
APPROCHES THÉORIQUES. FRONTIÈRE COMME CONTENU FILMIQUE

I, 1 « Vers une définition de frontière »

Introduction

La « représentation ou construction cinématographique¹ de la frontière » entre le Mexique et les États-Unis, est un sujet abordé depuis les années 30 du siècle dernier. Des documentaires et des fictions n'ont pas manqué de filmer les particularités et « richesses » visuelles qui se déroulent autour de celle-ci ; sans oublier le drame de la migration clandestine ou du trafic de drogues qui ont fait de la frontière un espace, ou plutôt, un lieu de narration très attirant aux yeux des réalisateurs.

La frontière de mes films d'étude n'est pas qu'une question diégétique, mais elle est aussi une donnée qui se développe dans plusieurs niveaux. Elle peut être traitée comme un aspect géographique manifesté visuellement, mais aussi comme une affaire imaginaire. En tant que question géographique, dans *Los que se quedan* et *A better life*, la frontière n'a jamais une représentation visuelle ou directe d'elle-même. Toutefois, elle existe. La frontière est absente du champ visuel, mais elle est présente dans les contenus et les histoires, comme j'essaierai de démontrer.

Je crois que la construction de la frontière dans les films n'est pas uniquement visuelle (comme dans *Norteado*), mais qu'elle est aussi symbolique ou imaginaire (*Los que se quedan* ou *A better life*). C'est-à-dire qu'elle est dans un constant « mouvement » de représentation filmique.

¹ La construction filmique : « processus par lequel le cinéma d'une époque donnée capte un fragment du monde extérieur, le réorganise, lui donne une cohérence et produit, à partir du continuum qu'est l'univers sensible, un objet fini, abouti, discontinu, et transmissible », Pierre Sorlin, *Introduction à la sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977, p. 270.

Que ce soit sous le genre dit documentaire ou sous la forme fictionnelle, j'ai repéré cinq types¹ de cinéma qui abordent le thème de la frontière géographique en question. Je parle du « cinéma frontalier » (cine fronterizo), le « cinéma de frontière » (cine de frontera²), le « cinéma mexicain contemporain », le « cinéma chicano » et le « mainstream hollywoodien ». À souligner que, d'une certaine manière, la géographie est liée aux genres cinématographiques.

Au sens large, les films de recherche : *Los que se quedan*, *Norteados* et *A better life* peuvent appartenir à toutes ces catégories. *Los que se quedan* peut être considéré comme un film du cinéma mexicain contemporain, mais aussi comme un film de frontière ; tandis que *Norteados* serait un film du cinéma mexicain, mais aussi rattaché aux films frontaliers ; et puisque *A better life* est fait aux États Unis, il serait un film hollywoodien.

Or, les trois films proviennent de réalisateurs distincts. Ils ont été réalisés dans des années et des genres différents. Ils sont toutefois liés par la même problématique : la frontière nord entre le Mexique et les États-Unis. Bien que leur point de vue et leur représentation soient divergents, ils finissent par réécrire³ ou construire la frontière d'une façon graduelle et complémentaire, parfois montrée ou présentée à travers l'image filmique et parfois cachée ou absente. Malgré le fait que les trois films partent de la géographie, ils représentent tous une frontière imaginaire ou métaphorique, dans des types de cinéma pas très clairs, qui vont du documentaire à la fiction et vice-versa.

Le premier axe théorique tâchera de développer la notion de frontière, le but sera de préciser quelle est la frontière ou les frontières construites au sein des films de la recherche. Pour savoir s'il s'agit d'une frontière géographique ? D'une frontière rêvée ? Ou même, d'une frontière formelle ? Le but ne sera pas uniquement de comprendre la manière dont la frontière est représentée, mais de distinguer ses différents degrés et niveaux de développement.

¹ Pour rendre complet la classification montrée auparavant, dans « La frontière à travers le cinéma mexicain », ici j'ai ajouté au classement le cinéma mexicain contemporain tout court et les films faits aux États-Unis, voire à Hollywood.

² Le classement original est proposé par Norma Iglesias en 1991. À l'époque elle parlait du « nuevo cine mexicano », cependant je propose le changer par le terme « cinéma mexicain ou cinéma mexicain contemporain », car je le trouve plus pertinent et actuel. D'ailleurs, le nom Nuevo est démodé, puisqu'il correspond plutôt aux années 90 et 2000. Lire Norma Iglesias, « La producción del cine fronterizo. Una fábrica de sueños », Revista Redalyc, vol. IV, núm. 1991, p. 97-130, [Consulté le 20.08.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.redalyc.org/pdf/316/31641106.pdf>

³ Bien que « représentation », « construction » et « réécriture » ne soient pas des synonymes, je les utiliserai comme formes similaires à construire une réalité ou un monde imaginaire. Elles ne sont pas des mimesis ou reflets du réel, mais une nouvelle interprétation audiovisuelle.

Le second axe sera consacré au rôle joué par la spatialité, au sein de la forme narrative, ou monde diégétique filmique ; c'est-à-dire la place donnée à l'espace dans la représentation de la frontière et du voyage migratoire. L'intention d'aborder le problème de l'espace au cinéma, est cerner le complexe rapport qu'ils entretiennent; sachant que le cinéma est simultanément un reproducteur (en transmettant une impression d'analogie avec l'espace réel) et un producteur (en générant un espace qui lui est spécifique). Plus loin, j'aborderai les différents aspects de l'espace véhiculés par le cinéma. Le but est de tenter une modélisation de la frontière à travers l'espace cinématographique de mon corpus de travail.

Le troisième axe identifiera les problèmes de la construction de la frontière à travers le cadre filmique. Je tâcherai de développer la fonction qui exerce la complexité de ce cadre « constructeur », sa sélection, ses limitations physiques et visuelles, ainsi que ces enjeux à travers le champ et le hors-champ, au moment de la représentation et construction de la frontière. Ce cadre et ses enjeux seront aussi liés à un point de vue qui détermine, ou est déterminé, non pas seulement par l'emplacement physique du cadre de la caméra, mais aussi par un point de vue cognitif sur l'histoire et par le point de vue idéologique d'une époque donnée.

1.1.1 La frontière nord du Mexique : Géographie et métaphore

« La frontière est une construction matérielle qui met de la distance dans la proximité »,
Christiane Arbaret-Schulz¹.

L'ample notion de frontière évoque des imaginaires différents et parfois opposés. D'un point de vue philosophique, Gaston Bachelard dit qu'une frontière est une division, une limite entre l'espace extérieur et l'espace intérieur ou intime. George Perec parle davantage d'une frontière géographique et visible, mais aussi abstraite. D'autres théoriciens font allusion à des frontières matérielles *versus* métaphoriques. Cependant, que l'on aborde la question de la frontière de divers points de vue –géopolitiques, philosophiques, phénoménologiques, ou symboliques, parmi d'autres –, elle sera toujours une catégorisation spatiale ; prémisses que, par ailleurs, l'on trouve dès son sens étymologique.

Frons, Frontis: L'aspect extérieur ou le front qui désigne l'objet qui est en face d'un autre objet. Autrement dit, la frontière est ce qui fait front².

Cette définition fait appel à un aspect nettement matériel, disons à l'espace géographique ou hylétique³ d'une frontière. La frontière fait le point de départ de cette investigation. Il convient d'évoquer l'idée dont Debray dit que: « La carte est une projection de l'esprit avant d'être une image de la Terre. La frontière est d'abord une affaire intellectuelle et morale⁴. »

Si je parle du côté géographique de la frontière entre le Mexique et les États-Unis, il est nécessaire de faire un bref parcours chronologique de sa création afin de mettre en contexte cette thèse. Toutefois, il faut rappeler que le but de cette recherche n'est pas celui de saisir la réalité historique de sa construction, mais de l'interpréter dans ses représentations filmiques.

¹ Christiane Arbaret-Schulz, cité par Groupe Frontièrein "La frontière, un objet spatial en mutation.", *EspacesTemps.net*, Travaux, 29.10.2004, Consulté le 10=02=2014, disponible sur : <http://www.espacestemp.net/articles/la-frontiere-un-objet-spatial-en-mutation>

² Daniel Meyran, « Frontière et théâtre : Le théâtre de frontière au Mexique », in *Textes et Frontières*, 2011, *op. cit.*, p. 57.

³ Avec le terme « hylétique » je fait référence à l'épaisseur matérielle de la frontière. De fait, l'espace hylétique produit la sensation et continuité de la matière. Pour plus d'information lire Sébastien Conry, « La spatialité des frontières : géophilosophie d'après Michel Foucault et Gilles Deleuze », p. 81.

⁴ Lire Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, 2012, p. 16.

1.1.1.1 Question historique. La genèse de la frontière géographique

La frontière entre le Mexique et les États-Unis est apparue il y a environ 170 ans, après une dizaine d'années de guerres. Elle commence comme une question intérieure, intellectuelle et morale, c'est-à-dire comme l'idée étasunienne d'expansion capitaliste qui, au fur et à mesure, est devenue une frontière extérieure et matérielle, affichée sur la carte et construite dans le territoire ; simultanément elle est une frontière intérieure ou abstraite, comme on y reviendra.

Son origine commence au XIX^e siècle, lors des luttes d'indépendance et de la conscience identitaire des peuples colonisés, au cours de la consolidation de l'État-Nation que se mettait en place. Postérieurement, le mécontentement et le désir d'indépendance du Texas, État du nord-est, lui ont permis d'obtenir la sécession en 1836. Par ailleurs, les États-Unis voient dans cet État un prolongement naturel de leurs terres, de leurs richesses et de l'esclavage. En 1845 le Texas adhère à l'Union Américaine¹.

Comme lieu mobile ou limite incertaine entre les deux territoires et systèmes, la frontière commence par changer et bouger en faveur des États-Unis, mais non sans divergences.

Suite à son rattachement aux États-Unis, le Texas veut établir ses nouvelles limites aux abords du Río Grande et non, comme le souhaite le gouvernement mexicain, aux bords de la rivière Nueces, situé au nord-est du Río Grande². Désaccord frontalier qui en 1846 déclenche la guerre entre les deux pays. Le rapport de force est disproportionné. En 1847, pendant la guerre, la découverte des mines à Sacramento, contribue à l'annexion de Californie par les États-Unis.

