

LA FRONTIÈRE ET LE VOYAGE MIGRATOIRE, ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION. UN DIALOGUE INTERFILMIQUE

Introduction

Dans cette troisième partie je mettrai l'accent sur les liaisons existantes entre certaines notions directrices partagées par ma triade. Je parlerai de la façon dont leur diégèse a été menée, à travers les éléments formels et narratifs, pour représenter la frontière dans un espace cinématographique.

À l'origine j'étais partie sur un aspect particulier, le traitement de la frontière comme élément crucial des films. Dans cette troisième partie je maintiendrai la problématique diégétique et je la croiserai avec un deuxième élément : le voyage migratoire et le voyageur émigrant.

De fait, dans les deux premières parties de ce travail, j'ai évoqué uniquement la question de frontière, il est temps de l'associer à un deuxième élément qui la fera « bouger » dans l'espace filmique, dans un sens diégétique et scénographique qui permettra que la frontière - du point de vue du spectateur - communique entre les trois œuvres d'étude.

Rappelons que, dès le départ, cette recherche a abordé l'idée de travailler sur la construction filmique de la frontière, notamment la limite géopolitique entre les États-Unis et le Mexique. Mais, graduellement, on a découvert, au moins au niveau diégétique, que la frontière dans les films choisis s'écrit au pluriel, étant donné les différentes définitions et dérivations au moment de la représentation filmique,

Et comme l'un de mes buts originaux est d'étudier la frontière diégétique au sein des films, j'ai voulu rester le plus fidèle possible au concept de la séparation réelle entre les deux pays concernés.

Sur la carte, une frontière n'est qu'une ligne, un trait ; mais celle entre le Mexique et les États-Unis suscite des mécontents et engendre en elle-même les causes de sa désobéissance, une transgression qui se fait collectivement : l'émigration, à laquelle je me réfère ici comme « voyage migratoire ».

Puisque la frontière entre le Mexique et les États-Unis entraîne une traversée illégale, toujours du Sud vers le Nord, la frontière et le voyage migratoire, ou l'émigration, seront traités ici comme des éléments indissociables dans les diégèses de la triade de référence.

À vrai dire, la frontière de mon corpus filmique ne peut pas être comprise sans le voyage migratoire qu'elle produit, un voyage qui se fait de manière « verticale » et qui change la perception de la frontière qu'on peut avoir selon la direction du trajet du voyageur émigrant.

Cette dernière partie sera un bilan où je montrerai également des résultats généraux qui seront découpés en trois axes.

En premier lieu, j'aborderai la problématique impliquée par la fusion entre les notions de frontière et du voyage migratoire. Cette liaison sera abordée par le biais de l'espace diégétique, scénographique et même par le biais de la réception. Cela me donnera une nouvelle perspective du traitement filmique de ces deux notions.

Deuxièmement, j'observerai les films à l'aune d'une lumière plus formelle, une liée au genre. La frontière de mon corpus ne se limite pas à une question diégétique. Elle dépasse en effet les histoires et s'instaure dans des frontières formelles, dans une difficile distinction entre le documentaire et la fiction.

Finalement, la frontière et le voyage migratoire seront étudiés à partir de leur interaction dans les films. Je veux savoir comment ces deux problématiques communiquent et évoluent dans la triade. Comment elles dialoguent en termes narratifs et formelles, mais aussi en termes de genre, c'est-à-dire, dans l'usage du documentaire ou de la fiction ?

Pour y répondre, je suggère de considérer les films comme des textes capables d'interagir dans un dialogisme interfilmique. Afin de joindre ces trois liaisons, j'agirai en trois temps.

Un premier lieu, je me focaliserai sur la fusion entre la frontière et le voyage migratoire ; en deuxième temps sur les aspects formels associés au genre, voire, documentaire et de fiction ; et, finalement, sur la manière avec laquelle les films communiquent et partagent une même problématique par le biais d'un dialogue.

« La frontière et le voyage migratoire. Une question d'espace ? »

Sans le voyage et le voyageur, la frontière est quasiment réduite à un aspect géographique, « immobile » et « inoffensif » qui n'a pas de sens dans les films. Tout comme sans la frontière, le voyage et le voyageur émigrant n'ont pas de raison d'être. La division produite entre les deux pays concernés ne s'arrête pas à une ligne sur les cartes, bien au contraire, elle la dépasse largement, car elle affecte les interactions entre ceux qui habitent de chaque côté frontalier. Cette limite produit également, un écart entre le Nord et le Sud, compris comme des espaces qui opposent le « progrès » à la « stagnation », le développement au sous-développement.

Sur la carte, la frontière fixe des lignes et des limites « objectives », mais dans l'imaginaire des usagers, voire des voyageurs légaux et illégaux, les lignes sont complexes et paradoxales. Elles interdisent et bloquent un passage, mais, parallèlement, elles incitent aussi à leur transgression, par le biais de dangereuses et de nombreuses traversées illégales.

La frontière entre le Mexique et les États-Unis ne peut être comprise sans prendre en compte l'ambiguïté du passage qu'elle entraîne, car plus qu'un passage, cette frontière est une interdiction à presque tous ceux qui habitent du côté mexicain. Mais, comment cette frontière et le voyage migratoire, incité par celle-ci, sont représentés dans mes œuvres ?

Los que se quedan, *Nortado* et *A better life* possèdent une problématique commune : la frontière. Ce sujet partagé se réécrit avec des sous-systèmes formels stylistiques et narratifs. Comme contenu collectif, la frontière se trouve liée et mêlée à la forme qui la construit, à l'espace enregistré par la caméra et ainsi qu'à l'espace reproduit sur l'écran; c'est pourquoi, ces éléments sont pratiquement indissociables. La frontière est abordée dans les films à partir de plusieurs optiques. Parfois, elle a un aspect géographique et réel, d'autres fois, elle est plutôt imaginaire.

Dans le corpus filmique, la frontière est présentée, vécue et narrée par des instances qui, la plupart du temps, se manifestent chez un voyageur¹. Une figure qui migre éternellement dans la même direction : du Sud au Nord, toujours en quête d'un meilleur avenir, un futur imaginé autant qu'incertain.

Qu'elle soit une barrière physique ou une limite symbolique : la frontière des films n'est jamais fixe, parce qu'elle est toujours associée à un deuxième élément : le voyage migratoire et, donc, à son voyageur émigrant qui la fait « bouger ». La frontière est souvent le but, la cible ou l'obstacle de quelqu'un : elle est son point visé, son lieu de départ, d'attente, de transition : ou son objectif final. Dans tous les cas, elle est le point de repère d'un voyageur. Un voyageur qui, au sein des films, se manifeste à travers plusieurs visages.

Donc, je conviens que la frontière des films doit être étudiée à nouveau, mais cette fois-ci en rapport au voyage migratoire et au voyageur. Je crois que ces deux éléments ont une valeur diégétique qui se construit, grâce au système narratif. Histoire et récit construisent à leur tour un nouvel univers dans l'espace filmique. Pour approfondir cette nouvelle problématique j'agirai en trois temps.

Or, je travaillerai sur la manière dont la liaison entre la frontière et le voyage migratoire est représenté dans le monde diégétique filmique. Deuxièmement, j'aborderai la question narrative au sein des films, partant du principe que l'espace ou le lieu, souvent compris comme un objet, possède aussi une force actantielle, capable d'intervenir sur l'histoire des films. Troisièmement, je chercherai à comprendre comment ces deux figures, distinctes entre les films, construisent, à travers la mise en scène et le montage, un nouvel espace scénographique, un espace créé par le style et la narration.

Pour y arriver, je reviendrai sur des concepts liés à la représentation filmique, comme le cadre, le champ et le hors-champ, ainsi que la mobilité du cadrage, les raccords. Enfin, j'étudierai la résultante de ces espaces diégétiques, narratifs et scénographiques, c'est-à-dire l'espace filmique produit dans ma triade.

