

Film long métrage, Mexique, 2009

Titre original :
Norteado

Réalisation :
Rigoberto Perezcano

Interprètes :
Harold Torres Alicia Laguna, Sonia
Cough, Luis Cárdenas, Adolfo Madera

Production :
Edgar San Juan

Version originale espagnole
sous-titrée en français

Durée : 1h33

Public concerné : dès 14 ans

DISCIPLINES ET THÈMES CONCERNÉS

Histoire - géographie :

Migration Sud-Nord ;
frontière Mexique-USA.

Français :

Le non-verbal dans la
communication, mise en scène
de dialogues.

Education aux médias :

Organisation du récit,
rôle des personnages,
analyse d'une image fixe
parafilmique.



Andres, un jeune pay-
san d'Oaxaca (sud du
Mexique) tente de passer
illégalement la frontière
nord vers les États-Unis.
Nous le suivons dans sa pre-
mière et infructueuse tenta-
tive. Voyage en bus à travers
le Mexique, rencontre d'un
passeur dans une ville ano-
nyme, errance solitaire dans
le désert, c'est un homme
seul que nous accompa-
gnons. À bout de force, sous
un soleil de plomb, Andres
se fait finalement cueillir
par la police américaine qui
le refoule vers le Mexique.

Débute alors la deuxième
partie du film dans laquelle

Andres cesse ses grands dé-
placements et commence à
faire des rencontres. Nous
sommes à Tijuana, ville-
frontière, espace de l'arrêt
et de l'attente. Andres se lie
avec deux femmes qui tra-
vaillent et vivent ensemble.
Ela (Alicia Laguna), la plus
âgée pourrait être la mère
de Cata (Sonia Cough)
qu'elle emploie dans son
épicerie. Elle propose à
Andres de l'héberger et de
lui donner un peu de tra-
vail. Les destins de ces trois
personnages sont liés par
la frontière qu'Andres, irré-
solu, tentera de passer une
nouvelle fois.

COMMENTAIRES

Rigoberto Perezcano s'inté-
resse à la frontière comme
espace de contacts et de
frottements. Cependant, en
prenant le parti de se focali-
ser sur un candidat à l'émi-
gration qui échoue son
passage, ce sont les contacts
entre émigrés bloqués à
Tijuana qu'il observe. Plutôt
que de montrer au specta-
teur les vicissitudes d'un
émigré qui arrive aux États-

Unis, *Norteado* nous montre
un protagoniste coincé à
Tijuana avec les "siens",
c'est-à-dire avec des per-
sonnes mexicaines, comme
lui, et également "candida-
tes" ou anciennement "can-
didates" à l'émigration.
Ainsi, la frontière est mon-
trée dans *Norteado* comme
espace de frottement con-
cret entre des êtres plutôt
qu'entre des nations, entités
relativement abstraites.

ILLUSTRATIONS

A. Images documentaires



1.

B. Panoramiques



1.



2.



3.

Qui plus est, le film ne montre pas le contact entre un émigré mexicain et des citoyens américains, mais bien entre Mexicains coincés à la frontière.

Dès lors on pourrait s'attendre à voir mises en scène les difficultés de la vie au Mexique, ou du moins entendre les personnages expliciter les raisons de leur volonté d'émigrer. Or, rien de cela n'est donné dans *Norteado*. En l'espace d'une journée, Andres qui débarque à Tijuana se voit proposer un petit travail et très vite un hébergement. Nous sommes loin d'une mise en scène de la misère, même si la vie du protagoniste est loin d'être luxueuse. D'autre part les dialogues ne nous renseignent pas plus. Les personnages ne parlent que très peu des raisons qui les poussent à émigrer.

C'est qu'avec *Norteado* nous sommes plongés dans l'épaisseur de la communication humaine. Les non-dits sont innombrables, les mensonges occasionnels et la compréhension pas toujours au rendez-vous. Le spectateur est confronté durant toute la seconde partie

du film à ce jeu communicationnel entre Andres, Ela, Cata et Asensio, où la parole ne tient finalement plus le premier rôle. Et c'est là tout l'intérêt du film. Le réalisateur semble avoir entendu la mise en garde qu'émettait Alfred Hitchcock au début du cinéma parlant, lorsqu'il répondait à un détracteur que le réalisme, au cinéma, consiste précisément à ne pas tout soumettre au dialogue, mais plutôt à préserver dans le film la place prépondérante que possèdent dans la vie les regards, les bruits, l'action, etc.