Le Mexique est envahi en septembre de la même année (1847). Les Étasuniens arrivent jusqu'à Mexico, où ils résident neuf mois. Le gouvernement mexicain est contraint d'abandonner la capitale pour s'installer à Querétaro.

¹ Anabel Ceballos dans la partie introductive de la thèse : « La représentation de la frontière à travers le théâtre d'Hugo Salcedo », Perpignan, 2011.

² Appelé Río Grande par les Anglo-américains et Río Bravo par les Mexicains, ce fleuve longe la frontière entre les États-Unis et le Mexique sur environ 2000 kilomètres. Cette dénomination différente révèle la problématique de la frontière ; en effet, une rivière sépare, de manière concrète, deux langues, deux communautés, tandis qu'une montagne n'est pas précisément une ligne de séparation. L'étymologie du terme « rivière » est, de ce point de vue significative puisque « rivière » vient de « rive » et de « rivalité ». Sébastien Conry, *op. cit.*, *passim*.

Le 10 mars 1848, les deux nations signent le traité de Guadalupe-Hidalgo¹ pour mettre fin à la guerre étasunienne-mexicaine. Avec cet accord, les États-Unis, en tant que pays vainqueur, fixèrent leur souveraineté, en s'appuyant sur le concept de frontière naturelle.

Il y est spécifié que le Mexique perd plus d'un million de km² (trois, en incluant le Texas) dont la Haute Californie, le Nouveau Mexique, une grande partie de Nevada, de l'Utah, du Colorado, presque tout l'Arizona et le quart du Wyoming².

On constate, comme on l'avait déjà évoqué, qu'avant d'être extérieure, matérielle ou concrète, la nouvelle frontière entre les deux pays est abstraite et envisagée par les Étatsuniens qui suivent la Doctrine de Monroe³.

En el año de 1857, el presidente norteamericano Jacob Buchanan, pronunció lo que se convertiría en el Destino Manifiesto: “Está en el destino manifiesto de nuestra raza extenderse por todo el continente de la América del Norte; esto succèdera antes de mucha tempo si se espera que los acontecimientos sigan su curso natural⁴.”

Conception expansionniste qui promet, entre autres choses, la conquête du lointain Ouest, ainsi que celle du Sud, vers le Río Grande. À cet effet, le théoricien George Perec dit qu'une frontière est une fiction, une construction discursive sur le *continuum* d'un territoire. Régis Debray ajoute : « elle est la projection de l'esprit⁵ », ce qui assure, avant même sa construction (matérielle ou concrète dans un espace quelconque), que cette frontière, comme n'importe quelle autre, est d'abord imaginée. Suivant la prémisse de Debray, l'exemple historique de cette frontière montre comment elle a été désignée et préconçue bien avant sa mise en place. Une fois concrétisée et matérialisée, le côté étasunien affirme son discours de vainqueur, comme écrit Frederick Jackson Turner dans son fameux *The Frontier in American Story* :

¹ Le traité de Guadalupe Hidalgo (“Tratado de Guadalupe Hidalgo” – “Treaty of Guadalupe Hidalgo”) est le traité signé le 2 février 1848, [Consulté le 03.04.2014], Disponible à l'adresse : <http://www.mexica.net/guadhida.php>

² Information textuelle, Anabel Ceballos, 2011, *op. cit.*, p.55.

³ La déclaration de Monroe, présentée en 1823 dans son message annuel au Congrès des États-Unis, détermine pendant plus d'un siècle la politique étrangère de la nation. *Idem*.

⁴ Jorge Rebolledo, “Fronteras Porosas: El Caso de México y Estados Unidos”, Chile, 2008, p. 177.

⁵ Lire Régis Debray, 2012 *op. cit.*, p. 17.

Nous remarquerons que la frontière favorise la formation d'une nationalité américaine composite [...]. La progression de la frontière nous rendit plus indépendants¹.

La logique de la politique étasunienne a étendu ses frontières au détriment du Mexique. Le gouvernement des États-Unis n'a fait que projeter les limites d'une pensée ou esprit capitaliste vers une carte désignée dans le traité Guadalupe-Hidalgo. Cependant, depuis son origine, en tant que limite ou zone frontalière, la traversée de cette frontière a évolué. Comme le dit Jorge Rebolledo :

Entre 1848 y, casi, hasta 1910, la frontera definía ciudadanías, pero no constreñía la movilidad de mercancías y personas [...]. Si bien existían leyes que regulaban el flujo migratorio, la atención se concentraba en las corrientes provenientes de Europa y, por ello, la frontera sur resultaba un punto de tránsito más o menos libre para las personas [...]. En 1891, la legislación consideraba a la inmigración proveniente de México como un asunto económico-laboral y no uno que requiriese la aplicación de la ley. [...] El mismo Presidente de los Estados Unidos declararía que dicha frontera estaría cerrada para todos excepto a aquellos ciudadanos y residentes de buena fe de México².

Mais les rapports entre les deux pays ont changé lors du XX^e siècle. Les changements les plus flagrants ont eu lieu dans les années 90. La frontière n'a pas arrêté d'évoluer pour se rendre plus matérielle et concrète que jamais.

De forma casi simultánea a la entrada en vigor del TLCAN (10 de enero de 1994), el gobierno de Estados Unidos implementó, en el sector Tijuana-San Diego, la operación Guardián (Gatekeeper). La estrategia consistió en la construcción de un doble muro de más de 30 kilómetros a lo largo de dicho punto para evitar los cruces indocumentados que, en aquel entonces, representaban la mitad de los mismos. En ese mismo espacio se ubicó a casi 2,500 agentes de la patrulla fronteriza equipada con tecnología capaz de detectar, perseguir y detener a los inmigrantes indocumentados.

¹ Frederick J. Turner, dans le premier chapitre de *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, Paris, Presse Universitaires de France, 1963, p. 1-33.

² *Ibidem*, p. 178 et 179.

Le TLCAN a créé aussi plusieurs programmes pour solidifier la frontière, afin « d'avoir le contrôle strict des flux migratoires provenant aussi bien du Sud que du Nord¹ ». Aujourd'hui, la solidification ne cesse pas de prendre de l'épaisseur matérielle.

La frontière entre le Mexique et les États-Unis ne se présente pas comme une ligne, mais plutôt comme une zone ou, mieux encore, comme une sorte de vallée de ciment, large de plusieurs centaines de mètres. Le projet actuel américain d'ériger un mur à la frontière avec le Mexique poursuit l'objectif de donner une effrayante réalité tangible aux représentations cartographiques, de réduire la zone de frontière à une ligne dont l'épaisseur serait celle d'un mur, de transformer une séparation horizontale : la vallée de ciment, dans une séparation verticale, est donc dépourvue d'épaisseur dans sa représentation cartographique².

Actuellement, la frontière géographique entre le Mexique et les États-Unis est un véritable mur. Avant d'être un obstacle concret, elle était abstraite et imaginée, puis désignée dans l'espace et ensuite sur la carte. Au début elle n'était qu'une ligne, mais à travers le temps elle s'est matérialisée, se clôturée et devenue un mur visible³.

Que ce soit une ligne ou un mur, elle est le symbole du souvenir d'une blessure d'un conflit passé, un peu obligé par l'histoire. Alain Mussait écrit dans *Le Mexique*⁴ que, puisque l'activité économique au Mexique ne parvient pas à suivre le rythme de la croissance démographique, de nombreux mexicains sont obligés de quitter leur région d'origine pour tenter leur chance ailleurs – dans les villes, mais aussi de l'autre côté du Río Bravo, où ils ont contribué à renfoncer le poids économique du Mexique.

¹ Lire Sébastien Conry, 2012 *op.cit.*, p. 46.

² Massimo Leone, dans l'article « La sémiotique de la frontière », cours donné en 2006, lors d'une conférence au sein d'un programme du master de Communication et coopération transfrontalière à l'Université de Luxembourg, Consulté le 14.03.2014], Disponible à l'adresse:

http://www.academia.edu/1655928/2006_Sémiotique_de_la_frontière

³ Le 26 octobre 2006, le président George W. Bush promulgue la loi du Secure Fence Act (en) destinée à renforcer la surveillance de la frontière avec le Mexique et à lutter contre l'immigration clandestine. Totalisant 1 200 kilomètres, soit un tiers de la frontière¹, une barrière États-Unis-Mexique de 4,50 mètres devait être construite. Il devrait être éclairé par des miradors et balayé de caméras high-tech afin de prévenir les migrations clandestines des Latinos vers les États-Unis. À l'époque, il aurait dû être achevé avant la fin 2008 et traverser notamment le désert de Chihuahua et le désert de Sonora. Information consultée sur Wikipedia.

⁴ Alain Musset, *Le Mexique*, Paris, Édit, Que je-sais ?, 2004, p. 5 et 6.

Pour des raisons économiques moins favorables, franchir cette frontière pour émigrer vers les États-Unis apparaît souvent comme la meilleure solution pour assurer le bien-être ou la survie des foyers les plus démunis, dans une société qui se partage de manière toujours plus inégale les richesses de la nation, alors même que le pays n'a jamais été aussi bien intégré au système mondial¹.

1.1.2 « Quelques approches de la notion de frontière »

La frontière est un terme qui renvoie à deux chemins parfois opposés. Dans cette optique, je penserai à la frontière comme question spatiale et dichotomique qui sépare et relie, soit de façon concrète, physique et géographique, soit de manière abstraite, dans le sens métaphorique et imaginaire, parmi d'autres dualités complémentaires².

La frontière est une large catégorisation spatiale. Georges Perec la définit comme une fiction : « Le résultat de la projection d'un discours politique sur le continuum d'un territoire³ », car il conçoit l'espace comme une construction discursive étroitement dépendante du vécu⁴. Or, la frontière entre les États-Unis et le Mexique est un exemple significatif dont la projection du discours (étasunien⁵ par ailleurs) a fini par conquérir le territoire mexicain. Elle ne sépare pas seulement deux pays, grâce à un mur, mais deux mondes, le Nord et le Sud, au sens économique et culturel.

Selon Régis Debray, avant d'être concrète, désignée ou construite dans l'espace, la frontière et la carte sont une projection de l'esprit. « La frontière est d'abord une affaire intellectuelle et morale⁶ » qui se matérialise après.

