


« Frontière et voyage migratoire. Les enjeux entre le documentaire et la fiction »

Au sein de mon corpus d'étude, la frontière ne se limite pas à des questions diégétiques ou narratives, mais aussi à des enjeux liés strictement au format¹, comme les choix fondamentaux de la création d'un film. À l'origine il y a toujours l'option entre filmer comme film de fiction, documentaire², expérimentale ou d'animation, selon le classement proposé par David Bordwell.

Or, les trois œuvres de cette recherche basculent entre, ce que l'on appelle de manière répandue, le « documentaire » et la « fiction ». Et c'est justement dans ce choix filmique d'aborder la frontière et le voyage migratoire, au moins dans ma triade, que des nouvelles frontières se déplient et se dédoublent à nouveau, sauf que cette fois dans un sens plus formel que métaphorique.

Comme le dit Régis Debray, la frontière est une question mobile.

Je pars du principe que les limites documentaires et fictionnelles ne sont pas assez claires dans ma triade d'étude. Cette confusion vient, en quelque sorte, du fait que les simples termes « documentaire » et « fiction » restent des questions « opposées », imprécises et vagues, d'où la nécessité d'introduire des nuances entre les deux.

En effet, bien que *Los que se quedan* soit classé comme un film de genre ou de format « documentaire », il présente plusieurs traces de « fiction ». Alors que *A better life*, qui rentre plus dans la catégorie de « fiction », il semble posséder des éléments très liés au « documentaire ». En revanche, *Norteado* « mélange » ouvertement les deux formats, parfois il est même difficile de savoir si l'on est face à un « documentaire » ou à une « fiction ».

Pour mieux problématiser cet aspect, je ferai plusieurs distinctions entre les deux.

¹ Je précise que lorsque j'utilise le terme format, ce n'est pas pour parler du sens technique de la pellicule ou l'appareil de prise de vue, mais pour évoquer les types fondamentaux ou classifications du cinéma. Je prends ce choix afin de préciser la partie de la « forme » de mon sujet.

² Souvent considéré comme un genre, parfois comme une classification, Gauthier l'aborde davantage comme un accès, peut-être indirect mais, néanmoins revendiqué, au monde réel.

Cependant, le propos de ce travail n'est pas de définir exhaustivement ce qu'est le « documentaire » et ce qu'est la « fiction », mais d'introduire davantage une série de précisions sur leur nature, voire leurs points communs et leurs divergences concernant leur approche de la réalité ou du réel ; car le spectateur ne recevra ni se lira pas de la même manière un film qui lui est présenté comme un « documentaire », ou comme un film de « fiction ».

3.2.1 Constructions ou représentations de la réalité

Auparavant, j'avais dit que les trois films de mon étude partagent les mêmes problématiques, sauf que chacun les a développées de manières différentes. Leur conception n'a pas eu les mêmes contextes, ni les mêmes moyens techniques et économiques.

Juan C. Rulfo et Carlos Hagerman ont préféré aborder la problématique à partir du « documentaire », ils ont choisi une approche du réel avec des éléments issu du réel, c'est-à-dire avec des personnes réelles et des décors non fabriqués exprès pour le tournage, par exemple.

Weitz a opté pour la fiction pour filmer l'adaptation qu'Eric Eason avait fait de *The Gardener* de Roger Simon. Weitz a travaillé avec des acteurs, dans studios et des lieux reconstitués afin de rendre vraisemblable son monde fictif.

En revanche, Rigoberto Pérezcano a voulu rendre un travail entre deux, c'est-à-dire qu'il a tourné dans décors réels, presque tout le temps, mais avec des acteurs professionnels. Il a fait une sorte de mélange entre ce qu'on a tendance à appeler « documentaire » et « fiction », dans le but de rendre plus vraisemblable un monde « faux ».

Je tenterai donc d'éclaircir quelques termes, pour ensuite les appliquer au sein de mon corpus. Ces trois décisions de manufacture et de tournage du film ont fini par construire des mondes habités par des frontières, des voyages et des voyageurs émigrants. Si les approches de la réalité captées par les films d'étude – « documentaire » ou « fictif » – n'avaient pas été les mêmes, le résultat et la lecture du spectateur auraient été très différent.

3.2.1.1 « Documentaire » ou « fiction »

Le choix de mettre documentaire entre guillemets n'est pas gratuit. En effet, si j'utilise ces signes typographiques c'est pour signaler l'inexactitude du terme. Guidés par la lumière de la recherche de Guy Gauthier¹, je considère que le « documentaire » est un objet mal identifié auquel, de manière bien ancrée et répandue², on associe sans hésiter un document, une apparence de vrai, de réel, de véritable ou de véridique.

De ce point de vue, cette réduction du « documentaire » le met automatiquement face à son antithèse : la « fiction ». Suivant cette simplification, une fiction est liée à l'invention, la fable et le faux. Sans que pour autant ces deux définitions correspondent vraiment à la réalité filmique.

[...] Transposée au cinéma, cette distinction pourrait se formuler ainsi : le film « de fiction » serait dans la lignée du roman (d'où la justification de l'appellation « cinéma romanesque »), du poème épique, et des autres formes fondées à la fois sur le récit et sur la fabulation ; le film « documentaire » relèverait de la connaissance scientifique et de sa transmission³.

Réduites à du « réel » et de « l'invention », les frontières entre « documentaire » et « fiction » semblent bien claires et radicales. Ainsi, le premier devrait toujours aborder des sujets réels et le deuxième des sujets inventés, autrement dit : un « documentaire » ne devrait toujours aborder que des histoires vraies ou réelles ; une « fiction » serait obligée de ne construire que des histoires imaginaires ou fictives. Inutile de dire que c'est bien loin d'être juste. On sait que ces termes ne se réduisent pas si simplement.

Suivant le terme « documentaire », cette conception maladroite et imprécise est loin d'être clarifiée. C'est pourquoi dans *Le documentaire. Un autre cinéma*, Gauthier a essayé de réparer les réductions déficientes du terme. Dans cet ouvrage déjà classique, il problématise sur le concept. Il s'aventure à travers les différentes interprétations et pratiques que les cinéastes ont données au long de l'histoire du cinéma.

¹ Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

² Surtout par la presse spécialisée.

³ *Ibidem*, p.13.

Pour répondre aux questions, je commencerai par le documentaire, un objet d'étude mal compris que Gauthier essaie de revendiquer.