¹ Je pars du principe qu'une représentation, quelle qu'elle soit, ne reste jamais fidèle à ce qu'elle représente ou réécrit, puisqu'elle modifie ce qui est filmé, j'opterai pour le mot voyageur émigrant en dépit d'émigrant, cela sera pareil pour le voyage migratoire ou lieu d'émigration. Je considère que tant le « voyageur émigrant » que le « voyage migratoire » sont des termes qui rendent les problématiques en question plus fictionnelles. Je suppose que le fait d'employer le terme émigration ou émigrant tout court, peut mener la lecture et compréhension de mes films dans un sens sociologique et m'éloigner de la fictionalité et de l'irréalité qu'ils construisent.

La frontière et le voyage migratoire comme espace diégétique

Au cinéma, l'espace diégétique n'est pas un espace continu ou topologique. Il est plutôt un espace fragmenté où l'articulation de chacun de ses plans (voire lieux) se fait à travers le montage. Pour Carlos Grassi, le montage est un dispositif capable de créer des espaces logiques¹. Selon David Bordwell, la force des histoires des films narratifs repose sur les trois paramètres de la narrativité d'un récit : la causalité, la temporalité et la spatialité.

Dans la causalité, les personnages, ou entités ressemblant à des personnes, provoquent les actes qui conduisent une diégèse. Ces causes et ces conséquences s'inscrivent dans une temporalité construite dans un certain ordre, une certaine durée et une certaine fréquence. Et finalement, ces événements se déroulent dans une spatialité qui contribue à la création du monde diégétique, car il répond à l'une des premières questions de tout récit : où cela se passe-t-il ?

C'est pourquoi, je travaillerai davantage sur la spatialité, ainsi que sur les différents espaces qui se construisent au cinéma et qui y produisent à leur tour de nouveaux espaces.

Je reviendrai sur la complexité de l'espace au cinéma, ce qui engage une problématique en soi. En effet, l'espace au cinéma n'est pas fixe ou stable, il suppose des significations complexes qui changent par rapport à la nature de son étude théorique, selon Antoine Gaudin. Ce qui veut dire qu'au sein de l'espace au cinéma, on peut réfléchir sur la composition visuelle de l'image (cadre, lumière, profondeur du champ, etc.), ou sur les phénomènes de « mise en scène » (scénographie, mouvements de l'appareil) ; ou bien sur les opérations de découpage et de montage (raccords de mouvements et de positions, fragmentations, etc.) ; mais aussi sur la participation cognitive du spectateur (construction imaginaire de l'univers diégétique à travers le hors-champ).

Je montrerai comment la frontière, le voyage migratoire et le voyageur migrant sont traités dans l'espace diégétique, narratif et scénographique.

¹ Voir Agustín Gámir Orueta. « La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona : Universidad de Barcelona, 2012, vol. XVI, [Consulté le 06.10.2015], Disponible à l'adresse : <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-403.htm>

Pour aborder l'espace diégétique, il faut rappeler la distinction entre l'espace et le lieu au cinéma. Pour André Gardies, l'espace peut être compris comme une entité, une totalité idéale, tandis que le lieu est un fragment d'espace ; de ce fait « le lieu est un fragment d'espace et l'espace un ensemble de lieux¹ ».

Il est nécessaire de rappeler que l'espace et le lieu ont tendance à être confondus. Afin de réduire les risques de malentendus, « on postulera que les lieux sont l'actualisation de l'espace toujours virtuel² ». De fait, il faut aussi retenir que c'est à partir des lieux, parce qu'ils sont représentés et actualisés, qu'on accède à la compréhension de l'espace, notamment sa fonctionnalité narrative.

La frontière et le voyage migratoire sont des thématiques communes dans mon corpus, mais elles ne sont jamais abordées de la même manière.

Tout d'abord, la diégèse de *Los que se quedan* se concentre plus sur les effets et les dégâts, que les voyages migratoires massifs produisent dans une certaine population, que sur la frontière elle-même.

En revanche, *Norteado* représente la traversée illégale d'un voyageur émigrant arrêté par la complexité et la dangerosité que suppose le franchissement de la frontière.

Enfin, *A better life* repose sur la figure d'un immigrant qui a réussi et qui a traversé la frontière géographique, mais qui continue à vivre de nouvelles frontières.

Ces contenus partagés sont imprégnés dans les diégèses des films. Ils mènent une série d'événements causés par des personnages, et ces actions sont inscrites dans une temporalité et une spatialité données. Si l'on applique le mécanisme de ces trois paramètres à mes films, la frontière serait la cause du voyage migratoire. Ce voyage se déroule à travers des personnages, dans une temporalité présumée – non précisée dans tous les films –, ainsi que dans une nécessaire spatialité. C'est source dernier élément que je m'arrêterai.

¹ André Gardies, 1993, *op.cit.*, p. 77.

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

1.1.1.1 *Los que se quedan*. Frontière et voyage comme espace abstrait

Même si la frontière appartient au monde et à l'espace diégétique de *Los que se quedan*, elle ne fait pas partie de l'espace vu, ni des lieux enregistrés par la caméra. Toutefois, elle est menée dans l'espace diégétique par le biais de récits oraux des témoins qui l'évoquent.

La frontière, comme on l'a examiné dans les découpages de la deuxième partie, reste de l'ordre de l'imaginaire. Elle peut être considérée comme un espace d'évocation qui ne se trouve pas dans la contiguïté physique du cadre visuel, celui lié aux six éléments du champ et du hors-champ proposés par Noël Burch.

On remarque que dans *Los que se quedan*, plus que devant une présence visuelle de la frontière ou du voyage migratoire, on est devant à un voyageur émigrant qui fait partie de l'histoire et du récit.

Contrairement à la frontière, cette figure est visiblement manifestée dans l'espace diégétique, elle est aussi dans l'espace et le lieu du film.

Certes, les participants interpellés dans le film ne sont pas tous des voyageurs émigrants.

Toutefois, ils sont touchés, d'une manière ou d'une autre, par les effets de l'émigration. Clairement, ils sont tous concernés par les causes et les effets de la division géopolitique, économique et sociale que suppose la frontière entre le Mexique et les États-Unis.

Or, ce sont ces émigrants et immigrants qui rendent présente la frontière absente ; ils la projettent dans l'oralité de leurs récits, comme une entité lointaine, inaccessible et quasiment imprononçable. « Il arrive régulièrement qu'en évoquant un lieu, on le projette au loin¹ ». Sauf certaines exceptions, les témoins de *Los que se quedan* n'ont que des représentations imaginaires de la frontière, car ils n'ont jamais été près d'elle. En effet, plus de la moitié des témoins du film n'ont jamais quitté leur village, alors ils pensent à la frontière plus comme une dangereuse traversée et une nécessaire transgression que comme une barrière.

Cela explique pourquoi des personnes, comme Juanita Serrano et Raquel Gómez, ont des images imprécises de la frontière, car dans leur imaginaire elle

¹ Bertrand Westphal, « Pour une approche critique des textes », in : *La géocritique, Mode d'emploi*, Presse universitaires de Limoges, 2000, p. 27.

n'existe pas comme un espace stable. Pour ces témoins, la frontière est plus un aspect abstrait, mobile et flou qu'une image fixe.

Le fait que la frontière géopolitique ne soit pas connue de la plupart des participants du documentaire, se traduit par une absence visuelle de l'espace diégétique du film. La frontière fait donc partie du non-vu, du non-montré et du non-dit.

En revanche, des témoins comme Gerardo Castillo, Rodolfo Manzo, Francisco Ruedas et Alejandro Guzmán sont véritablement des « aventuriers », et certains, parmi eux, sont les « héros » du film. Ensemble, ils incarnent la figure du voyageur émigrant. Ils ont fait la traversée et ils sont allés au-delà de la frontière. Ils connaissent “el otro lado”.

La particularité de ces émigrants ne réside pas seulement dans le fait d'avoir accompli le voyage, mais sur le fait d'avoir survécu et, même plus, d'avoir choisi de rentrer pour le raconter. Contrairement aux témoins qui ne sont jamais sortis, les voyageurs émigrants connaissent et projettent l'image de la frontière et de la traversée. Pour eux, la frontière n'est pas un espace incertain, mais un lieu d'évocation.

