

---



## « 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 cinéma<sup>1</sup>.

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 réel<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pierre Sorlin cité par Francesco Casseti, *op. cit.*, 1999, p. 145.

<sup>2</sup> *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.

<sup>1</sup> 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 pas<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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.

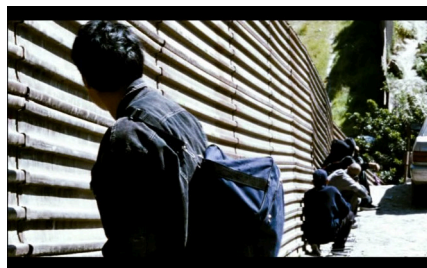
éléments dérivés qui donnent une « épaisseur » visuelle à ses limites invisibles mais réelles, comme l'image d'une patrouille, un centre de déportation (Fig. 2).

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 proximité<sup>1</sup> ».

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.



<sup>1</sup> Groupe Frontière, 2004, *op.cit.*

<sup>2</sup> 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 personnages<sup>1</sup>, 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 Faco 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, Faco 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 ».

<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> 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, filmique<sup>1</sup> 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 monstration<sup>2</sup>, tandis que le côté cognitif et narratif, lié au narrateur, sera connu comme focalisation<sup>3</sup>, 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.

<sup>1</sup> Pour plus d'information, aller à 1.2.3 Le point de vue, dans la première partie de cette investigation.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 désert<sup>1</sup> », 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-même<sup>2</sup> », 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

---

<sup>1</sup> 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 ».

<sup>2</sup> 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 séquence<sup>1</sup> 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 bordo<sup>2</sup> », l'emplacement visuel de la caméra s'approche progressivement du bord.

<sup>1</sup> « L'échec », deuxième séquence de la Macro Séquence 4 « Premier essai ».

<sup>2</sup> 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 Goliath<sup>1</sup> » 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.

---

<sup>1</sup> 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 photographe<sup>1</sup>. 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 »<sup>2</sup> sont des séquences dont la forme est très importante. D'ailleurs, ce sont les travellings et les

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>1</sup> 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-versa<sup>1</sup>.

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 définitive<sup>2</sup> 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.

<sup>1</sup> Michel Chion, 2000, *op. cit.*, *passim*.

<sup>2</sup> 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 voix<sup>1</sup>, 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 diction<sup>2</sup>.» 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 autres<sup>3</sup>. 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 sonore<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Lire Jean-Claude Fozza, et. al, Paris, 2000.

<sup>2</sup> 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](http://ressources.acap-cinema.com/files/carnet_son.pdf)

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> 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 « odysée » 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 [...]<sup>1</sup>.



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

<sup>1</sup> 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



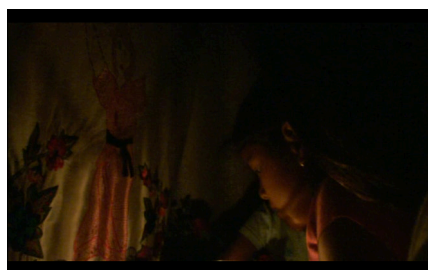
4³

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.

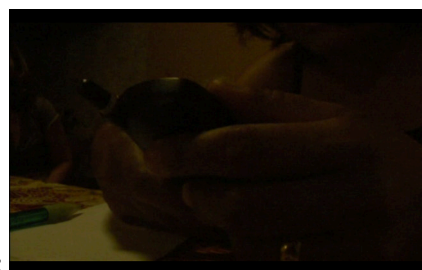
La suppression totale du mot frontière rime avec la carence que Raquel ressent. La sonorité de ses mots construit l'idée de frontière comme une blessure interne qui n'a pas encore cicatrisé.

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

<sup>1</sup> Les figures 1 et 2 correspondent à Juanita Pascual, *Los que se quedan*, 2008, © *Ibid.*

<sup>2</sup> Séquence 19 (46 :46 - 47 :41), *Ibid.*.

<sup>3</sup> Les figures 3 et 4 correspondent à Raquel Gómez, *Ibid.*

<sup>4</sup> 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-fiction<sup>2</sup> ; 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.

<sup>1</sup> Les quatre figures correspondent à Evelyn, Ibid.

<sup>2</sup> 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 échec<sup>1</sup> » 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 : “¿Número?”. 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

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>».

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.

<sup>1</sup> Les figures 1, 2, 3, 4 et 5, *Norteadó*, 2009, © *op.cit.*.