Pour définir cet objet idéal, [...] il importe de définir quelques critères objectifs, de ceux dont on ne peut pas constater la présence ou l'absence. Si je dis que le documentaire cherche la vérité, on m'opposera qu'elle est inaccessible, ou bien que le romanesque cherche la même chose, et y parvient. Si je prétends qu'il tend à refléter le réel, on me dira que le Réel n'est pas connaissable. Si je définis la non-fiction (comme on dit en anglais), comme du non-récit, je me fais franchement taper sur les doigts : les rapports d'assurances et de police produisent du récit dont les arrêts n'ont rien de fictif pour ceux qui doivent payer¹.

Des auteurs comme Geneviève Jacquinot, qui suit Bill Nichols, mettent plutôt l'accent sur la nécessité de dépasser la vieille confrontation entre le « documentaire » et la « fiction » ; ainsi que faire attention de ne pas tomber dans le piège de la posture simpliste de sa non-distinction. Ils abordent le « documentaire » et la « fiction » ainsi :

Ce sont deux manières différentes d'interroger le monde et d'en rendre compte, et s'il ne faut cesser de rappeler qu'il n'y a pas de supériorité ontologique de l'un rapport à l'autre, en revanche il y a bien des différents qu'on ne peut pas nier².

Ici je prétends démontrer à quel point ces deux institutions filmiques sont aussi similaires que différentes. Une fois établies ces frontières nuancées, ou limites formelles, je les soumettrai à mes films. Puisque je m'apprête à une approche plus convenable du « documentaire » face à la « fiction », j'omettrai les guillemets des deux termes dans les pages suivantes.

3.2.1.2 Le documentaire, une fiction avant tout

Gauthier avertit qu'il ne faut pas oublier qu'un film n'est pas une copie transparente du « réel ». Il est avant toute autre chose sa réécriture, une reconstitution faite selon des codes, un univers de formes et de couleurs en mouvement. De la même manière, Christian Metz rappelle :

¹ *Ibidem*, p. 7.

² Geneviève Jacquinot, « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 2, 1994, p. 62, [Consulté le 05.11.2015], Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/1001023ar>

Tout film est fiction dans la mesure où ses matières de l'expression irréaliment ce qu'il représente. L'image n'est qu'une image (l'objet qu'elle figure est absent) mais son caractère analogique, d'une certaine manière, « présentifie » l'objet. Elle est par essence ambiguë et détermine chez le spectateur un régime de crédulité flottant ; documentaire et fiction y sont fondamentalement indissociables¹.

Pour compliquer, Roger Odin rappelle qu'au cinéma il n'y a pas de réel, mais un « effet du réel ». Ce qui est réel ne l'est qu'au moment de la prise de vue, car une fois passé à travers le filtre du cadre, le réel est condamné à ne projeter que de la fiction. Cependant, un film documentaire est supposé offrir des informations factuelles sur le monde extérieur au film, comme signale David Bordwell. Mais, également, comme dit Jean-Luc Godard un documentaire est avant tout une fiction :

Mettons bien les points sur les « i ». Tous les films de fiction tendent au documentaire et tous les documentaires tendent à la fiction [...] Et qui opte à fond pour l'une trouve nécessairement l'autre au bout du chemin².

Dans cette phrase, Godard met en évidence plus un rapport parallèle entre le documentaire et la fiction, qu'une coupure radicale. Il révèle que cette indissociation fluctue à travers une sorte de spirale ou plus précisément, à la manière des deux serpents d'un caducée – telle est l'image proposée par Alain Resnais. Godard, comme Resnais, ne voit pas un rapport antagoniste et clôturé entre documentaire et fiction. Pour eux, ainsi que pour d'autres théoriciens, le documentaire et la fiction sont inhérents, comme la dualité géographique et imaginaire l'est à la frontière.

Or, si tous les films dits documentaires finissent par projeter une fiction, *Los que se quedan* est une fiction avant tout. Toutefois, le film est classifié dans l'imprécise définition du documentaire. Cependant, il est clair que l'on ne peut pas réduire ce film à une fiction quelconque, surtout parce qu'il n'utilise pas de la même manière tous les éléments dont la fiction se sert. Ce qui soulève de nouvelles questions.

¹ Christian Metz, cité par André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1991, p. 43 et 66.

² Jean-Luca Podrà cité par Guy Gautier, *op. cit.*, p. 6.

Le documentaire, volontairement ou non, a annexé divers procédés de la fiction, contribuant un peu plus à l'incertitude de la frontière qui sépare la sécheresse élégante du constant, de la fiction réaliste¹.

En considérant le statut fictif et primaire du documentaire, reste à savoir de quelle manière il s'approche du réel ou de la réalité. Comment il prend le réel pour le rendre fictif, de manière à ce qu'il se détache de la fiction classique.

En vue du caractère indissociable que la fiction entretient avec le documentaire, il est nécessaire d'envisager dans quelle mesure un film de fiction tout court peut devenir documentaire, ou développer un côté documentaire, comme c'est le cas de *A better life*.

3.2.1.3 Le documentaire comme récit

Un document est un type de fiction, donc il est un récit filmique. Je le précise pour mieux saisir l'aspect fictif du documentaire.

Afin de résoudre le problème du caractère fictif du documentaire, Roger Odin propose de penser au documentaire comme « La mise en récit du réel », un récit qui peut renvoyer à des objets, des personnages ou des événements réels.

Puisque je parle de récit, il n'est pas négligeable de revenir succinctement sur ce terme basique :

Un récit construit une "histoire" par le biais de la narration : autrement dit, le récit est donc l'« énoncé » dans sa matérialité littéraire ou cinématographique (la diégèse) qui prend en l'histoire (même réduite dans le cas d'une action non racontée et non dramatique), par le jeu de l'énonciation-narration, ou acte narratif producteur².

Dans la vision de Gardies :

L'un des objectifs du récit est faire revivre, pour celui ou celle qui en fut absent, les événements qui marquèrent. Alors, dans le récit filmique sont des images et des sons agencés de façon à produire du récit¹.

¹ Guy Gautier, *op. cit.*, p. 21.

² La mise en récit du réel, que propose Roger Odin, ne doit pas être confondue avec la « mise en scène » qui est plus pragmatique et proche du théâtre. D'ailleurs, des réalisateurs comme Laurent Chevallier préfèrent parler de la « mise en situation », comme un terme plus pertinent au sein du documentaire. Cette mise en situation est associée à la place du photographe et du cinéaste. « Moi, j'ai affaire à un décor naturel, à des personnages réels qui vivent des situations réelles. Ce n'est pas de la mise en scène, mais plutôt de la mise en situation », *ibidem*, p. 184.

Comme récit filmique, un documentaire projette de la fiction. Cependant, comme le remarque Geneviève Jacquinet, le documentaire continue toujours d'être traité en opposition à la fiction. Une fiction qui est « assimilée à la narration ou à l'histoire racontée. »

Pour revenir au sujet, c'est à partir de l'investiture du récit, que le documentaire ne rend pas uniquement fictif le réel – ou la réalité qu'il évoque – mais il la fictionnalise.