En général, les témoins du film ne parlent pas de la frontière, mais du voyage migratoire, qu'ils considèrent comme un « mal nécessaire ». On a vu l'exemple de Maricela et d'Evelyn Panduro qui évoquent l'image de sa traversée, étant donné qu'elles vont vivre le voyage migratoire. Alejandro Guzmán parle aussi de la frontière et du passage. Par ailleurs, il fait une démonstration ou un simulacre de la traversée clandestine qu'il a déjà fait au moins trois fois.

Les témoins ont un rôle de voyageurs émigrants. Le fait qu'ils soient dans l'espace filmique du film, est, en soi-même, la confirmation de ce que la frontière et son voyage migratoire sont présents dans l'histoire et dans l'espace diégétique du film. Dans *Los que se quedan*, la frontière existe parce qu'il y a des témoins qui l'évoquent, puisqu'elle habite leur mémoire, leur esprit. Elle n'est pas forcément dans leurs souvenirs, mais elle fait partie d'un imaginaire collectif, elle contribue aussi à la « perte » de ses proches. Puisque dans ce documentaire, la frontière n'est pas vue, mais ressentie.

Je peux conclure que, dans la diégèse du film, la problématique frontalière est abordée plus comme un espace vécu ou imaginé, que comme un espace ou lieu réel de la géographie ou topographie concernée.



3.1.1.2 *Norteadó*. L'espace et lieu d'un voyageur

Dans *Norteadó* la frontière fait partie de l'espace diégétique. Selon Noël Burch, elle est représentée non seulement dans l'espace imaginé, mais dans l'espace vu, montré et contigu au champ visuel. La frontière et le voyageur apparaissent ensemble, comme on l'a démontré dans la deuxième partie de la recherche. La frontière est dans un espace contigu (« ici »), et elle est aussi dans un espace proximal (« là »). Et si elle est rendue visible, c'est grâce au fait que l'histoire du film fait intervenir, dans un sens figuré et littéral, un voyageur émigrant qui essaiera de la franchir.

L'espace diégétique du film est lié à la géographie urbaine de l'espace frontalier, notamment du côté mexicain. L'espace est représenté par les plans de villes réelles comme Tijuana et Mexicali, ainsi que la frontière entre le Mexique et les États-Unis, comme on l'a vu dans la deuxième partie. Le film présente une sorte de portrait des villes concernées, bien que les images de Mexicali soient moins repérables. La diégèse de *Norteadó* est celle d'un parcours, d'allers retours ; en somme, c'est l'itinéraire et l'odyssée d'un voyageur clandestin, Andrés (Harold Torres). Ce personnage parcourt un chemin à travers les paysages, les villes et la nature. L'espace frontalier représenté par des plans, notamment de Tijuana – sera le seul lieu visible dans l'espace filmique. Cet espace-lieu équivaut un espace où le voyageur s'arrête pour attendre. À partir de cet espace d'ancrage, le voyageur émigrant se remémore, deux autres espaces qui ne deviendront jamais des lieux

¹ Ma transcription qui montre les états mexicains où les témoins de *Los que se quedan* habitent.

visibles ou visuels. Cela se produit lorsqu'Andrés parle à Cata (Sonia Couoh) des seuls endroits qui ont de l'importance pour lui : son village d'origine, au sud du Mexique, quelque part à Oaxaca ; et l'image qu'il se fait "del otro lado", les États-Unis, sa destination finale.

Pour Andrés, le voyageur migrant, son village représente un lieu qu'il peut décrire, un lieu d'évocation, un territoire connu, vécu et même regretté. Au contraire, "el otro lado" reste de l'ordre de l'espace inconnu et dangereux autant que désiré, qu'Andrés ne peut qu'imaginer, car il n'y est jamais allé. Le village natal d'Andrés est son lieu de référence, et les États-Unis est son espace de projection. Au moment de son évocation, à travers les mots du personnage, ces deux espaces appartiennent au monde diégétique du film. Bien que réels, diégétiquement parlant, ils resteront imaginaires. L'espace diégétique de *Norteado* est constitué par trois espaces : (1) celui visible et présenté par l'assemblage des lieux, qui constitue en soi l'espace frontalier mexicain, Tijuana ; (2) celui de son passé, son village natal au sud du Mexique, dans l'État de Oaxaca, et (3) celui de son avenir incertain, les États-Unis. Le premier, représenté par Tijuana, le désert, le mur et le centre de rétention, entre autres lieux, fait partie de l'espace présent et actuel ; les deux autres seront toujours imaginaires, virtuels.



¹ Ma transcription du parcours d'Andrés selon le récit de *Norteado*.

3.1.1.3 *A better life*. L'immigrant est dans le lieu, la frontière dans l'espace

Comme on l'a déjà montré, après les analyses de la deuxième partie, la frontière n'est pas une question tacite ou évidente dans *A better life*. Par contre, ce film est centré plus sur le voyageur émigrant que sur la problématique de la frontière et, même, du voyage migratoire. Le voyageur est personnifié par Carlos (Demian Bichir). Il est un immigrant qui habite aux États-Unis depuis une durée non déterminée, on déduit que cela fait à peu près 17 ans.

Or, bien que le récit ne l'ait pas montré, on sait qu'un jour, il y a longtemps, Carlos a connu la frontière et qu'il a réussi la franchir¹. Il devrait être un « héros », car il habite au territoire étasunien, dans cet espace qui symbolise la réussite : “del otro lado”. Cependant, des séquences plus tard, Carlos parle de sa vraie condition à son patron, et on découvre donc qu'il est encore un sans-papiers. Il travaille dans l'illégalité depuis son arrivée aux États-Unis.

On ne sait pas beaucoup de son passé et ni de son avenir. Un jour, Carlos a été un voyageur ; maintenant il est juste un immigrant qui s'arrête de bouger afin de se « camoufler » dans le paysage urbain de Los Angeles, Californie. Il compte passer inaperçu, mais il se confronte tout au long du récit à de nouvelles frontières : des barrières linguistiques, économiques, culturelles, sociales. Franchir le mur entre le Mexique et les États-Unis, n'a pas été suffisant. La frontière devient « active » à travers Carlos, et elle est loin d'être une barrière physique, comme le mur entre les deux pays concernés.

Donc, la frontière de *A better life*, n'est pas un lieu visible, mais un espace vécu par le personnage principal, une question interne de l'immigrant. C'est précisément la condition illégale du personnage qui le confrontera à une série de nouvelles frontières, qui ne seront pas forcément des barrières physiques, comme celles présentes dans *Norteadó*.

De plus, à la différence de *Los que se quedan*, où la frontière est complètement exclue du champ visuel, dans *A better life* elle se rendra présente par le biais symbolique et métaphorique, comme celle que l'on trouve dans la séquence « Blasco s'en va »².

¹ Je n'ai pas d'information sur le point géographique où cela a eu lieu.

² Aller à la Deuxième Partie de la thèse: Les travellings de la camionnette, pour plus d'information consulter les découpages analytiques.

L'immigrant est donc une figure présente et actuelle dans l'espace filmique. Mais la frontière n'est qu'un espace imaginaire qui doit être construit par l'activité du spectateur qui comprend les différents indices de la frontière interne du personnage. L'immigrant vit la frontière, tous les deux habitent le monde diégétique du film. Carlos n'est pas un personnage qui évoque son passé ou qui regrette le Mexique.

Cependant, il a une certaine nostalgie pour ce lieu d'origine qui devient visuel, lorsqu'il visite avec son fils un "lienzo charro"¹. C'est la seule occasion où l'immigrant manifeste des émotions envers son lieu d'origine, comme s'il franchissait la frontière, mais cette fois dans le sens retour. En effet, l'endroit qu'il visite avec son fils rassemble tous les clichés de la mexicanité, avec des hommes à cheval, la fête, les drapeaux, etc. Un endroit qui le fait se sentir fier ; mais, en même temps, c'est l'endroit où il ne voudrait pas retourner.