Norteado est le premier film de fiction de Perezcano. Jusque-là, le réalisateur s'était consacré au documentaire avec un intérêt particulier pour le potentiel dramatique de ce genre. Il serait intéressant de visionner ses films précédents, en particulier *XV en Zaachila*, pour voir quels liens existent entre son approche documentaire et la fiction qu'il propose. Quelques passages de *Norteado* relèvent d'ailleurs du style documentaire (images instables prises au téléobjectif, voir illustration A, ci-contre).

OBJECTIFS

Se familiariser avec la problématique des migrations Sud-Nord

Analyser un film en partant d'une approche thématique pour aboutir à une analyse filmique, voire formelle

Observer une utilisation particulière du champ-contrechamp

Analyser le statut d'une image fixe relevant a priori du parafilmique

PISTES PÉDAGOGIQUES



1.



2.



3.

1. VUE D'ENSEMBLE

1.1. Mémoire collective du film

Objectif : la classe crée un souvenir commun du film.

Discussion : vos premières impressions sur le film (émotions, participation, identification)? Ce que vous avez aimé et n'avez pas aimé?

Exercice individuel, puis mise en commun : rédigez un résumé qui synthétise l'histoire (5 lignes).

Exemple :

Norteado raconte la tentative d'émigration d'Andres, un jeune paysan du sud du Mexique. Lors de son premier passage illégal vers les États-Unis, il se fait prendre par la police américaine. Refoulé, il va vivre un certain temps à Tijuana où il rencontre Ela et Cata. Il vivra une histoire avec chacune de ces femmes.

Le film se clôt sur une ultime et originale tentative pour

passer la frontière, mais le spectateur n'en connaîtra pas le dénouement.

1.2. Orientation de lecture

Donner aux élèves une clé de lecture claire, mais ouverte, pour approfondir l'analyse du film. **Norteado est une réflexion sur le passage des limites.** Le protagoniste est confronté à deux lignes de démarcation :

- la frontière qui relie ou sépare les pays,
- la communication qui rapproche ou éloigne les êtres.

Le thème du passage, du franchissement, est le fil conducteur. On le rappelle aux élèves lors des activités proposées ci-dessous.

Indiquer aux élèves le but de la séquence pédagogique : quel rapport établit le film entre les thèmes de la frontière et de la communication?

2. APPROCHE THÉMATIQUE

2.1. Le thème de la frontière

Objectif : à partir de l'expérience de vie des élèves et de leur réflexion, leur faire prendre conscience que la notion de frontière est relative.

2.1.1. Travail en groupe de 4-5 ; si possible au moins un élève issu de l'immigration par groupe. Chaque groupe discute des questions suivantes, puis mise en commun :

- combien de frontières avez-vous traversées dans votre vie ; à bord de quels véhicules?

- À quelles constructions avez-vous été confrontés (un mur comme dans *Norteado*)?

- Avez-vous des souvenirs par rapport aux formalités (simples, rapides / compliquées, longues)?

2.1.2. Prolongement réflexif. Les autorités fixent les frontières.

D. Hors-champ



1.



2.



3.



4.



5.

Elles le font dans un jeu de négociations avec d'autres autorités. Parfois les négociations prennent la forme d'un conflit armé. En règle générale, la frontière a pour fonction de "contrôler, surveiller, restreindre, interdire ou exclure les uns et les autres" (Olivier Charlot, voir références).

- En France il existe 26 régions (22 en France métropolitaine) dont les frontières sont clairement délimitées sur la carte. Pourquoi n'y a-t-il pas de contrôles et de gardes-frontières entre les régions?

Les 26 régions sont intégrées dans le territoire français.

- Union Européenne : quelles ressemblances/différences entre les 27 Etats membres et les 26 régions françaises?

- L'Allemagne, de 1949 et jusqu'à la réunification (3 octobre 1990), possédait aussi une séparation interne entre la RDA et la RFA. Cette frontière inter-allemande, issue de la radicale opposition entre deux systèmes idéologiques (communisme et capitalisme), est devenue toujours plus contrôlée, jusqu'à la construction d'un mur en 1961 (abattu en 1989). Connaissez-vous d'autres murs construits plus récemment pour délimiter des frontières? Quelles sont leurs finalités ?