Selon Roger Odin, cela se produit lorsque le documentaire suit les processus caractéristiques de la fiction : narrativisation, diégétisation, le contrat de lecture et mise en phase². Comme piqûre de rappel, les quatre moments de la fictionnalisation sont :

- 1) construire l'espace comme un monde (diégétiser) ; 2) inscrire un récit dans le monde ainsi construit (adopter une structure discursive narrative) ; 3) entrer dans une relation affective telle que le spectateur vibre face aux événements racontés (nous proposons de dénommer ce processus « mise en phase ») ; 4) construire l'énonciateur comme fictif, c'est-à-dire comme une entité située dans un ailleurs et sur laquelle on ne se pose pas de questions. La conséquence de cette construction énonciative est de nous projeter, ou plus précisément, de projeter la partie de nous-mêmes qui fonctionne comme spectateur, dans cet ailleurs : lorsqu'on fictionnalise, on ne se considère pas comme visé en tant que personne réelle, mais en tant qu'énonciateur fictif (ce qui explique que l'on soit prêt à accepter à peu près n'importe quoi d'une fiction)³.

Un récit filmique construit une histoire. « La façon de raconter une histoire n'a pas changé ces cinquante dernières années, au point que l'on doit renoncer à décrire des règles¹ ».

Comme le résume Laurent Jullier, l'histoire d'un récit est composée essentiellement de quatre éléments : des agents (personnes ou personnages), un environnement, des événements et des états.

Si l'on suit à la lettre ces aspects, *Los que se quedan* possède tous ces éléments. Il raconte une histoire dont les agents sont présentés comme des

¹ André Gardies, *op.cit.*, p. 10 et 11.

² Roger Odin cité par Anne Cotillon, « Le documentaire comme forme symbolique », Paris, 2013, p. 74.

³ Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans le documentaire » p. 69-83 in Dominique Blücher, François Thomas, *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Rennes, 2005.

témoins, des personnes réelles, qui en fin de compte deviennent des personnages qui agissent dans le monde de l'histoire.

Ces agents évoluent dans un environnement qui se déroule dans leurs différents lieux d'origine, en créant un seul espace diégétique ; c'est dans cet environnement que les événements qui relient ces agents se déroulent, ce sont les effets des voyages migratoires massifs qui les rapprochent. Le tout à travers les états d'un récit composé de coupes, d'échantillons ou d'entretiens, des prélèvements ponctuels.

Los que se quedan est un récit qui raconte une histoire par le biais de la narration. Il a une structure narrative, comme on l'a démontré depuis la segmentation du film².

Cependant, en général, le documentaire est considéré à tort comme opposé à la fiction, qui est assimilée à la narration ou histoire racontée.

Mais le documentaire, comme dit Geneviève Acquinot, peut être narratif :

S'il l'est moins souvent et surtout moins totalement que la fiction, c'est justement parce que son objectif primaire ou prioritaire n'est pas de raconter des histoires, même lorsqu'il insère ou utilise des récits d'événements réels ou imaginaires³.

Bien que considéré comme un documentaire, *Los que se quedan* est un récit qui rend fictive la réalité, et qui produit une relation affective avec le spectateur, comme le ferait n'importe quelle fiction. « C'est donc à l'organisation du récit lui-même que revient le soin de produire les effets de fiction d'une part, les effets de documentaire de l'autre⁴ ».

C'est de cette organisation et de cette constitution du récit, et de ces procédures dérivées, dont je vais m'occuper dans la partie suivante, afin de saisir la façon dont le documentaire saisit et fictionnalise la réalité.

¹ Laurent Julien, *op. cit.*, 2002, p. 35 -38.

² Aller à la deuxième partie de cette recherche.

³ Geneviève Acquinot, *op. cit.*, p. 66.

⁴ Metz cité par Gardies, *op. cit.*, p. 43.

3.2.2. Du tournage au montage. Une question de scénario

Dire que le documentaire est différent de la fiction, parce que le premier est de l'ordre du réel ou vrai et que le deuxième n'appartient qu'à l'imaginaire, est complètement dépassé. Au cinéma, tout se réduit à la fiction. Pour être précis, dans mon corpus de recherche, il n'y a que des récits narratifs, qui racontent et montrent des histoires.

Or, pourquoi continuer à penser que le documentaire est distinct de la fiction ? Pourquoi, en tant que spectateurs, on ne peut pas penser au documentaire et à la fiction comme des récits filmiques synonymes ? Une réponse basique : c'est leur caractère indissociable ; mais si l'on veut être plus précis, on trouvera une réponse plus précise dans la phase de pré-production : le scénario.

C'est Guy Gauthier qui pense au scénario comme étant la véritable frontière entre la manière dont le documentaire et la fiction abordent le réel.

Si je m'accroche à la notion de scénario, le terrain est plus solide, car toute fiction au sens habituel du terme exige un scénario préalable, qu'il soit dans la tête de son auteur, griffonné sur un cahier, ou impeccablement écrit. Un documentaire retient alors l'attention : l'absence des acteurs, personnages incontournables du romanesque, bien plus connus (et bien mieux payés) que les auteurs. Le grand cinéma d'auteur, porté aux nues a été pour l'essentiel un cinéma d'auteurs¹.

Cette remarquable « découverte » met plus de lumière sur la problématique. Dès lors, on peut saisir d'une manière plus pragmatique ce qui se passe à l'intérieur des films, surtout de *Los que se quedan*.

Afin de rendre la réalité plus vraisemblable, un documentaire ne suit pas un scénario prédéterminé. Le réalisateur d'un documentaire se guide par des points et des hypothèses, mais c'est sur le terrain, sur le tournage qu'il prend de nouvelles décisions. En fait ce type de scénario ne sera construit qu'une fois le film tourné, c'est-à-dire lors du montage.

En revanche, une fiction doit suivre un scénario, un story-board, des découpages bien établis, en ayant pour but que le résultat final soit le plus fidèle possible au scénario du départ. Habituellement, dans une fiction l'improvisation

¹*Ibid.*

n'est pas conseillée, tandis que dans un documentaire le tournage est censé être beaucoup plus libre.

Selon Bordwell, pour respecter ce projet de présentation factuelle, un documentaire pourra mettre en œuvre divers procédés. Le réalisateur peut enregistrer les événements tels qu'ils arrivent. Mais ce n'est pas le seul moyen d'informations : le réalisateur pourra fournir des diagrammes, des cartes ou d'autres représentations visuelles.