1

2

En ce qui concerne le parcours de l'immigrant, il est assez imprécis. On ne sait pas comment il est arrivé, c'est-à-dire quel point géographique de la frontière il a franchi. La seule chose dont le spectateur est sûr, c'est qu'il habite en Californie, à Los Angeles, et que plus tard il se fera transférer à Agua Dulce pour se faire rapatrier, comme j'illustre avec des photogrammes ci-après.

À la fin du récit, on sait qu'il a tenté de franchir la frontière par le désert, sûrement comme il l'avait fait la première fois.

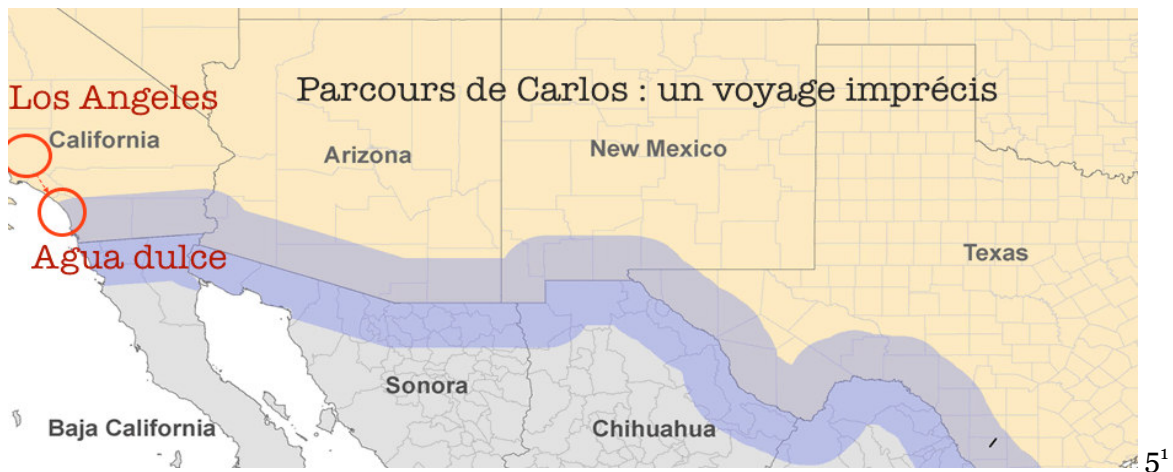


3

4²

¹ Une sorte de place de taureaux.

² Les quatre figures sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011, support DVD, © Witt/Thomas Productions.



3.1.2 La frontière comme personnage

Dans le monde diégétique des films, l'espace peut avoir une considération plus active. L'espace, ou l'articulation des lieux qui le composent, peut signifier beaucoup plus qu'un objet, une toile de fond ou un simple décor.

André Gardies considère que l'espace, en tant que structure de composition primordiale au cinéma, participe à la dynamique des transformations qui structure tout récit, en prenant en charge la mise en relation dynamique du personnage et des lieux qu'il traverse².

Cette conception de l'espace-structure en tant que moteur du fonctionnement de la narration cinématographique, et de l'espace motif (le lieu) en tant qu'enjeu majeur de toute intrigue dès lors qu'elle est déployée sur un écran.³

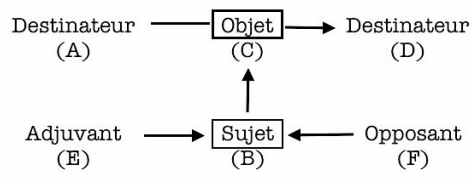
C'est pourquoi, en reprenant Greimas, André et René Gardies considèrent l'espace comme un partenaire actif de la narration, dès lors qu'il intervient comme l'une des forces agissantes du récit.

Dans sa force nucléaire, tout récit peut se décrire ainsi : mandaté par A, B se met en quête de C pour le compte de D ; au cours de cette quête, il peut recevoir l'aide de E et faire face à l'opposition de F. Ce qui visualise le schéma actantiel :

¹ Ma transcription du parcours d'Andrés selon le récit de *A better life*.

² André Gardies cité par Antoine Gaudin in *L'espace cinématographique*, Paris, 2015, p. 35.

³ Antoine Gaudin, *ibid.*



1

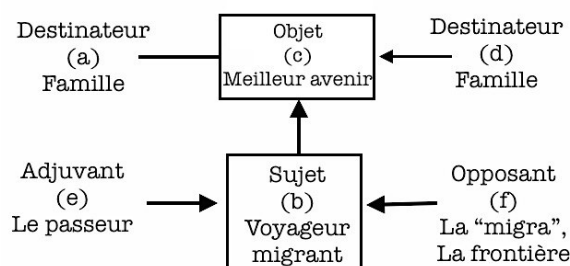
Chacune de ces six fonctions représente une force intervenant dans la dynamique du récit. À ce titre, elles peuvent être figurées aussi bien par un être humain que par un animal, un objet ou un sentiment. Dans cette perspective, l'espace devient un actant. De ce fait, les particularités de la topographie, par exemple, peuvent aussi bien s'opposer à la progression du héros que l'aider dans cette tâche.

Tout récit de conquête d'un pays place ce dernier dans la position actantielle d'objet. En tant qu'actant, l'espace participe de la même fonctionnalité que le personnage. On comprend qu'il puisse entrer dans les stratégies narratives, en particulier sur la base d'un échange de valeurs².

À partir des principaux axes recteurs du schéma de Greimas, les théoriciens concernés ont conféré une place purement narrative à l'espace.

Avec la prise en compte d'autres paramètres (situation initiale et finale, but poursuivi par le personnage, programme de l'adversaire, etc.), il est possible d'affiner ces opérations élémentaires, de manière à mieux saisir de quelle fonctionnalité narrative participe l'espace³.

Ici, je m'intéresserai à certains de ces éléments afin d'interroger les lieux que représentent la frontière et son voyageur émigrant. Pour cela, j'ai pratiqué une sorte de réécriture du modèle afin d'y soumettre mes films. Il sera modifié, selon les films, car chacun d'eux a son propre système et sa propre opérabilité.



4

¹ Fig. 1, Schéma de Greimas, cité par René Gardies, *op. cit.*, p. 87.

² Schéma de Greimas, cité par René Gardies, *ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Fig. 2, Réécriture du schéma de Greimas, *ibid.*

Suivant le modèle, j'ai considéré la famille comme Destinateur (a et d), car à l'intérieur des films elle semble être présente à l'origine et à la fin des diégèses. Ensuite j'ai examiné le voyageur émigrant, comme le Sujet (b) qui cherche à aller trouver un but: l'Objet (c). Cet objet désiré ou inspirateur, je l'ai conçu comme un meilleur avenir, afin de matérialiser l'idée. Mais, je suis consciente que dans mes films l'objet est un élément plus abstrait. Cela peut être la réussite de la traversée, du rêve américain. On considère le passeur comme l'Adjuvant (e), mais il faut prendre en compte tous les moyens qui aideront le sujet à achever sa quête. L'Opposant (f) est, décidément, la frontière qui acquiert un niveau de personnage. En partant de ces lignes directrices non exhaustives, j'envisagerai une nouvelle approche de la frontière comme figure actantielle. Je crois que les deux fictions se soumettront mieux à cette lecture.

3.1.2.1 *Los que se quedan*. La frontière : un personnage négligé

Dans *Los que se quedan*, la frontière n'est nulle part dans le champ du film, elle n'est pas un lieu visuel. De plus, elle est à peine nommée par les témoins et, à chaque fois qu'ils la nomment, ils finissent tous par détourner le sujet, pour l'associer à autre chose. Alors, si elle n'y existe pas, pourquoi continuer à chercher plus ? Je crois que l'absence de la frontière est, justement, ce qui confère au film une certaine âme. Cette ambiguïté doit être problématisée. Par ailleurs, si la frontière n'existait pas dans *Los que se quedan*, ce documentaire n'aurait pas la moindre raison d'être. Voilà pourquoi il est important d'en tenir compte.