3. APPROCHE FILMIQUE

NB : Les minutages indiqués entre [crochets] font référence au DVD de pré-visionnement..

3.1. Le spectateur vit la vie d'Andres.

Voir cette page.

- Le dessin des frontières : sur une carte, comparer le tracé des frontières entre pays européens et entre pays africains (ligne droites / courbes "naturelles").

2.1.3. La notion de frontière est aujourd'hui étroitement liée à celle de nation. Que signifie être Français? Pour un Breton, pour un Martiniquais, pour un Corse, ou encore pour un Alsacien? Peut-on parler d'identité française? Le débat sur l'identité nationale en France offre de multiples pistes pour répondre à cette question. Le blog de Michel Winock (co-cofondateur de la revue L'Histoire) commente l'actualité de cette question avec une distance historique bienvenue.

2.2. Le thème de la rencontre amoureuse

2.2.1. Partir de l'observation des couples montrés dans le film. Qu'en pensent les élèves? Ela est-elle amoureuse d'Andres? Et Cata? Et quels sont les sentiments d'Andres vis-à-vis des deux femmes?

2.2.2. Que dire des couples qu'on ne voit pas à l'écran mais dont on apprend l'existence par l'intermédiaire des dialogues? Trois fois la même histoire : les hommes abandonnent leur femme. Noter qu'on ne sait rien sur Asensio.

3.1.1. Organisation du récit

Combien de flashes-back et de flashes-forward? Aucun (excepté un court plan-souvenir de Cata qui enlève le

E. Mur



1.



2.



3.



4.



5.

pantalon d'Andres endormi et qui dévoile son petit mensonge). Constat : nous avons affaire à un récit linéaire, le spectateur n'a aucun travail à opérer pour réorganiser l'ordre des séquences.

3.1.2. Focalisation

Narration focalisée sur Andres. Le spectateur partage presque le même savoir que le protagoniste. Andres est quasiment présent dans tous les plans. Il n'y a jamais de discussion entre tiers qu'il n'entende pas.

Le réalisateur organise son film pour faire vivre la vie d'Andres au spectateur. Comme dans la vie réelle, nous vivons un écoulement temporel (presque) linéaire (il y a tout de même des ellipses) et partageons (presque) exclusivement le savoir d'une seule personne (les points de vue varient tout de même).

3.1.3. Rapport au cadre

Le réalisateur souligne d'ailleurs son parti pris esthétique dans les dix premières minutes du film. Ainsi, lorsqu'Andres est abandonné par le passeur au petit matin, le spectateur ne voit rien d'autre que le protagoniste. Aucune image du passeur disparu n'est montrée, nous sommes focalisés sur Andres (voir 3.1.2.)

Et le jeu des cadrages va souligner cette volonté de ne plus quitter Andres des yeux. Une courte séquence [8min 30s – 12min 30s] nous montre d'abord Andres qui se dirige vers le bord droit du cadre, accompagné par un panoramique gauche-

droite qui le conserve dans le champ. Puis qui revient à son point de départ, cette fois-ci accompagné par un panoramique inverse, droite-gauche (ill. B). Dans un deuxième plan, Andres se dirige frontalement vers la caméra. Il va chercher la limite du cadre vers le hors-champ qui se trouve derrière la caméra et laisse ainsi croire qu'il pourrait briser l'effet de réalité car son regard est orienté presque face caméra (ill. C). Il n'en est finalement rien, un panoramique accompagne ensuite Andres vers la droite. Dans un troisième plan (ill. D), Andres finit par sortir du cadre ; plus aucun mouvement de caméra ne l'accompagne. Mais l'idée qu'Andres puisse quitter le cadre est vite démentie. Il entre en effet à nouveau dans le cadre par le bord droit duquel il était sorti. Le plan fixe et vide ne dure que quelques instants, le temps qu'il faut à Andres pour aller chercher son sac et regagner sa place dans l'image.

La caméra assigne ainsi sa place au protagoniste : Andres peut se déplacer, s'aventurer, etc., mais il doit rester présent dans le champ.