Il pourra aussi mettre en scène certains événements pour qu'ils puissent être enregistrés par la caméra :

[...] Un documentaire se contente d'enregistrer une situation, sans écriture ni mise en scène préalable. Pour un entretien avec un témoin, par exemple, il décide de l'emplacement de la caméra ou de ce qui doit figurer à l'image, et il contrôle le montage final ; mais il n'indique pas au témoin ce qu'il doit dire, ou comment il doit se comporter, et il lui arrive de ne pas avoir le choix du décor ou de l'éclairage¹.

En suivant Bordwell, Abel Cervantes désigne deux types de documentaires : ceux qui s'appuient sur les outils d'un reportage journalistique et ceux qui partent pour des recherches plus proches d'essais audiovisuels :

El documental ofrece dos caras. Por un lado puede utilizar las herramientas del reportaje periodístico, echando mano de entrevistas, estadísticas e investigaciones profundas para brindar información de interés al espectador; por el otro, puede ser un ensayo audiovisual que toma imágenes de la realidad con fines poéticos o de reflexión en torno al lenguaje de la disciplina. Probablemente el cine mexicano ha recurrido a este género tratando de analizar la complejidad de su entorno y, al mismo tiempo, como un primer esfuerzo para transformarlo².

Mais, quel que soit le résultat – journalistique ou de libre création – le documentaire doit être plus libre. Un scénario au préalable remettrait en cause son approche du réel, le rendrait plus subjectif qu'objectif, bien qu'il n'existe pas de films purement objectifs, mais des fictions bien construites.

¹ David Bordwell, *op. cit.*, 2000, p. 62.

² Abel Cervantes, "Juan Carlos Rulfo del silencio al vacío", in *Reflexiones sobre cine mexicano documental*, México, 2014, p. 39.

3.2.2.1 Le vécu construit le scénario

À la différence d'une simple fiction, un film documentaire se construit sur mesure. Il se fait sur le terrain, cette approche du réel définit son caractère. C'est ici qu'on peut noter une frontière de genre ou de format.

D'après Guy Gauthier : « En matière de fiction, le scénario fait le récit ; en matière du documentaire, le vécu fait le scénario ».

Souvent, le vécu se construit à partir des personnes et non des acteurs, comme dans une fiction¹ quelconque, afin que le documentaire soit construit dans une ambiance proche du « naturel » et plus authentique. « Contrairement à la fiction, le documentaire doit faire avec ce que les circonstances lui imposent² », en tâchant le plus possible de ne pas les modifier. Ce qu'un documentaire semble poursuivre, c'est le vécu et non pas l'invention. Le documentariste fera donc une « mise en situation » comme méthode pour capturer la réalité.

Pour les réalisateurs, la vie est leur source principale de création, et pour cela ils font appel à des personnes ou à des acteurs professionnels ou amateurs ; ils utilisent aussi des décors réels à la place de lieux préfabriqués ; si bien qu'à la fin tout doit s'ajuster à la chimie de la création et à l'organisation du montage, pour que la « vie filmique » ne soit plus qu'un mensonge.

Que ça soit du documentaire ou de la fiction, le tout est un grand mensonge que nous racontons. Notre art consiste à le dire de telle sorte qu'on le croit. Qu'une partie soit documentaire et une autre reconstituée, c'est notre méthode de travail, elle ne regarde pas le public. Le plus important est que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande. Des mensonges pas réels, mais vrais en quelque sorte. Ça c'est important. On en prend un ici, d'autres là, on loue une maison et on dit : voici la maison et les parents. Tout est entièrement mensonge, rien n'est réel, mais le tout suggère la vérité de la famille³.

Lors de la réalisation d'un documentaire qui suit le vécu, il y a une règle qui doit être respectée : l'interdiction de travailler avec un scénario ponctuel, par

¹ En principe, sauf les documentaires historiques ou ceux où il y a des recreations d'événements passés, là où la caméra n'existait pas encore, les films dits documentaires n'utilisent pas des acteurs. Mais on sait que personnes ou acteurs, à la fin ils seront tous des agents d'un récit narratif. Toutefois, dans des fictions dites « réalistes » ou « naturalistes », parfois on trouve des personnes, des non-acteurs jouent des rôles d'acteurs professionnels.

² Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 203.

³ Abbas Kiarostami cité par Gauthier, *ibidem*, p. 164.

contre les hypothèses de scénario sont les bienvenues. Gauthier ajoute que c'est dans le tournage que le documentariste définit sa singularité, ainsi que dans de la réintégration faite lors du montage, que se décide le statut final d'un film¹.

Bien qu'on soit conscient que le documentaire et la fiction produisent des mensonges, le premier devra toujours tâcher de s'approcher du réel le plus naturellement possible, afin que le spectateur prenne la série de « mensonges » qu'un documentaire lui présente comme des « vérités ».

Cette crédibilité fonctionne, selon Roger Odin, puisque le documentaire fait un acte de jugement, un acte documentarisant visant le spectateur. Dans cet acte il y a un processus de pensée qui vise à éprouver une réalité, face au public. Cet acte redéfinit les réalités présentées dans l'image documentaire. C'est pourquoi, afin d'éprouver la réalité, le documentaire essaie de lui rester « fidèle » pour que le spectateur « croit » les « mensonges ».

Le film est documentaire [...], au meilleur sens du terme s'il emporte notre conviction, par l'organisation interne du film. Impensable donc le recours à l'acteur, le plus sûr garant de la fiction ; impensable le déplacement du décor s'il n'est pas précisé à quelles finalités il répond ; encore plus impensable le truquage qui vise à nier la présence de l'équipe du tournage pour simuler une innocence fictive par rapport (la phrase n'est pas finie)².

De ce point de vue, le documentaire doit être guidé par l'expérience ressentie sur le terrain, ce que veut dire que le tournage est plus décisif que le scénario de pré-production.

Le tournage doit favoriser une rencontre avec les personnes ou événements filmés, bien que d'une manière ou d'une autre cette rencontre affectera la naturalité des personnes-agentes face à la caméra.

Dans *Los que se quedan*, les récits oraux de témoins, qui deviennent audiovisuels, sont la source ou la matière première d'un film qui semble ne pas avoir suivi un scénario préétabli. Les témoins évoquent les mêmes sujets, ils répondent à des questions qu'on n'entend jamais.

Les documentaristes essaient de se rendre invisibles afin que les personnes-agentes interagissent dans leur quotidien, de la manière la plus réelle possible.

¹ *Ibidem*, p. 10 et 11.

² *Ibidem*, p. 24.

Toutefois, il faut tenir en compte que le tournage lui-même implique aussi une affectation de vécu.