<sup>2</sup> 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

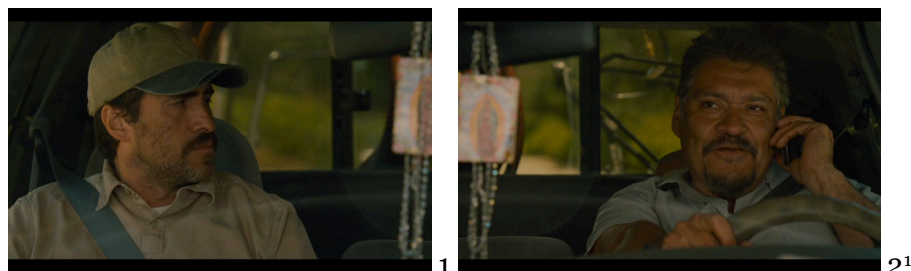
L'importance du son, au moins dans la catégorie des paroles et des voix, se manifeste tout simplement par le fait que le film soit bilingue. *A better life* garde un étroit rapport avec la voix, puisqu'il marque les frontières à travers un mélange des langues : anglais et espagnol, et même une sorte 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 anglais<sup>1</sup>, 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 mojados carnal. Escondiéndote de la migra".

<sup>1</sup> 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 théorie<sup>2</sup> ».

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.

<sup>1</sup> Les deux figures pris de *A better life*, 2011, © *op.cit.*

<sup>2</sup> 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 2<sup>1</sup>

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 essai<sup>2</sup> », 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.

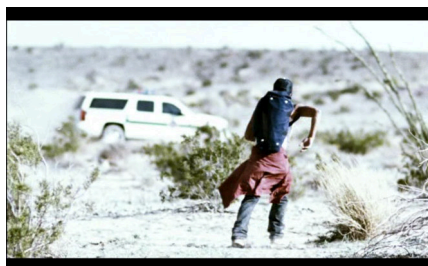
Lors du gros plan d'un policier qui voit Andrés, on entend hors-champ des bruits inintelligibles d'une radio. Puis, on voit en contre-champ Andrés qui n'a pas encore réalisé qu'il a franchi la frontière, car il n'a pas encore entendu les bruits z-champ. On est dans une auricularisation omnisciente. Après plusieurs champs et

<sup>1</sup> Figures de Maricela et d'Evelyn Panduro, images prises de *Los que se quedan*, 2008, © *op.cit.*

<sup>2</sup> 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 2<sup>1</sup>

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 1b<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Les deux figures prises de *Norteado*, 2009, © *op.cit.*

<sup>2</sup> 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'escaladant<sup>2</sup>.

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.

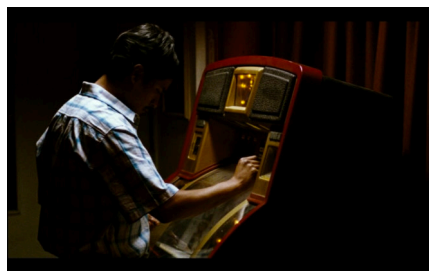
La sérénité de la musique contraste avec la gravité du contenu de la séquence – la complète illégalité de ce franchissement peut même causer la mort des personnages –, cependant le rythme du son est en entière harmonie avec la simultanéité des plans, comme si la mélodie les organisait de manière successive.

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

<sup>1</sup> Les deux figures sont prises de *Los que se quedan*, 2008, © *op.cit.*

<sup>2</sup> 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

4<sup>1</sup>

Bertrand Merlier signale que toute musique, même décorative, déclenche systématiquement des ressorts dramatiques<sup>2</sup>. 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 tentations<sup>3</sup> » 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

<sup>1</sup> Les figures 1, 2, 3 et 4 sont prises de *Norteado*, 2009, © *op.cit.*

<sup>2</sup> 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>

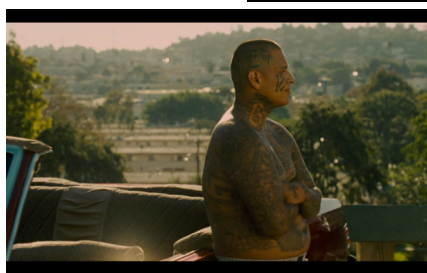
<sup>3</sup> 2.2.3.3.2 Les autres limites.

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

2b<sup>1</sup>

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 [...] <sup>2</sup> », 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.

<sup>1</sup> Les figures 1, 2a et 2b sont prises de *A better life*, 2011, © *op.cit.*

<sup>2</sup> Bertrand Merlier, *op. cit.*