3.1.4. Conclusions

Le parti pris du cinéaste a de fortes répercussions pour le spectateur. En étant littéralement "collé" au protagoniste, nous vivons sa difficulté à franchir les limites. Tout comme lui, nous n'avons pas accès à l'extérieur et voyons un au-delà du mur très limité (ill. E). Le cinéaste nous propose de vivre la frontière comme un émigrant, sans accès à autre chose que son propre savoir.

F. Le vol



1.



2.



3.

G. Regards caméra



1.



2.

3.2. Rôles des personnages

3.2.1. Ambiguïtés

Quels rôles les quatre personnages principaux jouent-ils les uns pour les autres ? Ces rapports sont en premier lieu caractérisés par l'incertitude. Réfléchir aux ambiguïtés suivantes :

On pourrait croire que les deux femmes sont une mère et une fille.

Pourquoi Andres entre-t-il en contact avec elles? Simplement pour aider à porter les poubelles, pour trouver du travail, ou par attirance? Dans ce dernier cas de figure, par laquelle des deux femmes est-il attiré?

Ela est certainement séduite par Andres. Mais est-ce réciproque?

Quel rôle Asensio joue-t-il par rapport à Ela et Cata? Quel est son rapport à Andres ? Ses regards durs et le combat de coqs (réel, mais aussi symbolique) laisse supposer qu'il considère Andres comme son rival.

3.2.2. Les regards

Les regards "disent" beaucoup de choses au cinéma. Observer comment les quatre personnages principaux se regardent entre eux, et comment évolue ce jeu de regards au cours du film. Dans un premier temps Andres est souvent prostré. Il est alors objet de regards. Tant qu'Andres a le regard baissé, Cata le regarde. Asensio le dévisage encore plus clairement. Peu à peu un dialogue et des échanges de regards soutenus se développent entre lui et Ela. Cata commence alors à baisser de plus en plus les

yeux, tandis qu'Andres finit par dévisager Cata.

Faire remarquer aux élèves que les regards sont sources d'information et de savoir. Le réalisateur joue avec le regard des personnages et avec celui du spectateur. Dans la scène du vol [29min 15s - 29min 35s], les savoirs sont ainsi très inégaux (ill. F) : Andres vole, mais ne sait pas qu'Ela le voit. Ela, qui choisit de ne rien dire, ne sait pas que Cata la voit fermer les yeux sur le délit d'Andres. En quelques secondes, sans aucune parole, simplement par des jeux de regards, le spectateur voit ainsi trois personnages qui possèdent un savoir très différent sur un même événement.

3.2.3. Mise en scène des dialogues

La manière de filmer les dialogues nous informe sur le rapport qu'entretiennent les personnages.

Rappeler ici aux élèves que le cinéma est un art du temps. Au cinéma, tout bouge, tout évolue. Les éléments font donc sens par rapport à ce qui précède et ce qui suit. Il s'agit d'observer des évolutions, tant locales (plan, séquence), que globale (film).

On peut commencer par montrer aux élèves quelques exemples de champ-contrechamp classiques où les personnages se font face dans l'histoire, mais sont montrés dans des plans séparés à l'écran. Norteado frappe par un recours relativement peu fréquent à cette figure.

H. Vitre grillagée



1.



2.

3.2.3.1 A table

[29min 45s – 30min 50s]

Ela, Cata et Andres mangent ensemble à table. Ils sont cadrés dans des plans séparés. Observer l'enchaînement des plans. D'Ela à Andres c'est le regard et la parole qui raccordent les plans dans un champ-contrechamp. Puisque la discussion et les jeux de regards continuent uniquement entre Ela et Andres, on s'attendrait à un montage qui revienne d'Andres sur Ela et qui respecte le champ-contrechamp. Or, on passe sur un plan serré de Cata. Cette petite perturbation est pleine de sens. Tandis qu'Ela propose à Andres un rapprochement ("appelle-moi Ela"), l'image de Cata parasite la discussion.

[35min 40s – 36min 20s]

Cette fois Asensio est à table avec les trois autres personnages. Aucune parole n'est échangée, chaque personnage est cadré dans un plan isolé des autres, mis à part les plans d'ensemble qui montrent cette table muette. Les regards prennent un poids significatif. Seuls Ela et Asensio lèvent les yeux. Andres garde le regard baissé, il ne fait pas le poids dans le rapport de force que lui impose Asensio.