À la lumière de la narration, voire les caractéristiques actantielles que les Gardies offrent à l'espace, je travaillerai sur la frontière en tant que personnage¹ ou force actantielle. Certes, il est très difficile de conférer un tel statut à une entité qui n'est même pas visible ; ce n'est pas parce qu'elle n'est pas saisissable en termes visuels, qu'elle ne doit pas être considérée dans l'histoire. Je continue à chercher comment elle pourrait apparaître en tant que personnage. Partant du modèle de Greimas, on voit la famille, le voyageur émigrant et le meilleur avenir comme les trois principaux personnages.

En effet, c'est la famille qui a demandé à l'émigrant de trouver une meilleure vie. Jusqu'ici, l'histoire du film respecte ces trois principes. Pour que le Sujet voyageur puisse accomplir sa tâche, il aura des Adjuvants et des Opposants. La

¹ Dans un documentaire on ne parle pas de personnages, mais de personnes ou de témoins. Cela est mieux développé dans le deuxième axe de cette recherche.

famille, le voyageur émigrant et quelques rêves accomplis, traduits par la construction de grandes maisons, sont les personnages qui apparaissent vraiment dans le film. Mais, si l'on va au-delà du schéma, la frontière a quand même une force actantielle, très silencieuse. Dans son statut d'opposant, ou d'obstacle, la frontière est justement la raison pour laquelle les témoins sont réunis dans le documentaire. Si l'on inverse le schéma, on trouve que la raison du voyage a été le désir collectif de vaincre la frontière entre « pauvreté et « richesse ». Une frontière plus abstraite qu'autre chose, imaginaire à cent pour cent, mais présente.

À travers les plans du quotidien, les témoins du film ne font que parler de leurs proches. Ils se remémorent chaque fois que possible, parce que leurs familles ont été brisées à cause de la quête d'un objet désiré. Les voyageurs migrants sont partis comme des émissaires ; certains d'entre eux sont revenus, ils font des allers retours entre le Mexique et les États-Unis, tandis que d'autres n'y sont jamais retournés.

Dans *Los que se quedan*, la frontière n'est pas si inexistante que ce qu'elle semble être. Mais, plutôt que lui donner une place de personnage, elle est une force actantielle qui inspire les voyages. La frontière a un pouvoir sur les événements de la diégèse, bien qu'elle soit discrète et négligée.

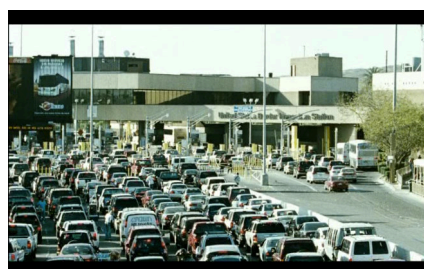
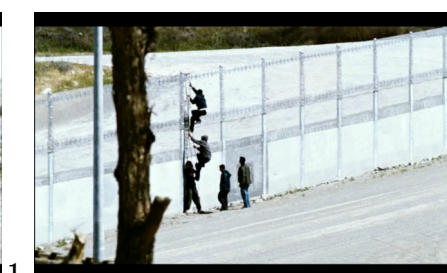
3.1.2.2 Norteado. La frontière comme opposant

Dès le moment où un personnage arrive à franchir l'entrée d'un lieu qui lui est interdit, il acquiert le statut de « transgresseur », il est hors-la-loi. Andrés, le voyageur émigrant de *Norteado* est dans cette situation. Mais, étant donné qu'il est le protagoniste de l'histoire, celui qui cherche l'objet abstrait du désir, il n'est pas n'importe quel « transgresseur ». L'endroit qu'Andrés cherche franchir est la frontière entre le Mexique et les États-Unis, un véritable obstacle à vaincre. Elle est représentée par le biais d'une fragmentation de plans divers qui deviennent l'espace frontalier¹. Bien que construite par des objets et dans des lieux emblématiques, elle n'est pas un simple décor. Dans *Norteado*, le voyageur franchit un lieu ; il essaie plusieurs fois, car il n'y parvient pas. Or, à partir de l'instant où Andrés a mis un pied dans ce lieu interdit, ce dernier est devenu un opposant, son adversaire. Cela s'explique, car ce sont des lieux et des personnages porteurs de valeurs qu'ils peuvent à tout moment échanger.

¹ Pour plus d'information aller à la deuxième partie de la thèse, dans l'espace dédié aux découpages et aux analyses de *Norteado*.

C'est le fondement même de l'activité narrative : entre le personnage et l'espace se négocie en permanence une relation jointive, faite de disjonction ou de conjonction¹.

La frontière, ou plutôt l'espace frontalier qui se déplie dans le champ visuel, a vraiment la place d'un personnage qui exécute des actions, empêche et bloque la traversée d'Andrés. Comme cela se présente lorsqu'il se fait arrêter dans le désert par la police frontalière ; ou lorsqu'il tente deux fois sans succès de grimper au mur physique ; et finalement, quand il essaie de défier la frontière par le passage légal, sans qu'on connaisse la suite.



La frontière est un adversaire imposant pour Andrés. Elle ne se trouve pas dans l'arrière plan, mais elle fait partie du déroulement du récit. Au-delà de ses forces actantielles, elle acquiert plusieurs significations. L'espace frontalier qu'elle représente devient, également, un espace d'attente, d'expectative, de danger, mais aussi un lieu d'accueil, un chez-soi pour Andrés. C'est l'endroit pour se reposer, pour se retrouver et se charger d'énergie pour continuer son odyssée – en résumé, l'espace de l'intrigue.

En plus du passeur (le “coyote”) qu'Andrés retrouve à l'origine du récit, le voyageur trouvera des agents adjutants qui se rejoindront à sa cause, lors de sa traversée et sa période d'attente. Il s'agit de Cata, Ela et Ascencio ; ces agents l'aideront à tenter son dernier essai, l'essai final pour vaincre l'opposant.

¹ *Ibidem*, p. 95.

² Les figures 1, 2 et 3 sont des rencontres entre le voyageur et son opposant, *Nortecado*, 2009, support DVD, © Tiburón Filmes, Foprocine, IMCINE.



4

5¹

3.1.2.3 *A better life*. La frontière comme « opposant » symbolique

D'un point de vue narratif actantiel, la frontière existe comme un singulier opposant qui cohabite avec l'immigrant, un ex-voyageur soumis qui devra se « battre » contre cette frontière afin de réussir son rêve américain inachevé.

Dans *A better life*, la frontière n'est pas dans l'espace filmique que comme un lieu que l'on peut nommer frontière. Cependant, elle est représentée par des métaphores, de symboles qui ont permis de prouver que la frontière dans ce film est, chez le personnage, une affaire plus interne qu'externe.

Les frontières internes chez Carlos l'ont toujours mis dans de mauvaises situations. Il s'est fait voler ses économies de plusieurs années après avoir payé un avocat pour devenir « légal ». Résultat : il a perdu son argent et il est encore un sans-papier. Puis, attiré par le rêve américain Carlos achète la camionnette de Blasco quand ce dernier rentre au Mexique.

En achetant la voiture, Carlos pense pouvoir vaincre ses limites et réussir. Mais, plus tard il se fait voler le véhicule, et encore une fois, l'immigrant essaie de se rattraper. Il cherche le voleur, mais il découvre qu'il a déjà vendu sa camionnette. Alors, avec l'aide de son fils (Luis), il tente à nouveau sa chance, et vole la voiture. Pour y arriver, il grimpe au mur de fils de fer barbelés. Il réussit à la récupérer. En sortant, il se fait arrêter par un policier qui lui demande son permis de conduire qu'il n'a pas.