D'après Christian Desplat la frontière est, de plus, une cicatrice entre-deux : « La légitimation du vainqueur face au vaincu⁷ ». Ainsi, de la frontière résulte une incidence, sur la représentation discursive construite par les sujets collectifs, de l'Histoire.

¹ *Ibidem*, p. 98.

² Pour des raisons pratiques, j'utiliserai les termes « frontière géographique », « matérielle », « extérieure », « visible », « concrète », « présente » comme des synonymes, bien que ce ne soit pas le cas. Je ferai de même pour le cas opposé, la « frontière imaginaire », « immatérielle », « invisible », « non concrète », « absente », « intérieure » ou « non lieu », pour parler des frontières « intangibles » ou « métaphoriques ».

³ George Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, p. 100-105.

⁴ Pour la sociocritique d'une structuration, selon les précisions de Monique Carcaud-Macaire.

⁵ J'utiliserai Etasunien au lieu de mot américain, pour nommer aux personnes, cultures, coutumes venues des États-Unis. Ce choix obéit au fait que le Mexique est aussi un pays appartenant au continent américain.

⁶ Christian Jacob cité par Régis Debray dans l'introduction d'*Éloge des frontières*, p. 16-17.

⁷ Christian Desplat, dans son introduction à un ouvrage collectif, consacré au sujet des frontières, *Frontières*, Lille : Éditions du CTHS, 2002, p. 7-14.

Ce n'est pas pour rien, si la frontière nord du Mexique et sud des États-Unis est considérée par plusieurs théoriciens comme : « la frontière par antonomase¹ », car ses limites surpassent le côté concret, elles vont vers l'imaginaire social, économique et culturel de ceux qui l'habitent.

En termes généraux, la frontière est une catégorie spatiale qui divise et relie. Elle est une construction, matérielle ou immatérielle, qui vise à séparer et désigner les limites d'un territoire, d'un espace².

Cependant, dans un sens figuré, elle est toujours en « mouvement ». La frontière peut être un lieu mobile ou une limite incertaine³ entre deux territoires ou systèmes de pensée, elle se présente comme un entre-deux dès lors que toujours s'y affirment l'un et l'autre bord.

La multiplicité du terme frontière permet d'utiliser des éléments issus de la géographie, des sciences politiques et de la philosophie qui, par ailleurs, vont se reproduire dans la symbolique de la poésie, la littérature, la peinture, la photographie et le cinéma. Je propose de faire une brève réflexion sur la frontière, car ce terme joue un rôle différent, selon les formations discursives où l'on peut le trouver.

Faut-il souligner que, dans le champ d'études cinématographiques et des approches du cinéma frontalier ("fronterizo") au Mexique et aux États-Unis, le terme frontière a été simultanément utilisé dans une acception géographique et symbolique, lors des premiers travaux sur la frontière nord, et récemment la frontière sud.

Esta tradición académica, que consiste en reconocer una múltiple dimensión del concepto de frontera, se evidencia en las reflexiones de quienes han contribuido a construir la llamada "teoría de la frontera"¹.

Il y a des frontières géographiques et des frontières métaphoriques ou symboliques. Voici la raison pour laquelle je souhaite faire une sorte de classification et d'illustration qui va considérer trois déclinaisons :

¹ Terme utilisé par Sabine Coudassot-Ramírez dans "La frontera de Cristal de Carlos Fuentes" in *Textes et frontières*, Cahiers du GRES, Université de Nîmes 2011, p. 287.

² Jean Pierre Renard et Patric Gonin « Frontières et métamorphisme de contact », Paris, 1995, p. 215.

³ Lire Edmond Cros, « Les romances fronterizos et la littérature de la frontière au XVIe Siècle en Espagne », *op.cit.*, p. 11-21.

1. Frontières géographiques, se situent dans un espace matériel ou « hylétique² ». Autrement dit, celles qui ont une « certaine épaisseur », qui séparent et relient l'espace, disons, d'une façon tangible, matérielle, visible.

Ci-dessous, deux photogrammes des deux plans généraux et deux de demi-ensemble de *Norteado* - par ailleurs le seul film de mon corpus qui montre une frontière concrète -, qui m'aident à illustrer cet exemple de frontière géographique « matérialisée » par le mur ou le bord concret entre le Mexique et les États-Unis :



2. Frontières imaginaires ou fantasmées, celles qui séparent dans un sens intangible, invisible, abstrait. Elles sont davantage produites dans l'imaginaire, comme des questions métaphoriques. Ces genres de frontières sont beaucoup plus complexes à illustrer.

Pour illustrer, ci-dessous deux photogrammes des premières séquences de *Los que se quedan* qui ne montrent pas la frontière comme un mur, mais comme deux lieux qui s'opposent. D'abord, un plan moyen d'oiseaux qui planent, ensuite un plan général d'une route. Leur ligne d'horizon suppose un « au-delà lumineux » accessible seulement aux oiseaux.

Ces deux images opposent donc le céleste au terrestre. La partie céleste représente le nord, la partie terrestre le sud. Les oiseaux s'envolent vers le nord, au sud il reste le vide, la solitude, l'absence.



¹ Lauro Zavala, "Frontera interior", in *Cine y frontera*, México, Bonilla Editores, 2014, p. 275.

² Ce terme basé est sur une proposition faite dans la thèse « La spatialité des frontières : géophilosophie d'après Michel Foucault et Gilles Deleuze », de Sébastien Conry, dont il fait une référence à l'épaisseur matérielle et l'espace hylétique, un espace de sensation et continuité de la matière, p. 81.

³ Fig. 1 et 2 photogrammes pris de *Norteado*, 2009, © *op.cit.*

⁴ Fig. 3 et 4, photogrammes pris de *Los que se quedan*, 2008, © *op.cit.*

Il y a aussi les **frontières internes**, terme proposé par Lauro Zavala. Ces frontières sont toutes des négociations faites lors de la traversée frontalière. Elles représentent également les implications internes qu'une traversée, légale ou illégale, signifie pour les usagers. Elles sont liées au moment de la traversée, ainsi qu'aux séquelles et ressentis des voyageurs qui les traversent. Elles restent donc de l'ordre des frontières imaginaires et vécues.

Cruzar una frontera tiene [...] una dimension material y otra de carácter simbólico, estableciendo un eje que se desplaza de lo literal al campo metafórico. [...] La frontera interior es el cruce de la frontera simbólica que debe ser negociada imaginariamente por toda persona que cruza una territorial. [...]¹.

Les figures de *Norteado* montrent la pleine traversée de la frontière ; elles montrent également la représentation du « lieu de personne », car le personnage n'est pas ni au Mexique ni aux États-Unis, mais dans un « entre deux ».

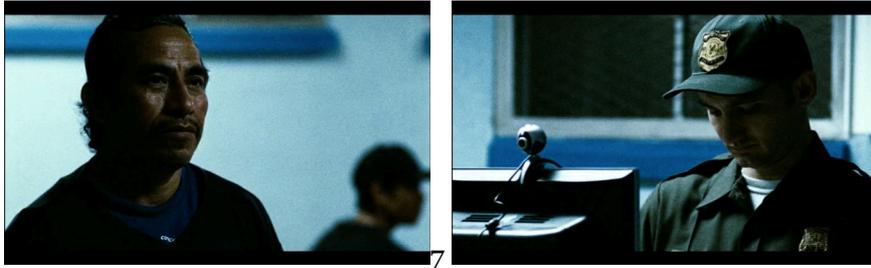


3. Les **frontières symboliques** ou ses représentations dans des récits et discours, qu'il s'agit d'une frontière géographique ou d'un imaginaire. Elles sont créées dans les limites du cadre littéraire, théâtral, pictural, poétique ou filmique. Elles peuvent être considérées comme des frontières imaginaires, car elles appartiennent à une sorte de représentation.

Ci-après, deux figures de *Norteado* illustrent la construction filmique d'une frontière qui peut être considérée comme imaginaire, interne et symbolique en même temps.

Cette division est suggérée à travers le contraste ethnique entre deux hommes : un migrant clandestin et un policier Étasunien. En accentuant les différences ethniques entre les deux hommes, la symbolique de cette frontière représente également l'altérité.

¹ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 276 et 277.

8¹

Je précise que le classement des frontières est juste une suggestion que je fais pour mieux les comprendre. Leur ordre peut être changé, mais l'idée reste la même. Il y aurait (1) des frontières concrètes, physiques ou géographiques, face aux (2) frontières métaphoriques, imaginaires, internes ou mentales, ainsi que leurs interprétations ou représentations. Autrement dit, il y a (1) des frontières géographiques ou matérielles (George Perec), face à (2) des frontières imaginaires (Gérard Durand) donnant lieu à des probables (3) constructions filmiques, comme c'est le cas, qui sont gérées par des représentations discursives qui manipulent le sujet par l'écriture artistique.

Toutefois, si l'on continue avec cette « triade dialectique », la frontière pourrait être aperçue comme (1) le côté extérieur ou côté intérieur d'un espace (2) la division entre un dedans et un dehors, du soi et de l'autre (Gaston Bachelard); (3) et des possibles versions, des représentations ou des constructions.

Dans mon corpus, je travaillerai sur ces types ou phases de frontière. Je pars d'une (1) frontière matérielle, concrète et géographique, localisée entre le Nord du Mexique et le Sud des États-Unis. Ensuite, j'irai sur leurs autres « degrés » ou « niveaux », (2) les frontières imaginaires ou métaphoriques qui se déroulent face à une frontière concrète.

Finalement, ou simultanément, je travaillerai sur les trois films contemporains (3) dont la représentation de la frontière fait partie de leur diégèse et discours, sous la forme documentaire, fictionnel ou les deux. Or, qu'elle soit matérielle et concrète, ou intangible et abstraite, une frontière génère diverses lectures et écritures. Le principe est d'étudier les deux premiers « niveaux » de frontière, dans le corpus. Le but est de comprendre comment la frontière ou les frontières sont représentées au cinéma. L'une des prémisses est de relier la complexité de la notion de frontière, dualités concrètes et abstraites comprises, avec sa construction filmique dans *Los que se quedan*, *Norteado* et *A better life*.

¹ Fig. 5, 6, 7 et 8 photogrammes pris de *Norteado*, 2009, © *ibid.*

1.1.3 La délimitation comme acte chirurgical: “El bordo”

« Les frontières sont des lignes. Des millions d’hommes sont morts à cause de ces lignes », M. Augé.