Ainsi, la vie reste la source principale de *Los que se quedan*, un film qui est guidé par les mêmes principes qu'un récit et qu'une narration filmique. Le vécu construit le scénario du film, ce qui devient sa méthode d'approche du réel. Cela contribue fortement à ce que le spectateur éprouve l'acte documentarisant, dont Odin parle, et qu'il considère le documentaire comme une « vérité ».

3.2.2.2 La mobilité du cadre lors du tournage

Étant donné que le vécu est censé construire le scénario d'un documentaire, le tournage est une phase décisive dans sa production. C'est à ce moment que se jouent des choix importants sur la manière et sur la méthode pour aborder le réel.

Car, en principe, un documentaire part des hypothèses de scénario, et non d'un story-board et de dialogues bien établis, comme c'est le cas dans une fiction.

Dans le tournage participent des personnes, des caméras, des microphones, etc. Toute une équipe humaine et technique qui, d'une manière ou d'une autre, va interférer sur la réalité qui se filme : le profilmique.

Malgré cette contrainte, la méthode avec laquelle le documentaire se rapproche du réel doit être la plus nette possible, pour que le spectateur ne se sente pas trompé.

Les documentaristes doivent faire des choix importants lors de la « mise en situation » du tournage. Soit ils effacent toutes leurs traces, pour que les interviewés¹ et les faits soient le plus « naturels » possible ; ou bien, ils décident d'apparaître régulièrement afin que le spectateur connaisse le déroulement de la mise en récit d'un film qui semblera plus authentique. Les cinéastes peuvent mélanger ces deux options.

La deuxième possibilité que je viens d'évoquer, peut être considérée comme appartenant au « cinéma direct² ». En effet, ce type de documentaire a une intervention minimale du réalisateur.

Lors du tournage, la vie et les faits sont enregistrés comme ils se présentent. Il est aussi possible de filmer des éléments de la production.

¹ Dans le cas où le documentaire se sert d'interviews pour construire son récit.

² « Le cinéma direct s'est développé entre les années 50 et les années 60, au moment où la caméra et le matériel de son portables devinrent suffisamment performants pour permettre à certains films de suivre le cours d'un événement. C'est pourquoi ces films sont aussi rassemblés sous le nom du "cinéma vérité" ». Pour plus d'informations lire David Bordwell, *op. cit.*, 2000 p. 66, et Guy Gauthier, *op. cit.*, Deuxième partie : Le parcours du documentaire, p. 153-214.

Mettre en scène le caméraman [...] nous fait croire à l'exactitude des informations fournies par un documentaire, sans autre considération pour les détails de sa réalisation. Même si le réalisateur demande au fermier d'attendre un instant pensant que l'opérateur cadre le plan, le film évoque la promenade matinale dans son champ comme une partie des tâches quotidiennes, et c'est cette évocation qui nous est proposée comme véridique¹.

Pour qu'un tournage n'affecte pas trop le réel qu'il enregistre, celui-ci doit être une rencontre avec le vécu. Il doit être le plus silencieux possible. Mais, « au moment même du tournage [...] le cinéaste impose un regard² ».

Pendant la construction du vécu, c'est-à-dire du scénario documentaire, la caméra doit se « mettre en situation ». Elle doit se placer devant les personnes, dans leur quotidien, d'une manière moins rigide. Depuis les années 60, le documentaire évite l'usage des trépieds, pour donner une mobilité plus naturelle à la caméra, et qu'elle puisse être plus libre pour suivre les gestes des personnes et objets du profilmique, comme affirme Charles Perraton.

Le documentaire méprise les trépieds qui immobilisent le regard, qui imposent des comportements, qui paralysent les déplacements. Le trépied impose en effet au corps une distance. Portée à l'épaule, la caméra devient vivante : elle suit, devance, rencontre, salue, s'empresse, s'attarde au rythme de l'homme lui-même. L'usage que l'opérateur fait du dispositif lui permet de quitter la position de simple témoin distant de l'action, pour adopter celle d'un participant actif à un événement qu'il constate et produit en même temps. Ainsi, l'action de filmer tient à la fois du témoignage « d'un œil entend les visages » et « d'une oreille qui voit les paroles », de la complicité d'un corps qui marche au milieu de l'évènement non seulement pour le saisir, mais aussi pour le produire³.

La suppression des trépieds est un héritage du réalisme des années 50 et 60, un type du cinéma qui cherchait à se rapprocher de ce qu'il filmait. Ce réalisme promouvait des formes moins rigides de tournage.

¹ David Bordwell, *op. cit.*, p. 65.

² Werner Nold et Louise Surprenant, « Les idéologies du documentaire. Le montage du documentaire » in *Le documentaire. Contestation et propagande*, Montréal, XYZ Éditeur, 1996, p. 140.

³ Charles Perraton, « La caméra à l'épaule comme dispositif de vision dans le cinéma direct », *ibid.*, p. 115-127.

Dans cette quête, le mouvement avec la caméra à l'épaule est né. C'est lors du tournage de *À bout de souffle* (1959) que Jean-Luc Godard dit à son opérateur de monter sa Cameflex à l'épaule.

Cette nouvelle mobilité qui se passe de la stabilité du trépied, sera reprise et répandue par les méthodes documentaires, ainsi que celles de la fiction.

Un tel usage du dispositif fait passer le documentaire du direct au vécu, puisqu'il laisse aux gens la liberté de jouer, fabuler, devant et pour la caméra. [...] De sorte que plus les gens se sentent libres, plus ils fabulent, et plus ils fabulent plus ils deviennent eux-mêmes les personnages d'une fable qu'ils produisent et mettent en scène avec l'équipe de production¹.

Le documentaire cherche une manière de voir le monde en assumant sa part de subjectivité dans la représentation. C'est dans le tournage que se construit ce regard, d'où l'importance du cadrage et de sa mobilité.

Los que se quedan tâche d'effacer la présence des opérateurs lors du tournage pour se faire oublier. Cependant, les personnages (personnes) auront tendance à s'adresser à la caméra, pour parler à ceux qui se trouvent derrière d'elle. C'est ainsi qu'ils dévoilent l'existence des auteurs masqués, et ils interpellent au spectateur. Bien que les réalisateurs semblent être des observateurs neutres dans ce film, ils essaient de s'introduire dans l'intimité des neuf familles participantes. « Ils filment de l'intérieur, occupant parfois la place centrale tout en restant discrets [...] portant parfois une part de nostalgie² ».

Or dans le film de Rulfo et Hagerman, on est face à des réalisateurs inaperçus, mais présents, qui filment avec une caméra qui alterne entre la fixité et la mobilité. Elle est statique dans les plans généraux des lieux d'origine des témoins, elle se met à l'épaule pour suivre les personnages dans leur vie quotidienne, et en partageant leurs mouvements, font participer le spectateur à une certaine spontanéité.