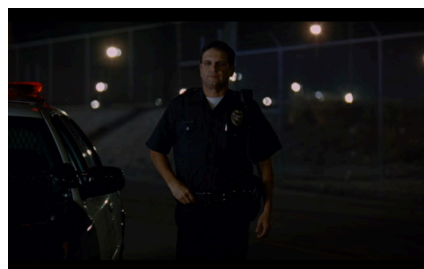
C'est ici que son fils Luis apprend que son père est « illégal ». Carlos est transféré dans un centre de détention. Il est rapatrié au Mexique. Il est censé ne plus revenir au territoire étasunien où il finirait en prison. Mais à la fin du film, on retrouve Carlos qui tente à nouveau sa chance, il débute la « traversée ». C'est la seule fois dans le film où la frontière, ou l'espace frontalier, sont rendus visuels à travers des images d'un lieu qui semble être le désert, probablement le même désert par où il est arrivé il y a plus de 15 ans.

¹ Dans les figures 4 et 5 il y a le passeur et les autres adjuvants, *Norteado*, © *Ibid*.

Pour revenir à la question actantielle de l'espace qui, dans ce contexte, se traduit en frontière, je dirai que Carlos – le sujet migrant – n'est jamais parvenu à trouver son objet désiré. À chaque fois qu'il pense avoir réussi, il se trouve davantage face à un mirage. Il est naïf, il croit les gens mais il ne croit pas en lui-même, et il n'ose pas dépasser ses frontières internes.

Il y a longtemps, dans le monde diégétique du film, Carlos a fait un voyage, la traversée, mais il n'a pas encore de chez-soi. Pour lui, les frontières ne se sont pas arrêtées en franchissant le mur, ou le désert. Il les a portées en lui-même, et bien que symboliques, elles ont fini par cohabiter avec l'immigrant. Elles sont devenues des opposants qui se sont matérialisées dans l'espace filmique.

C'est le cas du vol de la camionnette, quand le migrant grimpe le mur en fils de fer barbelé pour récupérer ce qui, selon le personnage, lui appartient encore. C'est au moment de l'action du vol, que la frontière et sa « particulière traversée », deviennent, passagèrement, un lieu et non un espace. C'est ici que Carlos fait face à son éternel opposant, il croit l'avoir vaincu, mais il a tort. Il se fait arrêter. Puis il recommencera le cycle du voyage migratoire, vers un lieu inconnu, dans un véritable espace frontalier.



¹ Les figures 1, 2 et 3 sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011, © *op.cit.*

3.1.3 Espace scénographique. De la mise en scène au montage

Les films obéissent, à l'exception du documentaire, à un certain scénario. Un tournage et la mise en scène, sont obligés de rendre « matérielles » les scénarios « écrits » qu'ils étaient à l'origine. Le spectateur finira la construction. À travers des mécanismes qui lui sont propres, et d'autres empruntés, le cinéma représente ses mondes.

Ce processus implique plusieurs aspects : certains venus d'ailleurs, comme la littérature, qui commence par le scénario, les dialogues ; d'autres sont pris au théâtre (les lieux de tournage, les figurants, l'éclairage, etc.) ; il y a aussi des éléments de la peinture (le cadre, la composition de l'image, le champ, le hors-champ) ; et finalement, il y a la trace du cinéma, sa spécificité : la possibilité d'enregistrer l'espace et le temps. Le tout, en restant le plus fidèle possible au scénario de départ, sans la présence du spectateur.

Cette dernière sous-partie de l'espace sera dédiée à la complexe entreprise qui implique de saisir l'espace scénographique. Ce qui m'intéresse davantage, c'est d'interroger mes films sur la fonction du cadrage : les effets du champ et du hors-champ, les mouvements de caméra et le montage.

Pour aborder le sujet, j'agirai en trois temps. J'interrogerai mes films sur les différentes problématiques qui impliquent la construction de l'espace cinématographique.

Je ne serai pas très exhaustive avec les définitions de certains termes, car elles ont été développées dans la première sous-partie¹.

3.1.3.1 Les enjeux du champ et du hors-champ dans la construction de l'espace

Dans un film, l'espace n'est pas uniquement ce que l'on voit, mais c'est aussi ce que l'on ne voit pas. Un espace est à construire ou, on peut dire, à Co-construire. Au cinéma, l'espace se fait par des lieux qui, liés par le montage et projetés sur l'écran, donnent l'impression de voir et de lire de l'espace.

¹ Pour plus d'information, aller à la première partie de cette thèse : 1.1.3 L'espace scénographique. Les enjeux du cadre ; ainsi qu'à I, 2 Cadrage, mobilité, point de vue et son dans la construction de l'espace diégétique et scénographique.

[...] L'espace n'est pas vu directement, mais construit, à partir de perceptions visuelles, kinésiques et tactiles. Voir l'espace, ce serait donc nécessairement interpréter [...] un certain nombre d'informations visuelles¹.

Ces informations visuelles, André Gardies les appelle des lieux qui sont montrés dans le champ visuel. Des lieux qui, après les avoir vus, peuvent même disparaître momentanément, ou rester définitivement dans le hors-champ.

À cette dynamique entre le champ et le hors-champ, le spectateur transforme le lieu en espace. Il faut souligner que le hors-champ a une véritable importance dans un film ; tel est son impact que des théoriciens comme Noël Burch le considèrent comme le «deuxième» espace au cinéma, car l'espace est dans l'interprétation.

Los que se quedan. La frontière est hors-champ

Los que se quedan est un « documentaire » qui se présente comme un film qui parle des effets de l'émigration, mais le film porte aussi d'autres éléments diégétiques qui sont moins évidents.

En effet, j'avais déjà évoqué sa représentation discrète de la frontière, ainsi que la figure du voyageur émigrant. J'ai également argué que la première n'est pas de l'ordre visuel, mais qu'elle se manifestait par les témoignages d'émigrants interviewés.

La frontière est toujours dans le hors-champ, c'est-à-dire dans le « deuxième espace » du cinéma. La frontière est dans l'imagination ou dans les "vivencias¹" des témoins. La caméra n'a enregistré que ce qu'on lui a raconté.

Dans *Los que se quedan*, la caméra qui a filmé (les réalisateurs y compris) n'a pas voulu aller plus loin, pour suivre le parcours de l'émigrant. Le système du film n'a préféré que récupérer les voix de ceux qui sont restés. Le film est resté assez partiel. C'est ainsi que la frontière et "el otro lado" restent toujours dans le hors-champ lointain (ailleurs), elle n'est jamais dans le hors-champ proche (là).

Los que se quedan construit une sorte d'essai cinématographique d'une absence humaine métaphorisée à travers plusieurs absences du champ visuel. C'est pourquoi, depuis le début, je parle de la frontière absente, car la frontière a été la cause ou la conséquence d'une émigration vers l'inconnu prometteur du côté nord.

¹ André Gaudreault et François Jost, *op.cit.* p.79.

***Norteado*. Frontière visuelle, voyage en ellipse**

Dans ce film, la frontière est beaucoup plus lisible. En effet, elle est entièrement un lieu visuel. Suivant la terminologie de Gardies, elle est complètement latente. Elle se déroule dans le champ (ici) et le hors-champ contigu (là), mais elle n'est jamais un hors-champ lointain (ailleurs).

De fait, il n'y a que deux espaces qui restent dans cette dernière classification : le village d'origine d'Andrés et les États-Unis (bien qu'il arrive à toucher un peu la zone frontalière, comme on le voit dans la séquence du désert).

La frontière dans *Norteado* est fragmentée. Lorsqu'elle apparaît dans le champ, elle n'a pas forcément la même image : parfois c'est le désert ; parfois c'est "el bordo" ; d'autres c'est un passage fréquenté, mais interdit à Andrés; parfois c'est aussi la patrouille frontalière ou le centre de rétention.

À travers ces fragments de lieux rassemblés, se construit la frontière entre le Mexique et les États-Unis ou l'espace frontalier entre les deux pays. Revenons à la figure du voyageur émigrant. On sait qu'il est dans la frontière, en tentant de la traverser. Mais la vérité c'est qu'on ne connaît pas grand-chose de son parcours. Je ne parle pas du parcours de vie qui, par ailleurs, n'est pas trop connu, mais de son trajet réel.

Même si le film commence par une séquence où Andrés fait de l'auto-stop. Avant qu'une camionnette ne le récupère ; on suppose qu'elle le conduit à une gare routière, où il prendra un bus pour aller, peut-être, à Mexicali.