La complexité du terme frontière, m’oblige à la concevoir à partir de différents angles du point de vue géographique. C’est pourquoi j’avais parlé de trois « degrés » ou types de frontière : (1) les géographiques, (2) les abstraites, ainsi que (3) ses représentations. Mon but est de relier la frontière entre le Mexique et les États-Unis, comme question géographique ou limitrophe, avec la perception qu’elle crée dans l’« imaginaire collectif¹ », autrement dit, les frontières qu’elle produit dans un sens abstrait ou métaphorique.

Des théoriciens comme Christian Desplat réduisent toute frontière géographique à un éternel souvenir de blessures du pouvoir, et dans ce sens la frontière sera une marque, une question matérielle et métaphorique à la fois, comme le mur ou la zone frontalière, entre le Mexique et les États-Unis :

Une frontière est une cicatrice d’un conflit passé, qui est très présente dans l’imaginaire moderne, jusqu’à être même prédominante [...]².

En ce qui concerne la frontière géographique en question, dès son « invention » en 1848, cette « frontière-cicatrice » se projette comme une abstraction du pouvoir, une démonstration de souveraineté, qui se légitime sur la carte. Carlos Fuentes³ ajoute que les « cicatrices » laissées par certaines frontières sont le souvenir d’une douloureuse histoire, comme c’est le cas du Mexique.

Géographiquement, cette frontière peut être aussi comprise comme une limite visible. Du point de vue de ceux qui l’habitent du côté Sud, elle est le symbole d’une blessure. La frontière entre ces deux pays est, en même temps, un passage et une interdiction⁴. Une porte d’ouverture et de fermeture, un dedans et

¹ Par « imaginaire collectif » je comprends un système d’interprétations destiné à produire du sens. Sens que le groupe donne à la réalité pour, en *même* temps, se signifier lui-même dans la mesure où la perception de la réalité est simultanément une perception d’existence. Pour plus d’information, lire Florence Giust-Desprairies, *L’imaginaire collectif*, Paris, Broché, 2009, p.45.

² Christian Desplat, *op. cit.*, p. 7-14.

³ Cité par Lauro Zavala dans “La frontera interior en el cine internacional”, *op. cit.*, p.275.

⁴ La frontière entre le Mexique et les États-Unis est une « blessure non cicatrisée » et le melting-pot quasi impossible (processus de la contradiction à la résistance en passant par le conflit, la conquête et la transculturation). Le contentieux du tracé de la frontière et de l’utilisation des eaux de grands fleuves internationaux communs aux deux pays, la frontière comme carrefour de multiples conflits (immigration clandestine, drogue, évocation de la militarisation de la frontière,) Lire Maryse Gauchie, “Frontera norte. La visión de los vencidos”, Aix-en-Provence, 1995.

un dehors (Bachelard). Un en deçà et au-delà (Perec). Cette frontière, comprise comme géographique, est vécue de chaque côté de manière bien différente, voire, opposée.

Selon la direction de la traversée, la frontière entre le Mexique et les États-Unis est un lieu de narrations différentes. D'un côté le clandestin terrorisé, de l'autre le touriste amusé¹.

Du côté Nord, l'historien Étasunien, Frederick Turner dit :

La frontière est une ligne de rencontre mouvante entre le sauvage et la civilisation. L'expérience-clé de la démocratie américaine et de sa mission à répandre celle-ci au-delà des frontières de la nation².

La frontière est le lieu de rencontre de deux forces, antagonistes et complémentaires à la fois. Aux États-Unis, cette frontière naît dans l'imaginaire d'un peuple en pleine croissance. Postérieurement, les guerres, puis la démarcation d'un espace, et donc, la ligne sur les cartes et les franges ou bandes sur un territoire.

Simultanément, mais du côté Sud mexicain, la même frontière apparaît comme une idée, le désir d'autrui, de pouvoir, un vol, un coup bas. Ensuite il y a eu les guerres, ensuite les cartes avec une « trompeuse » et arbitraire démarcation de l'espace, comme le soutient Massimo Leone.

La frontière réinvestit sans tarder le champ des passions, est un instant d'un passé oublié. D'où l'impression, très discutable au demeurant, que la frontière est nuisible par essence, que sa seule existence suffit à cristalliser les conflits, à générer la violence³.

Du côté mexicain, concrètement dans les villes frontalières comme Tijuana ou Mexicali, la frontière a souvent deux connotations, comme j'ai pu le constater lors d'une visite en été 2014. Les "Tijuanenses", ainsi que les « migrants » qui s'y sont installés, se réfèrent à la partie physique de la frontière comme "el bordo" ou

¹ Massimo Leone, « Sémiotique de la frontière », 2006, *op. cit.*, p.13.

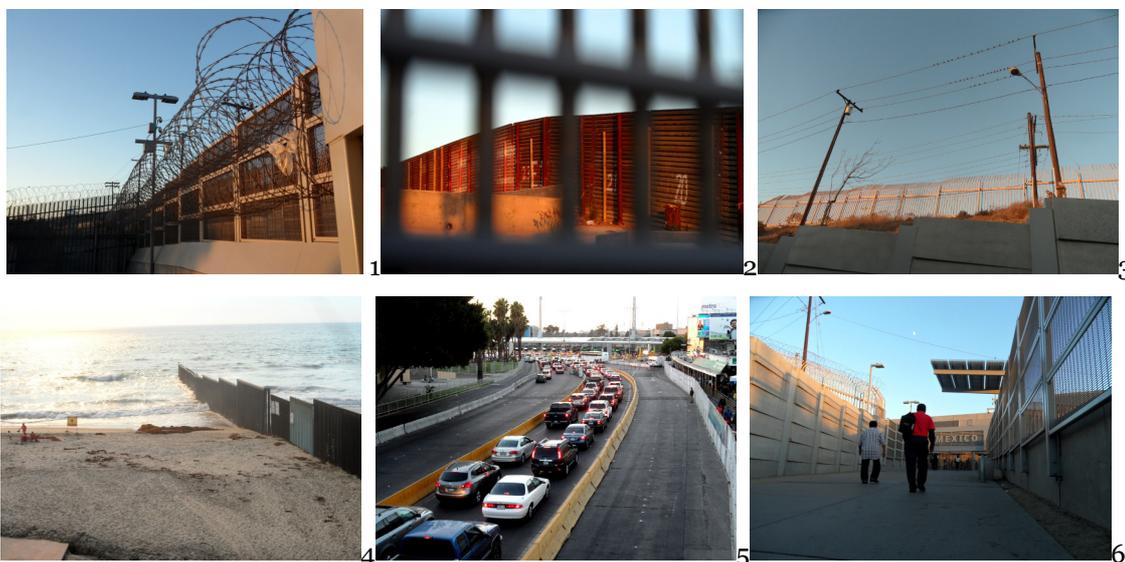
² Lire Frederick Turner, *op. cit.*, p. 28.

³ Massimo Leone, *op. cit.*, p.14.

“la barda”¹. Dans ce sens, le bord a toujours une connotation limitrophe, « hylétique² », disons inoffensive – bien qu’il aille jusqu’à la mer en Playas, en perturbant visiblement le paysage.

En revanche, ils utilisent le mot “línea” pour se référer à la traversée légale de la frontière. En effet, la « ligne » est précisément une file d’attente établie dans les zones de transit officiel. La file peut être faite en voiture ou à pied, mais elle se fera toujours, ou presque, de façon légale, avec un visa ou permis spécial. Les “líneas” ne sont autre chose que les passages internationaux entre le Mexique et les États-Unis, connus comme les “Garitas Internationales”.

À Tijuana, notamment, il y en a deux : Garita Internacional de Otay et Garita Internacional de San Isidro, cette dernière est la plus près du centre de Tijuana et la plus visitée. Ici, je trouve une claire différence entre les deux termes : “bordo” et “línea” (bord et ligne). Le premier ne bouge pas, dans aucun sens, apparemment il est immobile, il évoque la fin de quelque chose, un blocage, une fermeture, en même temps qu’une perturbation visuelle ; et parfois un passé un peu oublié. Le deuxième terme, “línea” se réfère au « mouvement », « sortie » ou « entrée », « passage », « contact », « ouverture », « possibilité ».



¹ Cette “barda” est composée, dans certains endroits, par trois « couches » de mur protégés par de systèmes de surveillance, ainsi que de nombreuses patrouilles frontalières (“border patrol”).

² Je rappelle que ce terme est associé à la matérialité de la frontière.

³ Les figures 1, 2,3 et 4 représentent “el bordo”, « le bord » ; alors que les figures 5 et 6 font partie de “ la línea”. Les quatre premières illustrent la frontière en tant que chose concrète et fixe, les deux dernières la frontière comme passage, transit. Les six images ont été prises entre la Garita d’Otay et celle de San Isidro à Tijuana, Mexique, ainsi qu’à San Isidro, Californie. La figure 4 a été prise à Las Playas, Tijuana. J’ai pris l’ensemble des clichés en septembre 2014.

Cette division entre les deux pays n'est pas qu'un mur, barrière concrète ou "un bordo". Elle a de fortes connotations opposées, car elle divise et joint à la fois.

D'un côté, il y aura la perspective de celui qui essaie de pénétrer dans l'espace de nous, ou même d'en défaire la frontière ; de l'autre côté, en revanche, il y aura la perspective de celui qui s'identifie avec cette même frontière et essaie de la défendre.

D'un côté, la frontière sera vue comme démarcation motivée ; de l'autre côté, la frontière sera une séparation arbitraire, qui s'impose, parfois de façon violente, sur la morphologie physique et culturelle du territoire¹.

Le mot frontière évoque deux réalités imaginaires différentes. D'un côté elle est vue comme la simple nécessité d'expansion, comme dans la culture étasunienne où elle est indissociable du mythe fondateur de sa Nation. Tandis que du côté mexicain, elle est perçue comme une invasion, une imposition.

Si elle est visible, concrète ou physique, une frontière ne restera jamais immobile dans un état matériel, car sa présence existe aussi dans l'esprit, dans les représentations mentales de ceux qui habitent les zones qu'elle sépare. Ce qui confère une dualité à la frontière, possible grâce à son caractère de signe qui fait qu'une frontière peut avoir plusieurs lectures.

Es evidente que aunque el concepto de frontera tiene en su origen un carácter territorial, el acto de cruzar la frontera tiene, simultáneamente, una dimensión material y otra de carácter simbólico, estableciendo así un eje que se desplaza de lo más literal al campo propiamente metafórico.