¹ *Ibidem*, p. 124.

² Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 251.

3.2.2.3 Le montage pour reconstruire le vécu

Le documentaire ne suit pas un scénario précis, ce sont les plans pris pendant les semaines ou mois du tournage qui guideront vraiment le scénario du film. Lors du montage se décide l'enchaînement de l'histoire que le documentaire racontera et montrera à la fin.

Le montage constitue une phase de la scénarisation du vécu, où se constatent ou contredisent les hypothèses attendues au départ.

Le montage est la dernière partie de la production d'un film, où sont assemblés les divers plans enregistrés pendant le tournage. « Cette étape est communément appelée la postproduction visuelle et sonore du film¹ ». C'est ici que se fait la vérification, la sélection et l'omission du métrage ou des plans filmés.

Lors du montage, le réalisateur revit le vécu. Il semble que le montage soit la partie la plus subjective d'un documentaire. C'est la réinterprétation d'un tournage déjà partiel.

[...] Un film se construit avec des choix bien précis de plans composés d'images et de sons qui, agencés, génèrent un rythme, un style, un contenu, et si le miracle se produit, une mélodie².

Le fait de privilégier telle séquence, d'enchaîner tels plans, ou de mettre en valeur tel effet sonore, finit par transformer la réalité³. Toutes ces transformations sont éloignées du réel.

De plus, à la différence de la fiction, le montage du documentaire se confronte au problème de travailler avec des événements qui ne sont déroulés qu'une seule fois. Les méthodes d'agir changent de celles de la fiction.

Pour « matérialiser » les points dissemblables entre les modes et les méthodes de production et post-production, des films dits documentaires et des fictions, les monteurs Nold et Surprenant proposent le tableau suivant⁴.

¹ Nold et Surprenant, « Les idéologies du documentaire. Le montage du documentaire », 1996, p. 132.

² *Ibid.*

³ Cf. *Ibidem*, p. 133.

⁴ *Ibidem*, p. 135 et 136.

Fiction**Approche**

1. Canevas, synopsis, scénario.
2. Découpage technique (story-board).
3. L'histoire suit le scénario.
4. Visionnement des plans pour sélections des prises.
5. Techniques de dédoublement des prises.
6. Assemblage des plans selon l'enchaînement des séquences, selon le découpage tourné.
7. Utilisation de la structure pour inscrire la compréhension du récit, à l'aide: scénario marqué, continuité, etc.
8. Respect des intentions de la réalisation et prise en compte des objectifs de la production.

Démarche

1. Obligation de suivre le scénario en respectant les étapes suivantes : 1^{er} montage, 2^e montage. Dernier montage. Coupe finale.
2. Enregistrement sonore des voix et des musiques à monter.
3. Rythme et finition.
4. Postproduction sonore et laboratoire.

Documentaire**Approche**

1. Recherche et traitement.
2. Le scénario s'écrit avec les plans, selon une logique de l'arbitraire.
3. Visionnement des plans pour saisie du matériel.
4. Organisation des thématiques et les sujets, en passant par les émotions, qui, accentuées, font vivre la réalité.
5. Découverte des contenus par leur appréhension. Ouverture d'esprit sur les significations possibles des images et des sons.
6. Recherche des hypothèses et laisser surgir l'imprévisible.
7. Suivre son instinct et s'abandonner.

Démarche

1. Se laisser imprégner par le matériel et fabriquer des moments à relier : assemblage des moments 1^{er} structure, 2^e, 3^e, etc.
2. Structure finale.
3. Commentaires, textes ou autres insertions d'images fixes, d'archives, d'animations, de textes et de musique.
4. Rythme et finition.
5. Postproduction sonore et laboratoire.

Méthode	Méthode
1. Projection des plans dans l'ordre du découpage.	1. Projection des plans pour visualiser le sens de la recherche.
2. Montage des plans dans l'ordre du scénario.	2. Travail des séquences qui font sens, émotionnellement. Ce sont les pierres angulaires d'une structure arbitraire, encore aléatoire.
3. Travail des raccords, des axes, de la continuité.	3. Montage d'un récit qui se crée au fur et à mesure : démurer à hauteur d'homme.
4. Finalisation des besoins visuels et sonores.	4. N'importe quel plan peut être le premier ou le dernier plan du film.
5. L'ordonnance des plans est prédéterminée par le scénario.	

De manière assez pragmatique, ce tableau montre des « irréconciliables » différences entre le montage du documentaire et celui de la fiction. Avec leur classification, les auteurs établissent des frontières entre les méthodes de rapprochement du réel. En quant à *Los que se quedan*, il est évident que l'absence de scénario fait du montage la partie conjecturale du film. C'est par le biais du montage que se construit sa structure narrative.

Comme on a vu au moment de découper le film, la composition du récit n'est pas subordonnée à une continuité chronologique, elle n'est pas non plus guidée par le suspense ou l'intrigue. On accorde, comme le fait Alejandra Jablonska, que le film se structure à partir des préoccupations, constantes et même universelles, des personnages lors du départ obligé de leurs proches.

Las operaciones de cortar y juntar material fílmico están al servicio [...] de la comunicación de una serie de ideas que surgen de las asociaciones que produce una determinada yuxtaposición de las imágenes. Es por ello que las historias de las nueve familias se cuentan en partes, intercalándolas de manera que a primera vista podría parecer aleatoria pero en realidad responde a un plan [...] No estamos frente a las familias relatando sus experiencias sino que evidentemente estamos frente a una obra que nos relata diversas experiencias organizando el material conforme a una serie de criterios que los protagonistas del filme no conocían¹.

¹ Alejandra Jablonska, «La construcción cinematográfica del migrante en *Los que se quedan*», in *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo*, México, Editorial Académica Española, 2011, p. 79-98.

Le montage de *Los que se quedan* offre donc une sorte de collage, qui présente les neuf familles de manière alternée. Et comme on a vu, bien que ces familles soient établies dans des lieux différents du territoire mexicain, dans l'ensemble elles construisent un seul espace : celui où habitent ceux qui sont restés, l'espace « pre-frontalier », une sorte de préambule de la frontière. Un espace qui se rend matériel grâce au pouvoir du montage.

3.2.3 Les enjeux entre « documentaire » et « fiction » dans le corpus

Le cinéma ne peut exister que comme témoin de son temps¹, qu'il se présente comme documentaire ou fiction. Il ne peut que faire une représentation ou approximation du réel, même si elle prétend à cent pour cent être une fiction. De ce point de vue, les œuvres de mon corpus témoignent aussi des problématiques de leur temps, telles que la frontière et le voyage migratoire.

