largement attendue ; au contraire on le voit plutôt face à l'échec.

Dans *A better life*, la frontière a été surpassée de manière physique, mais jamais en termes symboliques, culturels, linguistiques, économiques ni même légaux. Carlos, le voyageur migrant moyen, comprend qu'il a fait un voyage aller-retour, malgré ses années d'efforts et de travail aux États-Unis¹. On peut dire que la frontière du film a été domestiquée.

Le film est la transcription d'un écrit intitulé *The Gardener* (1989). C'est une fiction qui fait appel au drame afin de réécrire, non seulement l'écrit du Simon, mais aussi la frontière et le voyage migratoire réel.

¹ Information consultée sur le site: <http://www.imdb.com>. Internet Movie Database, que l'on peut traduire par « Base de données cinématographiques d'Internet », est une base de données en ligne sur le cinéma mondial. Ce site est particulièrement pratique et utile pour se procurer des génériques, des filmographies, des dates de sortie, des précisions techniques avec comme point de départ un titre de film ou un nom de personne. Le site restitue un grand nombre d'informations concernant les films, les acteurs, les réalisateurs, les scénaristes et toutes personnes et entreprises intervenant dans l'élaboration d'un film, d'un téléfilm ou d'une série télévisée.

Structure générale de *A better life*

Résumé de la structure du film par ordre chronologique

<p>1</p> <p>PROLOGUE</p>	<p>1. Introduction</p>
<p>2</p> <p>DÉROULEMENT DE L'HISTOIRE</p>	<p>2. Devenir quelqu'un d'autre</p> <p>3. La proposition</p>
<p>3</p> <p>PROBLÉMATIQUE</p>	<p>4. La demande</p> <p>5. La rue</p> <p>6. Vers le rêve</p> <p>7. Rêve ou mirage américain ?</p>
<p>4</p> <p>LE CONFLIT</p>	<p>8. Rêve volé</p> <p>9. Dur réveil</p>
<p>5</p> <p>PRÉLUDE DE DÉNOUEMENT</p>	<p>10. La quête</p> <p>11. L'espoir</p>
<p>6</p> <p>CLIMAX</p>	<p>12. La poursuite</p> <p>14. Traverser la « frontière »</p>
<p>7</p> <p>DÉNOUEMENT</p>	<p>15. Le rêve fini</p>
<p>8</p> <p>ÉPILOGUE</p>	<p>16. Recommencer</p> <p>17. Crédits finaux</p>

PREMIÈRE PARTIE

I. APPROCHES THÉORIQUES. FRONTIÈRE COMME CONTENU FILMIQUE

I, 1 « Vers une définition de frontière »

Introduction

La « représentation ou construction cinématographique¹ de la frontière » entre le Mexique et les États-Unis, est un sujet abordé depuis les années 30 du siècle dernier. Des documentaires et des fictions n'ont pas manqué de filmer les particularités et « richesses » visuelles qui se déroulent autour de celle-ci ; sans oublier le drame de la migration clandestine ou du trafic de drogues qui ont fait de la frontière un espace, ou plutôt, un lieu de narration très attirant aux yeux des réalisateurs.

La frontière de mes films d'étude n'est pas qu'une question diégétique, mais elle est aussi une donnée qui se développe dans plusieurs niveaux. Elle peut être traitée comme un aspect géographique manifesté visuellement, mais aussi comme une affaire imaginaire. En tant que question géographique, dans *Los que se quedan* et *A better life*, la frontière n'a jamais une représentation visuelle ou directe d'elle-même. Toutefois, elle existe. La frontière est absente du champ visuel, mais elle est présente dans les contenus et les histoires, comme j'essaierai de démontrer.

Je crois que la construction de la frontière dans les films n'est pas uniquement visuelle (comme dans *Nortado*), mais qu'elle est aussi symbolique ou imaginaire (*Los que se quedan* ou *A better life*). C'est-à-dire qu'elle est dans un constant « mouvement » de représentation filmique.

¹ La construction filmique : « processus par lequel le cinéma d'une époque donnée capte un fragment du monde extérieur, le réorganise, lui donne une cohérence et produit, à partir du continuum qu'est l'univers sensible, un objet fini, abouti, discontinu, et transmissible », Pierre Sorlin, *Introduction à la sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977, p. 270.

Que ce soit sous le genre dit documentaire ou sous la forme fictionnelle, j'ai repéré cinq types¹ de cinéma qui abordent le thème de la frontière géographique en question. Je parle du « cinéma frontalier » (cine fronterizo), le « cinéma de frontière » (cine de frontera²), le « cinéma mexicain contemporain », le « cinéma chicano » et le « mainstream hollywoodien ». À souligner que, d'une certaine manière, la géographie est liée aux genres cinématographiques.

Au sens large, les films de recherche : *Los que se quedan*, *Norteados* et *A better life* peuvent appartenir à toutes ces catégories. *Los que se quedan* peut être considéré comme un film du cinéma mexicain contemporain, mais aussi comme un film de frontière ; tandis que *Norteados* serait un film du cinéma mexicain, mais aussi rattaché aux films frontaliers ; et puisque *A better life* est fait aux États Unis, il serait un film hollywoodien.

Or, les trois films proviennent de réalisateurs distincts. Ils ont été réalisés dans des années et des genres différents. Ils sont toutefois liés par la même problématique : la frontière nord entre le Mexique et les États-Unis. Bien que leur point de vue et leur représentation soient divergents, ils finissent par réécrire³ ou construire la frontière d'une façon graduelle et complémentaire, parfois montrée ou présentée à travers l'image filmique et parfois cachée ou absente. Malgré le fait que les trois films partent de la géographie, ils représentent tous une frontière imaginaire ou métaphorique, dans des types de cinéma pas très clairs, qui vont du documentaire à la fiction et vice-versa.

Le premier axe théorique tâchera de développer la notion de frontière, le but sera de préciser quelle est la frontière ou les frontières construites au sein des films de la recherche. Pour savoir s'il s'agit d'une frontière géographique ? D'une frontière rêvée ? Ou même, d'une frontière formelle ? Le but ne sera pas uniquement de comprendre la manière dont la frontière est représentée, mais de distinguer ses différents degrés et niveaux de développement.

¹ Pour rendre complet la classification montrée auparavant, dans « La frontière à travers le cinéma mexicain », ici j'ai ajouté au classement le cinéma mexicain contemporain tout court et les films faits aux États-Unis, voire à Hollywood.

² Le classement original est proposé par Norma Iglesias en 1991. À l'époque elle parlait du « nuevo cine mexicano », cependant je propose le changer par le terme « cinéma mexicain ou cinéma mexicain contemporain », car je le trouve plus pertinent et actuel. D'ailleurs, le nom Nuevo est démodé, puisqu'il correspond plutôt aux années 90 et 2000. Lire Norma Iglesias, « La producción del cine fronterizo. Una fábrica de sueños », Revista Redalyc, vol. IV, núm. 1991, p. 97-130, [Consulté le 20.08.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.redalyc.org/pdf/316/31641106.pdf>

³ Bien que « représentation », « construction » et « réécriture » ne soient pas des synonymes, je les utiliserai comme formes similaires à construire une réalité ou un monde imaginaire. Elles ne sont pas des mimesis ou reflets du réel, mais une nouvelle interprétation audiovisuelle.

Le second axe sera consacré au rôle joué par la spatialité, au sein de la forme narrative, ou monde diégétique filmique ; c'est-à-dire la place donnée à l'espace dans la représentation de la frontière et du voyage migratoire. L'intention d'aborder le problème de l'espace au cinéma, est cerner le complexe rapport qu'ils entretiennent; sachant que le cinéma est simultanément un reproducteur (en transmettant une impression d'analogie avec l'espace réel) et un producteur (en générant un espace qui lui est spécifique). Plus loin, j'aborderai les différents aspects de l'espace véhiculés par le cinéma. Le but est de tenter une modélisation de la frontière à travers l'espace cinématographique de mon corpus de travail.

Le troisième axe identifiera les problèmes de la construction de la frontière à travers le cadre filmique. Je tâcherai de développer la fonction qui exerce la complexité de ce cadre « constructeur », sa sélection, ses limitations physiques et visuelles, ainsi que ces enjeux à travers le champ et le hors-champ, au moment de la représentation et construction de la frontière. Ce cadre et ses enjeux seront aussi liés à un point de vue qui détermine, ou est déterminé, non pas seulement par l'emplacement physique du cadre de la caméra, mais aussi par un point de vue cognitif sur l'histoire et par le point de vue idéologique d'une époque donnée.

1.1.1 La frontière nord du Mexique : Géographie et métaphore

« La frontière est une construction matérielle qui met de la distance dans la proximité »,
Christiane Arbaret-Schulz¹.

L'ample notion de frontière évoque des imaginaires différents et parfois opposés. D'un point de vue philosophique, Gaston Bachelard dit qu'une frontière est une division, une limite entre l'espace extérieur et l'espace intérieur ou intime. George Perec parle davantage d'une frontière géographique et visible, mais aussi abstraite. D'autres théoriciens font allusion à des frontières matérielles *versus* métaphoriques. Cependant, que l'on aborde la question de la frontière de divers points de vue –géopolitiques, philosophiques, phénoménologiques, ou symboliques, parmi d'autres –, elle sera toujours une catégorisation spatiale ; prémisses que, par ailleurs, l'on trouve dès son sens étymologique.

Frons, Frontis: L'aspect extérieur ou le front qui désigne l'objet qui est en face d'un autre objet. Autrement dit, la frontière est ce qui fait front².

Cette définition fait appel à un aspect nettement matériel, disons à l'espace géographique ou hylétique³ d'une frontière. La frontière fait le point de départ de cette investigation. Il convient d'évoquer l'idée dont Debray dit que: « La carte est une projection de l'esprit avant d'être une image de la Terre. La frontière est d'abord une affaire intellectuelle et morale⁴. »

Si je parle du côté géographique de la frontière entre le Mexique et les États-Unis, il est nécessaire de faire un bref parcours chronologique de sa création afin de mettre en contexte cette thèse. Toutefois, il faut rappeler que le but de cette recherche n'est pas celui de saisir la réalité historique de sa construction, mais de l'interpréter dans ses représentations filmiques.

¹ Christiane Arbaret-Schulz, cité par Groupe Frontièrein "La frontière, un objet spatial en mutation.", *EspacesTemps.net*, Travaux, 29.10.2004, Consulté le 10=02=2014, disponible sur : <http://www.espacestemp.net/articles/la-frontiere-un-objet-spatial-en-mutation>

² Daniel Meyran, « Frontière et théâtre : Le théâtre de frontière au Mexique », in *Textes et Frontières*, 2011, *op. cit.*, p. 57.

³ Avec le terme « hylétique » je fait référence à l'épaisseur matérielle de la frontière. De fait, l'espace hylétique produit la sensation et continuité de la matière. Pour plus d'information lire Sébastien Conry, « La spatialité des frontières : géophilosophie d'après Michel Foucault et Gilles Deleuze », p. 81.

⁴ Lire Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, 2012, p. 16.

1.1.1.1 Question historique. La genèse de la frontière géographique

La frontière entre le Mexique et les États-Unis est apparue il y a environ 170 ans, après une dizaine d'années de guerres. Elle commence comme une question intérieure, intellectuelle et morale, c'est-à-dire comme l'idée étasunienne d'expansion capitaliste qui, au fur et à mesure, est devenue une frontière extérieure et matérielle, affichée sur la carte et construite dans le territoire ; simultanément elle est une frontière intérieure ou abstraite, comme on y reviendra.

Son origine commence au XIX^e siècle, lors des luttes d'indépendance et de la conscience identitaire des peuples colonisés, au cours de la consolidation de l'État-Nation que se mettait en place. Postérieurement, le mécontentement et le désir d'indépendance du Texas, État du nord-est, lui ont permis d'obtenir la sécession en 1836. Par ailleurs, les États-Unis voient dans cet État un prolongement naturel de leurs terres, de leurs richesses et de l'esclavage. En 1845 le Texas adhère à l'Union Américaine¹.

Comme lieu mobile ou limite incertaine entre les deux territoires et systèmes, la frontière commence par changer et bouger en faveur des États-Unis, mais non sans divergences.

Suite à son rattachement aux États-Unis, le Texas veut établir ses nouvelles limites aux abords du Río Grande et non, comme le souhaite le gouvernement mexicain, aux bords de la rivière Nueces, situé au nord-est du Río Grande². Désaccord frontalier qui en 1846 déclenche la guerre entre les deux pays. Le rapport de force est disproportionné. En 1847, pendant la guerre, la découverte des mines à Sacramento, contribue à l'annexion de Californie par les États-Unis.

Le Mexique est envahi en septembre de la même année (1847). Les Étasuniens arrivent jusqu'à Mexico, où ils résident neuf mois. Le gouvernement mexicain est contraint d'abandonner la capitale pour s'installer à Querétaro.

¹ Anabel Ceballos dans la partie introductive de la thèse : « La représentation de la frontière à travers le théâtre d'Hugo Salcedo », Perpignan, 2011.

² Appelé Río Grande par les Anglo-américains et Río Bravo par les Mexicains, ce fleuve longe la frontière entre les États-Unis et le Mexique sur environ 2000 kilomètres. Cette dénomination différente révèle la problématique de la frontière ; en effet, une rivière sépare, de manière concrète, deux langues, deux communautés, tandis qu'une montagne n'est pas précisément une ligne de séparation. L'étymologie du terme « rivière » est, de ce point de vue significative puisque « rivière » vient de « rive » et de « rivalité ». Sébastien Conry, *op. cit.*, *passim*.

Le 10 mars 1848, les deux nations signent le traité de Guadalupe-Hidalgo¹ pour mettre fin à la guerre étasunienne-mexicaine. Avec cet accord, les États-Unis, en tant que pays vainqueur, fixèrent leur souveraineté, en s'appuyant sur le concept de frontière naturelle.

Il y est spécifié que le Mexique perd plus d'un million de km² (trois, en incluant le Texas) dont la Haute Californie, le Nouveau Mexique, une grande partie de Nevada, de l'Utah, du Colorado, presque tout l'Arizona et le quart du Wyoming².

On constate, comme on l'avait déjà évoqué, qu'avant d'être extérieure, matérielle ou concrète, la nouvelle frontière entre les deux pays est abstraite et envisagée par les Étatsuniens qui suivent la Doctrine de Monroe³.

En el año de 1857, el presidente norteamericano Jacob Buchanan, pronunció lo que se convertiría en el Destino Manifiesto: “Está en el destino manifiesto de nuestra raza extenderse por todo el continente de la América del Norte; esto succèdera antes de mucha tempo si se espera que los acontecimientos sigan su curso natural⁴.”

Conception expansionniste qui promet, entre autres choses, la conquête du lointain Ouest, ainsi que celle du Sud, vers le Río Grande. À cet effet, le théoricien George Perec dit qu'une frontière est une fiction, une construction discursive sur le *continuum* d'un territoire. Régis Debray ajoute : « elle est la projection de l'esprit⁵ », ce qui assure, avant même sa construction (matérielle ou concrète dans un espace quelconque), que cette frontière, comme n'importe quelle autre, est d'abord imaginée. Suivant la prémisse de Debray, l'exemple historique de cette frontière montre comment elle a été désignée et préconçue bien avant sa mise en place. Une fois concrétisée et matérialisée, le côté étasunien affirme son discours de vainqueur, comme écrit Frederick Jackson Turner dans son fameux *The Frontier in American Story* :

¹ Le traité de Guadalupe Hidalgo (“Tratado de Guadalupe Hidalgo” – “Treaty of Guadalupe Hidalgo”) est le traité signé le 2 février 1848, [Consulté le 03.04.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.mexica.net/guadhida.php>

² Information textuelle, Anabel Ceballos, 2011, *op. cit.*, p.55.

³ La déclaration de Monroe, présentée en 1823 dans son message annuel au Congrès des États-Unis, détermine pendant plus d'un siècle la politique étrangère de la nation. *Idem*.

⁴ Jorge Rebolledo, “Fronteras Porosas: El Caso de México y Estados Unidos”, Chile, 2008, p. 177.

⁵ Lire Régis Debray, 2012 *op. cit.*, p. 17.

Nous remarquerons que la frontière favorise la formation d'une nationalité américaine composite [...]. La progression de la frontière nous rendit plus indépendants¹.

La logique de la politique étasunienne a étendu ses frontières au détriment du Mexique. Le gouvernement des États-Unis n'a fait que projeter les limites d'une pensée ou esprit capitaliste vers une carte désignée dans le traité Guadalupe-Hidalgo. Cependant, depuis son origine, en tant que limite ou zone frontalière, la traversée de cette frontière a évolué. Comme le dit Jorge Rebolledo :

Entre 1848 y, casi, hasta 1910, la frontera definía ciudadanías, pero no constreñía la movilidad de mercancías y personas [...]. Si bien existían leyes que regulaban el flujo migratorio, la atención se concentraba en las corrientes provenientes de Europa y, por ello, la frontera sur resultaba un punto de tránsito más o menos libre para las personas [...]. En 1891, la legislación consideraba a la inmigración proveniente de México como un asunto económico-laboral y no uno que requiriese la aplicación de la ley. [...] El mismo Presidente de los Estados Unidos declararía que dicha frontera estaría cerrada para todos excepto a aquellos ciudadanos y residentes de buena fe de México².

Mais les rapports entre les deux pays ont changé lors du XX^e siècle. Les changements les plus flagrants ont eu lieu dans les années 90. La frontière n'a pas arrêté d'évoluer pour se rendre plus matérielle et concrète que jamais.

De forma casi simultánea a la entrada en vigor del TLCAN (10 de enero de 1994), el gobierno de Estados Unidos implementó, en el sector Tijuana-San Diego, la operación Guardián (Gatekeeper). La estrategia consistió en la construcción de un doble muro de más de 30 kilómetros a lo largo de dicho punto para evitar los cruces indocumentados que, en aquel entonces, representaban la mitad de los mismos. En ese mismo espacio se ubicó a casi 2,500 agentes de la patrulla fronteriza equipada con tecnología capaz de detectar, perseguir y detener a los inmigrantes indocumentados.

¹ Frederick J. Turner, dans le premier chapitre de *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, Paris, Presse Universitaires de France, 1963, p. 1-33.

² *Ibidem*, p. 178 et 179.

Le TLCAN a créé aussi plusieurs programmes pour solidifier la frontière, afin « d’avoir le contrôle strict des flux migratoires provenant aussi bien du Sud que du Nord¹ ». Aujourd’hui, la solidification ne cesse pas de prendre de l’épaisseur matérielle.

La frontière entre le Mexique et les États-Unis ne se présente pas comme une ligne, mais plutôt comme une zone ou, mieux encore, comme une sorte de vallée de ciment, large de plusieurs centaines de mètres. Le projet actuel américain d’ériger un mur à la frontière avec le Mexique poursuit l’objectif de donner une effrayante réalité tangible aux représentations cartographiques, de réduire la zone de frontière à une ligne dont l’épaisseur serait celle d’un mur, de transformer une séparation horizontale : la vallée de ciment, dans une séparation verticale, est donc dépourvue d’épaisseur dans sa représentation cartographique².

Actuellement, la frontière géographique entre le Mexique et les États-Unis est un véritable mur. Avant d’être un obstacle concret, elle était abstraite et imaginée, puis désignée dans l’espace et ensuite sur la carte. Au début elle n’était qu’une ligne, mais à travers le temps elle s’est matérialisée, se clôturée et devenue un mur visible³.

Que ce soit une ligne ou un mur, elle est le symbole du souvenir d’une blessure d’un conflit passé, un peu obligé par l’histoire. Alain Mussait écrit dans *Le Mexique*⁴ que, puisque l’activité économique au Mexique ne parvient pas à suivre le rythme de la croissance démographique, de nombreux mexicains sont obligés de quitter leur région d’origine pour tenter leur chance ailleurs – dans les villes, mais aussi de l’autre côté du Río Bravo, où ils ont contribué à renfoncer le poids économique du Mexique.

¹ Lire Sébastien Conry, 2012 *op.cit.*, p. 46.

² Massimo Leone, dans l’article « La sémiotique de la frontière », cours donné en 2006, lors d’une conférence au sein d’un programme du master de Communication et coopération transfrontalière à l’Université de Luxembourg, Consulté le 14.03.2014], Disponible à l’adresse:

http://www.academia.edu/1655928/2006_Sémiotique_de_la_frontière

³ Le 26 octobre 2006, le président George W. Bush promulgue la loi du Secure Fence Act (en) destinée à renforcer la surveillance de la frontière avec le Mexique et à lutter contre l’immigration clandestine. Totalisant 1 200 kilomètres, soit un tiers de la frontière¹, une barrière États-Unis-Mexique de 4,50 mètres devait être construite. Il devrait être éclairé par des miradors et balayé de caméras high-tech afin de prévenir les migrations clandestines des Latinos vers les États-Unis. À l’époque, il aurait dû être achevé avant la fin 2008 et traverser notamment le désert de Chihuahua et le désert de Sonora. Information consultée sur Wikipedia.

⁴ Alain Musset, *Le Mexique*, Paris, Édit, Que je-sais ?, 2004, p. 5 et 6.

Pour des raisons économiques moins favorables, franchir cette frontière pour émigrer vers les États-Unis apparaît souvent comme la meilleure solution pour assurer le bien-être ou la survie des foyers les plus démunis, dans une société qui se partage de manière toujours plus inégale les richesses de la nation, alors même que le pays n'a jamais été aussi bien intégré au système mondial¹.

1.1.2 « Quelques approches de la notion de frontière »

La frontière est un terme qui renvoie à deux chemins parfois opposés. Dans cette optique, je penserai à la frontière comme question spatiale et dichotomique qui sépare et relie, soit de façon concrète, physique et géographique, soit de manière abstraite, dans le sens métaphorique et imaginaire, parmi d'autres dualités complémentaires².

La frontière est une large catégorisation spatiale. Georges Perec la définit comme une fiction : « Le résultat de la projection d'un discours politique sur le continuum d'un territoire³ », car il conçoit l'espace comme une construction discursive étroitement dépendante du vécu⁴. Or, la frontière entre les États-Unis et le Mexique est un exemple significatif dont la projection du discours (étasunien⁵ par ailleurs) a fini par conquérir le territoire mexicain. Elle ne sépare pas seulement deux pays, grâce à un mur, mais deux mondes, le Nord et le Sud, au sens économique et culturel.

Selon Régis Debray, avant d'être concrète, désignée ou construite dans l'espace, la frontière et la carte sont une projection de l'esprit. « La frontière est d'abord une affaire intellectuelle et morale⁶ » qui se matérialise après.

D'après Christian Desplat la frontière est, de plus, une cicatrice entre-deux : « La légitimation du vainqueur face au vaincu⁷ ». Ainsi, de la frontière résulte une incidence, sur la représentation discursive construite par les sujets collectifs, de l'Histoire.

¹ *Ibidem*, p. 98.

² Pour des raisons pratiques, j'utiliserai les termes « frontière géographique », « matérielle », « extérieure », « visible », « concrète », « présente » comme des synonymes, bien que ce ne soit pas le cas. Je ferai de même pour le cas opposé, la « frontière imaginaire », « immatérielle », « invisible », « non concrète », « absente », « intérieure » ou « non lieu », pour parler des frontières « intangibles » ou « métaphoriques ».

³ George Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, p. 100-105.

⁴ Pour la sociocritique d'une structuration, selon les précisions de Monique Carcaud-Macaire.

⁵ J'utiliserai Etasunien au lieu de mot américain, pour nommer aux personnes, cultures, coutumes venues des États-Unis. Ce choix obéit au fait que le Mexique est aussi un pays appartenant au continent américain.

⁶ Christian Jacob cité par Régis Debray dans l'introduction d'*Éloge des frontières*, p. 16-17.

⁷ Christian Desplat, dans son introduction à un ouvrage collectif, consacré au sujet des frontières, *Frontières*, Lille : Éditions du CTHS, 2002, p. 7-14.

Ce n'est pas pour rien, si la frontière nord du Mexique et sud des États-Unis est considérée par plusieurs théoriciens comme : « la frontière par antonomase¹ », car ses limites surpassent le côté concret, elles vont vers l'imaginaire social, économique et culturel de ceux qui l'habitent.

En termes généraux, la frontière est une catégorie spatiale qui divise et relie. Elle est une construction, matérielle ou immatérielle, qui vise à séparer et désigner les limites d'un territoire, d'un espace².

Cependant, dans un sens figuré, elle est toujours en « mouvement ». La frontière peut être un lieu mobile ou une limite incertaine³ entre deux territoires ou systèmes de pensée, elle se présente comme un entre-deux dès lors que toujours s'y affirment l'un et l'autre bord.

La multiplicité du terme frontière permet d'utiliser des éléments issus de la géographie, des sciences politiques et de la philosophie qui, par ailleurs, vont se reproduire dans la symbolique de la poésie, la littérature, la peinture, la photographie et le cinéma. Je propose de faire une brève réflexion sur la frontière, car ce terme joue un rôle différent, selon les formations discursives où l'on peut le trouver.

Faut-il souligner que, dans le champ d'études cinématographiques et des approches du cinéma frontalier ("fronterizo") au Mexique et aux États-Unis, le terme frontière a été simultanément utilisé dans une acception géographique et symbolique, lors des premiers travaux sur la frontière nord, et récemment la frontière sud.

Esta tradición académica, que consiste en reconocer una múltiple dimensión del concepto de frontera, se evidencia en las reflexiones de quienes han contribuido a construir la llamada "teoría de la frontera"¹.

Il y a des frontières géographiques et des frontières métaphoriques ou symboliques. Voici la raison pour laquelle je souhaite faire une sorte de classification et d'illustration qui va considérer trois déclinaisons :

¹ Terme utilisé par Sabine Coudassot-Ramírez dans "La frontera de Cristal de Carlos Fuentes" in *Textes et frontières*, Cahiers du GRES, Université de Nîmes 2011, p. 287.

² Jean Pierre Renard et Patric Gonin « Frontières et métamorphisme de contact », Paris, 1995, p. 215.

³ Lire Edmond Cros, « Les romances fronterizos et la littérature de la frontière au XVIe Siècle en Espagne », *op.cit.*, p. 11-21.

1. Frontières géographiques, se situent dans un espace matériel ou « hylétique² ». Autrement dit, celles qui ont une « certaine épaisseur », qui séparent et relient l'espace, disons, d'une façon tangible, matérielle, visible.

Ci-dessous, deux photogrammes des deux plans généraux et deux de demi-ensemble de *Norteado* - par ailleurs le seul film de mon corpus qui montre une frontière concrète -, qui m'aident à illustrer cet exemple de frontière géographique « matérialisée » par le mur ou le bord concret entre le Mexique et les États-Unis :



2. Frontières imaginaires ou fantasmées, celles qui séparent dans un sens intangible, invisible, abstrait. Elles sont davantage produites dans l'imaginaire, comme des questions métaphoriques. Ces genres de frontières sont beaucoup plus complexes à illustrer.

Pour illustrer, ci-dessous deux photogrammes des premières séquences de *Los que se quedán* qui ne montrent pas la frontière comme un mur, mais comme deux lieux qui s'opposent. D'abord, un plan moyen d'oiseaux qui planent, ensuite un plan général d'une route. Leur ligne d'horizon suppose un « au-delà lumineux » accessible seulement aux oiseaux.

Ces deux images opposent donc le céleste au terrestre. La partie céleste représente le nord, la partie terrestre le sud. Les oiseaux s'envolent vers le nord, au sud il reste le vide, la solitude, l'absence.



¹ Lauro Zavala, "Frontera interior", in *Cine y frontera*, México, Bonilla Editores, 2014, p. 275.

² Ce terme basé est sur une proposition faite dans la thèse « La spatialité des frontières : géophilosophie d'après Michel Foucault et Gilles Deleuze », de Sébastien Conry, dont il fait une référence à l'épaisseur matérielle et l'espace hylétique, un espace de sensation et continuité de la matière, p. 81.

³ Fig. 1 et 2 photogrammes pris de *Norteado*, 2009, © *op.cit.*

⁴ Fig. 3 et 4, photogrammes pris de *Los que se quedán*, 2008, © *op.cit.*

Il y a aussi les **frontières internes**, terme proposé par Lauro Zavala. Ces frontières sont toutes des négociations faites lors de la traversée frontalière. Elles représentent également les implications internes qu'une traversée, légale ou illégale, signifie pour les usagers. Elles sont liées au moment de la traversée, ainsi qu'aux séquelles et ressentis des voyageurs qui les traversent. Elles restent donc de l'ordre des frontières imaginaires et vécues.

Cruzar una frontera tiene [...] una dimension material y otra de carácter simbólico, estableciendo un eje que se desplaza de lo literal al campo metafórico. [...] La frontera interior es el cruce de la frontera simbólica que debe ser negociada imaginariamente por toda persona que cruza una territorial. [...]¹.

Les figures de *Norteado* montrent la pleine traversée de la frontière ; elles montrent également la représentation du « lieu de personne », car le personnage n'est pas ni au Mexique ni aux États-Unis, mais dans un « entre deux ».

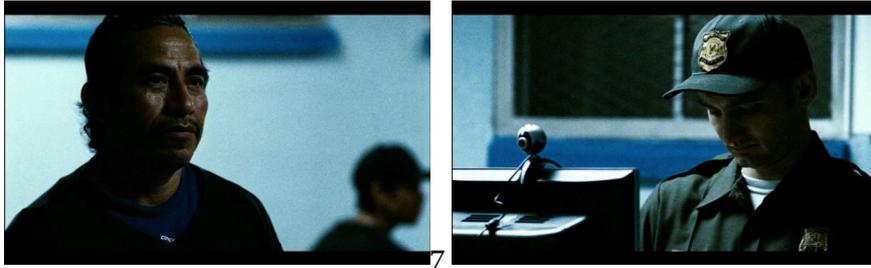


3. Les **frontières symboliques** ou ses représentations dans des récits et discours, qu'il s'agit d'une frontière géographique ou d'un imaginaire. Elles sont créées dans les limites du cadre littéraire, théâtral, pictural, poétique ou filmique. Elles peuvent être considérées comme des frontières imaginaires, car elles appartiennent à une sorte de représentation.

Ci-après, deux figures de *Norteado* illustrent la construction filmique d'une frontière qui peut être considérée comme imaginaire, interne et symbolique en même temps.

Cette division est suggérée à travers le contraste ethnique entre deux hommes : un migrant clandestin et un policier Étasunien. En accentuant les différences ethniques entre les deux hommes, la symbolique de cette frontière représente également l'altérité.

¹ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 276 et 277.

8¹

Je précise que le classement des frontières est juste une suggestion que je fais pour mieux les comprendre. Leur ordre peut être changé, mais l'idée reste la même. Il y aurait (1) des frontières concrètes, physiques ou géographiques, face aux (2) frontières métaphoriques, imaginaires, internes ou mentales, ainsi que leurs interprétations ou représentations. Autrement dit, il y a (1) des frontières géographiques ou matérielles (George Perec), face à (2) des frontières imaginaires (Gérard Durand) donnant lieu à des probables (3) constructions filmiques, comme c'est le cas, qui sont gérées par des représentations discursives qui manipulent le sujet par l'écriture artistique.

Toutefois, si l'on continue avec cette « triade dialectique », la frontière pourrait être aperçue comme (1) le côté extérieur ou côté intérieur d'un espace (2) la division entre un dedans et un dehors, du soi et de l'autre (Gaston Bachelard); (3) et des possibles versions, des représentations ou des constructions.

Dans mon corpus, je travaillerai sur ces types ou phases de frontière. Je pars d'une (1) frontière matérielle, concrète et géographique, localisée entre le Nord du Mexique et le Sud des États-Unis. Ensuite, j'irai sur leurs autres « degrés » ou « niveaux », (2) les frontières imaginaires ou métaphoriques qui se déroulent face à une frontière concrète.

Finalement, ou simultanément, je travaillerai sur les trois films contemporains (3) dont la représentation de la frontière fait partie de leur diégèse et discours, sous la forme documentaire, fictionnel ou les deux. Or, qu'elle soit matérielle et concrète, ou intangible et abstraite, une frontière génère diverses lectures et écritures. Le principe est d'étudier les deux premiers « niveaux » de frontière, dans le corpus. Le but est de comprendre comment la frontière ou les frontières sont représentées au cinéma. L'une des prémisses est de relier la complexité de la notion de frontière, dualités concrètes et abstraites comprises, avec sa construction filmique dans *Los que se quedan*, *Norteado* et *A better life*.

¹ Fig. 5, 6, 7 et 8 photogrammes pris de *Norteado*, 2009, © *ibid.*

1.1.3 La délimitation comme acte chirurgical: “El bordo”

« Les frontières sont des lignes. Des millions d’hommes sont morts à cause de ces lignes », M. Augé.

La complexité du terme frontière, m’oblige à la concevoir à partir de différents angles du point de vue géographique. C’est pourquoi j’avais parlé de trois « degrés » ou types de frontière : (1) les géographiques, (2) les abstraites, ainsi que (3) ses représentations. Mon but est de relier la frontière entre le Mexique et les États-Unis, comme question géographique ou limitrophe, avec la perception qu’elle crée dans l’« imaginaire collectif¹ », autrement dit, les frontières qu’elle produit dans un sens abstrait ou métaphorique.

Des théoriciens comme Christian Desplat réduisent toute frontière géographique à un éternel souvenir de blessures du pouvoir, et dans ce sens la frontière sera une marque, une question matérielle et métaphorique à la fois, comme le mur ou la zone frontalière, entre le Mexique et les États-Unis :

Une frontière est une cicatrice d’un conflit passé, qui est très présente dans l’imaginaire moderne, jusqu’à être même prédominante [...]².

En ce qui concerne la frontière géographique en question, dès son « invention » en 1848, cette « frontière-cicatrice » se projette comme une abstraction du pouvoir, une démonstration de souveraineté, qui se légitime sur la carte. Carlos Fuentes³ ajoute que les « cicatrices » laissées par certaines frontières sont le souvenir d’une douloureuse histoire, comme c’est le cas du Mexique.

Géographiquement, cette frontière peut être aussi comprise comme une limite visible. Du point de vue de ceux qui l’habitent du côté Sud, elle est le symbole d’une blessure. La frontière entre ces deux pays est, en même temps, un passage et une interdiction⁴. Une porte d’ouverture et de fermeture, un dedans et

¹ Par « imaginaire collectif » je comprends un système d’interprétations destiné à produire du sens. Sens que le groupe donne à la réalité pour, en même temps, se signifier lui-même dans la mesure où la perception de la réalité est simultanément une perception d’existence. Pour plus d’information, lire Florence Giust-Desprairies, *L’imaginaire collectif*, Paris, Broché, 2009, p.45.

² Christian Desplat, *op. cit.*, p. 7-14.

³ Cité par Lauro Zavala dans “La frontera interior en el cine internacional”, *op. cit.*, p.275.

⁴ La frontière entre le Mexique et les États-Unis est une « blessure non cicatrisée » et le melting-pot quasi impossible (processus de la contradiction à la résistance en passant par le conflit, la conquête et la transculturation). Le contentieux du tracé de la frontière et de l’utilisation des eaux de grands fleuves internationaux communs aux deux pays, la frontière comme carrefour de multiples conflits (immigration clandestine, drogue, évocation de la militarisation de la frontière,) Lire Maryse Gauchie, “Frontera norte. La visión de los vencidos”, Aix-en-Provence, 1995.

un dehors (Bachelard). Un en deçà et au-delà (Perec). Cette frontière, comprise comme géographique, est vécue de chaque côté de manière bien différente, voire, opposée.

Selon la direction de la traversée, la frontière entre le Mexique et les États-Unis est un lieu de narrations différentes. D'un côté le clandestin terrorisé, de l'autre le touriste amusé¹.

Du côté Nord, l'historien Étasunien, Frederick Turner dit :

La frontière est une ligne de rencontre mouvante entre le sauvage et la civilisation. L'expérience-clé de la démocratie américaine et de sa mission à répandre celle-ci au-delà des frontières de la nation².

La frontière est le lieu de rencontre de deux forces, antagonistes et complémentaires à la fois. Aux États-Unis, cette frontière naît dans l'imaginaire d'un peuple en pleine croissance. Postérieurement, les guerres, puis la démarcation d'un espace, et donc, la ligne sur les cartes et les franges ou bandes sur un territoire.

Simultanément, mais du côté Sud mexicain, la même frontière apparaît comme une idée, le désir d'autrui, de pouvoir, un vol, un coup bas. Ensuite il y a eu les guerres, ensuite les cartes avec une « trompeuse » et arbitraire démarcation de l'espace, comme le soutient Massimo Leone.

La frontière réinvestit sans tarder le champ des passions, est un instant d'un passé oublié. D'où l'impression, très discutable au demeurant, que la frontière est nuisible par essence, que sa seule existence suffit à cristalliser les conflits, à générer la violence³.

Du côté mexicain, concrètement dans les villes frontalières comme Tijuana ou Mexicali, la frontière a souvent deux connotations, comme j'ai pu le constater lors d'une visite en été 2014. Les "Tijuanenses", ainsi que les « migrants » qui s'y sont installés, se réfèrent à la partie physique de la frontière comme "el bordo" ou

¹ Massimo Leone, « Sémiotique de la frontière », 2006, *op. cit.*, p.13.

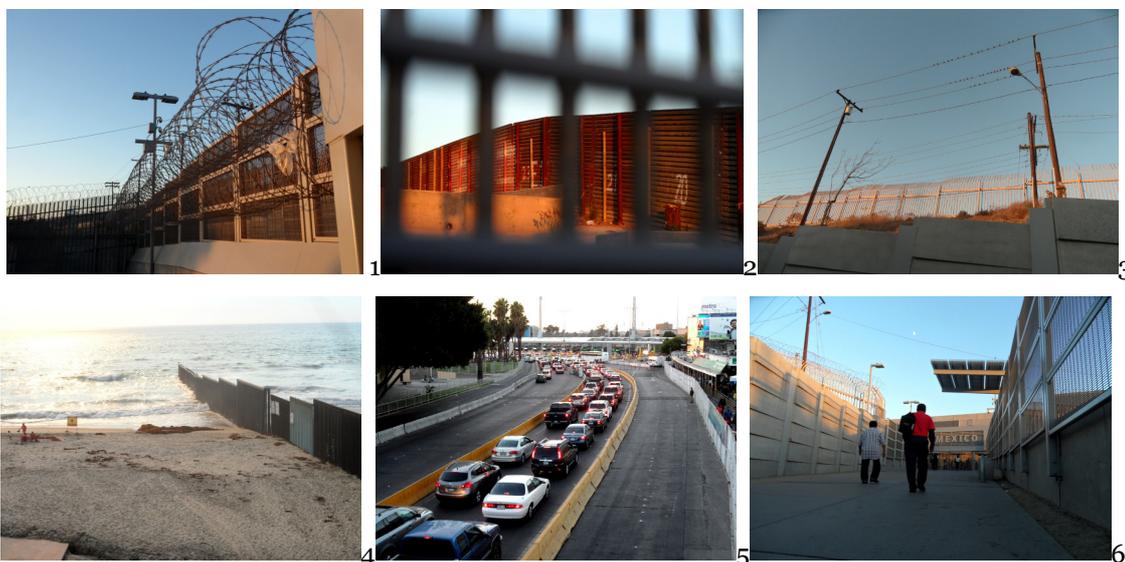
² Lire Frederick Turner, *op. cit.*, p. 28.

³ Massimo Leone, *op. cit.*, p.14.

“la barda”¹. Dans ce sens, le bord a toujours une connotation limitrophe, « hylétique² », disons inoffensive – bien qu’il aille jusqu’à la mer en Playas, en perturbant visiblement le paysage.

En revanche, ils utilisent le mot “línea” pour se référer à la traversée légale de la frontière. En effet, la « ligne » est précisément une file d’attente établie dans les zones de transit officiel. La file peut être faite en voiture ou à pied, mais elle se fera toujours, ou presque, de façon légale, avec un visa ou permis spécial. Les “líneas” ne sont autre chose que les passages internationaux entre le Mexique et les États-Unis, connus comme les “Garitas Internationales”.

À Tijuana, notamment, il y en a deux : Garita Internacional de Otay et Garita Internacional de San Isidro, cette dernière est la plus près du centre de Tijuana et la plus visitée. Ici, je trouve une claire différence entre les deux termes : “bordo” et “línea” (bord et ligne). Le premier ne bouge pas, dans aucun sens, apparemment il est immobile, il évoque la fin de quelque chose, un blocage, une fermeture, en même temps qu’une perturbation visuelle ; et parfois un passé un peu oublié. Le deuxième terme, “línea” se réfère au « mouvement », « sortie » ou « entrée », « passage », « contact », « ouverture », « possibilité ».



¹ Cette “barda” est composée, dans certains endroits, par trois « couches » de mur protégés par de systèmes de surveillance, ainsi que de nombreuses patrouilles frontalières (“border patrol”).

² Je rappelle que ce terme est associé à la matérialité de la frontière.

³ Les figures 1, 2,3 et 4 représentent “el bordo”, « le bord » ; alors que les figures 5 et 6 font partie de “ la línea”. Les quatre premières illustrent la frontière en tant que chose concrète et fixe, les deux dernières la frontière comme passage, transit. Les six images ont été prises entre la Garita d’Otay et celle de San Isidro à Tijuana, Mexique, ainsi qu’à San Isidro, Californie. La figure 4 a été prise à Las Playas, Tijuana. J’ai pris l’ensemble des clichés en septembre 2014.

Cette division entre les deux pays n'est pas qu'un mur, barrière concrète ou "un bordo". Elle a de fortes connotations opposées, car elle divise et joint à la fois.

D'un côté, il y aura la perspective de celui qui essaie de pénétrer dans l'espace de nous, ou même d'en défaire la frontière ; de l'autre côté, en revanche, il y aura la perspective de celui qui s'identifie avec cette même frontière et essaie de la défendre.

D'un côté, la frontière sera vue comme démarcation motivée ; de l'autre côté, la frontière sera une séparation arbitraire, qui s'impose, parfois de façon violente, sur la morphologie physique et culturelle du territoire¹.

Le mot frontière évoque deux réalités imaginaires différentes. D'un côté elle est vue comme la simple nécessité d'expansion, comme dans la culture étasunienne où elle est indissociable du mythe fondateur de sa Nation. Tandis que du côté mexicain, elle est perçue comme une invasion, une imposition.

Si elle est visible, concrète ou physique, une frontière ne restera jamais immobile dans un état matériel, car sa présence existe aussi dans l'esprit, dans les représentations mentales de ceux qui habitent les zones qu'elle sépare. Ce qui confère une dualité à la frontière, possible grâce à son caractère de signe qui fait qu'une frontière peut avoir plusieurs lectures.

Es evidente que aunque el concepto de frontera tiene en su origen un carácter territorial, el acto de cruzar la frontera tiene, simultáneamente, una dimensión material y otra de carácter simbólico, estableciendo así un eje que se desplaza de lo más literal al campo propiamente metafórico.

Las fronteras territoriales son resultado de diferentes convenciones sociales y culturales y el concepto mismo evidencia diversos conflictos históricos o potenciales entre las comunidades humanas².

Il y a des théoriciens qui parlent d'une frontière intérieure pour se référer aux frontières symboliques qui doivent être négociées de façon imaginaire, pour les personnes qui traversent une frontière territoriale :

¹ Lotman, cité par Massimo Leone, *op. cit.*, p. 11.

² Lauro Zavala, "La frontera interior", *op. cit.*, p.276.

Esta frontera interior puede tener efectos que atañen el empleo del lenguaje, la percepción de la realidad o incluso la identidad personal o colectiva. Y el cruce de esta frontera interior puede llegar a afectar la vida de quien la cruza, ya sea de manera temporal o permanente¹.

Toutes ces significations possibles du terme frontière m'amènent à conclure qu'il n'y a pas qu'une frontière, mais plusieurs.

D'abord, deux frontières : la géographique et territoriale qui établit des limites et des divisions entre les États-Unis et le Mexique, et la frontière comme limite abstraite et technique du cadre du cinéma².

L'une est réelle et concrète, elles sont vues ou reconstruites à travers les limites conventionnelles et sélectives du cadre du cinéma, qui en coupant l'image de la frontière comme mur ou "bordo", construit l'esthétique de la vision qu'une société croit avoir de sa frontière.

Or, mon corpus d'étude inclut non seulement une frontière, mais plusieurs. Je tiens à dire que j'étais partie de la simple idée que la frontière était juste un aspect géographique. Je pensais la visualiser comme un point physique, alors qu'en réalité ce n'est pas le cas.

Au fur et à mesure, elle est devenue plus qu'un aspect « tangible » avec une certaine « épaisseur », mais le synonyme d'une cible à rejoindre ou à franchir de la part des personnages diégétiques des films.

La frontière est devenue autre chose qu'un aspect géographique ou territorial. Dans la deuxième partie de cette thèse, j'appliquerai une série d'analyses, à l'aide de découpages séquentiels, qui me permettront d'identifier les frontières dans mes films.

¹ *Ibid.*

² Cette idée est reprise du texte « Du cadre et de Frontières », Monique Carcaud-Macaire, in *Texte et Frontières*, 2011, *op.cit.*, p. 79-91.

I, 2 « Aspects techniques. Constructions filmiques de la frontière »

1.2.1 Vers un modèle théorique et technique

Los que se quedan, *Norteado* et *A better life* sont les films de point de départ de cette recherche et ils devront être le point d'arrivée. Ce n'est pas une idée de circularité qui se promène dans cette investigation, mais l'intention de suivre un fil conducteur, peut-être évolutif parmi les films, afin de comprendre comment ils représentent et construisent la frontière. En principe, je peux dire que le sens qu'ils partagent est le fait d'avoir une problématique, ou une thématique commune : la « représentation » ou « construction » filmique de la frontière et du voyage migratoire.

Mais, de quelle frontière et de quel voyage migratoire s'agit-il ? Comment construire un chemin logique qui me permettra de les étudier dans le corpus de travail ? Ou c'est peut-être mieux de dire, à partir de quels fondements théoriques il faut envisager une telle entreprise, sans s'éloigner de l'objet d'étude.

Dans un sens large, la frontière, comme thème ou contenu commun dans les films cités, sera celle qui sépare le Mexique des États-Unis. Cette frontière aura différents niveaux de signification; parfois elle sera géographique, mais le plus souvent elle sera une question métaphorique.

Le fait que la frontière soit une thématique constante dans mes trois films m'amène à m'interroger sur la façon dont elle est représentée ou construite. Voilà pourquoi je crois important d'examiner en détail quels sont les éléments internes du cinéma (image, son, montage, mise en scène, narration) qui influent sur la construction cinématographique de la frontière et du voyage migratoire.

Je veux savoir comment ces éléments d'écriture contribuent à la représentation cinématographique de la frontière comme espace visuel ou imaginaire, réel ou métaphorique. En effet, je forme l'hypothèse, parmi d'autres, de la construction filmique de la frontière à l'aune de son absence visuelle. En d'autres termes, dans les trois films la frontière ne serait pas une question

uniquement géographique, ou l'image du mur statique ou "bordo"¹ physique – principe ou conséquence de divisions –, mais une question interne, renforcée par des absences visuelles et des représentations communes d'un imaginaire collectif.

Je crois que la frontière dans mon corpus ne serait pas qu'un mur ou bord statique, mais un aspect davantage en mouvement, et même, en dialogue « inter-filmique » jusqu'au point de construire une œuvre ou sujet unique. Cependant, mes hypothèses sont susceptibles d'être confirmées, nuancées ou démenties au final de la recherche.

Aborder la frontière comme contenu commun, ou fil conducteur, dans *Los que se quedan*, *Norteado* et *A better life*, suppose aussi considérer la manière dont elle est représentée. Jacques Aumont considère que l'étude véritable du contenu d'un film suppose nécessairement d'aborder aussi la forme de son contenu, car il n'est pas de contenu qui soit indépendant de la forme dans laquelle il est exprimé.

Ce n'est plus d'un film que l'on parle, mais des divers problèmes généraux auxquels le film doit son matériau de départ sans que son contenu propre se confonde en aucune façon avec eux, puisqu'il résiderait bien plutôt dans le coefficient de transformation qu'il fait subir à ces contenus².

À partir de cette perspective théorique, je trouve pertinent de donner une lecture de la frontière et, plus loin, du voyage migratoire qui comprendra tant le contenu que la forme dont elle est représentée ou construite.

Rien de nouveau, jusqu'ici, car l'idée d'interaction entre forme et contenu n'est loin d'être inédite et épuisée. Cependant, Aumont suggère également que l'essentiel, pour l'étude d'un film, est de se convaincre que son contenu ne serait jamais une donnée immédiate, mais « une continuelle construction dont le spectateur fait partie³ ». Et puisque l'on en parle, il faut souligner que je pars du principe qu'aucun film ne sera jamais une œuvre achevée, mais un travail en « co-

¹ Lors d'un voyage à Tijuana, Mexique, en septembre 2014, j'ai appris quelques particularités langagières de la frontière. Au moins les tijuanaenses utilisent toujours le mot "el Bordo" pour nommer la frontière en tant que mur concret. En revanche, ils emploient le terme "la línea" pour évoquer le passage frontalier entre les deux pays.

La "línea" équivaut donc à la file d'attente, faite en voiture ou à pied, que des voyageurs légaux forment pour accéder aux États-Unis.

"El Bordo" évoque une question géographique, physique et, surtout, l'idée d'immobilité. Au contraire, "la línea" envoie à un passage, un transit, une traversée, elle est associée au mouvement, à une action. Pour plus d'information, consulter le troisième chapitre de la première partie de cette recherche.

² Jacques Aumont et M. Marie, *L'Analyse des films*, Paris, Éd. Armand Colin Cinéma, 2006, p. 93.

³ *Ibid.*

construction¹» avec le spectateur. Par ailleurs, le spectateur joue un rôle très important dans les études récentes de réception de cinéma, comme c'est le cas de David Bordwell, Laurent Jullier, André Gardies, Francesco Casetti, Michel Chion parmi d'autres.

Pour comprendre la logique de mon corpus d'étude – notamment son fonctionnement entre forme et contenu, ainsi que son interaction avec le spectateur –, je m'appuierai sur un modèle théorique qui cherchera à privilégier certains aspects de pensée et des procédures d'observation, sans oublier qu'aucune théorie ne peut offrir de réponses univoques et définitives, comme dit Francesco Casetti.

L'unique réponse d'une théorie est la possibilité d'offrir un réseau de recherches qui suivent et enveloppent l'objet exploré [...]. Un savoir à la fois sur le cinéma et au-delà du cinéma².

Le système global

En m'interrogeant sur le point de vue théorique qui me permettra de développer un modèle pour l'étude de la frontière au sein de mon corpus, j'ai trouvé de notions pertinentes qui éclairciront la représentation de la frontière comme thématique commune dans les films choisis.

Dans *L'art du film*, les « néoformalistes » David Bordwell et Kristin Thompson considèrent fondamental de penser à la notion de forme filmique comme une partie essentielle dans l'analyse de films. L'une des raisons, selon eux, c'est le fait que le spectateur et le chercheur possèdent toujours une vision structurée d'un film. « L'esprit humain est avide de formes. C'est pourquoi la forme a une importance centrale dans n'importe quelle oeuvre d'art, quelque soit son support [...]»³.

Pour justifier cette conception formaliste de la chose, ou plutôt néoformaliste, Bordwell affirme que les gens pensent continuellement, à tort, que la notion de forme s'oppose à celle de contenu.

¹ Ce terme dit que le spectateur a un rôle très actif au moment de regarder un film. En effet, il produit la moitié du sens du récit filmique. Laurent Jullier a employé ce terme lors de la master classe de cinéma, « Impression de réalité » effectué au Forum des images en avril 2009, [Cours consulté le 12.12.2014], Disponible à l'adresse : http://www.dailymotion.com/video/x8xdot_cours-de-cinema-impression-de-reali_shortfilms

² Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan Cinéma, 1999, p. 345.

³ David Bordwell et Thompson, *L'art du film. Une introduction*, Paris, De boeck Supérieur, 2000, p. 91.

Dans cette hypothèse, un poème, un morceau de musique ou un film sont réduits à un récipient : une forme extérieure qui contient ce qui pourrait bien être mis dans une tasse que dans un seau. La forme a moins d'importance que tout ce qu'elle est présumée contenir¹.

Pour Bordwell, la forme est le système global qu'un spectateur attribue à un film, alors « il n'y aura ni intérieur, ni extérieur. Chaque composant participe de la structure d'ensemble perçue² ». De ce point de vue, forme et contenu sont associés aux structures dont les films sont présentés, des structures qui peuvent être autant narratives que génériques.

La forme est le système spécifique de relations structurées que nous percevons dans une œuvre d'art. Une telle notion nous aide à comprendre comment ce que l'on appelle souvent le « contenu » - le sujet du film, les thèmes abstraits qu'il évoque- a aussi une fonction formelle particulière¹.

De ce point de vue, la dissociation entre forme et contenu est impossible. C'est ainsi que je traiterai souvent comme élément formel, ce que d'autres considèrent comme contenu. En suivant ces principes théoriques, le contenu de mes films est en rapport avec la forme de leur représentation ; les deux font partie du système global ou total du film.

Je considère deux contenus ou thèmes liés à un contexte socio-historique réel dans mon corpus : la frontière nord-mexicaine et la migration aux États-Unis (voyage migratoire). Cependant, je sais déjà que ces deux thèmes ne sont pas des « contenus » neutres ou indépendants du contexte dans lequel ils ont été faits, ni de la forme filmique dans laquelle ils sont représentés, puisqu'ils entrent en rapport avec d'autres éléments, comme le dit Bordwell.

D'ailleurs je verrai que dans mes trois films, la frontière et le voyage migratoire –contenus provenant d'issues sociales - se trouvent associés à d'autres éléments formels ; comme le fait que les histoires des familles de migrants et des migrants eux-mêmes, sont racontées de façon « réelle » ou « fictive », ou le fait que la frontière soit cadrée d'une certaine manière, suivant un style de photographie particulier, ou un éclairage spécial.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

Bien que le fil des trois films est la frontière et le voyage migratoire, chaque film porte une définition différente de la même problématique et produit un système formel distinct. En principe, tout cela est possible, car le contenu est modifié par le contexte formel du film, et par la perception que l'on a. Une des raisons basiques est que les trois réalisateurs ont des parcours et une vision différente de la même problématique.

Bordwell affirme que tous les films proposent des événements construits à partir desquels on peut exercer et développer la capacité d'attention, d'anticipation, de déduction et de synthèse : donc le travail actif du spectateur.

Chaque roman nous laisse une partie d'imagination; chaque film nous invite à en articuler les séquences pour comprendre un tout².

Ainsi, pour les cognitivistes comme Bordwell ou Aumont, les objets d'un film ne sont pas des éléments qui agissent de manière isolée, mais ils ont une fonction particulière dans le système filmique qui s'active uniquement avec le travail du spectateur. Il est donc évident que l'objet artistique et le spectateur qui en fait l'expérience dépendent l'un de l'autre.

De cette manière, l'efficacité de la représentation cinématographique repose sur de modalités et de contraintes construites par la réécriture du spectateur, qui (re)formule ce qu'il voit et écoute. Rappelons que le film n'est pas une donnée, mais une construction, une « co-construction » du récit, dans les mots de Jullier.

Chaque film n'est jamais une simple accumulation aléatoire, mais une forme filmique ou système global des relations perceptibles entre les « éléments » qu'il intègre et le spectateur. Alors, Bordwell et Thompson distinguent deux sous-systèmes : le stylistique et le narratif. De fait, c'est le schéma global des relations entre ces éléments qui constituent la forme de mes films d'étude.

De manière générale, le sous-système stylistique et les techniques permettent de noter, par exemple, la façon dont la caméra se déplace, la composition des couleurs dans le cadre ou l'utilisation de la musique. « Les éléments stylistiques découlent des diverses techniques cinématographique³ ». Le

¹ *Ibidem*, p. 92.

² *Ibid.*

³ Bordwell, *op. cit.*, p. 213.

sous-système narratif peut être associé au stylistique¹, comme les couleurs qui caractérisent des lieux importants, en construisant la frontière dans mon corpus.

La prégnance de la forme narrative au quotidien, selon Bordwell, justifie qu'on en observe attentivement la mise en œuvre dans un fil. « Aller au cinéma » signifie presque toujours aller voir un film narratif – un film qui raconte une histoire et celui qui regarde un film narratif est ainsi prêt à lui donner du sens. Voilà pourquoi il est important d'examiner quels sont les éléments internes des films (image, son, montage, mise en scène, narration) qui influent sur la construction cinématographique de la frontière et du voyage migratoire. Or, évoquer la forme narrative et l'imaginer comme un sous-système amène également à des vieux concepts comme « récit » et « histoire ».

Au sens large, Bordwell considère le « récit » comme une « chaîne d'événements liés par des relations causales, se déroulant dans le temps et dans l'espace² ». Laurent Jullier ajoute que cette série d'événements peut être liée comme une liste ou comme une chaîne³.

Le récit se développe à partir d'une situation initiale, puis il passe par des épisodes qui en sont les conséquences et s'achève avec la résolution du conflit. En revanche, l'« histoire » est « la somme de tous les faits présentés explicitement dans le film ou déduits par le spectateur⁴ ». L'« histoire » est ce qui se raconte, et le « récit » la manière dont cela se montre. Si l'on relie la forme et le contenu, la forme sera unie au récit comme le contenu le sera à l'histoire.

Cependant, l'histoire et le récit sont plus complexes que cela. Ils se confondent souvent sur certains faits, alors il faut retenir que l'histoire évoque des situations diégétiques qui ne sont pas forcément montrées, lorsque le récit présente des images et des sons extra-diégétiques qui influent sur la compréhension de l'histoire.

Avant de continuer, il convient de prendre en compte les trois paramètres de la forme narrative : causalité, temporalité et spatialité. Les trois jouent un rôle important, car ils font participer activement le spectateur, en lui offrant des éléments pour qu'il puisse co-construire.

¹ *Ibidem*, p. 115.

² *Ibidem*, p. 118.

³ Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, Paris, Nathan Cinéma, 2002, p. 28.

⁴ *Ibidem*, p. 120.

Causalité. Dans tout film narratif, documentaire ou fiction, les personnages ou entités ressemblant à des personnages, créent les causes et manifestent les effets. À l'intérieur du système formel du film, ils provoquent les événements et réagissent à leurs changements.

Temporalité. Causes et conséquences s'inscrivent dans la temporalité, selon Bordwell. La distinction entre récit et histoire permet d'expliquer comment le temps agit sur la compréhension d'une intrigue. Il y a donc trois paramètres de la construction narrative : l'ordre, la durée et la fréquence.

L'ordre est la structure temporelle d'un récit qui, par ailleurs, raconte une histoire dans une certaine durée à trois « dimensions » : (1) la durée de l'histoire, (2) la durée du récit et (3) la durée de la projection. La fréquence est le nombre de fois qu'un événement de l'histoire est présenté, parfois de façon chronologique, par exemple, avec des « flashbacks¹ » ou « flashforwards² ».

Spatialité. Le troisième élément de la triade narrative proposée par Bordwell considère l'espace comme un élément fondamental dans la narration filmique, puisque les événements racontés ont besoin des contextes spatiaux, parfois précis. Selon André Gardies, comme j'y reviendrai plus loin, le récit filmique donne à voir au spectateur un monde diégétique à travers l'image mouvante ; à la différence d'autres *medium*, cela se passe en montrant un espace, « réel » ou « fictif », toile de fond ou élément actif dans le récit et l'histoire, la forme et le contenu.

1.2.2 Le problème de l'espace au cinéma

Le titre de cette recherche évoque la représentation ou construction filmique de la frontière. Il me semble donc nécessaire de problématiser l'espace au cinéma, afin de comprendre comment il contribue à la représentation de la frontière filmique.

Si je donne de l'importance à l'espace c'est parce qu'il est constitutif du cinéma. Selon, l'espace est partout au cinéma³, ce qui peut expliquer son rôle dans l'activité narrative. Mais, au cinéma, la notion d'espace est très complexe :

¹ Des souvenirs.

² Des prémonitions.

³ Lire René Gardies, *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 94.

L'espace est à la fois, une donnée de représentation (induite par les fondements techniques de la prise de vues: les films captent et retranscrivent « de l'espace »). Il est aussi un problème d'ordre de l'esthétique et de la dramaturgique, aux multiples implications. Et finalement, c'est une construction mi-empirique, mi- imaginaire (résultat de l'interaction entre le film projeté et le système perceptivo-cognitif du spectateur)¹.

La polysémie du terme « espace » pose certains problèmes lors de son évocation au sein d'un film. Je cite Gaudin pour parler de son sens ambigu :

Au cinéma, on parle d'espace pour englober un lieu du récit (plein et entier) comme pour spécifier son organisation scénographique (fragmentée par le découpage); pour décrire un décor de studio [...] un paysage en extérieurs naturels (en grande partie « recueilli » par la caméra); pour poser la question de la surface de l'écran (espace plastique) aussi bien que celle de la salle de cinéma (espace de réception); etc. [...] ².

Dans les films, l'espace ne peut pas être compris comme une question stable représentée par l'œuvre filmique, il ne doit pas être considéré non plus comme réservé à la vue uniquement, mais comme un phénomène dynamique produit par le film qui engage le spectateur. L'espace au cinéma n'est pas fixe ou stable, car il entraîne plusieurs significations qui changent, selon la nature des études cinématographiques. La notion d'espace peut intervenir dans de nombreuses orientations d'études et de recherches sur le cinéma et l'audiovisuel. Dans un film l'espace peut être abordé, selon plusieurs optiques comme suggère Antoine Gaudin ; il peut donc être étudié en rapport :

1. à la composition visuelle de l'image (cadre, lumière, profondeur du champ, etc.) ;
2. aux phénomènes de « mise en scène » (scénographie, mouvements de l'appareil) ;
3. aux opérations de découpage et de montage (raccords de mouvements et de positions, fragmentations/recompositions des scènes et des lieux de l'action) ;

¹ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p.45.

² *Ibid.*

4. aux mécanismes du récit et à la participation cognitive du spectateur (construction imaginaire de l'univers diégétique, phénomène du hors-champ) ;
5. au genre des films ;
6. à l'histoire technique, industrielle et culturelle des formats de l'image et des espaces de projections ;
7. aux installations vidéo et aux prolongements possibles du cinéma sur d'autres supports (hors de son « espace » d'origine), etc.¹.

En somme l'espace contribue à l'élaboration du monde diégétique. En ce sens il répond à l'une des premières questions de tout récit : où cela se passe-t-il ?

1.2.2.1 L'espace et le lieu

Cherchant de trouver des prémisses à cette étude, j'assemblerai des idées théoriques importantes qui touchent la conception de l'espace au cinéma. Je reprendrai la distinction entre lieu et espace, dont le premier est celui qui « actualise » ou « figure » l'espace, qui est un système abstrait, il lui donne une réalité que l'on veut voir. En revanche, l'espace tient du « cognitif », le lieu relève du « perceptible² ».

Si le lieu est un fragment d'espace, il suffira alors de recoller minutieusement, comme les pièces innombrables d'un puzzle, les divers morceaux pour reconstituer cette sorte de totalité idéale que l'on appellerait espace. De cette manière, on obtiendrait une double définition, en miroir, tautologique: le lieu est un fragment d'espace et l'espace un ensemble de lieux³.

L'espace est le résultat d'une construction, celle des géographes, des économistes, des démographes, des politologues. À cet égard, ce que montre un film ce sont des lieux dont les éléments constitutifs visent à « représenter » l'espace toujours virtuel⁴.

Au cinéma l'espace ne se construit pas seulement de manière matérielle, mais aussi de façon conventionnelle et sémantique. De ce point de vue : « on ne peut pas filmer l'espace ; on ne peut filmer que des objets peuplant cet espace ; on

¹ *Ibid.*

² André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 90.

³ Gardies, cité par German Duarte in *Fractal Narrative About The Relationship Between Geometries and Technology*, p. 2014, p. 65.

⁴ Lire André Gardies dans le chapitre « L'espace » in : *Le Récit filmique*, Paris : Hachette, 1993, p. 74.

ne peut filmer que des lieux¹ ». C'est pourquoi l'espace a besoin d'une co-construction. Certau² dit que « l'espace est un lieu pratiqué » par le spectateur. Dans cette perspective, l'espace nécessite d'être perçu pour être conçu. Ainsi, un lieu ne devient espace qu'une fois perçu par le spectateur.

L'espace est donc associé à un individu percevant, qui le construit dans sa perception du lieu. Il ne faut pas négliger l'adéquation entre la figuration filmique et la représentation imaginaire qu'on a de l'espace de référence, concordance qui produit l'effet de réalité que l'on croit trouver dans les films.

En effet, dans les films la réalité n'est pas une affaire de « captation » de l'espace physique réel, mais une question de sens : « il s'agit non de "représenter", mais de "signifier" "l'espace de référence"³ ».

Mais, en tant que construction, l'espace ne peut pas se réduire à la somme des fragments visibles et audibles dans un film; car il résulte d'un processus complexe où le spectateur est impliqué.

L'espace ne se réduit pas à la dimension visible, car sur le visible (et l'audible) qui représente déjà l'espace, s'articule nécessairement le non visible pour sa construction. Au sein du film, l'espace est susceptible d'intervenir dans la dynamique du récit. Il peut constituer, tout comme les personnages, l'une des forces actives. Il a une fonctionnalité narrative⁴.

Les distinctions entre espace et lieu sont opportunes dans la recherche, car elles permettront de comprendre comment la frontière se construit dans mon corpus. Mais il faut remarquer que, tant l'espace que le lieu ici abordés, appartiennent également à un autre type d'espace, comme je le verrai par la suite.

1.2.2.2 Les types d'espace

Les différentes composantes que je viens d'évoquer peuvent être lues par des approches plus concrètes du cinéma. De ce fait, pour aborder la problématique de l'espace dans un film, il faut tenir compte du fait qu'un récit filmique agit sur plusieurs types d'espaces. Cependant, les théoriciens ne se mettent pas d'accord pour distinguer les types d'espaces au cinéma.

¹ *Ibid.*

² Michel de Certau cité par Jean-Baptiste Lenglet dans « L'anatomie du « rhizome » in *Étude de l'espace dans Le Désert rouge de Michelangelo Antonioni* », Paris, 2008, p.11.

³ *Ibidem*, p.76.

⁴ *Ibidem*, p.71.

Certains auteurs considèrent l'espace des spectateurs, celui du récit et celui des personnages. Tandis que des théoriciens comme Éric Rohmer proposent une autre classification : l'espace pictural, l'espace architectural et l'espace filmique :

1. **L'espace pictural.** L'image cinématographique, projetée sur le rectangle de l'écran – si fugitive ou mobile qu'elle soit-, est perçue et appréciée comme la représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins belle de telle ou telle partie du monde extérieur.
2. **L'espace architectural.** Ces parties du monde elles-mêmes, naturelles ou fabriquées, sont pourvues d'une existence objective, pouvant elle être aussi, en tant que telle, l'objet d'un jugement esthétique. C'est avec cette réalité que le cinéaste se mesure au moment du tournage, qu'il la restitue ou qu'il la trahisse.
3. **L'espace filmique.** En fait, ce n'est pas de l'espace filmé dont le spectateur a l'illusion, mais un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit. L'espace filmique est donc l'association du champ et du hors-champ¹.

Les trois espaces répondent à trois modes de perception de la matière filmique :

Ils résultent aussi de trois démarches, généralement distinctes, de la pensée du cinéaste et de trois étapes de son travail, dont il utilise, chaque fois, des techniques différentes. Celle de la photographie dans le premier cas, du décor dans le second, de la mise en scène proprement dite et du montage dans la troisième².

En effet, Andrés Gardies distingue quatre types d'espace :

1. L'espace cinématographique (aussi connu comme filmique). C'est l'espace filmé projeté sur l'écran à deux dimensions, qui suppose un effet imaginaire tridimensionnel.
2. L'espace diégétique. C'est l'endroit, existant ou fictif, générique ou spécifique, où l'histoire est supposée se passer. L'espace et le lieu cités plus haut sont compris dans ce type d'espace.
3. L'espace narratif. C'est l'endroit où ont lieu les événements à travers les différentes actions de personnages, ainsi que les événements qui poursuivent

¹ Éric Rohmer, « L'Organisation de l'espace dans le *Faust* de Murnau », Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 2000, p. 83.

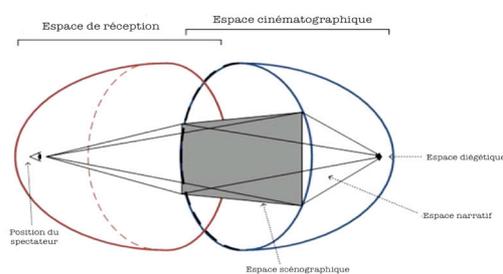
² André Gardies cité par Jean-François Staszak, « Géographie et cinéma : modes d'emploi », *Annales de géographie* 2014, [Consulté le 10.08.2015], Disponible à l'adresse : www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2014-1-page-595.htm

une causalité, une temporalité et une spatialité. L'espace est un partenaire actif de la narration, dès lors qu'il intervient comme force agissante du récit.

4. L'espace de réception. C'est l'espace propre à l'activité du spectateur. C'est l'endroit qu'il parcourt en tous sens, avec ses yeux, sa mémoire, son savoir. C'est la « rencontre » du film et du spectateur, où ce dernier perçoit ici et là, les stratégies à l'œuvre visant à le capter à travers le champ et le hors-champ, et aussi, en lui donnant le « positionnement » narratif du spectateur¹.

Au vu de la complexité qui suppose la classification de l'espace au cinéma, je ferai une combinaison entre les deux systèmes qui puisse répondre à mes questions de départ sur la construction de la frontière et du voyage migratoire.

Je distinguerai quatre espaces : (1) l'espace diégétique et narratif qui ici sera lié à l'histoire et à la narration; en suite, je parlerai de (2) l'espace scénographique, comme le lieu réel de tournage qui inclut la composition de l'image, la mise en scène, la profondeur du champ, le cadrage, la composition de l'image, les tailles de plan, etc. ; il y a aussi (3) l'espace de réception, où se détermine l'expérience cinématographique et cognitive d'un spectateur qui relève les enjeux du montage, par exemple ; et finalement (4) l'espace filmique ou cinématographique qui englobe les trois premiers, car il en est son résultat.



1.2.2.3 Les fonctions actantielles de l'espace diégétique et narratif

La frontière est l'un des sujets principaux de mes films. Elle constitue le fil qui les relie, ce qui me fait revenir à la question centrale de cette recherche : comment cette frontière est-elle représentée dans les films choisis ? Est-elle au niveau diégétique ou scénographique ? Est-elle un lieu, un aspect physique ou au contraire, est-elle un espace imaginaire ? Pour y répondre, il faut penser à la manière dont les lieux – une fois recollés lors du montage - deviennent non pas uniquement un espace diégétique, mais éventuellement des « personnages » porteurs de « valeurs » et des actions constructrices de la dynamique du récit.

¹ *Ibid.*

² Fig.1, Schéma pris d'André Gardies, *L'espace au cinéma, op.cit.*, p. 45.

Greimas, Gardies et même Bordwell suggèrent d'aborder l'espace-lieu comme l'un des principaux « actants » du récit filmique. Dans cette optique ce qui établit le réseau des déplacements des personnages, serait moins le déterminisme et la consécution que la nécessité de se rendre dans des lieux spécifiques pour y acquérir les valeurs¹ dont les personnages ont besoin pour leur quête.

Loin d'être le simple décor sur lequel se déroule l'action, l'espace est un partenaire actif de la narration².

La fonction actantielle de l'espace est représentée par les « opérations élémentaires » ou « récits minimaux » auxquels se résume toute histoire, et que l'auteur définit en termes de relations de conjonction et de disjonction:

Par exemple, le récit typique de l'erreur judiciaire se traduit par une séquence où le sujet se trouve d'abord disjoint de l'espace (il est libre), puis conjoint à lui (il est mis en prison) pour enfin retrouver la disjonction de départ³.

Ce qui m'intéresse ici c'est d'élucider les « fonctions actantielles » de la frontière, considérée comme un espace-lieu. Donc, j'examinerai la frontière non pas seulement comme un objet, mais aussi, comme un personnage au sein de l'espace diégétique.

Or, l'espace et les lieux ne sont pas que de simples toiles de fond ou des paysages neutres, mais des éléments avec un rôle actantiel dans l'histoire du film, qu'il s'agit d'un documentaire ou d'une fiction, comme suggère Bordwell :

Dans sa réalité matérielle de lieu ou d'objet, on conçoit assez bien que l'espace puisse occuper ces deux fonctions d'entrave ou de soutien à la quête du héros. [...] Dans la plupart des films sur l'émigration – qu'est-ce qui pousse les paysans à abandonner leur terre, sinon la pauvreté et l'aridité ? - l'espace hostile apparaît bien avec sa fonction de destinataire puisqu'il entraîne les personnages à s'engager dans la quête d'un mieux-vivre⁴.

¹ Lire André Gardies, *op. cit.*, 1993, p. 149.

² René Gardies, *op. cit.*, 2007, p. 95.

³ Lire André Gardies, *op. cit.*, p. 149.

⁴ David Bordwell, *op. cit.*, p. 78.

Pour Bordwell, il y a des films narratifs où l'espace, dans sa réalité physique, n'apparaît pas comme un simple réceptacle neutre de l'action ; sinon qu'il est lui-même la cause de danger ou le moteur de la quête principale de l'histoire, comme c'est le cas de mes trois films dans lesquels la frontière semble avoir un rôle actantiel. Dans le film *Norteado* l'espace – représenté comme un lieu frontalier - peut être considéré comme co-protagoniste du récit, puisqu'il participe pleinement de la dynamique du film.

1.2.3 L'espace scénographique. Les enjeux du cadre

L'espace ou les lieux qu'on voit dans un film sont projetés à travers un cadre, un cadre qui reproduit ce que l'appareil de prise de vue a sélectionné au préalable pour qu'on le regarde. La frontière qu'on voit ou qu'on imagine dans les films doit alors être considérée dans les limites de ce cadre, ainsi que de ses composantes : le champ et le hors-champ.

Au cinéma, le cadre est à la fois ce qui délimite le support matériel de l'image et ce qui la délimite. Il est donc un espace à deux dimensions.

Pour Dominique Villain, le cadre manifeste deux choses : une intention (la représentation de) et le lieu de la manifestation de cette intention. Ainsi, Villain suggère que le cadre est « une convention contextualisée très importante, car c'est l'écriture d'un film¹ ».

La définition du cadre reste très large, Aumont² propose un classement en trois catégories : le cadre-limite, le cadre-objet et le cadre-fenêtre. Ce dernier m'intéresse davantage, car il concerne le cinéma.

Le **cadre-limite** est la frontière physique entre la représentation et le réel. On le trouve dans la peinture et la photographie, dont la limite clôt l'image.

Le **cadre-objet** est un cadre qui oublie de se faire oublier, un cadre-ornement qui fait de l'ombre à la représentation - ce que Jacques Derrida nomme le cadre impur. On le trouve le plus souvent dans la peinture, dont le cadre immobilise et stocke l'instant, comme Pascal Bonitzer le dit dans *Décadrages*³.

¹ Dominique Villain, *L'Oeil à la caméra*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984.

² Classement de Jacques Aumont reprise par Marie-Joseph Bertini, « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation », publié en Revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture, 2012, [Consulté le 06.07.2014], Disponible à l'adresse : <http://arcee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte&no=258¬e=ok&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=1517139df1doc115993f1bbc1c76f8b3>

³ Pascal Bonitzer, *Décadrages, Peinture et Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.

En revanche, le **cadre-fenêtre**¹ est un cache qui ne démasque qu'une partie de la réalité qui évoque un espace plus vaste. Le cadre fenêtre bouge, parce qu'il est composé de l'ensemble du temps et du mouvement, à l'intérieur duquel les variations de composition sont évolutives, grâce à l'ensemble des plans.

Le cadre fenêtre est largement développé par André Bazin, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Telle fenêtre est une ouverture sur le monde, sur un imaginaire, une ouverture qui montre et qui occulte à la fois en bougeant comme le fait le regard. Au cinéma, le cadre est un « passage » vers un univers, qui reproduit la forme rectangulaire de l'appareil de prise de vue et qui sélectionne et fragmente le réel. Ce cadre est une « fenêtre métaphorique sur l'action² ».

Ce que montre le cadre semble être l'image ou la représentation du lieu où il se passe quelque chose. Le cadre, ou le fait de cadrer, sélectionne ce que l'on voit. Selon Dominique Villain « cadrer est regarder », mais regarder de façon très sélective et subjective, puisque l'espace filmé a d'abord été sélectionné et manipulé : « Cadrer est mettre en évidence les éléments signifiants que le spectateur doit repérer³. »

Le cadre et le cadrage établissent des limites au monde imaginaire que l'on voit dans un film narratif ; les limites sont mises dans les portions d'espace, apparemment continu, que l'on croit voir. Bazin dit aussi que cela est possible grâce aux fonctions des critères narratifs, dramatiques, symboliques ou esthétiques, qui montrent l'existence d'un cadre qui agit comme une frontière de l'image, comme forme géométrique abstraite : « un cadre-limite, qui sépare ce qui est l'image de ce que n'est pas⁴. »

Le choix du cadre aide à la création de sens et, donc, les significations du cadrage dépassent n'importe quelle interprétation du sens. Chaque auteur, chaque film, chaque récit est une forme d'expression particulière dont la mise en cadre joue un rôle important pour la construction du film. Les éléments du cadrage, du décadage, du recadrage et du surcadage ont incidence dans la construction de l'espace diégétique du film qui naît dans la mise en scène et se consolide à travers le regard de la caméra, mais tout cela n'a de sens que face au spectateur.

¹ Concept développé par André Bazin et Jean Renoir lors des années 50.

² Selon Marie Joseph-Bertini, *op. cit.*

³ Dominique Villain, dans le chapitre « Composition, décomposition », 1984, *op. cit.*, p.129.

⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, p.213.

Le cadre est à la fois ce qui délimite le support matériel (ou technologique) de l'image et ce qui délimite l'image elle-même. C'est donc un espace à deux dimensions. Le cadre forme aussi ce que certains appellent « une logique de la perception » ; il impose une logique visuelle, une stabilité formelle idéale, un logos partagé entre ordre et discours, une convention, comme le résume Bordwell.

Ce que l'image donne à voir - à travers du cadre - n'est pas seulement une question de captation de l'espace physique réel, mais une affaire de signification et de construction du sens. Pour revenir au cinéma, ce que le cadre montre peut-être aussi important que ce qu'il ne montre pas.

Selon Jacques Aumont, au moment de sélectionner ce qu'il va filmer, le cadrage institue par sa seule existence une exclusion, celle de tout ce qui n'est pas lui et qui est potentiellement situé sur ses bords et ses abords : le hors-champ.

1.2.3.1 Le champ et le hors-champ

Les films ont besoin d'un contenant ou d'un rideau de fond ; il ne s'agit pas d'un simple décor qui se reconstitue à travers le cadre, mais d'un contexte spatial ou d'un lieu précis qui permet à l'histoire de se dérouler à travers le récit. Dans un film, ces contextes forment un espace composé par le fait de montrer et d'occulter à travers le champ et le hors-champ, afin de créer l'espace filmique.

De ce point de vue, le champ¹, inscrit dans l'image, a la fonction d'inclure, il est actuel. Mais également, le champ est fortement lié à tout ce que l'on ne voit pas. En effet, il tire sa force du fait qu'une autre partie soit cachée.

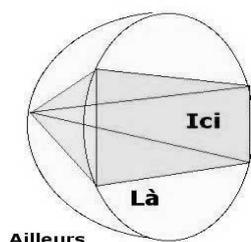
Le hors-champ est la partie extérieure du cadre. Il est ce que l'on ne voit pas, une partie qui est soustraite et qui reste toujours imaginaire. Il est l'espace diégétique qui prolonge le visible et l'agrandit imaginairement, il est un « au-delà imaginaire² ». Le hors-champ exclut, il est virtuel et donne un travail actif au spectateur. Le hors-champ inclut ce que le cadre exclut. Le hors-champ peut désigner la partie de l'espace contigu au visible ou un espace beaucoup plus lointain. Andrés Gardies utilise l'expression « hors-vu » pour désigner la partie de l'espace qui se trouve dans le champ, mais masquée par divers objets.

¹ L'origine du mot « champ » revêt un intérêt tout particulier. Il appartient à la culture médiévale et fait partie du vocabulaire héraldique : le champ figure « un secteur délimité » dans le blason. Au XVIII^e siècle c'est avec l'optique que ce mot poursuivra son lent cheminement, désignant alors une portion de l'image enregistrée par l'œil. On le retrouve un peu plus tard dans le vocabulaire de la photographie et du cinéma où il désigne cette fois la portion de l'image enregistrée par l'œil mécanique de la caméra. Le champ, c'est l'échelle des plans qui décomposent l'image. Bertini, *op. cit.*

² André Gardies, dans l'exemple de la prise de vue de *Picadors*, *op. cit.*, p.19.

Il y a deux types de hors-champ. Le premier est l'espace proche que l'on ne voit pas, mais que l'on pourrait voir si l'appareil de prise de vue changeait de place ou adoptait une autre focale. Le second hors-champ est l'espace lointain, on ne pourra jamais le voir même si l'appareil de prise de vue changeait de place, car il est complètement imaginaire. Afin de les différencier, Andrés Gardies a appelé « là » le hors-champ proche, et « ailleurs » le hors-champ lointain.

Si le champ est la dimension et la mesure spatiales du cadrage, le hors-champ est sa mesure temporelle, et pas seulement de façon figurée : c'est dans le temps que se déploient les effets du hors-champ. Le hors-champ comme lieu du potentiel, du virtuel, mais aussi de la disparition et de l'évanouissement : lieu du futur et du passé, bien avant d'être celui du présent¹ [...] Chaque succession de plans actualise et organise un espace précédemment hors-champ. L'« ici-maintenant » du plan en cours n'est que le « là » du plan antérieur, tandis que le « là » du plan en cours deviendra bientôt un « ici-maintenant »².



3

Dans un film, à tout moment, le champ peut devenir hors-champ et à l'inverse : c'est le principe du montage qui fait fonctionner l'illusion de continuité, du caractère infini et homogène ; sans le hors-champ la continuité disparaîtrait. Le hors-champ peut faire irruption à posteriori. Le jeu entre champ et hors-champ qui peut faire comprendre comment fonctionne la composition de la frontière dans mon corpus d'étude, car je parte de l'hypothèse que mes films construisent la frontière comme un aspect absent du champ.

À travers le cadre filmique : *Los que se quedan*, *Norteados* et *A better life* utilisent champ et hors-champ pour construire la frontière dans leurs histoires et récits. Les trois se servent de lieux et d'objets, de décors et d'endroits réels, afin de construire un espace, celui de la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Plus loin, je discuterai sur le type de frontière qu'ils représentent.

¹ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1990, p. 89.

² André Gardies, *op. cit.*, p.56.

³ Fig. 2, Schéma pris d'André Gardies, *L'espace au cinéma*, 1993, p. 26.

I, 3 « Cadrage, mobilité, point de vue et son dans la construction de l'espace diégétique et scénographique »

L'espace filmique ou cinématographique établit des limites visuelles et imaginaires à travers le rectangle de prise de vue et de l'écran. C'est donc le cadre qui représente ou construit des mondes « réels » ou imaginaires par le biais du champ et du hors-champ. Cependant, il faut rappeler que le cadre n'est pas un simple porteur ou une limite ; d'ailleurs il est très loin de l'être. Selon Bordwell, la sélection d'espace ou de lieux que le cadre produit ne montre pas des limites neutres, mais des visions particulières de ce qu'il contient :

Le réalisateur contrôle les qualités cinématographiques, il ne décide pas seulement de ce qui doit être filmé, mais aussi de la façon dont cela doit être filmé¹.

Je pars du principe que la sélection de ce que le cadre donne à voir, dans mes films d'étude, produit un effet crucial dans la construction de la frontière. En effet, Bordwell souligne les qualités cinématographiques comme éléments techniques au moment de l'étude filmique. Il en propose trois : la photographie, la durée et le cadrage du plan. Ici, je travaillerai sur le dernier, car je crois que cette sélection et composition de l'espace ou lieu, joue un rôle important dans la représentation visuelle de la frontière.

1.3.1 Le plan

Souvent, le plan est considéré comme l'unité minimale de production et d'étude d'un film² ; il y a même des théoriciens comme Christian Metz qui le conçoivent comme l'équivalent d'un énoncé ou d'une phrase en littérature³.

¹ Bordwell, *op. cit.*, p. 277.

² Au début, les premiers films étaient « uniponctuels », faits d'un seul plan; souvent c'était comme si une caméra filmait ce qui se passait lors d'une pièce du théâtre. Alors les plans étaient fixes et uniques. Mais avec Griffith et Eisenstein, la succession des plans atteignit une sophistication inédite avec des jeux sur le nombre et l'échelle des plans, la profondeur de champ et les plans séquences avec travelling et panoramique, c'est-à-dire le montage.

³ Bien qu'il y ait ceux qui affirment que c'est le photogramme et non pas le plan, l'unité minimale d'un film.

David Bordwell soutient que les films sont des systèmes qui possèdent leurs propres règles et logiques de fonctionnement, dont chacun de leurs plans obéit et se fonde sur les mêmes principes. De ce fait, on pourrait prendre n'importe quel plan, même au hasard, pour l'étudier et comprendre la logique du film entier.

Le plan serait donc un échantillon fiable et valable dans une recherche. Il faut rappeler que le mot plan¹ possède au moins quatre sens qui changent selon le contexte.

Ces sens appartiennent à quatre étapes différentes : celle de la pré-production, celle de la production, celle de la post-production d'un film, ainsi que le plan du film achevé. Logiquement, dans le cadre de la recherche, je travaillerai sur le plan dans le film terminé.

À travers le cadre, le plan enregistre la mise en scène d'un certain lieu, ainsi que les décors, le jeu d'acteurs, les lumières qui ont un rôle précis dans chaque système filmique, dans le but de construire ou de représenter une certaine réalité.

Le plan est souvent considéré comme l'unité minimale d'étude de n'importe quel film², mais l'examiner comme l'équivalent d'un énoncé (en littérature) peut impliquer certaines contraintes, parfois plus de difficultés que d'avantages au moment de découper une œuvre filmique, car le plan est fortement lié au temps et, par conséquent, à une durée qui suppose des problèmes relatifs à son extension.

Au vu des circonstances du plan et de sa liaison avec la durée, j'en préciserai quelques types : le plan long ou plan séquence, le plan court ; ainsi que le plan subjectif, plus lié au point de vue (au sens narratif) qu'au temps.

Le plan enregistre l'espace et le temps. En termes ontologiques³, le plan ne suppose pas être seulement une empreinte de l'objet que la caméra enregistre, mais aussi un moulage de sa durée¹.