Las fronteras territoriales son resultado de diferentes convenciones sociales y culturales y el concepto mismo evidencia diversos conflictos históricos o potenciales entre las comunidades humanas².

Il y a des théoriciens qui parlent d'une frontière intérieure pour se référer aux frontières symboliques qui doivent être négociées de façon imaginaire, pour les personnes qui traversent une frontière territoriale :

¹ Lotman, cité par Massimo Leone, *op. cit.*, p. 11.

² Lauro Zavala, "La frontera interior", *op. cit.*, p.276.

Esta frontera interior puede tener efectos que atañen el empleo del lenguaje, la percepción de la realidad o incluso la identidad personal o colectiva. Y el cruce de esta frontera interior puede llegar a afectar la vida de quien la cruza, ya sea de manera temporal o permanente¹.

Toutes ces significations possibles du terme frontière m'amènent à conclure qu'il n'y a pas qu'une frontière, mais plusieurs.

D'abord, deux frontières : la géographique et territoriale qui établit des limites et des divisions entre les États-Unis et le Mexique, et la frontière comme limite abstraite et technique du cadre du cinéma².

L'une est réelle et concrète, elles sont vues ou reconstruites à travers les limites conventionnelles et sélectives du cadre du cinéma, qui en coupant l'image de la frontière comme mur ou "bordo", construit l'esthétique de la vision qu'une société croit avoir de sa frontière.

Or, mon corpus d'étude inclut non seulement une frontière, mais plusieurs. Je tiens à dire que j'étais partie de la simple idée que la frontière était juste un aspect géographique. Je pensais la visualiser comme un point physique, alors qu'en réalité ce n'est pas le cas.

Au fur et à mesure, elle est devenue plus qu'un aspect « tangible » avec une certaine « épaisseur », mais le synonyme d'une cible à rejoindre ou à franchir de la part des personnages diégétiques des films.

La frontière est devenue autre chose qu'un aspect géographique ou territorial. Dans la deuxième partie de cette thèse, j'appliquerai une série d'analyses, à l'aide de découpages séquentiels, qui me permettront d'identifier les frontières dans mes films.

¹ *Ibid.*

² Cette idée est reprise du texte « Du cadre et de Frontières », Monique Carcaud-Macaire, in *Texte et Frontières*, 2011, *op.cit.*, p. 79-91.

I, 2 « Aspects techniques. Constructions filmiques de la frontière »

1.2.1 Vers un modèle théorique et technique

Los que se quedan, *Norteados* et *A better life* sont les films de point de départ de cette recherche et ils devront être le point d'arrivée. Ce n'est pas une idée de circularité qui se promène dans cette investigation, mais l'intention de suivre un fil conducteur, peut-être évolutif parmi les films, afin de comprendre comment ils représentent et construisent la frontière. En principe, je peux dire que le sens qu'ils partagent est le fait d'avoir une problématique, ou une thématique commune : la « représentation » ou « construction » filmique de la frontière et du voyage migratoire.

Mais, de quelle frontière et de quel voyage migratoire s'agit-il ? Comment construire un chemin logique qui me permettra de les étudier dans le corpus de travail ? Ou c'est peut-être mieux de dire, à partir de quels fondements théoriques il faut envisager une telle entreprise, sans s'éloigner de l'objet d'étude.

Dans un sens large, la frontière, comme thème ou contenu commun dans les films cités, sera celle qui sépare le Mexique des États-Unis. Cette frontière aura différents niveaux de signification; parfois elle sera géographique, mais le plus souvent elle sera une question métaphorique.

Le fait que la frontière soit une thématique constante dans mes trois films m'amène à m'interroger sur la façon dont elle est représentée ou construite. Voilà pourquoi je crois important d'examiner en détail quels sont les éléments internes du cinéma (image, son, montage, mise en scène, narration) qui influent sur la construction cinématographique de la frontière et du voyage migratoire.

Je veux savoir comment ces éléments d'écriture contribuent à la représentation cinématographique de la frontière comme espace visuel ou imaginaire, réel ou métaphorique. En effet, je forme l'hypothèse, parmi d'autres, de la construction filmique de la frontière à l'aune de son absence visuelle. En d'autres termes, dans les trois films la frontière ne serait pas une question

uniquement géographique, ou l'image du mur statique ou "bordo"¹ physique – principe ou conséquence de divisions –, mais une question interne, renforcée par des absences visuelles et des représentations communes d'un imaginaire collectif.

Je crois que la frontière dans mon corpus ne serait pas qu'un mur ou bord statique, mais un aspect davantage en mouvement, et même, en dialogue « inter-filmique » jusqu'au point de construire une œuvre ou sujet unique. Cependant, mes hypothèses sont susceptibles d'être confirmées, nuancées ou démenties au final de la recherche.

Aborder la frontière comme contenu commun, ou fil conducteur, dans *Los que se quedan*, *Norteado* et *A better life*, suppose aussi considérer la manière dont elle est représentée. Jacques Aumont considère que l'étude véritable du contenu d'un film suppose nécessairement d'aborder aussi la forme de son contenu, car il n'est pas de contenu qui soit indépendant de la forme dans laquelle il est exprimé.

Ce n'est plus d'un film que l'on parle, mais des divers problèmes généraux auxquels le film doit son matériau de départ sans que son contenu propre se confonde en aucune façon avec eux, puisqu'il résiderait bien plutôt dans le coefficient de transformation qu'il fait subir à ces contenus².

À partir de cette perspective théorique, je trouve pertinent de donner une lecture de la frontière et, plus loin, du voyage migratoire qui comprendra tant le contenu que la forme dont elle est représentée ou construite.

Rien de nouveau, jusqu'ici, car l'idée d'interaction entre forme et contenu n'est loin d'être inédite et épuisée. Cependant, Aumont suggère également que l'essentiel, pour l'étude d'un film, est de se convaincre que son contenu ne serait jamais une donnée immédiate, mais « une continuelle construction dont le spectateur fait partie³ ». Et puisque l'on en parle, il faut souligner que je pars du principe qu'aucun film ne sera jamais une œuvre achevée, mais un travail en « co-

¹ Lors d'un voyage à Tijuana, Mexique, en septembre 2014, j'ai appris quelques particularités langagières de la frontière. Au moins les tijuanaenses utilisent toujours le mot "el Bordo" pour nommer la frontière en tant que mur concret. En revanche, ils emploient le terme "la línea" pour évoquer le passage frontalier entre les deux pays.

La "línea" équivaut donc à la file d'attente, faite en voiture ou à pied, que des voyageurs légaux forment pour accéder aux États-Unis.

"El Bordo" évoque une question géographique, physique et, surtout, l'idée d'immobilité. Au contraire, "la línea" envoie à un passage, un transit, une traversée, elle est associée au mouvement, à une action. Pour plus d'information, consulter le troisième chapitre de la première partie de cette recherche.

² Jacques Aumont et M. Marie, *L'Analyse des films*, Paris, Éd. Armand Colin Cinéma, 2006, p. 93.

³ *Ibid.*

construction¹» avec le spectateur. Par ailleurs, le spectateur joue un rôle très important dans les études récentes de réception de cinéma, comme c'est le cas de David Bordwell, Laurent Jullier, André Gardies, Francesco Casetti, Michel Chion parmi d'autres.

Pour comprendre la logique de mon corpus d'étude – notamment son fonctionnement entre forme et contenu, ainsi que son interaction avec le spectateur –, je m'appuierai sur un modèle théorique qui cherchera à privilégier certains aspects de pensée et des procédures d'observation, sans oublier qu'aucune théorie ne peut offrir de réponses univoques et définitives, comme dit Francesco Casetti.

L'unique réponse d'une théorie est la possibilité d'offrir un réseau de recherches qui suivent et enveloppent l'objet exploré [...]. Un savoir à la fois sur le cinéma et au-delà du cinéma².

Le système global

En m'interrogeant sur le point de vue théorique qui me permettra de développer un modèle pour l'étude de la frontière au sein de mon corpus, j'ai trouvé de notions pertinentes qui éclairciront la représentation de la frontière comme thématique commune dans les films choisis.

Dans *L'art du film*, les « néoformalistes » David Bordwell et Kristin Thompson considèrent fondamental de penser à la notion de forme filmique comme une partie essentielle dans l'analyse de films. L'une des raisons, selon eux, c'est le fait que le spectateur et le chercheur possèdent toujours une vision structurée d'un film. « L'esprit humain est avide de formes. C'est pourquoi la forme a une importance centrale dans n'importe quelle oeuvre d'art, quelque soit son support [...]»³.

Pour justifier cette conception formaliste de la chose, ou plutôt néoformaliste, Bordwell affirme que les gens pensent continuellement, à tort, que la notion de forme s'oppose à celle de contenu.

¹ Ce terme dit que le spectateur a un rôle très actif au moment de regarder un film. En effet, il produit la moitié du sens du récit filmique. Laurent Jullier a employé ce terme lors de la master classe de cinéma, « Impression de réalité » effectué au Forum des images en avril 2009, [Cours consulté le 12.12.2014], Disponible à l'adresse : http://www.dailymotion.com/video/x8xdot_cours-de-cinema-impression-de-reali_shortfilms

² Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan Cinéma, 1999, p. 345.

³ David Bordwell et Thompson, *L'art du film. Une introduction*, Paris, De boeck Supérieur, 2000, p. 91.

Dans cette hypothèse, un poème, un morceau de musique ou un film sont réduits à un récipient : une forme extérieure qui contient ce qui pourrait bien être mis dans une tasse que dans un seau. La forme a moins d'importance que tout ce qu'elle est présumée contenir¹.

Pour Bordwell, la forme est le système global qu'un spectateur attribue à un film, alors « il n'y aura ni intérieur, ni extérieur. Chaque composant participe de la structure d'ensemble perçue² ». De ce point de vue, forme et contenu sont associés aux structures dont les films sont présentés, des structures qui peuvent être autant narratives que génériques.

La forme est le système spécifique de relations structurées que nous percevons dans une œuvre d'art. Une telle notion nous aide à comprendre comment ce que l'on appelle souvent le « contenu » - le sujet du film, les thèmes abstraits qu'il évoque- a aussi une fonction formelle particulière¹.