Tout est montré en 18 plans d'une durée de 5 minutes. Cette séquence aide à mieux saisir la façon dont le champ et le hors-champ fonctionnent dans le film.

Avec ces 18 plans seulement, on comprend qu'Andrés a fait un trajet pour aller d'un endroit rural à une ville plus peuplée. Il a dû mettre longtemps pour faire ce trajet, mais le récit l'a réduit en 5 minutes. Que s'est-il passé ? C'est très simple, le récit a montré dans le champ quelques lieux, et puis il en a mis d'autres dans le hors-champ. Avec ce simple mécanisme on a construit l'idée que le personnage a fait un long parcours. Même si cela parle plutôt d'une ellipse, d'un aspect temporel, les enjeux du champ et du hors-champ participent de cette dynamique.

Plus associée à la temporalité, l'ellipse contribue ici à la construction de l'espace, voire, du parcours déroulé, ainsi que des possibles contraintes sûrement vécues par le voyageur.

¹ Des expériences vécues.

Dans ces cinq premiers plans, le film introduit l'espace d'origine d'Andrés. Il s'agit de plans généraux qui montrent l'écoulement du temps par le biais du jour naissant à l'aube jusqu'au soleil à son zénith. Ensuite, il y a les paysages montagneux d'Oaxaca, État méridional et rural au sud du Mexique. Intercalé entre deux plans de crédits du film, il y a un plan d'ensemble où la silhouette d'Andrés émerge d'un paysage rural qui lui préexiste, il semble abandonner cet endroit.

La quiétude de l'espace contraste avec le mouvement du voyageur débutant qui commence son itinéraire.

Dans le plan 9, un gros plan d'Andrés et un double mouvement panoramique montrent le personnage sur la route. Andrés suit avec son regard une camionnette qui circule en direction opposée, en portant une armoire. Puis, il revient sur la route et fait un signe à une autre automobile dans laquelle il monte.

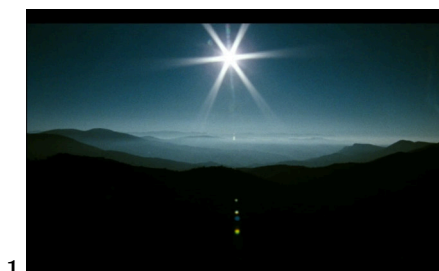
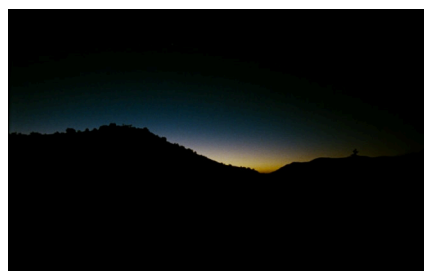
Dans le plan suivant, il est filmé de loin. Il est dans un lieu complètement différent, il est assis devant un bus. Puis il prend ses affaires. Au plan suivant, il est à l'intérieur d'un bus, dans un plan moyen. Ensuite, apparaissent des plans d'une route qui changent de luminosité, pour accentuer l'impression d'éloignement du lieu de départ vers une autre destination.

Dans les deux derniers plans de la séquence, Andrés marche dans une rue bruyante et urbaine qui contraste visiblement avec le lieu d'origine.

On suppose qu'il s'agit de Tijuana ou de Mexicali, où Andrés aura rendez-vous avec le passeur. Plus tard, ils iront dans le désert pour la traversée. La dynamique de déplacement sera la même que celle que l'on vient de décrire. En peu de plans, Andrés est dans trois lieux différents : d'abord dans un restaurant, après dans un camion, puis dans un bus.

La séquence évolue dans le temps et se présente dans l'espace, les enjeux du champ et du hors-champ montrent 15 lieux différents (si l'on omet les plans extra-diégétiques des crédits).

Ces 15 plans deviennent le parcours fragmenté du voyageur, grâce à l'ellipse produite par les enjeux du champ et du hors-champ.



1

2



3



4



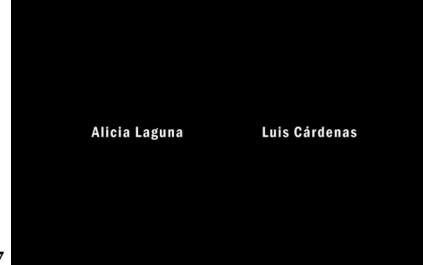
5



6



7



8



9



10



11



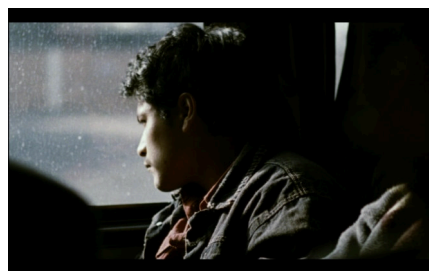
12



13



14



15



16



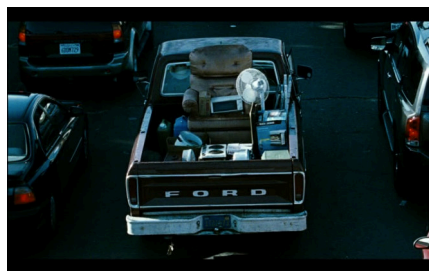
17

18¹

La traversée du désert, comme on a vu dans la deuxième partie, suit les mêmes principes. Andrés est dans le désert avec le passeur. Le soleil se couche et quand il se réveille, Andrés est tout seul. Puis il marche sur le désert, jusqu'au moment où il se fait arrêter par la police. Ensuite, on le verra dans un centre de rétention, puis à Tijuana. On comprend qu'il n'a pas réussi, c'est sa première défaite. Plus loin dans le récit, il tente de grimper au mur, "el bordo", et il échoue pour la deuxième fois.

La troisième tentative est plus simple. On le voit sortir de la camionnette d'Ascencio et marcher à côté du mur et, secondes après, il est à nouveau au centre de rétention : troisième échec.

Le quatrième essai est plus complexe : Andrés se fait déguiser en fauteuil et puis il rentre dans la camionnette d'Ascencio, la voiture est ensuite dans la file d'attente pour aller à la frontière par la ligne légale à Tijuana. C'est une image connectée avec le plan de la séquence initiale : la voiture qui transporte une armoire, une image prémonitoire qui annonce le moyen par lequel Andrés cherchera à passer aux États-Unis, à l'intérieur d'un fauteuil.



1

2²

¹ Les 18 figures correspondent à la séquence : « Début du voyage ». Images prises de *Norteado*, 2009, © *op.cit.*

² Les 2 figures correspondent à la dernière séquence de la Macro Séquence « Par "la línea" », *ibid.*

Les deux premières tentatives d'Andrés appartiennent au champ visuel, bien qu'elles laissent plusieurs éléments dans le hors-champ, qui construisent aussi des ellipses temporelles.

En revanche, le troisième essai est presque entièrement dans le hors-champ total. Les informations visuelles sont réduites, puisque le spectateur s'y habitue et en connaît par avance le résultat.

Par contre, la dernière tentative est particulière. Lors des derniers plans d'Andrés, il est dans le champ, mais il n'est plus visible, parce qu'il est dans le fauteuil. Il est alors dans l'espace non-vu du champ.

Finalement, la séquence rentre dans le hors-champ définitif sans en permettre de connaître la fin.

Pour que l'on puisse finir de construire cet espace cinématographique. Ce qui est particulier dans le film, c'est la façon d'accélérer ou de gommer les parcours du migrant pour, en fin de compte, le laisser paralysé à la frontière.

A better life

En ce qui concerne le traitement du champ et du hors-champ lors de la construction filmique de la frontière et le voyageur émigrant, *A better life* suit un système moins évident que *Norteado*.

Comme ici on n'a pas la même variété des exemples, je reviendrai à nouveau sur la séquence des travellings¹ où Carlos est dans la camionnette de son patron. Carlos est à un point A, il se fait raccompagner à un point B.