¹ Suivant ces prémisses, « le plan-peut-être défini du point de vue de l'opérateur ou du spectateur après intervention du monteur. Pour l'opérateur, il s'agit du fragment de pellicule impressionné entre le moment où le moteur de la caméra est mis en route et celui où il est stoppé. Mais le plan tourné peut-être fractionné au montage, coupé aux ciseaux et la première partie collée avec un autre plan, lui-même collé avec la partie suivante du premier plan tourné. On pourra aussi dire que le plan est le morceau de pellicule, sélectionné au montage, ayant défilé de façon ininterrompue dans la caméra, entre le déclenchement du moteur et son arrêt ; ou le plan est le morceau de film tourné sans interruption et sélectionné au montage entre deux raccords », [Consulté le 12.05.2015], Disponible à l'adresse :

<http://www.transmettrelecinema.com/video/les-raccords/>

² C'est Christian Metz qui a largement évoqué l'idée de penser au plan autonome comme la plus petite unité de production de sens d'un film ; cette idée fut critiquée d'absurde. Dans *La Sémiologie en question*, Jean Mitry affirme que chaque plan possède en lui un nombre indéterminable de signifiants qui sont des syntagmes plus minimaux qu'un seul plan, si autonome soit-il. Mitry rappelle que le cinéma n'est pas une langue, même s'il utilise pourtant la langue pour gérer les dialogues ainsi que plusieurs autres formes signifiantes qui ne sont pas considérées par la syntagmatique telles que la musique, les mentions écrites, les mouvements de caméra, etc.

³ Proposés par André Bazin.

Selon Bazin², le plan séquence est l'une des possibilités les plus honnêtes, pures et propres du cinéma, dans le sens où il enregistre le « temps réel » ; à la différence du plan court qui n'enregistre pas du « temps réel », mais des épisodes qui reconstituent le temps lors du montage, comme c'est le cas de mes films d'étude.

Le montage de plans courts n'est plus un moulage du temps, mais une « nouvelle réalité », une « nouvelle réécriture », dans un espace diégétique et filmique. Je considère que le cinéma ne peut pas copier la réalité, comme un acte mimétique reflété dans un miroir. Il en donne toujours un aspect de plus ; en commençant par le caractère artificiel et sélecteur de capturer la réalité à travers le filtre du cadre de la caméra.

Le montage a un rôle décisif lors de la construction d'un récit filmique. Il permet d'actualiser le jeu entre le champ et le hors-champ, il fait « dialoguer » le champ et le contre-champ.

De plus, il aide à transformer un objet ou une série d'objets dans un certain lieu, en un espace diégétique.

Le montage fait évoluer une histoire, en combinant des plans qui devient séquences et, par la suite, forment un récit.

Afin de rendre homogène l'univers du récit, le cinéma classique ou traditionnel utilise une technique de montage qui vise à rendre invisible le passage d'un plan à un autre grâce à un raccord.

Laurent Jullier définit le raccord comme l'ajustement de plans successifs dans un film, pour les enchaîner d'une manière cohérente. « Raccorder deux plans oblige à matérialiser entre eux un point de passage, plus ou moins long et spectaculaire³ ».

La technique du raccord consiste à faire succéder les plans en fonction des aspects suivants:

¹ Michel Bertolini développe les concepts de l'empreinte photographique et cinématographique proposés par André Bazin : « Cette empreinte est témoignage de ce qui a été une fois, face à l'objectif du photographe, en tant que présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin ». Pour plus d'information, lire « L'image entre trace de la présence et vision de l'absence dans la réflexion d'André Bazin ». [Consulté le 27.03.2015], Disponible à l'adresse : http://www.academia.edu/7331264/Limage_entre_trace_de_la_pr%C3%A9sence_et_vision_de_labsence_dans_la_r%C3%A9flexion_de_Andr%C3%A9_Bazin

² À l'origine, il s'agissait d'un concept théorique, mais lors de l'après guerre, le plan long ou plan séquence est devenu très utilisé dans les tournages des films de la nouvelle vague. François Jost dans « Cinéma et récit » in *Le récit cinématographique*, op.cit., p. 24.

³ Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, Paris, Nathan Cinéma, 2002, p. 53.

Du **mouvement**. Un personnage amorce un mouvement dans le plan 1 et le termine dans le plan 2.

Du **regard**. Un personnage regarde hors-champ dans le plan 1 et on voit l'objet de son regard dans le plan 2.

Du **son**. Ce que l'on entend dans le plan 1 se poursuit selon la même intensité sonore dans le plan 2.

De la **lumière**, du **décor**. Ils doivent être homogène d'un plan à un autre.

De l'**axe**. Lorsqu'on passe d'un plan d'ensemble à un plan rapproché ou l'inverse sans que la caméra n'ait changé d'axe, c'est-à-dire d'angle de prise de vue.

Du **rythme**. Il est employé dans les films d'action pour soutenir le rythme. Il s'agit de terminer le plan 1, par un panoramique rapide dans un sens et de débiter le plan 2 suivant par le même procédé.

De **formes analogiques**. Il se sert d'une similitude de formes ou de couleurs pour raccorder deux plans¹.

1.3.1.1 La pragmatique du plan et du cadrage

Dans le but d'établir les termes techniques que j'utiliserai dans l'analyse des séquences de mes films, j'ai résumé les définitions des prises de vues pour l'étude de n'importe quel film. Ce sont des termes proposés par des théoriciens comme David Bordwell, Jacques Aumont, André Gardies et Laurent Jullier², qui décrivent la façon technique dont on peut étudier la composition de l'image filmique ; concrètement dans cette recherche, la composition de la frontière.

Il convient de remarquer que les réalisateurs ne sont pas attachés à une terminologie précise. Ces notions seront pratiques lors de l'étude des films. On trouvera ci-après plus de détails sur la façon dont se compose l'image au cinéma. Ce sont des citations quasiment textuelles, de trois théoriciens mentionnés, que je tâcherai d'exemplifier avec des photogrammes des films d'étude.

1.3.1.2 L'angle de prise vue

Le cadre ne comprend pas l'espace qui se trouve à l'intérieur de ses limites, mais aussi une position depuis laquelle les éléments composants de l'image sont vus ou aperçus par le spectateur.

¹ Classement de « raccord » proposée par Cécilie Paturel, [Consulté le 12.11.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.transmettrelecinema.com/video/les-raccords/>

² Information consultée dans *L'art du film. Une introduction, ainsi que dans Le récit filmique et Lire les images et L'analyse de séquences*, de Bordwell, Gardies et Jullier, respectivement.

Telle position est, le plus souvent, celle de la caméra ou de l'appareil de prise de vue. Bordwell et Julier rappellent que le cadre implique l'existence d'un angle de cadrage qui détermine la position imaginaire du spectateur face à la scène montrée.

Ces angles sont incalculables, car la caméra peut occuper n'importe quel point de l'espace. Cependant, pour clarifier, Bordwell propose l'existence de deux types d'angles, ainsi que des sous-divisions.

1. Angle vertical. Il y a trois types principaux: (1) l'angle normal, où l'axe de prise de vue est horizontal, est très courant, (2) et (3) l'angle plongé qui met « au-dessus » de ce qui est filmé, regardant vers le bas, et (4) la contre-plongée qui fait regarder « par-dessous ».



2. Angle horizontal. Il faut observer si les horizontales du cadre sont parallèles à l'horizon, parallélisme qui a des conséquences sur l'impression de « stabilité » que donnent le cadre et les éléments filmés. Principalement, il y a deux types d'angles horizontaux : l'angle normal dont les horizontales du cadre sont parallèles à l'horizon, comme on voit dans l'exemple (5); et l'incliné, dont l'horizon et les horizontales du cadre forment des diagonales, comme il est illustré dans les figures (6) et (7).

¹ La figure 1 correspond à un angle normal. Les figures 2 et 3 illustrent un angle légèrement plongé. Enfin la figure 4 est l'exemple d'une contre-plongée. Photogrammes de plans de *Los que se quedan*, 2008, support DVD, © La sombra del Guayabo.



5



6

7¹

1.3.1.3 Fonctions du cadrage

Quel que soit le film, ses angles de prise de vue et ses respectives tailles de plans ont une raison d'être ou bien, selon Bordwell, une fonction qui dans l'ensemble du film a une signification particulière.

Généralement, une contre-plongée peut vouloir dire qu'un personnage est tout-puissant, tandis qu'une plongée aura l'effet contraire. Cela ne veut pas dire qu'il y a des significations définitives aux types d'angles.

Les photogrammes extraits de *Los que se quedan*, n'ont pas du tout le sens habituel que je viens d'évoquer. Par ailleurs, la logique du film « désobéit » aux potentielles significations de ce jeu du cadrage et donne de nouveaux sens à ces métaphores, comme je le démontrerai plus loin.

Chacun des films a conféré un sens et une fonction à ses angles respectifs et tailles de plans. Comme le dit bien Bordwell², les significations et les effets, par exemple, sont toujours produits par la totalité des opérations d'une œuvre qui la fondent comme système.

1.3.2 La mobilité du cadre. Spécificité filmique

Dans les films choisis, la frontière est récurrente en tant que sujet ou thématique. Elle est dans les films sans nécessairement apparaître comme un matériel ou de concret ; elle fait partie de l'espace diégétique, mais pas forcément de l'espace du récit.

¹ La fig. 5 est un angle horizontal normal ; les figures 6 et 7 sont des angles inclinés. *Los que se quedan*, 2008, © *ibid.*

² Lire Bordwell, *op. cit.*, p. 292.

Je suppose que représenter sans montrer doit être un défi pour les cinéastes, qui doivent trouver un compromis entre les élans de leur imaginaire visuel, leurs machines et leurs mouvements respectifs.

Or, l'image du cinéma peut être analysée dans sa relation champ et hors-champ, type d'angle ou taille des figures. Toutefois, il faut tenir compte du fait que, à la différence de la peinture ou à la photographie, le cadrage au cinéma est mobile ; il peut donc évoluer dans l'espace et le temps. De plus, l'usage de cette mobilité apporte énormément à la construction du sens d'un récit, car elle contribue à la représentation d'une frontière comme partie importante d'une histoire filmique.

La mobilité du cadre a aussi des conséquences sur les tailles de plans, les angles et les hauteurs : un travelling avant changera un plan d'ensemble en gros plan ; un mouvement de grue vertical, une contre-plongée en plongée¹.

Le mouvement apparaît lorsque le cadrage des objets change, ainsi qu'au moment où l'angle de prise de vues et la taille du plan se modifient au sein d'un même plan. Le cadre confère une position imaginaire, sa mobilité entraîne celle du spectateur : on se rapproche ou on s'éloigne des objets.

1.3.2.1 Les mouvements du cadre dans l'espace scénographique

La mobilité du cadre² multiplie les informations spatiales sur une image. Les mouvements collaborent à la spatialité d'un récit filmique, car leurs déplacements contribuent à la création du champ et du hors-champ ; ils participent au déroulement des systèmes filmiques, car ils produisent un effet particulier à l'écran.

Entre les mouvements les plus utilisés dans les films narratifs³, il y en a trois qui sont essentiels.

1. Les **panoramiques ou basculements** : la caméra – toujours fixe-pivote de manière horizontale. L'appareil ne se déplace pas, mais vire. La caméra « panote », en donnant l'impression de « bouger la tête ».

¹ *Ibidem*, p. 303.

² Il est important préciser que le terme mouvement du cadre et « mouvement de caméra » sont souvent compris comme des synonymes, bien que cela ne soit pas forcément vrai.

³ David Bordwell, *op. cit.*, p. 297 et 298.

1¹

2. Le **panoramique vertical** produit l'impression d'un déroulement de l'espace de bas en haut ou de haut en bas. Ces panoramiques supposent une continuité de l'espace, dans ses dimensions horizontales ou verticales. D'ailleurs, l'idée de continuité fait imaginer le champ, vers le hors-champ.

3. Le **travelling**² est le mouvement qui consiste à l'enregistrement et au déplacement de la caméra simultanément. Celle-ci peut être placée sur n'importe quel support mobile : une grue, un chariot, une voiture, tenue à l'épaule par le cameraman en train de marcher, etc. En termes techniques, un travelling produit un mouvement fluide, qui peut aller en ligne droite ou en courbe.

Dans un travelling, sans quitter le sol, l'appareil se déplace dans toutes les directions. On distingue le travelling horizontal ou latéral, avant, arrière, vertical et circulaire. Cette mobilité du cadre « substitue à notre regard et à notre attention le vagabondage de l'œil de la caméra³. »

Ci-après, il y a un bref descriptif sur les différents types de travelling⁴. N'importe quel type de travelling peut se combiner avec le panoramique (panote) pour devenir une figure plus complexe, tant à réaliser qu'à analyser. Le travelling est parfois difficile à détecter.

Le travelling vertical. C'est un mouvement qui fait descendre ou monter la caméra vers un sujet ou une action. Il y en a deux types : le vertical haut (quand il s'élève au-dessus de l'objet profilmique) et le vertical bas (quand il descend). Ce travelling vertical est souvent utilisé en introduction d'une séquence, pour révéler progressivement le lieu et l'action.

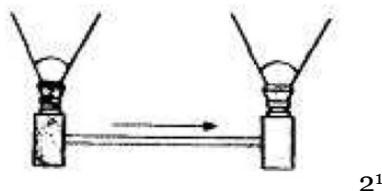
Le travelling horizontal ou latéral. Il suit un sujet ou un personnage qui est au cœur de la séquence. Le mouvement de la caméra accompagne généralement le même rythme que le sujet. Cela donne du dynamisme à la scène.

¹ Fig. 1, Mouvement panoramique ou panote. Image prise sur le site : <http://son-image.fr/home/analyse-filmique-les-mouvements-de-camera/>

² En anglais, travel signifie voyager. Ce mouvement indique tout déplacement de la caméra (et de son pied) horizontalement ou verticalement. Dans ces origines, le travelling correspondait à l'usage d'un chariot ou de rails pour empêcher les heurts lors d'un mouvement de caméra. Actuellement, le terme a évolué et s'emploie pour appeler tout mouvement de caméra qui semble utiliser des rails, même si la technique est autre. Donc, ce qu'on voit à l'écran peut-être plus un résultat qu'un procédé.

³ *Ibidem*, p. 299.

⁴ Les informations concernant le travelling ont été consultées et résumées d'après les lectures de *Lire les images* de Laurent Jullier, *Perceptions et usages des mouvements de caméra* de Florent Wolff.

2¹

Le travelling avant. La caméra s'approche de l'objet. Il permet aussi de suivre un personnage, d'en adopter le point de vue. Le travelling avant peut avoir une valeur dramaturgique forte².

Le travelling arrière. Il suit le même principe que le travelling avant, dans le sens opposé. Ici la caméra recule, s'éloigne du sujet filmé.

3³

Le travelling est une figure dominante dans la contribution à une perception somatique du film. Il est ordonnant et indexical : un « index pointé⁴ ». Selon leur direction, les travellings portent un sens différent.

Un travelling en arrière met de la distance par rapport à un élément profilmique. Ce type de travelling peut être un introducteur qui, paradoxalement, instaure une distance par rapport au temps. Un travelling avant peut être un mouvement directif. Il pointe¹ un attribut du profilmique en éliminant d'autres éléments placés dans le hors-champ contigu. Il isole des personnages.

En effet, *A better life* est l'un des films du corpus d'étude qui s'en sert le plus des travellings, comme on le verra dans la deuxième partie de cette thèse

1.3.2.2 Fonctions des mouvements de cadre

Les mouvements de cadre ont un rapport avec le fonctionnement de l'espace scénographique. Ils donnent des informations spatiales, comme lorsqu'un mouvement de l'appareil décrit le décor dans lequel les personnages vont rentrer. Bien qu'un mouvement de caméra puisse avoir un lien avec les personnages, celui-ci ne sera pas forcément fixé sur les personnages. La mobilité du cadre aura aussi une fonction déictique, un mouvement non motivé par un déplacement à l'intérieur de l'image révélera une information narrative.

¹ Fig. 2. Mouvement de travelling latéral. Image prise sur le site : <http://son-image.fr/home/analyse-filmique-les-mouvements-de-camera/>

² Lire Cécilie Paturel, « Le travelling », [Consulté le 12.05.2015], Disponible à l'adresse : <http://www.transmettrelecinema.com/video/le-travelling/>

³ Fig. 3. Mouvement de travelling avant ou arrière. Image prise sur le site : <http://son-image.fr/home/analyse-filmique-les-mouvements-de-camera>

⁴ Lire F. Wolff, *Perceptions et usages des mouvements de caméra*, Université Montréal, 2003, p. 25.

Dans mes films d'étude, les mouvements du cadre sont liés aux déplacements migratoires, ainsi qu'à la proximité ou l'éloignement physique et imaginaire du voyageur migratoire vis-à-vis de la frontière matérielle.

Au sens large, les panoramiques ou travellings auront un rapport important avec le fonctionnement de l'espace filmique. Ses mouvements affectent sur la perception de l'espace filmique : « À chaque type de mouvement du cadre correspond une conception particulière de l'espace² ». Il y a deux aspects du mouvement du cadre : la position physique du cadre (la caméra) et ce qui se passe à l'intérieur de celui-ci (ce qu'on voit dans le champ visuel). Casetti et Di Chio parlent d'une dichotomie : statisme/ dynamique avec quatre variations³.

Espace statique-fixe. Celui des images fixes des environnements immobiles.

Espace statique-mobile. C'est le statisme de la caméra et le mouvement des figures ou des éléments (éclairage, objets) dans le cadre (fixité de point de vue).

Espace dynamique-descriptif. C'est le mouvement de la caméra liée à celle de la figure. La caméra se déplace pour mieux représenter le mouvement des gens (grue panoramique...).

Espace dynamique-expressif. C'est le mouvement de la caméra dans une relation dialectique et créatif avec la figure. C'est l'appareil de prise de vue, et non le personnage avec le mouvement de son regard, qui décide ce qui doit se voir.

Au cinéma le cadrage ne s'inscrit pas seulement dans l'espace, mais également dans le temps - sa spécificité. Un mouvement du cadre ou de caméra évoluera non uniquement à travers la mobilité, mais aussi dans la durée.

Dans un récit filmique, la mobilité et la durée d'un cadrage peuvent déterminer le rythme d'un plan ou d'une scène. Le rythme et la vitesse d'une série de mouvements du cadre contribuent à la construction et perception de la dimension temporelle.

En comparant *A better life* et *Norteadó*, on observe que le premier favorise des mouvements courts et unidirectionnels, tandis que le second préfère les travellings lents, étirés, souvent combinés à des panoramiques.

¹ *Ibid.*

² Pour plus d'information lire David Bordwell, *op. cit.*, p. 306.

³ Casetti et Di Chio, p. 144-146, cités par Juana Macías in "Metamorfosis del encuadre. Una aproximación a la noción de encuadre cinematográfico a través de *Blade Runner*", Universidad Complutense, 1998. Consulté le 14.01.2013], Disponible à l'adresse : <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/53juana.htm>

Un mouvement de caméra crée ses propres effets : la vitesse d'un mouvement de cadre peut être justifiée par des effets narratifs, un rapide travelling avant vers un objet peut permettre d'en souligner l'importance dans l'intrigue¹ ; les détails seront donnés lors de la deuxième partie de la thèse.

1.3.3 Le point de vue. Une question diégétique et narrative

Le point de vue (PV)² forme un axe théorique important de mon travail, car c'est une partie complémentaire lors la construction narrative de mes films. Au sein de la représentation filmique de la frontière, le PV est lié à la composition de l'espace de l'histoire et de l'espace du récit filmique, mais il est également associé au cadre et au cadrage, ainsi qu'à leur respectif champ et hors-champ.

Pour que la frontière, ou plutôt sa représentation, puisse « opérer » dans un film, il faut non seulement un cadrage particulier, qui « montre » et « cache » certains aspects, mais aussi il est essentiel d'envisager le positionnement du cadre et de la caméra : c'est le PV. Par ailleurs, je crois que cadre et le PV sont aussi indissociables que la forme et le contenu.

En principe issu des études littéraires, le point de vue, largement développé par le fondateur de la narratologie Gérard Genette, possède trois fonctions retrouvées au cinéma.

1. Le point de vue est d'abord l'emplacement, physique ou imaginaire, où une représentation est produite ; dans le cas du cinéma c'est la situation ou localisation de la caméra. Il est connu aussi comme le PV visuel ou optique.

2. Le point de vue est aussi un problème de mode déterminé par les rapports entre l'histoire racontée et le récit. Il est connu comme le PV cognitif ou narratif, car il est lié à la question de savoir. C'est la focalisation, selon Genette³.

3. Le troisième niveau du point de vue est une opinion ou le sentiment à propos d'un sujet ou d'un événement, il est connu comme le PV idéologique. Dans les films d'étude, la frontière n'a pas un positionnement idéologique clair.

Or, dans cette thèse je m'intéresserai aux deux premières fonctions du PV, voire, sur les fonctions visuelles et narratives. Pour ce qui concerne le PV narratif, je ferai appel au classement de Genette focalisation⁴:

¹ *Ibidem*, p. 30.

² Pour simplifier, j'utiliserai l'abréviation PV pour me référer au point de vue.

³ Lire Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁴ Classement de J Kaempfer et F. Zanghi, « Méthodes et problèmes. Perspective narrative », Université de

1. La focalisation zéro (ou omniscience) ou l'absence d'un point de vue délimité. Elle apparaît dans le récit où le narrateur sait tout et voit tout.

2. La focalisation interne, dont le narrateur dit ce que sait tel personnage. Il ne sait et ne voit que ce que sait et voit un personnage donné (« focalisation interne fixe »), ou bien plusieurs personnages successivement (« focalisation interne variable »), ou quand il revient sur un même événement, selon les PV de personnages différents (« focalisation interne multiple »).

3. La focalisation externe : le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage. Le narrateur est un observateur objectif, impartial. Pour Genette ce type de focalisation est limité aux perceptions visuelles (et parfois auditives) d'une sorte de témoin objectif et anonyme dont le rôle se réduirait à constater du dehors ce qui se passe. Les films d'étude n'ont pas de « voix-je » ou de voix narratrice à la première personne, ni de narrateur, ni de commentateur extérieur. Dans *Nortado*, la caméra s'obstine à suivre Andrés, également aux témoins de *Los que se quedan*, ainsi que Carlos dans *A bette life*, comme on verra plus loin.

Or, la focalisation est mobile, car, comme Genette précise, elle peut être externe sur un personnage et interne sur un autre (dans cette dernière, le spectateur accompagne un acteur et prend connaissance des informations narratives en même temps que lui).

Le PV et ses différents niveaux de lecture sont aussi mobiles, comme cela se produit aussi avec le cadre filmique et son champ et son hors-champ. Le cadre filme des objets et des lieux pour en produire un espace diégétique, mais ce cadre sélectionne de manière subjective et se sert de plusieurs facteurs, comme l'emplacement de la caméra et donc le PV, dans un sens matériel et figuré. Ces objets et lieux filmés créent un objet diégétique consacré à contenir des objets diégétiques, des actions, des non-actions, ainsi que la caméra, comme dit Aumont.

Tout lieu diégétique filmé de l'intérieur contient ainsi le PV à partir duquel il est généré. C'est pourquoi le PV joue un rôle crucial dans la construction de l'espace diégétique. Il est aussi bien à la frontière entre le cadre et le hors-cadre, mais entre le champ et le hors- champ¹.

Lausanne, 2003, [Consulté le 10.01.2014], Disponible à l'adresse :

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnsommar.html>

¹ Jacques Aumont, 2008, *op. cit.*, *passim*.

Cette liaison entre PV et cadre, que ce soit au niveau de l'emplacement visuel ou comme aspect narratif, fait partie des éléments constructeurs d'un espace diégétique et, pour autant, de la spatialité dans mes films, dont la frontière est une thématique partagée.

Comme au cinéma l'image est aussi liée au son, Michel Chion¹ propose de penser aussi au point d'écoute ou point sonore. Le point d'écoute, comme celle du point de vue, ne se pose donc pas seulement en termes de localisation, mais aussi en termes de « Qui écoute ? ». Mais j'y reviendrai plus loin.

1.3.3.1 Voir et savoir

Comme les différentes conceptions de point de vue sont de l'ordre narratif, elles sont aussi pertinentes dans l'étude d'un film narratif. C'est pourquoi elles sont étés rapidement transposées au cinéma, notamment par F. Jost, Jacques Aumont et Michel Marie, qui ont le plus théorisé sur le sujet.

En général, ils distinguent plus précisément le PV visuel (voir) et le point de vue cognitif-narratif (savoir)², afin de répondre aux spécificités du film. Au cinéma, le mode narratif et cognitif du PV est différent de celui de la littérature.

On ne voit pas de la même manière au cinéma et dans un roman. De fait, contrairement à un récit littéraire, le film « peut montrer ou imiter l'histoire qu'il raconte ». Selon Goliot-Lété, dans le cinéma il faut mieux séparer la dimension visuelle de la dimension cognitive du PV.

Le langage cinématographique signifie en imitant, il raconte en montrant, sans s'interdire pour autant, par endroits, de raconter sans montrer (en utilisant les voix et les mentions écrites). Le cinéma, c'est de la diégésis + de la mimésis, c'est du telling + du showing. Il n'est donc pas étonnant que la question du PV au sens le plus général soit amené à se diviser³.

Au lieu de mots et des phrases, le cinéma utilise des images en mouvement et du son pour raconter. Dans les films le PV possède un emplacement plus « matériel » que dans les romans, un emplacement plus physique qui traduit la présence du cadre, comme instance narrative et comme filtre sélectionneur.

¹ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Collection Essais, Cahier du cinéma, 1982, p. 51.

² Anne Goliot-Lété dans « Lacombe Lucien et la question du point de vue », Université Paris Diderot, 2012, [Consulté le 12.04.2014], Disponible à l'adresse :

<http://www.univ-paris-diderot.fr/DocumentsFCK/clam/File/Anne%20GOLIOT-LETE.pdf>

³ *Ibid.*

1.3.3.2 Monstration/ ocularisation

Selon François Jost, la première fonction du PV, donc sa partie visuelle, (la localisation pour Genette) est connue comme ocularisation. Ensuite, il propose deux sous-classifications. Les premières sont internes, elles équivalent au plan subjectif, vue subjective et caméra subjective ; elles sont distinctes des « images mentales », introduites par un effet d'optique que Jost appelle modales.

Les deuxièmes ocularisations sont connues comme zéro ou absence d'ocularisation. Ce sont des points de vue non marqués. Dans cette sous-catégorie Jost ajoute l'ocularisation spectatorielle où le PV est marqué, mais il ne correspond pas au regard d'un personnage.

Dans la monstration externe, André Gardies ajoute une sous-classification : la monstration masquée, une vision panoptique prodiguant un savoir maximum ; et la monstration marquée où le PV de la caméra se marque sans se confondre avec celui d'un personnage, il n'est ni subjectif ni ordinaire. Ce type de monstration donne lieu à une autre distinction.

Soit l'image, en cachant le spectacle perçu par le personnage, crée une frustration du spectateur ; car il reste en situation d'extériorité, et donc, le sens se concentre sur le hors-champ ou le non-vu. Soit, l'image en montre trop au spectateur, comme ce produit dans une mise à distance de celui-ci : La monstration est marquée à cause de cette distanciation¹.

Pour aborder le point d'écoute, M. Chion emprunte aussi les classifications de Jost : ocularisation et monstration respectivement, et il ajoute le terme auricularisation, et ses dérivations : auricularisation zéro/ interne.

1.3.3.3 Focalisation/ Polarisation

Le second niveau du PV est le cognitif ou narratif, tout ce qui concerne le savoir. François Jost garde le mot focalisation employé par Genette, ainsi que sa tripartition: focalisation interne, externe et spectatorielle (dans le régime de l'omniscience).

Tandis que Gardies change ce terme en polarisation, il y en a trois types : celle du personnage, celle du spectateur, et celle de l'énonciateur ; cette dernière est égale à une insistance sur l'infériorité cognitive du spectateur.

¹ *Ibid.*

1.3.4 Le son

Cela ne fait pas longtemps que les théories du cinéma ont inclus le son comme élément d'étude. Pendant plusieurs années, il était impossible d'en garder des traces, les auteurs intéressés travaillaient donc avec des documents verbaux (les textes des scénarios et des dialogues), ainsi qu'avec des photogrammes privés de mouvement¹.

Ce sont Michel Chion², Pierre Schaeffer, et aussi Laurent Jullier qui, depuis la fin des années 80 ont revendiqué la dimension sonore des films. Ils soutiennent que l'audio et le son donnent une « valeur ajoutée » à l'image, un enrichissement qui se répercute dans la construction d'un ensemble filmique.

Pour Chion, le son n'est ni un élément indépendant de l'image, ni son obligatoire soutien : « Il est l'image sonore du son imagé ». Cette dichotomie entre l'image et le son est présente lorsqu'on est face à un film parce que, dans le termes de Chion, on « audio-voit » un film, et on le fait grâce à une réception sonore qui exerce une influence sur ce que l'on voit et inversement ; processus que le chercheur nomme « l'audio-vision ».

On projette sur l'image à partir de ce qu'on entend, et sur le son à partir de ce qu'on voit. Et, en dernier ressort, on reprojette le tout sur l'écran. Pourquoi? Parce que dans les conditions du cinéma, l'écran est un support de projection, et que le son, lui, comme le rappelle Christiane Sacco, n'a pas de support³.

Puisque le son n'a pas de cadre, à différence de l'image, son étude implique une grande complexité, car il ne se trouve pas dans un domaine homogène. Le son a des modalités d'écriture, en effet, tant la musique que les bruits ou les paroles, tous passent par le même canal sonore, et ils peuvent être d'une nature très dissemblable, et ils se lient avec ce qui défile dans le champ⁴. Chion propose plusieurs catégories sonores.

¹ Lire Michel Chion, *op. cit.*, p.34.

² En effet, Michel Chion a publié une vingtaine de livres, ainsi que de nombreux articles dont il problématise sur le son, la voix, le point d'écoute et l'audio-vision, parmi d'autres aspects de la dimension sonore des films. Disponible à l'adresse : <http://michelchion.com/texts>

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

1.3.4.1 Les catégories du son

Il y a trois critères du son pour mieux comprendre son fonctionnement. Il s'agit du son phonétique (les paroles), de la musique et des bruits ; des critères qui seront toujours liés à l'image.

Examinées par Jeanne Grandjean, les trois composantes mentionnées possèdent des fonctions particulières.

1. La parole/le dialogue représente le principal vecteur de l'information. Elle donne en général le sens premier du film.
2. Les bruits donnent une impression globale de réalisme au film. Ils sont nécessaires pour donner une ambiance, un environnement, une atmosphère aux images. S'ils venaient à manquer, il y aurait un silence dérangeant.
3. La musique est aussi, souvent, subordonnée au dialogue. Elle intervient dans les moments où les personnages ne parlent pas ou dans ceux qui sont dénués d'autres effets sonores. Elle peut cependant accompagner aussi des scènes dansées, des séquences de transition ou des moments émotionnels forts¹.

Pour Chion chacune de ces catégories a également des caractéristiques qui lui sont propres, comme les accents, le timbre et les intonations dans les paroles; le rythme ou la sonorité des instruments dans la musique.

Il existe des caractères communs aux trois types de sons², dont l'intensité sonore est la plus remarquable.

1.3.4.2 La situation spatiale et le point d'écoute

Les paroles, comme la musique et les bruits se trouvent tous en fonction de la situation spatiale de leur source ou leur point d'écoute, comme le résume Moinereau³. Par rapport à l'emplacement des sources sonores, Chion suggère encore une triade: le son in, le son hors-champ et le son off.

¹ Dans « La bande son », Jean Grandjean fait un résumé et une série des activités pratiques sur l'étude du son sur certains extraits de films mythiques, [Consulté le 08.07.2015], Disponible à l'adresse :

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7lsfEwOwwicJ:www.lamediatheque.be/ext/thematiques/films_a_la_fiche/PDF/Archipel-bande son.pdf](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7lsfEwOwwicJ:www.lamediatheque.be/ext/thematiques/films_a_la_fiche/PDF/Archipel-bande+son.pdf)

² J'emprunte une partie de la synthèse de Francisco A. Ferreira qui, dans le dossier pédagogique « Formation sur le son au cinéma », 2008, fait un résumé des postulats les plus importants de Michel Chion en rapport au son, [Consulté le 25.07.2015], Disponible à l'adresse :

<http://www.clairobsecur.info/files/429/LACBsonFERREIRA.pdf>

³ Pour plus d'information lire : Laurence Moinereau, « Initiation au vocabulaire de l'analyse filmique », voir la séance du son qui aussi résume les postulats plus importants de Michel Chion au sujet du son. Cours en ligne, [Consulté le 14.07.2015], Disponible à l'adresse :

<http://www.centreimages.fr/vocabulaire/s10/S10Definition.html>

- 1) Le **son in** : la source est visible à l'écran.
- 2) Le **son hors-champ** où la source n'est pas visible, elle peut être imaginativement située.
- 3) Le **son off** provient d'une source invisible et non-diégétique ; la voix off et la musique de fosse sont les sons off les plus fréquents¹.

Chion redouble la triade et la relie à la situation spatiale de la source :

- 1) Le **son ambiant** correspond au son englobant, qui enveloppe une scène et baigne tout l'espace diégétique, sans soulever la question de la localisation et de la visualisation de ses sources.
- 2) Le **son interne** définit les sons de l'intérieur, physique ou mental d'un personnage, sa respiration ou ses battements de cœur (les sons internes-objectifs) ou ses voix mentales, souvenirs sonores (sons internes-subjectifs).
- 3) Le **son on the air** (sur les ondes) désigne les sons présents dans une scène, mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, entre autres².

Chion définit le point d'écoute par rapport aux différents événements sonores réalistes que lui propose le film, comment est situé le spectateur.

La question du point d'écoute se pose en termes de localisation et en termes de « qui écoute ? ». La notion de point d'écoute peut avoir deux sens, pas forcément liés.

Un sens spatial, un point à partir duquel on peut dire que nous entendons un son comme proche ou lointain de nous, point qui soit concorde avec la place de la caméra, soit en est différent (c'est le cas du personnage éloigné dans l'image et de sa voix entendue proche)³.

Un sens subjectif : un son qui permet au spectateur d'adopter le point d'écoute d'un personnage, comme s'il étendait avec ses oreilles.

Le caractère subjectif d'un son peut être indiqué par : son association avec l'image d'un personnage écoutant, un traitement acoustique conforme à la situation spatiale du point d'écoute liées à l'état du personnage qui entend⁴.

¹ La musique qui accompagne l'image depuis une position en dehors du lieu et du temps de l'action; la musique de fosse s'oppose ainsi à la musique d'écran, qui émane d'une source située directement ou indirectement dans le lieu et le temps de l'action.

² Francisco A. Ferreira, *op. cit.*, 2008.

³ Michel Chion, *Le son au cinéma*, *op. cit.*, p. 51 et 53.

⁴ Laurence Moinereau, « Initiation au vocabulaire de l'analyse filmique », *op.cit.*

Les notions de point de vue et de point d'écoute seront approfondies lors des découpages séquentiels qui se feront dans la deuxième partie de la thèse.

1.3.4.3 Les effets entre le son et l'image

Au cinéma, il faut aussi tenir en compte du fait que le montage peut aussi juxtaposer des images et des sons, et donner une ample gamme d'effets fondés sur des coïncidences ou des disjonctions. Chion dit que ces combinaisons variables peuvent aller du parfait synchronisme à l'asynchronisme le plus total.

Dans le synchronisme les sons diégétiques coïncident généralement avec ce que montre les images. Comme les unités du montage sonore sont indépendantes de celles du montage visuel (les plans), les effets de chevauchement entre les unes et les autres peuvent être très nombreux au cinéma¹.

Selon Chion, ce synchronisme ou asynchronisme entre le son et l'image peut déterminer des effets rhétoriques d'analogie, d'accentuation, de décalage, de contrepoint. Ils sont cités ci-contre :

La ponctuation, un aboiement de chien, ou un téléphone qui sonne, sont des moyens discrets pour souligner un mot, ou fermer une scène ; on parle alors de ponctuation sonore.

La redondance ou l'effet empathique : c'est l'effet créé par une musique qui est ou semble en harmonie avec le climat de la scène. Parmi les effets de l'asynchronisme nous trouvons : le contrepoint, l'effet anempathique et la dissonance audiovisuelle. Le premier se produit lorsqu'il y a un écart entre l'image et le son, au niveau du sens et de l'effet provoqué.

L'anempathie est un effet d'indifférence ostensible d'une musique ou d'un bruit au caractère tragique de la scène dans laquelle ils interviennent. La dissonance audiovisuelle est un effet de contradiction entre un son ponctuel et une image ponctuelle, ou entre une ambiance sonore et le cadre dans lequel on l'entend.

La plupart de ces effets reposent sur l'usage de sons off, qu'il s'agit de bruits, de voix, ou de musique, comme on verra plus loin. On a vu qu'au cinéma l'image s'analyse en suivant les tailles des plans, du cadrage, de la profondeur du champ, parmi d'autres possibilités. Merlier² a transposé ses éléments au son, pour comprendre sa composition en rapport avec l'image.

¹ Francisco A. Ferreira, *op. cit.*

² J'emprunte quelques transpositions proposées par B. Merlier, « La musique au cinéma relations son-image analyse et composition », [Consulté le 26.07.2015], Disponible à l'adresse : <http://www.maaav.fr/documents/MusiqueAuCinema.pdf>

Quatre valeurs du cadre

L'image

Plan d'ensemble (paysage, décor,
personnages)
Plan moyen (personnage en pied)
Plan rapproché (américain = mi-cuisse)
Gros plan (buste, visage...)

Le son

Tous les sons sont d'égale importance
musiques, ambiances, dialogues...
Certains sons prédominent, les dialogues
sont en avant, les autres sont plus discrets
Prise de son rapproché
Un élément de la bande-son est
prépondérant . Ce son signifie quelque
chose de particulier. L'effet est fort.

Merlier relie au cadrage de l'image la taxinomie dont Chion distingue les sons in, les sons hors-champ et les sons off ; ainsi que les sons internes (dont la voix intérieure), le son ambiant et le son on the air.

Cadre, hors-cadre

Son in, dans le champ ; son hors-champ ou
off (sans rapport avec l'image) les musiques
de films sont *off* (ce qui permet
éventuellement d'en dire plus que l'image)

Les différents types de sons peuvent être hiérarchisés, les uns par rapport aux autres sur la bande son ; Merlier les associe à la profondeur du champ.

Premier plan milieu arrière plan

Tout à fait applicable aux sons
Strates, couches sonores

Dans la deuxième partie de la recherche j'appliquerai des points théoriques sur le son, afin de prouver le travail sonore lors de la représentation filmique de la frontière dans mes films, que ce soit dans la parole, la musique ou les bruits qu'ils produisent.

DEUXIÈME PARTIE

II. LA CONSTRUCTION FILMIQUE DE LA FRONTIÈRE IMAGINAIRE ET GÉOGRAPHIQUE : DÉCOUPAGES, ANALYSES DE SÉQUENCES ET FRAGMENTS

Introduction

Afin de répondre à la problématique sur la construction filmique de la frontière dans mon corpus d'étude, je dédierai cette deuxième partie à appliquer les éléments théoriques et techniques développés au cours de la section précédente. Je ne prétends pas comprendre uniquement la manière dont la frontière est représentée et construite, en termes filmiques, mais aussi de différencier ses degrés distincts au niveau diégétique, autant que leur rapport avec les « types » de frontières déjà évoquées.

Or, dans la première partie j'ai montré le pourquoi de la recherche, c'est-à-dire la construction filmique de la frontière. Ici, je mettrai l'accent sur les liaisons existantes entre certaines notions directrices communes à mes films. Je parle de la manière dont les diégèses partagées dans la triade filmique sont traitées formellement et narrativement parlant. Je développerai le comment, voire, le fonctionnement de la frontière, ou des frontières, à l'intérieur des films. L'idée principale est de faire une série d'analyses dans les films, pour en confronter les éléments théoriques et techniques présentés dans la première partie de la thèse.

L'un des buts est de démontrer ou de démonter mes hypothèses de départ, où la frontière semblait y être construite à l'aune d'une absence visuelle, dans le hors-champ, comme une pure question imaginaire, plutôt que géographique.

Je formule, aussi, l'hypothèse que, dans mes films, la frontière « bouge ». Dans *Norteadó*, elle ira de la géographie à sa représentation imaginaire, et, quelquefois, elle se construira comme une question métaphorique, c'est le cas de *Los que se quedan* ou *A better life*.

Alors, pour aborder une telle problématique, j'exposerai les aspects méthodologiques qui m'ont aidés à consolider mon analyse. Je procéderai en trois temps comme je le détaille ci-après.

Le premier chapitre sera dédié concrètement à la définition de la méthode et des instruments d'analyse de cette recherche. Au sens large, la méthodologie sera fondée sur le décortilage des films en Macro Séquences et Séquences clairement identifiables par le biais des découpages analytiques. Cet instrument permettra d'identifier les parties qui pourraient être les plus utiles et représentatives de la construction de la frontière et du voyage migratoire.

Dans le deuxième chapitre j'appliquerai les analyses dans les films de ma triade d'étude. Elles interrogeront les concepts du cadre, de champ, de hors-champ, mobilité du cadre, point de vue, ainsi que le son dans la construction de la frontière filmique. Je travaillerai sur les rôles qu'ils possèdent au sein de mes récits filmiques, la façon dont ils contribuent à la construction de la frontière comme espace diégétique, la manière dont le contenu et la forme se mêlent, produisant une réécriture d'une frontière plus imaginaire que géographique.

Mes films à étude ont la particularité de mêler le traitement documentaire et le traitement fictionnel, notamment *Los que se quedan* et *Norteado* ; le troisième chapitre abordera les questions de genre, tout comme les recours filmiques pour construire, non seulement la frontière, mais, aussi, un élément lié à celle-ci : le voyage migratoire. Je ferai alors un bilan partiel pour présenter mes principaux résultats, autant que les questions et problèmes soulevés.

II, 1 – « Approches méthodologiques. Vers l'analyse de la frontière filmique »

2.1.1 Vers une méthodologie

Étudier la façon dont le cinéma représente la frontière et le voyage migratoire, entre les États-Unis et le Mexique, ne semble apporter rien de nouveau. Alors, pourquoi envisager une thèse sur ce sujet, si de nombreux et importants travaux théoriques ont déjà été faits ? Dès l'origine de cette recherche, j'ai essayé de répondre à cette question, car je pense qu'elle est, en quelque sorte, au cœur du sujet.

Dès les débuts des études frontalières, le cinéma a été l'un des supports les plus étudiés au Mexique, notamment au sein du "Colegio de la Frontera" à Tijuana, à l'"Universidad Nacional Autónoma de México", ainsi qu'à l'"Universidad Autónoma Metropolitana", parmi les plus notables institutions.

Or, leurs réflexions sur la frontière dans le cinéma mexicain ont, souvent, choisi des critères davantage contextuels. Elles ont eu une tendance claire vers les aspects contextuels, voire culturels, historiques, sociologiques ou anthropologiques. Pour des raisons épistémologiques, je n'adopterai pas ici ces points de vue. En revanche, je mettrai en relief les aspects filmiques de la frontière afin de donner un sens à cette recherche, car c'est une opportunité à développer. Ce point cherche à rejoindre l'idée évoquée par Laurent Jullier lorsqu'il met l'accent sur les contraintes de rester dans l'approche soit textuelle, soit contextuelle des films.

Certains chercheurs en cinéma nient d'ailleurs que l'on puisse mener une analyse autre qu'historique [...]. La position opposée, pour autant, n'est pas moins radicale, car elle préfère aborder le film dans une singularité absolue et isolée¹.

C'est pourquoi je partage l'avis de me situer entre ces deux extrêmes, attentifs au contexte de production et de réception des œuvres, mais tournés aussi vers le geste singulier de chaque film.

J'aspire participer à l'enrichissement et à l'élargissement des travaux de la frontière vue et représentée à travers le cinéma, et en proposer une lecture plus « flexible » qui puisse évaluer et interroger, dans un premier temps, la façon interne dont les films de mon corpus ont guidé leurs formes et contenus afin de construire la ou les frontières et ses voyages migratoires. Je crois qu'il y a une nécessité de modéliser une approche plus « incluante » et « actuelle » de la frontière dans le cinéma.

Ce qui équivaut à une lecture plus équilibrée, qui essaie de concilier l'étude de la composition interne des films - mise en scène et montage, par exemple. Toutefois, je ne veux pas perdre de vue que les œuvres sont des « systèmes de représentation² » d'une époque donnée.

Un spectateur ne saisit le film que dans un contexte historique donné, qui lui donne des habitudes de décodage, et le film lui-même repose sur des usages de fabrication propres à une époque, un pays, un genre, une maison de production³.

Dans cette deuxième partie j'approfondirai davantage les questions internes⁴. D'emblée, j'aborderai le premier degré de l'approche théorique, en d'autres termes, l'étude interne ou esthétique de mes films. Je le ferai à partir des analyses de mes films guidées par une certaine « méthodologie ».

Étant donné que le chemin sera complexe, il faut rappeler trois points qui, malgré leur évidence, me semblent nécessaires pour délimiter mon parcours.

- 1) l'inexistence d'une méthode universelle pour l'analyse de films ;
- 2) la nécessité de nous questionner sur le type de lecture que nous désirons accomplir, parmi la vaste diversité des analyses ;
- 3) du caractère inépuisable de l'analyse⁵.

Cette triade évoquée par Jacques Aumont et Michel Marie, a éclairé mon chemin méthodologique, me conduisant à prendre quelques décisions.

¹ Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, Paris, Nathan Cinéma, 2002, p.5.

² Concept de la Sociocritique évoqué par Daniel Meyran, lors de ses séminaires de Narratologie et Théâtrologie au sein du Centre de Recherches Ibériques et Latinoaméricaines. (CRILAUP).

³ Laurent Jullier, *op. cit.*, p.7.

⁴ Je tiens à dire que le fait d'avoir choisi une orientation plus esthétique que sociologique (l'interne au détriment de l'externe), m'a confronté à une série des problèmes et de critiques annoncés.

⁵ Jacques Aumont, Michel Marie, *L'Analyse des films*, Paris, 2006, p. 29.

Premièrement, les analyses que je ferai devront avoir un équilibre entre la singularité de mes films et mes questions théoriques du départ, afin de rejoindre les questions fondatrices de cette recherche ; problématique liée à la construction de la frontière, ou des frontières, et du voyage migratoire au sein de l'espace filmique. Il faut dire que tracer les limites de ce « squelette » est devenu un enjeu aussi attirant que risqué.

Car, l'inexistence d'une méthode qui puisse s'appliquer de la même manière à tous les films, quels qu'ils soient, me conduit à ajuster les « formules » préexistantes en fonction des objets visés¹. L'absence d'une méthode unique m'a mis face à un champ libre et vaste, dont la seule certitude est qu'il n'existe pas de chemin, mais qu'il faut le créer.

2.1.1.1 L'analyse interne des films

Dans ma quête méthodologique, notamment la partie du travail interne de mon corpus, je considérerai les films comme le propose Jacques Aumont.

Des œuvres artistiques autonomes, susceptibles d'engendrer un texte, fondant des significations sur des structures narratives, sur des données visuelles et sonores, produisant un effet particulier sur le spectateur².

Je choisis l'analyse interne des films comme élément basique à ce stade de l'investigation³. Je n'aurai pas forcément besoin de confronter mes films avec d'autres manifestations sociales, partant d'un principe : « Une analyse n'a ni à définir les conditions et les moyens de la création artistique, ni à porter de jugement de valeur, ni à établir des normes⁴ ». Je suis consciente que l'opération d'analyse, dans le champ de l'art et des sciences humaines, n'est pas une affaire facile. Comme l'a bien dit Laurent Jullier :

Chaque chercheur possède son avis sur le terme, qui peut être considéré comme : une description, une déconstruction, un démontage, un éclaircissement, une lecture, une interprétation, une critique ou une mesure¹.

¹ *Ibid.*

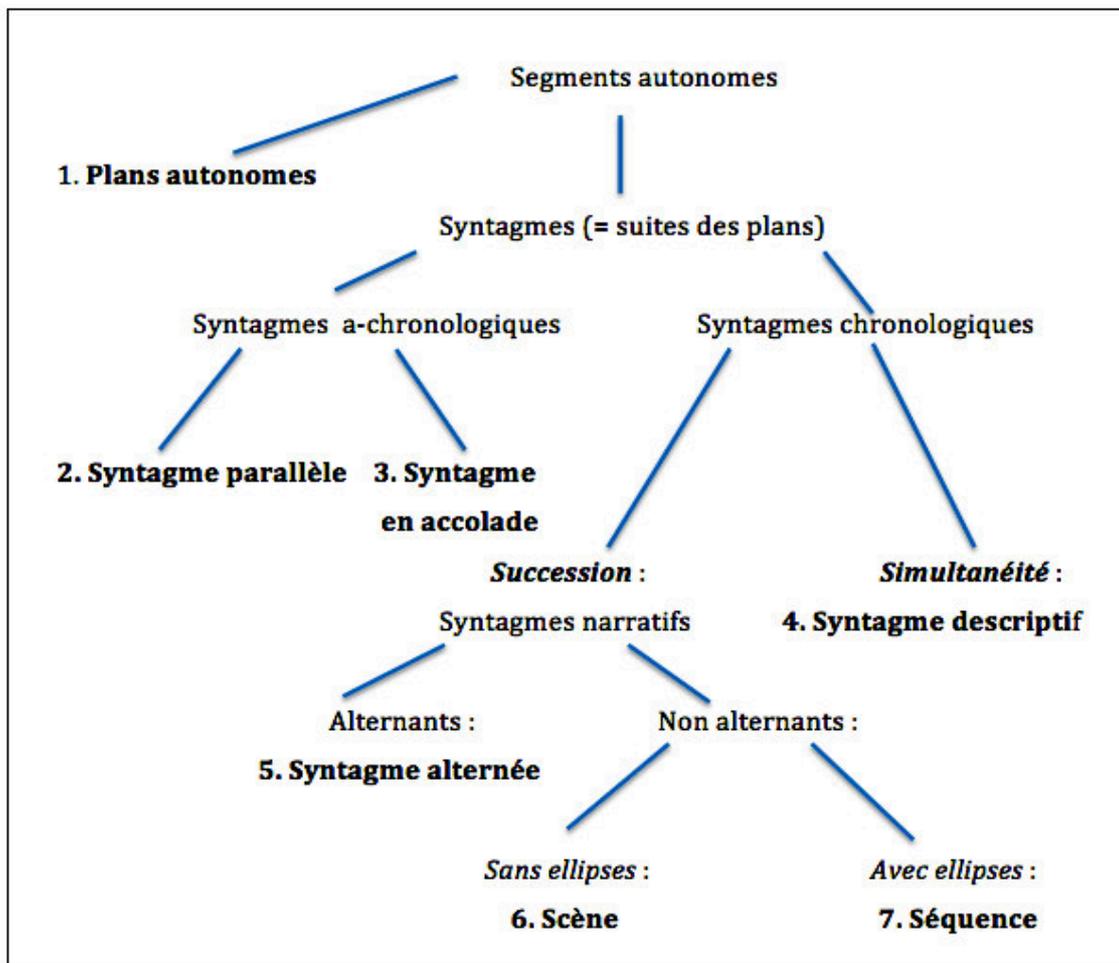
² Lire Jacques Aumont, Michel Marie, *op. cit.*, p. 29.

³ « Certes la pure analyse interne est une chimère, car aucun texte ne peut faire sens en dehors de ses renvois aux autres textes et aux réalités du monde », Reuter cité par Laurent Jullier, *op.cit.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*

Ici, plutôt qu'une question purement descriptive, mon analyse vise à être une lecture éclairante, qui permettra d'interroger les aspects théoriques concernés par la construction de la frontière et du voyage, car je ne néglige pas le fait que l'analyse de films n'est pas considérée comme une discipline par elle-même, « mais l'application, le développement et l'invention de théories.²»

Or, dans les années 60 Christian Metz développe le fameux modèle de la « grande syntagmatique du film³ ». Ce schéma est très reconnu pour avoir proposé une typologie « précise » des agencements séquentiels dans les films de fiction, ainsi qu'une « scientificité » aux études du cinéma. Je n'approfondirai pas ce modèle, mais je veux juste montrer l'un des premiers schémas scientifiques pour aborder le cinéma. Ci-après le tableau:



¹ *Ibid.*

² *Ibid.* Sans perdre de vue que le fait de choisir une analyse interne du film est déjà un type d'interprétation.

³ Christian Metz est le fondateur de la théorie de la sémiologie appliquée aux films, dont il développe la grande syntagmatique de la bande image. Cette méthode classe le récit en unités, pour après les amener à des unités plus grandes, plus générales. Cependant, de nos jours, la sémiologie appliquée aux films et sa « grande syntagmatique » sont dépassées.

⁴ Tableau cité par Jacques Aumont et Michel Marie, *op.cit.*, p. 44.

En général, au niveau théorique, le modèle contient des critères assez précis pour délimiter la segmentation d'un film. Toutefois, au niveau empirique, le modèle est davantage problématique, surtout lorsqu'on travaille sur des films dont la narrativité n'est pas classique. Voici trois observations négatives à la syntagmatique de Metz :

1. Le modèle n'a pas de solution toute faite, les catégories proposées sont très subjectives.
2. Il n'est pas réellement possible d'appliquer au cinéma un schéma systématique qui classerait ces unités de façon définitive, car chaque film réinvente en quelque sorte le langage cinématographique, le réactualise ; ainsi, une unité signifiante dans un film peut n'être signifiante que dans ce film¹ ;
3. La « grande syntagmatique » ne s'adresse qu'à la « bande-image ». Elle part du principe que tous les changements correspondent à des changements de plans. Cependant, ce modèle oublie le rôle du « son », car parfois il se prolonge dans la séquence suivante².

Il est donc évident que la sémiologie du récit apporte un aspect intéressant à la théorisation cinématographique³.

Cependant, la rigueur de la « grande syntagmatique du film narratif », bien qu'exhaustive, peut être stérile pour mes films. D'ailleurs, cette méthode serait inopérable et réductrice dans mon étude, car elle ne considère pas le son comme partie de l'analyse.

Toutefois, si j'ai présenté le modèle « metzien », c'est parce que sa typologie reste quand même une référence très utile. Mais c'est un fait que je n'emploierai pas la « grande syntagmatique » à la lettre. Je vais m'inspirer en revanche de quelques points de sa catégorisation, notamment des points généraux dans la segmentation du film, en m'adaptant aux problèmes et aux buts de ma recherche.

Face à la carence d'une méthode universelle, je tâcherai de mener une analyse à la mesure de mes films¹, bien qu'il vaille mieux dire, des particularités qui composent la problématique de mes œuvres d'étude.

¹ Pour plus d'information, lire Philippe Beauregard, « La théorie de la sémiologie appliquée au film », Université de Montréal, 2006, [Consulté le 17.01.2015], Disponible à l'adresse : <http://cinephil.centerblog.net/3662992-La-theorie-de-la-semiologie-appliquee-au-film>

² Aumont et Marie, *op. cit.*, p.44.

³ Dans cette investigation, je ne m'intéresserai pas à la *semiologie de la bande d'image*, mais à une mise en scène et au montage, dont le son fait partie. J'y reviendrai plus loin.

Chaque analyste doit se faire à l'idée qu'il faudra, peu à peu, construire son propre modèle d'analyse. Uniquement valable pour le film ou le fragment de film qu'il étudie mais, en même temps, ce modèle sera toujours, une possible ébauche de modèle général, ou de théorie².

Par rapport au dernier élément, concernant le caractère inépuisable de l'analyse des films, je les segmenterai pour en choisir, uniquement, des séquences représentatives.

En effet, « l'avantage de la séquence, au regard du film entier, est qu'elle se prête plus facilement à une analyse détaillée³ » et plus riche que travailler sur des plans, surtout s'ils sont pris de manière isolée.

D'ailleurs, j'ai éliminé l'idée de mener, uniquement, des analyses de plans, car, au moins, dans mes trois longs métrages, un seul plan n'est pas suffisamment représentatif. Voilà pourquoi je favoriserai les analyses séquentielles du film, au moins dans la deuxième partie de la thèse.

La simple limitation de la séquence nous permet déjà de privilégier l'axe fil-spectateur, autrement dit, l'approche interne (l'analyse réductionniste, chez les linguistiques) au détriment de son équivalent externe (l'analyse contextuelle, chez les linguistiques)¹.

Pour rendre possible ces tentatives je ne choisirai pas un modèle au pied de la lettre, ni une méthode invariante pour les trois films.

En revanche, je m'inspirerai de la segmentation, un peu de la grande syntagmatique, ainsi que des récents travaux qui privilégient l'étude de « l'image et du son », développées par des théoriciens comme Michel Chion et Laurent Jullier.

L'un des buts sera de former des catégories auxquelles je pourrai appliquer les concepts de cadre, champ, hors-champ, point de vue, etcetera, aux échantillons précis. Cela me permettra de comprendre et de comparer les constructions que les trois films font de la frontière.

¹ Une analyse qui répond aux particularités et aux singularités de chacune de mes œuvres, car il est impossible de travailler de la même manière avec un film narratif classique et avec un film expérimental, par exemple. Je rappelle que mes films ne partagent qu'une même narrativité, mais des thématiques similaires.

² Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 5.

³ *Ibid.*

2.1.2 La segmentation des films

Tâchant de trouver un modèle pour étudier mes films, je crois que la segmentation ne permettra de diviser les œuvres en unités d'analyse, comme le suggèrent Aumont et Marie. Donc, le point suivant sera de proposer une segmentation pour chaque film, sans perdre de vue qu'ils comportent des compositions assez particulières et différentes entre elles². Je ferai des segmentations sur mesure de mes œuvres de référence, pour en déterminer les unités d'analyse. J'agirai de la manière suivante :

- a) Segmentation : diviser les films en unités d'analyse.
- b) Énumérer et ordonner : construction d'une carte pour chaque film composé par de grands thèmes abordés (Parties, sous-parties, macro séquences, séquences et plans).
- c) Stratification : révision des grandes parties segmentées grâce à des paramètres spécifiques: plan, angle, mouvement de caméra, composition, action, montage, son, musique, etc.
- d) Recomposition : vision unitaire de films et constations des questionnements du départ de la recherche.

Suivant le modèle, je diviserai chaque film en grands blocs narratifs, après je les séparerai en unités de narration, voire en séquences, transitions et plans. Ultérieurement, je repérerai les lieux diégétiques et localiserons le développement de leurs problématiques, déroulements et dénouements. Je vais me guider en suivant le temps de chaque récit afin d'identifier ses séquences, ses transitions et plans. *Grosso modo*, les trois films seront divisés en 6, 7 et 8 grands blocs, respectivement : le prologue, la problématique, le déroulement, le conflit, le climax, le dénouement et l'épilogue. Ce procédé devra donner une carte générale par film, des esquisses faites après plusieurs observations de la triade d'étude. Forcément cette carte aura des variantes qui seront développées en fonction du film, mais en général, elles seront présentées sous la forme ci-après:

PARTIES	SOUS PARTIES	No. Macro Séquences	Séquences chronologiques	No. plans
----------------	---------------------	----------------------------	---------------------------------	------------------

¹ Jullier ajoute, citant Reboul Moeschler, que la méthodologie réductionniste consiste à expliquer un phénomène quelconque par l'analyse des éléments qui le composent et des relations entre ces éléments, *ibid.*

² Ces irrégularités sont, par ailleurs, l'un des points communs entre mes films ; ce qui m'a posé quelques problèmes lors de la délimitation des récits filmiques.

Une fois les segmentations faites, je travaillerai sur les analyses de séquences et des scènes par film. Or, je précise qu'une séquence peut avoir à peu près trois aspects ou moments : un purement technique (celui de la pré-production, la production et la post-production du film), le deuxième est celui qu'on voit une fois le film projeté sur l'écran et le dernier apparaît au moment du découpage et de l'analyse du film.

Ici, je suis dans ce troisième cas, il me faut donc déterminer la séquence au niveau théorique.

2.1.2.1 Qu'est-ce qu'une séquence ?

La séquence est souvent connue comme « une unité narrative ». Mais cette définition de séquence reste très floue et vaste ; elle laisse supposer que l'unité principale et minimale serait le plan.

Laurent Jullier propose une série des distinctions pour mieux comprendre ce qu'est une séquence. Elles sont faites au niveau du quoi, du comment et de l'articulation du quoi et du comment. En ce qui concerne le quoi :

La séquence est un épisode, une suite d'événements reliés par une chaîne causale à un centre (=un personnage, un segment temporel) ; mais l'inconvénient est que la narration de l'épisode peut se trouver éparpillée tout au long du film¹.

Si l'on considère la séquence au niveau du comment :

Elle est une portion du film « mise entre crochets », par des marques de ponctuation – des « signes démarcatifs » en sémantique – difficilement attachés à l'histoire (volets, fondus)².

Et, enfin, au niveau de l'articulation du quoi et du comment :

La séquence est un épisode mis entre crochets ; l'inconvénient, c'est qu'on ne le trouve pas hors du cinéma classique¹.

Pour Aumont et Marie, la séquence est « une suite de plans liés par une continuité narrative ».

¹ Lire Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 106 et 107.

² *Ibid*

La prudence de cette définition s'explique, car la formation d'une séquence varie en fonction de la forme d'un film. Sans oublier que, au sein d'un long métrage narratif, la séquence possède une forte existence institutionnelle.

Pour moi, une séquence sera « le morceau de film que délimite l'analyse à laquelle il est soumis² », tout court, mais j'ajouterai le mot segment à celui de morceau à étudier.

J'aborderai certaines problématiques pour établir les points de repère lors de la délimitation d'une séquence ou « morceau-segment » d'un film, notamment de mes œuvres d'étude.

Afin de classer les séquences, je m'appuierai sur : (1) la délimitation des blocs narratifs, (2) le repérage des lieux diégétiques et (3) la localisation des groupes de plans à travers ces trois étapes³.

2.1.2.2 Quelles séquences ?

Pour déterminer les parties à analyser il faut utiliser une certaine méthode. Il existe au moins trois manières de sélectionner les séquences : 1) la première privilégie les séquences débuts des films ; 2) la seconde est de concevoir le film comme un système ou une macro structure. Par la suite on peut choisir une séquence aléatoirement, en ayant la certitude qu'elle m'apportera les éléments nécessaires pour l'appliquer à mon modèle théorique, car elle sera sans doute un échantillon représentatif⁴ du film entier ; 3) la troisième est d'étudier soigneusement le film avant de trouver les bons segments à travailler afin d'apporter plus de solidité à l'étude.

J'opte pour la troisième possibilité. Je suis de l'avis de Jullier, lors qu'il dit qu'une « analyse de séquences sérieuse ne peut se mener qu'après une ou plusieurs visions du film dans sa totalité.

Si ce n'est pas le cas, le résultat sera impressionniste, autobiographique, beau et intéressant, peut-être, mais hors sujet⁵».

¹ *Ibid.*

² Laurent Jullier, *op. cit.*, p.108.

³ *Ibid.*

⁴ L'idée de choisir une séquence « tirée au sort » a été reprise lors d'un séminaire imparté par Karla Paniagua Ramírez, à la "Cineteca Nacional de la Ciudad de México", en été 2014. Pour plus d'informations lire Karla Paniagua, *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, Universidad Veracruzana, 2013, *passim*.

⁵ Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 4.

2.1.2.3 Les instruments : le découpage analytique et le photogramme unique ou le syntagme de plans

En cherchant à donner du poids théorique et technique à mes analyses, j'utiliserai comme instrument de travail le découpage de séquences de films, qui seront illustrés par leurs photogrammes respectifs, sous la forme d'un syntagme de plans¹.

Ces outils enrichiront mon parcours méthodologique ; à travers eux, je réviserai les aspects théoriques pour expliquer le comment de la construction cinématographique de la frontière et du voyage migratoire dans *Los que se quedan*, *Norteado* et *A better life*.

Comme un instrument de travail dans ma quête méthodologique, le découpage sera la transcription d'un « langage à un autre : du langage audiovisuel au langage écrit ». Il sera fondé sur des types d'unités, comme le plan et le photogramme.

L'avantage d'un découpage est qu'il permet de voir plus clairement la structure d'un film, et de revenir précisément sur les points les plus importants à travailler dès que possible. Il aide aussi à comprendre le rythme des récits. En revanche, le découpage a pour inconvénient d'être très mathématique et long à élaborer. Toutefois, appliqué aux films, le découpage permet de rendre plus apparents les choix stylistiques et rhétoriques, comme le dit Aumont.

De fait, le découpage est un instrument nécessaire pour réaliser l'analyse de la narrativité ou du montage des films. Je ne l'appliquerai que dans les séquences à travailler, afin de décortiquer et décrire les éléments de mon modèle méthodologique.

Or, le découpage n'a pas de modèle universel. Pour le concevoir, il faut donc compter sur les catégories qui devront répondre aux questionnements précis et aux objectifs de la recherche. Elles se soumettront aux particularités de chaque film. Je mettrai l'accent sur la composition de l'espace filmique, le cadrage, le son et les dialogues, car ce sont les aspects qui m'intéressent le plus pour comprendre la construction filmique de la frontière et du voyage migratoire.

Bien qu'il n'y ait pas de modèle de découpage unique, cet outil doit comprendre des aspects minimaux, comme le numéro du plan, une indication

¹ Les syntagmes de plans et les découpages analytiques peuvent être consultés dans la Deuxième Partie de la thèse.

sommaire du contenu de l'image, la transcription des dialogues, la signalisation des bruits et de sons musicaux. Voici une liste proposée par Aumont et Marie avec les catégories les plus employées dans des découpages analytiques¹ :

1. Durée des plans ; nombre de photogrammes.
2. Échelles des plans, incidence angulaire (horizontale et verticale) ;
3. Montage : raccords utilisés – cut sec, images enchainées, écran noir, etc.
4. Mouvements : déplacement des acteurs dans le champ ; mouvements de caméra.
5. Bande sonore : dialogues, indications sur la musique ; bruitage ; échelle sonore ; nature de la prise de son.
6. Relations son-image : « position » de la source sonore par rapport à l'image (« in »/ « off ») ; synchronisme ou asynchronisme entre l'image et le son.

Voici un exemple approximatif de découpage analytique que j'utiliserai, dont la bande-son est aussi important que la bande-image.

PLAN		BANDE-IMAGE		BANDE-SON	
No.	Durée	Descriptif	Caméra (échelle, mouvements, raccords)	Parole, Dialogues (in/off)	Bruits, musique

Le découpage sera accompagné d'une série de photogrammes qui constitueront le syntagme de plans. L'usage des photogrammes servira comme « la citation la plus littéraire du film [...] »². De plus, le photogramme permet de se faire une idée plus précise du cadrage, de la profondeur du champ, des mouvements de caméra, ainsi que des autres paramètres formels de l'image.

Les photogrammes aideront à ne pas perdre de vue le film analysé, puisqu'ils permettront de revenir sur chaque film et d'illustrer les séquences à réviser. L'usage des photogrammes et des découpages permettra d'arrêter et « agrandir » les détails de révision de la frontière et du voyage migratoire au cinéma.

¹ *Ibid.*

² Aumont et Marie, *op. cit.*, p. 60.

2.1.3 La segmentation du corpus d'étude

J'ai fait la segmentation de chaque film afin de décortiquer ses différentes unités d'analyse. Le tout en considérant le plan comme l'unité minimale des films, ce qui a provoqué de nombreuses complexités.

Lors de ma démarche méthodologique j'ai vérifié, par exemple, de grandes inégalités dans la durée des plans ; comme dans *Norteadó* où les plans sont plus longs que dans *A better life*, dont les plans sont courts et l'action très marquée.

Postérieurement, j'ai eu aussi des difficultés, non seulement pour déterminer où une séquence commençait et où elle s'arrêtait¹, mais également en ce qui concernait sa succession.

Étant donné qu'on ne travaille pas avec des films au récit purement traditionnel, j'ai été confronté à des séquences pas toujours claires. En effet, les séquences étaient éparpillées, parfois mélangées dans un montage en parallèle, en reproduisant le fait d'une simultanéité non temporelle mais thématique, comme dans de *Los que se quedan*, dont je parlerai plus loin.

Los que se quedan est composé d'une macro structure de 7 parties, 15 sous-parties, 36 macro séquences (avec les crédits de début et de fin), 53 séquences et environ 568 plans ; *Norteadó* comprend 6 parties, 14 sous-parties, 33 macro séquences, 53 séquences (si l'on compte les crédits) et environ 456 plans ; et *A better life* se compose, à peu près, de 8 parties, 16 sous-parties, 34 macro séquences, 58 séquences et 1217 plans.

En dépit de leur extension, les trois films durent 96 minutes en moyenne, mais on remarque que les seules statistiques du nombre de plans montrent les différences rythmiques pour aborder un sujet commun.

Los que se quedan et *Norteadó* ont respectivement 568 et 456 plans ; tandis que *A better life* contient, à peu près 1217 plans. On n'a même pas besoin de regarder les films pour comprendre que les deux premiers ont une cadence lente, surtout *Norteadó* où les plans sont plus méditatifs. En revanche, les nombreux plans de *A better life* suggèrent plus de rapidité et ont un traitement plus accéléré.

¹ Souvent, les raccords ne sont pas très précis et il est difficile de les situer soit comme le début ou la fin d'un plan ou d'une séquence, soit comme une transition.

2.1.3.1 Carte de segmentation de *Los que se quedan*

Los que se quedan est sous un genre dit documentaire, donc sa logique et son fonctionnement sont différents des deux autres films dont la fiction est plus confirmée. Le fait que ce film ne suive pas les constructions de diégèses habituelles, me permet de dire qu'il a reçu un traitement à part ; c'est-à-dire au moment de délimiter ses parties, sous parties et surtout ses séquences, car elles n'y étaient pas très nettes.

Los que se quedan, est composé, non pas par des acteurs, mais par des personnes réelles, neuf familles, qui racontent leur histoire et leurs questionnements communs : l'absence, le voyage, l'attente, l'espoir, la peur, la famille, la perte et la solitude. La façon dont le récit montre les témoignages à travers une structure causale composée par des « séquences-thème¹ » connectées par des « raccords-transition² ». Le récit n'obéit pas à des chronologies linéaires traditionnelles, il est lié par des problématiques partagées.

Dans *Los que se quedan* j'ai trouvé que, dans l'ensemble du récit, les témoins jouent un rôle important, ils sont considérés comme des personnages¹. La carte de segmentation du film me laisse voir la façon de lier leur histoire, ainsi que le nombre des fois où les témoins apparaissent.

Les familles de Maricela, Gerardo, Pascual et Francisco sont celles qui l'on voit le plus : elles jouent un rôle important au sein du film. Ce sont leurs histoires qui amènent le fil conducteur du film, plus que les autres – comme les enfants d'une école maternelle, Rosi, Alejandro ou Raquel qui ne seront dans le récit qu'une seule fois.

Grâce au montage, la construction narrative du film ne montre pas les témoins d'un point de vue chronologique, suivant les évolutions temporelles de chaque famille. En revanche, le récit de *Los que se quedan* présente les histoires de neuf familles qui, malgré le fait de ne pas se connaître – puisqu'elles habitent dans différentes régions du pays –, finissent toutes par habiter le même espace filmique.

La segmentation que j'ai faite de *Los que se quedan* est guidée par la durée du récit. Elle suit la chronologie du temps écoulé du film, mais ses grandes divisions et subdivisions sont considérées en fonction de l'évolution d'une diégèse

¹ J'emploie ce terme, car c'est le *modus operandi* de *Los que se quedan*. Ici on trouve des séquences qui mélangent les différents témoignages sous la forme des thèmes.

² Raccord et transition ne sont pas forcément des synonymes, cependant dans cette partie de la recherche on les utilisera de manière *quasi* indistincte.

moyenne, soit : un prologue, les présentations des témoins principaux, une problématique, un déroulement, un climax, un dénouement et un épilogue.

Toutefois, j'ai eu du mal au moment de définir quel était le climax et quel était le dénouement, puisqu'ils étaient très mêlés, sans suivre un déroulement traditionnel.

Pour avoir une macro structure générale du film, j'ai défini le climax du documentaire comme le moment le plus rythmé et accéléré du reste du film, où les attentes et les rêves des témoins sont mêlés avec des raccords nuancés.

Les sept blocs du film sont divisés en 15 sous-parties qui montrent le déroulement des points communs des familles interviewées. Ils apparaissent de la manière suivante : (1) les crédits de début, (2) les portraits 1, (3) les portraits 2, (4) partir pour construire, (5) les risques de partir, (6) rester malgré tout, (7) des séparations forcées, (8) revenir pour ses racines, (9) l'attente, (10) l'espoir, (11) des fêtes, rencontres et départs, (12) rester ou partir, (13) les adieux, (14) les rencontres et (15) les crédits finaux, qui présentent les témoins.

Chaque sous-partie comprend un certain nombre de macro séquences, qui se décomposent en séquences, puis en 568 plans à peu près.

Regardons maintenant la carte de segmentation du film, comme une ligne de repère dans le temps du récit.

<i>Los que se quedan</i> Carte de segmentation résumée						
PARTIES	SOUS PARTIES	Tot. Séq.	Macro SÉQ.	Témoins par chronologie	Nb. SÉQ.	Nb. Plans
1. Prologue	1. Crédits de début	1	1	Les enfants de CP	3	31
2. Les portraits des témoins	2. Les portraits 1	5	2	Maricela et Evelyn	3	29
			3	Gerardo et Gloria	2	14
			4	Pascual et Juanita	3	17
			5	Gerardo et Gloria	1	9
			6	Maricela	2	20
	3. Les portraits 2	2	7	Francisco Ruedas	1	11
			8	Yeremi et Rodolfo	2	18

¹ Plus loin dans la recherche, on discutera sur ce qu'est le documentaire et la fiction.

3. Problématique. Des rêves et ruptures partagés	4. Partir pour construire	4	9	Maricela	2	12
			10	Pascual	1	4
			11	Des maisons vides	1	6
			12	Rosi	1	17
	5. Les risques de partir	2	13	Francisco Ruedas	1	6
			14	Gerardo	1	14
	6. Rester malgré tout	1	15	José Elías	1	18
	7. Des séparations forcées	4	16	Maricela	1	4
			17	Gerardo	1	7
			18	Rodolfo	1	11
			19	Raquel	1	16
	8. Revenir pour ses racines	3	20	Francisco	1	14
21			Pascual	1	6	
22			Maricela	1	7	
4. Déroulement	9. L'attente	4	23	Maricela	2	24
			24	Pascual	2	14
			25	Maricela	1	16
			26	Alejandro	1	6
	10. L'espoir	2	27	Gerardo et Gloria	1	10
28			Rodolfo	1	11	
5. Climax	11. Des fêtes, rencontres et départs	1	29	Tous les témoins	2	87
			30	Francisco, José Elías et Gerardo	2	13
6. Dénouement	12. Rester ou partir	3	31	Rodolfo et Yeremi	1	12
			32	Gerardo	1	5
			33	Maricela	2	15
7. Épilogue	13. Les adieux	2	34	Gerardo et Maricela	2	18
	14. Les rencontres	1	35	Pascual et Juanita	1	28
	15. Les crédits finaux	1	36		1	18
7 parties	15 sous parties	96 min	36 Macro Séq.	53 séquences		568 plans

2.1.3.2 Carte de segmentation de *Norteado*

Norteado a la particularité d'être une fiction très près du genre dit documentaire, ce qui l'éloigne d'un procédé traditionnel ou conventionnel de montrer et de raconter.

Le film n'a pas de témoins, mais des personnages peu nombreux, six à peine, où Andrés joue le rôle principal, celui du voyageur clandestin. Malgré son côté documentaire, notamment sa thématique sociale et son décor réel, pour segmenter le film je n'ai pas suivi la même méthode que pour *Los que se quedan*.

Bien que *Notepad* représente une action, la traversée de la frontière et le voyage, sa structure générale laisse voir peu de mouvements et une certaine passivité, car son rythme est plus lent. En effet, le film a environ 456 plans, en dépit de sa durée de 95 minutes. Mais le système narratif du film a sa propre écriture. Il n'obéit pas forcément aux cadences du récit traditionnel.

Norteado prends son temps pour filer son histoire. Disons que le film a une allure ralentie, basée sur le quotidien d'un migrant moyen qui ne réussit pas à accomplir son but. Ici, l'histoire avance dans le temps, en suivant une évolution logique du voyage : l'arrivée, l'essai, l'échec, l'attente, le nouvel essai et le départ.

Les grandes parties de la segmentation reposent sur des changements temporels qui finissent par être aussi causaux.

Dans la première partie c'est le début du voyage ; dans la deuxième, la présentation des deux essais et des deux échecs du voyageur ; et ce sont ces insuccès qui arrêtent le parcours d'Andrés et la cause pour laquelle il doit rester à Tijuana, les quatre parties restantes du film.

Concernant la segmentation du film, je l'ai divisé en six grands blocs : l'introduction, la problématique et la quête de la traversée, le déroulement et l'attente à Tijuana, le « climax », le dénouement et l'épilogue.

Norteado suit son propre rythme, ce qui m'a posé quelques problèmes au moment d'identifier le climax, car sa manière de présenter l'action n'est pas ordinaire ni évidente.

Le découpage général de *Norteado* est composé comme suit : 6 grandes parties divisées en 14 sous-parties : (1) les crédits, (2) début du voyage, (3) vers la traversée, (4) premier essai, (5) Tijuana, (6) deuxième essai, (7) rester à Tijuana ? (8) Tijuana deuxième maison, (9) la proposition, (10) troisième essai, (11) de retour à la maison, (12) le plan, (13) le fauteuil et (14) le quatrième essai.

Comme *Norteadó* se passe à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, parmi les sous-parties j'ai mis la catégorie de « séquences de transition », pour se référer à tous les moments ou segments du film où l'on voit la frontière comme un aspect visuel ou matériel, en tant que mur ou "bordo", ligne de passage, bureau de douane, traversée dans le désert ou des images des villes frontalières, notamment Tijuana ou Mexicali, qui servent de décor réel au film.

Toutefois, les images de la frontière ne sont pas que dans les « séquences de transition », mais elles sont éparpillées tout au long du film, comme dans la deuxième partie où Andrés essaie d'aller aux États-Unis par le désert. J'ai ajouté la sous-catégorie du nombre de plans où la frontière apparaît : il y en a 110.

Norteadó						
Carte de segmentation résumée						
PARTIES	SOUS PARTIES	Tot. Séq.	Macro SÉQ.	Nb. Séquences	Nb. Plans	Plans de la frontière
1 Introduction	1. Crédits			1	13	
	2. Début du voyage	2	1. Présentation d'Andrés	3	14	
			2. Sur la route	2	7	
2 Problématique. La quête de la traversée	3. Vers la traversée	2	3. RDV avec le passeur (le "pollero")	2	9	9
			4. Traversée et passeur	1	5	5
	4. Premier essai	2	5. Le désert	1	23	23
			6. L'échec	1	12	12
	5. Tijuana	2	7. Transition	1	9	9
			8. Le refuge	1	12	
6. Deuxième essai	1	9. Le mur, le "bordo"	1	12	11	
	7. Rester à Tijuana ?	7	10. Des nouveaux personnages	1	36	
			11. Transition	1	2	2
			12. Au travail	1	10	

3. Déroulement. L'attente à Tijuana			13. Transition	1	3	3	
			14. Le quotidien	3	22		
			15. Transition	1	7	7	
			16. L'homme à tout faire	4	27		
	8. Tijuana Deuxième maison	4		17. Le quotidien	1	6	
				18. Ela et Andrés	2	23	
				19. Transition	1	1	1
				20. La maison	1	8	
	9. La proposition	3		21. La demande	1	24	
				22. Préparatifs	1	3	3
				23. Andrés part	1	2	
	10. Troisième essai	2		24. Andrés et le mur	2	9	9
				25. Le retour	1	8	
	11. De retour à la maison	4		26. L'échelle David et Goliath	2	8	8
				27. Ascencio	1	1	
				28. Andrés et Cata	2	24	
29. La réconciliation				2	32		
4 Climax	12. Le plan	2	30. Le plan	2	22		
			31. Les adieux	2	14	5	
5 Dénouement	13. Le fauteuil	1	32. Le fauteuil. Le cheval de Troie	3	17	1	
6 Épilogue	14. Quatrième essai	1	33. Par la "línea"	1	14	2	
			Les crédits	1	17		
6 parties	14 sous parties	95 min	33 Macro séquences	53 séq.	456 plans	110 plans	

2.1.3.3 Carte de segmentation de *A better life*

A better life, le seul film non mexicain de mon corpus, est aussi le seul qui possède une structure plus traditionnelle. Sa segmentation a donc été plus facile à gérer, car sa diégèse est construite au sein d'un récit classique, linéaire avec des séparations très marquées et institutionnelles. D'emblée, *A better life* est présenté sous un genre fictionnel proche du drame. Ce film reste dans la fiction avec un récit classique, dont l'ordre et le rythme sont bien marqués et prévisibles.

Pour l'étude du film, je l'ai divisé en huit grandes parties : prologue, déroulement de l'histoire, la problématique, le conflit, prélude de dénouement, climax, dénouement et épilogue. Dans ces huit blocs, il y a 16 sous-parties ou chapitres : (1) introduction, (2) devenir quelqu'un d'autre, (3) la proposition, (4) la demande, (5) la rue, (6) vers le rêve, (7) rêve ou mirage ? (8) rêve volé, (9) dur réveil, (10) la quête, (11) l'espoir, (12) la poursuite, (13) besoin d'aide, (14) traverser la « frontière », (15) le rêve fini et (16) recommencer.

Le récit de *A better life* se déroule dans l'action du montage. Il n'y a pas de place pour les plans séquences ou les moments contemplatifs, comme on le perçoit uniquement en regardant le nombre de plans qui le constituent, 1217 en tout. L'allure du film suit plus les standards narratifs du cinéma hollywoodien.

Le découpage du film m'a permis de détecter les séquences ou fragments les plus intéressants à étudier, en ce qui concerne la représentation de la ou des frontières ainsi que du voyage migratoire.

<i>A better life</i>						
Carte de segmentation résumée						
PARTIES	SOUS PARTIES	Tot. Séq.	No. Macro Séq.	Macro-séquences chronologiques	Nb. Séq.	Nb. plans
				Crédits des distributeurs		2
1. Prologue	1. Introduction	2	1	Carlos	2	31
			2	Luis	2	26
2. Déroulement de l'histoire	2. Devenir quelqu'un d'autre	2	3	Blasco	2	20
			4	Luis au collègue	2	61
	3. La proposition	3	5	La proposition	1	21
			6	Exclusion	1	27
			7	Blasco s'en va	2	36
	4. La demande	1	8	Ana	2	19
	5. La rue	2	9	À la rue	2	17
10			Les tentations	1	32	

3. Problématique	6. Vers le rêve	4	11	Le prêt	1	40
			12	La camionnette	2	60
			13	Luis et Ruthy	1	22
			14	Un dur avenir	2	28
	7. Rêve ou mirage ?	1	15	Santiago	2	13
4. Le conflit	8. Rêve volé	1	16	Le vol	2	63
	9. Dure réalité	1	17	Le désespoir	2	38
	10. La quête	2	18	Les autres migrants	4	80
			19	Le portable	2	47
5. Prélude de dénouement	11. L'espoir	2	20	L'attente	1	14
			21	Carlos et Luis	3	71
	12. La poursuite	2	22	Santiago au travail	1	29
			23	Le mirage	2	94
6. Climax	14. Traverser la « frontière »	3	24	Luis revient	1	6
			25	Si près, si loin	1	18
			26	Traverser le « mur »	2	73
7. Dénouement	15. Le rêve fini	5	27	La "migra"	2	37
			28	En prison	2	41
			29	Départ annoncé	2	40
			30	Choisir un chemin	1	30
			31	La déportation	2	21
8. Épilogue	16. Recommencer	2	32	Les adieux	2	36
			33	Luis et Ana	1	6
			34	Carlos et la frontière	1	7
				Les crédits		11
8 parties	16 sous parties	98 min	34 Macro Séq.	58 séquences		1217

Je m'appuierai sur les cartes et les segmentations détaillées des films, présentées antérieurement. Le but est de choisir les parties où les manifestations de la frontière sont les plus « tangibles » ; que ce soit des représentations abstraites ou concrètes au sein des œuvres. Les prochaines analyses de séquences ont été choisies suite à des visionnages minutieux des films, ainsi qu'après la révision de leur segmentation détaillée.

II, 2 – « La frontière imaginaire et géographique. Les découpages et analyses de séquences »

Le terme frontière implique plusieurs lectures, le plus souvent elles dérivent en deux acceptions ou groupes : les abstraites et les concrètes. Je les ai classifiées de manière très générale en : frontières imaginaires, symboliques ou métaphoriques et frontières géographiques¹. Maintenant, j'analyserai la construction cinématographique que mon corpus propose, à savoir trois représentations différentes d'un sujet similaire.

Les séquences que j'analyserai ici ont été choisies pour leur notoriété et leur importance lors de la construction de la frontière dans la triade d'étude. Les analyses ont été faites par le biais de découpages analytiques. Elles sont illustrées par des syntagmes de plans composés par des photogrammes.

Le but est de décortiquer les films afin qu'ils puissent montrer comment la frontière est construite. Les découpages sont composés de catégories différentes selon le film, puisque rien ne garantit que l'utilisation de paramètres identiques apporte une information valable, car chaque œuvre possède des procédures de fonctionnements distincts.

Dans l'intention de réaliser des analyses plus actuelles, je souligne que, à la différence du modèle proposé par Metz où il ne tenait compte que de la bande-image, j'ajouterai aussi la catégorie de la bande-son en suivant quelques principes suggérés par Michel Chion¹, qui revendique l'importance du son et de l'audio au moment d'une création et construction cinématographiques.

Cette sous-partie est un travail d'analyse très descriptif qui permettra de ne pas laisser passer d'indices importants sur la frontière et le voyage. Je travaillerai un film après l'autre. Premièrement, je présenterai six séquences de *Los que se quedan*, où je chercherai à comprendre la construction audio-visuelle de la frontière comme absence. Deuxièmement, je travaillerai avec *Norteadó*, le seul film où la frontière est entièrement visuelle et présente. À la fin j'exposerai des séquences de *A better life*, film où la frontière est une question plus symbolique ou imaginaire que visuelle.

¹ Consulter la première partie pour plus de détails.

Chacune des séquences seront présentées avec leur **syntagme de plans** respectif et leur découpage. Cette décision a été prise dans le but de vraiment comprendre le fonctionnement des films, même si cela semble un peu évident et stérile et répondre aux questionnements de ma problématique.

Bien que les films soient présentés sous des formats différents comme le documentaire et la fiction, ils font tous partie du cinéma narratif, ce qui leur permet de partager une logique similaire dans leur conception.

2.2.1 *Los que se quedan*. Séquences de la frontière absente et fantasmée

2.2.1.1 Construction de l'absence

Dans *Los que se quedan*, la notion de frontière comme question purement abstraite, voire imaginaire ou métaphorique, est pertinente. Je rappelle que ce film se passe entièrement au Mexique, dans des lieux réels. En effet, je fais l'hypothèse qu'au sein du film, la frontière ne peut être autre chose qu'une question d'absence. Je travaillerai sur les séquences où la frontière n'est pas dans le champ visuel, mais où elle est évoquée.