[48min 55s – 51min 08s]

Dans l'intervalle, Andres et Cata ont pu s'expliquer, leurs relations sont un peu moins tendues. Asensio propose d'emmener Andres vers un passage sûr pour les Etats-Unis, ce qui crispe Ela qui ne veut pas voir ce dernier partir.

Les visages des quatre personnages sont ici aussi filmés dans des plans séparés, mais, ici, un second personnage est placé en amorce de chaque plan. Visuellement, les images lient Cata avec Andres d'un côté et Asensio avec Ela de l'autre, tandis que le dialogue dit clairement l'affection d'Ela pour Andres. Tension entre le son et l'image.

3.2.3.2 Au bar

Le spectateur est poussé à comparer deux séquences du film : celles du bar entre Ela et Andres, d'une part, **[40min 20s – 46min 25s]** et celle du bar entre Cata et Andres d'autre part **[1h 03min 10s – 1h 10min 45s]**.

Quels indices nous incitent à la comparaison? Le dispositif est identique : même lieu, même lumière, mêmes cadrages, mêmes sujets de conversation (le mariage). De plus, les deux séquences se terminent sur des plans quelque peu étranges (ill. G). Ces deux plans fixes nous dérangent en tant que spectateur, car les personnages de la fiction regardent la caméra et nous regardent donc. Nous nous sentons visés par ce couple qui semble nous questionner.

Les deux personnages qui dialoguent sont placés côte à côte au bar. Les deux séquences nous les montrent d'une part ensemble dans le plan, d'autre part séparés dans un champ-contrechamp latéral. Dans ce cas, le champ-contrechamp permet de cadrer les visages de manière plus serrée et d'en rapprocher le spectateur.

J. Vitre miroir



1.



2.



3.



4.



5.

Le champ-contrechamp est très court dans la séquence avec Ela : uniquement présent au moment où elle demande à Andres s'il est marié. La discussion qui suit est à nouveau cadrée plus largement. Au contraire, lorsque Cata commence à parler de son mari, tout l'échange se déroule en un champ-contrechamp fait de plans serrés sur les visages. Cata s'ouvre plus que les deux autres personnages. Le rapprochement visuel souligne cette proximité affective.

3.2.3.3 Cata et Andres

Après sa seconde tentative infructueuse pour passer la frontière, Andres revient. Ela est absente. Comment les dialogues entre Andres et Cata sont-ils filmés?

On observe d'abord un rapprochement entre les deux êtres [58min - 1h 0min 50s]. Ils apparaissent certes séparés à l'image, mais ils habitent tout de même le même plan, un mouvement de caméra faisant le lien entre eux. Au plan suivant nous les voyons ensemble dans un plan fixe, cadrés à la taille, de profil, à l'intérieur du magasin. Enfin, dans un troisième plan, ils sont assis ensemble, face à la caméra, sur l'escalier au soleil. Dans la première partie du film ces deux personnages étaient plutôt filmés dans des plans séparés, ce qui renforce l'impression de rapprochement.

séquence du bar : voir point 3.2.3.2.

Et finalement, au petit déjeuner nous avons affaire à un champ-contrechamp frontal classique.

Les regards entre Andres et Cata sont très complices et on en oublierait que cette figure du champ-contrechamp sépare les êtres dans deux plans différents. Nous sommes très rapidement rappelés à l'ordre avec le plan d'ensemble de la table : Ela est de retour, elle est assise entre Cata et Andres, et elle les gêne.

3.2.4. Conclusions

Le réalisateur demande à son spectateur d'être attentif au rapport entre ses personnages (ill. G). Ce qu'il pointe et met en scène, c'est la difficulté à communiquer entre les êtres. Le fait de montrer à plusieurs reprises un même dispositif de communication (la table, le bar), nous incite à faire des comparaisons.

3.3. Des murs entre les personnages

Les difficultés de communication entre les personnages se matérialisent dans différents plans sous forme de vitres. Une fenêtre grillagée sépare ainsi Andres d'Ela qui le regarde sans être vue en retour (ill. H).