Chacun de ces films possède leur propre procédé pour faire face à des sujets qui font partie du réel. Les uns tâchent de prendre la réalité « telle qu'elle est », sans scénario au préalable ; les autres suivent ponctuellement un canevas pour conférer un aspect plus « imaginaire » et « artificiel » au réel. Mais, quel que soit le chemin que ces œuvres prennent, elles finissent toutes par produire de la fiction.

Cependant, mes films sont ont été étiquetés comme des documentaires ou des fictions, en conséquence ils devraient agir en suivant des consignes implicites.

Los que se quedan, catalogué comme un documentaire, est supposé s'approcher d'une manière plus fidèle de la vie qu'il enregistre, afin qu'il soit le plus crédible et « véridique » possible. Classifié comme une docu-fiction,

Norteadó est un film censé partager les méthodes documentaires et fictives pour construire son regard de la frontière entre le Mexique et les États-Unis.

Tandis que *A better life* est la seule « fiction » de la triade ; ce film est la réécriture d'un roman fictif. Il ne devrait pas avoir affaire avec le réel, car il s'agit d'une pure invention.

Mettre les films dans des catégories documentaires ou fictives est une décision réductrice et maladroite. Comme les frontières entre ces méthodes ne sont pas des limites claires, puisqu'elles sont indissociables.

¹ René Gardies, 2007, *op. cit.*, p. 13.

Un documentaire possède plus de fiction que ce que l'on pense, il peut même être considéré comme une « fiction déguisée » ; et parfois, les films classifiés comme fiction ont plus de documentaire que ce que l'on croit.

De ce point de vue, je considère que mes trois films sont mal catalogués. Comme, parallèlement aux frontières qu'ils développent au niveau de contenu, leurs méthodes pour s'approcher du réel ne sont pas des frontières fixes ou clairement établies.

Les films emploient autant de modes et de méthodes du documentaire que de la fiction. C'est pourquoi, ici j'interrogerai aux films à propos du rapport qu'ils entretiennent avec le réel, ainsi qu'en ce qui concerne leur résultat fictif et documentaire.

3.2.3.1 La fictionalité de *Los que se quedan*

Pour des raisons commerciales et de distribution, *Los que se quedan* a été classifié comme un film documentaire afin que le spectateur sache que c'est un film sans acteurs professionnels, par exemple.

Restant dans le côté superficiel des choses, le film a été reçu par le public comme un documentaire tout court, mais à tort. Ce mauvais classement obéit à une conception maladroite et vague du documentaire. Une interprétation qui laisse penser au spectateur que le film projette la réalité « telle qu'elle est ». Ce qui est loin d'être le cas, parce qu'« aucun film ne produit du réel ou de réalité, mais un effet du réel, ou un effet de réalité », selon Christian Metz.

De ce point de vue, *Los que se quedan* est avant tout une fiction, mais une fiction particulière, comme on verra.

Dans la vision de Roger Odin, ce film suit les principes du récit narratif. En s'appuyant sur une série de témoignages, *Los que se quedan* construit un récit où il raconte et montre une mosaïque d'histoires communes, qui finit par en faire une seule.

Le côté fictif du film vient du fait qu'il ne prend pas la réalité « telle qu'elle est ». Il ne le fait pas, car il a d'abord sectionné ce qu'il allait filmer. Il a cadré et composé l'image. Il a fait une « mise en situation » des personnes lors du tournage ; d'ailleurs, suite au montage du réel, les personnes ou témoins sont devenus des personnages qui, en se remémorant leurs histoires, « interprètent » son propre rôle.

Quant au côté documentaire du film, celui-ci se manifeste à travers le choix des méthodes et des pratiques pour se rapprocher du réel.

En premier lieu, on trouve la problématique d'ordre social qu'il aborde, puis le tournage dans des décors naturels et la non-modification de l'espace profilmique, ainsi que le travail avec des personnes au lieu d'acteurs.

Bien que ce film parle d'un aspect social, il est évident qu'il touche aussi des parties plus complexes, plus imaginaires que sociales, comme les absences et solitudes partagées à cause de la migration forcée vers les États-Unis.

Étant donné que ce film est postérieur à leur exode, il se limite à recouper les mémoires orales de ceux qui ont vécu le départ de leurs proches.

Pour reconstituer les événements qui se sont passés avant le tournage, le film emploie une méthode documentaire, disons proche du journalisme, et réalise une série d'entretiens dans le but de remémorer les moments où la caméra n'était pas. La mise en récit montre les marques de fiction du « documentaire ». L'un des signes fictifs le plus évident apparaît avec le fil conducteur de la narration qui ne suit pas l'ordre chronologique des faits, comme cela se serait passé dans le « réel ».

Or, la structure du récit se fait par une superposition des témoignages qui s'articulent non pas à travers des dates, mais par le biais d'idées abstraites et constantes ; comme quand ils parlent de ce qu'ils comprennent par frontière, par voyage migratoire, réussite, famille, mort, vie, richesse, pauvreté, etc.

Les autres marques de fiction qui montrent le récit se rendent visibles avec l'usage de filtres pour intensifier les émotions : la musique extra-diégétique, ainsi que les images au ralenti de certaines séquences, qui ne suivent ainsi pas l'ordre naturel de la vie.

Tous ces rajustements ont une fonction narrative, donc fictionnelle, qui cherche à dramatiser les histoires des témoins personnages. Ces modifications ne font pas partie du « réel ».

Pour conclure, *Los que se quedan* n'est pas une fiction comme les autres, ni un documentaire tout court. Dire que c'est une fiction déguisée est réductionniste ; c'est pourquoi on le considère comme un documentaire fictionnalisé, car il ne présente pas une frontière évidente entre le « réel » et la « fiction ».

3.2.3.2 *Nortado*. Un documentaire ou une fiction réaliste ?

Nortado est la preuve du caractère indissociable entre la fiction et ce qu'on appelle documentaire, car il possède des aspects liés aux deux méthodes. Ici j'étudierai davantage ceux qui lui confèrent un statut de film document.

Le côté documentaire du film qu'on voit en premier lieu, c'est le fait de n'avoir utilisé que des décors naturels, hormis le centre de rétention. Ensuite, il y a l'absence d'acteurs connus, ce qui donne l'impression de regarder non pas d'acteurs, mais des personnes qui jouent leur propre rôle ; cela crée un espace diégétique naturel et réaliste.

Quant aux décors, le film de Rigoberto Pérezcano représente la frontière par elle-même, c'est-à-dire par une série des métonymies qui prennent un morceau ou une image de "bordo" pour la frontière entière. Dans l'ensemble, les décors réels reproduisent des paysages portraits, donc un aspect documentaire dans la fiction.