Donc, l'intention des découpages analytiques du film est d'observer comment la frontière apparaît sans nécessairement y apparaître ; des ambiguïtés que j'essaierai de comprendre au long de cette section, pour plus tard répondre à la question : comment la frontière absente est-elle construite dans le film.

Los que se quedan est composé par l'assemblage d'histoires de neuf familles qui habitent dans les zones rurales affectées par la plus grande émigration vers les États-Unis. Ces régions se trouvent au Mexique, dans les états de Michoacán, Yucatán, Zacatecas, Puebla et Jalisco.

Les témoins sont groupés de la façon suivante. Les enfants de l'école maternelle de La Cañada, Jalisco ; la famille de Maricela et Evelyn Panduro à Dzoncauich, Yucatán ; Gerardo et Gloria Castillo à Félix Ireta, Michoacán ; la famille de Pascual et Juanita Serrano de Las Barrancas, Puebla ; Francisco et María Ruedas à Monte Escobedo, Zacatecas ; la famille de Yaremi et Rodolfo Manzo à Tizapán, Jalisco ; Rosi Martínez à Tlamanca, Puebla ; la famille de José

¹ Pour plus d'information consulter Michel Chion, *op.cit.*, 2000.

Eliás et Edubina Esparza à Laguna Grande, Zacatecas ; la famille de Raquel Gómez à San Cristóbal, Chiapas et Alejandro Guzmán à San Andrés Puebla.

Dès le départ de la recherche je propose l'hypothèse que la frontière dans *Los que se quedan* est liée aux frontières qui dépassent l'aspect physique, c'est-à-dire qui sont plus proches d'une question imaginaire et par conséquent, un aspect d'absence visuelle.

2.2.1.1.1 Les transitions et les mouvements panoramiques

Ces séquences font partie des liaisons entre les séquences qui se trouvent dans « Portraits de témoins 1 ». Elles sont dans la deuxième partie du récit : la présentation de Maricela Panduro, ainsi que celle de Pascual et Juanita Serrano, témoins résidants respectivement dans les états de Yucatán et de Puebla.

Comme le titre l'évoque, elles présentent les aspects généraux des endroits où ils y habitent, elles constituent aussi des transitions de récit entre les deux familles. Les deux séquences ont trois plans. Leur durée est courte, 25 secondes pour la première et 18 pour la seconde. Leur composition suit une dynamique similaire. Le cadre présente des plans généraux qui montrent des paysages, puis leur taille « rétrécit » légèrement jusqu'à devenir des plans d'ensemble.

Les trois plans de chaque séquence sont supposés introduire l'espace géographique où les témoins habitent. Les trois premiers plans se déroulent dans un lieu chaud en plein milieu de la journée, les bruits de cigales renforcent cet espace diégétique. Les trois derniers plans se passent à la montagne, dans un horaire incertain, avec des couleurs plus froides.

Les six plans sont pris dans des angles verticaux, soit en légère plongée ou contre-plongée. Ils ne présentent pas de narrateur déclaré. Leur PV est inscrit dans un type de monstration externe. Les six plans partagent l'absence de mouvement. Ils sont fixes, il n'y a rien qui bouge non plus à l'intérieur du champ visuel. Tout semble être statique, ils paraissent être de pures descriptions.

Le seul type de « mouvement » se passe dans le hors-champ, notamment dans la partie sonore. Les plans correspondants à la deuxième séquence, 4, 5 et 6 ne contiennent pas de mouvement visuel, mais sonore ; car de la même manière que dans le premier exemple, le son suggère l'idée du mouvement hors-champ. À différence des premiers plans, dans les trois derniers on trouve aussi une bande musicale qui donne un effet narratif, disons, plus dramatique au récit.

2.2.1.2 Des rêves partagés. Les maisons imaginées

Les témoins de *Los que se quedan* ne se connaissent pas entre eux, car ils habitent dans des régions bien éloignées l'une de l'autre. Cependant, elles partagent quasiment les mêmes représentations de rêves. Pour donner l'exemple, je présenterai le cas de Maricela Panduro et de Pascual Serrano. Il s'agit des deux séquences qui se trouvent dans la problématique du récit, plus précisément dans la rubrique « Partir pour construire ».

Maricela habite le Yucatán, au sud-est du Mexique, avec ses trois enfants. Son mari est aux États-Unis, depuis un temps non précisé. Pascual Serrano habite à Puebla, au centre du pays.

Dans leurs séquences respectives, Maricela et Pascual montrent les fondations de leur future maison. En revenant sur les séquences, il s'agit de monstres dont une bonne partie de l'information est donnée à travers la bande-son, c'est-à-dire dans l'oralité des témoignages renforcés par les images.

La séquence de Maricela se passe dans trois plans. L'angle de prise de vue sera souvent en légère plongée, car la caméra est à l'épaule et suit la protagoniste. Ici la monstration est donc mobile, afin de donner une naturalité majeure au témoignage. Cette séquence est un peu précipitée, elle bouge au rythme d'une Maricela qui se déplace dans le cadre, comme pour rappeler au spectateur qu'elle ne reste dans aucun cadre, puisqu'elle quitte tout pour franchir la frontière et rejoindre son mari.

La séquence de Pascual est composée de quatre plans. Il n'y a que dans le premier que la caméra est à l'épaule. Pour les trois autres plans, l'appareil de prise de vue reste fixe, c'est Pascual qui bouge pour montrer lui aussi les fondations de la maison de son fils établi aux États Unis, en “el otro lado”, comme il dit. La monstration du témoin ne se produit pas dans la profondeur spatio-temporelle d'un plan séquence ou un long plan, mais à travers le montage.

La présentation de Pascual est plus « élaborée ». Pour la seule fois dans le film, les raccords des plans ne seront pas de simples “cut”, mais de transitions enchaînées qui entremêlent les images et le son, une sorte de fusion spatio-temporelle. Grâce à la taille des plans de Pascual, qui commencent proches de lui et finissent loin, on voit la « matérialisation filmique » des ambiguïtés des rêves de migrants. Pour construire ici, il faut partir là-bas.

2.2.1.2.1 Les maisons vides

La séquence des « maisons vides » est la suite de celles de Maricela et Pascual, où ils montrent les emplacements. Au niveau du récit, « Les maisons vides » est une transition qui relie ce qu'on a appelé des « séquences-thème ».

En termes « Metziers », c'est une sorte de « phrase » des témoignages sur la construction des rêves en contraste avec la réalité qui implique de partir pour les accomplir.

« Les maisons vides » dure 1 minute 26 secondes. La séquence est composée de cinq plans qui ne sont pas fixes. Ils sont tous accompagnés par d'autres types de mouvements qui ont lieu dans le hors-champ, à travers une musique extra-diégétique qui « habille » les images.

Avec un panoramique (« panote ») de droite à gauche, le premier plan montre des cloisons puis une maison construite, écrivant une espèce de phrase qui dit : « Le but est accompli ».

Les deuxième et troisième plans font une sorte de redondance visuelle du plan précédent, le plan 2 présente un bâtiment en construction et le 3 une maison finie.

Dans le quatrième plan, ce n'est pas l'appareil de prise de vue qui bouge, mais les éléments à l'intérieur du plan. Voici les détails : en arrière plan il y a des maisons en arrêt de construction ; ensuite il y a des mouvements lorsqu'un enfant ou un adolescent apparaît par la droite du cadre, avec lui il y a aussi des chiens et des chevaux qui tirent une charrette. Un homme plus âgé arrive en dernier. Ils traversent le cadre de droite à gauche, les deux hommes dirigent légèrement leurs regards vers l'emplacement de l'appareil de prise de vue et le saluent. Ils finissent tous par sortir du cadre, les maisons au fond restent dans le champ visuel deux secondes de plus.

Le cinquième plan est la fin de la transition de « Maisons vides » et aussi le commencement de la séquence 12. D'abord on voit une maison en plan d'ensemble fixe, suite à un zoom la maison apparaît en plan moyen. Le point de vue narratif des cinq plans est en monstration externe. En résumé, la séquence construit l'absence avec toutes ces maisons, neuves, mais vides.

2.2.1.3 Ils sont tous partis

La séquence que j'aborderai se situe dans la sous-partie : « Les risques de partir ». Elle est composée de 15 plans. « Ils sont tous partis » est la séquence 11 du film. Elle est introduite par Gerardo Castillo, un témoin du Michoacán établi aux États-Unis depuis un temps qui n'est pas précisé dans l'histoire.

En plan poitrine, Gerardo montre du doigt des maisons vides. Il partage ses informations par rapport aux absences des villageois, puis il dit : "Aquí se va desocupando poco a poco el pueblo", puis il sort du cadre.

La séquence est faite par des plans d'ensemble ou des plans moyens qui montrent des maisons visiblement abandonnées. Il n'y a pas que les maisons qui sont vides, mais aussi les rues. De plus, les épiceries et les autres magasins sont fermés, comme s'il s'agissait d'un village fantôme.

La totalité des plans de la séquence sont fixes, sauf le premier. La séquence se construit dans l'image et dans l'audio, car tous les plans, hormis le premier, sont accompagnés par une célèbre musique populaire mexicaine : *Una aventura*. Cette insertion musicale extra-diégétique donne un effet plus que narratif au documentaire, afin de renforcer la vacuité du village et l'immobilité de plans.

Découpages analytiques et syntagmes de plans de *Los que se quedan*

2.2.1.1.1 Les transitions et les panoramiques

2. Présentation, 2. Les portraits 1, Macro Séquence 2, Séquence 4 (03 :03 - 03 :29)



1



2



3

PLAN

BANDE-IMAGE

BANDE-SON

No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	TITRES	RACCORD	BRUTS
1	11s	Le cadre est composé de deux parties. Dans la première moitié du cadre en haut, il y a le ciel et une montagne à droite. Dans la deuxième partie d'en bas, il y a une route. Tout en bas du cadre la route semble être plus large que lorsqu'elle se prolonge au centre du cadre.	Plan général (PG) en angle vertical en légère contre-plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Il fait jour. Prédominent les couleurs chaudes.		Panoramique.	Son d'une voiture qui traverse une route hors-champ.
2	5s	Le cadre est divisé en deux parties horizontales. Dans celle d'en haut il y a le ciel bleu et des montagnes. La partie d'en bas est composée d'un champ de lignes horizontales d'henequen.	PG en angle vertical, légèrement plongé. Fixe.	Éclairage naturel. Il fait jour. Couleurs : bleu, vert et marron.		=	Le son de la voiture disparaît, H-CH
3	8s	Deux lignes verticales divisent le champ en trois parties. Dans les deux premières parties d'en haut, il y a le. Dans la troisième partie d'en bas, il y a un chemin en terre. Après 4 secondes apparaît un titre tout en bas, à la droite du cadre.	Plan d'ensemble (PE) en angle vertical, en légère plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Il fait jour. Couleurs : bleu, vert et marron-jaune.	Maricela y Evelyn. Dzoncauich, Yucatán. Sureste de México.	=	Sons des cigales et des criquets en In.

2.2.1.1.1 Les transitions et les panoramiques

2. Présentation, 2. Les portraits 1, Macro Séquence 2, Séquence 9 (09 :51 - 10 :09)



PLAN		BANDE-IMAGE			BANDE-SON		
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMERA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	TITRES	RACCORD	BRUTS ET MUSIQUE OFF
4	3s	Derrière au fond trois montagnes et ciel gris au fond. En bas de la végétation.	PG en angle horizontal normal. Fixe.	Éclairage naturel. Il fait jour. La palette chromatique est dominée par le vert foncé et le marron.		Panoramique.	Musique instrumentale "5" off + Son ambiant des arbres qui bougent In et hors-champ.
5	4s	Un chemin en terre traverse le cadre en diagonale. Il fait une ligne de fuite vers l'extrême gauche.	PG en angle vertical légèrement plongé. Fixe.	Éclairage naturel. Le vert et le marron prédominent.		Panoramique.	Musique "5" de Cafe Tacvba off+ Son ambiant des arbres qui bougent In et hors-champ.
6	9s	Un champ avec des petits pins occupe le cadre. Après 4 secondes apparaît un titre en bas à droite du cadre.	PE en angle vertical plongé. Fixe.	Clarté naturelle. Le vert et le marron prédominent.	Pascual y Juanita, Las Barrancas, Puebla, Centro de México.	Panoramique.	=

¹ Fig. 1,2,3,4, 5 et 6, photogrammes pris de *Los que se quedan*, 2008, © op.cit.

2.2.1.1.2 Des rêves partagés. Les maisons imaginées

3. Problématique, 4. Partir pour construire, Macro Séquence 9, Séquence 19 (25 :17 - 25 :54)



PLAN

BANDE-IMAGE

BANDE-SON

No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles, mouvements	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	PAROLE IN	BRUITS ET MUSIQUE
1	20s	Maricela est de dos, elle marche en montrant un chantier en construction. Elle signale les emplacements de l'endroit où elle est.	Plan américain, d'abord en angle vertical normal qui après plonge légèrement. La caméra est à l'épaule en suivant les mouvements du témoin.	Éclairage naturel. Il fait jour à l'extérieur. Prédominant les couleurs chaudes.	De mouvement.	Maricela: "Todo esto le quiero poner piso. Esto es lo que quiero que sea, como quien dice mi cocina. Aquí mi comedor, aquí poner una meseta y ahí..."	Musique "5" qui disparaît (Fade out) off + son ambient In.
2	10s	Maricela est de face. Elle montre du doigt l'endroit où elle se trouve.	Gros plan (GP). Caméra à l'épaule qui bouge derrière le témoin.	Éclairage naturel. A l'intérieur, sombre. Couleurs : gris et noir, sauf le témoin qui est en tenue jaune.	De mouvement.	Maricela: pongo acá en medio una mesita para cocinar. Todo lo demás es ahí nomás dejarlo así, sólo que ponerle...	Son ambient In.
3	5s	Maricela finalise son parcours.	Gros plan (GP). Caméra à l'épaule qui bouge derrière le témoin.	=	De mouvement.	Maricela : para que no tape la luz, porque si lo tapo queda oscuro todo lo de allá."	Son ambient In.

¹ Fig. 1, 2 et 3, photogrammes pris de *Los que se quedan* © *ibid.*

3. Problématique, 4. Partir pour construire, Macro Séquence 9, Séquence 20 (25 :55 - 26 :43)



PLAN



BANDE-IMAGE



BANDE-SON

No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles, mouvements	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	PAROLE IN	BRUITS ET MUSIQUE
4	15s	Pascual Serrano montre du doigt l'endroit où il est. Au fond, en deuxième plan, il y a une forêt de pins et une habitation en bois.	Plan poitrine (PP) en angle vertical en légère plongé. La caméra est à l'épaule et suit le témoin.	Éclairage naturel. Prédominent les couleurs froides.	De mouvement.	Pascual: "Por aquí va a hacer una ventana, por aquí la entrada. Una puerta allí. Un entrepaño y puede que una ventanita por aquí para que entre la luz.	Son ambient In.
5	9s	Le cadre est divisé en trois tiers horizontaux. Au milieu, il y a des lignes perpendiculaires, ce sont les fondations. En bas à gauche, Pascual montre du doigt les lignes qui sont au sol.	Plan moyen (PM) en angle horizontal normal. Fixe.	Éclairage naturel. Le sol est illuminé. Pascual est sombre.	Dans l'axe. Le son et les images se fondent entre les plans.	Pascual : Marco quiso que le pusiera yo les cimientos de pura piedra. Lo está...	Son ambient In.
6	11s	Dans le premier tiers en haut, il y a des montagnes. Pascual est dans le deuxième tiers, vers la droite. Dans le troisième tiers, il y a encore les lignes.	Plan d'ensemble (PE) en angle horizontal normal. Fixe.	Éclairage naturel. Prédominent les couleurs chaudes.	Dans l'axe. Le son et les images se fondent entre les plans.	Pascual : costeando este Marcos, je je. Está de aquel lado. Se fueron a trabajar. Marcos ya va completar los...	Son ambient In.
7	13s	Pascual est encore dans le chantier. Il est au fond au centre.	PG en angle horizontal normal. Fixe.	=	=	Pascual : ocho años. Ocho años. El ya se aburrió dice, de estar allá, ya se va a venir".	Musique instrumental off (Fade in).

¹ Fig. 4, 5, 6 et 7, photogrammes pris de *Los que se quedan*, © *ibid.*

2.2.1.1.2.1 Les maisons vides

1. Problématique, 4. Partir pour construire, Macro Séquence 11, Séquence 21(26 :44 - 28 :10)



1a



1



2



3



4a



4b

5¹

¹ Fig. 1a, 2b, 3, 4a, 4b et 5photogrammes pris de *Los que se quedan*, © *ibid.*

2.2.1.1.2.1 Les maisons vides

PLAN			BANDE-IMAGE			BANDE-SON
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	BRUITS ET MUSIQUE OFF
1	10s	a) Avant le mouvement, au premier plan à gauche, un mur de cloisons rouges qui semble avoir du volume avec l'inclinaison de l'angle. b) Après le panote, une maison en construction apparaît au premier plan.	Plan moyen (PM) en angle horizontal légèrement incliné, panoramique (panote) de droite à gauche.	Éclairage naturel. Il fait jour. Prédominant les couleurs froides.	Panoramique .	Musique instrumentale off, "5.1" de Café Tacvba.
2	5s	Au premier plan et au centre, une maison vide en cloisons encore en construction.	PM en angle horizontal. Fixe.	Éclairage naturel. Il fait jour. Couleurs froides.	Panoramique .	Musique instrumentale off, 5.1" de Café Tacvba.
3	7s	Au premier plan et au centre une maison vide couleur beige. Elle est en arrêt de construction et au bord d'une route. Au fond il y a des montagnes.	PM en angle horizontal. Fixe.	Éclairage naturel. Il fait jour. Prédominant les couleurs froides.	Panoramique .	Musique "5.1" + Son d'une voiture qui passe hors-champ
4	28s	a) Au fond des montagnes couvertes par le brouillard. Au deuxième plan, des maisons vides en construction. Puis un adolescent apparaît par la droite. Il vient avec un homme d'une soixantaine d'années. Ils sont accompagnés de deux chiens et deux chevaux qui tirent une charrette. b) Tous vont de la droite vers la gauche jusqu'à sortir du cadre. Au passage ils saluent légèrement en direction à la camera.	PE en angle horizontal. Fixe.	Éclairage naturel. Il fait jour. Prédominant les couleurs froides.	De mouvement.	Musique instrumentale off, 5.1" de Café Tacvba.
5	10s	Avant le zoom, au premier plan il y a des petites fleurs jaunes et de la végétation, au deuxième plan une maison à deux étages. Au fond des montagnes. Suite au zoom, la maison devient le premier plan de l'image.	PM en angle horizontal. Fixe fait zoom sur la maison.	Éclairage naturel. Il fait jour. Les couleurs principales sont vertes, blanches et jaunes.	Panoramique .	Musique instrumentale off, 5.1" de Café Tacvba.

2.2.1.3 Ils sont tous partis 3. Problématique, 5. Les risques de partir, Macro Séquence 11, Séquence 24 (32 :25 - 33 :52)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15¹

¹ Les 15 figures sont des photogrammes pris de *Los que se quedan*, © *ibid.*

2.2.1.3 Ils sont tous partis

PLAN		BANDE-IMAGE			BANDE-SON		
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles.	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	PAROLE IN	BRUITS ET MUSIQUE
1	27s	Gerardo Castillo est de dos. Il est dans une rue en montrant du doigt les maisons alentour. À mesure qu'il explique, il regarde la caméra. Puis il finit par aller du côté droit du cadre pour s'approcher d'une camionnette rouge et sortir du cadre.	Plan poitrine (PP). Caméra à l'épaule qui bouge en suivant le témoin.	Éclairage naturel. Il fait jour. Prédominant le blanc et le rouge.	De mouvement.	"Esta casa de aquí del otro lado ya nomás está la señora y dos hijas, porque él otro también se fue. La de enseguida igual. En la otra ya metieron a vivir a otra señora allí porque ya todos se fueron. Eh, ya no, no hay. Pero así es... aquí se va desocupando poco a poco el pueblo."	Son ambient in.
2	3s	Les rues vides du village de Gerardo.	PE vertical en légère contre-plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Bleu et gris.	Panoramique.		Musique off <i>Una aventura</i> de Las Jilgerillas.
3	3s	Du côté gauche, au premier plan, il y a un camion. À droite au deuxième plan, des maisons en ciment.	PM en angle horizontal normal. Fixe.	Éclairage naturel. Couleurs : bleu, gris et rouge.	Panoramique.		Musique off, <i>Una aventura</i> .
4	3s	À droite : trois camionnettes garées. À gauche : des maisons.	PM en angle vertical en légère plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Bleu, gris et rouge.	Panoramique.		Musique off, <i>Una aventura</i> .
5	3s	À droite au premier plan, un mur en ciment avec des tags et des traces.	PR en angle vertical en légère plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Gris et marron	Panoramique.		Musique off, <i>Una aventura</i> .
6	3s	Au premier plan au centre, un mur en terre. Au deuxième plan une maison en ciment blanche et rouge à deux étages.	PR en angle vertical en légère plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Marron, blanc et rouge.	=		Musique off, <i>Una aventura</i> .
7	3s	Au centre une rue pavée. À gauche deux voitures garées. À droite des maisons et un vélo garé.	PR en angle vertical en légère contre-plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Marron, gris, jaune et rouge.	=		=

8	3s	À gauche une maison blanche et rouge. À droite au fond une épicerie de produits pour le bétail et les volailles, fermée.	PR en angle vertical en légère plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Gris, blanc et rouge.	=	=
9	2s	La façade d'une maison détériorée avec un porche d'entrée noir et une porte verte.	GP en angle vertical en légère contre-plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Noire, blanc, gris et vert.	=	=
10	8s	Au premier plan une maison, avec un panneau qui dit : "Rosticería el pollo vaquero". Ensuite, un homme avec un chapeau traverse, à cheval, le champ de gauche à droite.	PR en angle horizontal normal. Fixe.	Éclairage naturel. Blanc, rouge et marron.	=	Parole chanson: "Sólo sufrimiento distes a mi vida."
11	3s	À gauche une maison avec une affiche : "La casa del pueblo". En face à droite, une église.	PR en angle vertical en contre-plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Marron et gris.	=	=
12	5s	Au premier plan au centre, la partie haute de la tour de l'église. Après, un zoom sur l'horloge qui marque 7h10.	GP en angle vertical en contre-plongée. Fixe fait zoom.	Éclairage naturel. Gris, rose et blanc.	=	Este cruel despecho no lo he de borrar".
13	2s	Façade d'une maison avec un mur en pierre et une porte au centre.	GP en angle horizontal normal. Fixe.	Éclairage naturel. Gris, rose et noire.	=	Aun después de todo yo te sigo amando.
14	4s	La façade d'une maison en ciment. Au centre, une porte coulissante en fer.	GP en angle horizontal normal. Fixe.	Éclairage naturel. Vert-gris.	=	=
15	5s	La façade d'une maison en ciment, avec une porte à gauche et une fenêtre à droite.	PR en angle horizontal normal. Fixe.	Éclairage naturel. Gris et rouge.	=	Y yo por confiado dónde fui a caer."

2.2.2 *Norteado*. Les séquences de la frontière géographique

Norteado est le seul film où la frontière a une véritable visibilité. Dans cette œuvre, la frontière n'est pas qu'un aspect métaphorique – une insinuation ou une suggestion visuelle –, mais une description faite par elle-même, bien qu'il soit mieux de dire par une partie d'elle-même, sous la forme d'une métonymie.

En effet, dans *Norteado* un morceau du mur (de "bordo") ou de désert équivaldra à la frontière comme espace diviseur entre le Mexique et les États-Unis, c'est-à-dire que ces morceaux montrés dans le champ font référence à une question géographique, matérielle et physique de la frontière.

Contrairement aux autres films, *Norteado* possède beaucoup d'éléments visuels à étudier. Dans l'ensemble, le cadrage, les mouvements de caméra, le point de vue, l'éclairage, la composition chromatique, la mise en scène, le son, ainsi que l'utilisation de décors naturels produisent une construction filmique particulière de l'espace créée par la frontière.

Cette sous-partie se divise en trois points. Le premier se concentre dans la présentation de la frontière sous la forme « chosifiée », à partir des séquences où elle est rendue visuelle et « tangible ». La deuxième sous-section comprend la frontière comme le lieu de contradictions qu'elle est : en tant que limite, elle est passage et interdiction, lieu d'ouverture et de fermeture. La troisième sous-partie aborde la « porosité » de la frontière qui, malgré son blindage, est constituée de trous qui permettent et incitent sa transgression.

2.2.2.1 La frontière géographique est réelle

Lorsqu'on parle de frontière, on a tendance à associer le terme à la question géographique et, par conséquent, avec sa visibilité et son aspect tangible, sa réalité concrète.

Comme je l'avais évoqué, la frontière est définie comme une catégorie spatiale qui sépare et qui relie. Une construction qui divise et désigne les limites d'un territoire¹, souvent de manière matérielle. Or, dans *Norteado* la frontière semble être une question purement matérielle et donc géographique.

¹ Jean P. Renard et Patric Gonin, « Frontières et métamorphisme de contact », Paris, 1995, p. 215.

On peut même dire qu'elle a une certaine « épaisseur – disons – visuelle ¹ ». Dans *Nortado* la frontière est plus certaine qu'autre chose. Elle est complètement claire, elle est bien affirmée par ses limites réelles, malgré le fait qu'à travers les filtres et les tailles du cadre cinématographique elles deviennent de simples lignes.

Ici, j'analyserai un fragment de la séquence « Le désert », qui reconstruit le fameux désert de Sonora et Arizona, comme « frontière naturelle » entre Mexique et États-Unis. Également, la séquence de transition et la présentation de « Tijuana », la ville frontalière par excellence. On verra aussi des fragments de la séquence « L'attente et la ligne ».

2.2.2.1.1 Le désert

Cette séquence est la cinquième du film, elle dure 3 minutes et 30 secondes. Elle est composée de 15 plans filmés avec une caméra à l'épaule qui alterne entre l'immobilité et la mobilité, pour observer ou pour suivre le personnage qui apparaît. Les images n'ont pas de mots, mais par des sons ambiants, par exemple le bruit produit par les pas d'Andrés (Harold Torres), le protagoniste. L'éclairage est naturel, mais les couleurs sont bien contrastées, ce qui est dû à la surexposition des images. Le sable du désert est très blanc, le ciel assez bleu et l'éclairage zénithal laisse des traces sur le visage d'Andrés. Lui, il est en tenue foncée, puis en tee-shirt blanc et sa peau mate accentue les contrastes chromatiques.

La séquence commence lorsque le personnage se réveille dans le désert. Le premier plan est l'un des plus longs du fragment. Il a une durée de 90 secondes. Le point de vue n'est pas très délimité, mais on peut le qualifier de focalisation zéro. La caméra est fixe au début du plan, mais une fois qu'Andrés se met debout, elle balaye de gauche à droite pour le suivre. La monstration est alors externe, car le personnage et le spectateur ont quasiment la même information.

Dans le plan deux, Andrés marche en direction de la caméra jusqu'à s'approcher d'elle, puis il s'en éloigne. Le plan quatre est similaire, mais plus long, il dure 96 secondes ; Andrés marche vers la gauche, s'éloigne, s'arrête, siffle et puis il continue. Il s'approche de la caméra et puis il sort du cadre.

¹ Dans la première partie, j'ai évoqué le terme avec lequel Sébastien Conry associait l'épaisseur matérielle à l'espace de sensation et à la continuité de la matière. Je pourrai dire « épaisseur visuelle » parce ce que serait la seule manière dont le cinéma ou la photographie pourrait reproduire la « matérialité » de la frontière.

Ensuite, il est avec ses affaires et il continue à marcher en direction opposée de la caméra qui balaye et le suit. La séquence est le portrait d'un désert qui a 100 kilomètres de long et une température moyenne de 50 degrés. La frontière est « réelle » ; le personnage est dedans, visiblement emprisonné dans le cadre d'une frontière géographique. Cette partie est l'une des plus documentaires du film.

2.2.2.1.2 Tijuana

Cette séquence est sous un angle documentaire, étant donné qu'elle se déroule dans des lieux réels de Tijuana, afin de construire l'espace cinématographique d'une ville frontalière, par excellence, du Mexique. Dans cette séquence, neuf plans défilent à une allure moyenne de trois secondes. Sa fonction principale est de présenter Tijuana à travers sa propre image, car les décors sont entièrement naturels ; les seuls artifices sont la sélection et le filtrage du cadrage cinématographique. À première vue, la séquence n'est pas uniquement introductive, mais aussi transitoire. Les clichés suivent le même principe que toutes les introductions du cinéma narratif classique : de grands plans panoramiques qui se contractent jusqu'à devenir de gros et très gros plans, des généralités d'une ville à ses particularités.

Les cinq premiers plans sont strictement des aspects généraux de Tijuana, avec une monstration externe qui cache le narrateur : le point de vue semble être dans une focalisation zéro – disons, un regard très objectif de la ville. Au quatrième plan, il y a une image qui montre la frontière comme un aspect très physique et concret ; on voit deux lignes verticales qui traversent le cadre. Elles sont la description d'un double blindage, le "bordo" ou la "barda" pour les Mexicains "Tijuanenses" et "the border" pour les Étatsuniens. Ce plan montre la frontière comme une catégorie spatiale de fermeture, de clôture.

Les quatre derniers plans se rapprochent plus d'une certaine réalité sociale de Tijuana, au sens technique et métaphorique du cadrage. Ils montrent des portraits collés sur des portes et des murs. Ce sont des photographies de personnes réelles et anonymes qui ont disparu.

Ces images sont accompagnées par des informations pour contacter à leurs familles. Dans *Norteado* les plans sont présentés sans musique extra-diégétique ; on n'entend que des bruits, dont on ne connaît pas la source, des sons hors-champ qui aident à construire l'ambiance de la périphérie d'une ville.

2.2.2.1.3 L'attente et la ligne

Dans le film, Tijuana n'est pas conçue uniquement comme une toile de fond de l'histoire, mais comme une sorte d'actant dont la frontière présente plusieurs degrés. Ici, Tijuana est l'endroit où la frontière acquiert sa plus grande « tangibilité » ou son « épaisseur visuelle », car le récit donne une construction cinématographique d'un bon nombre d'acceptions et de contradictions du terme.

Pour le découpage de cette séquence j'ai choisi seulement quatre plans d'une séquence de transition qui est composée de sept plans. Les deux premiers plans présentent la frontière comme un espace de contradictions, qui se rend « matérielle » en termes visuels, à travers deux clichés représentatifs.

Le premier plan est un panoramique en plongée des frontières entre San Diego, ou plutôt San Isidro, Californie et Tijuana, Mexique. Le cadre est divisé en deux par une ligne verticale. Du côté droit du cadre, la partie mexicaine où on voit une énorme agglutination de bâtiments dans un espace réduit ; tandis que du côté gauche, tout l'espace est vert. Cette image est iconique de Tijuana, elle montre la frontière comme un rempart qui exclut l'échange, c'est une fermeture. Le plan deux montre des files de voitures qui vont du bas vers le haut du cadre. Ce plan illustre une autre acception de frontière : celle du passage, de transit, de l'échange et d'ouverture. Cette image présente la frontière dans le sens de la "línea", terme que les "Tijuaneses" utilisent pour parler de mouvement, de sortie ou d'entrée et de possibilité de contact.

À remarquer que celui qui passe par la "línea" est censé traverser dans la légalité. On calcule que chaque année, environ 350 millions de personnes traversent illégalement cette frontière¹.

Les deux premiers plans ne représentent que des images descriptives et contradictoires de la frontière. Toutefois, ils prendront un autre sens une fois que le troisième plan apparaît, car lorsqu'Andrés se présente, les images de la frontière signifient aussi un lieu d'attente, puisque le protagoniste de *Norteadó* reconstruit l'histoire d'un émigrant moyen qui n'a pas les papiers nécessaires pour passer à travers la "línea".

¹ Information consultée le 06.09.2015. Disponible à l'adresse : <http://www.theexodo.com/#!620-MIGRANTES-MEXICANOS-MURIERON-EN-2014-AL-INTENTAR-CRUZAR-FRONTERA-CON-EU>

En effet, aux troisième et quatrième plans on verra Andrés debout et puis assis sur un passage au-dessus de la “línea” du côté mexicain.

2.2.2.2 Lieu de passage et espace d’interdiction

Les frontières ne sont pas que des constructions imaginaires, mais aussi constructions matérielles ; dans leur matérialité, elles imposent des limites et des interdictions. Parmi les différentes acceptions du terme, il y a celle du passage et sa contrepartie, celle du lieu d’interdiction. “El bordo”, comme les frontaliers du Mexique la nomment, suppose non seulement un espace où le libre transit est clôturé et interdit, mais également un lieu à transgresser. L’espace de l’impossible, un entre deux.

Cette partie a trois espaces : celui du passeur, celui de la patrouille et celui du centre de rétention. Ces trois séquences se trouvent dans la deuxième partie du film, celle de la problématique ; concrètement dans la section 3. « Vers la traversée », où Andrés fera son premier essai pour franchir le passage interdit.

2.2.2.2.1 Le passeur

Le découpage de cette sous-partie correspond à la séquence quatre de *Norteadó*, notamment celle du « passeur », connu comme “el coyote” ou “el pollero” au Mexique. Il (Paco Mufote) intervient dans trois séquences. Il est d’abord dans un rendez-vous avec Andrés, puis dans une camionnette qui les conduit quelque part et finalement au début du passage par le désert. Je ne me suis intéressée qu’à la dernière partie : « La traversée et le passeur ».

Dans la séquence, le parcours qu’Andrés fait, guidé par « le passeur », est la reconstruction filmique d’une dangereuse traversée clandestine qui, au quotidien, se produit, ou essaie de se produire, environ cinq cent mille fois par an¹. Je souligne que la ville de départ d’Andrés, ainsi que le désert ne sont pas spécifiés dans l’histoire (aucun panneau ou nom de ville ne sont indiqués).

Cependant, les six plans qui composent la séquence d’Andrés et “el coyote” construisent l’espace désertique qui correspondrait au désert partagé entre les États de Sonora (Mexique) et d’Arizona (États-Unis). Bien que la ville de départ d’Andrés ne soit pas précisée dans le film, la vraie distance qui sépare les villes frontalières de ces

deux pays équivaut à 100 kilomètres, à peu près, dont une grande partie doit se faire à pied avec une température moyenne de 50 degrés¹. Je cite ses données contextuelles à l'œuvre, afin de les confronter avec les éléments esthétiques que le film a utilisés pour reconstruire une partie de la traversée.

Dans la vie réelle, la traversée illégale de cette zone est l'une des plus longues et dangereuses à faire. En contrepartie avec la « réalité » sur le long parcours, *Norteado* opte pour résumer l'itinéraire d'Andrés et du "coyote" en 1 minute et 6 secondes (même si ensuite il y aura la partie où Andrés sera tout seul).

La séquence se déroule en six plans, dont le dernier est un fondu en noir. Les cinq plans principaux sont tous avec une caméra à l'épaule.

Dans les trois premiers plans la caméra est derrière eux, elle les suit, puis elle passe devant, après elle les voit de profil.

En termes d'éclairage, les trois premiers plans sont surexposés, ce qui renforce la perception que les deux personnages sont au milieu d'une chaude journée.

Les plans quatre et cinq sont fixes et dans un espace plus sombre et puis le sixième plan est tout noir pour signifier la nuit ; l'ensemble des six plans font une ellipse du temps.

Comme pour les découpages précédents, ici la monstration est externe et la focalisation est zéro, car la présence du narrateur n'est pas très marquée. Les deux personnages de la séquence ne communiquent pas entre eux. Il n'y a pas de dialogue ou de musique extra-diégétique.

À nouveau, il y n'a que les sons ambiants reproduits par les bruits et les pas que font les personnages. Le fondu en noir indique non seulement une ellipse du temps, l'arrivée de la nuit, mais c'est aussi une sorte de point grammatical qu'indique une transition, dans la séquence, vers une nouvelle séquence où Andrés se retrouve tout seul dans le même paysage.

La taille des trois premiers plans présente les personnages en plan poitrine, tandis dans le quatrième les place dans un plan général. La proximité des premiers plans accentue les effets de la chaleur du lieu sur les visages de personnages.

¹ Selon information de la Secretaría de Asuntos Migratorios de la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP).

En revanche, au quatrième plan, les deux hommes sont en plan général, la taille du plan montre l'immensité du désert, mais surtout, elle indique que les personnages sont loin d'arriver à la destination finale : les États-Unis. Le cinquième plan « rétrécit » à nouveau l'espace, les deux personnages sont en gros plan, sauf que l'on ne voit pas leur visage, car c'est la nuit tombée.

2.2.2.2.2 La patrouille

Le découpage suivant est la suite du fragment du désert. C'est la séquence 10 composée de 9 plans avec une durée de 45 secondes.

Elle commence par le gros plan d'un homme de profil en tenue de policier qui regarde vers la droite du cadre, le PV² du plan est dans une focalisation « spectatorielle ». Elle donne plus d'informations que celles qu'Andrés semble savoir. En effet, en regardant le policier, on apprend des faits qu'Andrés ignore encore, comme qu'il a marché jusqu'aux États-Unis et que la police frontalière l'attend déjà.

Le point de vue du deuxième plan est de l'ordre d'une ocularisation « spectatorielle »³ car il montre ce que le narrateur et le policier voient : une image floue et éloignée d'un homme debout.

Le troisième plan montre une image similaire, mais inversée. Le PV du narrateur et d'Andrés montre l'image floue et très distante d'un homme. Andrés regarde vers la gauche du cadre, mais il a du mal à voir ce qui est devant lui. Une fois qu'il a compris, il essaie de s'enfuir, mais la focalisation « spectatorielle », ou omnisciente du PV, fait voir en arrière plan une patrouille frontalière.

Après le gros plan du policier, il regarde vers la droite du cadre. Finalement, les trois policiers arrêtent Andrés qui tombe à genoux ; la focalisation est « spectatorielle ». Enfin un fondu noir annonce la transition.

Appart les bruits de pas, les bruits de voix inintelligibles et celui des sirènes de patrouille alternativement dans le champ et le hors-champ, la séquence ne présente pas de mots ou de dialogues. Il n'y a pas non plus de musique extra-diégétique. Alors, cette rapide découverte, poursuite et capture s'écoulent dans un certain silence.

¹ *Ibid.*

² Point de vue.

³ Terme proposé par François Jost. Pour plus d'informations consulter la section Point de vue dans la première partie de la thèse.

En effet, c'est le premier essai et le premier échec du personnage pour aller "al otro lado". La forme de la séquence est simple. Le montage donne aux plans d'Andrés et du policier un rapport passif. L'arrestation du personnage est davantage un « acte bienveillant », car la « réalité » de ce parcours illégal n'est pas si chanceuse que cela. Dans le contexte de la séquence, on comprend que le rêve d'Andrés de franchir la frontière s'effondre.

Premièrement, en termes audio-visuels, la frontière est présentée comme « matérielle » et « tangible ». D'abord, elle est vue sous la forme du désert comme passage isolé qui devient interdit une fois que "the border patrol" rentre dans le cadre. Avec ce véhicule, la frontière est plus claire, la patrouille est une sorte de signature qui indique à qui appartient ce territoire, de même pour les uniformes verts des policiers.

Deuxièmement, la frontière acquiert aussi une épaisseur auditive, une fois que la sirène de la patrouille sonne dans le champ.

2.2.2.2.3 Le centre de rétention

Le découpage qui suit correspond à la séquence 6 nommée « L'échec ». Le fragment est composé de 12 plans qui se déroulent en 1 minute 26 secondes. Dans l'ensemble ils montreront la détention d'Andrés.

Les plans sont pris avec une caméra fixe à l'épaule. En général, toute la séquence possède des sons ambiants, à la différence des découpages antérieurs, j'ai ajouté la catégorie de la parole *in* et *off*, étant donné qu'il y a des brefs dialogues qui se succèdent dans les plans 5, 6, 7, 8, 9 et 10, dont je parlerai plus loin.

Cette séquence construit une autre facette de la frontière. En termes géopolitiques, elle est visible ou matérielle lorsque l'on voit les deux portraits qui apparaissent au premier plan, ceux du président des États-Unis et du gouverneur de la Californie ; cette visibilité de la frontière continue au deuxième plan grâce à l'image des deux officiers frontaliers. Le deuxième plan présente deux policiers en tenue verte. À l'exception du plan 6, le reste des plans signifie le côté mexicain, à travers l'image des migrants clandestins, Andrés est parmi eux.

L'autre forme de manifestation de la frontière, dans la séquence, apparaît avec les questions raciales et linguistiques. En ce qui concerne l'aspect racial, il suffit de regarder les photogrammes 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 et 11 qui présentent des plans poitrines

des hommes de peau mate, des clandestins « typés » qui contrastent avec le photogramme 6 où l'on voit un policier blanc.

Au douzième plan, la frontière se présente comme « ligne » de passage ou d'exclusion, elle se matérialise quand Andrés sort par la porte qui conduit au Mexique. Au sens figuré, ce plan met le personnage à nouveau au Sud, voire au début. On remarque que le protagoniste n'est éclairé que lorsqu'il est dans le poste frontalier ; une fois qu'il est du côté mexicain, son visage passe à l'ombre.

La frontière possède une matérialité visuelle qui dépasse les aspects géographiques, pour les transférer aux frontières imaginaires, celles des différences ethniques et linguistiques, comme l'on détaille dans les découpages analytiques.

2.2.2.3 La frontière comme cicatrice

La dernière sous-partie de découpages de *Norteadó* est dédiée à la construction cinématographique de la frontière en tant que « cicatrice ». Je rappelle que cette notion est évoquée par des théoriciens comme Desplat ou Bartra, parmi d'autres. Pour eux, cicatrice équivaut à une blessure du pouvoir.

Donc, la frontière comme marque possède une lecture qui met en relief la dichotomie concrète et abstraite du terme. Autrement dit, penser la frontière comme cicatrice oblige à contraster la matérialité de la division territoriale qu'elle suppose (une ligne, un mur, une signature), avec l'immatérialité des limites qu'elle produit chez les sujets impliqués (les barrières linguistiques, économiques, sociales ou les représentations de qu'est-ce que le Nord et qu'est-ce que le Sud, etc.)

Je développerai trois séquences qui se réfèrent à la frontière comme constat matériel¹ d'une « cicatrice » géopolitique.

Premièrement, je présenterai la séquence intitulée : « El bordo, la barda. Le mur » où la frontière est dans sa dualité sémiologique : Ouverture-fermeture, exclusion-inclusion.

En deuxième lieu, j'étudierai une séquence de transition quand Andrés découvre que la frontière a des trous. Cette sous-partie s'appelle : « La frontière est poreuse ».

¹ Ce matériel devra être entendu comme visuel ou audio-visuel.

Et troisièmement, je ferai l'explication d'« Andrés et le mur », il s'agit d'une séquence qui ajoute un autre élément de contradiction généré par l'ambiguïté qu'une « frontière-cicatrice » provoque : les idées opposées de proximité et d'éloignement que leurs limites construisent en termes matériels et immatériels.

2.2.2.3.1 “El bordo”, “la barda”. Le mur

La séquence est composée de 11 plans qui s'écoulent en 2 minutes et trois secondes. En général, tous les plans sont pris en caméra fixe à l'épaule ; cependant la caméra bouge aussi dans certains plans, pour basculer du bas vers le haut et de gauche vers la droite du cadre.

Cette séquence est la seule du film qui se fait accompagner par une musique extra-diégétique, ce qui lui confère une certaine allure au rythme du montage.

Suivant le récit, la séquence est le deuxième essai d'Andrés pour réaliser son « rêve américain ». La première tentative est celle de la traversée du désert, avec un « passeur » qui l'abandonne rapidement. Dans son second essai, Andrés tente de vaincre la frontière en franchissant le mur ou le “bordo”.

Le premier photogramme montre un plan d'ensemble (PE) où cinq silhouettes essaient passer “el bordo”. La monstration est externe, la focalisation appartient à l'ordre « spectatorial », donc au narrateur omniscient.

Dans le photogramme 2a les aspects sont plus clairs : un plan poitrine (PP) « agrandi » les détails. Les silhouettes perdent leur anonymat et deviennent des hommes clandestins ; Andrés est parmi eux. Dans un premier temps, le plan est fixe et montre les personnages figurants « collés » au mur. Puis, l'angle normal finit par plonger en faisant un balayage vertical, le plan plongé montre l'immense longueur du “bordo-cicatriz”. La focalisation remarque qu'il n'y a pas qu'un mur, mais deux : un au Mexique, l'autre aux États-Unis, comme l'on voit avec le photogramme 2b.

Le 3 est un plan rapproche taille (PRT) et le 4 un gros plan (GP) de migrants qui attendent assis contre “la barda”. Dans les deux cas, il n'y a qu'Andrés qui est visible et éclairé, les autres hommes sont des anonymes. Le plan 5 montre un angle légèrement plongé avec Andrés au moment où il grimpe enfin le mur. Les 6, 7 et 8 sont des plans de taille moyenne (PM) qui suivent les clandestins qui ont dépassé le premier mur et qui s'apprêtent à aller au deuxième ; ils marchent, ils s'arrêtent, ils

marchent en s'éloignant de l'appareil de prise vue, puis ils regardent à gauche, dans le hors-champ, et ils finissent par revenir. Grâce au montage, le plan 9 actualise l'image et montre ce que les clandestins voyaient dans le hors-champ : une patrouille qui traverse lentement le cadre de gauche à droite. Le 10 est un plan poitrine qui montre Andrés qui regarde vers la gauche du cadre, puis la caméra panote vers la gauche et fait voir encore la patrouille frontalière. Le dernier plan est la fin de la séquence ou le début d'une nouvelle, Andrés est à côté d'une partie du "bordo".

En général, cette séquence rend visuelle l'idée de frontière comme cicatrice, étant donné que l'histoire et le récit de *Norteado* ont lieu, justement, dans le vrai mur. Un mur qui par lui-même est grand symbole d'une « blessure » de pouvoir perpétuée il y a plus d'un siècle en arrière.

La délicate et paisible musique de fond, *Clair de lune* de Claude Debussy, contraste avec la gravité du contenu de la séquence, comme lorsque les figurants sont entre les deux murs. La sonorité de la séquence atténue le danger qui connaissent les vrais clandestins quand ils grimpent le mur, absolument interdit.

2.2.2.3.2 La frontière est poreuse

En tant que zone concrète d'interdiction entre les États-Unis et le Mexique, cette frontière est conçue aussi comme un « couteau » qui empêche, surtout, les migrations provenant du Sud. D'environ trois mille kilomètres de longueur, cette frontière est l'une des plus protégées et surveillées du monde et, en même temps, c'est aussi l'une des plus transitées.

En dépit de son aspect rigide et malgré sa vraie dangerosité, cette frontière continue à être l'une des plus traversées illégalement, car elle a des « trous », des « points faibles ». Elle est donc « poreuse¹ » et flexible.

La séquence que je propose ici présente Andrés face au bord, devant un mirage, une possibilité trompeuse. Le découpage est bref, car le fragment est une courte transition entre deux plans qui durent 35 secondes. Il n'y a pas de musique extra ou intradiégétique, les seuls sons et bruits sont dans l'ambient.

¹ Je précise que, ici, cette « porosité » n'est pas comprise dans le sens sociologique ou anthropologique, qui parle de la frontière poreuse pour se référer à son aspect flexible qui permet l'échange culturel, davantage, entre les deux pays. Avec l'idée de « poreuse » je me réfère plutôt aux points faibles de la frontière dans son aspect notamment physique et matériel (sous la forme de bord, de désert, de rivière, de ligne, bref, son côté concret), qui permet qu'elle soit pénétrée et transgressée malgré tout.

Le premier est un plan d'ensemble qui est fixe au début. Il montre Andrés tout seul, en train de marcher ; derrière lui il y a des images de la ville. Lorsque le protagoniste marche, la caméra fait un panoramique horizontal, de droite à gauche, qui fait voir d'autres personnages figurants qui attendent assis et d'autres debout pas loin du mur. Andrés regarde vers la gauche du cadre. La monstration est externe, mais la focalisation n'est pas omniprésente, car le narrateur cache ce qu'Andrés regarde dans le hors-champ.

Le deuxième est un plan américain d'Andrés et d'un autre homme de dos, ils sont dans un espace où la frontière n'est qu'un mur à franchir. Ils regardent au fond du cadre une image floue qu'une fois focalisée et rapprochée par le zoom, elle désignera une patrouille frontalière.

L'aspect « poreux » ou les « points faibles » trompeurs de la frontière, comme chose concrète et matérielle, sont rendus visuels à travers ces deux plans. La frontière peut être poreuse, mais aussi pleine de mirages.

2.2.2.3.3 L'échelle. Andrés et le mur

La séquence suivante est composée de cinq plans qui durent 2 minutes et 54 secondes. Elle se déroule dans le récit, une fois qu'Andrés ait raté son troisième essai pour franchir le mur. Dans l'ensemble, la caméra est tout le temps à l'épaule, elle est fixe, mais elle bouge au quatrième plan.

Compte tenu des caractéristiques de la séquence, j'ai ajouté dans la composition du découpage, la catégorie « Dialogues on », car les deux personnages qui apparaissent parlent en donnant des informations sur la frontière et son franchissement.

Cependant, la présence du son ne se réduit pas aux dialogues, elle comprend, aussi, une musique intradiégétique qui sera toujours dans le hors-champ. La monstration de la séquence est externe.

Le premier est un plan poitrine des deux personnages Andrés et Cata (Sonia Couoh). Ils sont à l'intérieur d'un lieu, ils sont à l'ombre, il n'y a que l'image au fond qui est éclairée, la monstration est toujours externe. Ils discutent sur la traversée échouée.

Le plan suivant est un plan américain, en angle presque en plongée, qui montre les mêmes personnages, mais à l'extérieur, ici ils sont éclairés. Ils parlent de prêts que le protagoniste a dû faire pour payer son passage "al otro lado". Andrés dit qu'il a de grandes dettes, mais Cata ne trouve pas logique qu'il doive de l'argent pour une quête qui n'a pas été réussie.

En angle contre-plongée, le troisième est un plan d'ensemble des personnages qui marchent de gauche à droite en portant une échelle, puis Andrés la pose contre "la barda" et monte.

Le plan suivant est un gros plan d'Andrés qui n'est pas éclairé, au fond l'image du deuxième mur est éclairée, même surexposée ; le cadre balaye de gauche à droite. Le dernier est un gros plan en contre-plongée d'Andrés qui montre sa descente de l'échelle, puis l'angle devient normal et les personnages sortent du cadre. Au fond apparaissent quatre hommes avec des instruments musicaux.

L'ensemble des plans de la séquence joue avec l'éclairage, les tailles de plans et les mouvements du cadre pour construire les ambiguïtés de la frontière. Les personnages sont dans l'ombre lorsqu'ils parlent de la traversée, mais ils apparaissent éclairés quand ils parlent de réussir la quête.

Dans le plan 4 Andrés est sombre, car il est dehors, dans le sud mexicain ; tandis que face à lui le mur est bien illuminé, il signifie la lumière, le nord étasunien. Le troisième plan présente l'aspect naïf d'un migrant qui pense pouvoir vaincre la frontière-cicatrice. C'est une sorte de Goliath et Andrés un petit David, qui n'arrive pas à trouver la « gloire ».

Découpages analytiques et syntagmes de plans de *Norteado*

2.2.2.1.1 Le désert

2. Problématique, 4. Macro Séquence Premier essai, 5. Le désert, Séquence 10 (08 : 25- 13 :58)



1



2a



2b



5



7



8



10



11



13



14¹

¹ Les 15 figures sont des photogrammes pris de *Norteado*, 2009 ©.

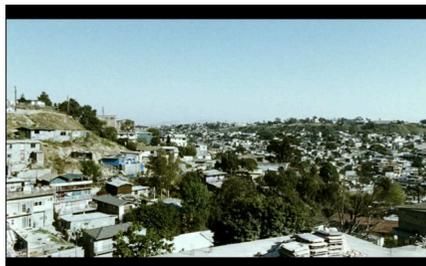
2.2.2.1.1 Le désert

PLAN		BANDE-IMAGE			BANDE-SON	
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	BRUITS
1	90s	Au fond à gauche des arbustes épineux dans le désert. Le soleil vient de s'élever. Puis apparaît la silhouette d'Andrés qui se réveille. Il est tout seul. Il se met debout et fait quelque pas. De profil, il se dirige vers la droite du champ en cherchant quelque chose. Après il s'arrête et revient vers la gauche jusqu'aux arbustes. Ensuite il s'assoit à nouveau.	PM sur le personnage en angle vertical en légère contre-plongée. Puis, la caméra panote vers la droite et puis vers la gauche. La caméra est à l'épaule.	Éclairage naturel. Le visage du personnage est illuminé, mais la lumière du soleil et la casquette fait des ombres sur ses yeux. Prédominant le noir et le blanc. Ils sont brillants.	De mouvement.	Sons des cigales hors-champ + bruit de quelqu'un qui se réveille IN + Bruits de pas qui marchent sur le sable hors-champ.
2	50s	Andrés boit de sa gourde. Il marche en direction à la caméra jusqu'à s'approcher d'elle. Il s'arrête, il regarde à l'horizon, puis il tourne vers la droite et il revient à l'arbuste du début. Il s'assoit à nouveau près de son sac-à-dos.	PE en angle horizontal normal qui panote vers la droite. La caméra est à l'épaule.	Éclairage naturel. Le ciel est bleu brillant, le sable est blanc. Le personnage est presque en noir, en contraste avec le décor.	De mouvement.	Sons des cigales + Bruits de pas qui marchent sur le sable hors-champ.
3	5s	Des arbustes au centre de l'image.	GP en angle vertical en contre-plongée. Caméra fixe mais à l'épaule.	Éclairage naturel. Le ciel est bleu brillant, les arbustes foncés.	De décor.	Sons des cigales + Bruits de pas qui marchent sur le sable hors-champ.
4	96s	À droite, Andrés est debout, puis il marche vers la gauche et commence à s'éloigner de la caméra. Puis il siffle. Il s'arrête. Il repart. Il siffle à nouveau. Il tourne et il revient vers la caméra. Il sort du cadre vers la gauche. Il réapparaît dans le cadre avec ses affaires et il continue à marcher en direction opposée de la caméra.	Plan américain sur le personnage en angle horizontal normal. Puis panote vers la gauche et suit Andrés. La caméra est à l'épaule.	Éclairage naturel. Le ciel est bleu brillant, le sable est blanc. Le visage du personnage a des ombres produites par la lumière zénithale du soleil et sa casquette.	De mouvement.	Bruits de pas qui marchent sur le sable + son des sifflements hors-champ.
5	13s	Andrés porte son sac-à-dos et sa gourde. Il marche tout seul dans le désert.	PG en angle vertical. Caméra à l'épaule qui suit Andrés.	Les couleurs sont surexposées. Tout est presque blanc en contraste avec Andrés.	De mouvement.	Bruits de pas qui marchent sur le sable hors-champ.
6	4s	Andrés est au centre du cadre. Il marche de dos.	=	=	De mouvement.	Bruits de pas qui marchent sur le sable hors-champ.

7	3s	Image du ciel.	Très gros plan (TPG) en angle vertical en contre-plongée. Fixe.	Le ciel est bleu et le soleil incandescent.	De décor.	Sons de cigales en hors-champ.
8	9s	Andrés marche de dos. Il ne porte plus sa veste. Il est en débardeur, sa chemise est attachée à sa ceinture. Il boit de sa jambe gauche. Il continue à boire à sa gourde.	PG en angle vertical. Légèrement plongée. Caméra à l'épaule qui suit Andrés.	Les couleurs sont surexposées.	De mouvement.	Bruits de pas qui marchent sur le sable hors-champ.
9	7s	Andrés est au centre du cadre assis devant un arbuste. Il s'enlève sa chaussure gauche.	PM en angle horizontal normal. Caméra à l'épaule fixe.	=	De décor.	Son de léger gémissement en hors-champ.
10	9s	Andrés touche sa tête et fait des grimaces. Il transpire. Il halète.	TGP en angle vertical en plongée. Caméra à l'épaule fixe.	La lumière fait des traits sur le visage d'Andrés.	De mouvement.	Son de halètements in.
11	4s	Image du ciel.	TGP en angle vertical en contre-plongée.	Le ciel est bleu et le soleil incandescent.	De décor.	Son de haletés in.
12	4s	Andrés marche en direction opposée à la caméra dont il s'y éloigne jusqu'à presque disparaître derrière une côte de roches.	PE en angle horizontal normal. La caméra à l'épaule suit Andrés.	Les couleurs sont chaudes et surexposées.	De mouvement.	Bruits de pas sur des roches in.
13	7s	Andrés est de face debout sur la côte de roches. Au deuxième plan, des herbes sont floues.	PM en angle horizontal normal Caméra à l'épaule fixe.	=	Dans l'axe.	Bruits de pas sur des roches in.
14	4s	Au premier plan, des herbes. Andrés est flou au deuxième plan.	PE en angle horizontal normal. Caméra à l'épaule	=	Dans l'axe.	Bruits de pas sur des roches in.
15	6s	Andrés est loin. Il descend la côte et il s'approche vers la caméra.	=	=	Dans l'axe.	Bruits de pas sur des roches in.

2.2.2.1.2 Tijuana

2. Problématique, 5. Tijuana, Macro Séquence 6. Transition, Séquence 12 (16:10 - 16 :40)



1



2



3



4



5



6



7



8

9¹

¹ Les 9 figures sont des photogrammes pris de *Norteados*, 2009, © *Op.cit.*

2.2.2.1.2 Tijuana

PLAN		BANDE-IMAGE			BANDE-SON	
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	BRUITS
1	4s	Au centre et en bas du cadre une vue de la périphérie de Tijuana. En haut le ciel.	PG en angle vertical en légère plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Des couleurs grises surexposées.	Panoramique.	Bruits de voitures qui passent hors-champ
2	4s	À gauche du cadre, la sculpture d'une femme nue. Au fond les images des maisons d'une banlieue.	PG en angle vertical en légère plongée. Fixe.	Des couleurs grises et vertes surexposées.	Panoramique.	Bruits de voitures + aboiements de chien H-CH.
3	3s	Au centre il y a deux bandes verticales qui divisent le cadre en deux parties.	PG en angle vertical légèrement plongé. Fixe.	Éclairage naturel. Il fait jour. Grises et marrons surexposées.	Panoramique.	Bruits de voitures qui passent H-CH.
4	5s	Au centre il y a une bande horizontale que forme un pont qui se tient par de fines lignes verticales. La bande du centre divise le cadre en deux parties.	PG en angle vertical en légère plongée. Fixe.	Éclairage naturel. Des couleurs grises surexposées.	Panoramique.	=
5	4s	Au centre deux lignes verticales divisent le cadre en trois parties. Au milieu des lignes il y a un panneau qui dit : "Bienvenidos a Tijuana."	PE en angle vertical légèrement contre-plongé. Fixe.	Des couleurs grises surexposées. Le panneau est vert, blanc et rouge.	Panoramique.	Bruits éloignés de voitures qui klaxonnent H-CH.
6	2s	Deux photos collées sur un mur. Ce sont les portraits de deux hommes. Avec un mot qui dit: "Ramiro Gonzáles. Desaparecido de 2007. Si tienes información, comunícate al Consulado de México en San Bernardino."	TGP sur les photos en angle horizontal normal. Fixe.	Pénombre. Photos en noir et blanc.	Panoramique.	=
7	3s	À gauche il y a un morceau de portrait d'un homme collé à un mur, avec un mot qui dit : "Se busca. Se gratificará a la persona que informe del paradero de David Preciado Mendoza. Tiene 38 años de edad, desapareció el día."	=	Pénombre. Photos en noir et blanc. Fond bleu.	Panoramique.	=
8	2s	À gauche le portrait d'une adolescente. À droite la photo d'un homme.	=	Pénombre. Photos en noir et blanc.	Panoramique.	=
9	2s	À gauche le morceau de la photo d'un homme. À droite le morceau d'une porte.	=	Pénombre. Photos en noir et blanc. Fond bleu.	Panoramique.	=

2.2.2.1.3 L'attente et la ligne

3. Déroulement, 7. Rester à Tijuana ? Macro Séquence 15. Transition, Séquence 22 31: 41 - 33: 09)

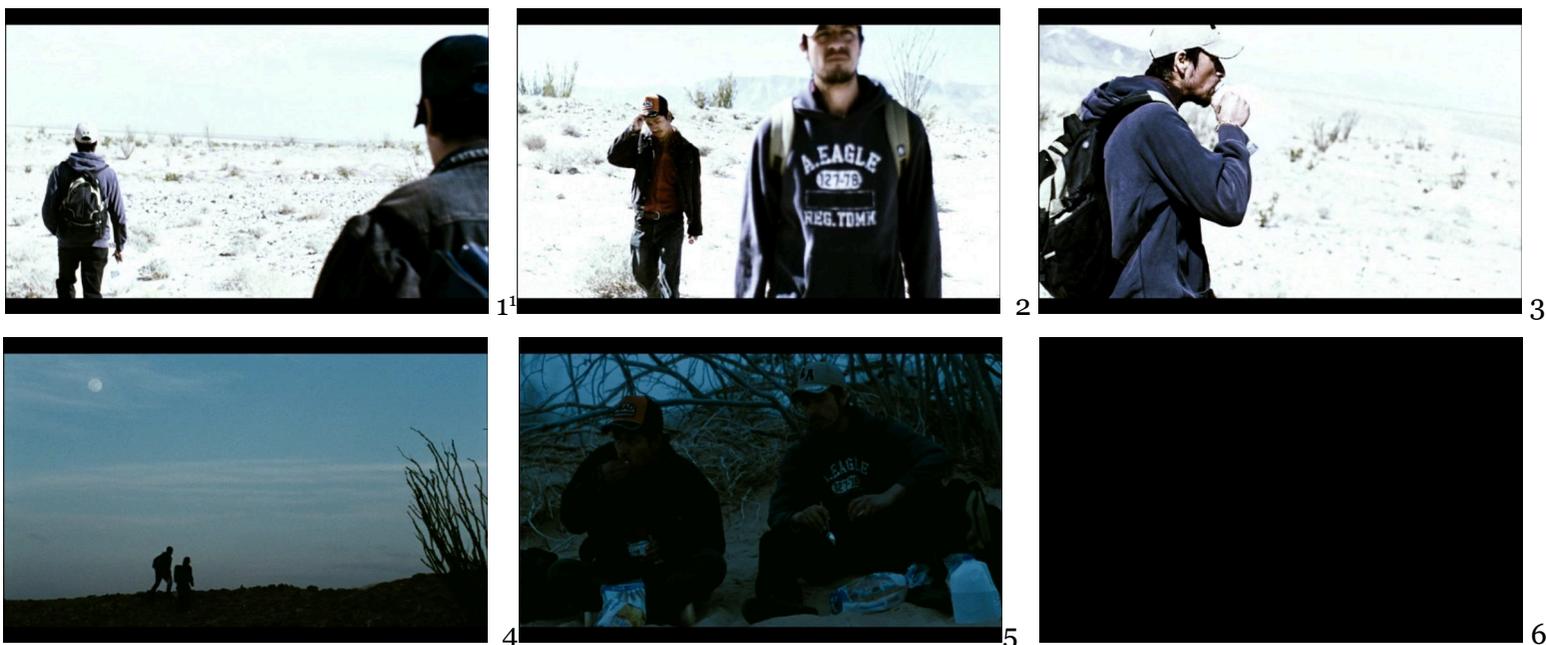


PLAN			BANDE-IMAGE		BANDE-SON		
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	PAROLE OFF	BRUITS ET MUSIQUE
1	7s	Une frange verticale à droite divise le cadre en deux parties. Dans la partie gauche il y a une plaine verte déserte. Dans la partie droite une ligne de maisons.	PE en angle vertical plongé. Fixe	Éclairage naturel. Il fait jour. Des couleurs vertes et claires.	Panoramique.		Son des oiseaux H-CH.
2	5s	Le cadre est composé de 7 lignes verticales de voitures, leur ligne de fuite guide le regard vers le haut du cadre.	PE en angle vertical plongé. Fixe	Éclairage naturel. Il fait jour. Des couleurs chaudes.	Panoramique.		Son de klaxons de voitures IN.
3	14s	Andres est au centre du cadre. Il est de profil et regarde vers la droite du cadre. Il manque le photogramme	PGT angle horizontal normal, caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Des couleurs chaudes.	=		Son de voitures en H-CH.
4	11s	Andrés est en bas à droite du cadre. Il est assis. Face à lui, à gauche il y a un enfant debout, puis il sort du cadre.	PG sur Andres et PP sur l'enfant. Angle horizontal normal, caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Les personnages sont dans l'ombre.	=	Off: "Dulces, chicles, cigarros. Dulces."	Son de voitures en H-CH.

¹ Les 3 figures sont des photogrammes pris de *Norteadó*, © *ibid.*

2.2.2.2.1 Le passeur

2. Problématique, 3. Vers la traversée, Macro Séquence 4. La traversée et le passeur, Séquence 9 (07 :18 - 08 :24)



¹ Les 6 figures sont des photogrammes pris de *Norteado*, © *ibid.*

2.2.2.2.1 Le passeur

PLAN			BANDE-IMAGE		BANDE-SON	
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	BRUITS
1	8s	Au fond à gauche un homme avec casquette blanche et sac-à-dos marche sur un désert. Derrière lui, un autre homme (Andrés) porte une casquette noire et un sac-à-dos. Ce dernier est habillé en jeans et veste foncée. Ils sont de dos.	Plan poitrine (PP) sur le passeur et plan américain sur Andrés. La caméra est à l'épaule et suit les mouvements des deux personnages.	Éclairage naturel. Les visages des personnages sont illuminés, mais la lumière du soleil et les casquettes font des ombres sur leurs yeux. Prédominant le noir et le blanc. Ils sont brillants.	De mouvement.	Bruits de pieds qui marchent sur le sable hors-champ.
2	10s	Les deux hommes sont de face. Andrés est au fond à gauche au premier plan. Le passeur est devant au deuxième plan flou. Andrés porte une gourde et il boit.	Plan poitrine (PP) sur le passeur et plan américain sur Andrés. La caméra est à l'épaule et les suit.	Éclairage naturel. Il fait jour. Prédominant le noir et le blanc. Ils sont brillants.	De mouvement.	Bruits de pieds qui marchent sur le sable hors-champ.
3	7s	Au premier plan à gauche, le passeur est de profil. Il marche en buvant à la gourde qu'il porte.	Plan poitrine (PP) sur le passeur. La caméra est à l'épaule et le suit.	Éclairage naturel. Il fait jour. Prédominant le bleu foncé et le blanc, qui sont brillants.	De mouvement.	Bruits de pieds qui marchent + bruit d'eau In.
4	15s	En bas, vers la gauche du cadre il y a les silhouettes des deux hommes qui marchent dans le désert. Puis ils s'arrêtent et enlèvent leur sac-à-dos. La lune est en haut à gauche.	PE en angle vertical en légère contre-plongée. La caméra est à l'épaule, mais reste fixe.	Éclairage naturel. Il fait presque nuit. Prédominant le bleu foncé et le noir. Les couleurs sont contrastées.	De mouvement.	
5	21s	Les deux hommes sont face à la caméra. Ils sont en bas du cadre assis par terre, devant des arbustes. Ils mangent.	GP en angle horizontal. Caméra à l'épaule mais fixe.	Pénombre. La palette chromatique est dominée par le noir-bleu.	De mouvement.	Bruits de boîtes de conserve et de cuillères In.
6	2s	Écran noir.		Noir.	Fondu en noir.	Bruits de criquets en hors-champ.

2.2.2.2.2 La patrouille (13 : 58- 14: 43)



16



17



18



19



20



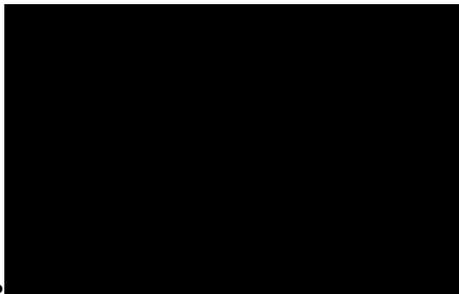
20



21



22



23¹

¹ Les 9 figures sont des photogrammes pris de *Norteado*, © *ibid.*

2.2.2.2.2 La patrouille

PLAN			BANDE-IMAGE		BANDE-SON	
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	BRUITS
16	4s	À gauche un homme de profil regarde vers la droite du cadre. Il est en tenue verte de policier. Il porte casquette verte et lunettes de soleil.	GP en angle horizontal normal, caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Le visage des personnages sont illuminés. Le vert foncé est la couleur qui prédomine.	De regard.	Bruits inintelligibles de radio hors-champ.
17	9s	Au premier plan la partie gauche des fesses du policier avec sa ceinture et sa radio. Au deuxième plan, à droite, la silhouette floue d'Andrés qui marche vers la caméra.	GP sur le policier en angle vertical légèrement en contre-plongée, caméra à l'épaule fixe, et PPT sur Andrés.	Éclairage naturel. Le vert foncé est la couleur qui prédomine.	De regard au flou.	Bruits inintelligibles de radio hors-champ.
18	3s	Andrés est de dos au premier plan à droite. Au deuxième plan la silhouette floue du policier.	PP sur Andrés et PRT sur le policier. Angle vertical légèrement plongé, caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Les couleurs sont contrastées et brillantes.	De regard au flou.	Bruits de pas sur le sable hors-champ.
19	2s	Au centre droit, Andrés regarde de profil vers la gauche du cadre.	TGP en angle horizontal, caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Le soleil fait des ombres sur le visage.	De regard.	Son ambiant In.
20	10s	Au centre du cadre, Andrés est de face, puis il tourne pour partir. Au deuxième plan flou, la silhouette d'une patrouille.	PP sur Andrés en angle horizontal et PM sur la patrouille.	Éclairage naturel. Couleurs brillantes, le blanc prédomine.	De mouvement.	Bruits des sirènes de patrouille In.
21	2S	Au centre du cadre, le policier est de face.	GP en angle horizontal, caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Le vert foncé prédomine.	De regard.	Bruits inintelligibles de radio hors-champ.
22	12s	Andrés cours vers la droite du cadre, mais au fond la patrouille s'approche et trois policiers arrivent par la gauche du cadre et l'arrêtent.	PPT sur Andrés en angle horizontal et PE sur la patrouille.	Éclairage naturel. Le vert foncé et le blanc sont les couleurs qui prédominent.	De mouvement.	Bruits de pas qui courent sur le sable In.
23	3s	Écran noir.		Noir.	Fondu en noir.	Son ambiant hors-champ.

2.2.2.2.3 Le centre de rétention

2. Problématique, 4. Premier essai, Macro Séquence 6. L'échec, Séquence 11 (14: 44 – 16 :10)



2.22.2.3 Le centre de rétention

PLAN			BANDE-IMAGE			BANDE-SON	
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	PAROLE IN ET HORS- CHAMP	BRUITS ET MUSIQUE
1	3s	Dans le cadre se trouvent deux photos accrochées sur un mur, qui forment des cadres dans le cadre. Dans celui de gauche il y a le portrait de George Bush Jr. et à droite celui d'Arnold Schwarzenegger.	GP en angle horizontal normal. Caméra à l'épaule fixe.	Pénombre. Prédominent les couleurs froides et sombres.	Cut sec.		Bruits de clavier d'ordinateur + un téléphone qui sonne hors-champ.
2	5s	Au centre du cadre il y a deux hommes de profil en tenue verte de policier. Ils regardent vers la gauche du champ.	PP en angle horizontal Caméra à l'épaule fixe.	Pénombre. L'éclairage illumine les bras des deux hommes. Couleurs vert et bleu-gris.	Cut sec.		Bruits de clavier d'ordinateur + sons de bureau In.
3	2s	À droite, Andrés est assis sur un banc. Il regarde vers la droite du cadre.	PP en angle horizontal Caméra à l'épaule fixe.	Pénombre. Le visage d'Andrés est sombre. Couleurs sombres.	Cut sec.		Bruits de clavier d'ordinateur + des mots inintelligibles hors-champ.
4	5s	Au centre, deux hommes sont de face et assis sur un banc. Ils regardent vers la gauche du cadre.	PP en angle horizontal normal. Caméra à l'épaule fixe.	Pénombre. Leur visage est illuminé.	Cut sec.		Bruits de clavier d'ordinateur + des mots inintelligibles hors-champ.
5	7s	À gauche, au premier plan un homme est de face. À droite, en bas du cadre, les têtes floues des deux hommes.	GP sur le personnage en angle horizontal. Caméra à l'épaule fixe.	Pénombre. L'éclairage illumine juste la partie droite du visage.	Cut sec.	Hors-champ: “¿Nombre?” In: “Pedro Jiménez.”	Sons de bureau hors-champ.

6	8s	À droite, au premier plan, un homme est de face, il regarde en bas du cadre. En bas à droite, au deuxième plan l'image floue d'une webcam qui est accrochée à un écran d'ordinateur.	GP sur le personnage en angle horizontal. Caméra à l'épaule fixe.	Pénombre. Le visage de l'homme est sombre. Des couleurs froides.	Cut sec.	In: "Pedro...Jiménez. Mire aquí Pedro."	Bruits de clavier d'ordinateur + un soupir en hors-champ et in.
7	7s	À gauche, au premier plan un homme est de face. Il met une casquette est sort du cadre par la droite.	=	Pénombre. La partie droite du visage est illuminée. Couleurs froides.	Cut sec.	Hors-champ: "Next."	Sons de bureau en hors-champ.
8	5s	À gauche, au premier plan un autre homme est de face.	=	Pénombre. La partie droite du visage est illuminée. Couleurs froides.	Cut sec.	In : "Eleuterio Martínez" Hors-champ: "Mire aquí."	Sons de clavier en hors-champ.
9	4s	À gauche une femme, en bas à droite un enfant. Ils sont de face.	=	Pénombre. Les deux visages sont sombres. Couleurs sombres.	Cut sec.	Hors-champ: "¿Tu eres la mamá del niño?"	=
10	2s	À gauche, au premier plan un jeune homme est de face.	=	Pénombre. La partie droite du visage est illuminée. Couleurs froides.	Cut sec.	In : "Dionisio Martínez."	=
11	2s	Au centre du cadre, au premier plan, Andrés est allongé sur un banc.	GP caméra à l'épaule en légère plongé.		Cut sec		=
12	32s	Andrés est derrière la sortie d'un poste frontalière (une "garita"). Puis, il sort et il marche en direction de la caméra.	PR en angle horizontal normal. Caméra à l'épaule fixe.	Quand Andrés est derrière la porte du poste, il est illuminé par le soleil. Une fois qu'il sort et marche vers la caméra, il passe à l'ombre. On ne voit que sa silhouette.	Cut sec		Sons de voitures + de bruits de personnes + de portes en fer qui tournent hors-champ et in.

2.2.2.3.1 Le mur, le “bordo”

2. Problématique, 5. Deuxième essai, Macro séquence 9. Le mur, le “bordo”, Séquence 14 (18 :00 - 20 :03)



¹ Les 12 figures sont des photogrammes pris de *Nortedo*, © *ibid.*

2.2.2.3.1 “El bordo”, “la barda”. Le mur

PLAN			BANDE-IMAGE		BANDE-SON	
No	DURÉE	DESSCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	BRUITS
1	8s	Au centre du cadre, un grand bord. À gauche du cadre, cinq hommes forment une ligne verticale. Ils essaient de grimper le bord.	PE en angle vertical légèrement plongé, caméra à l'épaule. Fixe.	Éclairage naturel. Des couleurs claires surexposées. Les silhouettes des hommes sont presque noires.	Panoramique .	Musique de Debussy off + son d'un hélicoptère hors-champ.
2	19s	a) Avant le mouvement, au premier plan à gauche, Andrés regarde vers la droite du cadre où il y a six hommes assis et d'autres accroupis. La profondeur du champ suggère qu'Andrés est plus grand qu'eux. Ils sont devant un grand bord horizontal dont la ligne de fuite guide vers la droite. b) Après le tilt-up, le bord devient fin et long, et divise le cadre en deux parties.	PP sur Andrés en angle vertical en légère plongée. La caméra est à l'épaule et bouge vers le haut, en faisant un tilt up*.	Éclairage naturel. Des couleurs foncées surexposées. Après le mouvement, les couleurs sont vertes et marron.	Panoramique .	Musique de Debussy off.
3	5s	En bas à gauche du cadre, Andrés et deux hommes se tiennent accroupis. Ils sont dos à la frange qui amène une ligne de fuite vers la droite du cadre.	PR en angle vertical légèrement plongé, caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Des couleurs foncées surexposées.	Panoramique .	=
4	3s	Au premier plan, sept hommes sont assis à côté de la frange. Ils sont tous de dos sauf Andrés.	GP en angle vertical en légère plongée. Caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Des couleurs foncées surexposées.	Cut sec.	=
5	8s	Andrés est au centre du cadre, au premier plan ; il est sur la frange. Puis deux autres hommes font de même. Ils rampent et puis ils descendent.	GP en angle vertical en légère plongée. Caméra à l'épaule fixe.		Cut sec.	=

6	4s	Au centre gauche du cadre, un homme et Andrés commencent à marcher et à aller vers la partie haute du cadre.	PM en angle vertical en légère plongé. Caméra à l'épaule fixe.		Cut sec.	=
7	8s	Au centre gauche du cadre, un homme et Andrés marchent vers la partie haute du cadre.	=		Cut sec.	=
8	22s	Au centre du cadre, Andrés va vers le haut du cadre avec trois hommes.	PM en angle vertical en plongé. Caméra à l'épaule qui suit doucement les mouvements des hommes.	Éclairage naturel. Les couleurs vertes surexposées prédominent.	Cut sec.	=
9	3s	À gauche du cadre il y a une patrouille qui traverse le cadre de gauche à droite. Au fond il y a un autre bord.	PE en angle horizontal normal. Caméra à l'épaule fixe.			
10	14s	a) Avant le mouvement, Andrés est à droite, de profil. Il regarde vers la gauche du cadre. b) Après, un panote suit une patrouille de droite à gauche.	TGP sur Andrés, puis le panote zoome sur la patrouille. Caméra à l'épaule.	Éclairage naturel. Des couleurs claires surexposées.	Cut sec.	=
11	5s	À droite, Andrés est au premier plan. Il est assis à l'ombre d'un arbre. Il est de profil et il regarde vers la gauche du plan.	PP sur Andrés en angle horizontal normal. Caméra à l'épaule fixe.	Andrés est dans l'ombre. Les couleurs sont foncées.	Cut sec.	=

2.2.2.3.2 Elle est poreuse

4. Déroulement, 7. Rester à Tijuana ? Macro Séquence 13. La porosité, Séquence 18(28: 05 - 28: 41)



Le mur a des « trous ». Il est poreux

BANDE-IMAGE

PLAN

BANDE-SON

No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	BRUITS
1	20s	a) Avant le mouvement, Andrés est à droite du cadre, il marche vers la gauche, au fond il y a trois hommes. b) Après le panote, un homme est à gauche du cadre, Andrés vient derrière lui, ils sont près de la frange.	PE en angle horizontal normal, puis la caméra à l'épaule panote de droite à gauche.	Éclairage naturel. Il fait jour. Des couleurs claires surexposées qui contrastent avec les couleurs foncées des silhouettes des hommes.	De mouvement.	Bruits de pas qui marchent sur des roches in.
2	15s	Deux hommes sont à gauche du cadre. En haut au centre, il y a une patrouille floue, derrière elle une autre frange.	Plan américain sur les hommes et PE sur la patrouille, en angle horizontal normal. Caméra à l'épaule fixe qui zoome sur la patrouille.	=	De regard.	Bruits de voitures qui passent hors-champ.

¹ Les 2 figures sont des photogrammes pris de *Nortedo*, © *ibid.*

2.2.2.3.3 L'échelle. Andrés et le mur

3. Déroulement, 11. De retour à la maison, Macro Séquence 24. L'échelle, Séquence 38 (58 :56 – 1 :00 :50) (1 :00 :51 - 1 :01 :52)



¹ Les 8 figures sont des photogrammes pris de *Nortedo*, © *ibid.*

2.2.2.3.3 L'échelle. Andrés et le mur

PLAN			BANDE-IMAGE			BANDE-SON	
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	DIALOGUE ON	BRUITS ET MUSIQUE
1	50s	À droite, Cata est de profil. Elle est debout face à la caisse d'une épicerie. Andrés arrive plus tard, il se met dos à la caméra, à gauche. Ils parlent et ils boivent du café. Puis il sort de l'endroit.	PP en angle horizontal normal, caméra à l'épaule fixe.	Pénombre. Les personnages sont à l'ombre, on ne voit que leur silhouette.	Cut sec.	Cata : "Gracias." Andrés : "De nada. Gracias a ti." C. "Otra vez tuviste suerte." A. "Don Ascencio me dijo que era una ruta segura." C. "Aquí no hay seguro Andrés. A dos primos míos no los encuentran, ni siquiera los han regresado."	Son ambient In.
2	63s	Cata et Andrés sont de face. Ils sont assis sur la banquette. Ils parlent et boivent de la bière.	Plan américain sur les personnages. Angle vertical en légère plongée. Caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Les personnages sont illuminés. Les couleurs sont froides.	Cut sec.	A. "Pos yo por mi me quedaba, pero el dinero se me está acabando y yo que no paso. Además allá yo ya tengo una deuda con mis primos." C. "¿Cuánto les debes a tus primos ?" A. "Como tres mil 500 dolar por el cruce." C. "Pero ¿cuál cruce ? ¿Por qué tenes que pagar si no has cruzado ? Tus primos hicieron el arreglo del cruce allá, pero tu sigues aquí." A. "Pos, eso es lo que debo hasta ahorita y eso si cruzo."	Son éloigné de musique typique du nord du Mexique hors-champ.

3	27s	Andres et Cata marchent avec une échelle à la main. Ils vont de gauche à droite du cadre. Ils marchent vers la frange. Ils s'arrêtent et Andrés met l'échelle contre le mur. Puis il monte, Cata la tient avec son corps.	PE en angle vertical en légère contre-plongée caméra à l'épaule fixe.	Éclairage naturel. Les personnages sont dans l'ombre.	Cut sec.		Bruits de pas In.
4	14s	Au gauche du cadre, Andrés est de profil. Il regarde vers la droite. En haut il y a une autre frange.	GP en angle horizontal normal qui panote légèrement de gauche à droite, caméra à l'épaule.	Andrés est dans l'ombre, le paysage qu'il regarde est illuminé par le soleil.	Cut sec.	A. "No pus aquí está re cabrón."	Bruit des oiseaux hors-champ.
5	20s	Andrés descend de l'échelle et avec l'aide de Cata, il la retire du mur. Au fond dans la rue, quatre hommes à chapeau qui portent des instruments musicaux s'approchent.	GP en angle vertical en contre-plongée, et puis normal caméra à l'épaule fixe.	Les personnages sont dans l'ombre. Les musiciens sont illuminés.	Cut sec.		Bruits de pas In.

2.2.3 *A better life*. Les séquences de frontières symboliques

A better life se présente dans un genre entièrement fictionnel et proche du drame. Le film raconte l'histoire d'un immigré mexicain résidant en Californie, Carlos (Demian Bichir), où il travaille comme jardinier.

Bien qu'il y ait plus d'une dizaine d'années que Carlos a traversé illégalement la frontière géographique entre les États-Unis et le Mexique, il est encore un sans-papier. Pour lui, la frontière n'a jamais été surpassée.

Ici, la frontière est davantage une question de mémoire chez les personnages. Elle est d'ordre symbolique et elle se construit par de nouvelles limites, comme les stéréotypes ethniques, économiques et linguistiques.

A better life est le seul film du corpus qui se déroule aux États-Unis. D'ailleurs, c'est une production étasunienne dont les rôles principaux sont interprétés par des acteurs mexicains et "chicanos".

Pour comprendre le fonctionnement de la frontière au sein du film, cette partie est divisée en trois points et j'en expliquerai six séquences.

La première section est composée de deux séquences où la frontière n'apparaîtra que dans les dialogues des personnages ; leur but diégétique est de présenter une importante offre à Carlos.

Dans la deuxième section, on travaille sur deux séquences qui matérialisent les frontières imaginaires de Carlos ; par le biais des mouvements du cadre, la frontière est aperçue comme un aspect de forme et non seulement de contenu.

Finalement, dans la troisième section, il y a deux découpages où la frontière est rendue symbolique à travers une réécriture des stéréotypes sociaux et raciaux. Ces séquences montrent « le corps » comme un nouveau degré de frontière : le corps peut, par lui-même, marquer des limites.

2.2.3.1 Pour surpasser la frontière

Le découpage correspond à un dialogue que Carlos soutient avec son patron et ami, Blasco (Joaquín Cosío). Cette conversation se déroule dans deux séquences qui constituent un seul axe thématique. Elles sont présentées dans une succession alternée, car, depuis la chronologie du récit, elles sont séparées par une autre séquence qui montre d'autres personnages de l'histoire dans des situations « simultanées ».

Les deux séquences partagent la cadence, les mêmes principes du montage et, donc, la manière de raccorder. Parmi elles, il y a toujours un plan général pour

situer, suivi d'un plan d'ensemble de personnages et puis de plans poitrines ou de gros plans pour montrer la conversation des personnages avec un rythme commun : champ d'un personnage et contre-champ de l'autre (la composition traditionnelle du cinéma narratif).

Tous les plans des séquences sont réalisés avec une caméra fixe, elle n'est jamais à l'épaule (une autre composante du cinéma traditionnel). Les dialogues des personnages sont en espagnol, car les deux sont des immigrants mexicains. J'ai choisi ces deux séquences parce qu'elles contiennent des éléments clés sur l'image que les personnages ont de la frontière. Cette information sur la frontière ne sera pas présentée à travers l'image, mais dans le son, voire dans les dialogues.

La première séquence est composée de 9 plans. Elle se passe lors d'un parcours quotidien du travail dans une camionnette. La caméra est accrochée au véhicule, pour effectuer un travelling en arrière. Blasco est au volant (c'est une sorte de personnage actif), Carlos est le copilote (c'est un personnage passif). Il fait jour. Lors du trajet, Blasco dit à Carlos qu'il va bientôt rentrer au Mexique, il veut lui vendre sa voiture, ses outils du travail et même lui transmettre ses clients. Cette partie possède l'intrigue principale du récit.

La camionnette qui sert de toile de fond, ou conteneur des personnages, acquiert un nouveau sens. Elle n'est pas qu'un moyen de transport, mais elle symbolise : "el mero, mero sueño americano". Le véhicule devient une possibilité pour que Carlos réussisse. Au sens figuré, si Carlos l'achète il pourra trouver le véritable "otro lado". Dans les plans 4 et 5, selon Blasco, si Carlos ne prend pas cette affaire, il reviendra en arrière : " Te regresas a la misma esquina donde te recogí hace seis años. Rogando por chamba¹ con toda la bola de mojad² carnal. Escondiéndote de la migra". Lors de la séquence Carlos est assez passif, il communique, il se limite à dire qu'il n'achètera pas "la troca³."