De ce point de vue, la dissociation entre forme et contenu est impossible. C'est ainsi que je traiterai souvent comme élément formel, ce que d'autres considèrent comme contenu. En suivant ces principes théoriques, le contenu de mes films est en rapport avec la forme de leur représentation ; les deux font partie du système global ou total du film.

Je considère deux contenus ou thèmes liés à un contexte socio-historique réel dans mon corpus : la frontière nord-mexicaine et la migration aux États-Unis (voyage migratoire). Cependant, je sais déjà que ces deux thèmes ne sont pas des « contenus » neutres ou indépendants du contexte dans lequel ils ont été faits, ni de la forme filmique dans laquelle ils sont représentés, puisqu'ils entrent en rapport avec d'autres éléments, comme le dit Bordwell.

D'ailleurs je verrai que dans mes trois films, la frontière et le voyage migratoire –contenus provenant d'issues sociales - se trouvent associés à d'autres éléments formels ; comme le fait que les histoires des familles de migrants et des migrants eux-mêmes, sont racontées de façon « réelle » ou « fictive », ou le fait que la frontière soit cadrée d'une certaine manière, suivant un style de photographie particulier, ou un éclairage spécial.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

Bien que le fil des trois films est la frontière et le voyage migratoire, chaque film porte une définition différente de la même problématique et produit un système formel distinct. En principe, tout cela est possible, car le contenu est modifié par le contexte formel du film, et par la perception que l'on a. Une des raisons basiques est que les trois réalisateurs ont des parcours et une vision différente de la même problématique.

Bordwell affirme que tous les films proposent des événements construits à partir desquels on peut exercer et développer la capacité d'attention, d'anticipation, de déduction et de synthèse : donc le travail actif du spectateur.

Chaque roman nous laisse une partie d'imagination; chaque film nous invite à en articuler les séquences pour comprendre un tout².

Ainsi, pour les cognitivistes comme Bordwell ou Aumont, les objets d'un film ne sont pas des éléments qui agissent de manière isolée, mais ils ont une fonction particulière dans le système filmique qui s'active uniquement avec le travail du spectateur. Il est donc évident que l'objet artistique et le spectateur qui en fait l'expérience dépendent l'un de l'autre.

De cette manière, l'efficacité de la représentation cinématographique repose sur de modalités et de contraintes construites par la réécriture du spectateur, qui (re)formule ce qu'il voit et écoute. Rappelons que le film n'est pas une donnée, mais une construction, une « co-construction » du récit, dans les mots de Jullier.

Chaque film n'est jamais une simple accumulation aléatoire, mais une forme filmique ou système global des relations perceptibles entre les « éléments » qu'il intègre et le spectateur. Alors, Bordwell et Thompson distinguent deux sous-systèmes : le stylistique et le narratif. De fait, c'est le schéma global des relations entre ces éléments qui constituent la forme de mes films d'étude.

De manière générale, le sous-système stylistique et les techniques permettent de noter, par exemple, la façon dont la caméra se déplace, la composition des couleurs dans le cadre ou l'utilisation de la musique. « Les éléments stylistiques découlent des diverses techniques cinématographique³ ». Le

¹ *Ibidem*, p. 92.

² *Ibid.*

³ Bordwell, *op. cit.*, p. 213.

sous-système narratif peut être associé au stylistique¹, comme les couleurs qui caractérisent des lieux importants, en construisant la frontière dans mon corpus.

La prégnance de la forme narrative au quotidien, selon Bordwell, justifie qu'on en observe attentivement la mise en œuvre dans un fil. « Aller au cinéma » signifie presque toujours aller voir un film narratif – un film qui raconte une histoire et celui qui regarde un film narratif est ainsi prêt à lui donner du sens. Voilà pourquoi il est important d'examiner quels sont les éléments internes des films (image, son, montage, mise en scène, narration) qui influent sur la construction cinématographique de la frontière et du voyage migratoire. Or, évoquer la forme narrative et l'imaginer comme un sous-système amène également à des vieux concepts comme « récit » et « histoire ».

Au sens large, Bordwell considère le « récit » comme une « chaîne d'événements liés par des relations causales, se déroulant dans le temps et dans l'espace² ». Laurent Jullier ajoute que cette série d'événements peut être liée comme une liste ou comme une chaîne³.

Le récit se développe à partir d'une situation initiale, puis il passe par des épisodes qui en sont les conséquences et s'achève avec la résolution du conflit. En revanche, l'« histoire » est « la somme de tous les faits présentés explicitement dans le film ou déduits par le spectateur⁴ ». L'« histoire » est ce qui se raconte, et le « récit » la manière dont cela se montre. Si l'on relie la forme et le contenu, la forme sera unie au récit comme le contenu le sera à l'histoire.

Cependant, l'histoire et le récit sont plus complexes que cela. Ils se confondent souvent sur certains faits, alors il faut retenir que l'histoire évoque des situations diégétiques qui ne sont pas forcément montrées, lorsque le récit présente des images et des sons extra-diégétiques qui influent sur la compréhension de l'histoire.

Avant de continuer, il convient de prendre en compte les trois paramètres de la forme narrative : causalité, temporalité et spatialité. Les trois jouent un rôle important, car ils font participer activement le spectateur, en lui offrant des éléments pour qu'il puisse co-construire.

¹ *Ibidem*, p. 115.

² *Ibidem*, p. 118.

³ Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, Paris, Nathan Cinéma, 2002, p. 28.

⁴ *Ibidem*, p. 120.

Causalité. Dans tout film narratif, documentaire ou fiction, les personnages ou entités ressemblant à des personnages, créent les causes et manifestent les effets. À l'intérieur du système formel du film, ils provoquent les événements et réagissent à leurs changements.

Temporalité. Causes et conséquences s'inscrivent dans la temporalité, selon Bordwell. La distinction entre récit et histoire permet d'expliquer comment le temps agit sur la compréhension d'une intrigue. Il y a donc trois paramètres de la construction narrative : l'ordre, la durée et la fréquence.

L'ordre est la structure temporelle d'un récit qui, par ailleurs, raconte une histoire dans une certaine durée à trois « dimensions » : (1) la durée de l'histoire, (2) la durée du récit et (3) la durée de la projection. La fréquence est le nombre de fois qu'un événement de l'histoire est présenté, parfois de façon chronologique, par exemple, avec des « flashbacks¹ » ou « flashforwards² ».

Spatialité. Le troisième élément de la triade narrative proposée par Bordwell considère l'espace comme un élément fondamental dans la narration filmique, puisque les événements racontés ont besoin des contextes spatiaux, parfois précis. Selon André Gardies, comme j'y reviendrai plus loin, le récit filmique donne à voir au spectateur un monde diégétique à travers l'image mouvante ; à la différence d'autres *medium*, cela se passe en montrant un espace, « réel » ou « fictif », toile de fond ou élément actif dans le récit et l'histoire, la forme et le contenu.

1.2.2 Le problème de l'espace au cinéma

Le titre de cette recherche évoque la représentation ou construction filmique de la frontière. Il me semble donc nécessaire de problématiser l'espace au cinéma, afin de comprendre comment il contribue à la représentation de la frontière filmique.

Si je donne de l'importance à l'espace c'est parce qu'il est constitutif du cinéma. Selon, l'espace est partout au cinéma³, ce qui peut expliquer son rôle dans l'activité narrative. Mais, au cinéma, la notion d'espace est très complexe :

¹ Des souvenirs.

² Des prémonitions.

³ Lire René Gardies, *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 94.

L'espace est à la fois, une donnée de représentation (induite par les fondements techniques de la prise de vues: les films captent et retranscrivent « de l'espace »). Il est aussi un problème d'ordre de l'esthétique et de la dramaturgique, aux multiples implications. Et finalement, c'est une construction mi-empirique, mi-imaginaire (résultat de l'interaction entre le film projeté et le système perceptivo-cognitif du spectateur)¹.

La polysémie du terme « espace » pose certains problèmes lors de son évocation au sein d'un film. Je cite Gaudin pour parler de son sens ambigu :

Au cinéma, on parle d'espace pour englober un lieu du récit (plein et entier) comme pour spécifier son organisation scénographique (fragmentée par le découpage); pour décrire un décor de studio [...] un paysage en extérieurs naturels (en grande partie « recueilli » par la caméra); pour poser la question de la surface de l'écran (espace plastique) aussi bien que celle de la salle de cinéma (espace de réception); etc. [...] ².

Dans les films, l'espace ne peut pas être compris comme une question stable représentée par l'œuvre filmique, il ne doit pas être considéré non plus comme réservé à la vue uniquement, mais comme un phénomène dynamique produit par le film qui engage le spectateur. L'espace au cinéma n'est pas fixe ou stable, car il entraîne plusieurs significations qui changent, selon la nature des études cinématographiques. La notion d'espace peut intervenir dans de nombreuses orientations d'études et de recherches sur le cinéma et l'audiovisuel. Dans un film l'espace peut être abordé, selon plusieurs optiques comme suggère Antoine Gaudin ; il peut donc être étudié en rapport :

1. à la composition visuelle de l'image (cadre, lumière, profondeur du champ, etc.) ;
2. aux phénomènes de « mise en scène » (scénographie, mouvements de l'appareil) ;
3. aux opérations de découpage et de montage (raccords de mouvements et de positions, fragmentations/recompositions des scènes et des lieux de l'action) ;

¹ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p.45.

² *Ibid.*

4. aux mécanismes du récit et à la participation cognitive du spectateur (construction imaginaire de l'univers diégétique, phénomène du hors-champ) ;
5. au genre des films ;
6. à l'histoire technique, industrielle et culturelle des formats de l'image et des espaces de projections ;
7. aux installations vidéo et aux prolongements possibles du cinéma sur d'autres supports (hors de son « espace » d'origine), etc.¹.

En somme l'espace contribue à l'élaboration du monde diégétique. En ce sens il répond à l'une des premières questions de tout récit : où cela se passe-t-il ?

1.2.2.1 L'espace et le lieu

Cherchant de trouver des prémisses à cette étude, j'assemblerai des idées théoriques importantes qui touchent la conception de l'espace au cinéma. Je reprendrai la distinction entre lieu et espace, dont le premier est celui qui « actualise » ou « figure » l'espace, qui est un système abstrait, il lui donne une réalité que l'on veut voir. En revanche, l'espace tient du « cognitif », le lieu relève du « perceptible² ».