L'acte documentarisant aborde cette question des paysages extérieurs comme des voies récurrentes de la construction filmique. [...] Le paysage est considéré comme la métamorphose du portrait. Il donne de la chair au contour visible. Il a une fonction ornementale et s'inscrit comme médiation entre intérieur et extérieur¹.

Un autre côté « documentaire » du film, c'est le fait d'avoir une problématique sociale et réelle, tirée des histoires anonymes de vraies personnes réelles qui font la traversée, qui émigrent du Mexique aux États-Unis, par tous les moyens illégaux et dangereux.

Quant aux techniques du tournage, l'usage de la caméra à l'épaule donne une particulière mobilité au film qui fait participer le spectateur à la difficile entreprise que le voyageur tente d'accomplir.

La caméra à l'épaule renforce aussi la précarité et la vulnérabilité du personnage, ce qui contribue à l'idée du document et raccourcit sa distance du « réel ».

Bien qu'il possède des aspects associés au documentaire, *Nortado* peut être davantage une fiction réaliste. Il ne faut pas oublier :

¹ Roger Odin cité par Anne Coltelloni, *op. cit.*

Il existe une catégorie de films sans acteurs, professionnels ou amateurs [...] ; sans décors de studio ou décors naturels détournés [...] Ces critères peuvent prêter à imposture, mais ils resteront théoriquement vérifiables¹.

En guise de conclusion, à partir des éléments très naturalistes, *Norteado* s'approche du « monde réel ». Mais il n'est pas un documentaire, bien qu'il détienne une portée documentaire qui relève de l'« effet du réel » - procédé rhétorique qui participe de la fiction dite « réaliste ».

Bien que l'histoire d'Andrés, le voyageur émigrant, soit bien répandue dans la vie réelle, celle du protagoniste du film est une pure invention ; en effet elle est bien proche d'une odyssée.

3.2.3.3 Le côté documentaire de *A better life*

En principe, *A better life* est le seul film qui ne présente aucune association avec le documentaire. De fait, il est catalogué entièrement comme une fiction, ensuite étiqueté comme appartenant au drame. Il possède les éléments d'un film narratif traditionnel : une certaine intrigue, un climax et puis un final infortuné.

Ce film est fait dans des studios, avec des acteurs professionnels et, le plus important, avec un scénario tiré de l'histoire Roger L. Simon, *The Gardener*, réécrit par Eric Eason. Jusqu'ici on est devant un film qui suit tous les protocoles d'une fiction, donc il n'est pas question de le prendre comme un documentaire.

Cependant, comme dit René Gardies, tous les films sont des témoins de leur temps. *A better life* n'est pas l'exception. Or, même si sa méthode de rapprochement du réel est la plus fictive de mon corpus, le film a inévitablement des traces de son temps. Des marques qui peuvent être considérées comme un document à étudier, disons, son aspect historique, social, économique ou autre.

Il ne faut pas négliger que ce film aborde une problématique réelle, associée à la frontière entre deux pays, ainsi que les voyages migratoires qu'elle produit.

Le cinéma sous quelque forme que ce soit, pose souvent des questions contemporaines, ou même tente de témoigner directement, [...] pour informer d'abord, ensuite pour garder la mémoire visuelle et sonore des événements¹.

¹ Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 24.

À la différence de *Los que se quedan* ou *Norteado*, le côté documentaire de *A better life* est moins « naturel ». Ici il n’y a pas de caméra à l’épaule ou de son direct, comme dans *Los que se quedan*. Dans le film de Chris Weitz tout est soumis à des règles précises de cadrage, des basculements de caméra plus élaborés ou de méticuleux jeux d’illumination. Le rapprochement du réel ne laisse rien au hasard, la « spontanéité » documentaire n’est pas la bienvenue.

A better life a des documents indirects, ce qui l’exclut radicalement de la catégorie dite « documentaire ». Mais, ces documents renvoient au monde réel². Pour évoquer certains aspects documentaires¹ de *A better life*, il y a la série d’expressions utilisées dans les dialogues des personnages, où ils se remémorent les aspects de la traversée de la frontière, ainsi que toutes les difficultés que cela suppose, surtout après les attentats du 11 septembre. Puis il y a la musique qui, bien qu’extra-diégétique, renvoie inévitablement à une image sonore du Mexique.

Le film présente aussi des paysages portraits des quartiers de Los Angeles, Californie. De plus, dans la séquence où le protagoniste (Carlos) emmène son enfant (Luis) à un “lienzo charro” (une sorte de place de taureaux), pour que son fils puisse connaître les « traditions » et les « fêtes » mexicaines.

À la fin du film, Carlos est avec des immigrants clandestins qui tentent la traversée de la frontière, par le désert. Dans une fiction clairement établie, autant les dialogues que la musique du film renvoient à une certaine réalité et un temps historique.

C’est pareil pour les décors qui reconstituent le “lienzo charro”, ainsi que pour les plans de Los Angeles. Tous ces lieux, ces objets contribuent non seulement à la création d’un espace filmique et diégétique, mais aussi à une représentation d’un temps et d’une réalité précise. Il ne s’agit pas uniquement d’un « effet du réel », mais d’une façon de renvoyer à un contexte donné. Ce film n’est pas une invention, mais un document indirect d’une époque donnée.

Les images produisent des effets de réel qui affectent notre perception. Rudolph Arnheim en formule le principe lorsqu’il énonce que “l’œuvre d’art visuelle n’est pas qu’une simple « imitation » de la réalité, mais la transformation des caractéristiques observées en formes d’expression”. Autant le cadrage que le

¹ René Gardies, *op. cit.*, p. 117 et 118.

² Cf. *Ibidem*, p. 17.

montage, l'éclairage, l'absence ou la présence du son et de la couleur, assurent, selon lui, cette transformation. [...] C'est dans cette tension entre présentation et représentation du monde que le cinéma acquiert sa force, quelque part entre la représentation et les moyens de la représentation².

Malgré le fait que le cinéma ne produise que des fictions, quel que soit le rapprochement du réel que les films fassent, ils contiennent des aspects fictionnels qui peuvent directement ou indirectement être lus comme des documents, ou documentaires. Les frontières entre ces deux approches pour filmer la réalité ce ne sont pas des possibilités achevées, mais des questions ouvertes à de nouveaux traitements de la même problématique.

¹ Je ne rappelle que succinctement ces aspects, étant donné que je les ai déjà abordés au long de la thèse, mais à partir d'autres perspectives.

² Charles Perraton, *op. cit.*, p.186.