La seconde séquence est composée de 20 plans qui durent 2 minutes et 15 secondes. C'est la suite de la conversation précédente. Elle se déroule à l'extérieur lorsque les personnages sont assis en train de manger à côté d'un camion de fast food. Le dialogue se déroule également avec le même rythme : le champ, contre-champ et plan d'ensemble. Au long de la séquence, le son vient du camion (encore

¹ Du travail.

² Les dos mouillés.

³ Mot utilisé par les frontaliers du nord du Mexique, ainsi que pour les Mexicains résidant aux États-Unis. Troca est dérivé de l'anglais Truck qui en *spanGLISH* donne troca.

un véhicule qui signifie réussir), c'est une émission de radio en espagnol. Blasco continue sa proposition, Carlos refuse. Dans le plan 5, il dit : "No hay nada en este mundo que quisiera más que comprar tu troca". Toutefois, le dialogue des plans 8, 9, 10 et 11 informe que la situation de Carlos aux États-Unis est encore irrégulière : "No te acuerdas del abogado que me tranzó¹ toda la lana², güey ? Que es que me iba a arreglar los papeles. Sin papeles no puedo conseguir licencia ¿Qué pasa si me para la policía por un paro³ jodido? Tu sabes muy bien lo que me pasa. Me retachan pa'tras⁴..."

La "troca", comme porte vers le succès, n'est pas compatible avec Carlos. Il est un sans papiers, il est un sans papiers, sans droits ; il ne peut pas prendre de risques mais Blasco insiste. Dans les plans 13 et 14, Blasco « éclaire » l'image de la frontière chez Carlos, il lui dit aussi que la traversée n'est plus ce qu'elle était : "¿Qué tal si te agarra la migra y no tienes nada ? A la migra le vale madres⁵ separar padres e hijos. Desde el eleven-nine las cosas ya no son iguales. Ya no se trata nada más de darse una vueltecita por Juárez y regresar. Son tres días en el desierto. Ahí está mi primo Ernesto ni sus restos encontraron".

Blasco reproduit le discours des nouvelles conditions migratoires des États-Unis. Puis, il insiste (plan 16), acheter la "troca" est vaincre la frontière à jamais : "¿De verdad quieres tus papeles ? ¿Quieres ser legal ? Pues comprame la troca. En dos meses ahorras lo suficiente para contratar un abogado chingón⁶." Au plan 18, Carlos dit qu'il préfère la passivité après le départ de Blasco. "Me voy a quedar calladito, con la cabeza agachada. Tratando de permanecer invisible, mano⁷".

Sans doute, la frontière qui s'est construite lors de ces deux séquences n'est pas visuelle, mais une réalité vécue. En termes techniques elle serait sonore, par exemple, puisqu'elle est « dite », « prononcée », elle est « évoquée » lors de dialogues comme une question qui existe dans des souvenirs et de lieux d'évocations des personnages. À la limite, la frontière est confrontée à une « camionnette » qui semble vouloir la défier. En général, la frontière est ici imaginaire, elle est dans la « sonorité » et se construit dans le hors-champ.

¹ En espagnol mexicain "tranzar" veut dire profiter de quelqu'un.

² Argent en « mexicain » familier.

³ Dans ce contexte, "paro" équivaut à truc.

⁴ "Retachar" signifie renvoyer, "pa'trás" est la traduction directe à l'espagnol de l'anglais (go back). Dans l'ensemble "retachar pa'tras" est un mot du spanglish qui veut dire renvoyer en arrière, au sud.

⁵ N'avoir aucun intérêt pour rien.

⁶ Une personne douée.

⁷ Mec.

2.2.3.2 Les frontières imaginaires et formelles

Cette sous-partie est intégrée dans les découpages de deux séquences dont la frontière est rendue plus visuelle que sonore.

La première s'effectue lorsque Carlos finit son travail et rentre à sa maison. Il se fait accompagner par Blasco dans la fameuse camionnette. C'est lors du trajet que la frontière interne de Carlos se « matérialise » au travers un jeu de mouvements de caméra. La deuxième séquence se passe alors que le protagoniste doit se rendre au travail, mais par ses propres moyens.

Elle commence quand Carlos prend le bus pour aller à l'endroit où lui et d'autres immigrants attendent que quelqu'un les prenne pour travailler.

2.2.3.2.1 Les travellings de la camionnette

La séquence de parcours quotidien de Carlos commence avant que le soleil se couche et finit avec la nuit. Elle est composée de 31 plans qui se succèdent en deux minutes et cinq secondes. Les 21 premiers plans ont du mouvement et se font accompagner d'une musique extra-diégétique (*Una carta perdida* d'Antonio Aguilar) qui donne de rythme au montage ; la chanson disparaît au plan 22, quand la camionnette et la caméra s'arrêtent et restent fixes.

En ce qui concerne le PV de la séquence, sa monstration bascule entre externe et interne. D'un côté on voit Carlos et d'un autre on voit ce qu'il voit. Donc, cette séquence a deux étapes : celle du mouvement et celle du repos.

La force de l'extrait réside dans une série de travellings qui s'y déroulent. Ces mouvements commencent dès le premier plan et s'arrêtent au vingtième. Hormis le plan 21, où il y a un balayage, les 10 derniers sont des plans fixes.

Afin d'étudier la séquence, j'ai fait un schéma supplémentaire au découpage. J'ai classé l'extrait en plans extérieurs (Ex) et intérieurs (In). Ensuite, j'ai fait un classement des mouvements de caméra, après avoir remarqué l'importance qu'ils avaient dans la construction filmique de la frontière.

La classification est la suivante : travelling avant (TA), travelling en arrière (TEA), travelling latéral de gauche à droite (TG), travelling latéral de droite à gauche (TD), travelling vertical bas (TB), panote (P), plan fixe (F) – sachant que certains plans combinent deux mouvements.

Table informative de la séquence de travellings de la camionnette

Classification des mouvements	Plans par ordre du récit	
	Plans extérieurs	Plans intérieurs
<p>TA : Travelling légèrement en avant. Ex (1).</p> <p>TA : Travelling avant. In (9).</p> <p>TA-TD : Travelling avant avec un léger mouvement latéral de droite à gauche. Ex (3).</p> <p>TE : Travelling en arrière. In (5, 12, 17, 19).</p> <p>TG : Travelling latéral de gauche à droite. In. (4, 6, 8, 10, 14, 16, 22).</p> <p>TD : Travellings latéral de droite à gauche Ex 7, 11, 13, 15, 20.</p> <p>TB : Travelling vertical bas. Ex (18).</p> <p>TB-P : Travelling vertical bas qui panote vers la gauche. Ex (2).</p> <p>P : Panote de gauche à droite. Ex (21).</p> <p>F : Fixe. Ex 23, 25, 27, 29, 30, 31.</p> <p>F : Fixe. In (24, 26, 28).</p> <p>La séquence dans l'ordre chronologique</p> <p>1TA + 2 TB-P+ 3TA-TD + 4 TE-TD + 5TE+ 6TG + 7TD + 8TD + 9TA + 10TG + 11TD+ 12TE+ 13TD + 14TG + 15TD + 16TG + 17TE + 18TB + 19TA+ 20TD + 21P +22F + 23F + 24F + 25F + 26F + 27F +28F + 29F + 30F + 31F.</p> <p>3 EX + 3 IN +1EX + 3 IN + 1 EX + 1 IN + 1 EX + 1 IN + 1 EX + 2 IN + 1 EX + 1 IN+ 1 EX + 2 IN + 1 EN + 1 IN + 1 EX + 1 IN + 1 EX + 1 IN + 3 EX.</p>	<p>1 TA</p> <p>2 TB-P</p> <p>3 TA -D</p> <p>7 TD</p> <p>11 TD</p> <p>13 TD</p> <p>15 TD</p> <p>18 TB</p> <p>20TD</p> <p>23 F</p> <p>25 F</p> <p>27 F</p>	<p>4 TE-TD</p> <p>5 TE</p> <p>6 TG</p> <p>8 TD</p> <p>9 TA</p> <p>10 TG</p> <p>12 TE</p> <p>14 TG</p> <p>16 TG</p> <p>17 TE</p> <p>19 TA</p> <p>21P</p> <p>22 F</p> <p>24 F</p> <p>26 F</p> <p>28 F</p>

Ce schéma a été guidé par le numéro des photogrammes du syntagme de plans de la séquence. Les plans sont accompagnés par la lettre du mouvement de caméra et ils indiquent aussi s'il s'agit de plans extérieurs ou intérieurs.

Dans le premier plan Carlos est dans un jardin, au moment de finir son travail. Blasco est à ses côtés. Bien qu'ils soient éclairés, la source de lumière la plus importante est derrière eux, où il y a la mer. Puis les deux personnages abandonnent le cadre. La monstration est externe.

Le plan suivant suit par un raccord de mouvement, il montre une camionnette dans l'ombre, qui traverse le cadre de droite à gauche, et avec un panoramique vertical, il fait voir que c'est Blasco qui conduit. Avec un autre de raccord de mouvement, le troisième plan rapproche de la mer qu'on voyait auparavant. Avec un travelling en avant, le champ montre trois hommes en tenue de surf, ils sont bien éclairés par la lumière.

Dès le troisième plan et jusqu'au vingtième, la séquence bascule entre plans extérieurs et intérieurs qui se font avec des travellings. Les premiers sont des panoramiques des quartiers de Los Angeles et les deuxièmes de gros plans de Carlos à l'intérieur de la camionnette. À partir du plan 3, les travellings jouent entre « Los Angeles » et « Carlos ». Voici le procédé: **3 IN + 1 EX + 3 IN + 1 EX + 1 IN + 1 EX + 1 IN + 1 EX + 2 IN + 1 EX + 1 IN + 1 EX**.

Il y a 11 plans intérieurs et 6 extérieurs. Comme Carlos est toujours dans la camionnette, les jeux de travellings en arrière et latéraux montrent un personnage passif et « renfermé ». Il ne bouge pas, ce sont les autres qui le font dans les plans extérieurs. En effet, d'après la liste, il y a plus de plans intérieurs qu'extérieurs. La fonction du travelling chez Carlos a un effet introspectif. Le montage de plans le montre avec trois types de mouvement : travelling en arrière, latéral de gauche à droite et un seul travelling avant. Dans la logique du montage, les plans extérieurs se font en travelling latéral de droite à gauche, ils suivent le regard de Carlos.

Les travellings et leurs raccords construisent non pas le parcours quotidien de Carlos, mais ses frontières internes ou imaginaires.

Il est dedans, dans une « voiture-caisse », ce sont les autres qui sont dehors et qui bougent. Avec toute la série de plans en travelling, la séquence amène dans des quartiers résidentiels où il y a des riches, des familles, des maisons et de la joie. Ces plans se passent lorsqu'il fait jour. Lorsqu'il fait nuit, les plans extérieurs sont plus décadents et font voir que Carlos se rapproche de sa maison. Puis, le parcours

finit. Carlos sort de la voiture, mais une fois à l'extérieur, la caméra reste fixe et ne bouge plus. C'est lui qui sortira du cadre. Cette séquence est prémonitoire dans le film. Les travellings et la soudaine fixité de la caméra ont beaucoup d'importance dans la construction de la frontière ou les frontières de *A better life*, comme on le verra plus tard dans la recherche.

2.2.3.2.2 Les travellings de la rue

Dans l'histoire du film, l'extrait se déroule le lendemain de la séquence précédente. Blasco est parti pour vendre sa camionnette, Carlos est donc obligé de revenir dans la rue et il cherche du travail avec d'autres immigrants.

La séquence est aussi un parcours. Elle est composée de 9 plans d'une durée de 1 minute 11 secondes. Elle est accompagnée par une musique extra-diégétique instrumentale qui produit un effet dramatique.

À la différence de la séquence antérieure, ici les plans sont plus longs et donc moins nombreux. Des neuf plans, il n'y en a que trois qui ont du mouvement ; toutefois les travellings sont plus complexes et plus longs que les plans antérieurs. Dans cette séquence il n'y a que deux plans qui sont intérieurs, les autres plans sont dehors.

Les premiers plans de la séquence sont fixes et se suivent par des raccords d'axe. Ils montrent Carlos à l'extérieur, à côté d'un arrêt de bus. Avec un raccord de mouvement, dans le troisième plan Carlos apparaît assis à l'intérieur du bus ; la caméra fait un travelling avant et se rapproche du visage de Carlos. Le travelling devient donc une affaire d'introspection sur le personnage.

Les véritables travellings commencent dans le plan 4, lorsque Carlos sort du bus. Le champ montre la porte fermée du bus, puis elle s'ouvre et Carlos sort. Il est de face dans le centre et commence à marcher, la caméra se lève et le suit. En termes techniques, il s'agit dans un travelling qui combine un vertical haut avec un travelling avant, qui alterne la monstration interne avec l'externe.

Avec un raccord de direction, le plan 5 continue le parcours de Carlos avant. Il présente ce que Carlos découvre en même temps que le spectateur. Le plan est un travelling combiné, sauf que celui-ci ajoute aussi un changement d'angle. Voici le procédé : le travelling vertical commence en bas et monte graduellement en balayant le champ de gauche à droite, et avant que le mouvement finisse, l'angle de focalisation change aussi.

Les combinaisons de mouvements commencent par montrer les visages de personnages figurants : des immigrants illégaux, ensuite un changement d'angle s'ajuste dans un sens narratif pour présenter un nouveau personnage dans l'histoire (Santiago), et puis l'angle le rend flou et met Carlos au premier plan.

Le plan 6 est plus simple et court. Il est fixe. Il montre ce que les immigrants voient, ou plutôt attendent : une camionnette. On entend dire : "¿Cuántos? ¿Cuántos?". Le plan 7 se fait de l'intérieur du véhicule et montre ce que le chauffeur voit : des immigrants qui crient en espagnol : "¿Cuántos? ¿Cuántos?" Le conducteur dit : "Necesito dos." Le plan 8 revient à l'extérieur et montre le chauffeur dans la camionnette. Dans le plan 9, il y a Carlos au fond qui ne bouge pas. La caméra reste fixe.

Les travellings ne se présentent que dans trois plans, le déplacement dans le bus et celui que Carlos fait à pied pour rejoindre les autres immigrants. Les six plans restants sont fixes. Les intérieurs sont pris dans un moyen de transport, les autres sont dans la rue. Ici, l'importance des déplacements de caméra réside dans le fait qu'ils ne construisent pas qu'un parcours de Carlos, mais ils réaffirment la frontière interne chez le personnage.

Les mouvements sont moins nombreux, plus longs et les combinaisons plus complexes, dans une analogie de la situation interne que vit le personnage. Les travellings « déplacent » le personnage « vers la rue » et les plans fixes mettent l'accent sur le fait qu'il ne bouge plus, donc qu'il est au chômage.

2.2.3.3 Les autres frontières

Dans *A better life*, la frontière n'est pas seulement une question qui se présente « matérielle », en termes filmiques, à travers le son ou les mouvements de caméra ; ici elle va plus vers les frontières symboliques.

Cette dernière sous-partie intègre les découpages de deux séquences où la frontière acquiert de nouvelles constructions. Les prochains extraits ne concernent plus les problématiques de Carlos, mais celles de son enfant.

Luis est un jeune collégien d'une quinzaine d'années, fils de l'immigrant mexicain Carlos. Luis est né aux États-Unis, il est donc un Étasunien d'origine mexicain : un "chicano". Il a été abandonné par sa mère quand il était petit. Dans l'histoire, il vit sa période rebelle avec une certaine honte pour son origine.

Je précise que les deux prochaines séquences se déroulent en anglais, mais pour la description des découpages j'utilise les dialogues en espagnol.

2.2.3.3.1 Le corps comme frontière

Suite à une bagarre au collège, Luis se fait arrêter par un surveillant de l'école. La séquence du premier découpage commence justement lorsqu'il est au poste de police. L'extrait est composé de 26 plans fixes. Les quatre premiers se font sur des photographies qui montrent des poitrines nues d'hommes tatoués. Il y a des fiches descriptives sur le type de crime qu'ils ont commis ainsi que sur la localisation de certains groupes de mafia à Los Angeles. Les hommes sur les photos sont tous des "chicanos". Simultanément aux images, on entend des voix hors-champ : "¿Por qué lo golpeaste?" et puis : "No sé mano. No es para tanto."

Après les quatre plans de localisation du commissariat, le plan 5 montre un policier, le plan 6 montre Luis. Les deux personnages sont dans un dialogue qui se raccorde suivant les règles : champ, contre-champ et plan d'ensemble. Lors des plans d'ensemble on voit une femme blonde qui prend note de la conversation. Comme le policier considère que Luis fait partie d'un « gang », dans le plan 8 il demande à Luis d'enlever son tee-shirt : "Necesito fotos de tus tatuajes". L'adolescent le prends mal : "¿Por qué creen que todos los chicanos son pandilleros?".

Torse nu, Luis montre qu'il n'a pas de tatouages, donc le policier finit son interrogatoire. La frontière est très lisible car elle reconstruit des stéréotypes raciaux basiques. Elle est dans le corps lui-même. Les deux hommes blancs interrogent l'adolescent de peau mate. Suite à sa bagarre, le fait que Luis soit "chicano" augmente les possibilités qu'il fasse partie de groupes mafieux ; surtout après le conflit que Luis a démarré.

Les frontières sont imaginaires, elles posent des limites « raciales » davantage chez le policier et la secrétaire.

2.2.3.3.2 Les autres limites

La prochaine séquence est liée à celle de l'interrogatoire de Luis. Elle se déroule lors d'une conversation entre Luis et son ami Facó (Boby Soto). Les deux jeunes parlent de la bagarre au collège. Facó manifeste son manque identitaire et son besoin d'appartenance.

La frontière se présente à travers le corps. De façon technique, elle est visible grâce à certaines compositions du cadre et mouvements de caméra. Sans oublier le contenu des dialogues et des présentations stéréotypées des personnages.

Le premier plan est un travelling latéral qui se fait dans un espace ouvert. Il commence avec le plan poitrine d'un homme torse nu et tatoué, qui est de profil à côté d'une voiture. Le travelling balaye de gauche à droite et montre un... deux... trois hommes en chemisette qui discutent et boivent de la bière. Le travelling montre le parc qui est au fond, puis il s'arrête et présente au centre un plan panoramique de Facó et Luis qui jouent football. Ce travelling se fait accompagner d'une musique intradiégétique qui provient de la voiture, elle parle de Californie et des gangs. Ce premier plan n'est pas qu'une introduction panoramique, mais une présentation de la frontière, une frontière dont un corps tatoué qui n'établit pas de stéréotypes, mais des limites et des appartenances.

Avec un raccord de mouvement, dans le plan 2 on voit Luis puis Facó. À nouveau, le dialogue dans un jeu habituel de champ, contre-champ et plan d'ensemble. Ce qui est intéressant, c'est la composition de certains de ces plans. D'emblée Luis est présenté avec un ballon de football, tandis que Facó laisse une bière par terre. Ils parlent et projettent dans l'avenir. Ils cherchent à s'affirmer et à définir leur identité. Des deux, Facó est celui qui a plus besoin de reconnaissance et d'affirmation.

Tous les deux sont dans une sorte de frontière ou de limite entre deux chemins opposés. Cela se rend visible dans le plan 13 lorsqu'on montre les deux personnages face à face. Facó est à gauche et Luis à droite¹. Le premier est dans un cercle, comme s'il était enfermé dans un chemin tracé ; en revanche Luis est en dehors du cercle, mais il n'en est pas loin. Il tient encore le ballon et Facó le regarde. Le ballon signifie avoir le pouvoir. Luis dit : "Si meto la bola, me va a ir bien en todo." Malgré leur amitié, le champ des plans les met dans un contexte d'opposition qui s'accroît au long de l'histoire.

Alors qu'ils discutent, Celo (Richard Cabral) arrive. Ce dernier est un initié dans les gangs. Il est un "chicano" stéréotypé qui dirige un des gangs du "barrio" où Luis et Facó habitent. Avec un raccord de mouvement, il « marche » ; il commence une discussion avec les deux jeunes qui le suivent. Les trois marchent ensemble en direction de la caméra. Puis Celo s'éloigne et monte les escaliers, mais Facó l'arrête pour lui demander s'il peut faire partie du gang.

Voici le déroulement visuel des plans : Celo est en haut en angle contre-plongée et Facó en bas en angle plongé. Des frontières imaginaires sont tracées

¹ Voir les découpages analytiques de *Les autres limites de la frontière*, photogramme 13, p. 191.

dans la séquence. Celo est « supérieur » car il est dans les escaliers ; Facó, qui est en bas, est « inférieur ». Il est en bas mais il veut le suivre. Celo continue à monter. En haut l'attendent quatre hommes ; ce sont les mêmes que ceux du premier plan. La boucle se ferme. Celo est de dos et lui répond : “Na, no te gustaría homi. Acabar muerto o en la pinta. No lo sé. Dime en ocho días.” La frontière acquiert ici une valeur différente. Elle est symbolisée par les limites que les deux adolescents veulent surpasser. Mais aussi par les corps des “chicanos” qui réaffirment leur sentiment d'appartenance à travers leurs tatouages, ces cicatrices qui les définissent comme groupe et qui établissent des barrières, des « murs » à ne pas violer ou transgresser à moins que l'on fasse partie du groupe.

La frontière est inversée. Ils sont aux États-Unis, la frontière physique a été traversée il y a longtemps par leurs proches, mais ils n'appartiennent ni au Nord, ni au Sud. Ils sont les nouveaux “Pachucos” d'Octavio Paz. Leurs tatouages sont une quête identitaire, qui attire Facó et qui le met dans une frontière intérieure : la limite entre les suivre ou faire son propre chemin.

Découpages analytiques et syntagmes de plans de *A better life*

2.2.3.1 Pour surpasser la frontière (Première partie)

2. Déroulement de l'histoire, 2. Devenir quelqu'un d'autre. Macro Séquence 3, Séquence 5 (07 :04 - 08 :02)



1



2



4



7

8¹

2.2.3.1 Pour surpasser la frontière (Première partie)

PLAN		BANDE-IMAGE			BANDE-SON		
N	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles, mouvements	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	DIALOGUE IN ET HORS-CHAMP	BRUITS ET MUSIQUE
1	4s	Carlos est de face à gauche du cadre. Il mange.	GP en angle horizontal. Travelling arrière.	Couleurs chaudes.	Champ.	Blasco Hors-champ : "Date cuenta compa."	Musique de fondhors-champ.
2	5s	Blasco est de face à droite du cadre. Il conduit.	=	=	Contre-champ.	Blasco In. No te estás comprando sólo una troca o un negocio. Esto es el mero, mero sueño americano."	=
3	3s	Carlos est de face à gauche du cadre.	=	=	Champ.	Carlos In. "No voy a comprar tu troca."	=
4	15s	Carlos est à gauche, Blasco est à droite.	PM en angle horizontal normal. Travelling en arrière.	=	Plan d'ensemble.	Blasco In. " Pus tu sabes, pero te la vendo a tí o se la vendo al primero que se ponga listo. Pus tu sabes. Tu escoges. Pero, date cuenta que si se la vendo a otro pendejo tu ya te jodiste. Te regresas a la misma esquina donde te recogí hace seis años.	=
5	6s	Carlos est de face à gauche du cadre.	GP sur le personnage. Horizontal. Travelling en arrière.	=	Champ.	Blasco hors-champ. Rogando por chamba con toda la bola de <u>mojados carnal</u> . Escondiéndote de la migra. Sin saber qué vas a comer al día siguiente.	=
6	5s	Blasco est de face à droite du cadre.	=	=	Contre-Champ.	Blasco In. Pero si me compras a mi chiquita. Te doy la herramienta. Todos mis clientes compa.	=
7	4s	Carlos est à gauche.	=	=	Cut sec. Champ.	Blasco hors-champ: No hombre, serías tu propio patrón, carnal.	=
8	4s	Blasco est de face à droite du cadre, il sort un portable.	=	=	Contre-Champ.	Blasco in. Mirame a mí. Cruce sin nada. Y ahora me regreso a mi propio ranchito compa."	Musique de fond hors-champ + sons de portable In.
9	6s	Carlos est à gauche.	=	=	Champ.	Carlos In. "Pos yo no me quiero regresar".	=

¹ Les 5 figures sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011, © *Op.cit.*

2.3.1.2 Pour surpasser la frontière (Seconde partie)

3. Problématique, 3. La proposition, Macro Séquence 5. La proposition, Séquence 9 (11 :14-13 :30)



1a



1b



2



3



4



8



19



20¹

¹ Les 8 figures sont des photogrammes pris de *A better life*, © *ibid.*

2.3.1.2 Pour surpasser la frontière (Seconde partie)

PLAN		BANDE IMAGE			BANDE SON		BRUITS ET MUSIQUE
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	DIALOGUE IN ET HORS-CHAMP	
1	9s	Une voiture traverse le cadre de droite à gauche. En bas du cadre, il y a cinq hommes assis sur le trottoir. Après le mouvement, un camion de fast-food est à droite.	Plan d'ensemble. Panote de gauche à droite.	Il fait jour. Couleurs chaudes.	Panoramique.	Blasco In: "Voy a tener marranitos."	Son hors champ d'une émission de radio en espagnol + voix in.
2	4s	À droite au premier plan, Blasco et Carlos mangent, assis sur un trottoir.	Plan rapproche taille. Fixe.	Les personnages sont illuminés.	Panoramique.	Blasco In: Claro que también vamos a vender sandwichitos, refrescos, aparatos electrónicos güey. Todo el pedo carnal.	=
3	4s	À gauche du cadre, Carlos regarde vers gauche.	Plan poitrine. Angle normal fixe.	=	Champ.	Blasco Hors-champ: Entrega de paquetes." Carlos In: "¿Pero paquetes a quién? Si estamos todos aquí."	Son en off d'émission de radio.
4	4s	À droite du cadre, Blasco est de face.	PP. Angle horizontal fixe.	=	Contre-Champ.	Blasco In: "¿Cuál es el problema carnal? ¿El dinero?"	=
5	5s	À gauche du cadre, Carlos est de trois quarts.	=	=	Champ.	Carlos In: "Blasco güey. No hay nada en este mundo que quisera más que comprar tu troca."	=
6	2s	Blasco est à droite.	=	=	CC.	Blasco In: "¡Hazlo !"	=
7	4s	Carlos est à gauche.	=	=	CC.	Carlos In: "No puedo güey."	=
8	5s	À droite, Blasco et Carlos.	PRT Angle fixe.	=	Panoramique.	Carlos In: "¿No te acuerdas del abogado este que me tranzó toda la lana, güey ?"	=
9	4s	Blasco est à droite.	PP Angle fixe.	=	CC.	Carlos Hors-champ: "Que es que me iba a arreglar los papeles."	=
10	5s	À droite, Blasco et Carlos.	PRT Angle horizontal fixe.	=	Panoramique.	Carlos In: Sin papeles no puedo conseguir licencia. ¿qué pasa si me para la policía por un paro jodido?	=
11	6s	À gauche du cadre, Carlos est de trois quarts.	PP Angle horizontal normal fixe.	=	Champ.	Carlos In: Tu sabes muy bien lo que me pasa. Me retachan pa'tras. Y luego Luis ¿qué crees que le va a pasar a mi hijo ?"	=
12	4s	Blasco est à droite.	=	=	CC.	Blasco In: "¿ No te haz puesto a pensar	=

						lo que le va a pasar si no compras la troca ?	
13	14s	À gauche du cadre, Carlos est de trois quarts.	PP Angle normal fixe. Léger zoom sur le personnage.	=	Champ.	Blasco Hors-champ : ¿Qué tal si te agarra la migra y no tienes nada ? A la migra le vale madres separar padres e hijos. Desde el eleven-nine las cosas ya no son iguales. Ya no se trata nada más de darse una vueltecita por Juarez y regresar. Son tres días en...	=
14	4s	À droite, Blasco est de face.	PP Angle horizontal fixe avec zoom.	=	CC.	Blasco In : el desierto. Ahí está mi primo Ernesto – se signe- ni sus restos encontraron.	=
15	11s	À droite, Blasco et Carlos.	PRT Angle horizontal normal fixe.	=	Panoramique.	Blasco Hors-champ . Imaginate si te quedas en el mismo barrio, mandando a Luisito a la misma escuela con la misma bola de vagos.	=
16	20s	À gauche du cadre, Carlos est de trois quarts.	=	=	Champ.	Blasco Hors-champ . De verdad quieres tus papeles ?¿Quieres ser legal ? Pues comprame la troca carnal. En dos meses ahorras lo suficiente para contratar un abogado chingón.”	=
17	2s	Blasco est à droite.	=	=	CC.	Carlos Hors-champ : “¿Sabes qué ?	=
18	20s	À gauche du cadre, Carlos est de trois quarts.	=	=	Champ.	Carlos In : Cuando tu te regreses, yo me busco otro jale con alguien más y ahí muere. Me voy a quedar calladito, con la cabeza agachada. Tratando de permanecer invisible, mano.	=
19	3s	Blasco est à droite.	=	=	CC.		=
20	20s	À gauche du cadre, Carlos se met debout et sort du cadre.	=	=	Champ.	Carlos Hors-champ ¡Vámonos a trabajar !”	=

2.2.3.2.1 Les travellings de la camionnette

1. Problématique, 3 La proposition, Macro Séquence 7 Blasco s'en va, Séquence 11 (14 :53- 16 :58)





15



17



18a



18b



19



20



22



23



24



29



31¹

¹ Les 23 figures sont des photogrammes pris de *A better life*, © *ibid.*

2.2.3.2.1 Les travellings de la camionnette

PLAN		BANDE-IMAGE			BANDE-SON	
No	DURÉE	DESSCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles, mouvements	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	BRUTTS, MUSIQUE ET PAROLE
1	7s	Au premier plan, au centre un peu vers la gauche, Carlos est de profil dans un jardin. Il met un sac sur une brouette qui porte déjà deux sacs, ainsi que des outils de travail. À gauche, Blasco est de face avec une fourche. Puis, Carlos et Blasco sortent du cadre vers la gauche. Au fond, à droite du cadre, il y a le bout d'une route et une plage.	Plan d'ensemble. Angle horizontal normal. Léger travelling en avant.	Des couleurs chaudes. La principale source d'éclairage se trouve en bas à droite.	De mouvement.	Son off de musique.
2	8s	a) Avant le mouvement, une camionnette traverse le cadre de droite à gauche. Elle est conduite par Blasco. b) Après le tilt up. La camionnette est au centre dans l'ombre, à côté il y a des arbustes. Elle descend une rue pour rejoindre une route. En bas au fond, la mer et une maison à gauche.	PR. Angle vertical en plongée. Travelling vertical vers le bas qui panote vers la gauche.	=	De mouvement.	Son de voiture qui démarre hors-champ + Son off de musique. "Voló mi carta..."
3	4s	a) Avant le mouvement. Au centre, une file de cinq voitures. Dans la première qui est plus près de la droite du cadre il y a deux hommes en tenue de surfeur. Au centre à gauche un homme torse nu porte une planche de surf. Il marche pieds nus. Au fond, des maisons sur une vallée verte. b) Après le mouvement. L'homme torse nu passe s'approche au centre du cadre.	Plan d'ensemble. Horizontal normal + Travelling en avant avec un léger mouvement latéral de droite à gauche.	Des couleurs chaudes. La source d'éclairage est au centre.	De mouvement.	Son off de musique. con unas ansias locas de llegar...
4	5s	Au premier plan, un peu vers la droite, il y a Carlos qui va dans la voiture. Il est de face mais il regarde vers la droite.	Gros plan. Horizontal normal. Travelling en arrière qui	Des couleurs froides. La source d'éclairage est au centre.	De regard.	Son off de musique. a sus manos...

			bouge de gauche à droite.			
5	4s	Carlos est de face à gauche du cadre assis dans la camionnette. Il mange une pomme.	PP sur Carlos. Horizontal normal. Travelling en arrière.	Des couleurs froides. La principale source d'éclairage est à gauche sur le visage de Carlos. Le reste est sombre.	De direction.	Son off de musique. para que al fin mi vida...
6	3s	Au premier plan, la vitre de la camionnette. Après le mouvement, le visage de face de Carlos qui va dans la voiture.	GP sur Carlos. Horizontal normal. Travelling en arrière qui bouge de gauche à droite.	Couleurs froides. La source d'éclairage est au centre.	De regard.	Son off de musique. supiera dónde estoy.
7	4s	Au centre, au premier plan, une femme fait du jogging avec un chien. Au fond, des maisons résidentielles avec de grands jardins verts.	PE. Horizontal normal. Travelling latéral de droite à gauche.	=	De regard.	Son off de musique.
8	2s	Au premier plan au centre, Carlos est de face mais il regarde vers la gauche.	GP sur Carlos. Horizontal. Travelling en arrière de gauche à droite.	Des couleurs sombres mais chaudes. La principale source d'éclairage se trouve sur son visage.	De regard.	Son off de musique. La puse por áereo...
9	3s	Au premier plan, à droite Carlos est de dos, à gauche la vitre floue de la camionnette.	GP sur Carlos. Horizontal. Travelling en avant.	Des couleurs chaudes à l'extérieur de la camionnette, à l'intérieur des couleurs froides.	De regard	Son off de musique. por entrega inmediata,...
10	2s	Au premier plan, au centre Carlos est de face mais il regarde vers la gauche.	GP sur Carlos. en angle horizontal. Travelling en arrière de gauche à droite.	Des couleurs sombres mais chaudes. La principale source d'éclairage se trouve sur son visage.	De regard.	Son off de musique. y aun no he recibido...
11	3s	Au premier plan, deux couples se rejoignent au centre du cadre. Ils se saluent et s'arrêtent devant un restaurant avec un tableau lumineux qui dit Spanish Café et une	PE en angle Horizontal. Travelling latéral de droite à gauche.	Des couleurs chaudes. La principale source d'éclairage se trouve dans la gauche du	De regard.	Son off de musique. ay su contestación.

		affiche avec le nom : "El cholo."		cadre.		
12	3s	Au premier plan, au centre Carlos est de face mais il regarde vers la gauche.	GP sur Carlos. Horizontal. Travelling en arrière de gauche à droite.	Des couleurs sombres mais chaudes. La principale source d'éclairage se trouve sur son visage.	De regard.	Son off de musique.
13	4s	Avant le mouvement. Au fond à gauche, une famille de quatre membres marche sur un trottoir de gauche à droite. Après le mouvement, au centre on voit que ce sont des parents et des enfants juifs.	PE. Horizontal. Travelling en avant qui bouge de droite à gauche.	Des couleurs chaudes. La principale source d'éclairage est à gauche.	De regard.	Son off de musique. Se perdería mi carta, o no se la...
14	3s	Au premier plan la vitre de la camionnette, après le mouvement, le visage de face de Carlos qui va dans la voiture.	GP sur Carlos. Horizontal. Travelling en arrière de gauche à droite.	Des couleurs sombres mais chaudes. La principale source d'éclairage se trouve au centre.	De regard.	Son off de musique. entregaron. Talvez se la...
15	4s	À gauche trois hommes sont devant un restaurant asiatique, deux sont en train de se disputer. À droite, un homme et deux femmes asiatiques les regardent.	PE. Horizontal. Travelling latéral de droite à gauche.	Des couleurs froides. La source d'éclairage est proportionnée par l'éclairage publique.	De regard.	Son off de musique. escondieron, pa' que olvide....
16	3s	Carlos est de profil et regarde vers la gauche.	GP sur Carlos. Horizontal. Travelling en arrière de gauche à droite.	Des couleurs froides. La source d'éclairage se trouve au centre.	De regard.	Son off de musique. a mi amor.
17	2s	Carlos est de face.	GP sur Carlos. Horizontal. Travelling en arrière.	Des couleurs froides. La source d'éclairage se trouve au centre.	De regard.	Son off de musique.
18	5s	Au centre un immeuble avec une porte, un homme rentre. Après le mouvement, on voit qu'à l'intérieur il y a une croix lumineuse bleue.	PE. Vertical plongé. Travelling vertical vers le bas.	Des couleurs sombres. La source d'éclairage vient de la croix.	De regard.	Son off de musique. A lo mejor sus ojos...

19		Carlos est de face.	GP sur Carlos. Horizontal. Travelling en arrière.	Des couleurs sombres mais chaudes. La source d'éclairage qui était au centre a presque disparu.	De regard.	Son off de musique. leyeron en voz baja...
20	4s	a) Avant le mouvement, au premier plan, au centre de l'image cinq hommes parlent. Quatre sont chauves. Ils sont de face et ils parlent avec un cinquième qui s'appuie de dos sur une voiture. b) Après le mouvement, l'homme qui était de dos se tourne et regarde puis sourit en direction à la camera. Il a des cheveux long. Les quatre autres font pareil.	Plan moyen horizontal. Travelling latéral de droite à gauche.	Des couleurs sombres, lumière un peu jaune. La source d'éclairage est en haut, qui illumine les contours des deux visages des hommes de face. Les autres ne sont que des silhouettes obscures. Après le mouvement, quatre des cinq visages sont illuminés.	De regard.	Son off de musique. la carta que expresara...
21	2s	Carlos est de face.	GP sur Carlos. Horizontal normal. Travelling en arrière.	Des couleurs sombres. La source d'éclairage qui était au centre a presque disparu.	De regard.	Son off de musique. lo que la quiero yo.”
22	3s	a) Avant le mouvement, au centre, la façade d'une maison blanche ou beige. b) Après le mouvement, la maison est à gauche, et à la droite du cadre une camionnette s'arrête. Carlos en sort.	PE. Horizontal. Panote de gauche à droite.	Des couleurs sombres. Les seules sources d'éclairage sont dans la maison, et les phares de la camionnette.	De regard.	Son off de musique passe au deuxième plan + voiture qui s'arrête.
23	2s	Carlos est de face au centre du cadre. Il est hors de la camionnette, mais il regarde à l'intérieur.	PP sur Carlos. Horizontal normal. Fixe.	Les couleurs sont sombres. La source d'éclairage est sur Carlos.	De regard.	Son off de musique + son de porte qui se ferme hors- champ + Carlos In: “Ay te wacho mañana ¿no?” + Blasco Hors- champ : “No compa.”

24	2s	Blasco est de profil mais il regarde vers l'extérieur du cadre.	GP sur Blasco. Horizontal normal. Fixe.	Pénombre. La source d'éclairage est sur Blasco.	De regard.	Son off de musique + Blasco In: "Mañana no trabajamos."
25	2s	Carlos est de face au centre du cadre. Il regarde à l'intérieur.	PP sur Carlos. Horizontal normal. Fixe.	Les couleurs sont sombres mais chaudes. La source d'éclairage est sur Carlos.	Champ A.	Son off de musique + Blasco Hors-champ : "Voy a ver dónde me dan mejor precio..."
26	2s	Blasco est de profil mais il regarde vers l'extérieur du cadre.	GP sur Blasco. Horizontal normal. Fixe.	Pénombre. La source d'éclairage est sur Blasco.	Contre-champ B.	Son off de musique + Blasco hors-champ : por mi troca."
27	4s	Carlos est de face au centre du cadre. Il regarde à l'intérieur.	PP sur Carlos. Horizontal normal. Fixe.	Les couleurs sont sombres mais chaudes. La source d'éclairage est sur Carlos.	Champ A.	Son off de musique + Carlos hors-champ : "Así es. Entiendo."
28	2s	Blasco est de profil mais il regarde vers l'extérieur du cadre.	GP sur Blasco. Horizontal normal. Fixe.	Pénombre. La source d'éclairage est sur Blasco.	Contre-champ B.	Son off de musique + Blasco in : "Suerte compadre"
29	2s	Carlos est de face au centre du cadre. Il regarde à l'intérieur.	PP sur Carlos. Horizontal normal. Fixe.	Les couleurs sont sombres mais chaudes. La source d'éclairage est sur Carlos.	Champ A.	Son off de musique + Carlos In : "Suerte."
30	2s	Carlos est de profil au centre du cadre. Puis la camionnette part et Carlos commence à marcher.	PP sur Carlos. Horizontal normal. Fixe.	Les couleurs sont sombres mais chaudes. La source d'éclairage est sur Carlos.	Plan d'ensemble.	Son de voiture qui avance + son de klaxons In.
31	2s	Carlos est de face au centre du cadre. Au fond il y a la maison blanche illuminée. Carlos marche jusqu'à sortir par la gauche du cadre.	PM Horizontal normal. Fixe.	Les couleurs sont sombres mais chaudes. La source d'éclairage est sur Carlos.	De direction.	Son de voiture qui avance doucement hors-champ.

2.2.3.2 Les travellings de la rue

4. Problématique, 5. La rue, Macro Séquence 9. A la rue, Séquence 15 et 16 (21 :32 - 24:00)



¹ Les 10 figures sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011 ©.

2.2.3.2 Les travellings de la rue

PLAN		BANDE-IMAGE			BANDE-SON		
No	DURÉE	DESSCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles, mouvements	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	PAROLE IN ET HORS- CHAMP	BRUITS ET MUSIQUE
1	3s	Au centre, Carlos est assis et regarde vers la droite du cadre.	Gros plan. Angle horizontal normal. Fixe.	Couleurs chaudes. Extérieur.	Dans l'axe.		Musique instrumentale de fond en off.
2	5s	Au premier plan, la façade d'une épicerie. En bas à droite, Carlos et deux femmes sont assis sur un banc. Derrière eux, il y a quatre personnes debout. Carlos se met debout, puis il entre dans le bus.	Plan général. Angle horizontal normal. Fixe.	=	Dans l'axe.		Musique off + des bruits de voitures qui passent + son de bus qui freine In.
3	12s	À droite du cadre, Carlos est assis à l'intérieur d'un bus. Derrière et à côté de lui, il y a d'autres passagers.	Plan poitrine. Angle horizontal normal. Travelling en avant fait zoom sur le personnage.	Intérieur. La partie droite du visage du Carlos est illuminé.	De mouvement.		Musique off + de sons mots inintelligibles In.
4	18s	a) Avant le mouvement, au centre, les portes s'ouvrent, Carlos sort du bus et marche. b) Après le mouvement, Carlos est de dos au premier plan. Au deuxième plan, des hommes sont debout et d'autres sont assis sur un trottoir.	Gros plan. Angle vertical d'abord normal, puis en plongé + travelling latéral de droite à gauche. La caméra suit le personnage.	En sortant du bus tout est éclairé. Mais les hommes du fond sont plus sombres.	De mouvement.		Musique off + son de portes qui s'ouvrent et bus qui démarre in + bruits de pas hors-champ .
5	14s	a) Au centre, un homme de profil regarde vers la droite du cadre. b) Après le tilt up et panote, un autre homme est au centre et regarde vers la droite. c) Un homme au chapeau est au centre, il	GP. Angle vertical normal + Travelling haut + travelling latéral de gauche à droite.	Les hommes sont sombres, sauf les visages de Santiago et	De mouvement.		Musique de fond en off.

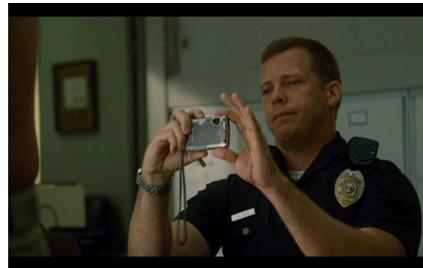
regarde vers le bas du cadre. d) À la fin du mouvement, Carlos est à droite du cadre, il est de profil et il regarde vers la gauche du cadre ; à gauche un homme au deuxième plan.

de Carlos.

6	3s	Au centre au fond, une camionnette s'approche de l'appareil de prise de vue. Aux contours du cadre, une partie des silhouettes de deux hommes.	PRT sur la camionnette et PP sur les silhouettes.	La camionnette est illuminée. Les silhouettes sont noires.	De regard.	Voix off: "¿Cuántos? ¿Cuántos?"	Musique off + son de camionnette qui s'arrête In.
7	10s	a) Au centre, des hommes debout lèvent les bras. b) Après le travelling, les hommes sont près du miroir rétroviseur.	PRT en angle horizontal, après le mouvement GP. La caméra est dans la camionnette et bouge avec elle en travelling de gauche à droite.	Les hommes sont en contre-jour.	De regard.	Voix On: "Uno. Uno. Quiero trabajar." Voix off: "Necesito dos."	Musique off + son de camionnette qui bouge In.
8	3s	Au centre, au premier plan, un homme conduit la camionnette. À gauche et en bas du cadre, les têtes des hommes de dos.	GP Angle horizontal normal. Fixe.	L'homme de la camionnette est illuminé, les autres sont sombres.	De regard.	Voix On: "Sólo dos."	Musique off.
9	3s	Au centre Carlos est au premier plan. Aux contours du cadre, des hommes au deuxième plan.	GP sur le personnage. Angle horizontal normal. Fixe.	Le visage de Carlos est illuminé.	De regard.	Voix off: "¿Cuántos? ¿Cuántos?"	Musique off.

2.2.3.3.1 Le corps comme frontière

3. Problématique, 3 La proposition, Macro Séquence 6 Exclusion, Séquence 10 (14 :53- 16 :58)



2.2.3.3.1 Le corps comme frontière

No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles, mouvements	RACCORD	DIALOGUE IN ET HORS CHAMP	BRUITS
1	2s	Une photo du cou et des épaules d'un homme de peau mate et tatoué. Sur sa gorge est tatoué 666. En bas à droite de la photo, il y a une fiche descriptive qui dit : Type de crime : tentative de meurtre. Date : 25 juin.	Très gros plans sur une photo. Angle horizontal normal. Fixe avec un léger zoom.	Panoramique .		Sons de téléphone + sons de bureau hors-champ.
2	2s	Une photo de la poitrine nue d'un homme, qui montre un tatouage qui dit : Florencia. En bas droite de la photo il y a une fiche descriptive qui dit : Type de crime : possession de narcotiques. Date : 24 juin.	=	Panoramique .	Policier hors-champ: “¿Por qué lo golpeaste?”	=
3	2s	Deux photos d'un homme. La photo de gauche est plus grande que celle de droite, elle montre le torse nu d'un homme qui a un tatouage sur la poitrine qui dit Avenus. Sur la photo de droite, un très gros plan de la photo d'un cou de profil tatoué avec le mot : “Avenidas.”	=	Panoramique .	Luis hors-champ: “No sé mano. No es para tanto.”	Sons de bureau hors-champ.
4	2s	Il y a un tableau avec 20 photographies d'hommes torse nus tatoués. Ce sont des gros plans : des photos de têtes, de bras, de ventres et de poitrines. En haut du tableau il y a un titre en anglais qui dit : “GANG INJECTIONS. EAST LOS ANGELES”. Au centre, il y a aussi un morceau de carte qui montre les localisations où les gangs opèrent : 18 STREET, AVENUES, BIG HAZARD,	Plan moyen sur un tableau. Angle horizontal normal. Fixe.	Panoramique .	Luis hors-champ: Diario hay broncas en mi escuela y mucho peores.”	=

¹ Les 9 figures sont des photogrammes pris de *A better life*, © *ibid.*

KRAZY ASS MEXICANS et VARRIO
NUEVO ESTRADA.

5	3s	À gauche, un homme en tenue de policier est assis dans un bureau.	GP sur le policier. Angle horizontal normal. Fixe.	De mouvement. Champ.	Policier In: “En serio esperas que no pienses que fue un lío de pandillas.”	=
6	2s	À droite Luis est assis dans un bureau.	Plan poitrine sur Luis. Angle horizontal normal. Fixe.	Contre-champ.	Luis In: “Usted puede crear lo que quiera oficial.”	Sons de bureau + sons inintelligibles de voix hors-champ.
7	2s	À gauche le policier.	GP sur le policier. Angle horizontal normal. Fixe.	Champ.		Sons de bureau hors-champ.
8	2s	À gauche une femme blonde est assise de face en prenant des notes. À gauche le policier est aussi assis. Au centre, Luis est assis de dos, les deux autres sont face à lui dans un bureau.	Plan moyen. Angle horizontal normal. Fixe.	Plan d’ensemble.	Policier In: “Quitate la camiseta.”	=
9	2s	À droite Luis est assis dans un bureau. À gauche au deuxième plan, la tête du policier.	PP sur Luis. Angle horizontal normal. Fixe.	Contre-champ.	Luis In: “¿Qué?”	=
10	2s	À gauche le policier.	GP sur le policier. Angle horizontal normal. Fixe.	Champ.	Policier In: “Que te la quites. Necesito fotos de tus tatuajes.”	=
11	2S	À droite Luis est assis dans un bureau. À gauche au deuxième plan, la tête du policier.	PP sur Luis. Angle horizontal normal. Fixe.	Contre-champ.	Luis In: “Oiga, yo no soy pandillero ni nada.”	=
12	2s	À gauche le policier.	GP sur le policier. Angle horizontal normal. Fixe.	Champ.	Policier In: “¿Qué esperas? Obedece!”	=
13	2s	À droite Luis est assis dans un bureau. À gauche au deuxième plan, la tête du policier.	PP sur Luis. Angle horizontal normal. Fixe.	Contre-champ.	Luis In: “¿Por qué creen que todos los chicanos son	=

					pandilleros?"	
14	2s	À gauche le policier.	GP sur le policier. Angle horizontal normal. Fixe.	Champ.	Policier In: "Oye. Sólo quitate la camiseta."	=
15	2s	Au centre, Luis se met debout et enlève son tee-shirt. À gauche au deuxième plan, le policier reste assis.	Plan américain. Angle horizontal normal. Fixe.	Contre-champ.		=
16	3s	Le policier est assis et sort un appareil photo.	PP Angle horizontal normal. Fixe.	Champ.		=
17	2s	Au centre, Luis est debout avec les bras écartés et torse nu. Il n'a pas de tatouage. A gauche au deuxième plan, le policier reste assis.	Plan américain. Angle horizontal normal. Fixe.	Plan d'ensemble.		Son d'appareil photo In.
18	2s	Au centre, Luis est debout de dos.		=		
19	2s	Le policier est assis et garde son appareil photo.	PP Angle horizontal. Fixe.	Champ	Luis hors-champ: "No le dije."	Sons hors-champ.
20	2s	À droite Luis est debout, remet son tee-shirt et s'assoit.	PP sur Luis. Angle horizontal normal. Fixe.	Contre-champ.	Policier hors-champ: "¿A quién contacto en tu casa por esto?"	=
21	2s	Le policier est au centre.	PP Angle horizontal normal. Fixe.	Champ.	Policier In: "¿A tu mamá?" Luis hors-champ: "No tengo mamá."	=
22	2s	À droite la femme blonde prend des notes.	=		Femme hors-champ: "Talvez a tu padre."	=
23	2s	Luis est assis.	=	Contre-champ.	Luis In: "No está en casa."	=
24	2s	Le policier est au centre.	=	Champ.	Femme hors-champ: "¿Por qué no?"	=
25	2s	Luis est assis.	=	Contre-champ.	Luis In: "Está trabajando."	=
26	2s	Le policier est au centre.	=	Champ.		=

2.2.3.3.2 Les autres limites de la frontière
3. Problématique, 5. La rue, Macro Séquence 10. Les tentations, Séquence 17 (21 :32 - 24:00)



¹ Les 10 figures sont des photogrammes pris de *A better life*, © *ibid.*

2. 2.3.3.2 Les autres limites de la frontière

PLAN			BANDE-IMAGE		BANDE-SON		
No	DURÉE	DESCRIPTIF	CAMÉRA Taille, angles, mouvements	ÉCLAIRAGE ET COULEURS	RACCORD	DIALOGUE IN ET HORS CHAMP	BRUTS ET MUSIQUE ET PAROLE
1	13s	a) Avant le mouvement. Au premier plan, à gauche à côté d'une voiture, il y a un homme torse nu de profil qui regarde vers la droite du cadre. Il a la tête rasée et il est tatoué du visage à la ceinture. b) Après un travelling, on voit trois hommes tête rasée de face. c) À la fin du travelling en bas du cadre à droite, il y a deux jeunes debout.	Plan poitrine sur l'homme tatoué. Angle horizontal normal et travelling latéral de gauche à droite qui finit en un plan d'ensemble sur les deux jeunes.	Couleurs chaudes. Il fait jour.	Panoramiq ue de localisation		Musique en off au premier plan. Parole: "En la baja sociedad. Tu tienes todo y por eso no te vas. Yo voy a mostrate cómo hay que hace. En este barrio tengo yo la mayor parte."
2	3s	Au centre, Luis est de face.	GP Angle horizontal normal. Fixe.	Couleurs chaudes. Le personnage est illuminé.	De mouvemen t.	Facó Hors-champ: "Oye ¿Por qué Ruthi se metió en mis cosas ayer?"	Musique en off disparaît (fade out).
3	2s	Facó et Luis sont face à face. Facó est debout à gauche et Luis est à droite. Facó porte une cannette de bière, Luis tient un ballon avec son pied.	Plan de demi-ensemble. Angle horizontal normal. Fixe.	=	Champ.	Facó In: "Quedamos como un par de maricas."	Son ambient In.
4	3s	Luis est de face et debout au centre.	Plan rapproche taille. Angle horizontal normal. Fixe avec un légère zoom sur Luis.	=	Contre-champ.	Luis In : "Tu quedastes como marica. Yo le puse una paliza. Tu te pusistes a bailar Tap con él.	=
5	6s	Falco est de face et debout.	Plan américain. Angle horizontal	=	Champ.	Luishors-champ: "Como en América"	=

			normal. Fixe.				tiene talento.” Faco In : ”Sólo que a ella la respetan más que a tí.	
6	3s	Luis est de face et debout au centre.	=	=	Contre-champ.	Faco H-Ch : Ni la policía se mete con ella.	=	
7	2s	Falco est de face et debout.	GP Angle horizontal normal. Fixe.	=	Champ.	Faco In : No nos respeta nadie.”	=	
8	3s	Luis est de face et debout.	=	=	Contre-champ.	Luis H-Ch : “Eso dices tu güey.”	=	
9	4s	Falco est de face et debout.	=	=	Champ.	Faco In : “Si ¿y tu qué tienes de especial idiota? No eres pandillero todo lo que harás es podar jardines.	=	
10	2s	Luis est de face et debout.	Plan américain. Angle horizontal normal. Fixe.	=	Contre-champ.	Faco H-Ch : como tu papá.” Luis In : “Estás loco.”	=	
11	4s	Falco est de face.	GP Angle horizontal normal. Fixe.	=	Champ.	Faco In : “¿Si no qué? ¿Limpiar mesas en tenis ? ¿Mover autos con tu chalequito rojo?”	=	
12	2s	Luis est de face.	=	=	Contre-champ.	Luis In : ”Orale.	=	
13	2s	Faco et Luis sont face à face. Faco est debout à gauche du cadre et Luis est à droite. Faco porte une cannette de bière, Luis tient le ballon avec son pied.	PDE sur les personnages. Angle horizontal normal. Fixe.	Les personnages sont dans l’ombre.	Plan d’ensemble .	Luis In : Si meto la bola, me va a ir bien en todo.	=	

14	2s	Luis est de face et debout.	Plan américain. Angle horizontal normal. Fixe.	Le personnage est illuminé.	Contre-champ.	Luis In : Tendré todos los millones.	=
15	2s	Falco est de face.	GP Angle horizontal normal. Fixe.	=	Champ.	Luis H-Ch. : Tremenda mansión en Beverly Hills.	=
16	2s	Luis est de face.	=	=	Contre-champ.	Luis In : Y tu podarás mi pasto y mi jardín perra.”	=
17	5s	Falco est de face.	=	=	Champ.	Faco In : “Hecho. Pero si fallas vas a acabar	=
18	3s	Luis est de face et debout.	Plan américain. Angle horizontal normal. Fixe.	=	Contre-champ.	Faco H-Ch : muerto en alguna calle perra.” Luis In : “Eso no es gracioso.”	=
19	6s	Falco est de face, puis il se tourne et un homme tatoué arrive par derrière.	GP Angle horizontal normal. Fixe qui panote de gauche à droite.	=	Champ.	Faco In : “No es una broma.” Celo In : “¿Qué hay jóvenes? ¿ Son buenos con mi prima Ruthi?”	=
20	2s	Luis est de face et debout. L’homme tatoué traverse le champ de gauche à droite.	Plan américain. Angle horizontal normal. Fixe.	=	Contre-champ.	Luis In : “Claro que si.”	=
21	2s	Falco est de face puis il se met à marcher derrière l’homme.	GP Angle horizontal normal. Fixe qui panote de gauche à droite.	=	De mouvement.	Faco In : “¿Qué hay Celo?”	=
22	14	Falco, Celo et Luis marchent en direction à caméra. Ils parlent entre eux.	Plan américain angle horizontal. Travelling en arrière.	=	De mouvement.	Celo In : “Nada trabajando un rato en lo nuestro.” Faco In : “Se nota.” Celo In : “¿Por qué no están en la escuela?”	=

						Faco et Luis In : “Nos suspendieron.” Celo In : “¿Sólo eso saben hacer? Expulsarnos o encerrarnos.”	
23	2s	Luis est de face et regarde vers le bas du cadre.	GP Angle horizontal normal. Travelling en arrière.	=	Dans l’axe.		=
24	5S	Celo est de face, et après le travelling, Falco aussi.	=	=	Dans l’axe.	Celo In : “Oigan ¿Sabían que hacían con nosotros? Nos ponían un video y se salían del salón.”	=
25	3s	Luis et Celo sont de face.	=	=	Dans l’axe.	Luis In : “Si eso es lo que hacen con nosotros, aunque con DVDs.”	Musique de fond en off commence à monter + son ambiant in.
26	6s	Falco, Celo et Luis sont de face et marchent vers la caméra. Puis Celo sort du cadre par la droite.	PP angle horizontal normal. Travelling en arrière.	=	Dans l’axe.	Celo In : “Asi que dije : Al carajo, me voy a las calles.”	=
27	3s	Celo est de dos. Il monte vers le haut du cadre et puis il tourne.	PP Angle vertical en contre-plongée. Fixe.	=	De mouvement.	Faco H-Ch : “Oye Selo ¿ Y si ya estoy listo? Celo On : ¿Para qué?”	Musique de fond off monte + bruits de pas hors-champ.
28	3s	Falco et Luis sont de face.	PP Angle horizontal normal. Fixe.	=	De mouvement.	Celo H-Ch : “¿Estrellita azteca?” Faco In : “Para iniciarme en el barrio.”	=

29	1s	Luis est au centre et regarde vers la gauche.	TGP Angle horizontal normal. Fixe.	=		Faco H-Ch.: Andar con ustedes. Alguna mierda.”	=
31	10	Cinq hommes sont derrière au deuxième plan. Ils sont en haut du cadre, dans des escaliers. Celo est au centre au premier plan, jusqu’à la poitrine. Il est de face, puis il se tourne et continue à monter vers le haut du cadre.	PP sur Celo et PRT sur les hommes. Angle vertical en contre-plongée. Fixe.	=	Champ.	Celo In: “Na, no te gustaría homi. Acabar muerto o en la pinta. No lo sé. Dime en ocho días.”	=
32	2s	Falco et Luis sont de face.	PP Angle horizontal normal. Fixe.	=	Contre-champ.		Musique de fond augmente off.
33	2s	Celo est en haut du cadre avec les cinq hommes, qui sont presque au bout des escaliers.		=	Champ.	Voix In : “¿Qué hay hermano?”	Musique de fond + bruit de poignée de main In.
34	2s	Falco et Luis sont de face. Luis regarde Falco, Falco s’en va.	PP Angle horizontal normal. Fixe.	=	Contre-champ.	Faco In : “ ¿¿¿Qué???”	Musique de fond en + bruits de pas hors-champ.
35	3s	Celo et les cinq hommes sont de dos, en haut du cadre, au bout des escaliers.	PRT Angle vertical en contre-plongée. Fixe.	=	Champ.		Musique de fond off + bruits de pas + voix inintelligibles hors-champ.

II, 3 « Les aspects techniques et narratifs lors de la construction de la frontière filmique »

Le cinéma n'est pas un miroir ou la mimesis de la réalité ; le fait même de la « filtrer » à travers le cadre ajoute quelque chose d'autre à ses produits finaux, les films. Comme ce « cadre » n'est pas qu'un dispositif technique, mais une question discursive qui légitime, les films sont loin d'être une copie ou un reflet fidèle de l'original. De ce fait, ce que le cinéma construit par le biais du cadrage, du montage, etc., ce sont de nouvelles interprétations de la réalité.

Selon Pierre Sorlin, les films ne sont pas le reflet-miroir de la réalité d'où ils ont été tirés, mais des réécritures du réel d'une époque et d'une société données.

Une société ne se présente jamais en tant que telle sur l'écran, mais sous l'aspect requis par les formes d'expression du temps, les choix de mettre en scène, les attentes des spectateurs et la notion même de cinéma¹.

En conséquence, les films de ma recherche ne sont pas considérés comme un *duplicata* de la réalité qui les entoure. Je pars du principe que les sélections et fragments qu'un film emprunte à la réalité acquièrent un nouveau sens une fois qu'ils sont reconstitués dans une nouvelle unité.

L'image filmique confesse, plus qu'un état des choses, la partie *visible* d'une société. Le « visible » d'une époque est ce que les fabricants d'images cherchent à capter pour le transmettre, et ce que les spectateurs acceptent sans étonnement. C'est aussi ce qui apparaît photographiable et présentable sur les écrans à une époque donnée. [...] Le cinéma ne nous donne pas une image de la société, mais ce qu'une société pense qu'une image doit être, y compris une possible image d'elle-même ; il n'en reproduit pas la réalité, mais la manière de traiter le réel².

¹ Pierre Sorlin cité par Francesco Casseti, *op. cit.*, 1999, p. 145.

² *Ibid.*

Pour traiter une réalité, les films se basent sur les spécificités du cinéma, lesquelles dérivent de la capacité filmique de reproduire espace et temps, image et mouvement.

Ce processus s'est fait à travers des dispositifs techniques et des codes particuliers aux films. C'est ce que je chercherai à expliquer dans cette partie. Pour cela j'interpréterai les généralités et les particularités détectées lors des précédents découpages. Le but est de prouver à quel point leurs aspects techniques réécrivent et donnent du sens à leur perception de la réalité.

Je me concentrerai sur les aspects et sur les « filtres » techniques que les films ont appliqués aux réalités qu'ils ont saisies, pour réécrire la problématique de la frontière, à l'aune des généralités remarquées lors de mes analyses préexistantes.

En effet, j'ai observé dans les découpages des séquences l'importance des jeux de cadrage, des mouvements de caméra, du point de vue et même du son, lors de la construction filmique de la frontière.

Dans l'ensemble tous ces éléments contribuent à faire de la frontière un terme à plusieurs significations. Une frontière au pluriel qui se construit comme espace et comme lieu ; parfois comme aspect imaginaire, d'autres fois comme quelque chose de « réel » ; parfois comme une image mimétique (sa propre présence sur l'écran), d'autres fois comme une image qui mérite un travail interprétatif (parce qu'elle assume de nouvelles valeurs).

Cette partie intègre donc trois sections où je fais une brève interprétation des analyses séquentielles préexistantes. Le but est de souligner les différents enjeux des constructions filmiques de cette frontière au pluriel.

La première section aborde les fonctions du cadrage et des mouvements de caméra pour construire la frontière dans l'histoire et le récit filmique, et faire d'elle un lieu ou un espace. La deuxième partie travaille notamment sur le point de vue lors d'une telle construction. Finalement, la troisième section se concentre sur les aspects sonores et auditifs des films qui contribuent à construire la frontière.

2.3.1 La frontière. Un espace ou un lieu?

Au cinéma, le cadre coupe et filtre la réalité. À travers certaines tailles et positions de point de vues physiques, ce cadre « capture » des espaces traduits en images, en désignant ses réécritures de la réalité.

Or, le cadre et ses compositions de plan bougent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps ; ils évoluent sous différentes formes institutionnalisées, comme les panoramiques verticaux ou horizontaux, ainsi que les travellings qui progressent dans le temps, que ce soit dans un plan séquence ou dans le montage de plans courts.

Le cadre, les plans et les mouvements sont plus que des formes, mais des questions narratives. Ils contribuent tous à la construction de la forme et du contenu dans un film, car ils font partie d'un système indissociable, comme le dit bien David Bordwell. Il est donc nécessaire de les comprendre à l'intérieur du film, c'est-à-dire d'interroger leurs fonctions techniques face aux contenus, pour dévoiler l'image qu'une telle société a de la frontière.

Je ferai une rapide révision sur les parties techniques des séquences abordées, notamment sur la façon dont elles ont participé à la construction de la frontière, que ce soit comme aspect imaginaire ou visuelle au sein de chaque film.

2.3.1.1 *Los que se quedan*. Une question diégétique

Dès le départ, j'ai évoquée l'hypothèse que *Los que se quedan* était un film qui présentait la frontière à partir de son absence visuelle. Grâce aux découpages de certaines séquences, on a prouvé qu'effectivement la frontière n'y apparaissait pas. Maintenant, je verrai comment cette absence est produite.

Dans la « Construction de l'absence » j'ai travaillé deux séquences qui présentent des plans panoramiques et des plans généraux des paysages de Yucatán et Puebla. Ces endroits désertiques servent à situer, respectivement, deux témoins (Maricela Panduro et Pascual Serrano). Ces deux séquences ne montrent aucune frontière, mais des routes et des chemins sans fin.

À première vue, elles sont de simples transitions qui, dans son système filmique, deviennent l'espace rural mexicain. Or, cet espace rural acquiert une nouvelle valeur, car au-delà d'être une toile de fond, des lieux désertiques, cet espace rural signifie l'espace du champ mexicain. Disons que ce champ est désert comme résultat des fortes émigrations humaines parties pour franchir des frontières géographiques et imaginaires.

En effet, les images des plans, des séquences en question, montrent les routes qui se situent en bas du cadre et se prolongent vers sa partie supérieure, comme la métaphore d'un exode qui commence au Sud et va vers le Nord.

La composition visuelle des deux séquences construisent un même espace narratif : le champ mexicain abandonné.

Les deux ne montrent pas de frontière, mais elles signifient une absence ou les absences humaines (Fig. 1 et 2).



Dans les découpages de « Rêves partagés et maisons imaginées », la construction de la frontière absente continue. Les séquences montrent les futures maisons des témoins, des logements qu'ils construisent avec l'argent envoyé par les Mexicains qui ont abandonné le champ mexicain pour aller au nord : aux États-Unis. Ces maisons imaginées sont en pleine construction. D'un point de vue, elles sont le résultat des absences humaines suivies de l'émigration massive.

La représentation de l'absence continue dans la séquence « Maisons vides », où cinq plans moyens présentent les images de maisons seules, comme résultat d'un grand déplacement migratoire ; en effet, dans le plan 4 deux paysans traversent le cadre de droite à gauche (Fig. 3a et 3b), c'est un adolescent et un homme âgé qui marchent avec deux chevaux qui tirent une charrette de chaume.



La construction de l'absence se poursuit avec un bref témoignage de Gerardo Castillo. Il explique comment, depuis un temps non précisé, les maisons de chez lui (un village moyen de Michoacán) ont presque fini par se vider.

¹ Les 4 figures sont des photogrammes pris de *Los que se quedan*, 2008, support DVD, © La sombra del guayabo.

Cette séquence est composée de 15 plans généraux et d'ensemble, ils sont quasiment tous fixes et bougent au rythme d'une musique typique mexicaine : *Una aventura*. Ce fragment s'intitule « Ils sont tous partis », il présente aussi l'espace rural mexicain, comme un espace rural associé à l'abandon.

Les séquences analysées de *Los que se quedan* sont des plans généraux et d'ensemble, pratiquement tous fixes ; ils réécrivent des lieux qui dans l'ensemble, signifient espaces vides. La frontière n'apparaît jamais comme une question géographique ou visuelle, cependant elle existe sous une autre forme. Les lieux désertiques, les maisons imaginées et les maisons abandonnées sont le résultat d'une multiplication d'absences, donc, une nouvelle transcription du réel.

La majorité des témoins n'est jamais allée au nord du pays et encore moins à la frontière, ils s'en font des représentations mentales qu'ils partagent au long du film. En effet, même ceux qui connaissent la frontière, à force de la traverser légalement ou illégalement, ont aussi une image d'elle. De ce fait, pour tous les témoins du film, la frontière n'est pas un lieu, mais un espace imaginaire. La frontière se confond entre une absence et une question hors vue.

Le film présente des aspects paradoxaux. D'un côté, on voit des lieux vides qui signifient des espaces ruraux abandonnés. Les routes et chemins des plans indiquent que ceux qui y habitaient auparavant sont partis au nord.

D'un autre côté, les témoins justifient leurs absences, ils parlent des efforts de leurs proches (établis "al otro lado") pour pouvoir construire leur maison au sud ; ils disent que leurs parents ont dû partir pour pouvoir construire là où ils ne reviendront sûrement jamais. Ils se sont absentés pour pouvoir être présents, pour avoir un patrimoine tangible qu'ils ne connaîtront même pas.

En revenant à l'hypothèse de la frontière absente, je dirai que dans *Los que se quedan* ce paradoxe est construit en double sens. D'abord, la réalité filmée se vide, les lieux sont donc abandonnés par les personnes, puis ils se remplissent par de nouvelles maisons solitaires. Ensuite, le film sélectionne les lieux et les convertit en espaces.

Le cadre de *Los que se quedan* se vide lui aussi ; il le fait non seulement au niveau de la composition visuelle, mais aussi au niveau du mouvement. Il reste calme, il ne bouge pas, à exception de quelques balayages horizontaux et verticaux qui montrent les déplacements, les migrations de Nord à Sud.

Dans *Los que se quedan*, la frontière est un espace et non un lieu. Car l'espace est plutôt de l'ordre imaginaire, une construction consensuelle ; un lieu, en revanche, est une réalité qui a un aspect visuel. Le film présente la frontière comme une question diégétique plutôt qu'une question visuelle. La frontière est une absence évoquée par les témoins et suggérée par les images de lieux abandonnés.

2.3.1.2 Norteado. Histoire et récit

La frontière dans *Norteado* est dans l'histoire et le récit. Elle existe à travers son image, mais aussi par son évocation. Elle est présente dans le cadre, mais elle en est aussi absente. Elle est visuelle et concrète, en même temps qu'invisible et imaginaire. Elle existe avec sa propre image, donc « mimétique », mais elle est aussi une métaphore.

André Gardies et Gérard Genette disent que le récit filmique donne à voir au spectateur un monde diégétique. Cependant, histoire et récit ne sont pas des synonymes. La première est un enchaînement d'événements qui se succèdent, tandis que le deuxième est la manière dont ils sont racontés. L'histoire évoque des événements passés, présents ou futurs, mais elle n'est pas obligée de tout dire ; elle suggère à la place, en donnant des indices et des informations, parfois éparpillées. Par contre, le récit ne suggère pas, il montre les événements et les lieux ou il ne le fait pas¹. C'est pourquoi histoire et récit sont indissociables, comme la forme et le contenu dont David Bordwell parle.

La frontière dans *Norteado* possède cette dichotomie. Elle est dans la forme et le contenu, dans l'histoire et le récit. La frontière comme contenu se construit aussi à travers les formes narratives : la causalité, la temporalité et la spécialité.

L'histoire de *Norteado* est un suivi d'événements qui sont causés par les inégales conditions sociales et économiques du Mexique. Cependant, le récit montre que les effets, c'est-à-dire le voyage débuté par un homme quelconque (Andrés) qui, simultanément au départ du récit, commence une traversée du sud vers le nord du pays. Ce déplacement se déroule dans une temporalité qui se manifeste à travers des ellipses, qui se succèdent avec un certain ordre, durée et fréquence. Mais, comme on l'avait vu dans la première partie de la thèse, pour que la troisième forme narrative soit possible, la spatialité, ce film de voyage a

forcement besoin d'un « conteneur », un « medium » selon Gardies : un espace « réel » ou « fictif », une toile de fond ou élément actif dans le récit et l'histoire.

La spatialité dans *Norteadó* acquiert un sens très important puisque, par différentes causes et effets, Andrés se voit obligé de faire une pause lors de son voyage. Il devra rester pendant un temps indéfini à Tijuana.

Le récit montre différents plans de la frontière, en tant que chose matérielle et symbolique. Ces plans de lieux réels ne sont pas seulement un rideau de fond ou un conteneur quelconque, où les événements se produisent, mais l'espace frontalier, un espace où la frontière a lieu. De ce fait, la frontière est présente dans l'histoire et le récit de *Norteadó*.

Bien qu'indissociable de la forme narrative, la frontière comme contenu est classée en certaines catégories lors des précédents découpages du film, étant donné qu'on a compris que dans *Norteadó* la frontière se construit en plusieurs états ou degrés.

Voilà pourquoi j'ai proposé les séquences où, premièrement, la frontière était rendue réelle et proche de la géographie, avec des extraits filmiques faits dans le désert de Sonora et dans la ville de Tijuana.

Deuxièmement, la frontière est abordée comme le lieu de passage et d'interdiction, j'ai mis les séquences qui s'approchent de cette particularité de la frontière. Ici, il y a les séquences de l'argent illégal du passage (le passeur, "el pollero", "el coyote"), puis il y a l'extrait où Andrés se fait arrêter par la patrouille migratoire et le centre de rétention.

Troisièmement, les découpages se sont centrés sur l'idée de frontière en tant que cicatrice, plus précisément les séquences où la frontière est plus visible que jamais ; comme celles où il y a les plans du mur apparemment infranchissable qui, malgré tout, garde des « trucs-mirage » aux yeux des migrants qui tentent de le traverser.

Au bout du compte, dans *Norteadó*, la frontière fait partie du récit, quand elle est visible ; mais également elle est diégétique, car elle n'est pas forcément présente, mais suggérée par une série de métaphores.

On voit la frontière à travers son image (Fig. 1) : le mur, la ligne qui la rend quotidienne pour tous ceux qui habitent à côté. On l'a voit aussi à travers des

¹ L'histoire est ce qui se montre ou pas, et le récit la manière dont cela se montre. Si je lie la forme et le contenu, la forme est unie au récit, comme le contenu le serait à l'histoire. Pour plus d'informations, consulter la première partie de cette recherche : 1.1.1.1 Récit et histoire.

éléments dérivés qui donnent une « épaisseur » visuelle à ses limites invisibles mais réelles, comme l'image d'une patrouille, un centre de déportation (Fig. 2).

La frontière se manifeste également sous une dualité qui mélange son image et sa métaphore ; je parle particulièrement de la séquence où Andrés s'approche du mur avec une échelle (Fig. 3). Ici la « frontière est une construction matérielle qui met de la distance dans la proximité¹ ».

Elle condense toute ces significations possibles, au niveau du récit, elle est un mur qui matérialise les lignes d'une carte (entre les États-Unis et le Mexique) ; mais au niveau de l'histoire, la frontière est l'agent actantiel qui empêche le protagoniste de réussir ses « rêves ».

Dans cette séquence, la frontière a une image passive d'elle-même, mais c'est un mirage car elle se présente gigantesque avec toute sa force.

Dans la diégèse de *Norteado*, la frontière signifie une interdiction qui est consensuelle, elle est un géant muet et Andrés un minuscule et faible nain. Tous les deux, ils forment une fidèle métaphore du vainqueur face au vaincu, du pouvoir du Nord face à l'impuissance du Sud ; et l'échelle, cet élément naïf est la seule « arme » qu'Andrés porte avec lui pour battre l'interdiction qui émane de la frontière, car cette échelle peut lui offrir une sorte d'ascension sociale.



¹ Groupe Frontière, 2004, *op.cit.*

² Les 3 figures sont des photogrammes pris de *Norteado*, 2009, support DVD, © Tiburón Films, Foprocine, IMCINE.

2.3.3.3 A better life

La frontière est un élément constant dans mon corpus d'étude, que ce soit au niveau du contenu ou de la forme. Malgré ce partage, la manière dont elle est construite, cinématographiquement parlant, n'est pas la même. Cela est possible, d'abord, parce que chaque film a son propre système et ses propres codes ; et puis, car aucun des films n'appartient pas au même genre.

Dans *A better life*, la frontière n'est pas une construction d'absence ou un lieu d'évocation, comme c'est le cas de *Los que se quedan* ; elle n'est pas non plus la mise en scène de l'espace frontalier à partir de l'image du mur et des métaphores employées dans *Norteado*. D'ailleurs, *A better life* est le seul des trois films où la frontière est une affaire plus implicite qu'explicite.

Ici, la frontière n'est pas « lisible » ou visuelle au niveau du récit et de la forme filmique, mais elle est une problématique plus interne chez les personnages qu'y interviennent ce film montre le contre-champ, ce qui désigne la ligne dans 180 degrés, représentation syntaxique de la frontière. La frontière de *A better life* n'est jamais sur l'écran avec sa propre image (un mur, un bord), mais elle y est sous des « visages » bien différents. Au moment de segmenter le film et d'en choisir les séquences pertinentes, on a fait trois classifications.

La première est appelée « Frontières sonores », pour se référer aux brefs moments du film où la frontière apparaît avec son évocation sonore, voire dans un dialogue parmi les personnages¹, comme c'est le cas d'une discussion entre Carlos et Blasco. Comme on verra, la frontière est dite, mais pas vue, donc elle est de l'ordre diégétique et, conséquemment, elle est exclue du récit.

La deuxième division, « Des frontières imaginaires et formelles », a été composée de deux séquences qui rendent visibles les frontières internes de Carlos. Il faut dire que les découpages correspondants à cette partie montrent très clairement la manière dont la forme filmique contribue à la construction d'un aspect interne et diégétique chez les personnages. Ici, la forme et le contenu sont manifestement liés, afin de construire une frontière entendue comme une division plus vécue que visible. Comme on a vu, les mouvements de caméra, notamment les travellings de la séquence « Blasco s'en va », sont fondamentaux au moment de contraster les divisions que Carlos vit au quotidien.

Le découpage de la séquence en question fait voir un rythme du personnage (Carlos) qui se déplace comme copilote passif dans un véhicule qui ne lui appartient pas. Avec une série de travellings qui alternent des plans dehors (de l'environnement) et dedans (de Carlos), la séquence détache le personnage de son entourage. Ces mouvements de caméra ont un rythme capable d'opposer Carlos à sa réalité. Les premiers plans extérieurs projettent ce que le personnage rêve de devenir (Fig. 1), les plans intérieurs sont davantage introspectifs (Fig. 2), tandis que les derniers plans extérieurs sont la réalité qu'il habite pour de « vrai ».

La frontière se manifeste grâce à ce jeu de mouvements, ainsi qu'aux compositions de plans et mêmes d'éclairages. On voit les « limites » auxquelles Carlos fait face au quotidien. La frontière n'est pas une image d'elle-même, mais une question imaginaire qui se présente aussi au niveau du récit, elle est sous le camouflage de la forme ou, il vaut mieux dire, des mouvements.



La troisième partie nommée « Les autres frontières », reproduit un nouveau degré de frontière. Cette catégorie est confirmée par deux séquences où le corps (Fig. 3) se traduit comme une frontière qui trace des limites ethniques et raciales. La manufacture étasunienne du film est très visible, car certains personnages impliqués sont des « chicanos » liés aux stéréotypes, la plus part d'entre eux sont tatoués et font partie de gangs criminels (Fig. 4). Au sein de cette classification on trouve, dans la séquence des « Autres limites », un plan qui montre une métaphore claire de la frontière. C'est la séquence où Facó et Luis discutent de leur avenir. Dans un plan (Fig. 5) les deux sont vis-à-vis, l'un est à gauche et l'autre à droite, Facó est debout dans un cercle et Luis est dehors.

Les deux cherchent leur identité. Être dans le cercle signifie, selon le système du film, signifie faire partie d'un gang ou d'un groupe minoritaire, tandis qu'être dehors veut dire faire partie de la société étasunienne, donc : rester en dehors du cercle et le fait de ne pas franchir ses limites signifie « réussir ».

¹ Aller au découpage analytique Les autres limites de la frontière, p. 191.



D'après les découpages travaillés, on peut dire que *A better life* construit la frontière au niveau de la forme et du contenu. Bien que dans le récit, elle ne se soit pas une question géographique ou concrète, elle est diégétique et implicite grâce à une série de limites parfois internes chez les personnages, voire, les frontières non surpassées chez Carlos, qui bien qu'il ait traversé la frontière concrète, il n'arrive pas à réussir l'« American Dream », comme cela se présente dans la séquence de « Blasco s'en va ».

Les limites s'extériorisent à travers les tatouages chez les « chicanos », et donc la frontière s'instaure dans le récit et devient visuelle, avec des images stéréotypées qui mettent des barrières entre les populations blanches des États-Unis et celles des immigrants hispanophones.

La frontière travaillée dans *A better life* est très attachée aux formes filmiques, au pouvoir du mouvement de caméra. Les travellings cités ci-avant le prouvent, car ils revendiquent l'idée d'un entre deux, d'être à limite entre un dedans et un dehors, d'appartenir à un Nord ou un Sud imaginaires et géographiques. *A better life* développe une frontière visible et interne.

¹ Les figures 1,2,3, 4 et 5 sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011, support DVD, © Witt/Thomas Production.

2.3.2 Le point de vue. Qui voit et qui construit la frontière?

Cette partie s'intéressera à examiner la pertinence du point de vue sur mes trois films d'étude. Je rappelle que le PV possède trois fonctions au sein d'une représentation, filmique¹ dans ce cas. Au moment de la description des découpages analytiques j'avais évoqué certains éléments du PV, sauf qu'ils étaient restés uniquement sur l'aspect visuel, soit l'emplacement ou la position physique de la caméra au sein d'une séquence quelconque (le **voir**).

On révisera la fonction modale du PV, autrement dit, sa partie cognitive (le savoir). Je tiens à rappeler que le côté visuel du PV sera appelé monstration², tandis que le côté cognitif et narratif, lié au narrateur, sera connu comme focalisation³, mais aussi comme polarisation.

Or, comme dans mes films la frontière est parfois visuelle et, parfois, elle est une construction métaphorique ou symbolique, j'interrogerai à nouveau les découpages des films, mais cette fois-ci, à l'aune des aspects narratifs du PV.

L'un des buts principaux de cette sous-partie est de croiser les deux fonctions du PV.

Je cherche à comprendre non seulement qu'est-ce que les témoins ou les personnages voient, mais aussi qu'est-ce qu'ils savent, et comment ils le font voir et savoir au spectateur. Je veux aussi connaître de quelle manière ce croisement du PV contribue à construire la frontière ou les frontières dans mes films.

J'agirai dans le même ordre qu'auparavant, je commencerai par *Los que se quedan*, puis j'aborderai *Norteadó* et finalement *A better life*.

2.3.2.1 *Los que se quedan*. Depuis le point de vue des témoins

Rappelons que *Los que se quedan* est fait sous un genre dit documentaire donc ses éléments narratifs ne sont pas les mêmes que ceux d'une fiction. D'emblée, dans *Los que se quedan* il n'y a pas de personnages, mais des témoins. Ainsi, la façon dont ils voient et savent ne se présente pas de la même forme que dans une fiction. En conséquence, la manière dont les témoins font voir et savoir au spectateur suivra une logique distincte des autres films.

¹ Pour plus d'information, aller à 1.2.3 Le point de vue, dans la première partie de cette investigation.

² Pour séparer la dimension visuelle de la dimension plus cognitive de PV au cinéma, François Jost parle d'ocularisation, André Gardies de monstration ; et d'autres théoriciens comme Michel Chion incluent l'aspect auditif de PV, alors il parle aussi de l'auricularisation, mais j'y reviendrai plus loin. Dans cette recherche j'emploierai le terme de Gardies : la *monstration* et ses dérivés.

³ Gérard Genette connaît le PV cognitif comme focalisation, au cinéma Gardies le nomme polarisation.

Les séquences qui introduisent les environnements où Maricela Panduro et Pascual Serrano habitent, dans la section « Construction de l'absence », sont des images visiblement objectives. Les emplacements physiques de leurs plans panoramiques sont fixes, leur PV visuel constitue une série de monstrations externes qui ne traduisent pas le regard d'un témoin en particulier. En effet, leur PV cognitif ne présente pas un narrateur suffisamment déclaré, il est désigné comme une entité éloignée. Ainsi, ce n'est pas par le biais de la fonction narratrice du PV que les informations de ces séquences sont données, plus que toute autre chose ; ce qu'on apprend dans ces séquences se fait à travers les images montrées qui sont « soulignées » avec de petits textes qui indiquent l'endroit précis du Mexique où les témoins se trouvent.

Dans les découpages de « Rêves partagés et les maisons imaginées », ce sont aussi les témoins qui montrent non un monde fictif, mais leur réalité, une réalité d'absences humaines.

Dans la séquence de Maricela, le PV visuel est conditionné par une caméra qui bouge en suivant « mimétiquement » les mouvements du témoin. Cela nous met face à une monstration externe marquée, où le PV de la caméra ne se confond pas avec celui du témoin. La partie narratrice se place sous Maricela qui, avec ses mots, fait savoir comment elle construira sa maison rêvée, mais ce sont les images suivies par la caméra qui font voir.

Continuant avec la séquence de Pascual, le PV visuel est aussi une monstration externe sauf qu'elle n'est pas marquée. À la différence de la séquence précédente, ici ce n'est pas la caméra qui bouge, mais le témoin qui le fait : il s'approche et puis il s'éloigne du cadre et parle de la maison rêvée de son fils absent. Lorsqu'il parle de la maison il est près du cadre, mais il est loin au moment d'évoquer son fils. Maricela et Pascual sont retraités dans des lieux vides, où leurs maisons imaginées seront construites.

Ces séquences matérialisent visuellement et narrativement leurs représentations imaginaires du progrès, un progrès qui ne se trouve pas à campagne ou le Sud, mais loin, au Nord, là où leurs proches sont partis. Cela explique pourquoi ces séquences se font à partir d'un point de vue visuel qui montre peu, car il y a peu de choses à voir ; mais en même temps, le PV suit imaginativement là où la narration ou les évocations des témoins vont.

Les « Maisons vides » gardent le même principe que le précédent PV visuel : une monstration externe qui est composée de plans généraux et d'ensemble de maisons vides en construction. Grâce au PV d'un narrateur non marqué, on comprend qu'ils sont le genre de bâtiments dont les autres témoins rêvent (Maricela et Pascual). L'emplacement physique d'un des plans de cette séquence bouge de droite à gauche, et donc la polarisation ou le narrateur fait savoir que ces maisons resteront sûrement vides, car la population de la campagne bouge vers un avenir incertain.

Le PV matériel de la séquence « Ils sont tous partis » est aussi une monstration externe qui se croise avec l'aspect narratif du point de vue. Dans la première partie de la séquence, la polarisation est sur Gerardo Castillo, témoin qui signale du doigt l'abandon de son village, il voit et fait voir les maisons vides de sa commune.

À la différence des autres séquences, ici le PV narratif est une polarisation ou focalisation mobile, car une fois que Gerardo finit son intervention, ce sont les plans généraux et d'ensemble de maisons qui font savoir. On n'entend plus la voix de Gerardo, mais on voit des images fixes qui prolongent l'évocation du témoin, ces plans « confirment » ce qu'il a dit.

Dans son ensemble, le PV visuel de *Los que se quedan* est fait à travers une monstration externe, parfois marquée. En ce qui concerne sa partie cognitive ou narratrice, les premières séquences analysées ne possèdent pas de narrateur déclaré. Cela change lorsque les témoins deviennent des narrateurs qui font savoir et connaître ce qu'ils pensent des absences produites à cause de la migration au nord.