Si le lieu est un fragment d'espace, il suffira alors de recoller minutieusement, comme les pièces innombrables d'un puzzle, les divers morceaux pour reconstituer cette sorte de totalité idéale que l'on appellerait espace. De cette manière, on obtiendrait une double définition, en miroir, tautologique: le lieu est un fragment d'espace et l'espace un ensemble de lieux³.

L'espace est le résultat d'une construction, celle des géographes, des économistes, des démographes, des politologues. À cet égard, ce que montre un film ce sont des lieux dont les éléments constitutifs visent à « représenter » l'espace toujours virtuel⁴.

Au cinéma l'espace ne se construit pas seulement de manière matérielle, mais aussi de façon conventionnelle et sémantique. De ce point de vue : « on ne peut pas filmer l'espace ; on ne peut filmer que des objets peuplant cet espace ; on

¹ *Ibid.*

² André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 90.

³ Gardies, cité par German Duarte in *Fractal Narrative About The Relationship Between Geometries and Technology*, p. 2014, p. 65.

⁴ Lire André Gardies dans le chapitre « L'espace » in : *Le Récit filmique*, Paris : Hachette, 1993, p. 74.

ne peut filmer que des lieux¹ ». C'est pourquoi l'espace a besoin d'une co-construction. Certau² dit que « l'espace est un lieu pratiqué » par le spectateur. Dans cette perspective, l'espace nécessite d'être perçu pour être conçu. Ainsi, un lieu ne devient espace qu'une fois perçu par le spectateur.

L'espace est donc associé à un individu percevant, qui le construit dans sa perception du lieu. Il ne faut pas négliger l'adéquation entre la figuration filmique et la représentation imaginaire qu'on a de l'espace de référence, concordance qui produit l'effet de réalité que l'on croit trouver dans les films.

En effet, dans les films la réalité n'est pas une affaire de « captation » de l'espace physique réel, mais une question de sens : « il s'agit non de "représenter", mais de "signifier" "l'espace de référence"³ ».

Mais, en tant que construction, l'espace ne peut pas se réduire à la somme des fragments visibles et audibles dans un film; car il résulte d'un processus complexe où le spectateur est impliqué.

L'espace ne se réduit pas à la dimension visible, car sur le visible (et l'audible) qui représente déjà l'espace, s'articule nécessairement le non visible pour sa construction. Au sein du film, l'espace est susceptible d'intervenir dans la dynamique du récit. Il peut constituer, tout comme les personnages, l'une des forces actives. Il a une fonctionnalité narrative⁴.

Les distinctions entre espace et lieu sont opportunes dans la recherche, car elles permettront de comprendre comment la frontière se construit dans mon corpus. Mais il faut remarquer que, tant l'espace que le lieu ici abordés, appartiennent également à un autre type d'espace, comme je le verrai par la suite.

1.2.2.2 Les types d'espace

Les différentes composantes que je viens d'évoquer peuvent être lues par des approches plus concrètes du cinéma. De ce fait, pour aborder la problématique de l'espace dans un film, il faut tenir compte du fait qu'un récit filmique agit sur plusieurs types d'espaces. Cependant, les théoriciens ne se mettent pas d'accord pour distinguer les types d'espaces au cinéma.

¹ *Ibid.*

² Michel de Certau cité par Jean-Baptiste Lenglet dans « L'anatomie du « rhizome » in *Étude de l'espace dans Le Désert rouge de Michelangelo Antonioni* », Paris, 2008, p.11.

³ *Ibidem*, p.76.

⁴ *Ibidem*, p.71.

Certains auteurs considèrent l'espace des spectateurs, celui du récit et celui des personnages. Tandis que des théoriciens comme Éric Rohmer proposent une autre classification : l'espace pictural, l'espace architectural et l'espace filmique :

1. **L'espace pictural.** L'image cinématographique, projetée sur le rectangle de l'écran – si fugitive ou mobile qu'elle soit-, est perçue et appréciée comme la représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins belle de telle ou telle partie du monde extérieur.
2. **L'espace architectural.** Ces parties du monde elles-mêmes, naturelles ou fabriquées, sont pourvues d'une existence objective, pouvant elle être aussi, en tant que telle, l'objet d'un jugement esthétique. C'est avec cette réalité que le cinéaste se mesure au moment du tournage, qu'il la restitue ou qu'il la trahisse.
3. **L'espace filmique.** En fait, ce n'est pas de l'espace filmé dont le spectateur a l'illusion, mais un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit. L'espace filmique est donc l'association du champ et du hors-champ¹.

Les trois espaces répondent à trois modes de perception de la matière filmique :

Ils résultent aussi de trois démarches, généralement distinctes, de la pensée du cinéaste et de trois étapes de son travail, dont il utilise, chaque fois, des techniques différentes. Celle de la photographie dans le premier cas, du décor dans le second, de la mise en scène proprement dite et du montage dans la troisième².

En effet, Andrés Gardies distingue quatre types d'espace :

1. L'espace cinématographique (aussi connu comme filmique). C'est l'espace filmé projeté sur l'écran à deux dimensions, qui suppose un effet imaginaire tridimensionnel.
2. L'espace diégétique. C'est l'endroit, existant ou fictif, générique ou spécifique, où l'histoire est supposée se passer. L'espace et le lieu cités plus haut sont compris dans ce type d'espace.
3. L'espace narratif. C'est l'endroit où ont lieu les événements à travers les différentes actions de personnages, ainsi que les événements qui poursuivent

¹ Éric Rohmer, « L'Organisation de l'espace dans le *Faust* de Murnau », Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 2000, p. 83.

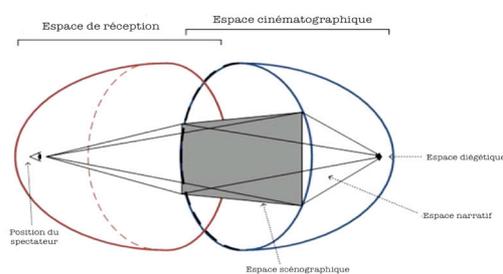
² André Gardies cité par Jean-François Staszak, « Géographie et cinéma : modes d'emploi », *Annales de géographie* 2014, [Consulté le 10.08.2015], Disponible à l'adresse : www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2014-1-page-595.htm

une causalité, une temporalité et une spatialité. L'espace est un partenaire actif de la narration, dès lors qu'il intervient comme force agissante du récit.

4. L'espace de réception. C'est l'espace propre à l'activité du spectateur. C'est l'endroit qu'il parcourt en tous sens, avec ses yeux, sa mémoire, son savoir. C'est la « rencontre » du film et du spectateur, où ce dernier perçoit ici et là, les stratégies à l'œuvre visant à le capter à travers le champ et le hors-champ, et aussi, en lui donnant le « positionnement » narratif du spectateur¹.

Au vu de la complexité qui suppose la classification de l'espace au cinéma, je ferai une combinaison entre les deux systèmes qui puisse répondre à mes questions de départ sur la construction de la frontière et du voyage migratoire.

Je distinguerai quatre espaces : (1) l'espace diégétique et narratif qui ici sera lié à l'histoire et à la narration; en suite, je parlerai de (2) l'espace scénographique, comme le lieu réel de tournage qui inclut la composition de l'image, la mise en scène, la profondeur du champ, le cadrage, la composition de l'image, les tailles de plan, etc. ; il y a aussi (3) l'espace de réception, où se détermine l'expérience cinématographique et cognitive d'un spectateur qui relève les enjeux du montage, par exemple ; et finalement (4) l'espace filmique ou cinématographique qui englobe les trois premiers, car il en est son résultat.



2

1.2.2.3 Les fonctions actantielles de l'espace diégétique et narratif

La frontière est l'un des sujets principaux de mes films. Elle constitue le fil qui les relie, ce qui me fait revenir à la question centrale de cette recherche : comment cette frontière est-elle représentée dans les films choisis ? Est-elle au niveau diégétique ou scénographique ? Est-elle un lieu, un aspect physique ou au contraire, est-elle un espace imaginaire ? Pour y répondre, il faut penser à la manière dont les lieux – une fois recollés lors du montage - deviennent non pas uniquement un espace diégétique, mais éventuellement des « personnages » porteurs de « valeurs » et des actions constructrices de la dynamique du récit.

¹ *Ibid.*

² Fig.1, Schéma pris d'André Gardies, *L'espace au cinéma, op.cit.*, p. 45.

Greimas, Gardies et même Bordwell suggèrent d'aborder l'espace-lieu comme l'un des principaux « actants » du récit filmique. Dans cette optique ce qui établit le réseau des déplacements des personnages, serait moins le déterminisme et la consécution que la nécessité de se rendre dans des lieux spécifiques pour y acquérir les valeurs¹ dont les personnages ont besoin pour leur quête.

Loin d'être le simple décor sur lequel se déroule l'action, l'espace est un partenaire actif de la narration².

La fonction actantielle de l'espace est représentée par les « opérations élémentaires » ou « récits minimaux » auxquels se résume toute histoire, et que l'auteur définit en termes de relations de conjonction et de disjonction:

Par exemple, le récit typique de l'erreur judiciaire se traduit par une séquence où le sujet se trouve d'abord disjoint de l'espace (il est libre), puis conjoint à lui (il est mis en prison) pour enfin retrouver la disjonction de départ³.

Ce qui m'intéresse ici c'est d'élucider les « fonctions actantielles » de la frontière, considérée comme un espace-lieu. Donc, j'examinerai la frontière non pas seulement comme un objet, mais aussi, comme un personnage au sein de l'espace diégétique.

Or, l'espace et les lieux ne sont pas que de simples toiles de fond ou des paysages neutres, mais des éléments avec un rôle actantiel dans l'histoire du film, qu'il s'agit d'un documentaire ou d'une fiction, comme suggère Bordwell :

Dans sa réalité matérielle de lieu ou d'objet, on conçoit assez bien que l'espace puisse occuper ces deux fonctions d'entrave ou de soutien à la quête du héros. [...] Dans la plupart des films sur l'émigration – qu'est-ce qui pousse les paysans à abandonner leur terre, sinon la pauvreté et l'aridité ? - l'espace hostile apparaît bien avec sa fonction de destinataire puisqu'il entraîne les personnages à s'engager dans la quête d'un mieux-vivre⁴.