On ignore les vraies distances entre ces deux lieux, mais le trajet commence à la fin de l'après-midi et finit le soir. Dans le récit, le déplacement dure deux minutes, raccourci temporel qui n'a pas trop d'importance.

Ce qui m'intéresse davantage est d'élucider le comportement du champ et du hors-champ dans la séquence, ainsi que l'opposition des lieux que le champ visuel fait lors du trajet. Commençons par ce dernier élément, le champ.

Le point A se localise dans le jardin d'une résidence de luxe, à côté de la mer : un véritable lieu de détente. À la fin du trajet, au point B, il y a les images d'un quartier qui semble être dans une ville dortoir à la périphérie de Los Angeles.

¹ Aller à la Deuxième partie de cette thèse et consulter 2.2.3.2.1 Blasco s'en va. Les travellings de la camionnette.

Ces deux images opposent les deux lieux, cependant on doit voir la séquence en entier pour pouvoir construire ces contrastes, et apprécier sa représentation filmique de la frontière.

Ayant déjà travaillé sur cette séquence, j'irai directement au but. Les images des plans établissent un dialogue entre le champ et le hors-champ.

Dans cette dynamique l'image vue et l'image virtuelle s'actualisent l'une l'autre. De cette façon elles construisent les frontières internes de Carlos, personnage qui voit depuis l'intérieur de la voiture le « rêve américain » qu'il n'a pas encore connu. Le champ de la séquence se concentre surtout sur le visage de Carlos et les plans extérieurs de Los Angeles. Blasco, le conducteur, reste presque tout le temps hors-champ.

On sait qu'il était toujours là, car à la fin on voit que c'est lui qui conduit la voiture ; ce qui signifie qu'il n'est pas le maître de son destin.



3.1.3.2 Les mouvements de caméra

Les mouvements de caméra guident le regard du spectateur. Ils actualisent le champ. Ils affectent de manière considérable la compréhension du champ et du hors champ. Les mouvements produisent des fonctions déictiques et narratives au sein du récit ; et ainsi construisent l'espace.

Je crois que ces mouvements contribuent non seulement à un aspect narrateur, mais aussi à la création d'une sorte de moralité.

Los que se quedan présente de manière régulière, des plans fixes. Lors de l'introduction d'un nouveau témoin, le cadre bouge en balayant de gauche à droite. Mais ce qui est visiblement récurrent, c'est l'instabilité du cadre, étant donné que l'appareil de prise de vue est très souvent à l'épaule, pour suivre les témoins dans leur quotidien.

Le panote, ou mouvement panoramique, est assez utilisé. Il bouge et actualise le champ, et met dans le hors-champ une partie du lieu vu avant. Or, ce

¹ Les deux figures correspondent à la Macro Séquence « Blasco s'en va », *A better life*, 2011© *op.cit.*

panoramique horizontal acquiert une nouvelle lecture. Il réaffirme le choix de balayer (faire sortir) du champ visuel, et du cadre diégétique du film, les figures de la frontière et du voyage migratoire.

Quant à *Norteadó*, lors des découpages séquentiels, j'ai observé qu'une bonne partie de ses plans a été faite avec une caméra à l'épaule.

Bien que la composition de chaque plan soit bien structurée, le film produit l'idée d'un voyageur instable et vulnérable face à la frontière géographique.

Le fait que la caméra soit à l'épaule lui donne une certaine liberté d'action, ce qui lui permet de suivre Andrés dans sa traversée.

Grâce à ses mouvements, elle permet de voir ce que le voyageur voit, et parfois elle donne des informations supplémentaires qu'Andrés ignore, comme, par exemple, la séquence où il essaie de grimper au mur, sans savoir qu'il est devant un mur infranchissable pour lui.

Les mouvements dans ce film sont liés au visuel, au narratif et au discursif, comme on l'a vu.

A better life est le film qui montre le plus de mouvements. Dans ce film la caméra n'est jamais à l'épaule, elle est toujours fixée à un dispositif.

Les basculements de l'appareil de prise de vue sont donc bien calculés, on s'aperçoit de l'usage de grues et de l'impact de systèmes techniques plus perfectionnés que dans les films précédents – ce qui laisse voir la manufacture hollywoodienne.

Dans cette fiction, les travellings sont très présents : en effet, la caméra semble glisser. C'est le film qui utilise le plus de travellings. Le metteur en scène, il s'en sert pour construire les frontières imaginaires de Carlos.

3.1.3.3 Les raccords

Les raccords sont une espèce de connecteur entre les plans et les séquences d'un film. Ils sont un lien qui permet d'atténuer les effets de coupe entre les plans, ou leur donnent un sens particulier. Ils confèrent une certaine ponctuation aux films, en leur accordant une allure et un rythme.

Les raccords sont l'aspect le plus discret d'un montage qui fait partie de l'espace scénographique. Selon René Gardies, de toute évidence, ils ont tendance à être négligés.

C'est sur la durée du film, et non sur chacune des articulations, que se fait l'analyse des effets du film. En revanche, ils ont une place importante dans la narrativité d'un film. Ils contribuent à la construction homogène de l'espace diégétique et filmique¹.

Dans *Los que se quedan*, par exemple, les raccords sont responsables de donner une continuité à l'espace diégétique qui se construit.

C'est à partir des interventions raccordées, que les différentes histoires des témoins ont une fluidité presque invisible, mais décisive dans la durée du film.

En effet, les raccords du film sont plus évidents que ceux des autres travaux. C'est par le biais de leur modeste présence des raccords, que le film arrive à construire l'espace homogène et filmique où les personnages de *Los que se quedan* habitent. Ils guident le fil conducteur du montage.

Ils aident à enchaîner les témoignages des personnes qui habitent dans neuf lieux du Mexique.

Les interviews qui se déroulent dans le documentaire sont liées par les sujets abordés par les témoins : la famille, les racines, la mort, la vie, la richesse, la pauvreté, etc.

Comme dans la séquence en trois plans d'ensemble, où Alejandro Guzmán effectue une simulation de la traversée de la frontière, dans une plaine quelconque.

Il parle de la peur qu'il ressent lors du voyage, car il craint de perdre sa famille. Avec un raccord qui suit la problématique, le film change de séquence et de lieu, et on voit la naissance du troisième enfant de Gerardo Castillo.

Le montage fonctionne de manière fluide grâce à une invisible jonction, faite avec un raccord.



1

2²

Les raccords de *Norteado* sont, en général, des "cut" : des coups simples qui aident à ce que les ellipses du montage « collent » de manière logique. C'est grâce à

¹ René Gardies, *op. cit.*, p. 50-51.

² Les figures 1 et 2 sont des photogrammes pris de *Los que se quedan*, 2008, © *op.cit.*

cela que l'on arrive à suivre les traversées d'Andrés, sans s'en apercevoir ; comme dans la première séquence où il sort de son village et, après, il est à la frontière.

Le film présente aussi des raccords plus élaborés et visuels. Je parle de ceux qui se produisent avant qu'Andrés ne se fasse arrêter par la police, où l'on voit que les raccords suivent la composition de l'image ou le regard du personnage.



A better life suit la même logique que *Nortedo*. Les raccords du film sont aussi des “cut” sec, mais ils fonctionnent si bien qu'ils passent vraiment inaperçus. En général, le film est construit selon les principes qui font communiquer le champ avec le contre-champ et le hors-champ.

Mais c'est justement dans cette invisibilité que le film a un bon rythme. Comme on a vu dans la séquence de la camionnette où les raccords connectent les plans extérieurs avec les plans intérieurs, à travers le regard du migrant.



En général dans les trois films, et surtout dans *Nortedo* et *A better life*, les raccords sont si bien faits qu'ils restent inaperçus, cependant ils donnent un rythme aux séquences, une « cadence » capable de faire « dialoguer » les films, comme on verra plus loin.

¹ Les figures 3, 4, 5 et 6 sont des photogrammes pris de *Nortedo*, 2009, © *Op.cit.*

² Les figures 7 et 8 sont des photogrammes pris de *A better life*, 2011, © *Op.cit.*