Les narrations de témoins se succèdent les unes après les autres. Ces témoins-narrateurs racontent leur histoire et celle de ceux qui sont partis, ils le font en alternance avec des narrateurs non déclarés. Cet ensemble produit une focalisation, une polarisation mobile qui montre et fait savoir.

Étant donné que le *Los que se quedan* est un documentaire qui interroge uniquement des témoins de la migration, le point de vue idéologique du film est clairement partiel. La voix ou le cadre est donné uniquement aux personnes qui sont au Mexique.

Donc, le troisième aspect de PV se détache de la problématique en question, le film opte pour être « objectif », comme on le constate dans l'usage courant de la

monstration externe où se place le PV visuel du film. Ce détachement s'apprécie également par le biais d'une particulière focalisation ou polarisation.

D'ailleurs, elle n'est pas une focalisation zéro ou omnisciente, car les témoins ne savent pas forcément plus que le spectateur; mais la polarisation n'est pas non plus interne, puisque l'on ne voit pas ce que les narrateurs voient, mais on l'imagine.

Enfin, j'ai constaté que les différents niveaux de points de vue du film construisent plus une absence qu'une frontière. Le côté visuel ou matériel se place souvent dans la monstration externe des lieux vides ; le côté narrateur du PV est particulier, car il est fait par des témoins qui ne savent pas certainement plus que le spectateur. Ces témoins-narrateur imaginent et évoquent des lieux inconnus plutôt que de donner de nouvelles informations.

Voilà pourquoi la frontière n'est pas visuelle, sinon la métaphore de ses limites. Elle est la somme des absences humaines qui se traduisent à travers les images de maisons et de champs vides qui matérialisent symboliquement la frontière. Je peux résumer et dire que le point de vue dans ce film n'a pas beaucoup de force visuelle ou narrative, ni peut-être au niveau idéologique.

2.3.2.2 *Norteado* dans la frontière

Les points de vue visuels et narratifs sont assez liés dans *Norteado*. Par ailleurs, cette liaison matérielle et cognitive est partagée également dans sa mobilité et son alternance, puisque ces deux fonctions de PV sont dans un continu va-et-vient, un mouvement qui fait que la frontière filmique est montrée et connue, vue et narrée à travers une sorte de dialogue des PV.

Norteado construit une frontière plus tacite que dans les autres films d'étude. En effet, elle y est dans presque toutes ces possibilités. Relativement au fait de la « voir », le PV visuel alterne entre une monstration externe et une monstration interne, matérialisée à travers une caméra, fixe ou en mouvement, mais toujours à l'épaule.

Ce qui concerne l'emplacement physique ou imaginaire du PV dans *Norteado*, il est souvent localisé face ou très près de la frontière (sa « véritable » image). En regardant du côté narratif du point de vue, il faut se rappeler que, au sein de cette histoire, il y a cinq personnage-personnes impliqués. Je parle d'Andrés, Ela, Cata, Ascencio et le passeur, qui tiendront une certaine place narrative au cours du récit filmique.

Le fait d'employer le terme personnages-personnes est pour les différencier d'autre type de « personnages » qui existent dans *Norteado*, comme la ville de Tijuana, le désert ou la frontière (sous l'image de limite d'interdiction ou ligne de passage). Ce ne sont pas des personnes, mais ils jouent une espèce de « rôle-personnage » dans la diégèse de *Norteado*. Ils agissent non seulement comme des « lieux conteneurs » ou des « toiles de fond », mais également comme des « agents actantiels » qui, éventuellement, montreront ou feront connaître la frontière géographique, imaginaire et, le plus important, la frontière filmique.

Dans *Norteado*, le désert ne sera pas seulement un conteneur, mais aussi un ennemi muet et étouffant ; la ville de Tijuana sera la ville d'attente où Andrés se réfugie, un « agent actantiel » qui reconforte ; tandis que le mur ou le bord apparemment inoffensif deviendra ultra-puissant et une contrainte constante.

Au désert

Dans l'exemple de la séquence « du désert¹ », le PV visuel établit une monstration externe qui montre Andrés en pleine traversée. Ce PV le suit imaginativement, il fait voir l'espace où le personnage se trouve.

Tant l'emplacement physique de la caméra, que celui du personnage, se trouvent dans la frontière « elle-même² », dans une constante « instabilité » visuelle causée par la caméra à l'épaule.

Ici, la monstration externe qui s'y déroule ne montre aucun plan subjectif, donc on peut dire que le PV est près du personnage mais, en même temps, éloigné de lui.

Lors des premiers plans de la séquence en question, l'emplacement physique de la caméra nous « met » dans le désert et montre les dernières secondes d'un lever du soleil, rien de plus que la monstration externe d'un lieu vide jusqu'ici ; mais la monstration acquiert un caractère narratif, une polarisation zéro, lorsqu'on découvre qu'Andrés est « caché » dans le cadre. Andrés ne bouge pas, car il est endormi. Puis il se réveille, il se met debout, il marche, la caméra fait un mouvement panoramique pour le suivre.

Dans les plans suivants Andrés marche en cherchant au passeur, il s'approche de l'emplacement imaginaire de la caméra, il s'en éloigne, elle le suit. Il

¹ Elle est la première séquence de la macro séquence 4 « Premier essai » ; elle appartient à la série des découpages de « La frontière géographique et réelle ».

² Le désert équivaut à une représentation de la frontière, de ce fait elle est une question géographique avec une certaine épaisseur visuelle qui se manifeste sur l'écran.

marche et continue à chercher, la caméra fait de même ; après elle cesse de bouger, c'est Andrés qui bouge, en entrant et sortant du champ visuel, en cherchant encore au "pollero".

C'est grâce à la monstration externe et à la polarisation zéro de PV que, d'abord Andrés, puis le spectateur, on finit par découvrir qu'il a été abandonné par le passeur ; il est donc tout seul en plein désert.

Alternativement, les plans postérieurs de la séquence font voir et font savoir qu'Andrés est perdu et, d'une certaine manière, « emprisonné » dans la frontière géographique et métaphorique du film. C'est ici que je parle du désert comme agent actantiel, comme un « ennemi muet » et enveloppant qui occupe un certain rôle narrateur.

Andrés se croit tout seul, au milieu du désert, mais la deuxième séquence¹ de cette macro séquence prouve le contraire. Le champ des deux premiers plans de la nouvelle séquence font voir Andrés de plus en plus perdu et fatigué.

Toutefois, la monstration externe d'un nouveau PV en contre-champ, traduite en polarisation omnisciente, elle fait savoir, avant même le personnage, qu'il n'est pas tout seul dans le désert.

Le PV visuel situe, au spectateur, « dans la peau » d'un policier frontalier, qui espère depuis un moment qu'Andrés finisse par s'arrêter. Cela se produit par l'effet d'une polarisation du personnage, puis le champ s'actualise et fait voir Andrés qui n'a pas encore réalisé que sa traversée vient de se terminer.

La focalisation de cette deuxième séquence est mobile, elle va de l'omniscience au regard des personnages, et ce procédé est manifeste par un PV visuel qui change au rythme du champ et de contre-champ.

Le mur

En tant que mur d'interdiction et ligne de passage, la frontière est vue dans 110 plans du film. La perspective visuelle d'où elle est filmée est souvent réécrite à travers une monstration externe, mais parfois elle est éloignée et détachée. Dans la séquence « Le mur, le bordo² », l'emplacement visuel de la caméra s'approche progressivement du bord.

¹ « L'échec », deuxième séquence de la Macro Séquence 4 « Premier essai ».

² Dans la Macro Séquence 6 : « Deuxième essai ».

Les premiers plans sont des monstrations externes et distantes qui montrent des hommes qui essaient de grimper au mur. Au fur et à mesure que le PV s'approche, la monstration devient une polarisation zéro qui fait voir Andrés parmi les hommes clandestins. Puis le PV se lève et se place au-dessus d'Andrés, ce regard omniscient montre l'immensité d'une frontière à deux murs. L'omniscience du PV est courte, puis elle devient presque une polarisation de personnage qui met, au spectateur, au niveau des clandestins.

Après une attente indéfinie, les hommes grimpent le premier mur, la monstration externe les suit ; la polarisation devient marquée, mais elle cache ce qu'ils voient dans le hors-champ, jusqu'à ce que le champ s'actualise et la polarisation montre une patrouille frontalière. Andrés et les autres hommes courent vers le premier mur.

La deuxième tentative a échoué. Le PV de cette séquence fait voir et penser la frontière comme un agent actantiel intimidant, malgré les défis des hommes qui sont si près d'une frontière matérielle et géographique qui métaphorise un « monstre géant endormi ».

Le point de vue visuel de la séquence « L'échelle. David et Goliath¹ » fait une monstration externe et puis une monstration marquée d'Andrés. Au début, visuellement le PV se place à l'écart du mur et montre Andrés et Cata qui marchent en portant une échelle. Ils vont vers le mur, puis ils mettent l'échelle contre "el bordo", il monte pour connaître les dimensions de son « opposant », Cata attend en bas.

Quand il est en haut, la monstration passe d'externe à marquée, car on voit André, mais aussi ce qu'il voit. Cette focalisation montre à nouveau l'immensité du mur, sauf que cette fois, elle n'est pas vue depuis un point de vue omniscient, mais de la polarisation du personnage.

C'est Andrés qui regarde de ses propres yeux la magnitude de la frontière géographique. Les mélanges de point de vue font penser que finalement, il a compris la complexité, la dangerosité et dualité d'un mur très lointain à surpasser malgré sa proximité et son aspect contigu.

¹ Elle est incluse dans la Macro Séquence 11 « De retour à la maison ».

Instabilité du cadrage liée au personnage

Comme je l'avais remarqué plus haut, *Norteado* est filmé avec une continuelle instabilité du cadrage, ce qui se répercute directement dans la construction du point de vue visuel et cognitif. Ce léger « déséquilibre » optique est dû au fait que la caméra ne se sert pratiquement pas d'un trépied. Il est probable que son unique appui soit l'épaule ou les mains du photographe¹. Cette instabilité visuelle représente la fragilité du personnage, c'est-à-dire que le déséquilibre du point de vue est très lié à l'incertitude et aux risques constants d'un voyageur clandestin.

Les gestes subtils d'une caméra qui bouge, malgré sa fixité, marquent les hésitations d'un personnage aventurier, mais aussi peureux, car il ignore ce qu'il y a derrière le mur qui cache le « Dorado ». Les points de vue faits avec une caméra tremblante confèrent au film un style qui fait penser à une caméra qui « respire », et qui essaie de se mettre dans la peau d'un migrant, malgré toute ses monstrations externes.

2.3.2.3 A better life. Depuis l'intérieur

A better life est un film dont le point de vue visuel et narratif ne sont pas fortement liés comme dans *Norteado*. Dans ce système filmique, les fonctions du regard semblent être moins marquées et plus indépendantes les unes des autres.

Lors du découpage analytique du film, j'ai remarqué que le point de vue n'avait pas une force narrative considérable – dans certaines séquences – pour construire la frontière filmique, car son activité était plus visuelle qu'autre chose. Mais également, on a vu que ce PV n'avait pas le même rythme ni allure diégétique tout au long du film ; en effet, il y a des occasions où le regard visuel et narratif se rejoignent pour signifier et réécrire la frontière, comme je tâcherai de démontrer.

Compte tenu de ces considérations, je réviserai uniquement les séquences aux regards les plus actifs. Pour cela, je n'évoquerai que les séquences de « Blasco s'en va » et « Un dur avenir » qui, en rassemblant les sens visuels et narratifs du point de vue, contribuent à accentuer les problématiques internes de Carlos, le protagoniste du film. « Blasco s'en va » et « Un dur avenir »² sont des séquences dont la forme est très importante. D'ailleurs, ce sont les travellings et les

¹ Je rappelle que l'usage stylistique de la caméra mobile suit les principes techniques des avant-gardes européens, notamment la Nouvelle vague française de la fin des années 50, qui considéraient plus naturel, original et aussi économique porter une caméra de cette manière.

² Pour plus d'informations sur les mouvements de caméra, voir « Les travellings de la camionnette ».

panoramiques de ces deux séquences qui vont marquer les limites et les distances imaginaires de Carlos et, logiquement, ces mouvements sont faits à partir d'un point de vue visuel et narratif, comme on verra.

Les premiers plans de la séquence de « Blasco s'en va » intercalent deux types de regard. D'un côté ils font une monstration externe (Fig. 1) qui fait voir Carlos. D'un autre côté il y a ce que Carlos voit, donc une focalisation interne (Fig. 2a et 2b), mais également il y a des plans de monstrations externes marquées (Fig. 3) où on voit Carlos et ce qu'il voit. Les monstrations internes sont introspectives. Les monstrations marquées signalent l'incertitude du personnage face à l'avenir, car tout ce qu'il voit est flou (Fig. 3). Les emplacements physiques de ces monstrations externes et internes « mettent » et « sortent » imaginativement le spectateur de la problématique de Carlos : d'une part ce qu'il aimerait être et avoir, et d'autre part ce qu'il est et ce qu'il a.



En ce qui concerne la focalisation de la séquence, elle est guidée par la combinaison et l'opposition des plans intérieurs et des plans extérieurs du regard visuel. De fait, quand la caméra « rentre » ou « sort » de la camionnette, elle ne fait pas que montrer Carlos, mais elle fait aussi savoir les inquiétudes du personnage qui, d'ailleurs, semblent être assez abondantes, vu le nombre de plans qui circulent rapidement dans la séquence : environ 36.

Ceci veut dire que le regard visuel de la séquence oppose les plans extérieurs aux plans intérieurs, ce qui produit simultanément une polarisation externe et une polarisation interne du personnage.

¹ Les figures 1, 2a, 2b et 3 sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011, © *op.cit.*

Donc, le regard narratif construit des divisions imaginaires entre un « dedans » et un « dehors » qui, dans le contexte du film, signifient les limites internes du personnage : une série de rêves et de peurs ; autrement dit des frontières non surpassées.

On sait d'avance que cette séquence constitue non seulement un trajet du travail, mais le dernier trajet quotidien de Carlos avec son chef Blasco qui va rentrer au Mexique. Avec le départ de Blasco, Carlos perd son « confort ». Dans la séquence, Carlos sort de la camionnette, le PV visuel le place dans la rue, mais le PV narratif le met dans la réalité incertaine d'un migrant illégal, une vie pleine de barrières et frontières.

« Un dur avenir » est le lendemain du trajet précédent. Le point de vue visuel commence avec une monstration externe du personnage dans un arrêt de bus, puis elle s'approche de Carlos quand il est dans le bus. Lorsqu'il quitte le bus, la monstration externe est marquée et fait voir ce qu'il voit.

Par la suite, une monstration externe montre des immigrants clandestins qui attendent au coin d'une rue pour travailler « au noir », Carlos est parmi eux. Une camionnette vient ensuite chercher de la main d'œuvre illégale. Une monstration faite de l'intérieur de la voiture fait voir les hommes clandestins et Carlos dans la rue.

Puis la monstration s'inverse et on voit ce que les immigrants voient : un chauffeur dans une camionnette. Les hommes de la rue sont des exclus, l'homme de la voiture est inclus. Les frontières sont encore marquées entre le dedans et le dehors.

La focalisation du narrateur suit les mêmes principes que la séquence antérieure, sauf qu'ici les plans et les mouvements du cadre sont moins nombreux et plus longs. La focalisation est toujours externe, sauf lorsque Carlos sort du bus et fait connaître un peu de son avenir. Ici, le personnage est vu de loin et il est tout le temps dehors, même dans le bus. Il est exclu. Il est dans l'indétermination d'un commencement de zéro.

Lorsqu'il était dans la camionnette (voir séquence précédente), il voyait l'extérieur où il se projetait. C'était lui qui voyait et montrait sa frontière, ou plutôt, la frontière observée par un immigrant clandestin. Mais lorsqu'il n'est plus dans la camionnette, c'est Carlos qui est vu et observé.

Du point de vue narratif il n'est personne, car il est « gommé », parmi les autres. Les frontières sont tracées à nouveau. Ce ne sont plus que les limites internes de Carlos, mais les barrières d'un clandestin moyen.

La séquence semble être moins personnelle et subjective. Carlos est regardé, on ne voit plus ce qu'il voit, mais davantage comment il est vu : un immigrant dans l'illégalité.

En général, la force des séquences étudiées réside dans la forme et le rythme. Cette forme est guidée par la composition et les mouvements du cadre qui font voir et savoir, nous font rentrer ou sortir de la problématique du personnage, de ses frontières internes, mais aussi externes.

En ce qui concerne le rythme, *A better life* est un film qui joue beaucoup avec liaison des plans courts, au moins dans « Blasco s'en va » où les travellings nous font rentrer et sortir avec une rapide allure dans le quotidien de Carlos.

Cette rapidité produit l'effet d'avoir juste un « coup d'œil » sur les frontières internes du personnage. Dans « Un dur avenir », le rythme est plus posé. Il y a moins de plans, mais les mouvements de caméra sont plus complexes, afin d'effacer la situation particulière du personnage et la rendre effacée parmi les autres immigrants. Dans *A better life*, on ne voit pas la frontière depuis un point de vue visuel ou physique, parce qu'elle est sous un aspect davantage métaphorique ou symbolique.

Le point de vue narratif la remplace par ses mouvements et avec la polarisation externe et interne, fait une métonymie des frontières externes et internes de Carlos, et par la suite, d'un immigrant clandestin. Ici, les différents enjeux du point de vue soulignent subtilement que le personnage est aux États-Unis, sans être vraiment dedans. Il y est, mais il n'en fait pas partie.

2.3.3 La frontière dans le son

L'image mouvante du cinéma est liée au son. Rappelons que le son n'est ni un élément indépendant de l'image, ni son obligatoire soutien. Selon Michel Chion, il est « l'image sonore du son imagé ». C'est pourquoi, il est nécessaire d'intégrer le son à l'étude de la construction de la frontière dans mon corpus.

Jusqu'au présent, la problématique de l'investigation a été considérée à l'aune des aspects associés à l'image et la narration, c'est-à-dire la composition visuelle du cadre, les mouvements de la caméra et le point de vue.

Cherchant avoir un discernement plus global sur la frontière, ici l'étude des films se fera autour du son. Je pars de l'hypothèse que la dimension sonore des films aide, par exemple, à la transformation de lieux en espaces diégétiques. Cela serait possible grâce à la réception sonore qui exerce une influence sur ce que l'on voit et vice-versa¹.

En suivant cette logique, on ne voit pas un film, mais on l'« audio-voit ». En partant de cette complicité entre l'image et le son, ainsi qu'en ayant conscience de l'hétérogénéité de ce dernier, je travaillerai sur une vingtaine de découpages, ainsi que sur des extraits, en m'appuyant sur leurs descriptions sonores déjà transcrites.

Le son sera donc traité dans ses trois catégories en rapport direct à la construction de la frontière filmique. Je parle des paroles (des aspects verbaux des dialogues et de la voix), des bruits et de la musique diégétique et extradiégétique.

Sur la marche à suivre, j'évoquerai et redécouvrirai des concepts théoriques de la bande son au cinéma. Je souligne que cette sous-partie ne sera pas exhaustive ni définitive² en matière de son. En revanche, ce que je souhaite c'est de souligner l'importance de la dimension sonore dans mon corpus, ainsi que sa contribution dans la construction filmique de la frontière.

La décision d'aborder le son m'aidera à comprendre la création de champ et de hors-champ dans les films. Pour l'instant, je me contenterai de dire que la frontière dans mes œuvres n'aurait pas été conçue de la même manière sans le son, comme j'essaierai de le démontrer.

En revenant à mes films, dès le début de cette étude j'avais dit que *Los que se quedan* réécrivait la frontière comme une question liée à l'absence ; maintenant j'examinerai le rôle du son dans cette construction audio-visuelle.

Avec *Nortedo* je suis partie de la prémisse que la frontière se représentait avec sa propre image sur l'écran. De fait, elle était réelle et concrète en termes visuels, donc il faudra comprendre comment le son contribue à sa consolidation filmique. Enfin, de *A better life* j'avais dit qu'il construisait la frontière comme une question interne et imaginaire, alors je veux connaître le rôle que le son y joue.

¹ Michel Chion, 2000, *op. cit.*, *passim*.

² La question du son est si ample qu'on pourra même faire une recherche entière sur cette problématique, mais ce n'est pas le but de cette investigation. Je ne veux surtout pas négliger son importance, car je suis sûre qu'il joue une partie signifiante dans la forme et dans le contenu des films. C'est pour cela que je reprends ces principaux principes.

2.3.3.1 La frontière à travers la parole, les dialogues et la voix

Au cinéma, la parole et la voix représentent le son à travers des dialogues, des commentaires ou des monologues. Ensemble, ils fournissent des informations sur les films, et ils donnent de la valeur ajoutée à l'image.

Pendant plusieurs années le son a été considéré comme une voie de facilité dans le récit cinématographique. Toutefois, le cinéma entretient un rapport étroit avec les dialogues qui font partie intégrante de l'objet filmique et, pour cela, ils méritent plus d'attention dans la lecture d'un film.

Par les dialogues ou les interventions verbales, la parole constitue une composante qui aide à développer l'histoire d'un film. La parole a donc besoin de la voix¹, et c'est la voix qui renseigne sur le sexe, l'âge, l'origine culturelle, sociale, sur l'espace qu'occupe le personnage, sur sa relation affective, son statut, et d'autres informations même sans avoir l'image du corps qui l'émet. Le dialogue, lui « se fait voix et prend place dans un univers sonore. Un dialogue est d'abord une voix, avec son timbre, son grain et sa diction².» La parole, la voix et les dialogues font avancer l'histoire, au moment où ils donnent des informations aux spectateurs.

Que ce soit par la forme dont un personnage s'adresse à un autre, par le vocabulaire utilisé, ou la présence d'un éventuel accent, mais aussi par la façon générale dont une personne s'exprime, tout cela constitue des indications sur l'époque ou sur le lieu dans lesquels ils s'inscrivent, entre autres³. Maintenant, j'aborderai les aspects verbaux des extraits des films, notamment des dialogues pour travailler sur leurs implications dans la construction de la frontière.

2.3.3.1.1 *Los que se quedan*

Los que se quedan recrée l'absence avec une série d'entretiens de témoins qui racontent leur quotidien depuis le départ de leurs proches aux États-Unis.

Dans le film la frontière ne se voit pas, mais elle s'imagine à travers des voix qui deviennent dialogues ou monologues de témoins de l'émigration mexicaine. En vertu de sa condition documentaire, la force de cet œuvre repose considérablement sur les aspects verbaux, avec les témoignages oraux la notion de frontière prend place dans l'univers sonore⁴.

¹ Lire Jean-Claude Fozza, et. al, Paris, 2000.

² Dans le Chapitre 3 « Les dialogues », Olivier Meneux, Pauline Chasserieu, *Le son au cinéma*, Paris, Éditions ACAP, [Consulté le 14.07.2015], Disponible à l'adresse : http://ressources.acap-cinema.com/files/carnet_son.pdf

³ *Ibid.*

⁴ Dans tout le documentaire, on n'entendra jamais les voix des ceux qui posent les questions derrière la caméra.

Dans son unité, le film construit l'idée de la frontière aussi grâce au son. Lors du visionnage de *Los que se quedan* on a remarqué que la frontière, comme simple mot, ne se prononçait presque jamais. D'ailleurs, les témoins sont assez soigneux avec le mot lui-même – les réalisateurs du film y compris –, ils gomment ou coupent sa moindre trace sonore.

Dans tout le film, la frontière n'est nommée qu'une fois ; pour le reste elle est remplacée par des périphrases qui en font son « image acoustique », avec des dialogues (monologues) qui se réfèrent à la traversée de la frontière et au danger qu'une telle « odyssee » implique.

Également le mot frontière est substitué par des phrases qui font allusion à l'inconnu et à l'absence qu'elle comporte.

Je présenterai des transcriptions de manifestations verbales prises des découpages précédents, ainsi que des extraits où la frontière est manifeste ou suggérée par l'oralité des dialogues. Je les illustrerai avec des photogrammes dans le but de montrer que sans le son des mots prononcés – ici écrits –, la valeur des images est incomplète et n'a pas le même sens.

Dans la séquence 4 du film, Juanita Serrano parle de la frontière sans la nommer par son nom.

Uno como mamá siempre los extraña ¿Qué le vamos a hacer? Ay nomás escucho en las noticias, que mataron a uno, que mataron quién sabe a quién. Ay yo nomás digo: pobres mamás, estaban contentas que se habían ido sus hijos a traer dinero y cuál [...]¹.



Depuis sa cuisine, Juanita évoque le souvenir de son fils. Dans son témoignage, elle évoque l'image de la frontière associée au danger de sa traversée. Les pauses dans le rythme et le timbre de sa voix indiquent un sentiment de résignation, mais aussi la peur face aux implications du voyage migratoire.

Puis Raquel Gómez, indigène tzotzil de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, se remémore l'image de la frontière à travers ses mots. Dans son témoignage, elle

¹ Séquence 4 (11 :58 - 12 :58), *Los que se quedan*, 2008, © op.cit

associe la frontière à la douleur, car derrière cette ligne géographique éloignée se trouve un mauvais souvenir : la mort de son mari.

Yo me enfermé, me enfermé como dos meses, ya por poco me iba a morir [...] ya van cinco años [...] ya no quiero recordar, ya estoy bien tranquila. Ya no quiero recordar lo que me pasó, porque para mí fue muy doloroso [...]².



3

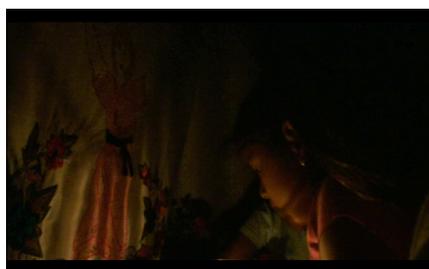
4³

Raquel fait des longues pauses lors de sa déclaration. Sa voix se brise quand elle évoque l'absence éternelle de son mari, après son assassinat "al otro lado". Raquel dit ne plus vouloir se souvenir de ce qui lui est arrivé. Les images qu'elle remémore se transmettent par le biais de sa voix et ses paroles.

La suppression totale du mot frontière rime avec la carence que Raquel ressent. La sonorité de ses mots construit l'idée de frontière comme une blessure interne qui n'a pas encore cicatrisé.

La troisième séquence est celle d'Evelyn, une fille de 10 ans. C'est l'une des plus jeunes témoins du documentaire. Elle est la seule personne qui prononce la frontière par son nom. Elle la dit dans un moment assez intime, lorsqu'elle veut exprimer sa peur du danger ; car bientôt, avec sa mère, elle devra aller à la frontière nord du Mexique pour la franchir et rejoindre son père.

A mí me da miedo pasar la frontera [...] Mi mamá me dijo que ya no llore, porque si así voy a estar en el camino, me van a regresar hasta acá [...]⁴.



5



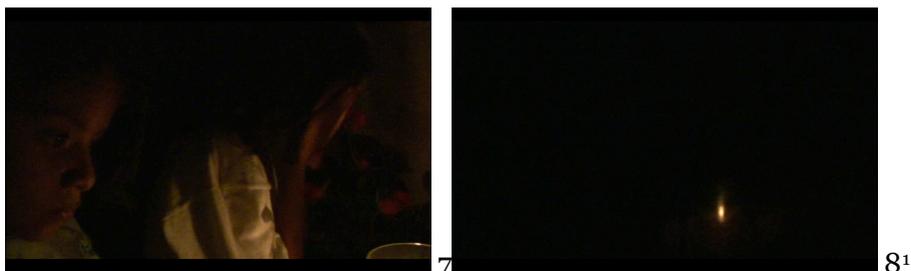
6

¹ Les figures 1 et 2 correspondent à Juanita Pascual, *Los que se quedan*, 2008, © *Ibid.*

² Séquence 19 (46 :46 - 47 :41), *Ibid.*.

³ Les figures 3 et 4 correspondent à Raquel Gómez, *Ibid.*

⁴ Séquence 33 (58 :50 - 59 : 19), *Ibid.*



Le volume de la voix d'Evelyn est bas et posé, un relevé lexical qui fait écouter une certaine nervosité. Dans le film, la frontière n'est pas dite, c'est comme si la prononcer supposait devenir vulnérable, comme c'est le cas de la jeune témoin. Lors de la séquence, le mot frontière est associé à l'inconnu, au danger. Le mot doit se dire en silence, à l'écart des autres, lorsque personne ne voit, lorsque personne n'entend, pour que personne ne le sache. C'est pour cela qu'Evelyn parle de ses peurs rapidement et dans sa chambre, presque dans le noir.

2.3.3.1.2 *Norteado*

En effet, chaque personne évoque son idée de la frontière à sa manière. Chez Juanita Serrano, elle n'est pas un aspect géographique, mais un lieu perdu, éloigné et dangereux. Le témoignage du Raquel laisse entendre à la frontière comme une blessure pas encore cicatrisée qui fait mal, rien que de s'en souvenir et la verbaliser. Enfin, pour la petite Evelyn, elle est l'inconnu et aussi le danger.

Ces images mentales que les témoins ont transmises par le biais de la voix, des paroles et puis dans des dialogues (monologues) laissent imaginer et consolider les différents degrés de la frontière chez les témoins.

Dans *Norteado*, la catégorie des paroles, dialogues et voix n'a pas la même fonction que dans *Los que se quedan*.

En principe, les deux films ont leurs propres règles, car *Norteado* n'est pas un documentaire au sens strict du terme, mais une sorte de documentaire-fiction² ; les manifestations verbales ne sont donc pas traitées de la même façon. Il faut rappeler que dans *Norteado* la frontière est plus visuelle qu'autre chose, donc la partie sonore est plus complémentaire ou accessoire qu'essentielle. D'ailleurs, les dialogues entre les personnages du film sont peu nombreux. Ils possèdent une structure très naturelle, à partir de laquelle ils donnent des informations sur le voyage d'Andrés, ainsi que des pistes sur ses origines.

¹ Les quatre figures correspondent à Evelyn, Ibid.

² Pour plus d'information, aller à la troisième partie de cette thèse: Frontière et voyage. Les enjeux entre le documentaire et la fiction.

Pendant les visionnages du film, j'ai trouvé une séquence où la voix, plutôt que les paroles et les dialogues, avait une présence intéressante. Il s'agit de l'extrait « Le premier échec¹ » où Andrés passera la frontière un peu avant de se faire expulser du territoire étasunien. Comme je l'avais déjà précisé dans la première partie de la thèse, le son n'appartient pas à un domaine homogène ; ce qui veut dire que dans cette séquence on trouve des bruits et des paroles circulant par le même canal sonore.

Pour cela je tâcherai de me concentrer uniquement sur certains mots qui sont dits, mais également je ferai mention des bruits du son ambiant.

En général, toute la séquence est « habillée » par un son ambiant composé par des bruits hors-champ : par exemple des claviers, des sonneries de téléphones et de voix inintelligibles. Les bruits sont dans un arrière-plan qui mettent dans l'ambiance d'un « véritable » bureau. La partie qui m'intéresse ici se trouve lorsque les seules paroles de la séquence sont prononcées.

De ce fait, dans les brèves interventions on écouterait la voix d'un homme qui parle espagnol avec un accent anglais ; puis les courtes interventions des hommes détenus qui répondent en espagnol. Ci-après le déroulement de la séquence.

Dans le champ, il y a un gros plan d'un homme de peau mate (Fig. 1). Simultanément, on entend une voix hors-champ qui dit : «¿Nombre?». En découvrant l'accent de cette voix, on repère l'origine anglo-saxonne de son interlocuteur encore inconnu. Ensuite, l'homme qui était silencieux répond dans le champ : «Pedro Jiménez». Le plan suivant montre l'homme de la première voix : son image confirme l'origine de l'interlocuteur (Fig. 2), un policier américain qui cette fois-ci parle dans le champ : «Pedro Jiménez... Mire aquí por favor.»

À partir du timbre et du rythme de sa voix, on remarque non seulement son accent anglais, mais aussi une manière robotique et monotone de faire un travail routinier. Le plan est celui du premier homme, ici il reste en silence (aussi un son), et on l'entend dire : «Next». Postérieurement (Fig. 3), on voit un autre homme qui parle dans le champ et dit son nom : «Eleuterio Martínez.» et la voix hors-champ de l'étasunien réapparaît hors-champ : «Mire aquí.»

Le plan suivant (Fig. 4) montre une femme et un enfant qui se limitent à bouger leur tête affirmativement lorsque le policier les interpelle : «¿Tu eres la

¹ Aller au 2.2.2.2.3 Le centre de rétention.

mamá del niño ?” Et le dernier plan (Fig. 5) montre un homme qui parle dans le champ et dit : “Dionisio Martínez.” On n’entend plus de voix dans la séquence.



Le rôle de la voix est très important dans la séquence, car c’est l’unique fois qu’on verra une « confrontation » audiovisuelle entre deux personnages qui proviennent des pays différents. Je rappelle : « Même sans l’image du corps qui l’émet, une voix renseigne sur son sexe, son âge, son origine culturelle, sociale, sur l’espace qu’il occupe, sur la relation affective, son statut, etc.²».

La frontière est tracée de manière visuelle par le biais des différences ethniques, mais plus remarquablement par le son : au travers de la voix. Les frontières sont « écoutées », elles montrent des barrières linguistiques. Le policier a un accent anglais marqué qui lui donne un statut de supériorité, car il parle espagnol et anglais, contrairement à ses interlocuteurs. L’accent et le timbre de voix des personnages qui sont des migrants clandestins révèlent des personnes provenant de la campagne. Ils parlent avec un volume bas qui, en termes sonores, se situe en dessous du policier.

¹ Les figures 1, 2, 3, 4 et 5, *Norteadó*, 2009, © *op.cit.*.

² Olivier Meneux, Pauline Chasserieu, *op. cit.*

Même avec les yeux fermés on peut imaginer l'opposition entre l'un et les autres, mais si l'on les ouvre et on « audio-voit » la séquence, on découvre vite les frontières parmi les deux types d'hommes.

2.3.3.1.3 A better life

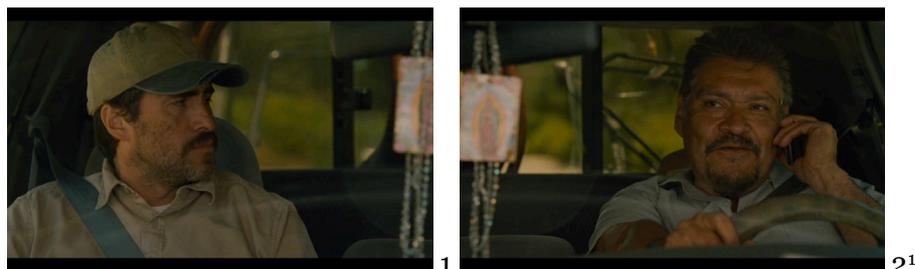
L'importance du son, au moins dans la catégorie des paroles et des voix, se manifeste tout simplement par le fait que le film soit bilingue. *A better life* garde un étroit rapport avec la voix, puisqu'il marque les frontières à travers un mélange des langues : anglais et espagnol, et même une sorte de "spanglish."

Le film a des acteurs Mexicains, Étasuniens et chicanos. Ce sont les premiers qui interprètent des immigrants clandestins, ainsi que les immigrants légaux ; les personnages d'origine étasunienne sont les autorités (les policiers, les avocats, etc.) et les chicanos, les jeunes adolescents qui se débattent entre aller au "barrios" et commettre des délits, ou aller à l'école.

J'ai associé les trois catégories aux langues qu'ils emploient dans l'histoire. Les Mexicains immigrants parlent en espagnol, et parfois en "spanglish", les autorités Étasuniennes et les jeunes chicanos en anglais¹, bien que ces derniers, notamment Facó et Celo, parlent anglais avec un accent très distinctif des chicanos établis au sud des États-Unis. Ce classement montre comment les frontières du film se construisent également à partir de la voix et des accents.

La frontière ne s'établit pas uniquement avec la voix, mais aussi avec les paroles, ou plutôt, avec les dialogues. En rejoignant une de mes hypothèses de départ, qui soutient que les frontières du film sont de l'ordre imaginaire, interne, et même linguistique, je dirai que le rôle des dialogues contribue beaucoup à la construction des frontières vécues chez Carlos, le personnage principal. Pour le prouver, je reviendrai sur deux séquences. Celle où Blasco propose à Carlos de lui vendre sa camionnette. Lors du découpage des extraits, j'ai évoqué l'importance du discours des personnages, car ce qu'ils disent collabore à la construction de la frontière dans l'ordre diégétique. En effet, à travers les dialogues Blasco et Carlos réécrivent l'idée de frontière. Blasco utilise des phrases qui associent sa camionnette avec "el mero, mero sueño americano". Il rappelle à Carlos son statut illégal et lui dit que s'il n'achète pas son véhicule il reviendra à la rue "rogando por chamba con toda la bola de mojos carnal. Escondiéndote de la migra".

¹ Bien que le film soit bilingue, lors du découpage j'ai opté pour transcrire les dialogues en espagnol, en suivant la proposition du DVD ; ce qui, évidemment, modifie le sens de quelques phrases. Cependant, je ne veux pas être si minutieuse en ce qui concerne la traduction, car cela ne fait pas partie de mes objectifs d'investigation.



Si l'on enlevait le son de ces deux séquences on ne verrait pas grand-chose de particulier, mis à part une conversation entre deux hommes lors d'un trajet en voiture. Si l'on met le son, la frontière s' imagine grâce à la bande-son, car elle est « dite », « prononcée » ; elle est « évoquée » dans les dialogues comme un aspect existant dans des souvenirs et des lieux d'évocations des personnages. La frontière est imaginaire, elle est dans la « sonorité » et se construit dans le hors-champ, grâce aux informations des dialogues qui font aussi progresser le film.

2.3.3.2 La frontière dans les bruits et le son ambiant

La présente partie prétend interroger plusieurs séquences des films du point de vue des bruits, en rapport à la construction filmique de la frontière. Étant donné que filmer la frontière, c'est aussi l'écouter. Pas seulement à travers les dialogues de la voix, mais aussi dans une autre couche de l'univers sonore : dans les bruits qui y existent en créant un environnement ; en un mot, le son ambiant d'un film. Les bruits donnent une impression globale de réalisme au film, ils participent de la création d'une atmosphère enveloppante. Impossible de concevoir un film sonore sans les bruits, car ce sont eux qui fournissent un effet de naturalité ou, selon les propos, de toute artificialité au récit filmique.

Comme composante de la bande-son, les bruits ont été : « Longtemps les oubliés du son au cinéma, pas seulement dans sa pratique, mais aussi dans l'analyse [...] ces fantassins obscurs sont restés les méprisés de la théorie² ».

Les bruits passent parfois inaperçus lors du visionnage d'un texte filmique. Mais, s'il n'y avait pas de son, qu'est-ce qui arriverait au film ? Comment se construirait la problématique de la frontière dans cette recherche ? Je me pose ces improbables questions, car même si les bruits et le son ambiant sont parfois inaperçus, leur absence laisserait un trou et un vide sonore sur l'écran, puisque les bruits contribuent à ce que le film gagne en crédibilité.

¹ Les deux figures pris de *A better life*, 2011, © *op.cit.*

² Michel Chion, cité par Jean-Paul Aubert, dans « Les bruits de Madrid. Comment le cinéma écoute la ville », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 13 | 2014, [Consulté le 01.08.15], Disponible à l'adresse: <http://ceec.revues.org/5249>; DOI:10.4000/ceec.5249

J'ai trouvé une séquence de *Los que quedan* où une témoin, Maricela Panduro décrit, à travers un monologue, son idée de la frontière et du franchissement.

Par le biais de sa voix et ses paroles, Maricela évoque l'image de la frontière associée au voyage migratoire – concrètement la traversée du Río Bravo –, ainsi que le danger que cela suppose pour elle et ses enfants.

C'est au début de la séquence qu'elle évoque la frontière, lorsqu'elle dit dans le champ : " Tengo miedo que mis hijos pasen por agua. Tengo miedo, porque yo soy de esas que ven lo que va a pasar."

Maricela n'a pas fini de parler que l'on entend déjà le bruit de l'eau, ce bruit donne une valeur ajoutée à l'image. Il sert aussi à anticiper, parce que dans le plan suivant on voit la source de cette eau : c'est l'eau d'un robinet avec laquelle une de ses filles se lave le visage. Les deux plans sont donc liés avec un raccord du son, disons, un bruit qui connecte et renforce la construction filmique de la frontière. C'est une redondance audio-visuelle.



1

2¹

Continuant avec *Norteadó*. J'avais déjà parlé de la manière dont la frontière se présente visuellement, mais j'avais laissé de côté l'aspect sonore. Maintenant je citerai l'exemple d'une séquence où les bruits ou le son ambiant renforcent la construction de la frontière comme espace diégétique.

Pendant le découpage de la séquence « Le premier essai² », dans le désert, j'ai trouvé que l'extrait faisait voir, mais aussi « écouter » la frontière. En effet, ce sont ses bruits et le son ambiant qui aident à la consolidation de l'espace frontalière où Andrés se trouve perdu et enfermé. Voyons l'exemple.

Lors du gros plan d'un policier qui voit Andrés, on entend hors-champ des bruits inintelligibles d'une radio. Puis, on voit en contre-champ Andrés qui n'a pas encore réalisé qu'il a franchi la frontière, car il n'a pas encore entendu les bruits z-champ. On est dans une auricularisation omnisciente. Après plusieurs champs et

¹ Figures de Maricela et d'Evelyn Panduro, images prises de *Los que se quedan*, 2008, © *op.cit.*

² Réviser 2.2.2.2.2 La patrouille

contre-champs du policier et d'Andrés, on entend le bruit d'une sirène et ensuite on voit apparaître la mythique "bordel patrol". Avant que la patrouille apparaisse, le son avait déjà averti de sa présence. Andrés a enfreint une limite internationale, donc l'alerte est donnée. Il ne savait pas qu'il était déjà aux États-Unis, c'est le policier, puis le son de la patrouille qui le lui ont dit.



1

2¹

Dans *A better life*, les bruits n'ont pas trop de force lors de la construction filmique de la frontière. Toutefois, on a un exemple dans la séquence où Blasco et Carlos prennent leur déjeuner.

La séquence commence avec un plan général qui fait entendre, avant toute autre chose, le son d'une émission de radio dont sa source se trouve dans un camion qui est dans le plan.

Le bruit appartient au son ON, car dans le champ il semble être transmis par ondes et non par moyens naturels. Il signale plusieurs aspects sonores de la frontière, car la station est en espagnol, ce qui établit encore une fois une limite linguistique et même culturelle dans ce récit.

Le son ON met l'accent sur l'origine des personnages qui sont assis sur un trottoir en mangeant des "tacos"; cette émission de radio trace également des limites et une frontière audibles, comme s'il était un *leitmotiv* des personnages mexicains.



1a

1b²

¹ Les deux figures prises de *Norteado*, 2009, © *op.cit.*

² Les deux figures sont prises de *A better life*, 2011, © *op.cit.*

2.3.3.3 La frontière dans la musique

Parfois diégétique, mais la plupart du temps extra-diégétique, la musique a une place relevante lors de la construction de la frontière dans des films. La musique impose de rythme aux images et elle apporte un effet rhétorique sur la bande son, car elle donne du sens dramatique, comme je tâcherai de le démontrer. En rapport avec l'image, le son et, donc, la musique peut agir soit en synchronie ou soit en asynchronie.

Selon Chion, la première se produit lorsque la musique est liée à l'action, en donnant un effet empathique ou de redondance. Tandis que la deuxième est créée quand la musique est détachée de l'action ; il peut se manifester comme un contrepoint (lorsqu'il y a un écart entre l'image et le son), un effet anempathique (effet d'indifférence ostensible d'une musique) ou par une dissonance audiovisuelle (effet de contradiction entre un son ponctuel et une image ponctuelle).

L'usage que chacun des films fait de la musique n'est pas le même. Dans *Los que se quedan*, la musique est extra-diégétique, sauf certaines exceptions où l'on voit la source d'une musique jouée dans l'histoire (les séquences de la fête, les rencontres et les départs).

Pour le reste du film, la musique est toujours externe, elle a la fonction rhétorique de dramatiser l'idée de l'absence.

On l'« audio-voit » dans la séquence « Les maisons vides » (Fig. 1), où une musique instrumentale produit un effet de nostalgie à travers le rythme posé des plans de maisons vides.

Lors de la séquence « Ils sont tous partis » (Fig. 2), la musique off donne aussi un certain rythme aux plans, sauf qu'ici le sentiment d'absence et de vide est renforcé avec les paroles de la musique qui disent : “Sólo sufrimiento distes a mi vida.”

La souffrance dont la chanson parle est produite par l'ingratitude de l'état, du pays, du Mexique, envers tous ceux qui ont beaucoup travaillé dans les champs sans avoir obtenu grand-chose.

La chanson utilise “distes” au lieu de “diste”, ainsi elle souligne que ceux qui vivent cette souffrance sont des paysans. C'est donc à cause de ce “sufrimiento” que les paysans qu'on ne voit pas dans le film, ont été obligés de partir.



À différence de *Los que se quedan*, dans *Norteado* la musique est toujours diégétique, sauf dans la séquence où Andrés tâche de franchir la frontière en traversant le mur : une musique extra-diégétique l'accompagne.

Au niveau musical, le film est plutôt discret, ses interventions sonores se font dans la propre diégèse, comme lorsqu'un groupe de musiciens joue de la musique en direct (Fig. 1), ou quand les personnages écoutent de la musique à partir d'un jukebox (Fig. 2). Ces exemples dramatisent les séquences, mais ils donnent plus proximité et crédibilité à l'ambiance de cet espace frontalier.

Dans la séquence « Le mur, le bordo », la musique est complètement extra-diégétique, et elle y apporte un rôle très singulier. Il s'agit de l'extrait où Andrés, ainsi que d'autres hommes, essaie de franchir le mur frontalier en l'escaladant².

La séquence se fait accompagner par *Claire de lune*, de Claude Debussy. Si l'on enlève le son de cette séquence, on voit des hommes qui essaient de franchir un mur qui représente l'une des frontières la plus surveillées et dangereuses du monde. Les hommes tentent de monter le mur, après ils abandonnent l'entreprise, puis ils attendent. Ensuite, ils surveillent et ils escaladent le mur. Enfin, ils regardent vers le hors-champ du cadre et ils reviennent, lorsqu'une patrouille traverse le champ. Si l'on monte le son et l'on ferme les yeux, on écoute une musique très apaisante, sereine et posée. Mais lorsqu'on ouvre les yeux, on voit que la musique a un effet anempathique, voire, une dissonance audiovisuelle.

La sérénité de la musique contraste avec la gravité du contenu de la séquence – la complète illégalité de ce franchissement peut même causer la mort des personnages –, cependant le rythme du son est en entière harmonie avec la simultanéité des plans, comme si la mélodie les organisait de manière successive.

Le son de la musique atténue le danger qui impose aux vrais clandestins de grimper à une « cicatrice » qui divise, et désigne une interdiction absolue. Le son de la musique extra-diégétique donne une valeur ajoutée à l'image de la traversée

¹ Les deux figures sont prises de *Los que se quedan*, 2008, © *op.cit.*

² Pour plus d'information, lire 2.2.2.3.1 Le bordo, la barda. Le mur.

de la frontière. Avec la musique le film perd son côté documentaire, car elle lui donne un caractère d'entière artificialité, malgré le fait social que *Norteado* réécrit.



1



2



3

4¹

Bertrand Merlier signale que toute musique, même décorative, déclenche systématiquement des ressorts dramatiques². C'est aussi le cas de *A better life* dont la musique combine les possibilités diégétiques et extra-diégétiques. Les deux exemples que j'ai évoqué ici appartiennent aux deux catégories.

Dans la première partie de la séquence de « Blasco s'en va » (Fig. 1), il y a une musique extra-diégétique. C'est une musique qui donne du rythme aux plans courts qui illustrent un trajet quotidien de Carlos. La séquence a la particularité de produire un effet « clip », car il n'y a pas de bruitage ni de décor sonore, à l'exception du démarrage de la camionnette au tout début. Pour le reste, le trajet de Carlos se fait avec une *Carta perdida*, titre de la chanson d'accompagnement. Cette musique fait surgir la nostalgie du personnage qui, établi aux États-Unis, semble s'imaginer traverser les frontières et se faire transporter au Mexique, rien qu'en écoutant les paroles en espagnol et le rythme «ranchero» de la chanson.

Changerai de séquence et me concentrerai uniquement sur la musique. « Les tentations³ » est le moment où les deux jeunes chicanos discutent de leur avenir, lorsqu'un membre d'un gang apparaît sur la scène. Dans les premiers plans de la séquence, on entend une musique diégétique qui semble provenir d'une voiture qui appartient aux membres d'un gang (Fig. 2a et 2b). C'est une musique hip-hop qui commence au premier plan sonore et descend à l'arrière plan jusqu'à

¹ Les figures 1, 2, 3 et 4 sont prises de *Norteado*, 2009, © *op.cit.*

² Bertrand Merlier, « La musique au cinéma relations son-image analyse et composition », [Consulté le 26.07.2015], Disponible à l'adresse :<http://www.maaav.fr/documents/MusiqueAuCinema.pdf>

³ 2.2.3.3.2 Les autres limites.

disparaître (fade out), puis elle réapparaît subtilement dans les derniers plans, puis elle remonte au premier plan (fade in).

Placée au début et à la fin de la séquence, cette musique est une sorte de ponctuation de la séquence, ainsi qu'un *leitmotiv* des jeunes chicanos qui habitent dans les “barrios”. Le film présente ce type de musique chaque fois que les jeunes chicanos se baladent dans les “barrios” ou quand ils sont au lycée. Avec ce type de mélodies, le film renforce les frontières et met de la distance entre les jeunes chicanos, les autorités Étasuniennes et les immigrants clandestins et légaux.



1



2a

2b¹

En général, dans son ensemble, les dialogues, la musique et le son ambiant « produisent des couleurs d'atmosphère, des images spatiales : profondeur, altitude, lointain, proximité, amplitude, écho [...] ² », en le faisant ils rajoutent tous de la valeur à la image. Une image qui au sens des films de la recherche construit la frontière physique, et par la suite, une frontière qui se voit et s'écoute. C'est à travers le son, dans ses différentes possibilités, qu'on l'imagine et on renforce sa propre construction de la frontière. Comme le son permet aussi de recréer les espaces proches ou lointains dont les personnages parlent.

¹ Les figures 1, 2a et 2b sont prises de *A better life*, 2011, © *op.cit.*

² Bertrand Merlier, *op. cit.*

TROISIÈME PARTIE

III. LA FRONTIÈRE ET LE VOYAGE MIGRATOIRE, ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION. UN DIALOGUE INTERFILMIQUE

Introduction

Dans cette troisième partie je mettrai l'accent sur les liaisons existantes entre certaines notions directrices partagées par ma triade. Je parlerai de la façon dont leur diégèse a été menée, à travers les éléments formels et narratifs, pour représenter la frontière dans un espace cinématographique.

À l'origine j'étais partie sur un aspect particulier, le traitement de la frontière comme élément crucial des films. Dans cette troisième partie je maintiendrai la problématique diégétique et je la croiserai avec un deuxième élément : le voyage migratoire et le voyageur émigrant.

De fait, dans les deux premières parties de ce travail, j'ai évoqué uniquement la question de frontière, il est temps de l'associer à un deuxième élément qui la fera « bouger » dans l'espace filmique, dans un sens diégétique et scénographique qui permettra que la frontière - du point de vue du spectateur - communique entre les trois œuvres d'étude.

Rappelons que, dès le départ, cette recherche a abordé l'idée de travailler sur la construction filmique de la frontière, notamment la limite géopolitique entre les États-Unis et le Mexique. Mais, graduellement, on a découvert, au moins au niveau diégétique, que la frontière dans les films choisis s'écrit au pluriel, étant donné les différentes définitions et dérivations au moment de la représentation filmique,

Et comme l'un de mes buts originaux est d'étudier la frontière diégétique au sein des films, j'ai voulu rester le plus fidèle possible au concept de la séparation réelle entre les deux pays concernés.

Sur la carte, une frontière n'est qu'une ligne, un trait ; mais celle entre le Mexique et les États-Unis suscite des mécontents et engendre en elle-même les causes de sa désobéissance, une transgression qui se fait collectivement : l'émigration, à laquelle je me réfère ici comme « voyage migratoire ».

Puisque la frontière entre le Mexique et les États-Unis entraîne une traversée illégale, toujours du Sud vers le Nord, la frontière et le voyage migratoire, ou l'émigration, seront traités ici comme des éléments indissociables dans les diégèses de la triade de référence.

À vrai dire, la frontière de mon corpus filmique ne peut pas être comprise sans le voyage migratoire qu'elle produit, un voyage qui se fait de manière « verticale » et qui change la perception de la frontière qu'on peut avoir selon la direction du trajet du voyageur émigrant.

Cette dernière partie sera un bilan où je montrerai également des résultats généraux qui seront découpés en trois axes.

En premier lieu, j'aborderai la problématique impliquée par la fusion entre les notions de frontière et du voyage migratoire. Cette liaison sera abordée par le biais de l'espace diégétique, scénographique et même par le biais de la réception. Cela me donnera une nouvelle perspective du traitement filmique de ces deux notions.

Deuxièmement, j'observerai les films à l'aune d'une lumière plus formelle, une liée au genre. La frontière de mon corpus ne se limite pas à une question diégétique. Elle dépasse en effet les histoires et s'instaure dans des frontières formelles, dans une difficile distinction entre le documentaire et la fiction.

Finalement, la frontière et le voyage migratoire seront étudiés à partir de leur interaction dans les films. Je veux savoir comment ces deux problématiques communiquent et évoluent dans la triade. Comment elles dialoguent en termes narratifs et formelles, mais aussi en termes de genre, c'est-à-dire, dans l'usage du documentaire ou de la fiction ?

Pour y répondre, je suggère de considérer les films comme des textes capables d'interagir dans un dialogisme interfilmique. Afin de joindre ces trois liaisons, j'agirai en trois temps.

Un premier lieu, je me focaliserai sur la fusion entre la frontière et le voyage migratoire ; en deuxième temps sur les aspects formels associés au genre, voire, documentaire et de fiction ; et, finalement, sur la manière avec laquelle les films communiquent et partagent une même problématique par le biais d'un dialogue.

III, 1 – « La frontière et le voyage migratoire. Une question d'espace ? »

Sans le voyage et le voyageur, la frontière est quasiment réduite à un aspect géographique, « immobile » et « inoffensif » qui n'a pas de sens dans les films. Tout comme sans la frontière, le voyage et le voyageur émigrant n'ont pas de raison d'être. La division produite entre les deux pays concernés ne s'arrête pas à une ligne sur les cartes, bien au contraire, elle la dépasse largement, car elle affecte les interactions entre ceux qui habitent de chaque côté frontalier. Cette limite produit également, un écart entre le Nord et le Sud, compris comme des espaces qui opposent le « progrès » à la « stagnation », le développement au sous-développement.

Sur la carte, la frontière fixe des lignes et des limites « objectives », mais dans l'imaginaire des usagers, voire des voyageurs légaux et illégaux, les lignes sont complexes et paradoxales. Elles interdisent et bloquent un passage, mais, parallèlement, elles incitent aussi à leur transgression, par le biais de dangereuses et de nombreuses traversées illégales.

La frontière entre le Mexique et les États-Unis ne peut être comprise sans prendre en compte l'ambiguïté du passage qu'elle entraîne, car plus qu'un passage, cette frontière est une interdiction à presque tous ceux qui habitent du côté mexicain. Mais, comment cette frontière et le voyage migratoire, incité par celle-ci, sont représentés dans mes œuvres ?

Los que se quedan, *Nortado* et *A better life* possèdent une problématique commune : la frontière. Ce sujet partagé se réécrit avec des sous-systèmes formels stylistiques et narratifs. Comme contenu collectif, la frontière se trouve liée et mêlée à la forme qui la construit, à l'espace enregistré par la caméra et ainsi qu'à l'espace reproduit sur l'écran; c'est pourquoi, ces éléments sont pratiquement indissociables. La frontière est abordée dans les films à partir de plusieurs optiques. Parfois, elle a un aspect géographique et réel, d'autres fois, elle est plutôt imaginaire.

Dans le corpus filmique, la frontière est présentée, vécue et narrée par des instances qui, la plupart du temps, se manifestent chez un voyageur¹. Une figure qui migre éternellement dans la même direction : du Sud au Nord, toujours en quête d'un meilleur avenir, un futur imaginé autant qu'incertain.

Qu'elle soit une barrière physique ou une limite symbolique : la frontière des films n'est jamais fixe, parce qu'elle est toujours associée à un deuxième élément : le voyage migratoire et, donc, à son voyageur émigrant qui la fait « bouger ». La frontière est souvent le but, la cible ou l'obstacle de quelqu'un : elle est son point visé, son lieu de départ, d'attente, de transition : ou son objectif final. Dans tous les cas, elle est le point de repère d'un voyageur. Un voyageur qui, au sein des films, se manifeste à travers plusieurs visages.

Donc, je conviens que la frontière des films doit être étudiée à nouveau, mais cette fois-ci en rapport au voyage migratoire et au voyageur. Je crois que ces deux éléments ont une valeur diégétique qui se construit, grâce au système narratif. Histoire et récit construisent à leur tour un nouvel univers dans l'espace filmique. Pour approfondir cette nouvelle problématique j'agirai en trois temps.

Or, je travaillerai sur la manière dont la liaison entre la frontière et le voyage migratoire est représenté dans le monde diégétique filmique. Deuxièmement, j'aborderai la question narrative au sein des films, partant du principe que l'espace ou le lieu, souvent compris comme un objet, possède aussi une force actantielle, capable d'intervenir sur l'histoire des films. Troisièmement, je chercherai à comprendre comment ces deux figures, distinctes entre les films, construisent, à travers la mise en scène et le montage, un nouvel espace scénographique, un espace créé par le style et la narration.

Pour y arriver, je reviendrai sur des concepts liés à la représentation filmique, comme le cadre, le champ et le hors-champ, ainsi que la mobilité du cadrage, les raccords. Enfin, j'étudierai la résultante de ces espaces diégétiques, narratifs et scénographiques, c'est-à-dire l'espace filmique produit dans ma triade.

¹ Je pars du principe qu'une représentation, quelle qu'elle soit, ne reste jamais fidèle à ce qu'elle représente ou réécrit, puisqu'elle modifie ce qui est filmé, j'opterai pour le mot voyageur émigrant en dépit d'émigrant, cela sera pareil pour le voyage migratoire ou lieu d'émigration. Je considère que tant le « voyageur émigrant » que le « voyage migratoire » sont des termes qui rendent les problématiques en question plus fictionnelles. Je suppose que le fait d'employer le terme émigration ou émigrant tout court, peut mener la lecture et compréhension de mes films dans un sens sociologique et m'éloigner de la fictionalité et de l'irréalité qu'ils construisent.

3.1.1 La frontière et le voyage migratoire comme espace diégétique

Au cinéma, l'espace diégétique n'est pas un espace continu ou topologique. Il est plutôt un espace fragmenté où l'articulation de chacun de ses plans (voire lieux) se fait à travers le montage. Pour Carlos Grassi, le montage est un dispositif capable de créer des espaces logiques¹. Selon David Bordwell, la force des histoires des films narratifs repose sur les trois paramètres de la narrativité d'un récit : la causalité, la temporalité et la spatialité.

Dans la causalité, les personnages, ou entités ressemblant à des personnes, provoquent les actes qui conduisent une diégèse. Ces causes et ces conséquences s'inscrivent dans une temporalité construite dans un certain ordre, une certaine durée et une certaine fréquence. Et finalement, ces événements se déroulent dans une spatialité qui contribue à la création du monde diégétique, car il répond à l'une des premières questions de tout récit : où cela se passe-t-il ?

C'est pourquoi, je travaillerai davantage sur la spatialité, ainsi que sur les différents espaces qui se construisent au cinéma et qui y produisent à leur tour de nouveaux espaces.

Je reviendrai sur la complexité de l'espace au cinéma, ce qui engage une problématique en soi. En effet, l'espace au cinéma n'est pas fixe ou stable, il suppose des significations complexes qui changent par rapport à la nature de son étude théorique, selon Antoine Gaudin. Ce qui veut dire qu'au sein de l'espace au cinéma, on peut réfléchir sur la composition visuelle de l'image (cadre, lumière, profondeur du champ, etc.), ou sur les phénomènes de « mise en scène » (scénographie, mouvements de l'appareil) ; ou bien sur les opérations de découpage et de montage (raccords de mouvements et de positions, fragmentations, etc.) ; mais aussi sur la participation cognitive du spectateur (construction imaginaire de l'univers diégétique à travers le hors-champ).

Je montrerai comment la frontière, le voyage migratoire et le voyageur migrant sont traités dans l'espace diégétique, narratif et scénographique.

¹ Voir Agustín Gámir Orueta. « La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona : Universidad de Barcelona, 2012, vol. XVI, [Consulté le 06.10.2015], Disponible à l'adresse : <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-403.htm>

Pour aborder l'espace diégétique, il faut rappeler la distinction entre l'espace et le lieu au cinéma. Pour André Gardies, l'espace peut être compris comme une entité, une totalité idéale, tandis que le lieu est un fragment d'espace ; de ce fait « le lieu est un fragment d'espace et l'espace un ensemble de lieux¹ ».

Il est nécessaire de rappeler que l'espace et le lieu ont tendance à être confondus. Afin de réduire les risques de malentendus, « on postulera que les lieux sont l'actualisation de l'espace toujours virtuel² ». De fait, il faut aussi retenir que c'est à partir des lieux, parce qu'ils sont représentés et actualisés, qu'on accède à la compréhension de l'espace, notamment sa fonctionnalité narrative.

La frontière et le voyage migratoire sont des thématiques communes dans mon corpus, mais elles ne sont jamais abordées de la même manière.

Tout d'abord, la diégèse de *Los que se quedan* se concentre plus sur les effets et les dégâts, que les voyages migratoires massifs produisent dans une certaine population, que sur la frontière elle-même.

En revanche, *Norteado* représente la traversée illégale d'un voyageur émigrant arrêté par la complexité et la dangerosité que suppose le franchissement de la frontière.

Enfin, *A better life* repose sur la figure d'un immigrant qui a réussi et qui a traversé la frontière géographique, mais qui continue à vivre de nouvelles frontières.

Ces contenus partagés sont imprégnés dans les diégèses des films. Ils mènent une série d'événements causés par des personnages, et ces actions sont inscrites dans une temporalité et une spatialité données. Si l'on applique le mécanisme de ces trois paramètres à mes films, la frontière serait la cause du voyage migratoire. Ce voyage se déroule à travers des personnages, dans une temporalité présumée – non précisée dans tous les films –, ainsi que dans une nécessaire spatialité. C'est source dernier élément que je m'arrêterai.

¹ André Gardies, 1993, *op.cit.*, p. 77.

² René Gardies, 2007, *op. cit.*, p. 95.

1.1.1.1 *Los que se quedan*. Frontière et voyage comme espace abstrait

Même si la frontière appartient au monde et à l'espace diégétique de *Los que se quedan*, elle ne fait pas partie de l'espace vu, ni des lieux enregistrés par la caméra. Toutefois, elle est menée dans l'espace diégétique par le biais de récits oraux des témoins qui l'évoquent.

La frontière, comme on l'a examiné dans les découpages de la deuxième partie, reste de l'ordre de l'imaginaire. Elle peut être considérée comme un espace d'évocation qui ne se trouve pas dans la contiguïté physique du cadre visuel, celui lié aux six éléments du champ et du hors-champ proposés par Noël Burch.

On remarque que dans *Los que se quedan*, plus que devant une présence visuelle de la frontière ou du voyage migratoire, on est devant à un voyageur émigrant qui fait partie de l'histoire et du récit.

Contrairement à la frontière, cette figure est visiblement manifestée dans l'espace diégétique, elle est aussi dans l'espace et le lieu du film.

Certes, les participants interpellés dans le film ne sont pas tous des voyageurs émigrants.

Toutefois, ils sont touchés, d'une manière ou d'une autre, par les effets de l'émigration. Clairement, ils sont tous concernés par les causes et les effets de la division géopolitique, économique et sociale que suppose la frontière entre le Mexique et les États-Unis.

Or, ce sont ces émigrants et immigrants qui rendent présente la frontière absente ; ils la projettent dans l'oralité de leurs récits, comme une entité lointaine, inaccessible et quasiment imprononçable. « Il arrive régulièrement qu'en évoquant un lieu, on le projette au loin¹ ». Sauf certaines exceptions, les témoins de *Los que se quedan* n'ont que des représentations imaginaires de la frontière, car ils n'ont jamais été près d'elle. En effet, plus de la moitié des témoins du film n'ont jamais quitté leur village, alors ils pensent à la frontière plus comme une dangereuse traversée et une nécessaire transgression que comme une barrière.

Cela explique pourquoi des personnes, comme Juanita Serrano et Raquel Gómez, ont des images imprécises de la frontière, car dans leur imaginaire elle

¹ Bertrand Westphal, « Pour une approche critique des textes », in : *La géocritique, Mode d'emploi*, Presse universitaires de Limoges, 2000, p. 27.

n'existe pas comme un espace stable. Pour ces témoins, la frontière est plus un aspect abstrait, mobile et flou qu'une image fixe.

Le fait que la frontière géopolitique ne soit pas connue de la plupart des participants du documentaire, se traduit par une absence visuelle de l'espace diégétique du film. La frontière fait donc partie du non-vu, du non-montré et du non-dit.

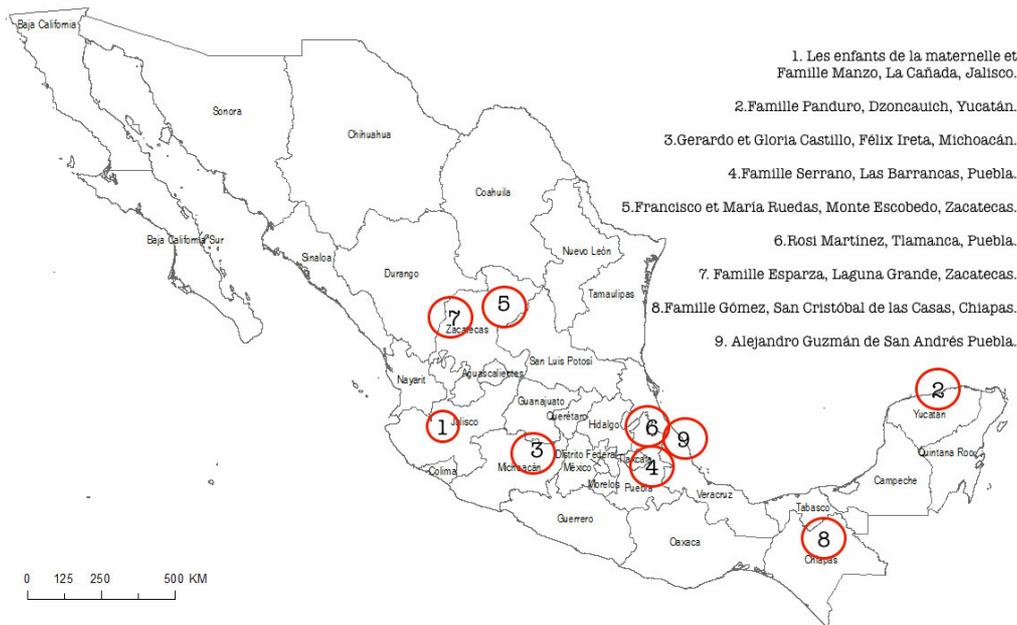
En revanche, des témoins comme Gerardo Castillo, Rodolfo Manzo, Francisco Ruedas et Alejandro Guzmán sont véritablement des « aventuriers », et certains, parmi eux, sont les « héros » du film. Ensemble, ils incarnent la figure du voyageur émigrant. Ils ont fait la traversée et ils sont allés au-delà de la frontière. Ils connaissent “el otro lado”.

La particularité de ces émigrants ne réside pas seulement dans le fait d'avoir accompli le voyage, mais sur le fait d'avoir survécu et, même plus, d'avoir choisi de rentrer pour le raconter. Contrairement aux témoins qui ne sont jamais sortis, les voyageurs émigrants connaissent et projettent l'image de la frontière et de la traversée. Pour eux, la frontière n'est pas un espace incertain, mais un lieu d'évocation.

En général, les témoins du film ne parlent pas de la frontière, mais du voyage migratoire, qu'ils considèrent comme un « mal nécessaire ». On a vu l'exemple de Maricela et d'Evelyn Panduro qui évoquent l'image de sa traversée, étant donné qu'elles vont vivre le voyage migratoire. Alejandro Guzmán parle aussi de la frontière et du passage. Par ailleurs, il fait une démonstration ou un simulacre de la traversée clandestine qu'il a déjà fait au moins trois fois.

Les témoins ont un rôle de voyageurs émigrants. Le fait qu'ils soient dans l'espace filmique du film, est, en soi-même, la confirmation de ce que la frontière et son voyage migratoire sont présents dans l'histoire et dans l'espace diégétique du film. Dans *Los que se quedan*, la frontière existe parce qu'il y a des témoins qui l'évoquent, puisqu'elle habite leur mémoire, leur esprit. Elle n'est pas forcément dans leurs souvenirs, mais elle fait partie d'un imaginaire collectif, elle contribue aussi à la « perte » de ses proches. Puisque dans ce documentaire, la frontière n'est pas vue, mais ressentie.

Je peux conclure que, dans la diégèse du film, la problématique frontalière est abordée plus comme un espace vécu ou imaginé, que comme un espace ou lieu réel de la géographie ou topographie concernée.



3.1.1.2 *Norteadó*. L'espace et lieu d'un voyageur

Dans *Norteadó* la frontière fait partie de l'espace diégétique. Selon Noël Burch, elle est représentée non seulement dans l'espace imaginé, mais dans l'espace vu, montré et contigu au champ visuel. La frontière et le voyageur apparaissent ensemble, comme on l'a démontré dans la deuxième partie de la recherche. La frontière est dans un espace contigu (« ici »), et elle est aussi dans un espace proximal (« là »). Et si elle est rendue visible, c'est grâce au fait que l'histoire du film fait intervenir, dans un sens figuré et littéral, un voyageur émigrant qui essaiera de la franchir.

L'espace diégétique du film est lié à la géographie urbaine de l'espace frontalier, notamment du côté mexicain. L'espace est représenté par les plans de villes réelles comme Tijuana et Mexicali, ainsi que la frontière entre le Mexique et les États-Unis, comme on l'a vu dans la deuxième partie. Le film présente une sorte de portrait des villes concernées, bien que les images de Mexicali soient moins repérables. La diégèse de *Norteadó* est celle d'un parcours, d'allers retours ; en somme, c'est l'itinéraire et l'odyssée d'un voyageur clandestin, Andrés (Harold Torres). Ce personnage parcourt un chemin à travers les paysages, les villes et la nature. L'espace frontalier représenté par des plans, notamment de Tijuana – sera le seul lieu visible dans l'espace filmique. Cet espace-lieu équivaut un espace où le voyageur s'arrête pour attendre. À partir de cet espace d'ancrage, le voyageur émigrant se remémore, deux autres espaces qui ne deviendront jamais des lieux

¹ Ma transcription qui montre les états mexicains où les témoins de *Los que se quedan* habitent.

visibles ou visuels. Cela se produit lorsqu'Andrés parle à Cata (Sonia Couoh) des seuls endroits qui ont de l'importance pour lui : son village d'origine, au sud du Mexique, quelque part à Oaxaca ; et l'image qu'il se fait "del otro lado", les États-Unis, sa destination finale.

Pour Andrés, le voyageur migrant, son village représente un lieu qu'il peut décrire, un lieu d'évocation, un territoire connu, vécu et même regretté. Au contraire, "el otro lado" reste de l'ordre de l'espace inconnu et dangereux autant que désiré, qu'Andrés ne peut qu'imaginer, car il n'y est jamais allé. Le village natal d'Andrés est son lieu de référence, et les États-Unis est son espace de projection. Au moment de son évocation, à travers les mots du personnage, ces deux espaces appartiennent au monde diégétique du film. Bien que réels, diégétiquement parlant, ils resteront imaginaires. L'espace diégétique de *Norteado* est constitué par trois espaces : (1) celui visible et présenté par l'assemblage des lieux, qui constitue en soi l'espace frontalier mexicain, Tijuana ; (2) celui de son passé, son village natal au sud du Mexique, dans l'État de Oaxaca, et (3) celui de son avenir incertain, les États-Unis. Le premier, représenté par Tijuana, le désert, le mur et le centre de rétention, entre autres lieux, fait partie de l'espace présent et actuel ; les deux autres seront toujours imaginaires, virtuels.



¹ Ma transcription du parcours d'Andrés selon le récit de *Norteado*.

3.1.1.3 *A better life*. L'immigrant est dans le lieu, la frontière dans l'espace

Comme on l'a déjà montré, après les analyses de la deuxième partie, la frontière n'est pas une question tacite ou évidente dans *A better life*. Par contre, ce film est centré plus sur le voyageur émigrant que sur la problématique de la frontière et, même, du voyage migratoire. Le voyageur est personnifié par Carlos (Demian Bichir). Il est un immigrant qui habite aux États-Unis depuis une durée non déterminée, on déduit que cela fait à peu près 17 ans.

Or, bien que le récit ne l'ait pas montré, on sait qu'un jour, il y a longtemps, Carlos a connu la frontière et qu'il a réussi la franchir¹. Il devrait être un « héros », car il habite au territoire étasunien, dans cet espace qui symbolise la réussite : “del otro lado”. Cependant, des séquences plus tard, Carlos parle de sa vraie condition à son patron, et on découvre donc qu'il est encore un sans-papiers. Il travaille dans l'illégalité depuis son arrivée aux États-Unis.

On ne sait pas beaucoup de son passé et ni de son avenir. Un jour, Carlos a été un voyageur ; maintenant il est juste un immigrant qui s'arrête de bouger afin de se « camoufler » dans le paysage urbain de Los Angeles, Californie. Il compte passer inaperçu, mais il se confronte tout au long du récit à de nouvelles frontières : des barrières linguistiques, économiques, culturelles, sociales. Franchir le mur entre le Mexique et les États-Unis, n'a pas été suffisant. La frontière devient « active » à travers Carlos, et elle est loin d'être une barrière physique, comme le mur entre les deux pays concernés.

Donc, la frontière de *A better life*, n'est pas un lieu visible, mais un espace vécu par le personnage principal, une question interne de l'immigrant. C'est précisément la condition illégale du personnage qui le confrontera à une série de nouvelles frontières, qui ne seront pas forcément des barrières physiques, comme celles présentes dans *Norteado*.

De plus, à la différence de *Los que se quedan*, où la frontière est complètement exclue du champ visuel, dans *A better life* elle se rendra présente par le biais symbolique et métaphorique, comme celle que l'on trouve dans la séquence « Blasco s'en va »².

¹ Je n'ai pas d'information sur le point géographique où cela a eu lieu.

² Aller à la Deuxième Partie de la thèse: Les travellings de la camionnette, pour plus d'information consulter les découpages analytiques.

L'immigrant est donc une figure présente et actuelle dans l'espace filmique. Mais la frontière n'est qu'un espace imaginaire qui doit être construit par l'activité du spectateur qui comprend les différents indices de la frontière interne du personnage. L'immigrant vit la frontière, tous les deux habitent le monde diégétique du film. Carlos n'est pas un personnage qui évoque son passé ou qui regrette le Mexique.

Cependant, il a une certaine nostalgie pour ce lieu d'origine qui devient visuel, lorsqu'il visite avec son fils un "lienzo charro"¹. C'est la seule occasion où l'immigrant manifeste des émotions envers son lieu d'origine, comme s'il franchissait la frontière, mais cette fois dans le sens retour. En effet, l'endroit qu'il visite avec son fils rassemble tous les clichés de la mexicanité, avec des hommes à cheval, la fête, les drapeaux, etc. Un endroit qui le fait se sentir fier ; mais, en même temps, c'est l'endroit où il ne voudrait pas retourner.

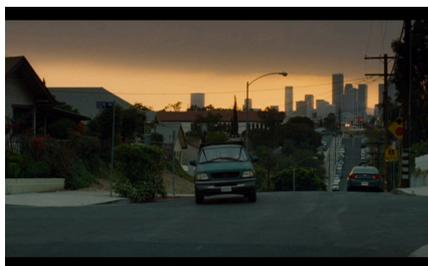


1

2

En ce qui concerne le parcours de l'immigrant, il est assez imprécis. On ne sait pas comment il est arrivé, c'est-à-dire quel point géographique de la frontière il a franchi. La seule chose dont le spectateur est sûr, c'est qu'il habite en Californie, à Los Angeles, et que plus tard il se fera transférer à Agua Dulce pour se faire rapatrier, comme j'illustre avec des photogrammes ci-après.

À la fin du récit, on sait qu'il a tenté de franchir la frontière par le désert, sûrement comme il l'avait fait la première fois.



3

4²

¹ Une sorte de place de taureaux.

² Les quatre figures sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011, support DVD, © Witt/Thomas Productions.



3.1.2 La frontière comme personnage

Dans le monde diégétique des films, l'espace peut avoir une considération plus active. L'espace, ou l'articulation des lieux qui le composent, peut signifier beaucoup plus qu'un objet, une toile de fond ou un simple décor.

André Gardies considère que l'espace, en tant que structure de composition primordiale au cinéma, participe à la dynamique des transformations qui structure tout récit, en prenant en charge la mise en relation dynamique du personnage et des lieux qu'il traverse².

Cette conception de l'espace-structure en tant que moteur du fonctionnement de la narration cinématographique, et de l'espace motif (le lieu) en tant qu'enjeu majeur de toute intrigue dès lors qu'elle est déployée sur un écran.³

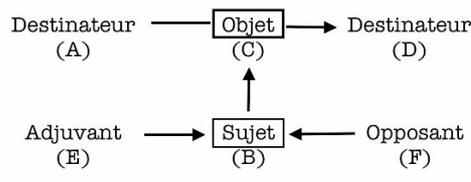
C'est pourquoi, en reprenant Greimas, André et René Gardies considèrent l'espace comme un partenaire actif de la narration, dès lors qu'il intervient comme l'une des forces agissantes du récit.

Dans sa force nucléaire, tout récit peut se décrire ainsi : mandaté par A, B se met en quête de C pour le compte de D ; au cours de cette quête, il peut recevoir l'aide de E et faire face à l'opposition de F. Ce qui visualise le schéma actantiel :

¹ Ma transcription du parcours d'Andrés selon le récit de *A better life*.

² André Gardies cité par Antoine Gaudin in *L'espace cinématographique*, Paris, 2015, p. 35.

³ Antoine Gaudin, *ibid.*



1

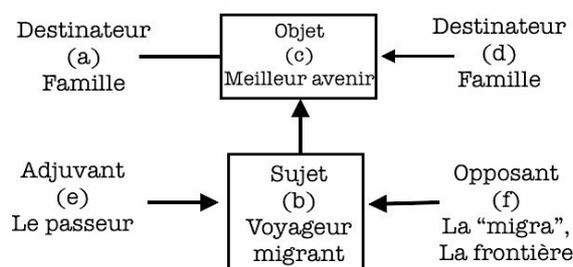
Chacune de ces six fonctions représente une force intervenant dans la dynamique du récit. À ce titre, elles peuvent être figurées aussi bien par un être humain que par un animal, un objet ou un sentiment. Dans cette perspective, l'espace devient un actant. De ce fait, les particularités de la topographie, par exemple, peuvent aussi bien s'opposer à la progression du héros que l'aider dans cette tâche.

Tout récit de conquête d'un pays place ce dernier dans la position actantielle d'objet. En tant qu'actant, l'espace participe de la même fonctionnalité que le personnage. On comprend qu'il puisse entrer dans les stratégies narratives, en particulier sur la base d'un échange de valeurs².

À partir des principaux axes recteurs du schéma de Greimas, les théoriciens concernés ont conféré une place purement narrative à l'espace.

Avec la prise en compte d'autres paramètres (situation initiale et finale, but poursuivi par le personnage, programme de l'adversaire, etc.), il est possible d'affiner ces opérations élémentaires, de manière à mieux saisir de quelle fonctionnalité narrative participe l'espace³.

Ici, je m'intéresserai à certains de ces éléments afin d'interroger les lieux que représentent la frontière et son voyageur émigrant. Pour cela, j'ai pratiqué une sorte de réécriture du modèle afin d'y soumettre mes films. Il sera modifié, selon les films, car chacun d'eux a son propre système et sa propre opérabilité.



4

¹ Fig. 1, Schéma de Greimas, cité par René Gardies, *op. cit.*, p. 87.

² Schéma de Greimas, cité par René Gardies, *ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Fig. 2, Réécriture du schéma de Greimas, *ibid.*

Suivant le modèle, j'ai considéré la famille comme Destinateur (a et d), car à l'intérieur des films elle semble être présente à l'origine et à la fin des diégèses. Ensuite j'ai examiné le voyageur émigrant, comme le Sujet (b) qui cherche à aller trouver un but: l'Objet (c). Cet objet désiré ou inspirateur, je l'ai conçu comme un meilleur avenir, afin de matérialiser l'idée. Mais, je suis consciente que dans mes films l'objet est un élément plus abstrait. Cela peut être la réussite de la traversée, du rêve américain. On considère le passeur comme l'Adjuvant (e), mais il faut prendre en compte tous les moyens qui aideront le sujet à achever sa quête. L'Opposant (f) est, décidément, la frontière qui acquiert un niveau de personnage. En partant de ces lignes directrices non exhaustives, j'envisagerai une nouvelle approche de la frontière comme figure actantielle. Je crois que les deux fictions se soumettront mieux à cette lecture.

3.1.2.1 *Los que se quedan*. La frontière : un personnage négligé

Dans *Los que se quedan*, la frontière n'est nulle part dans le champ du film, elle n'est pas un lieu visuel. De plus, elle est à peine nommée par les témoins et, à chaque fois qu'ils la nomment, ils finissent tous par détourner le sujet, pour l'associer à autre chose. Alors, si elle n'y existe pas, pourquoi continuer à chercher plus ? Je crois que l'absence de la frontière est, justement, ce qui confère au film une certaine âme. Cette ambiguïté doit être problématisée. Par ailleurs, si la frontière n'existait pas dans *Los que se quedan*, ce documentaire n'aurait pas la moindre raison d'être. Voilà pourquoi il est important d'en tenir compte.

À la lumière de la narration, voire les caractéristiques actantielles que les Gardies offrent à l'espace, je travaillerai sur la frontière en tant que personnage¹ ou force actantielle. Certes, il est très difficile de conférer un tel statut à une entité qui n'est même pas visible ; ce n'est pas parce qu'elle n'est pas saisissable en termes visuels, qu'elle ne doit pas être considérée dans l'histoire. Je continue à chercher comment elle pourrait apparaître en tant que personnage. Partant du modèle de Greimas, on voit la famille, le voyageur émigrant et le meilleur avenir comme les trois principaux personnages.

En effet, c'est la famille qui a demandé à l'émigrant de trouver une meilleure vie. Jusqu'ici, l'histoire du film respecte ces trois principes. Pour que le Sujet voyageur puisse accomplir sa tâche, il aura des Adjuvants et des Opposants. La

¹ Dans un documentaire on ne parle pas de personnages, mais de personnes ou de témoins. Cela est mieux développé dans le deuxième axe de cette recherche.

famille, le voyageur émigrant et quelques rêves accomplis, traduits par la construction de grandes maisons, sont les personnages qui apparaissent vraiment dans le film. Mais, si l'on va au-delà du schéma, la frontière a quand même une force actantielle, très silencieuse. Dans son statut d'opposant, ou d'obstacle, la frontière est justement la raison pour laquelle les témoins sont réunis dans le documentaire. Si l'on inverse le schéma, on trouve que la raison du voyage a été le désir collectif de vaincre la frontière entre « pauvreté et « richesse ». Une frontière plus abstraite qu'autre chose, imaginaire à cent pour cent, mais présente.

À travers les plans du quotidien, les témoins du film ne font que parler de leurs proches. Ils se remémorent chaque fois que possible, parce que leurs familles ont été brisées à cause de la quête d'un objet désiré. Les voyageurs migrants sont partis comme des émissaires ; certains d'entre eux sont revenus, ils font des allers retours entre le Mexique et les États-Unis, tandis que d'autres n'y sont jamais retournés.

Dans *Los que se quedan*, la frontière n'est pas si inexistante que ce qu'elle semble être. Mais, plutôt que lui donner une place de personnage, elle est une force actantielle qui inspire les voyages. La frontière a un pouvoir sur les événements de la diégèse, bien qu'elle soit discrète et négligée.

3.1.2.2 Norteado. La frontière comme opposant

Dès le moment où un personnage arrive à franchir l'entrée d'un lieu qui lui est interdit, il acquiert le statut de « transgresseur », il est hors-la-loi. Andrés, le voyageur émigrant de *Norteado* est dans cette situation. Mais, étant donné qu'il est le protagoniste de l'histoire, celui qui cherche l'objet abstrait du désir, il n'est pas n'importe quel « transgresseur ». L'endroit qu'Andrés cherche franchir est la frontière entre le Mexique et les États-Unis, un véritable obstacle à vaincre. Elle est représentée par le biais d'une fragmentation de plans divers qui deviennent l'espace frontalier¹. Bien que construite par des objets et dans des lieux emblématiques, elle n'est pas un simple décor. Dans *Norteado*, le voyageur franchit un lieu ; il essaie plusieurs fois, car il n'y parvient pas. Or, à partir de l'instant où Andrés a mis un pied dans ce lieu interdit, ce dernier est devenu un opposant, son adversaire. Cela s'explique, car ce sont des lieux et des personnages porteurs de valeurs qu'ils peuvent à tout moment échanger.

¹ Pour plus d'information aller à la deuxième partie de la thèse, dans l'espace dédié aux découpages et aux analyses de *Norteado*.

C'est le fondement même de l'activité narrative : entre le personnage et l'espace se négocie en permanence une relation jointive, faite de disjonction ou de conjonction¹.

La frontière, ou plutôt l'espace frontalier qui se déplie dans le champ visuel, a vraiment la place d'un personnage qui exécute des actions, empêche et bloque la traversée d'Andrés. Comme cela se présente lorsqu'il se fait arrêter dans le désert par la police frontalière ; ou lorsqu'il tente deux fois sans succès de grimper au mur physique ; et finalement, quand il essaie de défier la frontière par le passage légal, sans qu'on connaisse la suite.



La frontière est un adversaire imposant pour Andrés. Elle ne se trouve pas dans l'arrière plan, mais elle fait partie du déroulement du récit. Au-delà de ses forces actantielles, elle acquiert plusieurs significations. L'espace frontalier qu'elle représente devient, également, un espace d'attente, d'expectative, de danger, mais aussi un lieu d'accueil, un chez-soi pour Andrés. C'est l'endroit pour se reposer, pour se retrouver et se charger d'énergie pour continuer son odyssée – en résumé, l'espace de l'intrigue.