¹ Lire André Gardies, *op. cit.*, 1993, p. 149.

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

³ Lire André Gardies, *op. cit.*, p. 149.

⁴ David Bordwell, *op. cit.*, p. 78.

Pour Bordwell, il y a des films narratifs où l'espace, dans sa réalité physique, n'apparaît pas comme un simple réceptacle neutre de l'action ; sinon qu'il est lui-même la cause de danger ou le moteur de la quête principale de l'histoire, comme c'est le cas de mes trois films dans lesquels la frontière semble avoir un rôle actantiel. Dans le film *Norteadó* l'espace – représenté comme un lieu frontalier – peut être considéré comme co-protagoniste du récit, puisqu'il participe pleinement de la dynamique du film.

1.2.3 L'espace scénographique. Les enjeux du cadre

L'espace ou les lieux qu'on voit dans un film sont projetés à travers un cadre, un cadre qui reproduit ce que l'appareil de prise de vue a sélectionné au préalable pour qu'on le regarde. La frontière qu'on voit ou qu'on imagine dans les films doit alors être considérée dans les limites de ce cadre, ainsi que de ses composantes : le champ et le hors-champ.

Au cinéma, le cadre est à la fois ce qui délimite le support matériel de l'image et ce qui la délimite. Il est donc un espace à deux dimensions.

Pour Dominique Villain, le cadre manifeste deux choses : une intention (la représentation de) et le lieu de la manifestation de cette intention. Ainsi, Villain suggère que le cadre est « une convention contextualisée très importante, car c'est l'écriture d'un film¹ ».

La définition du cadre reste très large, Aumont² propose un classement en trois catégories : le cadre-limite, le cadre-objet et le cadre-fenêtre. Ce dernier m'intéresse davantage, car il concerne le cinéma.

Le **cadre-limite** est la frontière physique entre la représentation et le réel. On le trouve dans la peinture et la photographie, dont la limite clôt l'image.

Le **cadre-objet** est un cadre qui oublie de se faire oublier, un cadre-ornement qui fait de l'ombre à la représentation – ce que Jacques Derrida nomme le cadre impur. On le trouve le plus souvent dans la peinture, dont le cadre immobilise et stocke l'instant, comme Pascal Bonitzer le dit dans *Décadrages*³.

¹ Dominique Villain, *L'Oeil à la caméra*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984.

² Classement de Jacques Aumont reprise par Marie-Joseph Bertini, « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation », publié en Revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture, 2012, [Consulté le 06.07.2014], Disponible à l'adresse : <http://arcee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte&no=258¬e=ok&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=1517139df1doc115993f1bbc1c76f8b3>

³ Pascal Bonitzer, *Décadrages, Peinture et Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.

En revanche, le **cadre-fenêtre**¹ est un cache qui ne démasque qu'une partie de la réalité qui évoque un espace plus vaste. Le cadre fenêtre bouge, parce qu'il est composé de l'ensemble du temps et du mouvement, à l'intérieur duquel les variations de composition sont évolutives, grâce à l'ensemble des plans.

Le cadre fenêtre est largement développé par André Bazin, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Telle fenêtre est une ouverture sur le monde, sur un imaginaire, une ouverture qui montre et qui occulte à la fois en bougeant comme le fait le regard. Au cinéma, le cadre est un « passage » vers un univers, qui reproduit la forme rectangulaire de l'appareil de prise de vue et qui sélectionne et fragmente le réel. Ce cadre est une « fenêtre métaphorique sur l'action² ».

Ce que montre le cadre semble être l'image ou la représentation du lieu où il se passe quelque chose. Le cadre, ou le fait de cadrer, sélectionne ce que l'on voit. Selon Dominique Villain « cadrer est regarder », mais regarder de façon très sélective et subjective, puisque l'espace filmé a d'abord été sélectionné et manipulé : « Cadrer est mettre en évidence les éléments signifiants que le spectateur doit repérer³. »

Le cadre et le cadrage établissent des limites au monde imaginaire que l'on voit dans un film narratif ; les limites sont mises dans les portions d'espace, apparemment continu, que l'on croit voir. Bazin dit aussi que cela est possible grâce aux fonctions des critères narratifs, dramatiques, symboliques ou esthétiques, qui montrent l'existence d'un cadre qui agit comme une frontière de l'image, comme forme géométrique abstraite : « un cadre-limite, qui sépare ce qui est l'image de ce que n'est pas⁴. »

Le choix du cadre aide à la création de sens et, donc, les significations du cadrage dépassent n'importe quelle interprétation du sens. Chaque auteur, chaque film, chaque récit est une forme d'expression particulière dont la mise en cadre joue un rôle important pour la construction du film. Les éléments du cadrage, du décadage, du recadrage et du surcadage ont incidence dans la construction de l'espace diégétique du film qui naît dans la mise en scène et se consolide à travers le regard de la caméra, mais tout cela n'a de sens que face au spectateur.

¹ Concept développé par André Bazin et Jean Renoir lors des années 50.

² Selon Marie Joseph-Bertini, *op. cit.*

³ Dominique Villain, dans le chapitre « Composition, décomposition », 1984, *op. cit.*, p.129.

⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, p.213.

Le cadre est à la fois ce qui délimite le support matériel (ou technologique) de l'image et ce qui délimite l'image elle-même. C'est donc un espace à deux dimensions. Le cadre forme aussi ce que certains appellent « une logique de la perception » ; il impose une logique visuelle, une stabilité formelle idéale, un logos partagé entre ordre et discours, une convention, comme le résume Bordwell.

Ce que l'image donne à voir - à travers du cadre - n'est pas seulement une question de captation de l'espace physique réel, mais une affaire de signification et de construction du sens. Pour revenir au cinéma, ce que le cadre montre peut-être aussi important que ce qu'il ne montre pas.

Selon Jacques Aumont, au moment de sélectionner ce qu'il va filmer, le cadrage institue par sa seule existence une exclusion, celle de tout ce qui n'est pas lui et qui est potentiellement situé sur ses bords et ses abords : le hors-champ.

1.2.3.1 Le champ et le hors-champ

Les films ont besoin d'un contenant ou d'un rideau de fond ; il ne s'agit pas d'un simple décor qui se reconstitue à travers le cadre, mais d'un contexte spatial ou d'un lieu précis qui permet à l'histoire de se dérouler à travers le récit. Dans un film, ces contextes forment un espace composé par le fait de montrer et d'occulter à travers le champ et le hors-champ, afin de créer l'espace filmique.

De ce point de vue, le champ¹, inscrit dans l'image, a la fonction d'inclure, il est actuel. Mais également, le champ est fortement lié à tout ce que l'on ne voit pas. En effet, il tire sa force du fait qu'une autre partie soit cachée.

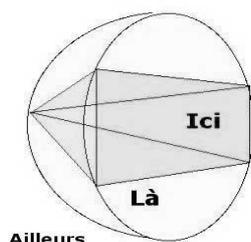
Le hors-champ est la partie extérieure du cadre. Il est ce que l'on ne voit pas, une partie qui est soustraite et qui reste toujours imaginaire. Il est l'espace diégétique qui prolonge le visible et l'agrandit imaginairement, il est un « au-delà imaginaire² ». Le hors-champ exclut, il est virtuel et donne un travail actif au spectateur. Le hors-champ inclut ce que le cadre exclut. Le hors-champ peut désigner la partie de l'espace contigu au visible ou un espace beaucoup plus lointain. Andrés Gardies utilise l'expression « hors-vu » pour désigner la partie de l'espace qui se trouve dans le champ, mais masquée par divers objets.

¹ L'origine du mot « champ » revêt un intérêt tout particulier. Il appartient à la culture médiévale et fait partie du vocabulaire héraldique : le champ figure « un secteur délimité » dans le blason. Au XVIII^e siècle c'est avec l'optique que ce mot poursuivra son lent cheminement, désignant alors une portion de l'image enregistrée par l'œil. On le retrouve un peu plus tard dans le vocabulaire de la photographie et du cinéma où il désigne cette fois la portion de l'image enregistrée par l'œil mécanique de la caméra. Le champ, c'est l'échelle des plans qui décomposent l'image. Bertini, *op. cit.*

² André Gardies, dans l'exemple de la prise de vue de *Picadors*, *op. cit.*, p.19.

Il y a deux types de hors-champ. Le premier est l'espace proche que l'on ne voit pas, mais que l'on pourrait voir si l'appareil de prise de vue changeait de place ou adoptait une autre focale. Le second hors-champ est l'espace lointain, on ne pourra jamais le voir même si l'appareil de prise de vue changeait de place, car il est complètement imaginaire. Afin de les différencier, Andrés Gardies a appelé « là » le hors-champ proche, et « ailleurs » le hors-champ lointain.

Si le champ est la dimension et la mesure spatiales du cadrage, le hors-champ est sa mesure temporelle, et pas seulement de façon figurée : c'est dans le temps que se déploient les effets du hors-champ. Le hors-champ comme lieu du potentiel, du virtuel, mais aussi de la disparition et de l'évanouissement : lieu du futur et du passé, bien avant d'être celui du présent¹ [...] Chaque succession de plans actualise et organise un espace précédemment hors-champ. L'« ici-maintenant » du plan en cours n'est que le « là » du plan antérieur, tandis que le « là » du plan en cours deviendra bientôt un « ici-maintenant »².



3

Dans un film, à tout moment, le champ peut devenir hors-champ et à l'inverse : c'est le principe du montage qui fait fonctionner l'illusion de continuité, du caractère infini et homogène ; sans le hors-champ la continuité disparaîtrait. Le hors-champ peut faire irruption à posteriori. Le jeu entre champ et hors-champ qui peut faire comprendre comment fonctionne la composition de la frontière dans mon corpus d'étude, car je parte de l'hypothèse que mes films construisent la frontière comme un aspect absent du champ.

À travers le cadre filmique : *Los que se quedan*, *Norteados* et *A better life* utilisent champ et hors-champ pour construire la frontière dans leurs histoires et récits. Les trois se servent de lieux et d'objets, de décors et d'endroits réels, afin de construire un espace, celui de la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Plus loin, je discuterai sur le type de frontière qu'ils représentent.

¹ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1990, p. 89.

² André Gardies, *op. cit.*, p.56.

³ Fig. 2, Schéma pris d'André Gardies, *L'espace au cinéma*, 1993, p. 26.