


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

Introduction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.1 Vers une méthodologie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Laurent Jullier, *op. cit.*, p.7.

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

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

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

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

2.1.1.1 L'analyse interne des films

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

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

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

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

¹ *Ibid.*

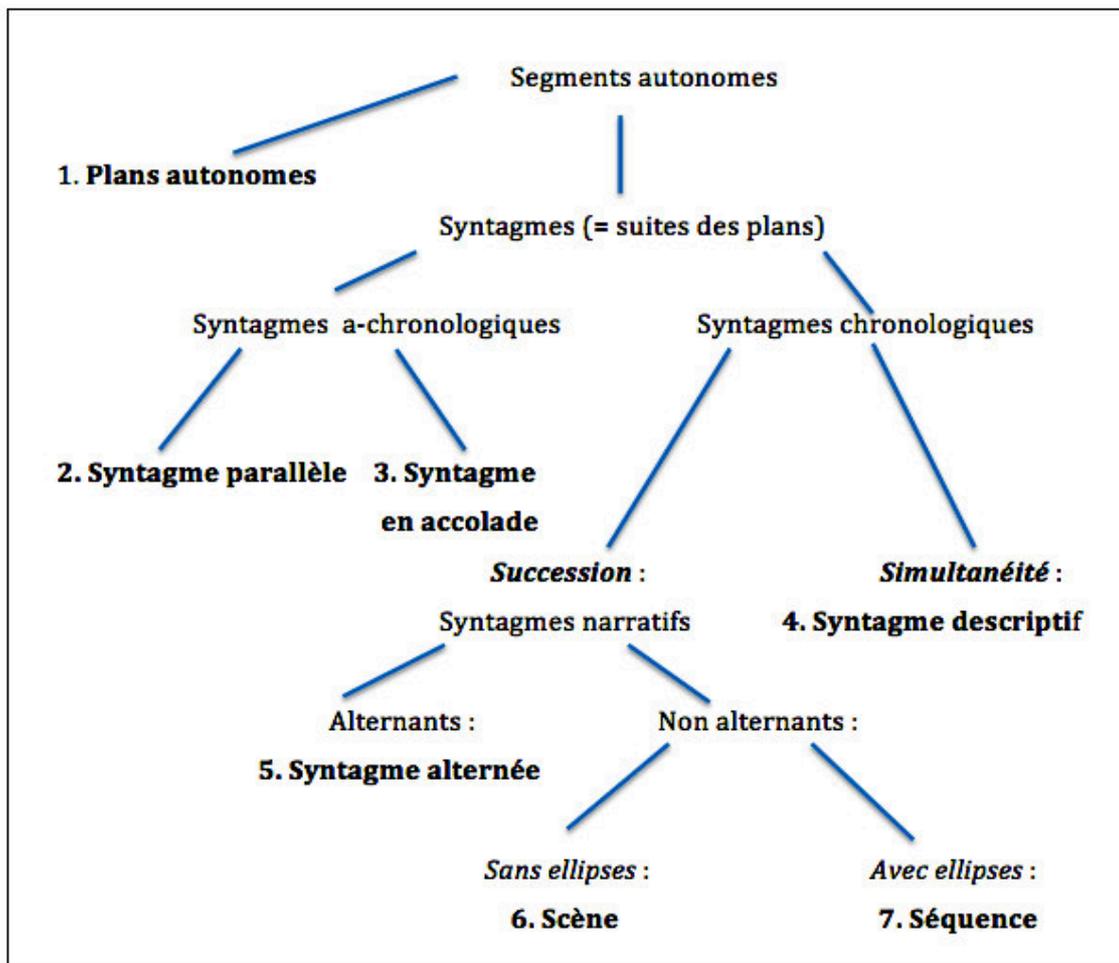
² Lire Jacques Aumont, Michel Marie, *op. cit.*, p. 29.

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

⁴ *Ibid.*

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

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



¹ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Aumont et Marie, *op. cit.*, p.44.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 5.

³ *Ibid.*

2.1.2 La segmentation des films

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.2.1 Qu'est-ce qu'une séquence ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² *Ibid*

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

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

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

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

2.1.2.2 Quelles séquences ?

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

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

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

¹ *Ibid.*

² Laurent Jullier, *op. cit.*, p.108.

³ *Ibid.*

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

⁵ Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ *Ibid.*

² Aumont et Marie, *op. cit.*, p. 60.

2.1.3 La segmentation du corpus d'étude

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.3.1 Carte de segmentation de *Los que se quedan*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.3.2 Carte de segmentation de *Norteado*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.3.3 Carte de segmentation de *A better life*

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

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

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

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

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

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

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