En plus du passeur (le “coyote”) qu'Andrés retrouve à l'origine du récit, le voyageur trouvera des agents adjutants qui se rejoindront à sa cause, lors de sa traversée et sa période d'attente. Il s'agit de Cata, Ela et Ascencio ; ces agents l'aideront à tenter son dernier essai, l'essai final pour vaincre l'opposant.

¹ *Ibidem*, p. 95.

² Les figures 1, 2 et 3 sont des rencontres entre le voyageur et son opposant, *Nortecado*, 2009, support DVD, © Tiburón Filmes, Foprocine, IMCINE.



4

5¹

3.1.2.3 *A better life*. La frontière comme « opposant » symbolique

D'un point de vue narratif actantiel, la frontière existe comme un singulier opposant qui cohabite avec l'immigrant, un ex-voyageur soumis qui devra se « battre » contre cette frontière afin de réussir son rêve américain inachevé.

Dans *A better life*, la frontière n'est pas dans l'espace filmique que comme un lieu que l'on peut nommer frontière. Cependant, elle est représentée par des métaphores, de symboles qui ont permis de prouver que la frontière dans ce film est, chez le personnage, une affaire plus interne qu'externe.

Les frontières internes chez Carlos l'ont toujours mis dans de mauvaises situations. Il s'est fait voler ses économies de plusieurs années après avoir payé un avocat pour devenir « légal ». Résultat : il a perdu son argent et il est encore un sans-papier. Puis, attiré par le rêve américain Carlos achète la camionnette de Blasco quand ce dernier rentre au Mexique.

En achetant la voiture, Carlos pense pouvoir vaincre ses limites et réussir. Mais, plus tard il se fait voler le véhicule, et encore une fois, l'immigrant essaie de se rattraper. Il cherche le voleur, mais il découvre qu'il a déjà vendu sa camionnette. Alors, avec l'aide de son fils (Luis), il tente à nouveau sa chance, et vole la voiture. Pour y arriver, il grimpe au mur de fils de fer barbelés. Il réussit à la récupérer. En sortant, il se fait arrêter par un policier qui lui demande son permis de conduire qu'il n'a pas.

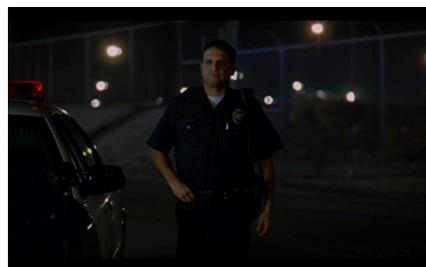
C'est ici que son fils Luis apprend que son père est « illégal ». Carlos est transféré dans un centre de détention. Il est rapatrié au Mexique. Il est censé ne plus revenir au territoire étasunien où il finirait en prison. Mais à la fin du film, on retrouve Carlos qui tente à nouveau sa chance, il débute la « traversée ». C'est la seule fois dans le film où la frontière, ou l'espace frontalier, sont rendus visuels à travers des images d'un lieu qui semble être le désert, probablement le même désert par où il est arrivé il y a plus de 15 ans.

¹ Dans les figures 4 et 5 il y a le passeur et les autres adjuvants, *Norteado*, © *Ibid*.

Pour revenir à la question actantielle de l'espace qui, dans ce contexte, se traduit en frontière, je dirai que Carlos – le sujet migrant – n'est jamais parvenu à trouver son objet désiré. À chaque fois qu'il pense avoir réussi, il se trouve davantage face à un mirage. Il est naïf, il croit les gens mais il ne croit pas en lui-même, et il n'ose pas dépasser ses frontières internes.

Il y a longtemps, dans le monde diégétique du film, Carlos a fait un voyage, la traversée, mais il n'a pas encore de chez-soi. Pour lui, les frontières ne se sont pas arrêtées en franchissant le mur, ou le désert. Il les a portées en lui-même, et bien que symboliques, elles ont fini par cohabiter avec l'immigrant. Elles sont devenues des opposants qui se sont matérialisées dans l'espace filmique.

C'est le cas du vol de la camionnette, quand le migrant grimpe le mur en fils de fer barbelé pour récupérer ce qui, selon le personnage, lui appartient encore. C'est au moment de l'action du vol, que la frontière et sa « particulière traversée », deviennent, passagèrement, un lieu et non un espace. C'est ici que Carlos fait face à son éternel opposant, il croit l'avoir vaincu, mais il a tort. Il se fait arrêter. Puis il recommencera le cycle du voyage migratoire, vers un lieu inconnu, dans un véritable espace frontalier.



¹ Les figures 1, 2 et 3 sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011, © *op.cit.*

3.1.3 Espace scénographique. De la mise en scène au montage

Les films obéissent, à l'exception du documentaire, à un certain scénario. Un tournage et la mise en scène, sont obligés de rendre « matérielles » les scénarios « écrits » qu'ils étaient à l'origine. Le spectateur finira la construction. À travers des mécanismes qui lui sont propres, et d'autres empruntés, le cinéma représente ses mondes.

Ce processus implique plusieurs aspects : certains venus d'ailleurs, comme la littérature, qui commence par le scénario, les dialogues ; d'autres sont pris au théâtre (les lieux de tournage, les figurants, l'éclairage, etc.) ; il y a aussi des éléments de la peinture (le cadre, la composition de l'image, le champ, le hors-champ) ; et finalement, il y a la trace du cinéma, sa spécificité : la possibilité d'enregistrer l'espace et le temps. Le tout, en restant le plus fidèle possible au scénario de départ, sans la présence du spectateur.

Cette dernière sous-partie de l'espace sera dédiée à la complexe entreprise qui implique de saisir l'espace scénographique. Ce qui m'intéresse davantage, c'est d'interroger mes films sur la fonction du cadrage : les effets du champ et du hors-champ, les mouvements de caméra et le montage.

Pour aborder le sujet, j'agirai en trois temps. J'interrogerai mes films sur les différentes problématiques qui impliquent la construction de l'espace cinématographique.

Je ne serai pas très exhaustive avec les définitions de certains termes, car elles ont été développées dans la première sous-partie¹.

3.1.3.1 Les enjeux du champ et du hors-champ dans la construction de l'espace

Dans un film, l'espace n'est pas uniquement ce que l'on voit, mais c'est aussi ce que l'on ne voit pas. Un espace est à construire ou, on peut dire, à Co-construire. Au cinéma, l'espace se fait par des lieux qui, liés par le montage et projetés sur l'écran, donnent l'impression de voir et de lire de l'espace.

¹ Pour plus d'information, aller à la première partie de cette thèse : 1.1.3 L'espace scénographique. Les enjeux du cadre ; ainsi qu'à I, 2 Cadrage, mobilité, point de vue et son dans la construction de l'espace diégétique et scénographique.

[...] L'espace n'est pas vu directement, mais construit, à partir de perceptions visuelles, kinésiques et tactiles. Voir l'espace, ce serait donc nécessairement interpréter [...] un certain nombre d'informations visuelles¹.

Ces informations visuelles, André Gardies les appelle des lieux qui sont montrés dans le champ visuel. Des lieux qui, après les avoir vus, peuvent même disparaître momentanément, ou rester définitivement dans le hors-champ.

À cette dynamique entre le champ et le hors-champ, le spectateur transforme le lieu en espace. Il faut souligner que le hors-champ a une véritable importance dans un film ; tel est son impact que des théoriciens comme Noël Burch le considèrent comme le «deuxième» espace au cinéma, car l'espace est dans l'interprétation.

Los que se quedan. La frontière est hors-champ

Los que se quedan est un « documentaire » qui se présente comme un film qui parle des effets de l'émigration, mais le film porte aussi d'autres éléments diégétiques qui sont moins évidents.

En effet, j'avais déjà évoqué sa représentation discrète de la frontière, ainsi que la figure du voyageur émigrant. J'ai également argué que la première n'est pas de l'ordre visuel, mais qu'elle se manifestait par les témoignages d'émigrants interviewés.

La frontière est toujours dans le hors-champ, c'est-à-dire dans le « deuxième espace » du cinéma. La frontière est dans l'imagination ou dans les "vivencias¹" des témoins. La caméra n'a enregistré que ce qu'on lui a raconté.

Dans *Los que se quedan*, la caméra qui a filmé (les réalisateurs y compris) n'a pas voulu aller plus loin, pour suivre le parcours de l'émigrant. Le système du film n'a préféré que récupérer les voix de ceux qui sont restés. Le film est resté assez partiel. C'est ainsi que la frontière et "el otro lado" restent toujours dans le hors-champ lointain (ailleurs), elle n'est jamais dans le hors-champ proche (là).

Los que se quedan construit une sorte d'essai cinématographique d'une absence humaine métaphorisée à travers plusieurs absences du champ visuel. C'est pourquoi, depuis le début, je parle de la frontière absente, car la frontière a été la cause ou la conséquence d'une émigration vers l'inconnu prometteur du côté nord.

¹ André Gaudreault et François Jost, *op.cit.* p.79.

***Norteado*. Frontière visuelle, voyage en ellipse**

Dans ce film, la frontière est beaucoup plus lisible. En effet, elle est entièrement un lieu visuel. Suivant la terminologie de Gardies, elle est complètement latente. Elle se déroule dans le champ (ici) et le hors-champ contigu (là), mais elle n'est jamais un hors-champ lointain (ailleurs).

De fait, il n'y a que deux espaces qui restent dans cette dernière classification : le village d'origine d'Andrés et les États-Unis (bien qu'il arrive à toucher un peu la zone frontalière, comme on le voit dans la séquence du désert).

La frontière dans *Norteado* est fragmentée. Lorsqu'elle apparaît dans le champ, elle n'a pas forcément la même image : parfois c'est le désert ; parfois c'est "el bordo" ; d'autres c'est un passage fréquenté, mais interdit à Andrés; parfois c'est aussi la patrouille frontalière ou le centre de rétention.

À travers ces fragments de lieux rassemblés, se construit la frontière entre le Mexique et les États-Unis ou l'espace frontalier entre les deux pays. Revenons à la figure du voyageur émigrant. On sait qu'il est dans la frontière, en tentant de la traverser. Mais la vérité c'est qu'on ne connaît pas grand-chose de son parcours. Je ne parle pas du parcours de vie qui, par ailleurs, n'est pas trop connu, mais de son trajet réel.

Même si le film commence par une séquence où Andrés fait de l'auto-stop. Avant qu'une camionnette ne le récupère ; on suppose qu'elle le conduit à une gare routière, où il prendra un bus pour aller, peut-être, à Mexicali.

Tout est montré en 18 plans d'une durée de 5 minutes. Cette séquence aide à mieux saisir la façon dont le champ et le hors-champ fonctionnent dans le film.

Avec ces 18 plans seulement, on comprend qu'Andrés a fait un trajet pour aller d'un endroit rural à une ville plus peuplée. Il a dû mettre longtemps pour faire ce trajet, mais le récit l'a réduit en 5 minutes. Que s'est-il passé ? C'est très simple, le récit a montré dans le champ quelques lieux, et puis il en a mis d'autres dans le hors-champ. Avec ce simple mécanisme on a construit l'idée que le personnage a fait un long parcours. Même si cela parle plutôt d'une ellipse, d'un aspect temporel, les enjeux du champ et du hors-champ participent de cette dynamique.

Plus associée à la temporalité, l'ellipse contribue ici à la construction de l'espace, voire, du parcours déroulé, ainsi que des possibles contraintes sûrement vécues par le voyageur.

¹ Des expériences vécues.

Dans ces cinq premiers plans, le film introduit l'espace d'origine d'Andrés. Il s'agit de plans généraux qui montrent l'écoulement du temps par le biais du jour naissant à l'aube jusqu'au soleil à son zénith. Ensuite, il y a les paysages montagneux d'Oaxaca, État méridional et rural au sud du Mexique. Intercalé entre deux plans de crédits du film, il y a un plan d'ensemble où la silhouette d'Andrés émerge d'un paysage rural qui lui préexiste, il semble abandonner cet endroit.

La quiétude de l'espace contraste avec le mouvement du voyageur débutant qui commence son itinéraire.

Dans le plan 9, un gros plan d'Andrés et un double mouvement panoramique montrent le personnage sur la route. Andrés suit avec son regard une camionnette qui circule en direction opposée, en portant une armoire. Puis, il revient sur la route et fait un signe à une autre automobile dans laquelle il monte.

Dans le plan suivant, il est filmé de loin. Il est dans un lieu complètement différent, il est assis devant un bus. Puis il prend ses affaires. Au plan suivant, il est à l'intérieur d'un bus, dans un plan moyen. Ensuite, apparaissent des plans d'une route qui changent de luminosité, pour accentuer l'impression d'éloignement du lieu de départ vers une autre destination.

Dans les deux derniers plans de la séquence, Andrés marche dans une rue bruyante et urbaine qui contraste visiblement avec le lieu d'origine.

On suppose qu'il s'agit de Tijuana ou de Mexicali, où Andrés aura rendez-vous avec le passeur. Plus tard, ils iront dans le désert pour la traversée. La dynamique de déplacement sera la même que celle que l'on vient de décrire. En peu de plans, Andrés est dans trois lieux différents : d'abord dans un restaurant, après dans un camion, puis dans un bus.

La séquence évolue dans le temps et se présente dans l'espace, les enjeux du champ et du hors-champ montrent 15 lieux différents (si l'on omet les plans extra-diégétiques des crédits).

Ces 15 plans deviennent le parcours fragmenté du voyageur, grâce à l'ellipse produite par les enjeux du champ et du hors-champ.



1

2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

18¹

La traversée du désert, comme on a vu dans la deuxième partie, suit les mêmes principes. Andrés est dans le désert avec le passeur. Le soleil se couche et quand il se réveille, Andrés est tout seul. Puis il marche sur le désert, jusqu'au moment où il se fait arrêter par la police. Ensuite, on le verra dans un centre de rétention, puis à Tijuana. On comprend qu'il n'a pas réussi, c'est sa première défaite. Plus loin dans le récit, il tente de grimper au mur, "el bordo", et il échoue pour la deuxième fois.

La troisième tentative est plus simple. On le voit sortir de la camionnette d'Ascencio et marcher à côté du mur et, secondes après, il est à nouveau au centre de rétention : troisième échec.

Le quatrième essai est plus complexe : Andrés se fait déguiser en fauteuil et puis il rentre dans la camionnette d'Ascencio, la voiture est ensuite dans la file d'attente pour aller à la frontière par la ligne légale à Tijuana. C'est une image connectée avec le plan de la séquence initiale : la voiture qui transporte une armoire, une image prémonitoire qui annonce le moyen par lequel Andrés cherchera à passer aux États-Unis, à l'intérieur d'un fauteuil.



1

2²

¹ Les 18 figures correspondent à la séquence : « Début du voyage ». Images prises de *Norteadó*, 2009, © *op.cit.*

² Les 2 figures correspondent à la dernière séquence de la Macro Séquence « Par "la línea" », *ibid.*

Les deux premières tentatives d'Andrés appartiennent au champ visuel, bien qu'elles laissent plusieurs éléments dans le hors-champ, qui construisent aussi des ellipses temporelles.

En revanche, le troisième essai est presque entièrement dans le hors-champ total. Les informations visuelles sont réduites, puisque le spectateur s'y habitue et en connaît par avance le résultat.

Par contre, la dernière tentative est particulière. Lors des derniers plans d'Andrés, il est dans le champ, mais il n'est plus visible, parce qu'il est dans le fauteuil. Il est alors dans l'espace non-vu du champ.

Finalement, la séquence rentre dans le hors-champ définitif sans en permettre de connaître la fin.

Pour que l'on puisse finir de construire cet espace cinématographique. Ce qui est particulier dans le film, c'est la façon d'accélérer ou de gommer les parcours du migrant pour, en fin de compte, le laisser paralysé à la frontière.

A better life

En ce qui concerne le traitement du champ et du hors-champ lors de la construction filmique de la frontière et le voyageur émigrant, *A better life* suit un système moins évident que *Norteado*.

Comme ici on n'a pas la même variété des exemples, je reviendrai à nouveau sur la séquence des travellings¹ où Carlos est dans la camionnette de son patron. Carlos est à un point A, il se fait raccompagner à un point B.

On ignore les vraies distances entre ces deux lieux, mais le trajet commence à la fin de l'après-midi et finit le soir. Dans le récit, le déplacement dure deux minutes, raccourci temporel qui n'a pas trop d'importance.

Ce qui m'intéresse davantage est d'élucider le comportement du champ et du hors-champ dans la séquence, ainsi que l'opposition des lieux que le champ visuel fait lors du trajet. Commençons par ce dernier élément, le champ.

Le point A se localise dans le jardin d'une résidence de luxe, à côté de la mer : un véritable lieu de détente. À la fin du trajet, au point B, il y a les images d'un quartier qui semble être dans une ville dortoir à la périphérie de Los Angeles.

¹ Aller à la Deuxième partie de cette thèse et consulter 2.2.3.2.1 Blasco s'en va. Les travellings de la camionnette.

Ces deux images opposent les deux lieux, cependant on doit voir la séquence en entier pour pouvoir construire ces contrastes, et apprécier sa représentation filmique de la frontière.

Ayant déjà travaillé sur cette séquence, j'irai directement au but. Les images des plans établissent un dialogue entre le champ et le hors-champ.

Dans cette dynamique l'image vue et l'image virtuelle s'actualisent l'une l'autre. De cette façon elles construisent les frontières internes de Carlos, personnage qui voit depuis l'intérieur de la voiture le « rêve américain » qu'il n'a pas encore connu. Le champ de la séquence se concentre surtout sur le visage de Carlos et les plans extérieurs de Los Angeles. Blasco, le conducteur, reste presque tout le temps hors-champ.

On sait qu'il était toujours là, car à la fin on voit que c'est lui qui conduit la voiture ; ce qui signifie qu'il n'est pas le maître de son destin.



3.1.3.2 Les mouvements de caméra

Les mouvements de caméra guident le regard du spectateur. Ils actualisent le champ. Ils affectent de manière considérable la compréhension du champ et du hors champ. Les mouvements produisent des fonctions déictiques et narratives au sein du récit ; et ainsi construisent l'espace.

Je crois que ces mouvements contribuent non seulement à un aspect narrateur, mais aussi à la création d'une sorte de moralité.

Los que se quedan présente de manière régulière, des plans fixes. Lors de l'introduction d'un nouveau témoin, le cadre bouge en balayant de gauche à droite. Mais ce qui est visiblement récurrent, c'est l'instabilité du cadre, étant donné que l'appareil de prise de vue est très souvent à l'épaule, pour suivre les témoins dans leur quotidien.

Le panote, ou mouvement panoramique, est assez utilisé. Il bouge et actualise le champ, et met dans le hors-champ une partie du lieu vu avant. Or, ce

¹ Les deux figures correspondent à la Macro Séquence « Blasco s'en va », *A better life*, 2011© *op.cit.*

panoramique horizontal acquiert une nouvelle lecture. Il réaffirme le choix de balayer (faire sortir) du champ visuel, et du cadre diégétique du film, les figures de la frontière et du voyage migratoire.

Quant à *Norteadó*, lors des découpages séquentiels, j'ai observé qu'une bonne partie de ses plans a été faite avec une caméra à l'épaule.

Bien que la composition de chaque plan soit bien structurée, le film produit l'idée d'un voyageur instable et vulnérable face à la frontière géographique.

Le fait que la caméra soit à l'épaule lui donne une certaine liberté d'action, ce qui lui permet de suivre Andrés dans sa traversée.

Grâce à ses mouvements, elle permet de voir ce que le voyageur voit, et parfois elle donne des informations supplémentaires qu'Andrés ignore, comme, par exemple, la séquence où il essaie de grimper au mur, sans savoir qu'il est devant un mur infranchissable pour lui.

Les mouvements dans ce film sont liés au visuel, au narratif et au discursif, comme on l'a vu.

A better life est le film qui montre le plus de mouvements. Dans ce film la caméra n'est jamais à l'épaule, elle est toujours fixée à un dispositif.

Les basculements de l'appareil de prise de vue sont donc bien calculés, on s'aperçoit de l'usage de grues et de l'impact de systèmes techniques plus perfectionnés que dans les films précédents – ce qui laisse voir la manufacture hollywoodienne.

Dans cette fiction, les travellings sont très présents : en effet, la caméra semble glisser. C'est le film qui utilise le plus de travellings. Le metteur en scène, il s'en sert pour construire les frontières imaginaires de Carlos.

3.1.3.3 Les raccords

Les raccords sont une espèce de connecteur entre les plans et les séquences d'un film. Ils sont un lien qui permet d'atténuer les effets de coupe entre les plans, ou leur donnent un sens particulier. Ils confèrent une certaine ponctuation aux films, en leur accordant une allure et un rythme.

Les raccords sont l'aspect le plus discret d'un montage qui fait partie de l'espace scénographique. Selon René Gardies, de toute évidence, ils ont tendance à être négligés.

C'est sur la durée du film, et non sur chacune des articulations, que se fait l'analyse des effets du film. En revanche, ils ont une place importante dans la narrativité d'un film. Ils contribuent à la construction homogène de l'espace diégétique et filmique¹.

Dans *Los que se quedan*, par exemple, les raccords sont responsables de donner une continuité à l'espace diégétique qui se construit.

C'est à partir des interventions raccordées, que les différentes histoires des témoins ont une fluidité presque invisible, mais décisive dans la durée du film.

En effet, les raccords du film sont plus évidents que ceux des autres travaux. C'est par le biais de leur modeste présence des raccords, que le film arrive à construire l'espace homogène et filmique où les personnages de *Los que se quedan* habitent. Ils guident le fil conducteur du montage.

Ils aident à enchaîner les témoignages des personnes qui habitent dans neuf lieux du Mexique.

Les interviews qui se déroulent dans le documentaire sont liées par les sujets abordés par les témoins : la famille, les racines, la mort, la vie, la richesse, la pauvreté, etc.

Comme dans la séquence en trois plans d'ensemble, où Alejandro Guzmán effectue une simulation de la traversée de la frontière, dans une plaine quelconque.

Il parle de la peur qu'il ressent lors du voyage, car il craint de perdre sa famille. Avec un raccord qui suit la problématique, le film change de séquence et de lieu, et on voit la naissance du troisième enfant de Gerardo Castillo.

Le montage fonctionne de manière fluide grâce à une invisible jonction, faite avec un raccord.



1

2²

Les raccords de *Norteado* sont, en général, des "cut" : des coups simples qui aident à ce que les ellipses du montage « collent » de manière logique. C'est grâce à

¹ René Gardies, *op. cit.*, p. 50-51.

² Les figures 1 et 2 sont des photogrammes pris de *Los que se quedan*, 2008, © *op.cit.*

cela que l'on arrive à suivre les traversées d'Andrés, sans s'en apercevoir ; comme dans la première séquence où il sort de son village et, après, il est à la frontière.

Le film présente aussi des raccords plus élaborés et visuels. Je parle de ceux qui se produisent avant qu'Andrés ne se fasse arrêter par la police, où l'on voit que les raccords suivent la composition de l'image ou le regard du personnage.



A better life suit la même logique que *Nortedo*. Les raccords du film sont aussi des “cut” sec, mais ils fonctionnent si bien qu'ils passent vraiment inaperçus. En général, le film est construit selon les principes qui font communiquer le champ avec le contre-champ et le hors-champ.

Mais c'est justement dans cette invisibilité que le film a un bon rythme. Comme on a vu dans la séquence de la camionnette où les raccords connectent les plans extérieurs avec les plans intérieurs, à travers le regard du migrant.



En général dans les trois films, et surtout dans *Nortedo* et *A better life*, les raccords sont si bien faits qu'ils restent inaperçus, cependant ils donnent un rythme aux séquences, une « cadence » capable de faire « dialoguer » les films, comme on verra plus loin.

¹ Les figures 3, 4, 5 et 6 sont des photogrammes pris de *Nortedo*, 2009, © *Op.cit.*

² Les figures 7 et 8 sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011, © *Op.cit.*

III, 2 - « Frontière et voyage migratoire. Les enjeux entre le documentaire et la fiction »

Au sein de mon corpus d'étude, la frontière ne se limite pas à des questions diégétiques ou narratives, mais aussi à des enjeux liés strictement au format¹, comme les choix fondamentaux de la création d'un film. À l'origine il y a toujours l'option entre filmer comme film de fiction, documentaire², expérimentale ou d'animation, selon le classement proposé par David Bordwell.

Or, les trois œuvres de cette recherche basculent entre, ce que l'on appelle de manière répandue, le « documentaire » et la « fiction ». Et c'est justement dans ce choix filmique d'aborder la frontière et le voyage migratoire, au moins dans ma triade, que des nouvelles frontières se déplient et se dédoublent à nouveau, sauf que cette fois dans un sens plus formel que métaphorique.

Comme le dit Régis Debray, la frontière est une question mobile.

Je pars du principe que les limites documentaires et fictionnelles ne sont pas assez claires dans ma triade d'étude. Cette confusion vient, en quelque sorte, du fait que les simples termes « documentaire » et « fiction » restent des questions « opposées », imprécises et vagues, d'où la nécessité d'introduire des nuances entre les deux.

En effet, bien que *Los que se quedan* soit classé comme un film de genre ou de format « documentaire », il présente plusieurs traces de « fiction ». Alors que *A better life*, qui rentre plus dans la catégorie de « fiction », il semble posséder des éléments très liés au « documentaire ». En revanche, *Norteado* « mélange » ouvertement les deux formats, parfois il est même difficile de savoir si l'on est face à un « documentaire » ou à une « fiction ».

Pour mieux problématiser cet aspect, je ferai plusieurs distinctions entre les deux.

¹ Je précise que lorsque j'utilise le terme format, ce n'est pas pour parler du sens technique de la pellicule ou l'appareil de prise de vue, mais pour évoquer les types fondamentaux ou classifications du cinéma. Je prends ce choix afin de préciser la partie de la « forme » de mon sujet.

² Souvent considéré comme un genre, parfois comme une classification, Gauthier l'aborde davantage comme un accès, peut-être indirect mais, néanmoins revendiqué, au monde réel.

Cependant, le propos de ce travail n'est pas de définir exhaustivement ce qu'est le « documentaire » et ce qu'est la « fiction », mais d'introduire davantage une série de précisions sur leur nature, voire leurs points communs et leurs divergences concernant leur approche de la réalité ou du réel ; car le spectateur ne recevra ni se lira pas de la même manière un film qui lui est présenté comme un « documentaire », ou comme un film de « fiction ».

3.2.1 Constructions ou représentations de la réalité

Auparavant, j'avais dit que les trois films de mon étude partagent les mêmes problématiques, sauf que chacun les a développées de manières différentes. Leur conception n'a pas eu les mêmes contextes, ni les mêmes moyens techniques et économiques.

Juan C. Rulfo et Carlos Hagerman ont préféré aborder la problématique à partir du « documentaire », ils ont choisi une approche du réel avec des éléments issu du réel, c'est-à-dire avec des personnes réelles et des décors non fabriqués exprès pour le tournage, par exemple.

Weitz a opté pour la fiction pour filmer l'adaptation qu'Eric Eason avait fait de *The Gardener* de Roger Simon. Weitz a travaillé avec des acteurs, dans studios et des lieux reconstitués afin de rendre vraisemblable son monde fictif.

En revanche, Rigoberto Pérezcano a voulu rendre un travail entre deux, c'est-à-dire qu'il a tourné dans décors réels, presque tout le temps, mais avec des acteurs professionnels. Il a fait une sorte de mélange entre ce qu'on a tendance à appeler « documentaire » et « fiction », dans le but de rendre plus vraisemblable un monde « faux ».

Je tenterai donc d'éclaircir quelques termes, pour ensuite les appliquer au sein de mon corpus. Ces trois décisions de manufacture et de tournage du film ont fini par construire des mondes habités par des frontières, des voyages et des voyageurs émigrants. Si les approches de la réalité captées par les films d'étude – « documentaire » ou « fictif » – n'avaient pas été les mêmes, le résultat et la lecture du spectateur auraient été très différent.

3.2.1.1 « Documentaire » ou « fiction »

Le choix de mettre documentaire entre guillemets n'est pas gratuit. En effet, si j'utilise ces signes typographiques c'est pour signaler l'inexactitude du terme. Guidés par la lumière de la recherche de Guy Gauthier¹, je considère que le « documentaire » est un objet mal identifié auquel, de manière bien ancrée et répandue², on associe sans hésiter un document, une apparence de vrai, de réel, de véritable ou de véridique.

De ce point de vue, cette réduction du « documentaire » le met automatiquement face à son antithèse : la « fiction ». Suivant cette simplification, une fiction est liée à l'invention, la fable et le faux. Sans que pour autant ces deux définitions correspondent vraiment à la réalité filmique.

[...] Transposée au cinéma, cette distinction pourrait se formuler ainsi : le film « de fiction » serait dans la lignée du roman (d'où la justification de l'appellation « cinéma romanesque »), du poème épique, et des autres formes fondées à la fois sur le récit et sur la fabulation ; le film « documentaire » relèverait de la connaissance scientifique et de sa transmission³.

Réduites à du « réel » et de « l'invention », les frontières entre « documentaire » et « fiction » semblent bien claires et radicales. Ainsi, le premier devrait toujours aborder des sujets réels et le deuxième des sujets inventés, autrement dit : un « documentaire » ne devrait toujours aborder que des histoires vraies ou réelles ; une « fiction » serait obligée de ne construire que des histoires imaginaires ou fictives. Inutile de dire que c'est bien loin d'être juste. On sait que ces termes ne se réduisent pas si simplement.

Suivant le terme « documentaire », cette conception maladroite et imprécise est loin d'être clarifiée. C'est pourquoi dans *Le documentaire. Un autre cinéma*, Gauthier a essayé de réparer les réductions déficientes du terme. Dans cet ouvrage déjà classique, il problématise sur le concept. Il s'aventure à travers les différentes interprétations et pratiques que les cinéastes ont données au long de l'histoire du cinéma.

¹ Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

² Surtout par la presse spécialisée.

³ *Ibidem*, p.13.

Pour répondre aux questions, je commencerai par le documentaire, un objet d'étude mal compris que Gauthier essaie de revendiquer.

Pour définir cet objet idéal, [...] il importe de définir quelques critères objectifs, de ceux dont on ne peut pas constater la présence ou l'absence. Si je dis que le documentaire cherche la vérité, on m'opposera qu'elle est inaccessible, ou bien que le romanesque cherche la même chose, et y parvient. Si je prétends qu'il tend à refléter le réel, on me dira que le Réel n'est pas connaissable. Si je définis la non-fiction (comme on dit en anglais), comme du non-récit, je me fais franchement taper sur les doigts : les rapports d'assurances et de police produisent du récit dont les arrêts n'ont rien de fictif pour ceux qui doivent payer¹.

Des auteurs comme Geneviève Jacquinot, qui suit Bill Nichols, mettent plutôt l'accent sur la nécessité de dépasser la vieille confrontation entre le « documentaire » et la « fiction » ; ainsi que faire attention de ne pas tomber dans le piège de la posture simpliste de sa non-distinction. Ils abordent le « documentaire » et la « fiction » ainsi :

Ce sont deux manières différentes d'interroger le monde et d'en rendre compte, et s'il ne faut cesser de rappeler qu'il n'y a pas de supériorité ontologique de l'un rapport à l'autre, en revanche il y a bien des différents qu'on ne peut pas nier².

Ici je prétends démontrer à quel point ces deux institutions filmiques sont aussi similaires que différentes. Une fois établies ces frontières nuancées, ou limites formelles, je les soumettrai à mes films. Puisque je m'appête à une approche plus convenable du « documentaire » face à la « fiction », j'omettrai les guillemets des deux termes dans les pages suivantes.

3.2.1.2 Le documentaire, une fiction avant tout

Gauthier avertit qu'il ne faut pas oublier qu'un film n'est pas une copie transparente du « réel ». Il est avant toute autre chose sa réécriture, une reconstitution faite selon des codes, un univers de formes et de couleurs en mouvement. De la même manière, Christian Metz rappelle :

¹ *Ibidem*, p. 7.

² Geneviève Jacquinot, « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 2, 1994, p. 62, [Consulté le 05.11.2015], Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/1001023ar>

Tout film est fiction dans la mesure où ses matières de l'expression irréaliment ce qu'il représente. L'image n'est qu'une image (l'objet qu'elle figure est absent) mais son caractère analogique, d'une certaine manière, « présentifie » l'objet. Elle est par essence ambiguë et détermine chez le spectateur un régime de crédulité flottant ; documentaire et fiction y sont fondamentalement indissociables¹.

Pour compliquer, Roger Odin rappelle qu'au cinéma il n'y a pas de réel, mais un « effet du réel ». Ce qui est réel ne l'est qu'au moment de la prise de vue, car une fois passé à travers le filtre du cadre, le réel est condamné à ne projeter que de la fiction. Cependant, un film documentaire est supposé offrir des informations factuelles sur le monde extérieur au film, comme signale David Bordwell. Mais, également, comme dit Jean-Luc Godard un documentaire est avant tout une fiction :

Mettons bien les points sur les « i ». Tous les films de fiction tendent au documentaire et tous les documentaires tendent à la fiction [...] Et qui opte à fond pour l'une trouve nécessairement l'autre au bout du chemin².

Dans cette phrase, Godard met en évidence plus un rapport parallèle entre le documentaire et la fiction, qu'une coupure radicale. Il révèle que cette indissociation fluctue à travers une sorte de spirale ou plus précisément, à la manière des deux serpents d'un caducée – telle est l'image proposée par Alain Resnais. Godard, comme Resnais, ne voit pas un rapport antagoniste et clôturé entre documentaire et fiction. Pour eux, ainsi que pour d'autres théoriciens, le documentaire et la fiction sont inhérents, comme la dualité géographique et imaginaire l'est à la frontière.

Or, si tous les films dits documentaires finissent par projeter une fiction, *Los que se quedan* est une fiction avant tout. Toutefois, le film est classifié dans l'imprécise définition du documentaire. Cependant, il est clair que l'on ne peut pas réduire ce film à une fiction quelconque, surtout parce qu'il n'utilise pas de la même manière tous les éléments dont la fiction se sert. Ce qui soulève de nouvelles questions.

¹ Christian Metz, cité par André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1991, p. 43 et 66.

² Jean-Luca Podrà cité par Guy Gautier, *op. cit.*, p. 6.

Le documentaire, volontairement ou non, a annexé divers procédés de la fiction, contribuant un peu plus à l'incertitude de la frontière qui sépare la sécheresse élégante du constant, de la fiction réaliste¹.

En considérant le statut fictif et primaire du documentaire, reste à savoir de quelle manière il s'approche du réel ou de la réalité. Comment il prend le réel pour le rendre fictif, de manière à ce qu'il se détache de la fiction classique.

En vue du caractère indissociable que la fiction entretient avec le documentaire, il est nécessaire d'envisager dans quelle mesure un film de fiction tout court peut devenir documentaire, ou développer un côté documentaire, comme c'est le cas de *A better life*.

3.2.1.3 Le documentaire comme récit

Un document est un type de fiction, donc il est un récit filmique. Je le précise pour mieux saisir l'aspect fictif du documentaire.

Afin de résoudre le problème du caractère fictif du documentaire, Roger Odin propose de penser au documentaire comme « La mise en récit du réel », un récit qui peut renvoyer à des objets, des personnages ou des événements réels.

Puisque je parle de récit, il n'est pas négligeable de revenir succinctement sur ce terme basique :

Un récit construit une "histoire" par le biais de la narration : autrement dit, le récit est donc l'« énoncé » dans sa matérialité littéraire ou cinématographique (la diégèse) qui prend en l'histoire (même réduite dans le cas d'une action non racontée et non dramatique), par le jeu de l'énonciation-narration, ou acte narratif producteur².

Dans la vision de Gardies :

L'un des objectifs du récit est faire revivre, pour celui ou celle qui en fut absent, les événements qui marquèrent. Alors, dans le récit filmique sont des images et des sons agencés de façon à produire du récit¹.

¹ Guy Gautier, *op. cit.*, p. 21.

² La mise en récit du réel, que propose Roger Odin, ne doit pas être confondue avec la « mise en scène » qui est plus pragmatique et proche du théâtre. D'ailleurs, des réalisateurs comme Laurent Chevallier préfèrent parler de la « mise en situation », comme un terme plus pertinent au sein du documentaire. Cette mise en situation est associée à la place du photographe et du cinéaste. « Moi, j'ai affaire à un décor naturel, à des personnages réels qui vivent des situations réelles. Ce n'est pas de la mise en scène, mais plutôt de la mise en situation », *ibidem*, p. 184.

Comme récit filmique, un documentaire projette de la fiction. Cependant, comme le remarque Geneviève Jacquinet, le documentaire continue toujours d'être traité en opposition à la fiction. Une fiction qui est « assimilée à la narration ou à l'histoire racontée. »

Pour revenir au sujet, c'est à partir de l'investiture du récit, que le documentaire ne rend pas uniquement fictif le réel – ou la réalité qu'il évoque – mais il la fictionnalise.

Selon Roger Odin, cela se produit lorsque le documentaire suit les processus caractéristiques de la fiction : narrativisation, diégétisation, le contrat de lecture et mise en phase². Comme piqûre de rappel, les quatre moments de la fictionnalisation sont :

- 1) construire l'espace comme un monde (diégétiser) ; 2) inscrire un récit dans le monde ainsi construit (adopter une structure discursive narrative) ; 3) entrer dans une relation affective telle que le spectateur vibre face aux événements racontés (nous proposons de dénommer ce processus « mise en phase ») ; 4) construire l'énonciateur comme fictif, c'est-à-dire comme une entité située dans un ailleurs et sur laquelle on ne se pose pas de questions. La conséquence de cette construction énonciative est de nous projeter, ou plus précisément, de projeter la partie de nous-mêmes qui fonctionne comme spectateur, dans cet ailleurs : lorsqu'on fictionnalise, on ne se considère pas comme visé en tant que personne réelle, mais en tant qu'énonciataire fictif (ce qui explique que l'on soit prêt à accepter à peu près n'importe quoi d'une fiction)³.

Un récit filmique construit une histoire. « La façon de raconter une histoire n'a pas changé ces cinquante dernières années, au point que l'on doit renoncer à décrire des règles¹ ».

Comme le résume Laurent Jullier, l'histoire d'un récit est composée essentiellement de quatre éléments : des agents (personnes ou personnages), un environnement, des événements et des états.

Si l'on suit à la lettre ces aspects, *Los que se quedan* possède tous ces éléments. Il raconte une histoire dont les agents sont présentés comme des

¹ André Gardies, *op.cit.*, p. 10 et 11.

² Roger Odin cité par Anne Cotillon, « Le documentaire comme forme symbolique », Paris, 2013, p. 74.

³ Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans le documentaire » p. 69-83 in Dominique Blücher, François Thomas, *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Rennes, 2005.

témoins, des personnes réelles, qui en fin de compte deviennent des personnages qui agissent dans le monde de l'histoire.

Ces agents évoluent dans un environnement qui se déroule dans leurs différents lieux d'origine, en créant un seul espace diégétique ; c'est dans cet environnement que les événements qui relient ces agents se déroulent, ce sont les effets des voyages migratoires massifs qui les rapprochent. Le tout à travers les états d'un récit composé de coupes, d'échantillons ou d'entretiens, des prélèvements ponctuels.

Los que se quedan est un récit qui raconte une histoire par le biais de la narration. Il a une structure narrative, comme on l'a démontré depuis la segmentation du film².

Cependant, en général, le documentaire est considéré à tort comme opposé à la fiction, qui est assimilée à la narration ou histoire racontée.

Mais le documentaire, comme dit Geneviève Acquinot, peut être narratif :

S'il l'est moins souvent et surtout moins totalement que la fiction, c'est justement parce que son objectif primaire ou prioritaire n'est pas de raconter des histoires, même lorsqu'il insère ou utilise des récits d'événements réels ou imaginaires³.

Bien que considéré comme un documentaire, *Los que se quedan* est un récit qui rend fictive la réalité, et qui produit une relation affective avec le spectateur, comme le ferait n'importe quelle fiction. « C'est donc à l'organisation du récit lui-même que revient le soin de produire les effets de fiction d'une part, les effets de documentaire de l'autre⁴ ».

C'est de cette organisation et de cette constitution du récit, et de ces procédures dérivées, dont je vais m'occuper dans la partie suivante, afin de saisir la façon dont le documentaire saisit et fictionnalise la réalité.

¹ Laurent Julien, *op. cit.*, 2002, p. 35 -38.

² Aller à la deuxième partie de cette recherche.

³ Geneviève Acquinot, *op. cit.*, p. 66.

⁴ Metz cité par Gardies, *op. cit.*, p. 43.

3.2.2. Du tournage au montage. Une question de scénario

Dire que le documentaire est différent de la fiction, parce que le premier est de l'ordre du réel ou vrai et que le deuxième n'appartient qu'à l'imaginaire, est complètement dépassé. Au cinéma, tout se réduit à la fiction. Pour être précis, dans mon corpus de recherche, il n'y a que des récits narratifs, qui racontent et montrent des histoires.

Or, pourquoi continuer à penser que le documentaire est distinct de la fiction ? Pourquoi, en tant que spectateurs, on ne peut pas penser au documentaire et à la fiction comme des récits filmiques synonymes ? Une réponse basique : c'est leur caractère indissociable ; mais si l'on veut être plus précis, on trouvera une réponse plus précise dans la phase de pré-production : le scénario.

C'est Guy Gauthier qui pense au scénario comme étant la véritable frontière entre la manière dont le documentaire et la fiction abordent le réel.

Si je m'accroche à la notion de scénario, le terrain est plus solide, car toute fiction au sens habituel du terme exige un scénario préalable, qu'il soit dans la tête de son auteur, griffonné sur un cahier, ou impeccablement écrit. Un documentaire retient alors l'attention : l'absence des acteurs, personnages incontournables du romanesque, bien plus connus (et bien mieux payés) que les auteurs. Le grand cinéma d'auteur, porté aux nues a été pour l'essentiel un cinéma d'auteurs¹.

Cette remarquable « découverte » met plus de lumière sur la problématique. Dès lors, on peut saisir d'une manière plus pragmatique ce qui se passe à l'intérieur des films, surtout de *Los que se quedan*.

Afin de rendre la réalité plus vraisemblable, un documentaire ne suit pas un scénario prédéterminé. Le réalisateur d'un documentaire se guide par des points et des hypothèses, mais c'est sur le terrain, sur le tournage qu'il prend de nouvelles décisions. En fait ce type de scénario ne sera construit qu'une fois le film tourné, c'est-à-dire lors du montage.

En revanche, une fiction doit suivre un scénario, un story-board, des découpages bien établis, en ayant pour but que le résultat final soit le plus fidèle possible au scénario du départ. Habituellement, dans une fiction l'improvisation

¹*Ibid.*

n'est pas conseillée, tandis que dans un documentaire le tournage est censé être beaucoup plus libre.

Selon Bordwell, pour respecter ce projet de présentation factuelle, un documentaire pourra mettre en œuvre divers procédés. Le réalisateur peut enregistrer les événements tels qu'ils arrivent. Mais ce n'est pas le seul moyen d'informations : le réalisateur pourra fournir des diagrammes, des cartes ou d'autres représentations visuelles.

Il pourra aussi mettre en scène certains événements pour qu'ils puissent être enregistrés par la caméra :

[...] Un documentaire se contente d'enregistrer une situation, sans écriture ni mise en scène préalable. Pour un entretien avec un témoin, par exemple, il décide de l'emplacement de la caméra ou de ce qui doit figurer à l'image, et il contrôle le montage final ; mais il n'indique pas au témoin ce qu'il doit dire, ou comment il doit se comporter, et il lui arrive de ne pas avoir le choix du décor ou de l'éclairage¹.

En suivant Bordwell, Abel Cervantes désigne deux types de documentaires : ceux qui s'appuient sur les outils d'un reportage journalistique et ceux qui partent pour des recherches plus proches d'essais audiovisuels :

El documental ofrece dos caras. Por un lado puede utilizar las herramientas del reportaje periodístico, echando mano de entrevistas, estadísticas e investigaciones profundas para brindar información de interés al espectador; por el otro, puede ser un ensayo audiovisual que toma imágenes de la realidad con fines poéticos o de reflexión en torno al lenguaje de la disciplina. Probablemente el cine mexicano ha recurrido a este género tratando de analizar la complejidad de su entorno y, al mismo tiempo, como un primer esfuerzo para transformarlo².

Mais, quel que soit le résultat – journalistique ou de libre création – le documentaire doit être plus libre. Un scénario au préalable remettrait en cause son approche du réel, le rendrait plus subjectif qu'objectif, bien qu'il n'existe pas de films purement objectifs, mais des fictions bien construites.

¹ David Bordwell, *op. cit.*, 2000, p. 62.

² Abel Cervantes, "Juan Carlos Rulfo del silencio al vacío", in *Reflexiones sobre cine mexicano documental*, México, 2014, p. 39.

3.2.2.1 Le vécu construit le scénario

À la différence d'une simple fiction, un film documentaire se construit sur mesure. Il se fait sur le terrain, cette approche du réel définit son caractère. C'est ici qu'on peut noter une frontière de genre ou de format.

D'après Guy Gauthier : « En matière de fiction, le scénario fait le récit ; en matière du documentaire, le vécu fait le scénario ».

Souvent, le vécu se construit à partir des personnes et non des acteurs, comme dans une fiction¹ quelconque, afin que le documentaire soit construit dans une ambiance proche du « naturel » et plus authentique. « Contrairement à la fiction, le documentaire doit faire avec ce que les circonstances lui imposent² », en tâchant le plus possible de ne pas les modifier. Ce qu'un documentaire semble poursuivre, c'est le vécu et non pas l'invention. Le documentariste fera donc une « mise en situation » comme méthode pour capturer la réalité.

Pour les réalisateurs, la vie est leur source principale de création, et pour cela ils font appel à des personnes ou à des acteurs professionnels ou amateurs ; ils utilisent aussi des décors réels à la place de lieux préfabriqués ; si bien qu'à la fin tout doit s'ajuster à la chimie de la création et à l'organisation du montage, pour que la « vie filmique » ne soit plus qu'un mensonge.

Que ça soit du documentaire ou de la fiction, le tout est un grand mensonge que nous racontons. Notre art consiste à le dire de telle sorte qu'on le croit. Qu'une partie soit documentaire et une autre reconstituée, c'est notre méthode de travail, elle ne regarde pas le public. Le plus important est que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande. Des mensonges pas réels, mais vrais en quelque sorte. Ça c'est important. On en prend un ici, d'autres là, on loue une maison et on dit : voici la maison et les parents. Tout est entièrement mensonge, rien n'est réel, mais le tout suggère la vérité de la famille³.

Lors de la réalisation d'un documentaire qui suit le vécu, il y a une règle qui doit être respectée : l'interdiction de travailler avec un scénario ponctuel, par

¹ En principe, sauf les documentaires historiques ou ceux où il y a des recreations d'événements passés, là où la caméra n'existait pas encore, les films dits documentaires n'utilisent pas des acteurs. Mais on sait que personnes ou acteurs, à la fin ils seront tous des agents d'un récit narratif. Toutefois, dans des fictions dites « réalistes » ou « naturalistes », parfois on trouve des personnes, des non-acteurs jouent des rôles d'acteurs professionnels.

² Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 203.

³ Abbas Kiarostami cité par Gauthier, *ibidem*, p. 164.

contre les hypothèses de scénario sont les bienvenues. Gauthier ajoute que c'est dans le tournage que le documentariste définit sa singularité, ainsi que dans de la réintégration faite lors du montage, que se décide le statut final d'un film¹.

Bien qu'on soit conscient que le documentaire et la fiction produisent des mensonges, le premier devra toujours tâcher de s'approcher du réel le plus naturellement possible, afin que le spectateur prenne la série de « mensonges » qu'un documentaire lui présente comme des « vérités ».

Cette crédibilité fonctionne, selon Roger Odin, puisque le documentaire fait un acte de jugement, un acte documentarisant visant le spectateur. Dans cet acte il y a un processus de pensée qui vise à éprouver une réalité, face au public. Cet acte redéfinit les réalités présentées dans l'image documentaire. C'est pourquoi, afin d'éprouver la réalité, le documentaire essaie de lui rester « fidèle » pour que le spectateur « croit » les « mensonges ».

Le film est documentaire [...], au meilleur sens du terme s'il emporte notre conviction, par l'organisation interne du film. Impensable donc le recours à l'acteur, le plus sûr garant de la fiction ; impensable le déplacement du décor s'il n'est pas précisé à quelles finalités il répond ; encore plus impensable le truquage qui vise à nier la présence de l'équipe du tournage pour simuler une innocence fictive par rapport (la phrase n'est pas finie)².

De ce point de vue, le documentaire doit être guidé par l'expérience ressentie sur le terrain, ce que veut dire que le tournage est plus décisif que le scénario de pré-production.

Le tournage doit favoriser une rencontre avec les personnes ou événements filmés, bien que d'une manière ou d'une autre cette rencontre affectera la naturalité des personnes-agentes face à la caméra.

Dans *Los que se quedan*, les récits oraux de témoins, qui deviennent audiovisuels, sont la source ou la matière première d'un film qui semble ne pas avoir suivi un scénario préétabli. Les témoins évoquent les mêmes sujets, ils répondent à des questions qu'on n'entend jamais.

Les documentaristes essaient de se rendre invisibles afin que les personnes-agentes interagissent dans leur quotidien, de la manière la plus réelle possible.

¹ *Ibidem*, p. 10 et 11.

² *Ibidem*, p. 24.

Toutefois, il faut tenir en compte que le tournage lui-même implique aussi une affectation de vécu.

Ainsi, la vie reste la source principale de *Los que se quedan*, un film qui est guidé par les mêmes principes qu'un récit et qu'une narration filmique. Le vécu construit le scénario du film, ce qui devient sa méthode d'approche du réel. Cela contribue fortement à ce que le spectateur éprouve l'acte documentarisant, dont Odin parle, et qu'il considère le documentaire comme une « vérité ».

3.2.2.2 La mobilité du cadre lors du tournage

Étant donné que le vécu est censé construire le scénario d'un documentaire, le tournage est une phase décisive dans sa production. C'est à ce moment que se jouent des choix importants sur la manière et sur la méthode pour aborder le réel.

Car, en principe, un documentaire part des hypothèses de scénario, et non d'un story-board et de dialogues bien établis, comme c'est le cas dans une fiction.

Dans le tournage participent des personnes, des caméras, des microphones, etc. Toute une équipe humaine et technique qui, d'une manière ou d'une autre, va interférer sur la réalité qui se filme : le profilmique.

Malgré cette contrainte, la méthode avec laquelle le documentaire se rapproche du réel doit être la plus nette possible, pour que le spectateur ne se sente pas trompé.

Les documentaristes doivent faire des choix importants lors de la « mise en situation » du tournage. Soit ils effacent toutes leurs traces, pour que les interviewés¹ et les faits soient le plus « naturels » possible ; ou bien, ils décident d'apparaître régulièrement afin que le spectateur connaisse le déroulement de la mise en récit d'un film qui semblera plus authentique. Les cinéastes peuvent mélanger ces deux options.

La deuxième possibilité que je viens d'évoquer, peut être considérée comme appartenant au « cinéma direct² ». En effet, ce type de documentaire a une intervention minimale du réalisateur.

Lors du tournage, la vie et les faits sont enregistrés comme ils se présentent. Il est aussi possible de filmer des éléments de la production.

¹ Dans le cas où le documentaire se sert d'interviews pour construire son récit.

² « Le cinéma direct s'est développé entre les années 50 et les années 60, au moment où la caméra et le matériel de son portables devinrent suffisamment performants pour permettre à certains films de suivre le cours d'un événement. C'est pourquoi ces films sont aussi rassemblés sous le nom du "cinéma vérité" ». Pour plus d'informations lire David Bordwell, *op. cit.*, 2000 p. 66, et Guy Gauthier, *op. cit.*, Deuxième partie : Le parcours du documentaire, p. 153-214.

Mettre en scène le caméraman [...] nous fait croire à l'exactitude des informations fournies par un documentaire, sans autre considération pour les détails de sa réalisation. Même si le réalisateur demande au fermier d'attendre un instant pensant que l'opérateur cadre le plan, le film évoque la promenade matinale dans son champ comme une partie des tâches quotidiennes, et c'est cette évocation qui nous est proposée comme véridique¹.

Pour qu'un tournage n'affecte pas trop le réel qu'il enregistre, celui-ci doit être une rencontre avec le vécu. Il doit être le plus silencieux possible. Mais, « au moment même du tournage [...] le cinéaste impose un regard² ».

Pendant la construction du vécu, c'est-à-dire du scénario documentaire, la caméra doit se « mettre en situation ». Elle doit se placer devant les personnes, dans leur quotidien, d'une manière moins rigide. Depuis les années 60, le documentaire évite l'usage des trépieds, pour donner une mobilité plus naturelle à la caméra, et qu'elle puisse être plus libre pour suivre les gestes des personnes et objets du profilmique, comme affirme Charles Perraton.

Le documentaire méprise les trépieds qui immobilisent le regard, qui imposent des comportements, qui paralysent les déplacements. Le trépied impose en effet au corps une distance. Portée à l'épaule, la caméra devient vivante : elle suit, devance, rencontre, salue, s'empresse, s'attarde au rythme de l'homme lui-même. L'usage que l'opérateur fait du dispositif lui permet de quitter la position de simple témoin distant de l'action, pour adopter celle d'un participant actif à un événement qu'il constate et produit en même temps. Ainsi, l'action de filmer tient à la fois du témoignage « d'un œil entend les visages » et « d'une oreille qui voit les paroles », de la complicité d'un corps qui marche au milieu de l'évènement non seulement pour le saisir, mais aussi pour le produire³.

La suppression des trépieds est un héritage du réalisme des années 50 et 60, un type du cinéma qui cherchait à se rapprocher de ce qu'il filmait. Ce réalisme promouvait des formes moins rigides de tournage.

¹ David Bordwell, *op. cit.*, p. 65.

² Werner Nold et Louise Surprenant, « Les idéologies du documentaire. Le montage du documentaire » in *Le documentaire. Contestation et propagande*, Montréal, XYZ Éditeur, 1996, p. 140.

³ Charles Perraton, « La caméra à l'épaule comme dispositif de vision dans le cinéma direct », *ibid.*, p. 115-127.

Dans cette quête, le mouvement avec la caméra à l'épaule est né. C'est lors du tournage de *À bout de souffle* (1959) que Jean-Luc Godard dit à son opérateur de monter sa Cameflex à l'épaule.

Cette nouvelle mobilité qui se passe de la stabilité du trépied, sera reprise et répandue par les méthodes documentaires, ainsi que celles de la fiction.

Un tel usage du dispositif fait passer le documentaire du direct au vécu, puisqu'il laisse aux gens la liberté de jouer, fabuler, devant et pour la caméra. [...] De sorte que plus les gens se sentent libres, plus ils fabulent, et plus ils fabulent plus ils deviennent eux-mêmes les personnages d'une fable qu'ils produisent et mettent en scène avec l'équipe de production¹.

Le documentaire cherche une manière de voir le monde en assumant sa part de subjectivité dans la représentation. C'est dans le tournage que se construit ce regard, d'où l'importance du cadrage et de sa mobilité.

Los que se quedan tâche d'effacer la présence des opérateurs lors du tournage pour se faire oublier. Cependant, les personnages (personnes) auront tendance à s'adresser à la caméra, pour parler à ceux qui se trouvent derrière d'elle. C'est ainsi qu'ils dévoilent l'existence des auteurs masqués, et ils interpellent au spectateur. Bien que les réalisateurs semblent être des observateurs neutres dans ce film, ils essaient de s'introduire dans l'intimité des neuf familles participantes. « Ils filment de l'intérieur, occupant parfois la place centrale tout en restant discrets [...] portant parfois une part de nostalgie² ».

Or dans le film de Rulfo et Hagerman, on est face à des réalisateurs inaperçus, mais présents, qui filment avec une caméra qui alterne entre la fixité et la mobilité. Elle est statique dans les plans généraux des lieux d'origine des témoins, elle se met à l'épaule pour suivre les personnages dans leur vie quotidienne, et en partageant leurs mouvements, font participer le spectateur à une certaine spontanéité.

¹ *Ibidem*, p. 124.

² Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 251.

3.2.2.3 Le montage pour reconstruire le vécu

Le documentaire ne suit pas un scénario précis, ce sont les plans pris pendant les semaines ou mois du tournage qui guideront vraiment le scénario du film. Lors du montage se décide l'enchaînement de l'histoire que le documentaire racontera et montrera à la fin.

Le montage constitue une phase de la scénarisation du vécu, où se constatent ou contredisent les hypothèses attendues au départ.

Le montage est la dernière partie de la production d'un film, où sont assemblés les divers plans enregistrés pendant le tournage. « Cette étape est communément appelée la postproduction visuelle et sonore du film¹ ». C'est ici que se fait la vérification, la sélection et l'omission du métrage ou des plans filmés.

Lors du montage, le réalisateur revit le vécu. Il semble que le montage soit la partie la plus subjective d'un documentaire. C'est la réinterprétation d'un tournage déjà partiel.

[...] Un film se construit avec des choix bien précis de plans composés d'images et de sons qui, agencés, génèrent un rythme, un style, un contenu, et si le miracle se produit, une mélodie².

Le fait de privilégier telle séquence, d'enchaîner tels plans, ou de mettre en valeur tel effet sonore, finit par transformer la réalité³. Toutes ces transformations sont éloignées du réel.

De plus, à la différence de la fiction, le montage du documentaire se confronte au problème de travailler avec des événements qui ne sont déroulés qu'une seule fois. Les méthodes d'agir changent de celles de la fiction.

Pour « matérialiser » les points dissemblables entre les modes et les méthodes de production et post-production, des films dits documentaires et des fictions, les monteurs Nold et Surprenant proposent le tableau suivant⁴.

¹ Nold et Surprenant, « Les idéologies du documentaire. Le montage du documentaire », 1996, p. 132.

² *Ibid.*

³ Cf. *Ibidem*, p. 133.

⁴ *Ibidem*, p. 135 et 136.

Fiction**Approche**

1. Canevas, synopsis, scénario.
2. Découpage technique (story-board).
3. L'histoire suit le scénario.
4. Visionnement des plans pour sélections des prises.
5. Techniques de dédoublement des prises.
6. Assemblage des plans selon l'enchaînement des séquences, selon le découpage tourné.
7. Utilisation de la structure pour inscrire la compréhension du récit, à l'aide: scénario marqué, continuité, etc.
8. Respect des intentions de la réalisation et prise en compte des objectifs de la production.

Démarche

1. Obligation de suivre le scénario en respectant les étapes suivantes : 1^{er} montage, 2^e montage. Dernier montage. Coupe finale.
2. Enregistrement sonore des voix et des musiques à monter.
3. Rythme et finition.
4. Postproduction sonore et laboratoire.

Documentaire**Approche**

1. Recherche et traitement.
2. Le scénario s'écrit avec les plans, selon une logique de l'arbitraire.
3. Visionnement des plans pour saisie du matériel.
4. Organisation des thématiques et les sujets, en passant par les émotions, qui, accentuées, font vivre la réalité.
5. Découverte des contenus par leur appréhension. Ouverture d'esprit sur les significations possibles des images et des sons.
6. Recherche des hypothèses et laisser surgir l'imprévisible.
7. Suivre son instinct et s'abandonner.

Démarche

1. Se laisser imprégner par le matériel et fabriquer des moments à relier : assemblage des moments 1^{er} structure, 2^e, 3^e, etc.
2. Structure finale.
3. Commentaires, textes ou autres insertions d'images fixes, d'archives, d'animations, de textes et de musique.
4. Rythme et finition.
5. Postproduction sonore et laboratoire.

Méthode	Méthode
1. Projection des plans dans l'ordre du découpage.	1. Projection des plans pour visualiser le sens de la recherche.
2. Montage des plans dans l'ordre du scénario.	2. Travail des séquences qui font sens, émotionnellement. Ce sont les pierres angulaires d'une structure arbitraire, encore aléatoire.
3. Travail des raccords, des axes, de la continuité.	3. Montage d'un récit qui se crée au fur et à mesure : démurer à hauteur d'homme.
4. Finalisation des besoins visuels et sonores.	4. N'importe quel plan peut être le premier ou le dernier plan du film.
5. L'ordonnance des plans est prédéterminée par le scénario.	

De manière assez pragmatique, ce tableau montre des « irréconciliables » différences entre le montage du documentaire et celui de la fiction. Avec leur classification, les auteurs établissent des frontières entre les méthodes de rapprochement du réel. En quant à *Los que se quedan*, il est évident que l'absence de scénario fait du montage la partie conjecturale du film. C'est par le biais du montage que se construit sa structure narrative.

Comme on a vu au moment de découper le film, la composition du récit n'est pas subordonnée à une continuité chronologique, elle n'est pas non plus guidée par le suspense ou l'intrigue. On accorde, comme le fait Alejandra Jablonska, que le film se structure à partir des préoccupations, constantes et même universelles, des personnages lors du départ obligé de leurs proches.

Las operaciones de cortar y juntar material fílmico están al servicio [...] de la comunicación de una serie de ideas que surgen de las asociaciones que produce una determinada yuxtaposición de las imágenes. Es por ello que las historias de las nueve familias se cuentan en partes, intercalándolas de manera que a primera vista podría parecer aleatoria pero en realidad responde a un plan [...] No estamos frente a las familias relatando sus experiencias sino que evidentemente estamos frente a una obra que nos relata diversas experiencias organizando el material conforme a una serie de criterios que los protagonistas del filme no conocían¹.

¹ Alejandra Jablonska, «La construcción cinematográfica del migrante en *Los que se quedan*», in *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo*, México, Editorial Académica Española, 2011, p. 79-98.

Le montage de *Los que se quedan* offre donc une sorte de collage, qui présente les neuf familles de manière alternée. Et comme on a vu, bien que ces familles soient établies dans des lieux différents du territoire mexicain, dans l'ensemble elles construisent un seul espace : celui où habitent ceux qui sont restés, l'espace « pre-frontalier », une sorte de préambule de la frontière. Un espace qui se rend matériel grâce au pouvoir du montage.

3.2.3 Les enjeux entre « documentaire » et « fiction » dans le corpus

Le cinéma ne peut exister que comme témoin de son temps¹, qu'il se présente comme documentaire ou fiction. Il ne peut que faire une représentation ou approximation du réel, même si elle prétend à cent pour cent être une fiction. De ce point de vue, les œuvres de mon corpus témoignent aussi des problématiques de leur temps, telles que la frontière et le voyage migratoire.

Chacun de ces films possède leur propre procédé pour faire face à des sujets qui font partie du réel. Les uns tâchent de prendre la réalité « telle qu'elle est », sans scénario au préalable ; les autres suivent ponctuellement un canevas pour conférer un aspect plus « imaginaire » et « artificiel » au réel. Mais, quel que soit le chemin que ces œuvres prennent, elles finissent toutes par produire de la fiction.

Cependant, mes films sont ont été étiquetés comme des documentaires ou des fictions, en conséquence ils devraient agir en suivant des consignes implicites.

Los que se quedan, catalogué comme un documentaire, est supposé s'approcher d'une manière plus fidèle de la vie qu'il enregistre, afin qu'il soit le plus crédible et « véridique » possible. Classifié comme une docu-fiction,

Norteadó est un film censé partager les méthodes documentaires et fictives pour construire son regard de la frontière entre le Mexique et les États-Unis.

Tandis que *A better life* est la seule « fiction » de la triade ; ce film est la réécriture d'un roman fictif. Il ne devrait pas avoir affaire avec le réel, car il s'agit d'une pure invention.

Mettre les films dans des catégories documentaires ou fictives est une décision réductrice et maladroite. Comme les frontières entre ces méthodes ne sont pas des limites claires, puisqu'elles sont indissociables.

¹ René Gardies, 2007, *op. cit.*, p. 13.

Un documentaire possède plus de fiction que ce que l'on pense, il peut même être considéré comme une « fiction déguisée » ; et parfois, les films classifiés comme fiction ont plus de documentaire que ce que l'on croit.

De ce point de vue, je considère que mes trois films sont mal catalogués. Comme, parallèlement aux frontières qu'ils développent au niveau de contenu, leurs méthodes pour s'approcher du réel ne sont pas des frontières fixes ou clairement établies.

Les films emploient autant de modes et de méthodes du documentaire que de la fiction. C'est pourquoi, ici j'interrogerai aux films à propos du rapport qu'ils entretiennent avec le réel, ainsi qu'en ce qui concerne leur résultat fictif et documentaire.

3.2.3.1 La fictionalité de *Los que se quedan*

Pour des raisons commerciales et de distribution, *Los que se quedan* a été classifié comme un film documentaire afin que le spectateur sache que c'est un film sans acteurs professionnels, par exemple.

Restant dans le côté superficiel des choses, le film a été reçu par le public comme un documentaire tout court, mais à tort. Ce mauvais classement obéit à une conception maladroite et vague du documentaire. Une interprétation qui laisse penser au spectateur que le film projette la réalité « telle qu'elle est ». Ce qui est loin d'être le cas, parce qu'« aucun film ne produit du réel ou de réalité, mais un effet du réel, ou un effet de réalité », selon Christian Metz.

De ce point de vue, *Los que se quedan* est avant tout une fiction, mais une fiction particulière, comme on verra.

Dans la vision de Roger Odin, ce film suit les principes du récit narratif. En s'appuyant sur une série de témoignages, *Los que se quedan* construit un récit où il raconte et montre une mosaïque d'histoires communes, qui finit par en faire une seule.

Le côté fictif du film vient du fait qu'il ne prend pas la réalité « telle qu'elle est ». Il ne le fait pas, car il a d'abord sectionné ce qu'il allait filmer. Il a cadré et composé l'image. Il a fait une « mise en situation » des personnes lors du tournage ; d'ailleurs, suite au montage du réel, les personnes ou témoins sont devenus des personnages qui, en se remémorant leurs histoires, « interprètent » son propre rôle.

Quant au côté documentaire du film, celui-ci se manifeste à travers le choix des méthodes et des pratiques pour se rapprocher du réel.

En premier lieu, on trouve la problématique d'ordre social qu'il aborde, puis le tournage dans des décors naturels et la non-modification de l'espace profilmique, ainsi que le travail avec des personnes au lieu d'acteurs.

Bien que ce film parle d'un aspect social, il est évident qu'il touche aussi des parties plus complexes, plus imaginaires que sociales, comme les absences et solitudes partagées à cause de la migration forcée vers les États-Unis.

Étant donné que ce film est postérieur à leur exode, il se limite à recouper les mémoires orales de ceux qui ont vécu le départ de leurs proches.

Pour reconstituer les événements qui se sont passés avant le tournage, le film emploie une méthode documentaire, disons proche du journalisme, et réalise une série d'entretiens dans le but de remémorer les moments où la caméra n'était pas. La mise en récit montre les marques de fiction du « documentaire ». L'un des signes fictifs le plus évident apparaît avec le fil conducteur de la narration qui ne suit pas l'ordre chronologique des faits, comme cela se serait passé dans le « réel ».

Or, la structure du récit se fait par une superposition des témoignages qui s'articulent non pas à travers des dates, mais par le biais d'idées abstraites et constantes ; comme quand ils parlent de ce qu'ils comprennent par frontière, par voyage migratoire, réussite, famille, mort, vie, richesse, pauvreté, etc.

Les autres marques de fiction qui montrent le récit se rendent visibles avec l'usage de filtres pour intensifier les émotions : la musique extra-diégétique, ainsi que les images au ralenti de certaines séquences, qui ne suivent ainsi pas l'ordre naturel de la vie.

Tous ces rajustements ont une fonction narrative, donc fictionnelle, qui cherche à dramatiser les histoires des témoins personnages. Ces modifications ne font pas partie du « réel ».

Pour conclure, *Los que se quedan* n'est pas une fiction comme les autres, ni un documentaire tout court. Dire que c'est une fiction déguisée est réductionniste ; c'est pourquoi on le considère comme un documentaire fictionnalisé, car il ne présente pas une frontière évidente entre le « réel » et la « fiction ».

3.2.3.2 *Norteadó*. Un documentaire ou une fiction réaliste ?

Norteadó est la preuve du caractère indissociable entre la fiction et ce qu'on appelle documentaire, car il possède des aspects liés aux deux méthodes. Ici j'étudierai davantage ceux qui lui confèrent un statut de film document.

Le côté documentaire du film qu'on voit en premier lieu, c'est le fait de n'avoir utilisé que des décors naturels, hormis le centre de rétention. Ensuite, il y a l'absence d'acteurs connus, ce qui donne l'impression de regarder non pas d'acteurs, mais des personnes qui jouent leur propre rôle ; cela crée un espace diégétique naturel et réaliste.

Quant aux décors, le film de Rigoberto Pérezcano représente la frontière par elle-même, c'est-à-dire par une série des métonymies qui prennent un morceau ou une image de "bordo" pour la frontière entière. Dans l'ensemble, les décors réels reproduisent des paysages portraits, donc un aspect documentaire dans la fiction.

L'acte documentarisant aborde cette question des paysages extérieurs comme des voies récurrentes de la construction filmique. [...] Le paysage est considéré comme la métamorphose du portrait. Il donne de la chair au contour visible. Il a une fonction ornementale et s'inscrit comme médiation entre intérieur et extérieur¹.

Un autre côté « documentaire » du film, c'est le fait d'avoir une problématique sociale et réelle, tirée des histoires anonymes de vraies personnes réelles qui font la traversée, qui émigrent du Mexique aux États-Unis, par tous les moyens illégaux et dangereux.

Quant aux techniques du tournage, l'usage de la caméra à l'épaule donne une particulière mobilité au film qui fait participer le spectateur à la difficile entreprise que le voyageur tente d'accomplir.

La caméra à l'épaule renforce aussi la précarité et la vulnérabilité du personnage, ce qui contribue à l'idée du document et raccourcit sa distance du « réel ».

Bien qu'il possède des aspects associés au documentaire, *Norteadó* peut être davantage une fiction réaliste. Il ne faut pas oublier :

¹ Roger Odin cité par Anne Coltelloni, *op. cit.*

Il existe une catégorie de films sans acteurs, professionnels ou amateurs [...] ; sans décors de studio ou décors naturels détournés [...] Ces critères peuvent prêter à imposture, mais ils resteront théoriquement vérifiables¹.

En guise de conclusion, à partir des éléments très naturalistes, *Norteadó* s'approche du « monde réel ». Mais il n'est pas un documentaire, bien qu'il détienne une portée documentaire qui relève de l'« effet du réel » - procédé rhétorique qui participe de la fiction dite « réaliste ».

Bien que l'histoire d'Andrés, le voyageur émigrant, soit bien répandue dans la vie réelle, celle du protagoniste du film est une pure invention ; en effet elle est bien proche d'une odyssée.

3.2.3.3 Le côté documentaire de *A better life*

En principe, *A better life* est le seul film qui ne présente aucune association avec le documentaire. De fait, il est catalogué entièrement comme une fiction, ensuite étiqueté comme appartenant au drame. Il possède les éléments d'un film narratif traditionnel : une certaine intrigue, un climax et puis un final infortuné.

Ce film est fait dans des studios, avec des acteurs professionnels et, le plus important, avec un scénario tiré de l'histoire Roger L. Simon, *The Gardener*, réécrit par Eric Eason. Jusqu'ici on est devant un film qui suit tous les protocoles d'une fiction, donc il n'est pas question de le prendre comme un documentaire.

Cependant, comme dit René Gardies, tous les films sont des témoins de leur temps. *A better life* n'est pas l'exception. Or, même si sa méthode de rapprochement du réel est la plus fictive de mon corpus, le film a inévitablement des traces de son temps. Des marques qui peuvent être considérées comme un document à étudier, disons, son aspect historique, social, économique ou autre.

Il ne faut pas négliger que ce film aborde une problématique réelle, associée à la frontière entre deux pays, ainsi que les voyages migratoires qu'elle produit.

Le cinéma sous quelque forme que ce soit, pose souvent des questions contemporaines, ou même tente de témoigner directement, [...] pour informer d'abord, ensuite pour garder la mémoire visuelle et sonore des événements¹.

¹ Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 24.

À la différence de *Los que se quedan* ou *Norteado*, le côté documentaire de *A better life* est moins « naturel ». Ici il n’y a pas de caméra à l’épaule ou de son direct, comme dans *Los que se quedan*. Dans le film de Chris Weitz tout est soumis à des règles précises de cadrage, des basculements de caméra plus élaborés ou de méticuleux jeux d’illumination. Le rapprochement du réel ne laisse rien au hasard, la « spontanéité » documentaire n’est pas la bienvenue.

A better life a des documents indirects, ce qui l’exclut radicalement de la catégorie dite « documentaire ». Mais, ces documents renvoient au monde réel². Pour évoquer certains aspects documentaires¹ de *A better life*, il y a la série d’expressions utilisées dans les dialogues des personnages, où ils se remémorent les aspects de la traversée de la frontière, ainsi que toutes les difficultés que cela suppose, surtout après les attentats du 11 septembre. Puis il y a la musique qui, bien qu’extra-diégétique, renvoie inévitablement à une image sonore du Mexique.

Le film présente aussi des paysages portraits des quartiers de Los Angeles, Californie. De plus, dans la séquence où le protagoniste (Carlos) emmène son enfant (Luis) à un “lienzo charro” (une sorte de place de taureaux), pour que son fils puisse connaître les « traditions » et les « fêtes » mexicaines.

À la fin du film, Carlos est avec des immigrants clandestins qui tentent la traversée de la frontière, par le désert. Dans une fiction clairement établie, autant les dialogues que la musique du film renvoient à une certaine réalité et un temps historique.

C’est pareil pour les décors qui reconstituent le “lienzo charro”, ainsi que pour les plans de Los Angeles. Tous ces lieux, ces objets contribuent non seulement à la création d’un espace filmique et diégétique, mais aussi à une représentation d’un temps et d’une réalité précise. Il ne s’agit pas uniquement d’un « effet du réel », mais d’une façon de renvoyer à un contexte donné. Ce film n’est pas une invention, mais un document indirect d’une époque donnée.

Les images produisent des effets de réel qui affectent notre perception. Rudolph Arnheim en formule le principe lorsqu’il énonce que “l’œuvre d’art visuelle n’est pas qu’une simple « imitation » de la réalité, mais la transformation des caractéristiques observées en formes d’expression”. Autant le cadrage que le

¹ René Gardies, *op. cit.*, p. 117 et 118.

² Cf. *Ibidem*, p. 17.

montage, l'éclairage, l'absence ou la présence du son et de la couleur, assurent, selon lui, cette transformation. [...] C'est dans cette tension entre présentation et représentation du monde que le cinéma acquiert sa force, quelque part entre la représentation et les moyens de la représentation².

Malgré le fait que le cinéma ne produise que des fictions, quel que soit le rapprochement du réel que les films fassent, ils contiennent des aspects fictionnels qui peuvent directement ou indirectement être lus comme des documents, ou documentaires. Les frontières entre ces deux approches pour filmer la réalité ce ne sont pas des possibilités achevées, mais des questions ouvertes à de nouveaux traitements de la même problématique.

¹ Je ne rappelle que succinctement ces aspects, étant donné que je les ai déjà abordés au long de la thèse, mais à partir d'autres perspectives.

² Charles Perraton, *op. cit.*, p.186.

III, 3 - « Frontière et voyage : l'axe d'un dialogue entre les films »

Au moment de choisir mon corpus d'étude, pour questionner la construction filmique de la frontière, j'avais aussi fait l'hypothèse que les films étaient capables de communiquer entre eux à travers une sorte de « dialogue », comme je tâcherai de le montrer dans cette dernière partie.

Dans un premier temps, on peut dire que les films ne partagent qu'une même problématique, mais filmée à partir de points de vue différents.

Los que se quedan, *Norteado* et *A better life* n'appartiennent pas au même réalisateur, ni au même genre. De plus, ils n'ont pas été produits dans les mêmes pays : les deux premiers sont mexicains et le dernier est une production étasunienne avec des acteurs mexicains dans les rôles principaux.

Si je les ai choisis comme corpus du travail, c'est parce que je n'ai pas voulu les voir seulement comme des films isolés, mais comme des œuvres qui se complètent. Je crois que les trois proposent une problématique qui se dédouble à travers une « conversation », une espèce de dialogue qui s'ajoute à l'aspect complexe et instable de la notion de la frontière.

Depuis le début de ma quête, j'ai fait l'hypothèse que la présumée conversation, que mes films entretiennent, est capable de matérialiser ou rendre évidente la « mobilité » de la frontière. Une frontière qui fait des aller-retour entre les questions géographiques, les aspects symboliques et même entre les genres filmiques des films concernés.

Dans ma triade, la frontière bougerait par le biais d'un dialogue qui peut commencer dans *Los que se quedan*, continuer dans *Norteado* et se prolonger avec *A better life* ; ou bien au contraire, il peut débiter dans le film de Chris Weitz et finir par celui de Juan C. Rulfo et Carlos Hagerman. Mais dans toutes les combinaisons possibles, ils « converseront ».

C'est sur les phrases ou séquences de ce « dialogue » que je mettrai l'accent, afin de connaître lequel soutient la conversation et quelles sont ses principales « phrases », pour ainsi dire.

Plutôt comme conclusion que comme sujet d'approfondissement, je tâcherai de répondre à la question : comment et pourquoi les films de mon corpus se relient ?

Car, au-delà des contenus et narrations partagées autour de la frontière, je crois que les films possèdent une certaine connexion entre eux. Une liaison qui leur permet de créer une œuvre, disons, « unique », étant donné que dans l'ensemble ils produisent une certaine continuité, une relation qui fait que les films peuvent « parler » entre eux.

Je crois qu'ensemble, ils remplissent les créneaux et les vides que la diégèse d'un film aurait omis sur la représentation de la frontière.

Chaque œuvre de ma triade aborde un aspect différent de la notion de frontière, déjà complexe en soi et, en le faisant, les œuvres finissent par se citer, par s'évoquer ou se rejoindre en une sorte d'écho. Une réverbération qui fait qu'un film renvoie à l'autre et ainsi de suite, donc on verra à quel point cette prémisse est importante.

J'étudierai les formes sous lesquelles se manifestent les relations entre les films, ainsi que les conditions dans lesquelles ces rapports peuvent construire la notion de frontière. Une frontière qui fera une sorte de « promenade », comme symbole de la représentation du voyage migratoire. Reste à savoir dans quelle mesure ce dialogue et cette « promenade » se produisent dans mon corpus.

Or, l'hypothèse de conversation ou de dialogue parmi les films évoque le dialogisme de Bakhtine, ce qui peut, aussi, mener à penser à un rapport interfilmique, pour ne pas, forcément, dire intertextuel.

C'est pourquoi, je dédierai une partie de ce dernier axe aux questions théoriques du dialogisme, ainsi qu'à des éléments d'intertextualité – mais de manière non exhaustive –, pour enfin les appliquer à mon corpus et mieux saisir comment cette « conversation » est produite.

Comme je suis à la fin de cette recherche, je signale que l'approche théorique que je propose ici n'est pas exhaustive. Elle est davantage une sorte de synthèse pour éclaircir des points fondamentaux du dialogisme que j'emprunterai. Donc, cette sous-partie sera divisée en trois points qui résument l'évolution du « dialogisme bakhtinien », pour ainsi dire, au dialogisme inter-filmique.

3.3.1 Approche théorique au dialogisme

Mes films à l'étude, comme toutes les œuvres contemporaines, n'inventent rien de nouveau, tout simplement, parce que tout a été déjà dit ou presque, comme le suggère Gérard Genette. De ce fait, la problématique de la frontière qu'ils développent a été largement abordée dans le cinéma mexicain ou étasunien, que ce soit sous un aspect géographique, politique, économique, culturel, social ou symbolique.

De ce point de vue, ma triade filmique ne ferait que proposer de nouvelles représentations et constructions, voire d'autres réécritures. Cependant, dans cette recherche, ce qui m'a toujours semblé intéressant, c'est le fait de concevoir une construction filmique de la frontière et du voyage migratoire que se complète entre les trois œuvres, à travers un dialogue entre les films.

Avant de continuer, je précise que l'emploi que je fais du mot « conversation » résulte de mon interprétation du « dialogue » proposé, au début du XX^e siècle, par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine¹.

Avec ce terme, Bakhtine développe une méthode d'interprétation et de compréhension qui met en valeur le principe dialogique et permet de comprendre la construction des textes littéraires (des énoncés²).

Le dialogisme proposé par Bakhtine comprend les romans comme des énoncés qui emploient plusieurs voix et styles, en essayant de me rapprocher de ce principe, je ferai « de même » avec mes films.

Au sens large, le « dialogue » proposé par Bakhtine se réfère à la possibilité qu'une œuvre littéraire a d'être reliée à des œuvres que l'ont précédée.

Dans mon interprétation de ce dialogue, je transposerai ces principes basiques à mes œuvres filmiques, afin de comprendre la dynamique qui se produit dans ma triade. Même isolés, chacun des films communique avec les autres dans une conversation qui échappe à leur réalisateur, qui échappe aux genres³. Bakhtine dit que ce dialogisme possède des composantes variées.

¹ Ce dialogisme été repris, traduit et développé par Julia Kristeva, en étant à l'origine de la théorie de l'intertextualité par Julia Kristeva in *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

² Bakhtine définit un énoncé par « l'alternance des sujets parlants, c'est-à-dire par l'alternance des locuteurs ». « L'énoncé est l'unité réelle de l'échange verbal », in Anne-Claire Gignoux, *L'initiation à l'intertextualité*, p. 8.

³ Comme un type de dialogue interdiscursif.

Deux énoncés, séparés l'un de l'autre dans l'espace et dans le temps et qui ne savent rien l'un de l'autre, se révèlent en rapport dialogique à la faveur d'une confrontation du sens, pour peu qu'il y ait une quelconque convergence de sens¹.

Selon Tétant Todorov, intentionnellement ou non chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il présent et prévient les réactions.

La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours².

Dans *L'initiation à l'intertextualité*, Anne-Claire Gignoux résume les principaux apports de Bakhtine. La « diabolisation » se déroule dans une sorte de mélange de voix qui se répondent les unes aux autres.

Tout énoncé est un maillon de l'échange verbal (pour moi ce serait un échange audio-visuel) qui répond aux énoncés antérieurs mais également postérieurs, car tout énoncé s'adresse à un récepteur.

Bakhtine établit tous les rapports dialogiques à l'œuvre dans un roman : cela commence par la voix de l'auteur, qui vient se superposer à celle du narrateur, mais aussi par les paroles des différents personnages dans les discours rapportés. C'est donc l'énonciation, à ses différents niveaux, qui est dialogique³.

Transposée à cette recherche, le dialogisme explique la dynamique générée entre mes films, car ils sont construits non seulement en ayant la même source d'inspiration, mais, également, à l'aide des œuvres préexistantes, voire « d'énoncés hétérogènes, des énoncés d'autrui⁴».

La notion de dialogisme [...] théorise l'idée qu'un énoncé est une réponse à d'autres énoncés, ou porte les marques d'un dialogue entre deux sujets, souvent entre l'énonciateur et son destinataire. Selon Bakhtine, le dialogisme permet de

¹ M. Bakhtine cité par Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 8 et 9.

² Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 8.

³ M. Bakhtine cité par Anne-Claire Gignoux dans *L'initiation à l'intertextualité*, *op.cit.*, p. 8 et 9.

⁴ Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 15.

caractériser tout énoncé littéraire. [...] Un texte littéraire n'est pas porteur d'un message unique, mais représente plutôt une interrogation, une multiplication de points de vue que l'auteur ne cherche pas forcément à réconcilier. Deux notions permettent de préciser cette idée du texte littéraire comme confrontation des points de vue¹.

Ce sont les œuvres précédentes et postérieures, autour de la frontière, qui contribuent à la construction filmique des films. Cette pluralité des « voix » est inévitable dans mes films, et c'est dans cette diversité de voix que le dialogue se produit, dialogue (bakhtinien) que Julia Kristeva aurait appelé « intertextualité ».

L'intertextualité est une dynamique textuelle de transposition, un processus indéfini de création de textes à partir de textes antérieurs, repris, détruits, niés. [...] En ce sens, tout texte est un intertexte, non parce qu'il contiendrait tel ou tel élément emprunté, mais parce que l'écriture qui le produit procède par distribution, dissémination, déconstruction des textes antérieurs².

L'intertextualité selon Kristeva, développe et englobe toute forme de réécriture, de transposition, d'emprunt, mais également toute forme d'échange entre les textes. De ce point de vue, mes œuvres seraient censées citer, évoquer, imiter ou transposer un même texte ou un film premier, pour le réécrire et le représenter autrement. Le problème est que les films font, effectivement, trois différentes versions du même « original », sauf que cet original n'est pas une œuvre préexistante, mais la réalité elle-même. La difficulté, ici, c'est qu'en principe, les œuvres ne s'appuient pas sur un texte ou film, mais sur la même source d'inspiration.

Dans un premier temps, on peut dire que c'est sur ce dernier aspect que les films se citent et communiquent entre eux. D'ailleurs, le seul « texte » que mes films semblent partager c'est le réel, voire, un objet poétique que, comme bien le dit Gérard Genette, n'est pas affaire de l'intertextualité. Au moins que l'on prenne la réalité comme en premier texte, plus précisément, la problématique de la frontière et du voyage migratoire évoquée par les films. Donc, à partir du moment

¹ Sophie Rabau, *L'intertextualité. Textes choisis et présentés*, Flammarion, 2002, p. 233.

² Julia Kristeva cité par Raphaëlle Moine, *Remakes français à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 34.

où le texte du réel est réécrit, dans mon cas, par le cinéma, il devient, non uniquement une représentation, mais une réécriture.

En partant du même texte, de la même réalité, chaque film fait trois réécritures différentes, mais toujours complémentaires qui sont une multiplication de points de vue sur un sujet similaire.

Los que se quedan n'aborde que les histoires des familles brisées par les voyages migratoires inspirés par la frontière entre le Mexique et les États-Unis, tandis que *Norteados* se focalise sur le regard et le périple d'un de migrants, et *A better life* construit le parcours d'un immigrant illégal aux États-Unis.

La relation que les films entretiennent est logiquement due au fait qu'ils ont des origines communes : la même réalité. Je continue à dire que ce rapport se traduit comme un dialogue entre les films, cependant on ne peut pas affirmer qu'il s'agit, à proprement parler, d'un dialogue intertextuel, car le principe de l'intertextualité part de l'interaction entre textes et non pas entre réalités.

Or, le dialogue entre les films serait de l'ordre de l'inter-réel, car cette dans le réel que le dialogue entre mes films commence. Cependant, le dialogue parmi les œuvres d'étude ne s'arrête pas à une thématique ou à une réalité commune, comme texte premier. Ce dialogue va plus loin, comme on le verra.

3.3.1.1 La frontière dans un dialogue transtextuel

Les trois films, comme l'ont fait d'autres œuvres avec des supports différents, ont commencé par le réel. Le réel était un texte, mais du moment qu'il a été filmé, il est devenu autre chose, il a acquis une autre dimension, celle d'un nouveau texte qui peut se dédoubler ou trouver des échos dans d'autres textes.

La réalité était à l'origine de *Los que se quedan*, *Norteados* et *A better life*, après avoir été filmée elle est devenue sa représentation, la présence d'une absence, seulement une marque, et les films portent tous des marques de la réalité et de la société dont ils partent, leur renvoi au réel est inévitable.

