



« 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 présente 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 *Norteadó* 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*.

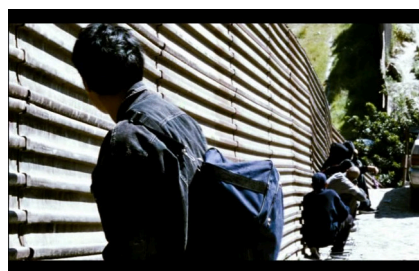
Dès la première séquence du film, on voit Andrés quitter l'endroit, dans la cinquième séquence il sera en plein voyage, en milieu d'un désert et, plus tard, face au bord frontalier entre le Mexique et les États-Unis.



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 tactile », *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.