Si je dis que les films de cette recherche dialoguent c'est parce qu'ils partagent des marques d'un réel commun. Mais, cette interaction inter-filmique et inter-réelle ne se limite pas au réel. Si l'on suit la classification que Gérard Genette propose avec le concept de **transtextualité**¹, où il englobe l'intertextualité, on trouve que les œuvres partagent plus qu'une réalité extratextuelle.

¹ Transcendance textuelle du texte, « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », Gérard Genette cité par Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 46.

Gérard Genette fait une ponctuelle typologie des relations entre textes, en reconnaissant que ces catégories peuvent se croiser dans la pratique. Il en propose cinq : l'intertextualité, la para textualité, la metatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité¹, voyons les de près.

1. L'intertextualité est une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes qui se manifestent, le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Il s'agit de la citation, du plagiat ainsi que, avec plus de réserve, celle de l'allusion. Dans mes films cette coprésence pourrait se manifester lorsque les témoins de *Los que se quedan* évoquent leur expérience avec ceux qui sont partis vers les États-Unis et qu'on « trouve » plus tard dans *Norteado* ou *A better life*, à travers la figure d'Andrés ou de Carlos.

Bien que ces citations ou coprésences puissent être liées aux aspects extra-réels, dès le moment où elles sont dans un film, elle n'appartient plus au réel.

Les premières évocations des textes se font dans *Los que se quedan*, lorsque des personnages comme Pascual et Gerardo Castillo parlent, respectivement, de ceux qui sont « sortis » du récit, du texte filmique. Dans la séquence 10 du film, Pascual remémore le souvenir de son fils.

Marcos está de aquel lado. Se fueron a trabajar. Marcos ya va completar los ocho años. Ocho años. El ya se aburrió dice, de estar allá, ya se va a venir².

Plus loin dans le film, la séquence 24 de la macro séquence 11, Gerardo Castillo évoque aussi les personnes manquantes.

Esta casa de aquí del otro lado ya nomás está la señora y dos hijas, porque él otro también se fue. La de enseguida igual. [...] Pero así es... aquí se va deseocupando poco a poco el pueblo³.



¹ Gérard Genette cité par Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 35 et 36.

² Macro Séquence 10, séquence 20 (25 :55 - 26 :43) de *Los que se quedan*, 2008, © *op.cit.*.

³ Macro Séquence 11, séquence 24 (32 :25 - 33 :52), *ibid.*

Dans *Los que se quedan*, on ne verra jamais ceux qui sont partis, pas plus que leur périple. Cependant, on trouve dans un autre texte ou film les figures manquantes, le protagoniste de *Norteado*, Andrés, deviendra de cet effet l'archétype d'un voyageur migratoire moyen.

Dans le film de Pérezcano, on voit comment Andrés quitte un endroit, un lieu qu'on ne verra jamais, mais on suppose que c'était son village d'origine. Donc, *Los que se quedan* joue comme un texte antécédent à *Norteado*, qui à son tour sert de « suite » de *Los que se quedan*.

Dès la première séquence du film, on voit Andrés quitter l'endroit, dans la cinquième séquence il sera en plein voyage, en milieu d'un désert et, plus tard, face au bord frontalier entre le Mexique et les États-Unis.



3



4

5²

Comme la fin de *Norteado* reste inachevée, on ne connaîtra pas la fin d'Andrés, c'est-à-dire d'un voyageur moyen. Mais, étant donné que le cercle de *Norteado* ne se ferme pas, le texte continue à se réécrire dans *A better life*, comme une possible réponse à ce qui a pu lui arriver de lui ou à certains des ceux qui sont partis, dans *Los que se quedan*.

Dans *A better life*, le voyageur est devenu immigrant illégal. Il est parmi les autres et, malgré le titre du film, il n'a pas encore trouvé une vie meilleure, celle qu'il est venu chercher aux États-Unis. Mais il semble avoir voulu oublier tout son passé, car il ne l'évoquait presque jamais.

¹ Les figures 1 et 2 appartiennent aux séquences 20 et 24 de *Los que se quedan* 2008, © *ibid.*

² Les figures 3, 4 et 5 font partie des séquences 2, 10 et 14 de *Norteado*, 2009, © *op.cit.*.



6

7¹

2. La paratextualité renvoie à toute relation qu'un texte entretient avec ce qui l'entoure (titre, préface, avertissement, jaquette...). Les titres de mes films sont d'une certaine manière reliés. *Los que se quedan* évoque déjà ceux qui n'ont pas voulu ou qui n'ont pas pu partir au nord franchir la frontière. Ensuite, il y a *Norteado*, un terme qui renvoie, invariablement, à une personne qui est allée au Nord. Puis *A better life* fait penser que celui qui est parti au nord, se déplace pour avoir une vie meilleure que celle de ceux qui sont restés.

Or, *Los que se quedan* mérite une mention à part puisque le titre du film, en apparence un texte premier et « originel », est, d'ailleurs, une citation indirecte de *America, America*², un film étasunien de migration réalisé par Elia Kazan (1963). En effet, *America, America* clôt ou presque sur la phrase : “people are waiting, people are waiting” dite par le jeune émigré, enfin parvenu à franchir la frontière des États-Unis et devenu cireur de chaussures. *Los que se quedan* devient donc une version espagnole, ou plutôt mexicaine, d'une problématique migratoire où loin de parler de ceux qui sont partis, à la quête d'un meilleur avenir, on évoque à ceux qui sont restés : “those who are waiting”.

3. La métatextualité est la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer, l'évoquer, voir la limite sans le nommer. Les seules citations ou évocations de ce genre qu'il y a dans les films, on les trouve dans *Norteado* et *A better life*, lorsque l'on voit comment les personnages principaux parcourent un périple similaire à celui d'Ulysse, ainsi que le mythe de Sisyphe, comme on verra plus tard. Dans ce contexte, il est vraie que le paratexte que *Los que se quedan* utilise du film *America, America*, est aussi une évocation metatextuelle de l'œuvre de Kazan.

¹ Les figures 6 et 7 se trouvent dans les séquences 11 et 16 de *A better life*, 2011, © *op.cit.*.

² Une transposition d'après le roman homonyme autobiographique d'Elia Kazan, publié en 1962 par Popular Library à New York.

4. **L'architextualité** est une relation plus abstraite, qui se définit par la relation d'inclusion qui unit chaque texte à son architexte (à une catégorie, et non plus à un texte concret).

C'est par exemple la relation qu'un texte entretient avec la catégorie **générique** ou le type de discours auxquels il appartient. C'est dans ce groupe que je peux mettre mon corpus d'étude, car ils font partie d'un certain genre, disons, le genre du cinéma de la frontière ou du cinéma d'immigration.

5. **L'hypertextualité** constitue une relation de dérivation. Genette la définit comme une relation unissant un texte **B (l'hypertexte)** à un texte **A** antérieur (**l'hypotexte**), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Mais je n'approfondirai pas sur cette catégorie, étant donné que mes films ne portent pas sur cette problématique.

Grâce aux précisions de Genette, je constate que si mes films dialoguent, ce n'est pas uniquement dû aux rapports extratextuels qu'ils partagent, mais aussi à travers des relations textuelles et internes.

L'ensemble des films a un lien plus abstrait, un rapport entretenu avec la catégorie générique ou le type de discours auxquels il appartient. Je peux dire que le dialogue soutenu dans mes films obéit plus à l'aspect architextuel, comme si la problématique de la frontière et du voyage migratoire devenant un genre à part, ce qui expliquerait l'ouverture de la frontière dans mes films.

3.3.1.2 Le dialogisme interfilmique

Les films interagissent dans une conversation qui suit un certain chemin : une sorte de « promenade », selon Genette, dans une transcendance textuelle. Mais je préfère parler d'un dialogisme interfilmique, car je considère que c'est une interprétation plus pertinente face à mes buts, étant donné que je travaille avec des films.

Or, le dialogisme interfilmique m'engage à repenser mon mode de compréhension du corpus d'étude et à l'envisager comme un espace ou un réseau, où chaque film transforme les autres qui le modifient à leur tour.

L'intertextualité filmique appartient à un ensemble plus vaste des relations comparées entre les films et entre les arts. [...] L'interfilmique décrit une relation restreinte des images et de sons, des motifs des figures et des récits qui transitent d'un film antérieur à un film postérieur ; et ce rapport concerne le seul commerce

des films entre eux, volontaire ou au moins explicable, visible ou au moins démontrable par l'analyse. [...] L'interfilmique désigne également l'œuvre antérieure, voire le monde que celle-ci représente, soit comme patrimoine à transmettre, soit comme influence. Il apporte un supplément à l'œuvre, en captant le sens de l'avant-film. Il régénère les œuvres passées comme matériau d'une nouvelle élaboration formelle et critique¹.

Dans cette optique, chaque film de la triade déclencherait de nouvelles associations avec d'autres films, qui gardent certaines caractéristiques ou éléments communs. Ces similitudes peuvent être liées au genre, aux questions narratives ou de montage, dans un sens architextuel.

Si l'on « gratte² » dans la triade, on trouve des points inhérents aux films qui vont dialoguer sur la et les frontières représentées, ainsi que le voyage migratoire ou le voyage du migrant.

À présent, je crois que la conversation métaphorique que mes œuvres soutiennent, est produite par un ensemble d'intertextes qui construisent, de manière plus implicite qu'explicite, une représentation filmique de la frontière partagée ou dédoublée. Cela se produirait grâce à la continuité d'un film à l'autre qui « devient possible par le miracle de l'intertextualité ou, de sortir du texte, de franchir les limites de sa sacro-sainte clôture³. »

De ce point de vue, je parlerai d'une continuité entre *Los que se quedan*, *Nortado* et *A better life*. Une continuité présumée qui échappe, bien entendu, à leur auteur et que ne se présente pas comme la ou les nouvelles versions B d'un film préexistant ou « original » A.

La perception de cette continuité entre les films sera guidée par des intertextes qui renvoient aux films en question – bien qu'ils puissent encore renvoyer à d'autres œuvres. Les intertextes seront donc les aspects communs entre mes œuvres, c'est-à-dire les points qui vont permettre d'identifier leur dialogue interfilmique, leurs harmonies et leurs discordances, leurs hallucinations et leurs citations. Reste à savoir dans quelles catégories on pourra mettre ces rapports.

¹ Guillaume Boulangé et Jean-Philippe Trias, « Gratter l'image » : la cinémathèque sous le monde ou les enjeux de l'intertextualité filmique, in *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent*, Harmattan, 2012, p. 92.

² « Gratter l'image » est la posture d'un certain spectateur un peu cinéphile, qui depuis les années 1980 a été appelé à devenir un complice de connivence avec les films, sommé de trouver les allusions cachées sous la surface. Lire Guillaume Boulangé et Jean-Philippe Trias, *op. cit.*, p. 90.

³ Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 42.

3.3.2 La frontière à travers le dialogisme interfilmique

Los que se quedan, *Norteado* et *A better life* construisent, chacun de leur côté, la représentation d'une question commune. Bien que les approches, les structurations des récits et les résultats soient différents, la problématique reste invariable. La frontière se réécrit avec des images, des plans, des cadrages, des mouvements de caméra et des montages distincts, mais elle finit par réapparaître chaque fois que possible, en faisant une sorte d'écho entre les films cités.

De ce point de vue, on est loin de l'intertextualité qui ne réfléchit pas sur les références au réel, ni sur les relations au contexte ou à la source d'inspiration de l'œuvre, mais sur le texte en soi en rapport avec d'autres textes.

Pour cela, dans cette partie, je tenterais de ne plus penser à la frontière comme un aspect appartenant à la réalité, mais comme sa représentation. Comme une réécriture qui soulève de nouvelles problématiques dans la représentation filmique.

Les trois films de référence produisent des univers filmiques qui, avec leurs propres codes et manières de fonctionner, sont loin d'être la réalité. La frontière, ainsi que le voyage migratoire, sont dans leurs structures. Dans l'ensemble, ils produisent parfois le sentiment d'une espèce de « déjà-vu » chez le spectateur.

En effet, les aspects communs que les films de la triade partagent font fonctionner un rapport interfilmique, et ils produisent la perception ou l'idée d'avoir déjà vu quelque chose qui lui ressemblait, selon les mots de Michael Riffaterre. Mais les trois films font plus que de l'écho. Ensemble ils partagent un certain rythme, une harmonie qui n'est pas vocale ou linguistique, comme l'aurait dit Bakhtine, mais une concordance qui est plus de l'ordre de l'audiovisuel.

Supposons que chacun de nos films construit des séquences – « équivalentes » à des phrases – qui interrogent un aspect de la frontière. Le film A (*Los que se quedan*, par exemple) pose une question, puis il y a un long silence car la réponse ne se trouve pas dans le film A, mais dans le film B (*Norteado*) ou C (*A better life*) et, même s'ils n'appartiennent pas au même réalisateur, les films C ou B donne une réponse cohérente à la question posée par A.

Il est évident qu'il y aura sûrement de nombreux décalages entre les aspects chronologiques des films, ainsi que leur façon de représenter.

La question du film A sera peut-être posée dans le genre « documentaire » et la réponse sera donnée par le film C dans une entière « fiction ». C'est comme ça que je résume mon interprétation du dialogisme interfilmique, que j'essaierai d'appliquer dans mon corpus de travail.

3.3.2.1 Le film comme texte et « feuilleté » de la frontière

Le dialogue que les films soutiennent se déroule grâce au fait que la « frontière » franchit les limites du texte. Selon Riffaterre cela se produit parce qu'il existe une continuité d'un texte à l'autre, faite par le miracle de l'intertextualité qui permet de sortir du texte, de franchir les limites de sa « sacro-sainte clôture et de ne rencontrer encore que du texte, non du réel¹».

La frontière se « balade » entre les trois films en question, dans un sens métaphorique et intertextuel. Elle traverse les limites de l'univers filmique créé par chaque œuvre et elle continue à bouger.

On sait que cette promenade interfilmique n'est qu'une perception. Or la question est : comment on est arrivé à cette perception ? Avec quels moyens cette intertextualité se serait-elle produite ? Pourquoi aurait-on l'idée d'une continuité ?

À nouveau dans la vision de Riffaterre, cette conception est possible et se « matérialise » par le bais des intertextes. « C'est le deuxième avantage théorique de l'intertextualité que de pouvoir envisager la référence comme un intertexte². »

On peut traduire ces intertextes par des plans ou même des séquences précises, qui contiennent des éléments capables de renvoyer à un autre film, de connecter et communiquer avec un autre texte filmique.

Car, ce n'est pas le film en entier qui dialogue avec un autre, mais certaines de leurs phrases ou séquences, qui conforment un corpus indéfini ou défini d'intertextes en commun.

En tant que problématique commune, la frontière fait un seul énoncé dans les films. Selon Bakhtine, un énoncé « unique » construit des énoncés d'autrui, à l'aide d'énoncés hétérogènes³. « Des énoncés, séparés l'un de l'autre dans l'espace et dans le temps et qui ne savent rien l'un de l'autre, mais se révèlent en rapport dialogique⁴ ».

¹ Voir *Ibidem*, p. 24.

² *Ibid.*

³ M. Bakhtine cité par Anne-Claire Gignoux, *ibidem*, p. 8 et 9.

⁴ *Ibid.*

Chaque film est un texte. On a trois textes. Ensemble, ils produisent une frontière qui peut se feuilleter, car elle traverse les barrières et les limites du texte, de la feuille ou du cadre filmique. Cette métaphore m'aide à comprendre la manière dont la frontière apparaît.

3.3.2.2 La frontière et le voyage migratoire comme axe de communication

Considérer la frontière comme un « énoncé unique » parmi les trois films, montre à quel point elle est conjecturale. En effet, elle s'y trouve dans plusieurs sens : au niveau diégétique elle est cruciale, elle est même métaphorisée à travers les difficiles limites entre « documentaire » et « fiction ». De plus, elle fait que les films dialoguent entre eux, car elle est dans l'axe de la communication.

C'est la frontière qui rend possible la communication entre les textes. Au sens figuré, elle est une sorte de fil qui relie les films. De quoi parleront-ils si la frontière n'était pas présente dans leur diégèse ou dans leurs enjeux formels ? Il est évident que les possibilités de dialogue se réduiront considérablement. Mais la frontière est une sorte de « message » émis par la triade, un message qui rend actif le spectateur. La frontière est un « fil » qui communique à partir du voyage migratoire, ou de la figure de l'émigrant qui est aussi représentée. La frontière, comme message, se passe comme une espèce de relais, un relais qui se transmet de manière horizontale de droite à gauche et de gauche à droite, qui peut aussi aller de façon verticale. C'est la figure du voyageur, ainsi que du voyage migratoire qu'il trace, ce qui rend opératoire cette dynamique de relais.

Comme je l'avais dit plus haut, penser la frontière et le voyage comme axe de communication entre le corpus de recherche, suppose un genre d'engagement de la part du spectateur ; un spectateur qui n'est pas un simple récepteur, mais un agent actif qui trouve les intertextes communs entre les films.

Dans cette perspective, les films sont les émetteurs ; la frontière et le voyage migratoire ou la figure de l'émigrant constituent un message en commun, qui se trouve dans le centre de la communication. Quant au spectateur, il est un récepteur qui interagit avec un système diffusant un contexte imaginaire, en « communication directe avec la fiction, une fiction à assembler¹ ».

¹ Voir Réjean Dumouchel, « Le *Spectateur* et le *contactile* », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 1, n° 3, 1991, p. 38-60.

C'est le spectateur qui décode le message, c'est lui qui reconnaît et construit la frontière qui dialogue dans les textes filmiques, c'est lui qui peut découvrir les qualités interfilmiques du corpus d'étude. Le spectateur actif qui expérimente la perception d'avoir vu ou entendu, dans un film, des séquences et des phrases inachevées, ou des questions ouvertes dont les réponses sont dans un autre film.

3.3.2.3 Objet visé, vision et représentation

Frontière et voyage migratoire sont dès le départ les sources d'inspiration des récits. Ce sont d'abord des aspects qui appartiennent au réel, c'est-à-dire à une série de problématiques sociales et économiques, produites dans un contexte géographique et historique ancré au XXI^e siècle.

À l'origine, la frontière est une limite tracée entre les États-Unis et le Mexique, un bord matériel qui sépare deux entités : celle du Nord et celle du Sud. Le spectre anglophone et développé séparé du spectre hispanophone en voie de développement.

Cette division géopolitique n'est pas fixe, puisqu'elle n'est pas qu'une ligne concrète, mais davantage abstraite, car elle oppose deux mondes. Étant donné qu'elle interdit le passage du Sud vers le Nord, elle engendre donc son propre boycottage, compris comme l'émigration clandestine, le voyage migratoire de milliers. Frontière et voyage migratoire deviennent indissociables.

Dans mon corpus de travail, ils sont des objets visés, des objets d'inspiration, des objets poétiques.

Une fois explorés lors de la production filmique, les objets visés se raccourcissent par le biais du cadre et du cadrage. Après leur enregistrement, ils n'appartiennent plus au réel, mais ils y appartenaient, à travers la sélection et le filtre filmique lors du tournage. Ils ne sont plus d'objets visés, mais ils intègrent une vision de l'objet, une vision en pleine conception. Après le tournage et le montage, lors de la projection, ils sont une représentation, un effet du réel, un moule de l'espace-temps, les présences des objets absents.

L'objet visé constitue avant le tournage, une problématique du réel. La vision de l'objet est la préparation du film, le tournage et le montage. Enfin la représentation, c'est le film « achevé », car le film n'est achevé qu'une fois vu par le spectateur.

C'est une nouvelle interprétation du réel, un texte ou un récit filmique qui possède de fortes marques du réel, mais ce n'est plus la réalité. La frontière et le voyage migratoire sont transformés en nouveaux univers.

Maintenant, d'après l'intertextualité, elles seront des représentations connectées à d'autres films non pas à travers le contexte, mais à l'aune des intertextes. Par la suite, ces représentations seront des réécritures qui constitueront un message commun, le fil qui relie les trois films.

3.3.3 La frontière se construit en trois phases ou trois étapes d'un voyage

Dans le corpus de recherche, la frontière se construit en trois étapes ou phases. Elle n'est jamais entière dans un seul film, mais une question ouverte ou une phrase inaccomplie qui attend sa réponse ailleurs.

Je peux dire que la frontière enchaîne un dialogue qui peut débiter dans *Los que se quedan*, lorsque ses témoins évoquent ceux qui sont partis aux États-Unis en quête d'un avenir meilleur. Ceux qui sont restés reconstituent leurs proches absents avec leurs remémorations. Les témoins se demandent où sont passés leurs êtres aimés. Mais également, il y a des témoins qui sont revenus et qui parlent de ce qu'il y a derrière la frontière distante et apparemment invisible. Les témoins du film se posent des questions, soit ils veulent savoir où sont allés les autres, soit ils veulent uniquement que leurs proches reviennent pour toujours.

Norteado peut être la suite des questions posées et non répondues dans *Los que se quedan*, là où la frontière commençait sa première étape. Le film de Pérezcano propose des séquences qui donnent des indices sur l'endroit où les émigrants vont, ainsi que sur le périple qu'ils auraient vécu en essayant de franchir la frontière. Andrés, le personnage principal qui incarne la figure de l'émigrant, se pose aussi la question de qu'est-ce qu'il y a derrière la frontière ? Au-delà du bord, "al otro lado". La question est soulevée, mais le film reste sans réponse.

A better life semble continuer les questionnements débutés dans *Los que se quedan*, ainsi que dans *Norteado*. Le film fait voir ce qu'il y a de l'autre côté, l'endroit où habitent ceux qui sont partis. L'endroit où Andrés rêve d'aller. Les questions ont une réponse plus explicite, mais le film dégage de nouvelles problématiques liées à la frontière, des questions qui remettent en cause l'origine du voyage migratoire. À la fin du film, Carlos, le personnage principal de *A better*

life, se verra obligé de « quitter » l'espace fictif où il habite, et puis il tentera de revenir. La fin du film sera ouverte, on ne saura pas s'il peut rentrer à nouveau dans l'univers filmique qui a créé une représentation des États-Unis, ou s'il sera obligé de franchir la frontière, cette fois-ci vers le Sud.

À l'aide d'une comparaison des séquences clés, on verra plus en détail comment se produit cette succession de phases de la frontière, une succession qui se produit, en sens figuré, grâce à la figure du migrant qui voyage à travers les films.

3.3.3.1 Frontière absente, frontière imminente et frontière surpassée

La représentation de la frontière dans les films est graduelle, c'est-à-dire que sa construction ne s'achève pas en un seul film. Elle dépasse les limites d'une diégèse et d'un texte filmique. La frontière entre et sort des films en question. Elle se « balade » grâce au dialogue interfilmique. Elle est lointaine (*Los que se quedan*), puis elle se rapproche (*Norteado*), ensuite elle semble s'éloigner, mais ce n'est qu'un mirage (*A better life*), car elle réapparaît métamorphosée.

Elle commence par une évocation dans *Los que se quedan* où elle est un aspect éloigné, une question imaginée, hors-champ ; elle est le sujet d'un « énoncé » ou une phrase qui commence.

En revanche, *Norteado* offre une vision beaucoup plus rapprochée d'elle, au sens propre comme figuré, car le récit se passe « vraiment » à côté du mur qui représente l'aspect matériel de la frontière ; dans ce film la frontière est « active », elle donne alors un verbe à l'énoncé débuté dans *Los que se quedan*. Mais, puisque le bout du film reste ouvert, l'énoncé de la frontière fait une pause, des points de suspension de sorte qu'ils peuvent continuer dans un autre film de mon corpus.

C'est *A better life* qui semble donner continuité à la frontière, ici elle redevient un aspect imaginaire sauf que cette fois-ci la diégèse se passe “del otro lado”, dans le monde qui représente la réussite et les États-Unis.

Contrairement aux attentes des personnages du film de Rulfo et Hagerman, ainsi que celui de Pérezcano, le protagoniste de *A better life* ne parvient pas à dépasser les nouvelles frontières. Le film devient la suite de l'énoncé ou de la phrase prononcée dans *Los que se quedan* et enchaîné dans *Norteado*.

Ici la frontière est le complément de l'énoncé, d'une phrase interfilmique qui ne finit pas, car elle laisse trois points de suspension, étant donné qu'on ne connaît pas la fin du héros.

La frontière est comme le sujet d'une phrase (*Los que se quedan*), puis elle devient verbe (*Norteado*). Plus loin, grâce à la phrase non conclue de *Norteado*, elle continue comme complément (*A better life*) – un complément qui, à cause des trois points de suspension, laisse la phrase ou l'énoncé inachevé, car soit la phrase communiquera avec celle de *Norteado* où l'émigrant tente de vaincre la frontière, soit le voyageur devrait aller plus loin, avec ceux qui sont restés. Voyons le déroulement de plus près.

Les récits oraux des témoins ou personnages de *Los que se quedan* parlent tout le temps des absences de leurs êtres aimés. Du point de vue métaphorique, la frontière reste dans le hors-champ très lointain, aussi lointain que l'image que les personnages se font d'elle.

La frontière n'est même pas nommée, ou presque ; cependant il y a certaines séquences qui montrent des lieux vides, des villages presque déserts, abandonnés.

Bien que les personnages du film ne le disent pas, ou du moins pas explicitement, le système filmique réfléchit non seulement sur l'endroit où habitent ceux qui sont restés, mais aussi sur l'endroit où les autres sont allés.

Cette question est posée à travers différentes séquences, comme celle de « Maisons vides ». La macro séquence qui débute *Los que se quedan* se déroule en deux séquences.

La première se passe dans un « jardin d'enfants », avec 22 plans de petits entre 4 et 6 ans qui vont répondre aux questions posées par la voix en off de la maîtresse. Les enfants parlent d'aller aux États-Unis, car ils imaginent que là-bas il y a beaucoup d'argent et des cadeaux.

La deuxième séquence, est composée de six plans panoramiques où l'on voit un groupe d'hirondelles planer et s'éloigner du champ visuel. Cette séquence laisse entendre que la frontière n'est pas présente et que, bien qu'éloignée, elle est une limite à franchir.

Dans cette séquence introductrice se produit un premier intertexte, qui fait formuler un premier questionnement sur la frontière, ou une première partie d'un énoncé qui se déroulera de manière interfilmique.

Les enfants de *Los que se quedan* n'apparaissent qu'une fois, mais ils représentent ceux qui rêvent d'un monde inconnu, un monde uniquement évoqué qui « promet d'être meilleur » par rapport à celui que l'on a devant les yeux.

Dans *Norteado*, Andrés, le personnage principal, a des souvenirs de sa famille. Bien qu'il ne précise pas d'où il vient exactement, sauf un village d'Oaxaca, il raconte à Cata qu'il a une famille : une femme et deux enfants. Cata lui dit qu'elle a un mari, un mari qui, après avoir franchi la frontière, n'est pas revenu pour la chercher.

Voici que je trouve la suite à l'énoncé évoqué dans *Los que se quedan*. Les enfants du film de Rulfo et Hagerman, deviennent un archétype de la famille d'Andrés, ils font « matérialiser » ses souvenirs, sa famille lointaine et peut-être perdue. En revanche, Cata s'interroge sur son mari disparu, celui qui habite aux États-Unis depuis des années et qui sûrement ne reviendra jamais.

En ce qui concerne la frontière, *Norteado* se passe devant elle. D'ailleurs, elle « envahit » le champ visuel. Elle n'est plus un aspect imaginaire, mais une image concrète, visuelle et imminente étant donné sa proximité.

En effet, la frontière est un personnage latent de l'intrigue, un personnage qui ne se laisse pas vaincre. Le protagoniste, Andrés, se demande encore sur ce qu'il y a derrière ce « personnage », qu'est-ce qu'il cache ? On ne le saura pas, du moins pas dans ce film.

Suivant le caractère complémentaire de la frontière, par le biais du dialogue intertextuel ou interfilmique, on pourra enfin voir ou connaître le monde qui se déroule "del otro lado", le monde où les frontières sont censées avoir disparu – je parle du point de vue des personnages de *Los que se quedan* et *Norteado* –, sauf que l'image du protagoniste du film semble contredire toutes les attentes, ou une bonne partie. Après plus de 15 ans de vie dans le monde que représente les États-Unis, le protagoniste ne surpasse pas ses frontières. Il ne réussit pas et, après une série d'événements infortunés, il devra quitter ce monde, puis il tentera d'y revenir, mais on ne saura pas ce qui va se passer.

Peut-être que l'énoncé de la frontière tournera un rond éternellement. Sera-t-elle une question lointaine, imminente, proche, mais jamais surpassée ?

3.3.3.2 Début, déroulement et fin d'un voyage metatextuel

La frontière n'est pas un terme ou une image fixe dans les films d'étude. Or, si je parle de sa non fixité, ce n'est pas parce qu'elle change de lieu – en tant qu'aspect concret ou géographique –, mais elle acquiert un sens et un traitement différent selon le récit filmique.

Si je pars de la prémisse que la frontière bouge c'est, entre autres raisons, car elle se « déplace » par le biais du voyage migratoire qu'entreprend la figure de l'émigrant.

De ce point de vue, l'éloignement ou la proximité de la frontière, en tant qu'objet concret visé, se déroule pratiquement en fonction des personnages qui la « vivent » ou la « regardent ».

Dans les films, soit la frontière est lointaine et imaginaire, soit elle est proche et physique ; mais ce qui la rend intéressante, c'est sa liaison avec le voyage migratoire.

Toutefois, ce n'est pas la frontière qui bouge, mais c'est le voyage fait par l'émigrant qui crée l'effet de mouvement.

Les trois étapes à travers lesquelles la frontière se construit, suivent les trois temps du voyage migratoire, un voyage metatextuel, car il évoque sans le nommer, non seulement une *sui-generis* réécriture du périple d'Ulysse, mais aussi la transcendance textuelle parmi les films.

Dans cette perspective, l'ensemble des films reconstitue un voyage en trois mouvements.

Dans le sens diégétique, chaque déplacement produit par chaque film, est la représentation d'une trajectoire du voyage, une trajectoire qui devient intertexte grâce au pouvoir du dialogue interfilmique, un intertexte actif qui contribue à relier les trois films.

Le début du voyage a lieu dans *Los que se quedán*, puis le déroulement se développe dans *Norteado* et son achèvement, pour ainsi dire, se passe dans *A better life*.

Cependant, étant donné que toutes les finales des films sont ouvertes, on peut aussi inverser les étapes du voyage et dire que c'est dans *A better life* que le voyage commence et qu'il finit avec *Los que se quedán*.

On verra ces mouvements de plus près.

Le début du voyage

Los que se quedan est composé de trois types de personnages ou de témoins. Les plus âgés qui sont restés résignés, en attendant ceux qui sont partis franchir la frontière. Puis il y a ceux qui attendent en préparant leur traversée, afin de rejoindre leurs proches. Finalement, il y a le groupe de ceux qui sont allés au-delà de la frontière nord et qui sont rentrés pour raconter.

En effet, les témoins qui ont fait des aller-retour, sont les témoins qui ont nourri le mythe de l'« American Dream ». De fait, leurs récits auraient beaucoup contribué à inspirer des voyages chez ceux qui sont restés. Quelques-uns des personnages témoins sont devenus la figure de la réussite, comme c'est le cas de Gerardo Castillo et Francisco Ruedas. Ils « motivent » à partir certains de ceux qui sont restés.

En grande partie, c'est grâce ou à cause de ces derniers que d'autres personnages témoins de *Los que se quedan* se préparent pour initier leur voyage migratoire. Dans le film, les témoins évoquent leurs proches absents. Quant à la frontière, elle est évoquée par ceux qui se préparent pour la franchir. Telle est l'histoire de Maricela Panduro et Evelyn, une de ses filles ; ainsi que la séquence d'Alejandro Guzmán qui fait une « imitation » de sa traversée, pour matérialiser le voyage qu'il a fait dix fois pour accomplir la traversée illégale. Gerardo Castillo prépare aussi son départ, durant le film il passe un temps avec sa famille, car il séjourne aux États-Unis.

À la fin du récit, Maricela Panduro et sa famille font leurs adieux à leurs proches. Dans un temps « parallèle », Gerardo Castillo, l'émigrant légal, quitte aussi sa famille pour repartir au nord. Chacun de leur côté, ils débutent leur parcours vers une traversée inconnue. Pour Maricela le trajet sera clandestin, pour Gerardo il sera légal.

Une fois le film fini, on ne saura pas qui va se passer. Par ailleurs, leurs périple ne font pas partie de la problématique de *Los que se quedan*, cependant le voyage sera évoqué et déclenché. La suite restera dans le hors-champ lointain du film. Elle sera une question qui ne trouvera de « réponse » que dans *Nortado* et *A better life*.

Comme la fin du film est ouverte, le départ de Maricela et Gerardo symbolise la sortie du récit de la figure d'un émigrant anonyme. Un voyageur que l'on retrouve dans un nouvel univers filmique.

Le déroulement du voyage

Si l'on considère le voyage migratoire comme le principal responsable du dialogisme interfilmique, je dirai que la figure de l'émigrant, qu'on a vu à la fin de *Los que se quedan*, a sa suite dans *Norteado*. C'est son protagoniste Andrés qui personnifie la figure ou l'archétype du voyageur migrant par excellence. Il représente le migrant anonyme, qui est parti d'un village quelconque des zones rurales du Mexique, en quête du rêve américain.

Disons qu'Andrés continue le voyage initié par Maricela Panduro, ou le voyage hors-champ effectué pour l'un des proches des témoins de la migration de *Los que se quedan*. À vrai dire, on ne connaît pas grand chose du passé d'Andrés, mais si l'on met *Los que se quedan* comme film de départ, on pourra mieux comprendre les origines de la quête d'Andrés.

Au début de *Norteado*, on voit la première séquence¹ où Andrés quitte un endroit dans une zone rurale et presque désertique, pour aller dans un lieu beaucoup plus peuplé et grouillant, qui représente une ville frontalière du nord mexicain.

Malgré le fait que cette première partie se fasse dans une ellipse qui ne montre pas les détails du voyage, le déroulement du périple commence et laisse voir une partie des péripéties que vit un voyageur émigrant moyen. Une fois dans la ville, Andrés se prépare vraiment pour la traversée. Après avoir rencontré son passeur, "el pollero", il se fait transporter dans un camion dans le désert.

C'est là qu'il va tenter la vraie traversée de la frontière. Avec ce premier essai, le voyage qu'Alejandro Guzmán simulait, ainsi que les obstacles dont Maricela avait peur dans *Los que se quedan*, sont devenus des faits visuels. Malgré leur caractère fictif, ils équivalent à des vérités cinématographiques du voyage migratoire.

Andrés ne réussira pas à franchir la frontière. Il se fera arrêter par la patrouille frontalière. Comme on le sait, il va tenter la traversée jusqu'à la fin du récit. Il tentera de franchir le mur deux fois de plus, toujours sans résultat satisfaisant. Enfin, il se mettra dans un fauteuil et tentera de passer par l'une des routes du transit légal entre le Mexique et les États-Unis.

¹ Pour plus d'information, aller au III, 1 – « La frontière et le voyage migratoire. Une question d'espace ? » Dans 3.1.3.1 Le champ et le hors-champ. Dans la construction de l'espace, *Norteado*. Frontière visuelle, voyage en ellipse.

On ne saura pas s'il aboutit ou pas. La fin est aussi ouverte. Chaque voyage, chaque essai constitue un intertexte qui devient une sorte d'écho de *Los que se quedan*. Dans *Norteado*, les récits oraux, les aspects imaginaires que les personnages témoins avaient de la frontière et du voyage sont, visuellement parlant, réels. Le périple d'Andrés aidera, aussi, à comprendre le passé inconnu du protagoniste de *A better life*.

L'écho des archétypes mythiques

Le dialogue interfilmique que *Norteado* soutient ne se limite pas, uniquement, aux films de mon corpus. De manière métatextuelle, les personnages font également allusion à des archétypes littéraires mythiques. Andrés par exemple est une sorte de réactualisation de Sisyphe ou d'Ulysse ; tandis que les deux femmes, Ela et Cata, représentent la figure de Pénélope, étant donné qu'elles sont restées délaissées par leurs maris respectifs partis aux États-Unis, et qui succombent à l'irruption d'Andrés au sein de leur petite épicerie.

En ce qui concerne Andrés, sa destinée du voyageur migrant renvoie à deux figures mythiques : l'éternel recommencement d'une tâche absurde par Sisyphe et l'errance d'Ulysse. Bien qu'Andrés s'en éloigne par d'autres motifs.

Si dans le désert, il parvient à déjouer la mort – ironiquement grâce à son arrestation – comme Sisyphe réussit à enchaîner Thanatos venu lui annoncer sa dernière heure, le héros de *Norteado* ne représente pas, au contraire de Sisyphe (mais aussi d'Ulysse), un personnage particulièrement astucieux ; les ruses qu'il utilise sont celles des autres. Il reste que l'on peut voir dans cette vie de migrant vouée à tenter et à rater le passage de la frontière, un écho à Sisyphe, condamné par les dieux à gravir une montagne dans le désert du Tartare, en poussant un lourd rocher. Une fois parvenue au sommet du relief, la charge dévale invariablement la pente¹.

L'errance d'Andrés est associée à l'odyssée d'Ulysse. Et puis, les deux femmes qu'il rencontre à Tijuana, Ela et Cata, font penser à l'épisode où Ulysse rencontre les sirènes.

¹ Arnaud Hée, Dossier Pédagogique Rigoberto Pérezcano. *Norteado*, Lycéens et Apprentis Au Cinéma, Paris, 2012, p. 19, [Consulté le 06.11.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.poleimagehn.com/images/LyceensAuCinema/dossierpedagogiqueNorteado.pdf>

Sans la moindre résistance, il répond aux avances d'Ela, avant que la séduction soit plus réciproque avec Cata. Mais il doit renoncer aux sirènes du féminin après y avoir goûté. Quand Ulysse, qui voulait entendre leur chant, se fait attacher au mât du bateau, Andrés doit être harnaché à l'intérieur de ce gros fauteuil, comme s'il s'agissait de la seule solution pour s'extraire de cette enivrante présence féminine¹.

Évidemment, le voyage d'Andrés est fortement lié à l'odyssée d'Ulysse. Disons que, parallèlement au rapport architextuel que *Norteado* établit avec *Los que se quedan* et *A better life*, *Norteado* (hypertexte) garde aussi un rapport hypertextuel avec *l'Odyssée*. D'ailleurs, il peut être considéré comme une dérivation de l'odyssée (hypotexte), sauf qu'il s'agit d'une transformation du texte original. Une approche assez simplifiée du parcours, car l'intérêt principal de l'histoire de *Norteado* est plus attaché à la problématique de l'émigration.

Le trajet entrepris par Andrés représente également la figure du voyage tortueux et pénible, de ceux qui songent à l'« American Dream ». C'est donc à travers la figure d'une odyssée migratoire que *Norteado* présente le déroulement d'un voyage annoncé dans *Los que se quedan*. La fin de *Norteado* est aussi ouverte. On ne sait pas ce qui se passe après sa dernière tentative pour franchir la frontière. Mais, c'est par le biais de cette ouverture que la figure du migrant trouvera un « passage » secret capable de le conduire à l'univers de *A better life*.

Le voyage accompli ?

Carlos, le protagoniste de *A better life*, est un immigrant dont on ne connaît pas grand-chose du passé. Il s'est installé à Los Angeles il y a plus de 15 ans, l'âge de son fils. On sait seulement qu'il est encore illégal, et qu'il finira par se faire expulser à la fin du récit, pour ensuite retenter la traversée de la frontière.

L'absence d'information sur Carlos, de *A better life*, peut être comprise à travers *Los que se quedan* et *Norteado*, car les trois films partagent les mêmes données architextuelles. Elles abordent des problématiques communes qui enrichissent la construction cinématographique du voyage migratoire. Elles font dialoguer les films, elles produisent l'effet de rapprochement ou d'éloignement de la frontière.

En principe ce film devrait fermer le cycle du voyage. Une fois la frontière surpassée, selon l'imaginaire collectif des personnages témoins de *Los que se*

¹ *Ibid.*

quedan et même celui d'Andrés, le voyage serait conclu avec la réussite sociale et économique. Mais avec *A better life*, on est devant un voyage inachevé. Les pronostics d'un meilleur avenir ne se sont pas concrétisés. Le protagoniste a compris que la frontière n'était pas qu'une ligne géographique à franchir, mais une notion plus complexe qui se dédouble et se manifeste dans plusieurs états.

Carlos a réalisé que son voyage n'est pas encore terminé, car il se trouve seulement détenu. À la fin du récit il sera obligé de rentrer chez lui et puis, sans que le spectateur ait plus d'information, il sera tenté de recommencer à zéro et de franchir la frontière à travers le désert, comme l'a fait le protagoniste de *Norteado* dans sa première tentative. C'est ici qu'on trouve un intertexte, car le voyage d'Andrés illustre la traversée que Carlos a dû faire pour arriver aux États-Unis. Mais également, l'histoire de Carlos aide à envisager ce qui a pu arriver à Andrés, ainsi qu'à Maricela Panduro de *Los que se quedan*.

Or, puisque la fin de *A better life* reste aussi sans clôture, on peut penser que la fin du récit laisse une « porte ouverte » pour que la figure de l'émigrant puisse soit revenir aux États-Unis, soit rentrer chez lui, au Mexique, et faire partie de ceux qui sont rentrés. Dans cette perspective, il n'est pas clair que *A better life* ferme ou ouvre le cycle du voyage migratoire. Toutefois, il est évident qu'il s'agit d'un voyage qui se réécrit en boucle, peut-être éternellement.

3.3.1.3 Intertextualité : les textes condamnés à se répéter

Le cinéma de nos jours est condamné à répéter les mêmes histoires, car tout a déjà été filmé ou presque. Ce n'est pas pour rien qu'il est considéré comme le plus intertextuel de l'histoire du cinéma¹.

Dans cette vision, on est devant un manque d'originalité et donc, mes films n'apporteraient rien de nouveau, car ils ne font que réécrire des problématiques qui ont déjà été représentées.

Tout texte étant susceptible d'être repris, il n'est pas limité à ce qu'a effectivement écrit son auteur, mais continue d'être écrit par ceux qui le citent ou le réécrivent. Genette évoque ainsi une totalité dont les auteurs ne font qu'un².

¹ Cf. Guillaume Boulangé et Jean-Philippe Trias, « Gratter l'image » : la cinémathèque sous le monde ou les enjeux de l'intertextualité filmique, p. 89.

² Gignoux, *op.cit.* p. 10.

Or, si mes films d'étude ne sont pas les premiers ni seront les derniers à aborder des problématiques liées aux sujets frontaliers et migratoires, je suis consciente que *Los que se quedan*, *Norteado* et *A better life* sont des dérivations des textes premiers, dont les plus évidents sont celui de *l'Odyssée* et celui du mythe de Sisyphe (l'homme condamné à répéter éternellement une lourde tâche).

Les trois films sont des hypertextes d'un premier hypotexte. Ils réécrivent secrètement des histoires similaires.

Toutefois, les trois ne sont pas uniquement des dérivations ou des hypertextes, étant donné que leurs transformations ou propositions du texte premier sont supposées ajouter des éléments de plus.

De ce point de vue, je crois que leur principal apport réside dans le fait de ne pas clôturer ou fermer le film. En effet, le choix de laisser le spectateur choisir la fin des récits, permet aux trois œuvres d'interagir entre elles.

Les films ne sont pas clôturés, ils construisent ensemble une sorte de cercle ; chacun communique grâce à leur final ouvert qu'ils ont laissé des « portes » qui permettent à leurs personnages de passer de l'un à l'autre, au sens figuré.

Cette image du cercle illustre un peu le dialogue interfilmique de mon corpus, mais également elle permet de comprendre l'origine des parallélismes, des échos et des résonances des trois films.

Selon Genette, cette série de ressemblances rime avec un rapport architextuel, autrement dit, une relation plus abstraite, liée au genre.

Par le biais des « portes ouvertes » que chaque film produit, ainsi que des liaisons architextuelles qu'ils maintiennent, un film peut être le passé ou le futur d'un autre.

Chaque texte porte en lui « la trace », en tout cas la possibilité de son destin intertextuel et constitue une interprétation préalable de son destin intertextuel. Selon M. Charles, chaque texte [...] s'écrit au prix d'un abandon d'autres textes possibles dont il porte parfois la marque. [...] Cette marque est souvent une anomalie sémantique que Charles nomme le dysfonctionnement. [...] Car le texte possible, abandonné dans le passé de la création peut toujours être réactivé par un autre écrivain, dans le futur¹.

¹ Sophie Rabau, *op. cit.*, p.40.

Chaque texte contient d'une manière plus ou moins forte des textes en puissance qui attendent d'autres auteurs pour être développés. Cette intertextualité possible peut s'articuler autour de trois tendances : le manque, la mise en relief et le potentiel de chaque film¹.

Les marques d'inachèvement ou les silences sont de l'ordre du manque, comme celles trouvées dans *Norteado*, car on ne sait rien de son passé ni de son voyage final.

C'est la même chose pour *A better life* où le spectateur est confronté au silence presque absolu sur le passé de Carlos, on ne sait pas grand-chose sur ce qu'il ressent ; la focalisation interne du personnage est floue, comme celle d'Andrés.

Quant à la mise en relief, elle apparaît quand un texte, soit par la répétition, soit par d'autres dispositifs, met en avant certains énoncés comme si déjà ils se découpaient, se préparaient à être cités. Comme dans *Los que se quedan*, lorsque Maricela Panduro parle de la traversée qu'elle et sa famille devront faire. Puis, on trouve cette pre-invocation, dans le voyage de *Norteado*.

En ce qui concerne la catégorie du potentiel, les textes possibles, mais également tous les moments où un texte sort de lui-même pour envisager son futur, notamment dans le cas caractéristique de la prolepse externe : c'est le cas des prédictions. Ici on peut penser à Andrés et prédire qu'il réussira son voyage dans *Norteado*, pour le retrouver plus tard dans *A better life*.

3.3.1.3 Intertextualité ou référence au monde ?

La problématique de la frontière, comme référence au monde réel, est le point de départ commun des films de cette recherche. Elle est à la base l'objet d'inspiration, un objet qui fait allusion à des questions limitrophes, géographiquement parlant, mais aussi des aspects économiques, sociaux et culturels. Cette « source d'inspiration » que *Los que se quedan*, *Norteado* et *A better life*, partagent au niveau du contenu, devient autre chose au moment d'être filmée.

L'objet représenté ou la question filmée dans les trois films, n'est plus la même chose une fois projetée. Elle n'est pas une image exacte ou la copie d'elle-même, mais un effet d'elle-même, sa nouvelle interprétation, sa réécriture, une nouvelle approche. Est-ce que la frontière, en tant que problématique

¹ *Ibidem*, p.41.

géographique, cesse de l'être au moment de passer au cinéma ? Une fois sortie du réel, aura-t-elle moins d'importance dans le film ?

À mon avis, je considère que la frontière ne disparaît pas. Elle n'aura pas non plus moins d'importance. Elle réapparaîtra, en représentant ou réécrivant, une nouvelle version de la problématique, qui incarne des aspects plus complexes de la notion de frontière. Par ailleurs, ces aspects se dédoublent ou s'éparpillent dans les trois films. En raison de ces équivalences entre le texte filmique et le monde, il est très difficile de séparer la référence textuelle de la référence au monde.

Or, je crois que mes trois films se réfèrent aux mêmes problématiques, et donc « au même monde ou réel », mais chacun crée sa propre référence au réel.

Plus qu'une fuite hors du réel, l'intertextualité serait un flux, un aller-retour permanent entre des films qui ont pu tenter de faire durer le monde et un monde qui a aujourd'hui parfaitement intégré l'expérience cinématographique¹.

Mes films réécrivent des problématiques qui font partie du réel. Comme de telles problématiques réelles et sociales n'arrêteront pas de se produire, le cinéma ne cessera pas de revenir sur elles, en donnant son point de vue sur la chose, en créant son propre avis sur un objet poétique condamné à se répéter, ainsi que sur ses représentations filmiques. À moins que les films contemporains finissent par « inverser la proposition et changent le monde pour changer les images du monde².

¹ Guillaume Boulangé et Jean-Philippe Trias, *op. cit.*, p. 96.

² *Ibidem*, p. 89.

Conclusions générales

Dans le premier grand axe de la thèse, j'ai observé que la représentation filmique de la frontière était liée à un problème d'espace. Alors, afin de pouvoir comprendre et expliquer la construction et le comportement de la frontière au sein de mon corpus, et dans n'importe quel autre film narratif, il fallait considérer l'importance de l'espace comme l'un des paramètres narratifs les plus importants dans ma quête.

De ce point de vue, la frontière est une question d'espace avant tout. Elle n'est pas un simple conteneur où les événements du film se passent, ou un simple rideau du fond. Elle est, en revanche, un élément plus complexe. Elle n'est pas un aspect visible qu'on remarque facilement dans le champ visuel.

Selon la définition que David Burwell fait de la spatialité, la frontière a une double dimension. Elle appartient à l'espace de la diérèse et à l'espace du récit. C'est-à-dire qu'elle fait partie de l'histoire qui se raconte, sans que pour autant elle soit un aspect présent ou visuel et parallèlement, elle fait aussi partie du récit qu'on voit. Alors, je peux tenter de dire qu'elle existe comme espace imaginaire, celui de l'histoire et comme espace visuel et sonore.

Par ailleurs, cette problématique s'éclaircit si elle est examinée à l'aune des enjeux du cadre filmique. En effet, au cinéma le cadre joue un rôle important dans la spatialité filmique. C'est une fenêtre métaphorique qui fait voir et qui cache en même temps. À travers le champ et le hors-champ, le cadre montre et il exclut. Il fait voir, mais aussi il laisse imaginer et écouter.

L'espace du récit, ainsi que l'espace diégétique, se construisent suivant la logique du cadre : celle du champ et du hors-champ. L'espace vu et l'espace imaginer. Dans mes films, la frontière existe dans cette double dimension : celle qui est visuelle et celle qui est imaginée et fantasmée.

Cependant, il convient de rappeler qu'au cinéma on ne voit pas forcément un espace, mais des lieux, voire des objets ou des décors. Dans l'ensemble du film, ils font supposer qu'il s'agit d'un espace diégétique, ou espace du récit.

La construction de la frontière se dédouble dans toutes les problématiques évoquées. La frontière filmique suppose donc une question d'espace. Elle est dans un espace qui montre sans nécessairement montrer, elle peut être dans un espace qui n'existe que dans l'imagination des personnages et, évidemment, dans l'imagination du spectateur, du récepteur.

Par exemple, dans *Los que se quedan* la frontière n'existe pas dans l'espace du récit ou l'espace montré dans le champ du cadre. Toutefois, elle est dans une autre dimension, celle de l'espace diégétique, celle qui se produit dans le hors-champ, et qui cherche à représenter comme une éloignée frontière géographique, entre Nord et Sud et la cause de nombreuses séparations humaines.

La frontière que *Norteado* construit est une synthèse de deux espaces. Elle est dans la diégèse et dans le récit. Elle est rendue visuelle dans le champ, avec l'image du bord physique qui sépare les États-Unis du Mexique, ou avec le centre de rétention. Elle est également « matérielle » grâce à l'opposition entre la luminosité et le sombre, ainsi qu'à travers les contrastes des couleurs du désert et du mur, par exemple. La frontière de *Norteado* est aussi imaginaire, comme lorsque le cadre balaie, au sens figuré, les images du mur pour nous mettre dans la vie quotidienne du personnage central qui se trouve bloqué à Tijuana, une ville devenue l'espace de l'impossible, l'entre deux mondes du personnage nomade.

A better life joue aussi entre ces deux possibilités spatiales. Cependant, la frontière que le film montre dans l'espace du récit est de l'ordre symbolique. Or, la frontière qu'il montre dans le champ n'est pas représentée par l'image du mur, par exemple, mais par une série de signes qui cherchent à matérialiser, en termes visuels, les frontières économiques, sociales, culturelles et linguistiques.

En tant que problème appartenant à l'espace et au cadre, la construction de la frontière que les films proposent est également liée aux mouvements de la caméra, ainsi qu'à la taille des plans. Dans cette optique, la frontière « bouge » et devient proche ou lointaine, dans le sens que le cadre suit les déplacements de la frontière en tant qu'objet géographique ou symbolique.

Le cadre balaie, se penche, fait des travellings ou, tout simplement, il reste fixe pour construire la frontière dans l'espace filmique.

Dans *Los que se quedan*, le cadrage joue la logique suivante. D'abord, il présente des plans généraux qui bougent de droite à gauche, en reproduisant un balayage métaphorique du voyage migratoire. Ensuite, le cadre bouge du bas vers

le haut, grâce aux « tilts down » (inclinaisons) qui symbolisent la direction du voyage : du Sud au Nord. Enfin, les plans généraux se rétrécissent jusqu'à devenir des plans rapprochés, des portraits individuels d'une dizaine des témoins de l'exode vers la frontière nord du Mexique.

Norteado suit plus ou moins la même logique. Les balayages et inclinaisons de son cadre suivent, symboliquement, un voyage qui va du Sud au Nord. À la différence de *Los que se quedan*, ici les plans généraux et d'ensemble deviennent des plans rapprochés d'un seul personnage : Andrés, celui qui cherche à franchir la frontière. Le cadre accompagne aussi les mouvements d'une caméra portée parfois à l'épaule ; l'absence de trépied représente non seulement une carence de recours techniques pour filmer, mais l'instabilité d'un personnage déboussolé et perdu dans la dangerosité d'un entre deux.

Les mouvements de caméra et la logique du cadrage de *A better life* sont beaucoup plus élaborés. La plupart du temps, l'espace du récit ainsi que l'espace diégétique sont construits avec des travellings avant, arrière ou latéral. C'est avec ces mouvements que la frontière est représentée comme un aspect interne ou externe du personnage central : Carlos. Dans *A better life*, il n'y a que des travellings complexes, qui rappellent à chaque instant que l'histoire se déroule au nord, où les voyageurs migrants rêvent d'y aller. La construction que le film fait de la frontière est plus soignée. Ici, il n'y a pas de caméra à l'épaule, car l'histoire se localise "al otro lado", aux États-Unis, comme analogie de la frontière domestiquée vécue par le protagoniste.

Le son contribue énormément à la « matérialisation » de la frontière comme espace. Que ce soit comme bruit, musique ou dialogue, il a une place importante lors de la création du champ et du hors-champ et, en conséquence, dans la spatialité de la frontière.

D'ailleurs, dans *Los que se quedan*, la frontière n'est pas explicite dans les dialogues. Elle n'est quasiment pas prononcée. *Norteado* utilise des bruits pour renfoncer la « matérialité » de la frontière, à travers l'usage des sons de patrouilles frontalières, ou à travers le fort accent anglais des personnages qui parlent espagnol dans le film. *A better life* se sert de la musique, ainsi que de la langue, pour établir et extérioriser les frontières internes vécues par les personnages.

À la fin du premier grand axe de la recherche, j'ai conclu autour de deux points. La frontière est effectivement une question d'espace ; aussi, la complexité

du terme frontière est si vaste qu'elle se comprend au pluriel, étant donné qu'elle possède plusieurs significations et déclinaisons. Ce qui prouve que les trois films à l'étude ne représentent pas la même frontière, mais une de ses caractéristiques.

La frontière est un espace en construction, un espace qui a une signification à partir de plusieurs facteurs. En effet, ses facteurs peuvent porter davantage sur son caractère géographique ou sur son abstraction. Par exemple, dans *Los que se quedan*, la frontière est absente, c'est un lieu d'évocation. Tandis que dans *Norteado*, elle apparaît avec la description de sa propre image : le mur frontalier ; alors elle est visiblement une question géographique, mais également une barrière invisible. Dans *A better life*, elle est imaginaire, une question interne, une limite assimilée, incorporée et domestiquée par un soumis personnage principal; et lorsqu'elle est dans le champ, elle symbolise la division entre Nord et Sud, anglais et espagnol, espoir et désespoir.

Comme problème associé à l'espace, la frontière a besoin d'autres éléments narratifs pour être construite. Le cadre des films nécessite aussi le point de vue visuel, narratif et idéologique pour représenter.

Au sens large, *Los que se quedan* est raconté du point de vue visuel et narratif des personnages se trouvant au Sud de la frontière Nord du Mexique. Quant au point de vue de *Norteado*, il est montré, notamment, par un protagoniste bloqué à côté du mur, comme dans une impasse. Tandis que le point de vue narratif de *A better life* est représenté, principalement, par un personnage placé au-delà de la frontière, au nord.

Concernant le point de vue idéologique, que j'ai décidé de ne pas mener dans ma recherche, il est clair que, en ce qui concerne le problème migratoire, les postures des films sont nuancées davantage ; c'est-à-dire qu'aucun des trois ne peut pas être considéré comme un film engagé, étant donné que leurs discours respectifs ne sont pas, en apparence, assez critiques vis-à-vis de la question migratoire et frontalière. En effet, les histoires qu'ils présentent ne peuvent pas être considérées comme de fortes dénonces ou des discours agressifs, politiquement parlant, comme c'est le cas des autres films du genre. Les trois œuvres sont surtout « passives », toutefois elles se positionnent quand même d'un côté du sujet frontalier en montrant, plutôt qu'en accusant, les différents visages de la migration.

Avec une fin plus dramatique, *A better life* prétend, par exemple, être critique, puisqu'il dénonce, en quelque sorte, la situation d'un protagoniste que, malgré habiter aux États-Unis, ne fait que vivre un rêve trompeur, car il n'a jamais surpassé ses frontières internes, par ailleurs devenues des frontières domestiquées, des limites représentées visuellement et stylistiquement avec une touche filmique hollywoodienne, qui fait de la problématique frontalière une question un peu banale et artificielle.

En revanche, légèrement plongé dans la comédie et le burlesque, *Norteadó* présente un nouveau visage, un moins dramatique, du périple des migrants ; l'engagement du film n'est pas flagrant, cependant Pérezcano réussit à illustrer la problématique en question à l'aide d'une esthétique disons convaincante qui ne montre pas seulement que la crudité du parcours migrant, mais plutôt le côté humain du voyageur, en donnant un regard croyable et nécessaire dans le cinéma frontalier mexicain.

Tandis que le point de vue idéologique de *Los que se quedan* ne cherche pas à comprendre où sont allés ceux qui sont partis, ou les raisons pour lesquelles ils ont décidé franchir la frontière, mais les solitudes, les abandons et les dessolements multipliés à cause de la migration, voici un point de vue qui humanise le sujet frontalier et que peut être considéré comme l'aspect critique du film de Rulfo et Hagerman.

Le deuxième grand axe de cette recherche m'a permis d'appliquer les principes théoriques de la première partie. J'ai utilisé le découpage comme outil d'analyse. Malheureusement j'ai découvert, peut-être un peu tard, que cela n'était pas forcément la meilleure idée, étant donné qu'un découpage a tendance à nous éloigner du cap annoncé et devenir un peu artificiel; de plus, ce type d'analyse demande beaucoup de travail, et qu'il n'est pas très pratique pour les long métrages. En effet, j'ai trouvé qu'il peut être et plus convenable pour les courts métrages.

Toutefois, le choix des découpages comme technique de travail a apporté suffisamment d'informations pour comprendre le comportement de la frontière. J'ai remarqué qu'ils avaient un certain rythme, comme dans la séquence de *A better life* où le personnage central, Carlos, est dans la camionnette et les plans construisent ses frontières internes, ses frontières revisitées et donc domestiquées.

Les plans de la séquence sont faits avec des travellings qui suivent le rythme d'une musique extra-diégétique.

C'est aussi grâce aux découpages que j'ai connu la dynamique et le rythme de *Los que se quedan*, où les plans vont toujours des plans généraux aux gros plans, pour accentuer le fait que la frontière est vue et comprise comme lointaine par des personnages précis.

Quant à *Norteado*, les découpages ont aussi servis pour réaliser dans quelle mesure la frontière était présente, en termes géographiques, et comment elle devenait aussi une sorte de personnage qui se matérialisait par le biais de sa propre image, mais également par une série de métaphores.

En général, bien que les découpages de la deuxième partie aient beaucoup apporté, il est aussi vrai qu'il y a eu des moments où ils ont été un peu trop redondants et leur résultat. Toutefois, ils m'ont apporté beaucoup de lumière pour comprendre la construction de la frontière en tant qu'espace, et pour observer de près la logique du champ et son hors-champ ; ainsi que ces liaisons avec les mouvements de caméra, les tailles de plans, le point de vue et le son.

Cependant, j'ai décidé de ne plus utiliser les découpages dans la troisième partie de la recherche. En effet, afin de corriger le problème de l'artificialité du découpage, j'ai choisi de n'employer que des photogrammes clés de séquences précises, ce qui a donné comme résultat une approche plus naturelle mais, évidemment, moins rigoureuse.

Dans mes films, le sens pluriel de la frontière ne s'arrête pas à une question de représentation de contenu ou à une construction spatiale, mais c'est aussi une affaire de forme et même de genre. Lors du troisième grand axe de cette recherche, j'ai prouvé que mes films n'ont pas de limites claires dans leur format de présentation.

Au début, j'ai cru qu'ils avaient des séparations bien établies, mais j'avais tort. Étant donné que le documentaire et la fiction sont, en soi, des définitions problématiques, et souvent mal comprises. Finalement, j'ai donc conclu que les trois films étaient tous des fictions de la frontière, sauf que certains avaient des approches plus « fidèles » du réel, comme avec *Los que se quedan*. En effet, ce dernier est le plus « documentaire » de tous, dans le sens qu'il n'utilise pas de scénario au préalable. *Norteado* prétend être un documentaire, mais c'est faux ; il

est une fiction avant tout. Tandis que *A better life* est une fiction qui possède des marques du documentaire.

Or, revenant à la place du point de vue visuelle et narratif dans la construction de l'espace filmique, le voyage migratoire et la figure du voyageur émigrant sont cruciaux pour la compréhension de la frontière. À la fin de cette quête, j'ai essayé de prouver qu'on ne pouvait pas comprendre la frontière sans le voyage migratoire : ils sont indissociables.

Dans mon corpus, c'est la frontière qui, en créant des limites, incite à sa propre transgression, et cette incitation se matérialise par le voyage migratoire. La frontière est la source d'inspiration qui guide le voyage migratoire ; mais en même temps, la frontière a besoin de la figure du voyageur pour pouvoir être vue, racontée et vécue.

La frontière, dans ma recherche, ne peut pas avoir une lecture complète si l'on ne considère pas la figure de celui qui la traverse légalement ou illégalement, autrement dit, de celui qui la rend « active ».

La frontière bouge puisqu'elle suit la trajectoire d'un voyage, comme le fait l'émigrant. De ce fait, la frontière, physique ou géographique, est proche ou lointaine, selon le point de vue du voyageur, mais aussi elle peut être, toujours, présente, malgré son absence visuelle, dans l'imaginaire du personnage du film.

La liaison entretenue entre la frontière et le voyage dédouble de nouveaux rapports, des relations qui se traduisent par un dialogue interfilmique. Un dialogisme qui se fait dans leur contenu, mais aussi au niveau du format documentaire et fictionnel.

C'est grâce à ce dialogisme que mes films complètent l'image de la frontière. À travers une telle dynamique, les récits oraux des témoins de *Los que se quedan* deviennent les questions vécues, et donc la mise en récit des personnages principaux de *Norteado* et *A better life*. Dans *Los que se quedan* on connaît les causes du voyage, dans *Norteado* le voyage lui-même, et dans *A better life* la symbolique de l'au-delà de la frontière nord.

Dans ce dialogue interfilmique, les trois œuvres construisent une image de la frontière au pluriel. Cette construction semble aussi suivre le trajet d'un cercle éternel, plutôt que la trajectoire du Sud vers le Nord, pour franchir la frontière qui sépare le Mexique des États-Unis.

Si bien cette recherche est partie d'une frontière géopolitique, filmiquement parlant, au long de la quête je me suis aperçue que la frontière des films traités, en tant que limite, se présentait aussi au niveau du genre. Cela se révélait à travers d'une fusion entre des formes dramatiques et comiques, particulièrement dans le cas de *Norteado* et *Los que se quedan*. Toutefois, dans le but de délimiter mon sujet d'étude, je n'ai pas voulu approfondir sur la problématique générique, alors j'ai décidé de ne mener ce questionnement qu'à la fin de ma thèse.

Lors de mon étude, j'ai remarqué que *Norteado* possède un mélange de genres qui basculent entre le drame, qui implique la problématique frontalière et migratoire, et la comédie dont les personnages agissent face à cette adversité. Le côté dramatique de *Norteado* s'exprime, par exemple, quand on écoute *Claire de Lune* de Debussy, dans la séquence où les migrants essaient de grimper au mur ; on trouve la dimension comique et absurde du film dans le dénouement, lorsque le protagoniste se déguise en fauteuil pour aller illégalement aux États-Unis, c'est ainsi que, avec cette touche comique et burlesque, *Norteado* dissimule et subtilise le parcours du voyage migratoire, ce qui nuance la complexité et dangerosité migratoire.

Los que se quedan fait aussi un mélange entre les dimensions mélancoliques et comiques. Les premières se développent avec un style fortement intime et rural (rappelons que l'un des réalisateurs du film est le fils de Juan Rulfo), un tel aspect dramatique est présenté avec des plans contemplatifs qui se fixent sur des paysages désertiques, arides et désolés qui ne représentent pas uniquement le contexte des personnages-témoins, mais également un style lié aux mondes rulfien, où le paysage construit l'atmosphère de l'oubli à l'aide aussi de la musique extra-diégétique. Quant à la dimension comique du film, elle est présentée lors de certaines interventions des témoins qui, en parlant de leur quotidien, rigolent et minimisent parfois les dégâts produits par la migration, comme lorsque Gerardo Castillo montre les maisons vides du village, dans un fragment accompagné par une musique colorée et folklorique mexicaine. Le drame, la mélancolie et la comédie se mêlent aussi dans les séquences où Rulfo et Hargeman construisent un espace commun parmi les personnages du film, un espace où les témoins partagent l'attente, la fête et la joie, à travers le montage des images clés, habillés avec une musique traditionnelle de Michoacán (l'un des états du Mexique qui envoie le plus de migrants aux États-Unis).

Du point de vue du genre, *A better life* reste le film le plus rigoureux de la triade, car, mis à part le suspense et la tension narrative lors des deux vols de la camionnette de Carlos, l'histoire de Weitz suit une ligne très régulière et proche du drame, ce qui lui donne un déroulement et une fin assez prévisible.

Lorsque mon travail était fini, je me suis rendue compte que je n'ai pas assez travaillé l'aspect stylistique des films. Cependant, je peux conclure que les trois œuvres peuvent être inscrites dans un genre "fronterizo" ou "de frontera", dont le style est sobre et pausé. *Norteado* autant que *Los que se quedan* vont face à une austérité de recours techniques, ce traduisant dans un style de sobriété et d'intimité partagés, ce qui n'est pas le cas de *A better life* où le style suit les préceptes d'un cinéma plus commercial et rapide.

Or, je considère que tant *Norteado* comme *Los que se quedan* peuvent être lus comme le résultat d'une esthétique audio-visuelle plus intéressée à la forme, au genre et à l'intimité des personnages qu'au contexte. Leur style est la conséquence d'une récente esthétique plus plongée dans l'expressivité des personnages, une tendance stylistique moins intéressée au sensationnalisme exacerbé des sujets migratoires et frontaliers, largement exploités par le cinéma dit "fronterizo" des années 80 et 90.

D'ailleurs, les trois films étudient revendiquent l'aspect humain de la problématique migratoire, au lieu de mener des contenus lucratifs et effrayants sur la problématique en question. On peut même parler d'un style filmique qui met en valeur le sujet frontalier, un style probablement lié au genre "de frontera" ou "fronterizo", une problématique qui peut également laisser une porte ouverte à des nouvelles réflexions sur la question stylistique et esthétique de la frontière filmique.

Au cinéma, la frontière est représentée soit de manière répugnante, sensationnaliste ou superficielle, et traitée avec des histoires de crimes, de violence et du trafic de drogues, ou bien elle est détournée et suggérée comme dans mes films. Or, ce détournement, ou prise de distance, des films peut être compris comme un type d'autocensure de la part des réalisateurs.

Par rapport à la littérature et au théâtre, le cinéma n'a pas la même liberté pour aborder les problématiques liées à la frontière. C'est pourquoi, étant donné

les circonstances de production, beaucoup plus coûteuses que les créations littéraires ou théâtrales, le cinéma a tendance à moins développer des films sur la frontière Nord du Mexique ; je ne parle même pas de celle du Sud, car elle est presque inexistante¹.

À ce manque de productions sur la frontière, il faut ajouter que les films qui se réalisent, sélectionnent et limitent la question à tel point qu'ils finissent par gommer certains aspects du sujet.

Pour des raisons esthétiques ou autre, mes films ne montrent pas les aspects économiques, politiques et historiques ; en revanche, ils privilégient les axes plus isolés et « intimes ». Comme résultat, la représentation de la frontière et du voyage, proposée par mon corpus d'étude, reste inachevée. Dans l'ensemble, la construction a des « trous », des vides sur la question. La frontière n'est pas abordée comme une zone de contact ou d'échange culturel, par exemple.

J'ai constaté que les trois films mettent une certaine distance envers les phénomènes migratoires. Ils tendent à reproduire des regards neutres et éloignés sur la frontière. Hormis *Norteadó*, les films suggèrent la frontière plutôt que montrer des images descriptives d'elle, ainsi que de sa traversée illégale. De cette manière, ils laissent le spectateur terminer la représentation de la problématique.

Comme je l'ai détaillé tout au long de la recherche, la frontière n'est pas très présente dans le champ visuel et le voyage migratoire est, souvent, une métaphore des absences humaines et des limites vécues.

Je crois que ces omissions visuelles sont une réponse stylistique et esthétique contre le traitement sensationnaliste des vidéos-home "fronterizos" des années 80 et 90, où la violence et la crudité des images liées au danger de la traversée frontalière, y compris les crimes et le narcotrafic, ont entraîné une tradition des films dégoûtants, excessifs et superficiels sur la question.

Mais également, les omissions volontaires ou involontaires des problématiques liées à la frontière sont aussi les reproductions de regards venus du centre du Mexique ou des États-Unis, et non pas de la zone frontalière elle-même. Je rappelle que faire du cinéma est assez coûteux, ce qui réduit visiblement

¹ On me reprochera peut-être de n'avoir traité que la frontière Nord et avoir oublié celle du Sud du Mexique. Cependant, comme je l'avais dit au départ, la production cinématographique de la frontière sud est beaucoup plus réduite que celle du Nord. De fait il n'y a pas très longtemps que le cadre filmique, au sens figuré, est venu la rejoindre, comme c'est le cas de *La jaula de oro* (Diego Quemada-Diez, 2013), *Sin nombre* (Cari Joji Fukunaga, 2009).

les productions qui représentent la frontière. C'est souvent le centre du pays, voire Mexico, qui fait les films.

En ce qui concerne mes films à l'étude, *Los que se quedan* a été produit par des réalisateurs nés et établis à Mexico ; *Norteados* est un film dirigé par un réalisateur venu du sud du Mexique, Oaxaca ; et *A better life* est dirigé par un cinéaste Étasunien. Rien qu'en évoquant l'origine des cinéastes on peut imaginer que la démarche des films a pris une certaine distance vis-à-vis de la problématique, voire un regard beaucoup moins engagé ou critique.

Bien que cette thèse n'ait pas eu pour but de travailler sur les différentes manifestations artistiques qui abordent la frontière, il est vrai que les collectifs qui se trouvent dans des villes comme Tijuana ou Mexicali sont très présents. Les groupes de théâtre¹ sont assez actifs, mais également les collectifs audiovisuels qui proposent des représentations de la frontière beaucoup plus actuelles et impliquées que celles du cinéma.

Disons que les productions théâtrales et audiovisuelles sont plus engagées et moins censurées que celles du cinéma. Elles répondent plus rapidement aux problématiques vécues dans les zones de contact frontalier. Le problème est que les manifestations et productions de ces groupes restent dans les zones frontalières : Tijuana, San Diego, Los Angeles, Mexicali ou Calexico; elles arrivent très rarement au centre et au sud du Mexique.

En effet, lors d'une visite à Tijuana, j'ai pu constater l'existence de nombreux collectifs artistiques qui abordent la frontière à travers des créations et des performances audiovisuelles. Au moins une dizaine de groupes travaille sur les représentations audio-visuelles de la frontière, ils font également des circuits d'art partagés entre Tijuana, Mexicali et San Diego. Parmi les groupes audiovisuels qui sont à Tijuana, on trouve Collective Intransigente, Agitprop Art Sace, Cognat Collective Pollen Audiovisuel, entre autres. Ils produisent des réponses plus immédiates et proches aux problématiques liées à la frontière. En fin de compte, si la réalité ou le réel est un texte, plus qu'une source d'inspiration, elle transcende et se promène à travers de supports bien divers.

¹ Le "teatro mexicano de la frontera" ayant Hugo Salcedo, Victor Hugo Rascón Banda et Jorge Humberto Robles, entre autres auteurs, comme ses principaux représentants.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Afin de faciliter sa lecture, la bibliographie classe par catégories les documents et les supports déjà cités dans le catalogue du corpus¹. Je propose trois critères : Filmographie, Bibliographie et Webographie, ainsi que leurs classements respectifs. Voici les thèmes et leurs sous-groupes :

I. Filmographie.

1. Corpus à l'étude.
2. Films consultés.

II. Bibliographie.

3. Ouvrages.
4. Articles et chapitres dans des ouvrages collectifs.
5. Articles publiés dans des revues.
6. Thèses et mémoires de master.

III. Webographie

7. Livres numériques
8. Articles en revues en ligne
9. Thèses et mémoires de master en ligne.
10. Dossiers pédagogiques numériques.
11. Vidéographie et master class en ligne.
12. Articles et entretiens journalistiques en ligne.

¹ Je précise que l'ensemble des œuvres et des documents qui forment cette bibliographie ont été lus. Cependant, il y a certains ouvrages qui ont été consultés uniquement dans des chapitres précis, mais je considère plus pertinent de les inclure.

I. FILMOGRAPHIE¹

1. Corpus

PÉREZCANO, Rigoberto, *Norteados*, Mexique, Tiburón Filmes, 2009, 96 min.

RULFO, Juan Carlos, HAGERMAN, Carlos, *Los que se quedan*, La sombra del Guayabo, Mexique, 2008, 95 min.

WEITZ, Chris, *A better life*, États-Unis, Summit Entertainment, 2011, 98 min.

2. Films consultés

ARAU, Alfonso, *Como agua para chocolate*, Mexique, Arau Films International, 1992, 105 min.

ARAU, Sergio, *A Day Without Mexicans (Un día sin mexicanos)*, États-Unis, Mexique, Eye On the Ball Films, IMCINE, 2004, 100 min.

BENET, Ricardo, *Noticias lejanas*, Mexique, IMCINE, 2005, 60 min.

CARDONA, René, *Adiós mi chaparrita*, Mexique, Central Cinematográfica Mexicana, 1943, 81 min.

CARRERA, Carlos, *El traspatio*, Mexique, Tardan/ Berman, 2009, 122 min.

CONTRERAS, Miguel, *Soy mexicano de acá de este lado*, Mexique, Hispano Continental Films, 1951, 113 min.

CURWOOD, Roberto, *La china Hilaria*, Mexique, Producciones México, 1938, 77 min.

DE FUENTES, Fernando, *El compadre Mendoza*, Mexique, Interamericana films, 1934, 85 min.

Allá en el Rancho Grande, Mexique, Los artistas asociados, 1936, 95 min.

DELGADO, Miguel, *El fronterizo*, Mexique, Producciones Galindo Hermanos, 1952, 95 min.

Por mis pistolas, Mexique, Posa films, 1968, 123 min.

ESTRADA Luis, *La ley de Herodes*, Mexique, Altavista Films, IMCINE, 1999, 120 min.

El infierno, Mexique, Bandidos Films, IMCINE, 2010, 145 min.

FUKUNAGA, Cary Joji, *Sin nombre*, Mexique-États-Unis, Canana, 2009, 95 min.

¹ Les informations sur la filmographie ont été consultées sur le site le site: <http://www.imdb.com>. Internet Movie Database que l'on traduit par « Base de données cinématographiques d'Internet »

- GALINDO, Alejandro, *Espaldas mojadas*, Mexique, ATA Films, 1953, 116 min.
- GONZALEZ, Eulalio, *El pocho*, Mexique, Raza films, 1969, 95 min.
- GONZALEZ IÑARRITU, Alejandro, *Amores perros*, Mexique, Altavista Films, 2000, 154 min.
Babel, États-Unis, France, Mexique, Paramount Pictures, 2006, 143 min.
- KAZAN, Elia, *America, America*, États-Unis, 1963, Warner Bros, 1963, 174 min.
- LEE JONES, Tommy, *The Three Burials of Melquiades Estrada* (*Los tres entierros de Melquiades Estrada*), États-Unis- France, Javelina Film Company, 2005, 121 min.
- NARANJO, Gerardo, *Miss Bala*, Canana, Mexique, États-Unis, Fox, IMCINE, 2011, 113 min.
- PARDAVE, Joaquín, *Primero soy mexicano*, Mexique, Cinematográfica Filmex, 1950, 100 min.
- PATIÑO, Alfonso, *Pito Pérez se va de bracero*, Mexique, Clasa Films, 1947, 88 min.
- QUEMADA-DIEZ, *La jaula de oro (Rêves d'or)*, Mexique, Animal de Luz Filmes, 2013, 108 min.
- REYGADAS, Carlos, *Batallas en el cielo*, Mexique, Mantarraya Producciones, 2005, 98 min.
Japón, Mexique, Mantarraya Producciones, 2002, 130 min.
- RIGGEN, Patricia, *La misma luna*, Mexique, Fidecine, 2007, 106 min.
- RODRIGUEZ, Robert, *El mariachi*, États-Unis, Columbia Pictures, 1992, 81 min.
- RULFO, Juan Carlos, *Del olvido al no me acuerdo*, Mexique, Producciones X Marca, 1999, 75 min.
En el hoyo, Mexique, La media luna, 2006, 84 min.
- VALDEZ, Luis, *La bamba*, États-Unis, Columbia Pictures, 1987, 108 min.

II. BIBLIOGRAPHIE

3. OUVRAGES

ACOSTA, Paola, *La apertura cinematográfica, México 1970-1976*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

APODACA, Juan Alberto, *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine*, México, Universidad Autónoma de Baja California, 2014.

AUMONT, Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Collin, 2010.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2006.

Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Paris, Broche, 2008.

À quoi pensent les films, Paris, Séguier, 1996.

AVIÑA, Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Editorial Océano, 2004.

AYALA, Jorge, *La justeza del cine mexicano*, México, UNAM, 2012.

BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, Ed. Grijalbo, 1987.

BAZIN, André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 1990.

BLAQUIERE-ROUMETTE Monique, GILLE, Bernard, *Films des Amériques latines*, Paris, Éditions du temps, 2001.

BLUHER, Dominique, THOMAS, François, *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Rennes, 2005.

BONITZIER, Pascal, *Décadrages, Peinture et Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.

Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma, Paris, Petit bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999.

BORDWELL, David, THOMPSON Kristen, *L'art du film. Une introduction*, Traduit de *Film art : an introduction*, par Cyril Beghin, Paris, De boeck Supérieur, 2000.

BURCH, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Éd. Gallimard, 1969.

La Lucarne de l'infini, Paris, l'Harmattan, 2007.

CARDENAS FERNANDEZ, Blanca [s.d.], *Semiótica del texto. Imagen, cultura, literatura*, Morelia, UMSNH, CRILAUP, IMICH, 2012.

CASETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Traduit de *Teorie del cinema* par Sophie Saffi, Paris, Nathan Cinéma, 1999.

D'un Regard l'autre : le film et son spectateur, Traduit de *A tu per tu : il film e il suo spettatore* par Jean Châteauvert et Martine Joly, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

CHION, Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan Cinéma, 2000.

La voix au cinéma, Paris, Collection Essais, Cahier du cinéma, 1982.

Guides des objets sonores au cinéma, Paris, Buchet-Chastel, 1983.

Un art sonore, Paris, Collections Essais, Cahier du cinéma, 2003.

CLERC, Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.

CONTE, Pietro, *Une absence présente. Figures de l'image mémorielle*, Paris, Mimesis, 2013.

CURIEL Claudia, MUÑOZ, Abel [s.d.], *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo documental*, México, Cineteca Nacional, 2014.

DE LA BRETEQUE François Amy, JOST François [et al.], *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*. Textes issus du VIII^e Congrès de l'Afeccav, Montpellier, l'Harmattan, 2012.

DEBRAY, Régis, *Éloge des frontières*, Paris, Broche, 2012.

DESPLAT, Christian Desplat, *Frontières*, Lille, Éditions du CTHS, 2002, p. 7-14.

DUARTE, German, *Fractal Narrative About The Relationship Between Geometries and Technology*, États-Unis, 2014.

FOZZA, Jean-Claude, GARAT, Anne-Marie, PARFAIT, Françoise, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Éditions Magnard, 2000.

GACHIE PINEDA, Maryse, RICARD, Serge, [s.d.], *La frontière Mexique - États-Unis : Rejets, osmose et mutations* Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1995.

GACHIE PINEDA, Maryse "Frontera norte. La visión de los vencidos", Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1995.

GARCIA, Gustavo, MACIEL, R. David, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, IMCINE, 2011.

GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

L'espace au cinéma, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

GARDIES René, *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Broche, 2007.

- GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- GAUDREULT, Andrés, JOST François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Éd. Nathan, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
Palimpsestes La littérature au second degré ? Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GIUST- DESPRAIRIES, Florence, *L'imaginaire collectif*, Paris, Broche, 2009.
- GOLIOT-LETE, Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Broche, 2012.
- GOMEZ TARIN Francisco, *Discursos de la ausencia : Elipsis y fuera de campo en el texto filmico*, Generalitat Valencia, 2006.
- GRIMOULT, Cédric, *Les frontières en 8 jours*, Paris, Ellipses, 2011.
- JABLONSKA, Aleksandra, TEISSEL, Verena[et al.], *Tendencias en el cine contemporáneo : ficción y documental, diversas miradas*, México, Editorial Académica Española, 2011.
- JOST, François, *L'œil-caméra, Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1987.
Les nouveaux méchants, Paris, Bayard, 2015.
- JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- JULIER, Laurent, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Arts, 2012.
L'analyse de séquences, Paris, Nathan Cinéma, 2002.
Lire les images du cinéma, Paris, Larousse, 2009.
- HENNEBELLE, Guy, GUMUCIO-DRAGON Alfonso [s.d.], *Le cinéma de l'Amérique latine : Pays par pays*, Paris, Éditions L'Herminier, 1981.
- HEREDERO, Carlos, TORREIRO, Casimiro, [s.d.], *Historia general del cine. Volume X, América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.
- IGLER, Susanne [s.d.], *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencia en la literatura el cine mexicano en torno al nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- MACIEL, R. David, *El bandolero, el pocho y la raza: Imágenes cinematográficas*, México, Siglo XXI editores, 2000.
El Norte: The US-Mexican border in contemporary cinema, San Diego, California, Institute for Regional Studies of the Californias, 1990.

- MAGNY, Joël, *Le Point de vue : de la vision du cinéma au regard du spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma Vol.1*, Paris, Klincksieck, 2003.
- MOINE, Raphaëlle Moine, *Remakes. Les films français à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
- MUSSET, Alain, *Le Mexique*, Paris, Édit, Que je-sais ? 2004.
- OCHOA, Guadalupe, *La construcción de la memoria : historiadores del documental*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- PANIAGUA, Karla, *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, Universidad Veracruzana, 2013.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio [s.d.], *Le cinéma mexicain*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992.
Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté, Paris, Collection Images plurielles, 2008.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité. Textes choisis et présentés*, Paris, Flammarion, 2002.
- RAIMOND Jeanne, BRUNEL Jean-Louis [s.d.], *Textes et frontières*, Université de Nîmes, Cahiers du GRES, 2011.
- RAMIREZ BERG, Charles, *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, University of Texas Press, 1992.
- ROHMER, Éric « L'Organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau », Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000.
- SAUOTER, Catherine [s.d.], *Le Documentaire. Contestation et propagande*, Montréal: XYZ éditeur, 1996.
- SORLIN, Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éd. Seuil, 1981.
- TRUJILLO, Adriana, [s.d.], *Bordocs y fronteras. Cine documental en el norte de México*, Tijuana, Editorial Abismos, 2013.
- TURNER, Frederick, *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, Paris, Presse Universitaires de France, 1963.

VALENZUELA, José [s.d.], *Por las fronteras del Norte. Una aproximación cultural a la frontera*, México-Etados Unidos, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

VARGAS, Juan Carlos, MARTINEZ-ZALCE, Gabriela [s.d.], *Cine y frontera*, México, Bonilla Editores, 2014.

VERNET, Marc, *De l'Invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, 1988.

VILLAIN, Dominique, *L'Oeil à la caméra*, Paris, Éditions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, 1984.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique, Mode d'emploi*, Presse universitaires de Limoges, 2000.

ZUNZUNEGUI Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1999.

4. Articles et Chapitres dans des ouvrages collectifs

BAUTISTA BOTELLO, Ester, "Entrecruce de miradas en *El jardín del Edén*", in VARGAS, Juan Carlos, MARTINEZ-ZALCE, Gabriela [s.d.], *Cine y frontera*, México, Bonilla Editores, 2014, p. 19-40.

BERTOLINI, Michel, «L'image entre trace de la présence et vision de l'absence dans la réflexion de André Bazin », in CONTE, Pietro, *Une absence présente. Figures de l'image mémorielle*, Paris, Mimesis, 2013, p.137-160.

BOULANGE Guillaume, TRIAS Jean-Philippe, « Gratter l'image : la cinémathèque sous le monde ou les enjeux de l'intertextualité filmique », in DE LA BRETEQUE François Amy [et al.], *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent*. Textes issus du VIIe Congrès de l'Afeccav, Montpellier l'Harmattan, 2012, p.89-101.

CERVANTES, Abel, "Juan Carlos Rulfo del silencio al vacío", in CURIEL Claudia, MUÑOZ, Abel [s.d.], *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo documental* [...], México, Cineteca Nacional, 2014, p. 39-50.

CARCAUD-MACAIRE, Monique « Du cadre et de Frontières », in RAIMOND Jeanne, BRUNEL Jean-Louis [s.d.], *Textes et frontières*, Université de Nîmes, Cahiers du GRES, 2011, p. 79-91.

COUDASSOT-RAMIREZ, Sabine "La frontera de Cristal de Carlos Fuentes", in RAIMOND Jeanne et BRUNEL Jean-Louis [s.d.], *ibidem*, p. 287-298.

CROS, Edmond, « Les romances fronterizos et la littérature de la frontière au XVIIe Siècle en Espagne », *ibidem*, p. 11-21.

GACHIE PINEDA, Maryse "Frontera norte. La visión de los vencidos", in GACHIE PINEDA, Maryse, RICARD, Serge [s.d.], *La frontière Mexique - États-Unis*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1995, p. 11-38.

GARCIA RIERA, Emilio, « Mexique », in HENNEBELLE, Guy, GUMUCIO-DRAGON Alfonso [s.d.], *Le cinéma de l'Amérique latine : Pays par pays*, Paris, Éditions L'Herminier, 1981, p. 361-410.

PARANAGUA, Paulo Antonio, “América latina busca su imagen” in HEREDERO, Carlos, TORREIRO, Casimiro, [s.d.], *Historia general del cine. Volume X, América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, p. 207-383.

JABLONSKA, Aleksandra, “La construcción cinematográfica del migrante en *Los que se quedan*” in JABLONSKA, Aleksandra, TEISSEL, Verena [et al.], *Tendencias en el cine contemporáneo*, México, Editorial Académica Española, 2011, p. 79- 98.

HERNANDEZ, Raúl, “La frontera como tema en el cine mexicano”, in IGLER, Susanne [s.d.], *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencia en la literatura el cine mexicano en torno al nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 23-39.

IGLESIAS, Norma Iglesias, “Retratos cinematográficos de la frontera. Cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico”, in VALENZUELA, José [s.d.], *Por las fronteras del Norte[...]*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 328-363.

MEJIA VILET, Ramón, “El lugar más pequeño : la memoria como construcción de sentido”, in CURIEL Claudia, MUÑOZ, Abel [s.d.], *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo documental*, México, Cineteca Nacional, 2014, p. 102-115.

MEYRAN, Daniel, « De la “iconosfera” a la “Iconoteca”. Reflexión teórica sobre el “comercio de los signos y la imagen como huella », in CARDENAS FERNANDEZ, Blanca [s.d.], *Semiótica del texto. Imagen, cultura, literatura*, Morelia, UMSNH, CRILAUP, IMICH, 2012, p. 13-39.

« Frontière et théâtre : Le théâtre de frontière au Mexique », in RAIMOND Jeanne, BRUNEL Jean-Louis [s.d.], *op.cit.*, p. 57-65.

MOINE, Raphaëlle Moine, « Théories et pratiques du remake », in MOINE, Raphaëlle, *Remakes. Les films français à Hollywood*, Paris, CNRS, 2007, p. 5-35.

NOLD, Werner, SURPRENANT, « Les idéologies du documentaire. Le montage du documentaire », in SAUOTER, Catherine [s.d.], *Le Documentaire. Contestation et propagande*, Montréal: XYZ éditeur, 1996, p. 129-141.

PERRATON, Charles, « La caméra à l'épaule comme dispositif de vision dans le cinéma direct », in SAUOTER, Catherine [s.d.], *ibid.*, p. 115-127.

WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche critique des textes », in WESTPHAL, Bertrand [s.d.], *La géocritique*, Presse universitaires de Limoges, 2000, p. 9-39.

ZAVALA, Lauro, "Frontera interior", in VARGAS, Juan Carlos, MARTINEZ-ZALCE, Gabriela [s.d.], *Cine y frontera*, México, Bonilla Editores, 2014, p. 275-294.

ZUNZUNEGUI Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1999.

5. Articles publiés en revues

AUMONT, Jacques, « Le Point de vue », *Communications*, Vol. 38, n°1, SIMON Jean-Paul, VERET Marc [s.d.], « Énonciation et cinéma », Paris, Seuil, 1983, p. 3-39.

BARTHES, Roland, « Théorie du texte », Paris, *Encyclopedia Universalis*, 1973.

DUMOUCHEL, Réjean, « Le *Spectateur* et le *contactile* », *Cinémas : Revue d'Études Cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Vol. 1, n° 3, 1991, p. 38-60.

IGLESIAS, Norma, "La producción del cine fronterizo. Una fábrica de sueño", *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Universidad de Colima, Vol. 4, n°11, 1991, p. 97-130.

JACQUINOT, Geneviève « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Vol. 4, n° 2, 1994, p. 61-81.

REBOLLEDO, Jorge, "Fronteras Porosas: El Caso de México y Estados Unidos", *Revista Enfoques*, Vol. 6, n° 8 Universidad Central de Chile, 2008, p. 173-191.

RIFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, « Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge », Columbia University, Vol. 41, n°1, 1981, p. 4-7.

6. Thèses et mémoires du Master

CEBALLOS, Anabel, « La symbolique de la frontière mexicaine dans le théâtre de Hugo Salcedo », *Mém*, Université de Perpignan, département d'études hispaniques, 2003.

« La représentation de la frontière à travers théâtre d'Hugo Salcedo », Th. Doct., Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines de l'Université de Perpignan, 2011.

IÑIGUEZ, Edgardo, « L'effondrement d'un monde. Une approche de la mélancolie dans les romans de Jorge Volpi », Th. Doct., Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines de l'Université de Perpignan, 2013.

PEREDO, Francisco Martín, "Cine e Historia: discurso histórico y producción cinematográfica 1940-1952", Th. Dr., Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

III. WEBOGRAPHIE

7. Livres numériques

MOINE, Raphaëlle Moine, *Remakes. Les films français à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2007, [Consulté le 19.10.15], Ouvrage disponible à l'adresse: <http://books.openedition.org/editionscnrs/683>

ZAVALA, Lauro, *Elementos para el análisis de la intertextualidad*, [Consulté le 01.07.12], Disponible à l'adresse: [https://www.researchgate.net/publication/31739130 Elementos del discurso ci nematografico L Zavala](https://www.researchgate.net/publication/31739130_Elementos_del_discurso_ci_nematografico_L_Zavala)

ZUNZUNEGUI Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1999, [Consulté le 08.05.12], Quelques chapitres disponibles à l'adresse: <http://eprints.ucm.es/4154/1/H2094302.pdf>

8. Articles en revues en ligne

AUBERT, Jean-Paul, « Les bruits de Madrid. Comment le cinéma écoute la ville », *Cahiers de civilisation espagnole contemporain*, Mis en ligne le 12 janvier 2015, [Consulté le 01.08.15], Disponible à l'adresse: <http://ccec.revues.org/5249#quotation>

AUMONT, Jacques, « Le Point de vue », Disponible aussi à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1983_num_38_1_1566

BARTHES, Roland, « Théorie du texte », Paris, Encyclopedia Universalis, 1973, [Consulté le 23.10.2015], Disponible à l'adresse : <http://asl.univ-montp3.fr/e41slym>

BEAUREGARD, Philippe, « La théorie de la sémiologie appliquée au film », Université de Montréal, 2006, [Consulté le 17.01.2015], Disponible à l'adresse : <http://cinephil.centerblog.net/3662992-La-theorie-de-la-semiologie-appliquee-au-film>

BERTINI, Marie-Joseph, « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation », *Revue Internationale Archée*, Montréal, Québec, Mise en ligne le 1 mars 2006, [Consulté le 06.07.2014], Disponible à l'adresse : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=258>

DUMOUCHEL, Réjean, « Le *Spectateur* et le *contactile* », [Consulté le 16.07.2013], Disponible à l'adresse <https://www.erudit.org/revue/cine/1991/v1/n3/1001065ar.html?vue=resume>

GACHIE PINEDA, Maryse, « Frontera norte. La visión de los vencidos », [Consulté le 02.09.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.gbv.de/dms/goettingen/188290435.pdf>

GAMIR ORUETA, Agustín, « La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. 16, n°403, 2012, [Consulté le 12.06.2015], Disponible à l'adresse : <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-403.htm>

GETINO, Getino, “Los desafíos de la industria del cine en América latina y el Caribe”, *Revista de Estudios de Comunicación, Universidad del País Vasco*, Vol. 12, n°. 22, 2007. [Consulté le 05.11.2013], Disponible à l’adresse : <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/3678/3310>

IGLESIAS, Norma, “La producción del cine fronterizo. Una fábrica de sueño”, [Consulté le 20.08.2014], Disponible à l’adresse : <http://www.redalyc.org/pdf/316/31641106.pdf>

JACQUINOT, Geneviève « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », Disponible aussi à l’adresse : <https://www.erudit.org/revue/cine/1994/v4/n2/1001023ar.html?vue=resume>

MORA ORDONÉZ, Edith, “Narrativas del cine sobre el viaje migratorio mexicano: Lenguaje simbólico y realidad social”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, Mise en ligne le 6 septembre 2012, [Consulté le 15.03.2015], Disponible à l’adresse : <http://alhim.revues.org/4206>

RAMOUCHE, Marie Pierre, « Documentaire et fiction dans *Norteado* de Rigoberto Pérezcano », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, Mise en ligne le 10 septembre 2012, [Consulté le 10.11.2012], Disponible à l’adresse : <http://alhim.revues.org/index4198.html>

REBOLLEDO, Jorge, “Fronteras Porosas: El Caso de México y Estados Unidos”, Disponible aussi à l’adresse : <http://www.redalyc.org/pdf/960/96060810.pdf>

RIFATERRE, Michael, « L’intertexte inconnu », [Consulté en 09.11.2015], Disponible à l’adresse : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330

STASZAK, Jean-François, « Géographie et cinéma : modes d’emploi », *Annales de géographie* 1/2014 (n° 695-696), p. 595-604, [Consulté le 10.08.2015], Disponible à l’adresse : www.cairn.info/revue-Annales-de-geographie-2014-1-page-595.htm.

9. Thèses et mémoires de master numériques

APODACA, Juan Alberto, “La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y de Estados Unidos”, *Mém.*, Tijuana, COLEF, 2012, [Consulté le 04.02.2016], Disponible à l’adresse : <http://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2014/03/Tesis-completa-Apodaca-Juan-Alberto.pdf>

BEYRIE-VERDUGO, Catherine, « Les cercles du temps chez José Luis Sampedro », *Th. Doct.*, Université de Pau et des Pays de l’Adour, Département d’Études Hispaniques, 2008, [Consulté le 01.07.2013], Disponible à l’adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00445864/document>

COLTELLONI, Anne, « Le documentaire comme forme symbolique. Art and art history », *Th. Doct.*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2009, [Consulté le 08.08.2015], Disponible à l’adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00812350/>

CONRY, Sébastien, « La spatialité des frontières : géophilosophie d'après Michel Foucault et Gilles Deleuze », Th. Doct., Université de Dijon, 2012, [Consulté le 12.04.2013], Disponible à l'adresse:<http://www.theses.fr/2012DIJOL035>

MEZA VALDEZ, Aurelio, “La frontera silenciada. Aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego”, Mém., Colegio de la Frontera, 2012, [Consulté le 10.09.2015], Disponible à l'adresse:
<http://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2014/03/Tesis-Completa-Meza-Aurelio.pdf>

DANNIEL- GROGNIER, Marie, « Formes et manifestations de la subjectivité dans le cinéma documentaire personnel américain(1960-1990) », Th. Doct., Université de Poitiers, Études Anglophones, 2008, [Consulté le 11.06.2015], Disponible à l'adresse:
<http://theses.univ-poitiers.fr/notice/view/3642>

GUTIÉRREZ, Siboney, “La representación de la pobreza urbana en el cine”, Th. Doct., Universidad Nacional Autónoma de México, Ciencias políticas, 2010. [Consulté le 11.02.2012], Disponible à l'adresse:
http://www.sepancine.mx/attachments/Siboney_Obscura_Doctorado.pdf

LENGLET, Jean-Baptiste « L'anatomie du « rhizome » : Étude de l'espace dans Le Désert rouge de Michelangelo Antonioni », Mém., Paris, Université III, 2008, [Consulté le 11.05.2014], Disponible à l'adresse:
<http://www.jeanbaptistelenglet.com/files/master2.pdf>

MACIAS, Juana, “Metamorfosis del encuadre. Una aproximación a la noción de encuadre cinematográfico a través de *Blade Runner*”, Mém., Madrid, Universidad Complutense, 1998, [Consulté le 14.01.2013], Disponible à l'adresse :
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/53juana.htm>

MARTINEZ Gómez, Raciél, “Multiculturalismo, cine mexicano e identidad. Los desafíos primordializantes de *El jardín del Edén*”, Th. Dr., Universidad Veracruzana, 2010, [Consulté le 11.02.2012], Disponible à l'adresse:
<http://www.uv.mx/bdh/files/2012/10/cine-mexicano-identidad.pdf>

MEZA VALDEZ, Aurelio, “La frontera silenciada. Aproximación narrativa a tres colectivos artísticos-literarios en Tijuana y San Diego”, Mém., Tijuana, COLEF, 2012, [Consulté le 04.02.2015], Disponible à l'adresse:
<http://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2014/03/TESIS-Meza-Valdez-Aurelio.pdf>

WOLF, Florent, « Perceptions et usages des mouvements de camera », Université de Montréal, 2003, Mém. [Consulté le 20.05.2015], Disponible à l'adresse:
<http://outreocan.free.fr/textes/travelling-FW.pdf>

ZHU Xiaojie, « Le Temps dans les films d'Alain Resnais -- une étude du temps dans le récit cinématographique », Th. Dr., Université Paris 8, 2007, [Consulté le 18.10.2014], Disponible à l'adresse:<http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/103376-Le-temps-dans-les-films-d-Alain-Resnais-une-étude-du-temps-dans-le-ré-cit-ciné-matographique.html>

10. Dossiers pédagogiques numériques

FERREIRA, Francisco, « Formation sur le son au cinéma », [Consulté le 25.07.2015], Disponible à l'adresse :

<http://www.clairobsecur.info/files/429/LACBsonFERREIRA.pdf>

GOLIOT-LETE, Anne, « Lacombe Lucien et la question du point de vue », Université Paris, Diderot, 2012, [Consulté le 12.04.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.univ-paris-diderot.fr/DocumentsFCK/clam/File/Anne%20GOLIOT-LETE.pdf>

GRANDJEAN, Jean, « La bande son », [Consulté le 08.07.2015], Disponible à l'adresse :

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7lsfEwOwwicJ:www.lamediatheque.be/ext/thematiques/films_a_la_fiche/PDF/Archipel-bande-son.pdf

GROUPE Frontière, « La frontière, un objet spatial en mutation », in Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés, *EspacesTemps.net*, Travaux, Mise en ligne le 29 octobre 2004, [Consulté le 03.03.2014], Disponible à l'adresse:

<http://www.espacestemp.net/articles/la-frontiere-un-objet-spatial-en-mutation>

HEE, Arnaud, GARANDEAU, Éric, Dossier Pédagogique *Rigoberto Pérezcano. Norteadó, Lycéens et Apprentis Au Cinéma*, Paris, Centre National du Cinéma et de l'image animée, 2012, [Consulté le 06.11.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.poleimagehn.com/images/LyceensAuCinema/dossierpedagogiqueNorteadó.pdf>

KAEMPFER, Jean, ZANGHI, Filippo, « Méthodes et problèmes. Perspective narrative », Université de Lausanne, 2003, [Consulté le 10.01.2014], Disponible à l'adresse :

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnsommar.html>

LEONE, Massimo, « La sémiotique de la frontière », cours donné en avril 2006, lors d'un programme du master de Communication et coopération transfrontalière à l'Université de Luxembourg, [Consulté le 14.03.2014], Disponible à l'adresse:

http://www.academia.edu/1655928/2006_Sémiotique_de_la_frontière

MENEUX, Olivier, CHASSERIEAU, Pauline, *Le son au cinéma*, Paris, Éditions ACAP, [Consulté le 14.07.2015], Disponible à l'adresse :

http://ressources.acap-cinema.com/files/carnet_son.pdf

MERLIER, Bertrand, « La musique au cinéma relations son-image analyse et composition », [Consulté le 26.07.2015], Disponible à l'adresse :

<http://www.maaav.fr/documents/MusiqueAuCinema.pdf>

MOINEREAU, Laurence, « Initiation au vocabulaire de l'analyse filmique », [Consulté le 14.07.2015], Disponible à l'adresse :

<http://www.centreimages.fr/vocabulaire/s10/S10Definition.html>

11. Vidéographie et master class en ligne

JULIER, Laurent, « Impression de réalité » master class effectué au Forum des images en avril 2009. Cours en ligne, [Consulté le 12.12.2014], Disponible à l'adresse :

http://www.dailymotion.com/video/x8xdot_cours-de-cinema-impression-de-reali_shortfilms

PATUREL, Cécilie, « Les raccords », [Consulté le 12.05.2015], Disponible à l'adresse : <http://www.transmettrelecinema.com/video/les-raccords/>

12. Articles et entretiens journalistiques en ligne

DE LA VEGA, Camilo, “Jorge Ayala. Falacias del cine mexicano”, [Consulté le 01.07.2013], Disponible à l'adresse: <http://www.laotrarevista.com/2011/01/jorge-ayala-blanco-falacias-del-cine-mexicano/>

MOLINA RAMIREZ, Tania, “En *Nortead*o, la migración, pretexto para abordar las relaciones humanas”, [Consulté le 03.08.2013], Disponible à l'adresse : <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/20/espectaculos/a08n1esp>

MONROY, Paulina. “*Los que se quedan*, una visión necesaria”, México, 2008, [Consulté le 12.11.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.voltairenet.org/article162200.html>

SOLORZANO, Fernanda, “*Nortead*o de Rigoberto Perezcano”, Revista Letras libres, 05, 2010, [Consulté le 10.02.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/nortead-o-de-rigoberto-perezcano>

TESSON, Charles, « La vue sur terre de Juan Carlos Rulfo », [Consulté le 30.10.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.festival-larochelle.org/taxonomy/term/1085>

Sites web

<http://www.imdb.com>.

Internet Movie Database, que l'on peut traduire par « Base de données cinématographiques d'Internet », est une base de données en ligne sur le cinéma mondial. Ce site est particulièrement pratique et utile pour se procurer des génériques, des filmographies, des dates de sortie, des précisions techniques avec comme point de départ un titre de film ou un nom de personne. Le site restitue un grand nombre d'informations concernant les films, les acteurs, les réalisateurs, les scénaristes et toutes personnes et entreprises intervenant dans l'élaboration d'un film, d'un téléfilm ou d'une série télévisée.

<http://www.academia.edu>

Academie.edu est un site de réseau social lancé en 2008. Le site s'adresse aux chercheurs, universitaires et étudiants, à qui il propose diverses fonctionnalités permettant de se mettre en relation les uns avec les autres, de suivre leur travaux respectifs et d'échanger des connaissances, notamment en mettant en ligne leurs articles. Certains des articles cités dans de recherche ont été trouvés sur ce site.

<http://www.centreimages.fr> ou <http://www.ciclic.fr>

En 2012, Centre Images et Livre au Centre réunissent leurs équipes, leurs projets, leurs compétences et leurs missions et fondent **Cilice**, la nouvelle agence du Livre, de l'Image et de la Culture numérique. Le site permet d'accéder à des dossiers et catalogues pédagogiques sur le cinéma.

ANNEXES

ANNEXES

Fiche technique artistique

Los que se quedan

Réalisateur: Juan Carlos Rulfo,
Carlos Hagerman.

Scénario: Juan Carlos Rulfo,
Carlos Hagerman.

Genre: Documentaire.

Montage: Valentina Leduc.

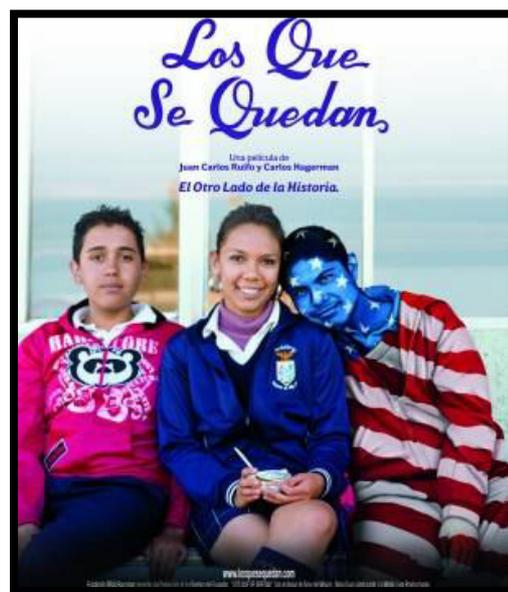
Musique : Santiago Ojeda et Café Tacvba.

Production : La sombra del guayabo.

Pays : Mexique.

Durée: 96 min.

Date: 2008.



1

Familles-témoins

Les enfants de l'école maternelle et la famille Manzo de La Cañada, Jalisco; famille Panduro de Dzoncauich, Yucatán; Gerardo et Gloria Castillo de Félix Ireta, Michoacán; famille Serrano de Las Barrancas, Puebla; Francisco et María Ruedas de Monte Escobedo, Zacatecas; Rosi Martínez de Tlamanca, Puebla; famille Esparza de Laguna Grande, Zacatecas; famille Gómez de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, et Alejandro Guzmán de San Andrés Puebla.

Récompenses du film

Prix du Jury du long-métrage de création au Festival Documentaire de Madrid 2009. Meilleur documentaire au Festival de Cinéma Indépendant de Los Angeles 2009, et le 24 Festival International de Cinéma de Guadalajara de la même année. Sélection officielle Hot Docs Toronto 2009.

¹ Fig. 1, *Los que se quedan*, 2008 support DVD, © La sombra del Guayabo.

Juan Carlos Rulfo

Né en 1964 à Mexico, Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Aparicio, dit Juan Carlos Rulfo, est le fils de l'écrivain Juan Rulfo. Héritier de la tradition de son père, Juan Carlos Rulfo a fait ses études au Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) à Mexico. Il a traduit à la narration filmique les atmosphères rurales et urbaines mexicaines, à travers des films documentaires dont les témoignages de traits humains, de chair et d'os, font appel à leur souvenirs préservant et construisant une mémoire, qui pourrait bien être une mémoire identitaire.

Son premier court-métrage est *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) dans lequel il présente la vie de son grand-père. En 1999, il produit son opéra prima: *Del olvido al no me acuerdo*, documentaire filmé à la région de *Llano Grande* en Jalisco, lieu où son père est né. Il obtient quatre prix Ariel¹.

En 2006, il produit son deuxième travail : *En el hoyo*, documentaire réalisé à Mexico. Le film se déroule lors de la construction importante et polémique du périphérique de Mexico, qui traverse et surplombe la ville du nord au sud sur une distance de 17 kilomètres. Le film enregistre une réalité qui va transformer la ville ; il montre les conditions de travail, en restitue la chronologie et dresse le portrait des ouvriers, les relations entre hommes (le macho et le souffre-douleur)². Avec ce travail, Rulfo obtient le prix de Meilleur Documentaire international du Festival de Cinéma de Sundance. En 2008, avec Carlos Hagerman, Juan Carlos Rulfo présente *Los que se quedan*. Il réécrit les histoires de vie de famille de migrants mexicains résidant aux États-Unis. Comme son titre l'indique (*Ceux qui restent*, en français) dresse le portrait de familles brisées.

En 2011, avec Carlos Loret de Mola, Juan Carlos Rulfo réalise *¡De Panzazo!* La problématique de ce film se centre dans le système éducatif mexicain. Son travail le plus récent est *Carrière 250 Metros* (2011), film dédié à la vie de Jean-Claude Carrière. Juan Carlos Rulfo dresse non seulement un portrait complet de la réalité mexicaine et de ses mythes fondateurs, mais témoigne de la capacité singulière du documentaire à restituer une réalité seconde, au-delà du seul visible.

¹ Au Mexique, l'Ariel est l'équivalent de prix Oscar ou César

² Lire Charles Tesson, « La vie sur terre de Juan Carlos Rulfo », [Consulté le 11.11.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.festival-larochelle.org/taxonomy/term/1085>

Carlos Hagerman

Né en 1966 à Mexico. Carlos Hagermann a étudié les sciences de la communication puis la réalisation. Distingué dans de nombreux festivals pour ses courts métrages et ses installations vidéo, il crée en 2008 sa maison de production : “La Sombra del Guayabo”.

Carlos Hagerman a filmé et produit: *Vuelve a la vida* (2011), *Los que se quedan* (2008); *Diminutos de calvario* (2001), *El alma mexicana* (2000), *Ciudad* (1999), *Angels don't know* (1996), *The storyteller* (1995), *Sisyphus* (1994), *La manifestación del concepto* (1991).

Norteado

Fiche technique artistique

Réalisateur: Rigoberto Pérezcano.

Scénario: Rigoberto Pérezcano et Edgar San Juan.

Genre: Documentaire-fiction.

Acteurs: Harold Torres, Sonia Couch, Alicia Laguna, Luis Cárdenas, Adolfo Madera et Paco Mufote.

Montage: Miguel Schverdfinger.

Musique : Debussy, Cornelio Reyna, Julio Preciado,

Los Relámpagos del Norte

Production : Tiburón Filmes, Foprocine, MediaPro, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

Pays: Mexique.

Durée: 95 min.

Date: 2009.



1

Récompenses du film

Norteado a reçu différents prix en 2009 : le Prix du meilleur réalisateur lors du 50^e Festival du cinéma de Thessaonica, prix de l'industrie de la Casa de América, prix Televisión Española, mention spéciale du jury dans le Middle East International Film Festival, Grand prix pour meilleur film, l'« Etoile d'or » au Festival International du Film de Marrakech en 2010.

¹ Fig. 1, *Norteado*, 2009, support DVD, © Tiburón Filmes, Foprocine, IMCINE.

Rigoberto Pérezcano

Né en 1973 à Zaachila, Oaxaca. Rigoberto Pérezcano est un réalisateur et scénariste mexicain. Après des études de droit, Rigoberto Pérezcano intègre le Centre d'Études Cinématographiques de l'UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), que l'on considère comme l'une de plus prestigieuses universités du monde hispanophone et parmi les plus importantes des Amériques (États-Unis et Canada compris). Après un cursus de deux ans, Rigoberto Pérezcano passe à la pratique. Il arrête ainsi ses études et multiplie ses expériences, à la télévision (notamment pour des spots publicitaires) et dans le domaine de la production.

En 2001, Pérezcano devient boursier Rockefeller pendant son stage aux États-Unis, il écrit le projet *Carmin Tropical*.

Sa carrière artistique commence par la réalisation de documentaires, notamment *Avoir 15 ans à Zaachila (XV en Zaachila, 2002)*, où il présente un portrait d'adolescents de sa ville natale ; et puis *Tula espejo de cielo, 2003*. Il passe à la fiction en 2009 avec le film *Norteadó*. Le film est un drame très inspiré par la vie réelle, à savoir celle de mexicains tentant de rejoindre les États-Unis. *Norteadó* raconte l'histoire d'un jeune fermier d'Oaxaca de Juárez qui tente de traverser la frontière pour aller aux États-Unis.

En *Norteadó* intento crear un vínculo de comunicación de los que se van, con los que se quedan; anhelo hacer una película tan bella en imágenes como en las relaciones humanas, bajo un enfoque natural, íntimo y cercano. De tal manera que aunque *Norteadó* es ficción, se narre de manera cercana al documental: la realidad sin artificios, ni llamaradas de drama que distraigan al espectador del conflicto real¹.

Le film est nommé pour des prix plusieurs fois et remporte l'« Étoile d'or » du festival international du film de Marrakech. Récemment, Pérezcano a tourné son deuxième long-métrage intitulé *Carmin Tropical* qui est sortie en 2015.

¹ Information consultée le 15.01.2013, Disponible à l'adresse : http://www.norteadó.com.mx/presskit_espanol.pdf

A better life

Fiche technique artistique

Réalisateur : Chris Weitz.

Histoire : *The Gardener* de Roger Simon.

Adaptation: Eric Eason.

Genre: Fiction –Drame.

Acteurs: Demian Bichir, Joaquín Cosío, José Julián, Eddie Sotelo, Nancy Lenahan, Dolores Heredia, Gabriel Chavarria.

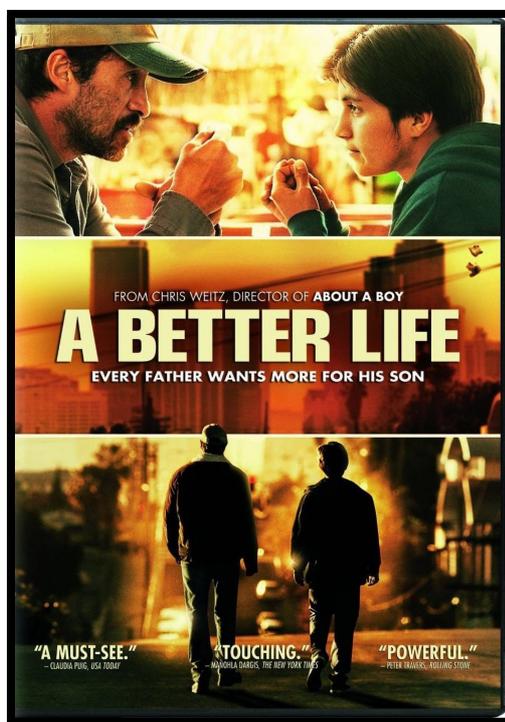
Montage: Peter Lambert.

Musique: Alexandre Desplat.

Production: Summit Entertainment, Lime Orchard Productions, Witt /Thomas Productions.

Pays: États-Unis et Mexique.

Durée: 98 min, **Date:** 2011.



1

Récompenses du film

Prix du Meilleur film au Best Independent Film - 2011 National Board of Review ; il a été nommé à l'Oscar du meilleur acteur dans un rôle principal.

¹ Fig. 1, *A better life*, 2011, support DVD, © Witt/Thomas Productions .

Chris Weitz

Né en 1969 à New York, États-Unis. Chris Weitz est un acteur, producteur et réalisateur américain. Il est l'un de petits fils de Lupita Tovar (1910-...), actrice mexicaine protagoniste du premier film sonore mexicain, *Santa* (1932).

On doit au réalisateur Chris Weitz des films aussi différents que *American Pie*, le sentimental *Pour un garçon*, l'aventureux *À la croisée des mondes : la boussole d'or* et le gothique *Twilight - Chapitre 2 : tentation*.

Après avoir essayé presque tous les genres "mainstream hollywoodiens", Chris Weitz se tourne vers une œuvre plus personnelle. *A Better Life* raconte l'histoire d'immigrés mexicains, c'est bien en raison des racines du réalisateur. En effet, la grand-mère de Weitz était Lupita Tovar, qui avait joué dans le mythique film *Santa*, ainsi que dans la version hispanophone de *Dracula*¹.

¹ Information consultée le 15.01.2013, Disponible à l'adresse : <http://www.imdb.com> et http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=112381.html

Glossaire

Tailles de plan

Le cadrage place aussi à une certaine distance de ce qui est filmé. De plus, on peut avoir l'impression d'être loin ou près de ce qui est mis en scène dans le plan. Cette distance détermine l'échelle des plans, la hiérarchie de leurs différentes tailles. Théoriciens et réalisateurs distinguent les plans suivants :

1. Le plan général (**PG**) qui montre une large fraction du cadre dans lequel se situe le décor et où les personnages sont plus ou moins noyés. Dans un PG, la figure humaine est à peine visible. C'est le cadre des paysages.

2. Le plan d'ensemble (**PE**) qui montre la totalité du décor ; la taille des personnages y est encore réduite, mais des détails commencent à se préciser, même si l'arrière-plan reste dominant. Il sert à situer, car il permet de présenter le personnage dans un environnement.

3. Le plan de demi-ensemble (**PDE**), plus serré que le précédent ; il présente le personnage tout en faisant apparaître le décor dans lequel il évolue.

4. Le plan moyen (**PM**) montre les personnages en pied dans le décor. Une de ses fonctions est celle d'attester : il sert à distinguer un personnage de ce qui l'entoure, lui accorder une importance, le présenter en action.

5. Le plan rapproche taille (**PRT**) dont les personnages sont cadrés au-dessus de la taille (on peut l'appeler plan taille). Les gestes et les expressions y deviennent visibles. Sa fonction principale est celle de souligner, car il permet de saisir les expressions du personnage.

6. Le plan américain ou italien cadre les personnages à mi-cuisses, ce qui permet d'équilibrer les figures et le fond. Il attire l'attention, il donne une importance croissante au personnage et à ses gestes, intensifie éventuellement l'action. (À noter que ce plan est très utilisé dans les conversations entre deux personnages : champ / contre-champ).

7. Le plan rapproché (**PR**) montre les personnages au niveau de la taille ; Bordwell propose aussi le plan rapproché poitrine qui cadre à partir de la poitrine. Ce plan aide à préciser en mettant en évidence les sentiments du personnage.

8. Le gros plan (**GP**) où un visage, par exemple, occupe tout le cadre. Il est celui qui montre la tête, les mains, les pieds ou de petits objets. Il met en évidence une expression du visage, le détail d'un geste, un objet déterminant. Il dramatise

l'action, puisqu'il traduit une dimension intérieure en communiquant au spectateur les sentiments du personnage. Il peut mettre en évidence un objet.

9. Le très gros plan (**TGP**) représente seulement une partie du visage ou un détail d'objet. Il rend les détails gigantesques ; il focalise, il saisit un détail¹.

Table d'abréviations

Plan général (**PG**)

Plan d'ensemble (**PE**)

Plan de demi-ensemble (**PDE**)

Plan moyen (**PM**)

Plan rapproche taille (**PRT**)

Plan rapproché (**PR**)

Gros plan (**GP**)

Très gros plan (**TGP**)

Point de vue (**PV**)

Panote ou panoramique (**P**)

Plan fixe (**F**)

Travelling avant (**TA**)

Travelling en arrière (**TEA**)

Travelling latéral de gauche à droite (**TG**)

Travelling latéral de droite à gauche (**TD**)

Travelling vertical bas (**TB**)

¹ Ci-joint, 9 photogrammes pris d'une des premières séquences de *Norteadó*, 2009, support DVD, © Tiburón Filmes, Foprocine, IMCINE.

Brève histoire du cinéma mexicain

Pour situer le contexte de cette thèse, en termes historiques, je présenterai une brève chronologie qui touchera, de manière globale, les aspects contextuels et historiques du cinéma mexicain. Par ailleurs, cette révision inclura de façon succincte les principales caractéristiques et archétypes produits par le cinéma mexicain du XX^e, ainsi que les débuts du XXI^e siècle.

Il est nécessaire de dire que le Mexique possède une des industries cinématographiques les plus « fortes » de l'Amérique latine, même si cela est discutable. Cette « puissance » est partagée avec l'Argentine, le Brésil et le Chili. De fait, entre les années 1930 et 2000, plus de douze mille cinq cent films qui ont été faits en Amérique latine, 48% correspondent aux productions mexicaines, les 25 et 20% restant viennent du Brésil et de l'Argentine, respectivement¹. Mais comme il ne s'agit que de chiffres, j'essaierai de montrer une brève chronologie de l'histoire du cinéma mexicain.

En m'appuyant sur une citation de l'écrivain Carlos Fuentes, le critique comparatiste Paulo Antonio Paranaguá considère que le cinéma mexicain est toujours dans un incessant va-et-vient :

Depuis ses origines le cinéma latino-américain - et donc mexicain - évoluait dans une relation triangulaire entre l'Europe, les États-Unis et la culture nationale. Selon la période la balance penche davantage dans un sens ou dans l'autre, sans qu'aucun des trois pôles ne disparaisse pour autant complètement².

Pour comprendre cette prémisse, je propose une chronologie qui permettra de suivre les événements historiques qui ont provoqué la naissance, le développement, l'apogée, la décadence, la crise, ainsi que la « renaissance » du cinéma mexicain. En effet, ce déroulement dialectique a une liaison, pas toujours avantageuse, face au cinéma étasunien (hollywoodien) et européen.

De plus, l'industrie que le cinéma requiert pour exister est toujours dépendante de l'État et ses perspectives politiques, parfois paternalistes, favorisantes et nationalistes, et quelquefois largement restrictives, indifférentes, négligentes et néolibérales, comme on verra.

¹ Octavio Getino, "Los desafíos de la industria del cine en América latina y el Caribe", 2007, [Consulté le 05.09.2013], Disponible à l'adresse : <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer22-08-getino.pdf>

² Paul Antonio Paranaguá, *Le cinéma de l'Amérique latine. Le miroir éclaté*, Paris, 2000, p. 229.

Les débuts

Les origines du cinéma mexicain sont parallèles à celles du cinéma mondial. L'arrivée des envoyés de frères Lumière, Gabriel Veyre et Ferdinand Bon Bernard, en 1896, en marque le début. Ces clichés sont diffusés dans des salles de théâtre, à Mexico¹, c'est comme ça que la bourgeoise mexicaine connaît la magie de l'image en mouvement, ensuite elle va chercher à l'imiter.

Lors des années ultérieures, certains mexicains achètent les premières caméras pour filmer. Les exemples plus célèbres sont Salvador Toscano², Guillermo Becerril et les frères Alva. Ils sont des pionniers et enregistrent les premiers documents du Mexique. Ils filment dès la fin du XIX^e jusqu'au début du XX^e siècle.

Les débuts du cinéma (années 1910) filment les clichés de la révolution mexicaine (1910-1917). C'est la première fois qu'une guerre est documentée avec cette nouvelle technologie dans l'Histoire globale. Cet affrontement contribue au développement du cinéma mexicain, dans un esprit documentaire et nationaliste.

Dans les années 10 et le début des années 20, le cinéma mexicain suit le déroulement cinématographique mondiale. On y trouve les règles du montage de David W. Griffith, et les premières imitations mexicaines des réalisations et narrations étasuniennes, italiennes et allemandes. Ce n'est pas étonnant, car comme le dit Paranaguá : « Le mimétisme esthétique est une tentation récurrente dans le tiers monde. Et, malgré l'indigénisme en vogue depuis l'indépendance, le Mexique n'est pas une exception³».

Le cinéma muet et sa période dorée

De 1916 à 1920 prolifèrent les films muets de fiction. Brève période qui est connue comme l'époque dorée du cinéma muet. On y trouve des films fondateurs avec les toutes premières structures narratives du cinéma mexicain, ainsi que les premiers anti-héros, et même les vestiges d'un primitif cinéma noir. Je parle des fameuses productions comme : *Tepeyac* (Fernando Sáyago, 1917), *Tabaré* (Luis Lezama, 1919) et *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919).

¹ Selon cite Emilio García Riera, « Mexique », in *Le cinéma de l'Amérique latine : Pays par pays*, Paris, Éditions L'Herminier, 1981, p.365

² Monique Blaquièr-Roumette et Bernard Gille, *Films des Amériques latines*, Paris, Éditions du temps, 2001, p. 361-403.

³ Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma Mexicain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 17.

Du muet ou cinéma sonore

À la fin des années 20, deux films latino-américains issus du cinéma hispano¹, faits par Hollywood, se disputent le privilège d'être « le premier film parlant espagnol ». Je parle de *Sombras habaneras* (René Cardona, 1929) et *Sombras de gloria* (Andrew L. Stone, 1930), films qui n'ont pas été très bien accueillis à cause de leur manufacture hollywoodienne.

C'est le cinéma mexicain qui remporte le succès avec la production de son premier long métrage sonore intitulé : *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Non sans polémique, ce film est considéré comme le premier issu de l'industrie mexicaine. D'ailleurs, le spécialiste en histoire du cinéma mexicain, Emilio García Riera² affirme que *Santa* fournit l'archétype à des dizaines et des dizaines d'héroïnes (et de films) semblables dans le cinéma en question. C'est avec *Santa* que naît le mélodrame « lupanaresque³ », il est un lointain antécédent du mélodrame « prostibulario » à moralité douteuse, selon dit Paranaguá.

En 1933, le Russo-chilien Arcady Boytler et le Mexicain Raphael J. Sevilla filment *La mujer del puerto*. Ce film contribue à la consolidation de l'archétype de la femme prostituée dans le cinéma mexicain, avec une esthétique héritière du expressionnisme allemand.

En 1931, le célèbre Sergei Eisenstein choisit de faire un film sur le Mexique avec Édouard Tissé et Grigori Alexandrov. Ce projet ne va pas à son terme⁴, cependant le passage du réalisateur russe par le Mexique laisse des traces et des fortes influences pour l'avenir ; notamment dans les futurs films indigénistes, ainsi que dans la composition photographique.

Des années plus tard, Fernando de Fuentes produira deux films mythiques : *El compadre Mendoza* (1933) et *i Vámonos con Pancho Villa!* (1935). La mise en

¹ Au début des années 1930 apparaît le cinéma dit hispano. Il est l'une des premières tentatives d'Hollywood pour conquérir le marché espagnol et latino-américain. Ce sont des versions en espagnol de grands succès hollywoodiens. Les films hispanos se produisent à Hollywood ainsi qu'aux studios de Joinville-le-Pont, en France. Mais le caractère hybride et artificiel de ces centres de production cosmopolites, rassemblés à la va-vite, a suscité partout dans le monde hispano un très fort rejet, ce qui a fait que ces films sont immédiatement passés à la trappe, enfermés dans leurs boîtes. C'est pourquoi, ces films sont les plus méconnus de l'histoire du cinéma en espagnol. Pour plus d'information, lire Paulo Paranaguá, « América latina busca su imagen », p. 212-213, in *Historia general del cine. Volume X*, Madrid Editorial Cátedra, 1996.

² Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 370.

³ Du mot « lupanar » en espagnol, « bordel » en français.

⁴ « Eisenstein perd la propriété de ses rushes, ce n'est qu'en 1979 qu'Alexandrov réalisera une version « la plus proche possible de ce que voulait Eisenstein ». Ainsi monté, *iQue Viva México!* apparaît comme un mélange subtil de fiction et de documentaire qui replace le Mexique d'aujourd'hui dans la force de son Histoire », Information prise sur L'œil sur l'écran, [Consulté 7.01.2015], Disponible à l'adresse : <http://films.blog.lemonde.fr/2011/07/03/que-viva-mexico-eisenstein>

scène de la Révolution de 1910 que De Fuentes propose dans les deux films a une lucidité et un esprit critique indénouables.

Nous sommes loin de l'édulcoration et de la truculence qui prévaudront par la suite. *El compadre Mendoza* démarre d'emblée sur un ton anti-épique [...]. La mise en scène accumule avec bonheur les mouvements insolites et peu orthodoxes de la caméra, des cadrages et des angles surprenants, les transitions rapides par l'association de détails¹.

Ces films appartiennent au cinéma artisanal. Un cinéma qui expérimentait et prenait plus de risques argumentatifs, narratifs et formels que les films qui les suivront. Les deux œuvres sont préliminaires à la naissance de l'industrie cinématographique mexicaine et son époque d'or.

L'âge d'or : « La quête de la mexicanité »

Une fois conclue la Révolution de 1910, l'invention de la mexicanité est en marche et le cinéma servira à sa consécration. Le Mexique vit son « âge d'or » durant et après la Guerre Civile Espagnole et la Seconde Guerre mondiale. La politique et la croisade nationaliste des présidents comme Lázaro Cárdenas (1934-1940) et Manuel Avila Camacho (1940-1946) permettent le développement du cinéma mexicain². Mais ce succès n'est pas qu'un produit d'efforts nationaux, sinon une série d'événements favorables pour ce cinéma. Selon García Riera, lors de la Seconde Guerre mondiale, Hollywood s'intéresse au Mexique.

Considéré comme un allié idéologique essentiel, on donne à son cinéma des équipements neufs, des techniciens, on fait des coproductions et on lui envoie des réalisateurs [...]. Évidemment ces faveurs furent payées par l'intervention de la Columbia Pictures dans la production et l'exploitation de films mexicains qui se prolonge des années durant¹.

La fin des années 30 et les années 40 sont la période la plus productive du cinéma au Mexique. De fait elle est connue comme "la época de oro", « l'âge d'or ». C'est dans ce temps que les figures mythiques et archétypales des hommes forts

¹ Paranaguá, *op.cit.*, p.10.

² « Un décret rend obligatoire la programmation d'au moins un long métrage national dans les salles (1939), pour surmonter les résistances d'un marché tourné vers la production importée. Mais, après, la réglementation de la censure instaure un contrôle préalable du scénario (1941) », *ibidem*, p. 18.

(“machos”), des femmes soumises, et des prostituées sont officiellement établies. Ces archétypes des héros et des héroïnes sont porteurs de valeurs et d’une fierté nationaliste qui sera fortement développée dans le mélodrame.

El melodrama no es sólo uno de los principales géneros de América latina: consituye la quintaesencia del cine mexicano. El melodrama impregna todos los géneros en México: el film histórico y épico, el musical y hasta la comedia².

On trouve ce mélodrame, sous la forme de comédie, avec le film fondateur de l’époque d’or du cinéma mexicain : *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes³, 1936). Ce film rencontre un succès sans précédent. Il est le premier long métrage que cette industrie cinématographique naissante exporte dans le monde. Il s’agit de la première œuvre filmique qui repose sur les archétypes principaux à l’origine d’un cinéma qui légitimera l’invention de la mexicanité dans la comédie ranchera (rurale, paysanne).

En effet, *Allá en el Rancho Grande* porte sur un monde rural idyllique et bucolique où la musique est aussi fondamentale, car elle renforce l’aspect festif du Mexicain. Avec le film de De Fuentes, la cinématographie mexicaine se transforme en la troisième industrie la plus puissante d’Amérique⁴. De plus, la comédie ranchera, amplement chantée, devient le premier genre national par excellence, comme l’affirme Paranaguá. *Allá en el Rancho Grande* présente l’archétype du “macho criollo”, une figure clé pour les mélodrames qui prévaudront par la suite.

Durant les années d’or, il y a une production annuelle de 100 films en moyenne⁵. L’un des buts est d’inventer une mexicanité qui se consolide via un cinéma sponsorisé par les politiques gouvernementales.

En effet, « le Mexique a poussé plus loin qu’aucun autre pays latino-américain (excepté Cuba) la logique de l’intervention de l’État dans le cinéma¹ ».

En faisant une analogie avec les spectateurs Étasuniens contemporains « qui ont eu besoin du western pour leur apporter un passé mythique, quasi utopique, dans lequel ils sont valorisés comme individus et deviennent membres

¹ *Ibid.*

² Paranaguá, “América latina busca su imagen”, 1996, *op.cit.*, p. 238-239.

³ Fernando de Fuentes a marqué le cinéma mexicain pour le meilleur et pour le pire.

⁴ Chiffre variable selon les auteurs révisés. [Consulté le 04.11.2013], Disponible à l’adresse: <http://reformas.sdpnoticias.com/reforma-hacendaria/2013/09/21/la-reforma-hacendaria-y-sus-repercusiones-en-la-industria-del-cine>

⁵ Emilio García Riera, *op.cit.*, p. 370.

d'une société dont les valeurs et les croyances sont enracinées dans des réalités stables de la terre elle-même»². Les spectateurs mexicains ont eu besoin des mélodrame pour affirmer leur identité postrévolutionnaire.

Cette quête de "mexicanidad" coûte donc cher et est très critiquée, Charles Ramirez Berg³ la compare à un jeu de la bourgeoisie intellectuelle mexicaine, un jeu dont elle cherche à maintenir des structures de pouvoir dominantes qui, à travers une standardisation de contenus, masquent des problèmes plus sérieux. De plus, les intérêts étasuniens expliquent le triomphe des productions mexicaines pendant « l'âge d'or », dont la "mexicanidad" est la représentation hégémonique.

Certains journalistes, dans les rubriques de spectacle, plaidaient pour un cinéma mexicain capable de porter à l'écran ses traditions, son histoire, ses paysages [...]. Malheureusement, ce nationalisme cinématographique se limitait aux traits les plus superficiels sans se permettre la moindre allusion à ceux qui pouvaient distinguer les régions du pays entre elles ou encore dans son passé historique⁴.

La représentation de la mexicanité devient une tradition totalitaire grâce aux cinéastes qui créent une véritable imitation du cinéma hollywoodien, mais avec des histoires mexicaines faites par des Mexicains.

L'exemple le plus notable est *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) mélodrame sur les indiens humbles, qui est honoré dans le premier Festival de Cannes en 1946, ce qui permet la reconnaissance internationale du cinéma mexicain et la légitimation de son « âge doré⁵ ». Avec ce mélodrame indigéniste et mexicaniste, Emilio "el Indio" Fernández se consolide comme l'un des plus célèbres réalisateurs mexicains.

Sa filmographie a une très forte identité mexicaine et traite de thèmes mélodramatiques lourds : couples déchirés, mères et prostituées sacrifiées, le tout avec une photographie singulière, signée Gabriel Figueroa, et axée sur les paysages de désolation du pays. Il puise également son inspiration dans l'art précolombien⁶.

¹ Paranaguá, *Le cinéma Mexicain*, 1992, *op.cit.*, p. 18 et 19.

² John Belton cité par François Jost, *Les nouveaux méchants*, Paris, Bayard, 2015, p. 22.

³ Ma propre traduction, Charles R. Berg, *Cinema of Solitude*, University of Texas Press, 1992, p. 5.

⁴ Monique Blaquièrre-Roumette, *op. cit.*, p. 367.

⁵ Ma propre traduction, Ramirez Berg, *op. cit.*, p. 5.

⁶ Hugues Derouard, « L'âge d'or du cinéma mexicain », [Consulté le 13.01.2016], Disponible à l'adresse: <http://www.mexique-voyages.com/culture/litterature-cinema/l-age-d-or-du-cinema-mexicain.php>

En général, les réalisateurs de la période dite classique - Fernando de Fuentes, Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo et Ismael Rodríguez, parmi d'autres - appliquent les archétypes et formules institutionnalisées par le cinéma hollywoodien au style mexicain.

En même temps que le pétrole (1938), le Mexique nationalise pour ainsi dire les principaux genres hollywoodiens, et leur confère des traits originaux. Le mélodrame, la comédie picaresque, la comédie musicale, le drame urbain ou faubourien puissent leurs sources sous d'autres horizons, certes, mais possèdent au Mexique leurs caractéristiques propres¹.

Des genres comme le western ou les films noirs sont transposés. Dans le premier cas, le résultat est une "comedia ranchera" dont la formule majoritaire est la représentation d'un ruralisme idéalisé, presque toujours musicalisé, plus un solide "star-system" formé par nombreuses vedettes comme : Maria Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Jorge Negrete, Arturo de Córdoba, Tito Guizar, les frères Soler, Silvia Pinal, Marga López, etcetera.

Aucune autre cinématographie latino-américaine n'a pas réussi à créer des mythologies aussi reconnaissables. Pris au piège du star system, le cinéma mexicain produit aussi des personnalités qui nient ses propres archétypes : le cas le plus flagrant est celui de María Félix, une femme dotée de caractère, capable de s'approprier le machisme et d'inverser les rôles traditionnels².

Avec ces ingrédients, voire les archétypes des héros et des héroïnes, ainsi que les figures comiques du "pícaro" et du "pelado³", personnifiées respectivement par Germán Valdés "Tin Tan" et Mario Moreno "Cantiflas", le cinéma mexicain connaît le succès en Amérique latine et en Europe, notamment en Espagne, mais toujours en s'appuyant ou en imitant des structures déjà prouvées.

¹ Paranaguá, *Le cinéma Mexicain*, 1992, *op.cit.*, p. 14.

² *Ibid.*

³ Au Mexique le mot "pelado" est associé au clochard.

La crise (Années 50 et 60)

Néanmoins, cette formule finit par s'épuiser, et si j'y ajoute la concurrence inégale avec le cinéma hollywoodien autrefois « ami » du mexicain, ainsi que l'apparition de la télévision, « l'époque dorée » commence son irréversible décadence à la fin des années 50. Le mirage de l'époque d'or de l'industrie du cinéma mexicain, à l'ombre d'Hollywood, commence sa fin.

L'industrie mexicaine a usé et abusé de quelques genres, en temps record : comédie ranchera, mélodrame familial, puis comédies picaresques, drames religieux, adaptations de la littérature universelle, drames urbains¹.

Toutefois, pour préserver le rythme du travail du cinéma obtenu lors de « l'âge doré », les maisons de production baissent les prix de création filmique. Les films à bas budget, tournés en peu de temps et de mauvaise qualité, prolifèrent. La crise du cinéma est visiblement liée au contexte historique et économique du pays.

Cependant, de nouveaux auteurs produisent des films que la critique de l'époque considère comme les premières tentatives de « cinéma indépendant » : un cinéma qui fait une contrepartie aux productions médiocres et industrielles d'autrefois.

Dans les années 50 je trouve de nouvelles figures, notamment des « lutteurs masqués » qui constituent l'archétype d'un nouveau héros mexicain. Je parle du cinéma de « luchadores », de catcheurs, qui combattent des êtres fantastiques. La réception du public de l'époque est plutôt bonne.

Les travaux des réalisateurs comme Chano Urueta ou Bénito Alasraki en sont l'exemple. Mais la plupart des cinéastes continue à faire des commandes de comédies « rancheras », « films d'aventures », ou mélodrames familiaux, en général de bas étage, qui continuent à revendiquer la mexicanité et la nostalgie de la ruralité.

Enfermés dans un microcosme trompeur, évoluant à contrecourant du reste de l'Amérique latine, les cinéastes mexicains ne trouvent pas leur voie, n'arrivent pas à consolider leur situation. [...] Les tentatives de renouvellement des années 60 ont

¹ Paranaguá, *op.cit.*, p.17.

été surtout thématiques. La question d'un autre langage, n'a quasiment pas été posée, à la différence de ce qui se passe au Brésil, à Cuba, en Argentine¹.

Parallèlement, Luis Buñuel, cinéaste aragonais exilé au Mexique, réalise au Mexique certaines des œuvres les plus importantes de sa filmographie². Il est l'un des seuls réalisateurs de l'époque à revitaliser le cinéma mexicain, grâce à des œuvres comme : *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *Susana. Demonio y carne* (1950), *El* (1952), *Ensayo de un crimen* (1955), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) et *Simón del desierto* (1965).

Buñuel est loin du cinéma hégémonique où la mexicanité est représentée par la tradition d'un idyllique monde rural. De fait, c'est lui qui présente la première image « authentique » du Mexique, de ses bas-quartiers et bidonvilles, qui sont montrés dans *Los olvidados*, où Buñuel montre un regard à la fois aigu et distancé. C'est aussi avec lui qu'apparaissent de nouvelles figures d'anti-héros, les anti-comédies rancheras, ainsi que les récits critiques envers la société mexicaine.

Le « Nouveau Cinéma Mexicain », ou « le cinéma d'État »

Durant les années 70 le cinéma est confronté à des problèmes économiques, ainsi qu'à la diminution du nombre des spectateurs. En revanche, selon Emilio García Riera, cette décennie représente la consolidation des cinéastes qui appartiennent à un mouvement plus réflexif, initié aux années 60, souvent connu comme le « nouveau cinéma mexicain ».

Il s'agit aussi d'une nouvelle génération diplômée du « Centre Universitaire d'Études Cinématographiques » (CUEC). Ce sont des jeunes inspirés par les avant-gardes européennes, la « nouvelle vague française » ou le « néoréalisme italien ». Ils donnent un nouveau souffle au cinéma mexicain, mais également sponsorisé par le gouvernement de Luis Echeverría (1970-1976), c'est pourquoi cette période est aussi considérée comme l'époque du « cinéma d'État ».

Entre 1970 et 1976 l'État mexicain augmente sa participation directe dans l'industrie cinématographique. Son intervention et la concentration du pouvoir sont plus importantes que dans toute l'histoire du cinéma mexicain³.

¹ *Ibidem*, p. 19.

² Il travaille simultanément durant les « années dorées » et aussi lors de la décadence du cinéma mexicain, voir la période de 1946 à 1965.

³ Ma propre traduction, Paola Acosta, *La apertura cinematográfica. México 1970-1976*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1988, p. 26.

Malgré cela, les historiens comme les théoriciens ne considèrent pas le « nouveau cinéma mexicain » comme une révolution stylistique, ni comme projet collectif, ni comme engagement social de groupe, ni comme mouvement, sinon comme une période qui doit être jugée par rapport aux talents individuels de ses membres¹.

Le « nouveau cinéma mexicain » a le mérite de réunir un grand nombre de réalisateurs avec des films de meilleure qualité et intention. Mais le mouvement n'a pas de projet stylistique bien défini, ni de caractère militant comme on a voulu le croire [...]. Cette tentative pour donner une dignité au cinéma en tant qu'art et comme moyen de communication est une rupture brutale avec les traditions².

Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, Paul Leduc et Jaime Humberto Hermosillo sont considérés comme les plus notables réalisateurs de la période. Ils proposent des nouvelles esthétiques et narrations audiovisuelles adressées à un public plus sélectif, disons plus critique et moins traditionnel. Parmi leurs travaux, on trouve les premiers films où la tradition hégémonique de la mexicanité est mise en question par le biais des récits plus recherchés et complexes.

Les archétypes de l'idyllique Mexique rural sont brisés par des figures et des narrations plus transgressives et proches des avant-gardes européennes. Parmi les films les plus représentatifs de ces cinéastes il y a : *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972), *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1973), la trilogie *Canoa*, *El Apando* et *Las poquianchis* (Felipe Cazals, 1975), *La pasión según Berenice* (Jaime H. Hermosillo, 1976), *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976) et *Cananea* (Marcela F. Violante, 1978). Selon G. Riera, ils sont parmi les meilleurs films produits de 1970 à 1976. Cette période du nouveau cinéma, ou cinéma d'État, fini lors du mandat présidentiel du Miguel Lopez Portillo (1976-1982)¹.

Jusqu'ici, on a vu lors de cette chronologie du cinéma mexicain, il est clair que son évolution a longtemps échappée à la succession de mandats présidentiels. Comme résume Antonio Paranaguá dans la périodisation suivante :

1896-1916 : Nomadisme primitif et documentaire de la Révolution ;

1917-1930 : phase de mimétisme vis-à-vis du cinéma de fiction étranger ;

¹ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 391.

² *Ibid.*

- 1931-1936** : période sonore, artisanale et expérimentale ;
1937-1946 : apogée du cinéma industriel, avec ses genres et codes figés ;
1947-1964 : décadence de l'industrie, répétition dégradé des formules ;
1965-1976 : tentatives de rénovation, timide apparition d'un cinéma d'auteur et regain de nationalisme.
1977 : étape de démantèlement de la cinématographie².

La décadence (Années 80 et 90)

L'esthétique visuelle et le réalisme fondé dans les années 70 sont abandonnés. Le cinéma des années 80 est son antithèse. Visiblement, la mexicanité est loin d'être un aspect primordial pour l'État, non plus pour le cinéma. La production commerciale est critique, au niveau de quantité et du contenu, les films de bas étage pullulent et les spectateurs disparaissent presque.

De fait, à partir de cette décennie le sexe, la comédie « bon marché », les films d'action, ou de chanteurs de mode, sont les sujets centraux. C'est l'époque des déchets, des films de prostituées. Cette période est connue sous le nom du cinéma de "ficheras" ou "cabareteras". En ce qui concerne les archétypes de ce cinéma, le Mexicain est passé d'un héros fort à un "pícaro³" de bas étage, et la figure de la prostitué est poussée au maximum, elle est un décadent et ridicule objet de désir.

Suite à une tentative de réparer les dégâts filmiques, le gouvernement de Miguel de la Madrid (1982-1988) crée l'« Institute Mexicain de la Cinématographie » (IMCINE). Le but est de sauver le cinéma mexicain et revenir à l'« âge d'or ». L'IMCINE essaie de financer des produits nouveaux et originaux, mais le cinéma national est déjà un synonyme d'ennui et de mauvaise érudition. Le public ne retourne pas dans les salles.

Lors des années 90, l'industrie cinématographique est privatisée par le président Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). L'état du cinéma approfondie sa crise, sa santé est critique. D'ailleurs, en 1995 seulement six films sont produits.

Néanmoins, dans cette décennie émerge aussi une sorte de « renaissance du nouveau cinéma mexicain ». Cette période marque le début d'une nouvelle génération de réalisateurs diplômés des écoles du cinéma : Maryse Sistach, María

¹ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Ed. Océano, 2004.

² Paranaguá, *op.cit.*, p. 22.

³ Malin, coquin.

Novaro, Busi Cortés, Roberto Schneider, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón et Carlos Carrera, en sont les figures les plus importantes. Ils proposent des esthétiques et narrations plus réussies ; d'une certaine manière leurs travaux rejoignent les cinéastes comme Felipe Cazals, Jorge Fons, Humberto Hermosillo et Ripstein. Dans l'ensemble, leurs œuvres construisent une nouvelle idée de la mexicanité, beaucoup plus critique, multiple et contemporaine.

Rojo amanecer (Jorge Fons, 1989), *El bulto* (Gabriel Retes, 1991), *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1991), *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991), *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *La tarea prohibida* (Jaime Humberto Hermosillo, 1992), *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993), *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1995), *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1996), *Crónica de un desayuno* (Benjamín Cann, 1999), *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), et *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999), entre autres films vont finir par attirer l'attention du public et de la critique mexicaine.

Le « re-nouveau » cinéma mexicain du XXI siècle

Le début des années 2000 est particulier, car le cinéma mexicain est à nouveau reconnu par la Critique de Cannes grâce à des succès isolés. Je parle du bouleversant *Amores Perros*¹ (Alejandro González Iñárritu, 2000) : une fois qu'il a reçu le Grand Prix de la Semaine de la Critique de Cannes en 2000, il a réussi à remplir les salles par des mexicains qui regardent des films mexicains, comme autrefois.

Suite à une telle « légitimation » du cinéma mexicain, un effet d'effervescence se produit nationalement et internationalement ; *Y tu mamá también*² (Alfonso Cuarón, 2001), un film qui sera aussi nominé à l'Oscar pour meilleur scénario original en 2002. En particulier, ces deux œuvres proposent des narrations bien réussies sur une nouvelle mexicanité, où les différentes couches sociales et économiques du pays sont représentées. Malheureusement, la réussite de ces deux films engendre l'exode de ses réalisateurs vers Hollywood, comme

¹ Lors d'Oscars, ce film est aussi nominé au meilleur film étranger en 2001.

² Par ailleurs, après leurs débuts dans le cinéma mexicain, les réalisateurs Alfonso Cuarón et Alejandro González Iñárritu ont émigré aux États-Unis. Depuis la première décennie des années 2000, ils sont partis sans « billet de retour » à Hollywood. Avec *Gravity*, en 2014, Alfonso Cuarón a reçu l'Oscar pour meilleur film ; en 2015 et 2016, Alejandro González Iñárritu a eu la même récompense avec *Birdman et The Revenant*. Ils font partie d'une fuite de talents qui cherchent conquérir l'« American Dream ».

autrefois. Cette liste se renforce par des noms comme : Guillermo del Toro ou Luis Mandoki, parmi d'autres.

Simultanément, des cinéastes comme: Carlos Reygadas, connu par des films comme *Japón* (2002), *Batallas en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2007), *Post Tenebras Lux* (2011) ; Carlos Carrera réalisateur de travaux comme : *La mujer de Benjamín* (1991), *El héroe* (1993), *El crimen del padre Amaro* (2002) ; ainsi que Michel Franco pour *Daniel y Anna* (2009) et *Después de Lucía* (2012) sont lauréats par la Critique de Cannes des dix dernières années, ce qui légitime les nouvelles esthétiques du cinéma mexicain non commercial à l'étranger.

Des nouveaux réalisateurs apparaissent : Fernando Eimbcke, Amat Escalante, Luis Estrada, Michael Rowe, Gerardo Naranjo, Everardo González, Everardo Gout, Eugenio Polgovsky, Claudia Sainte-Luce, Rigoberto Pérezcano et Juan Carlos Rulfo, entre autres. Avec beaucoup d'efforts et des problèmes financiers, cette nouvelle génération fait « vivre » le cinéma.

D'après l'IMCINE¹, la production filmique augmente depuis plus de 10 ans. En 2007, 75 films sont produits. Cependant, seulement 45 sont projetés dans des salles. C'est pourquoi le critique Jorge Ayala², affirme qu'au Mexique de nos jours le cinéma produit plus que ce que le public regarde. Ce cinéma continue à survivre.

Toutefois, la question qu'on peut se poser légitimement est de savoir si le cinéma mexicain est entré dans une nouvelle phase ou bien si ces nouveautés récentes ne constituent qu'un sursaut sans lendemain³.

Tout au long de son histoire, le cinéma mexicain a connu des hauts et des bas, évolution partagée avec celle des autres cinémas nationaux de l'Amérique latine. En général, le développement de ce cinéma est dialectique. L'industrie mexicaine a toujours dû concurrencer la vaste et solide industrie hollywoodienne.

Certainement, l'invention gouvernementale de la mexicanité a guidé et influencé le parcours de son cinéma, mais de nos jours les quêtes identitaires ne sont plus les mêmes. En tout cas, elles sont loin d'être homogénéisées ou hégémoniques comme celles des années 40 ; il semblerait qu'elles, comme le

¹ Institut Mexicain de la Cinématographie.

² Cité par Camilo de la Vega, "Jorge Ayala. Falacias del cine mexicano", [Consulté le 01.07.2013], Disponible à l'adresse: <http://www.laotrarevista.com/2011/01/jorge-ayala-blanco-falacias-del-cine-mexicano/>

³ Paranaguá, *op.cit.*, p. 23.

cinéma mondial en général, ont la forte tendance à imiter les productions hollywoodiennes.

En effet, « le Mexique est un pays où les tentatives de renouvellement ont été souvent frustrées¹ ». De plus, les historiens comme les théoriciens soutiennent que le cinéma mexicain n'a jamais eu de véritable mouvement esthétique des auteurs. Il y a toujours eu une division parmi les créateurs. Ce manque de solidarité n'a jamais aidé le développement de l'industrie filmique mexicaine.

Il ne faut pas oublier que le cinéma a besoin non seulement de la production, mais aussi de la distribution, seule manière qui permet de faire une certaine audience. On sait que le parcours de cet amalgame industriel est aussi incessant.

L'histoire du cinéma mexicain a beaucoup dépendu – et dépendra- des aides ou des empêchements gouvernementaux, car il s'agit d'une présumée industrie qui sollicite plusieurs éléments pour fonctionner.

C'est dans ce contexte que je considère important de travailler sur les productions mexicaines, dans le but d'approfondir non seulement la création filmique, mais aussi la réflexion théorique des constructions filmiques mexicaines.

¹ *Ibidem*, p.19.

Entrevista a Rigoberto Pérezcano

Vía Skype, en enero de 2016, prácticamente al final de esta investigación, realicé una entrevista con Rigoberto Pérezcano, realizador de *Norteadó*. Cito, en su idioma original, fragmentos de este diálogo como información complementaria a la tesis.

Norteadó tiene la particularidad de ser una película en donde las fronteras entre el documental y la ficción se confunden. Puesto que el guión establece una de las principales diferencias entre ambos formatos, cuestioné a Pérezcano sobre dicho tratamiento. Se le interrogó además sobre los aspectos documentales en el rodaje de la película, así como la idea de trabajar, filmicamente hablando, sobre la problemática de la frontera y la migración.

¿Cómo se trabajó el guión ?

En ese tiempo tenía una amistad con Edgar Sanjuan. Él llegó y me ofreció que leyera el guión. [...] Le comenté que no me gustaba de qué iba la película. Así que le dije que la condición que le ponía para trabajarla, era que yo tenía el tratamiento final del guión. Él aceptó la propuesta y empecé a hacer cambios drásticos. Estos cambios vinieron porque [...] el tema de la migración es muy complicado, no solamente como fenómeno social, sino también como arte, como cine, sobre todo la filmografía previa a todo lo que se ha hecho sobre la frontera.

Al ser mi ópera prima yo quería hacer una película, que no tuviera un parecido a otras películas. Eso era lo que me generaba el gusto por hacer esa película. Por eso reescribí todo el guión.

Haciendo mi investigación de personajes, de migrantes reales que han viajado, que han pasado, encontré que en toda esta tragedia, en todo este fenómeno había ciertos rasgos de simpatía, de comicidad en lo que ellos contaban. Eso me gustó mucho, porque cada vez que yo entrevistaba a un migrante, o a un conocido que pasaba ilegalmente, nunca vi como una lágrima, ni un llanto. El peligro del cruce clandestino ya lo traen marcado. Ya asumieron desde generaciones pasadas que van a tener que emigrar en algún momento para buscar una mejor calidad de vida.

Como a mí me gusta mucho la comedia, me puse a trabajar en una película de migración que hablara en comedia, pero que no se mofara del fenómeno, sino que la comedia venía con los personajes, con la anécdota, con el final sobre todo.

Pero, creo que esta dosis de comedia no demeritó, ni quitó el drama de lo que refiere la migración. Creo que el resultado que ha tenido y que sigue teniendo *Norteado* es mucho por cómo lo escribí. Fui muy respetuoso del tema, pero no quería reiterar el drama y lo triste que resulta el fenómeno de la migración.

Esa fue la idea, hacer una película que fuera diferente a todas las que había visto, hasta ese momento, sobre migración. Quería hacer una película que diera esperanza, con personajes que, pese a estar incómodos ante su realidad, siguen preservando esa comicidad tan particular del mexicano, por reírse de su tragedia. Eso era lo que quería hacer, y eso fue lo que resultó *Norteado*.

¿De dónde surgió la idea de trabajar el tema migratorio ?

Yo vivo en un pueblo que se llama Zaachila, uno de los pueblos del valle de Oaxaca. Yo nací ahí y siempre encontré gente, amigos, conocidos, familiares que han emigrado. Sabía que el tema era muy reiterado, al vivir en una zona, en un país que tiene que ver con la frontera con Estados Unidos. Lo ves en las noticias, en el arte, la televisión.

Yo tenía mucho respeto hacia las películas que hablan sobre el tema y que me gustan y respeto muchísimo, pero la temática fue porque llegó este guión, y tras poner mis condiciones, escribí el último tratamiento del guión y terminé el corte final de la película. Ahí aparece *Norteado*.

Si me preguntas si volveré a hacer otra película sobre migración, obvio no lo voy a hacer. Pero creo que salí bien librado. *Norteado* fue la película mexicana más premiada en el 2010. Generó muchas expectativas, muchas sorpresas. Las películas antecedieron a *Norteado* fueron muy importantes para su realización.

Documental y ficción ¿Por qué combinar ambos formatos ?

Para mí la frontera significa, dejar de ser algo que eres. Y todo tiene que ver con un simple muro. Pasas al otro lado y ya no es exactamente lo mismo. A pesar de que hablan español. A pesar de que encuentras mucha gente de Latinoamérica. A pesar de todo lo que implica Latinoamérica al lado de Estados Unidos. Siempre hay una similitud, pero por algunos motivos : de repente cambia algo. Yo por ejemplo, siempre que entro a Estados Unidos, siento que hay un cambio, que todo radica en transformación, en migración, en sentidos que no encuentro en México.

Antes de filmar *Norteado*, venía del documental. Me gusta mucho el documental. Siento que es la herramienta que me dio elementos para llegar a la ficción. Quiero seguir haciendo documentales, no sé en qué momento, porque las

ficciones me están llamando más. Pero, de que me gusta el documental, me gusta muchísimo y no podía yo abandonar.

El documental me hace sentir muy cómodo cuando estoy filmando. Me gusta que la gente se cuestione mucho qué está viendo. [...] Sin embargo, se siente seducido por esa mezcla. Previo a la película, me interesaba mucho que tuviera los rasgos de un documental sin serlo. Uno de los principales halagos que tengo con *Norteadó* es que la gente piense que está viendo un documental y no una ficción.

Aspectos técnicos de *Norteadó* durante el rodaje

Siempre quise que la filmación fuera como un documental. Cámara en mano. Luz natural. No adelantarnos a lo que está pasando en la vida de los personajes. Otro director quizás se pasa del otro lado y espera de lado de Estados Unidos, con su cámara puesta a la entrada. Pero dijimos: nosotros ya no entraríamos ahí, porque sería como un corral. Correr un riesgo con Andrés, si lo agarran, que lo agarren. Pero ¿por qué tenemos que entrar con él? Andrés viene delante de nosotros y en el momento que cruce la frontera: aquí nos quedamos, porque tenemos que asumir que estamos filmando un documental. Si nosotros entramos, estamos seguros de que ya tenemos permiso, de que nuestras visas están en orden, de que van a regresar. [...] Pero yo quería que la cámara se detuviera ahí. Decir esa ya es su vida. Igual ya no lo volvemos a ver y ya se acaba la película. Sin embargo, lo vuelven a agarrar y otra vez empieza la historia, y asumimos que Andrés nos llamó y que está en el centro de detención y que todo es ficcionalizado. La película es una ficción, pero con las líneas, las herramientas y el lenguaje de un documental. Cámara en mano y un tripié. No hay dollies. Ni nada.

El rodaje

Estuvieron como 15 o 20 personas trabajando. Como quería que fuera como un documental, improvisamos mucho. Jugamos con los elementos de la realidad que estaban ahí. [...] Hay muchísimas cosas dentro de la película que se improvisaron. Como cuando Andrés está viendo por el muro a los migrantes que realmente estaban cruzando. Filmamos muchos movimientos que no estaban dentro del guión, pero que a la película le servían muchísimo.

¿Hubo permisos para filmar?

No había permisos, pero, nunca pisamos suelo norteamericano. Sin embargo, la Border Patrol nos observaba desde lejos. Como nos veían a menudo sabían que estábamos filmando una película.

Hubo un momento muy chistoso en el desierto. Cuando “atrapan” a Andrés había una patrulla en el rodaje. [...] Y fue muy chistoso, veían que había una Border Patrol del lado mexicano, entonces no entendían qué pasaba. Decían : ¿Por qué ? ¿Qué está haciendo este cabrón del lado mexicano ? Ahí entendieron que estábamos haciendo un documental, y dijeron no es una Border Patrol, es una camioneta que ellos pintaron como Border Patrol. Pero, también estaban angustiados, porque decían : ¿qué está haciendo nuestra gente rodeada de mexicanos ? Esos fueron los primeros días de filmación. Al ser un desierto, la Border Patrol no tiene muy claro dónde empieza México y dónde termina Estados Unidos.

Las locaciones

En el desierto de Mexicali, en los Algodones. Las filmaciones del muro se hicieron en Tijuana, en la colonia que, paradójicamente, se llama colonia Libertad.

Locaciones reales. Siempre quise filmar como si fuera un documental. Todo era un poco cercano al neorrealismo italiano o al cinema verité.

¿Cuánto tiempo dura realmente esa travesía por el desierto ?

Esa travesía les puede llevar entre tres y diez días, más o menos, si no se pierden. Es muy dramático ver que los últimos mexicanos tienen latas de atún. Les procuran suero, mucho cuidado. En otras partes de la frontera mexicana, pueden pasar semanas para cruzar.

Elipsis breves. Trayectos cortos y estancia larga ¿Por qué el personaje se estanca en Tijuana ?

Porque lo que me interesaba, era hablar de la migración, sin estar en Estados Unidos. Si bien se habla de la migración, lo que me interesaba era hablar sobre lo qué significa México. [...] Por eso, el traslado de su pueblo a Tijuana fue muy corto, pero se alarga por saber quién es. Él no pertenece en nada al norte. Y se queda estancado en Tijuana, porque eso era lo que yo quería. Contar la historia en México, diciendo : Ya estoy dejando mi país. Ya estoy dejando lo poquito que soy yo. Que puedo comer, puedo bailar, puedo beber, puedo ligarme a estas mujeres. Y ya del otro lado, pues ya no sé qué vaya a ser.

Siempre fue mi idea. [...] Siempre dije : hay que dejar en la duda al espectador. De saber si pasó o no pasó. No me importa si está en Estados Unidos, me importa nada más saber que él quiere pasar.

Si está en Estados Unidos, ya no me interesa como tema filmico. Ya no tengo por qué verlo. Más bien, me interesa por qué está dejando su país, por qué se queda ahí estancado dudando ahí. Porque llega un momento en que ya no se quiere ir. Que ya se quiere quedar ahí también con estas dos chicas, creo que era para él como muy importante eso. Quizá por eso se queda estancado ahí, y siempre quiere cruzar y quiere cruzar un muro. Y vemos y vemos un país tan igual que México, pero con diferente idea, política social y educativa que es Estados Unidos.

¿Por qué el migrante “sale” de México convertido en sofá ?

Una de las formas que más me gustaba de hacer esta película, eran los métodos para que los migrantes pasaran. Una de las formas más originales que encontré fue la de un migrante que pasó ilegalmente dentro del asiento de una camioneta. Como experiencia esto me pareció increíble.

Pero haciendo el scouting, por casualidad pasó una camioneta con un sofá, justo en medio, como está en la película. Y dije : Este es el sofá. No va a ser el asiento de la camioneta, porque visualmente no es tan rico. Esto es como una mudanza, Andrés al pasar se convierte en un objeto. Ha dejado de ser él, y ya no sabemos qué pasó realmente. Si pasó o se convirtió en un elemento decorativo que es el sofá. En ese momento creo que Andrés dejó de ser lo que nosotros conocimos, para convertirse en un sofá. Yo pretendía que fuera visualmente muy rico. Sobre todo no quería que se supiera sí pasó o no. Y si pasó, Andrés ya no es él que nosotros conocimos. Ya no es aquella persona que nos gustó. Dejó de ser el Andrés que conocimos para convertirse en un sofá.

¿El sofá es un intertexto con el caballo de Troya ?

Me gusta pensar que hay un caballito de Troya que está entrando a Estados Unidos. Es una idea que nostálgicamente me gusta mucho. Cómo los mexicanos de alguna manera están entrando y se está apoderando de muchas cosas y la población latina, mexicana está creciendo tremendamente. Me gusta la idea del mexicano allá, que es muy fuerte su raíz, y de que, a pesar de que vive ahí, conserva el español y van a ver la virgen de Guadalupe y comen tacos, pero si ya en un país como Estados Unidos. Eso a mi de la migración, de la raza, como le llaman ellos me entusiasma mucho, me gusta saber que son muy arraigado.

Sommaire

Résumé	6
Avant-propos	9
La frontière à travers le cinéma mexicain	15
Présentation du corpus	27
I. APPROCHES THÉORIQUES. FRONTIÈRE COMME CONTENU FILMIQUE	36
I, 1 « Vers une définition de frontière »	36
I, 2 « Aspects techniques. Constructions filmiques de la frontière »	54
I, 3 « Cadrage, mobilité, point de vue et son dans la construction de l'espace diégétique et scénographique »	71
II. LA CONSTRUCTION FILMIQUE DE LA FRONTIÈRE IMAGINAIRE ET GÉOGRAPHIQUE : DÉCOUPAGES DE SÉQUENCES ET FRAGMENTS	91
II, 1 – « Approches méthodologiques. Vers l'analyse de la frontière filmique »	93
II, 2 – « La frontière imaginaire et géographique. Les découpages de séquences »	113
II, 3 « Les aspects techniques et narratifs lors de la construction de la frontière filmique »	197
III. LA FRONTIÈRE ET LE VOYAGE MIGRATOIRE, ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION. UN DIALOGUE INTERFILMIQUE	235
III, 1 – « La frontière et le voyage migratoire. Une question d'espace ? »	237
III, 2 - « Frontière et voyage migratoire. Les enjeux entre le documentaire et la fiction »	265
III, 3 - « Frontière et voyage : l'axe d'un dialogue entre les films »	290
Conclusions générales	318
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	329
ANNEXES	346
Glossaire	353
Brève histoire du cinéma mexicain	355
Entrevista a Rigoberto Pérezcano	369

Table de matières	
Avertissement	4
Remerciements	5
Résumé	6
Abstract	7
Extracto	8
Avant-propos	9
La frontière à travers le cinéma mexicain	15
Cine de frontera, cine fronterizo ou cine chicano ?	16
Cine de frontera	16
Cine fronterizo	17
Cine chicano	18
Les débuts de la frontière filmique	19
La naissance du cine fronterizo	20
Les années 70. Le “cine chicano” versus le cinéma “fronterizo”	21
Les années 80. Le triomphe du “cine fronterizo” et du vidéo-home	22
Le “cine de frontera” contemporain. Les films de nos jours	24
Présentation du corpus	27
Los que se quedan	28
Norteados	31
A better life	33
I. APPROCHES THÉORIQUES. FRONTIÈRE COMME CONTENU FILMIQUE	36
I, 1 « Vers une définition de frontière »	36
1.1.1 La frontière nord du Mexique : Géographie et métaphore	39
1.1.1.1 Question historique. La genèse de la frontière géographique	40
1.1.2 « Quelques approches de la notion de frontière »	44
1.1.3 La délimitation comme acte chirurgical: “El bordo”	49
I, 2 « Aspects techniques. Constructions filmiques de la frontière »	54
1.2.1 Vers un modèle théorique et technique	54
1.2.2 Le problème de l’espace au cinéma	60
1.2.2.1 L’espace et le lieu	62
1.2.2.2 Les types d’espace	63
1.2.2.3 Les fonctions actantielles de l’espace diégétique et narratif	65
1.2.3 L’espace scénographique. Les enjeux du cadre	67
1.2.3.1 Le champ et le hors-champ	69
I, 3 « Cadrage, mobilité, point de vue et son dans la construction de l’espace diégétique et scénographique »	71
1.3.1 Le plan	71
1.3.1.1 La pragmatique du plan et du cadrage	74
1.3.1.2 L’angle de prise vue	74
1.3.1.3 Fonctions du cadrage	76
1.3.2 La mobilité du cadre. Spécificité filmique	76
1.3.2.1 Les mouvements du cadre dans l’espace scénographique	77
1.3.2.2 Fonctions des mouvements de cadre	79
1.3.3 Le point de vue. Une question diégétique et narrative	81
1.3.3.1 Voir et savoir	83
1.3.3.2 Monstration/ ocularisation	84
1.3.3.3 Focalisation/ Polarisation	84

1.3.4 Le son	85
1.3.4.1 Les catégories du son	86
1.3.4.2 La situation spatiale et le point d'écoute	86
1.3.4.3 Les effets entre le son et l'image	88

II. LA CONSTRUCTION FILMIQUE DE LA FRONTIÈRE IMAGINAIRE ET GÉOGRAPHIQUE : DÉCOUPAGES DE SÉQUENCES ET FRAGMENTS 91

II, 1 – « Approches méthodologiques. Vers l'analyse de la frontière filmique » 93

2.1.1 Vers une méthodologie	93
2.1.1.1 L'analyse interne des films	95
2.1.2 La segmentation des films	99
2.1.2.1 Qu'est-ce qu'une séquence ?	100
2.1.2.2 Quelles séquences ?	101
2.1.2.3 Les instruments : le découpage analytique et le photogramme unique ou le syntagme de plans	102
2.1.3 La segmentation du corpus d'étude	104
2.1.3.1 Carte de segmentation de <i>Los que se quedan</i>	105
2.1.3.2 Carte de segmentation de <i>Norteado</i>	108
2.1.3.3 Carte de segmentation de <i>A better life</i>	111

II, 2 – « La frontière imaginaire et géographique. Les découpages de séquences » 113

2.2.1 <i>Los que se quedan</i> . Séquences de la frontière absente et fantasmée	114
2.2.1.1 Construction de l'absence	114
2.2.1.1.1 Les transitions et les mouvements panoramiques	115
2.2.1.1.2 Des rêves partagés. Les maisons imaginées	116
2.2.1.1.2.1 Les maisons vides	117
2.2.1.1.3 Ils sont tous partis	118
Découpages analytiques et syntagmes de plans de <i>Los que se quedan</i>	119
2.2.2 <i>Norteado</i> . Les séquences de la frontière géographique	128
2.2.2.1 La frontière géographique est réelle	128
2.2.2.1.1 Le désert	129
2.2.2.1.2 Tijuana	130
2.2.2.1.3 L'attente et la ligne	131
2.2.2.2 Lieu de passage et espace d'interdiction	132
2.2.2.2.1 Le passeur	132
2.2.2.2.2 La patrouille	134
2.2.2.2.3 Le centre de rétention	135
2.2.2.3 La frontière comme cicatrice	136
2.2.2.3.1 "El bordo", "la barda". Le mur	137
2.2.2.3.2 La frontière est poreuse	138
2.2.2.3.3 L'échelle. Andrés et le mur	139
Découpages analytiques et syntagmes de plans de <i>Norteado</i>	141
2.2.3 <i>A better life</i> . Les séquences de frontières symboliques	161
2.2.3.1 Pour surpasser la frontière	161
2.2.3.2 Les frontières imaginaires et formelles	164
2.2.3.2.1 Les travellings de la camionnette	164
2.2.3.2.2 Les travellings de la rue	167
2.2.3.3 Les autres frontières	168
2.2.3.3.1 Le corps comme frontière	169
2.2.3.3.2 Les autres limites	169
Découpages analytiques et syntagmes de plans de <i>A better life</i>	172

II, 3 « Les aspects techniques et narratifs lors de la construction de la frontière filmique »	197
2.3.1 La frontière. Un espace ou un lieu?	199
2.3.1.1 <i>Los que se quedan</i> . Une question diégétique	199
2.3.1.2 <i>Norteado</i> . Histoire et récit	202
2.3.1.3 <i>A better life</i>	205
2.3.2 Le point de vue. Qui voit et qui construit la frontière?	208
2.3.2.1 <i>Los que se quedan</i> . Depuis le point de vue des témoins	208
2.3.2.2 <i>Norteado</i> dans la frontière	211
2.3.2.3 <i>A better life</i> . Depuis l'intérieur	215
2.3.3 La frontière dans le son	218
2.3.3.1 La frontière à travers la parole, les dialogues et la voix	220
2.3.3.1.1 <i>Los que se quedan</i>	220
2.3.3.1.2 <i>Norteado</i>	223
2.3.3.1.3 <i>A better life</i>	226
2.3.3.2 La frontière dans les bruits et le son ambiant	227
2.3.3.3 La frontière dans la musique	230
III. LA FRONTIÈRE ET LE VOYAGE MIGRATOIRE, ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION. UN DIALOGUE INTERFILMIQUE	235
III, 1 – « La frontière et le voyage migratoire. Une question d'espace ? »	237
3.1.1 La frontière et le voyage migratoire comme espace diégétique	239
1.1.1.1 <i>Los que se quedan</i> . Frontière et voyage comme espace abstrait	241
1.1.1.2 <i>Norteado</i> . L'espace et lieu d'un voyageur	243
1.1.1.3 <i>A better life</i> . L'immigrant est dans le lieu, la frontière dans l'espace	245
3.1.2 La frontière comme personnage	247
3.1.2.1 <i>Los que se quedan</i> . La frontière : un personnage négligé	249
3.1.2.2 <i>Norteado</i> . La frontière comme opposant	250
3.1.2.3 <i>A better life</i> . La frontière comme « opposant » symbolique	252
3.1.3 Espace scénographique. De la mise en scène au montage	253
3.1.3.1 Les enjeux du champ et du hors-champ dans la construction de l'espace	254
3.1.3.2 Les mouvements de caméra	261
3.1.3.3 Les raccords	262
III, 2 - « Frontière et voyage migratoire. Les enjeux entre le documentaire et la fiction »	265
3.2.1 Constructions ou représentations de la réalité	266
3.2.1.1 « Documentaire » ou « fiction »	267
3.2.1.2 Le documentaire, une fiction avant tout	268
3.2.1.3 Le documentaire comme récit	270
3.2.2. Du tournage au montage. Une question de scénario	273
3.2.2.1 Le vécu construit le scénario	275
3.2.2.2 La mobilité du cadre lors du tournage	277
3.2.2.3 Le montage pour reconstruire le vécu	279
3.2.3 Les enjeux entre « documentaire » et « fiction » dans le corpus	283
3.2.3.1 La fictionalité de <i>Los que se quedan</i>	284
3.2.3.2 <i>Norteado</i> . Un documentaire ou une fiction réaliste ?	286
3.2.3.3 Le côté documentaire de <i>A better life</i>	287