Entre les deux hommes, c'est une porte vitrée que referme Asensio sur Andres pour lui signifier qu'il ne veut pas l'aider. La vitre transparente se fait miroir au fur-et-à-mesure du mouvement de fermeture. Andres se voit finalement confronté au reflet de la rue (ill. J)

Il se dirige ensuite vers le pont qui permet d'observer les colonnes de voitures. Dans ce plan, nous avons une interférence non plus entre les personnages, mais

K. Regard du spectateur,
regard d'Andres



1.



2.



3.



4.



5.

entre le spectateur et Andres. En effet, nous voyons des passants s'intercaler entre la caméra et les colonnes de voitures, ce qui ne correspond pas à la vision d'Andres qui est accoudé à la barrière (ill. K).

4. PARAFILMIQUE

Le parafilmiq ue concerne tout ce qui accompagne le film, mais qui ne fait pas à proprement parler partie du film. La séparation est en général assez claire : il y a d'un côté le film et de l'autre les affiches, les dossiers de presse, puis le discours de la réception du film (articles de presse, radio, etc.)

Or, pour *Norteado*, il est intéressant de noter que la production (certainement avec l'accord du réalisateur), fait circuler une image au statut très particulier, car elle brouille les frontières entre filmique et parafilmiq ue. Il s'agit de la photo reproduite en tête de ce document (page 1).

S'agit-il d'un photogramme du film? A première vue oui. Mais à bien y regarder, non. Il y a plusieurs cadrages qui ressemblent à cette photo dans le film, mais aucune n'est identique ; cette photo n'apparaît pas dans le film. S'agit-il alors d'un photogramme de rush? Le fait qu'on ait un regard caméra (planté dans nos yeux de spectateur), en principe "interdit" au cinéma, nous ferait plutôt pencher pour une photo de plateau. Cependant, nous l'avons vu, *Norteado* est un film qui ne renonce pas aux regards caméra. Finalement cette image pourrait

Ces objets (vitres, passants flous) qui parasitent la vision des personnages entre eux, ainsi que le regard du spectateur sur les personnages participe à former la métaphore du mur séparateur dans la communication.

donc bien être un photogramme de rush.

On constate que le statut de cette photo n'est pas clair, qu'il joue des frontières entre filmique et parafilmiq ue. Pourtant la production a choisi de la faire circuler dans les médias avec quelques autres. Pourquoi? Elle aurait pu en choisir une autre parmi des centaines, voire des milliers d'autres à disposition. C'est que cette image participe à la thématique du film, estompant les claires délimitations habituelles.

Quelle particularité peut-on observer dans la photo elle-même? La verticalité des parois, ainsi que l'horizontalité de la table et du tableau ne sont pas respectées. Il s'agit d'un "décadrage" : l'appareil de prise de vue a été légèrement incliné.

5. SYNTHÈSE

Le mur infranchissable comme métaphore de la communication?

Pourquoi Cata aide-t-elle Andres? Noter que cette question est posée par le protagoniste à la jeune fille, mais qu'elle reste sans réponse.

D'autres questions restent-elles ouvertes?



À priori plusieurs et en particulier la question du dénouement : Andres réussira-t-il sa troisième tentative à la frontière? (Pas sûr, car il semble pris dans un cycle où tout se répète : trois femmes, trois fois la même chanson, trois histoires d'abandons – voir point 2.2.2. On pourrait imaginer qu'il se dirige donc aussi vers un troisième raptage à la frontière).

À voir l'ensemble du long métrage, on peut légitimement se demander si le thème central du film n'est pas celui de la communication humaine plutôt que celui de l'émigration. En ce sens, on peut voir le mur comme une métaphore de la communication entre les êtres. Le rapprochement, le lien entre les personnages est difficile. Quels liens unissent les deux femmes? Le mur! Elles sont là car leurs maris sont passés sans elles. Dès lors, elles font leur chemin ensemble sans très bien savoir pourquoi. Un mur les rapproche, mais un mur les sépare (on ne les voit jamais communiquer).

La vision que propose *Norteadó* d'une communication difficile est-elle pertinente?

Correspond-elle à la réalité?

Chacun peut se demander s'il a déjà fait l'expérience du mur dans la communication avec autrui.

Pour vous, en fonction de votre expérience, est-il pertinent de voir les frontières entre pays comme difficiles à franchir?

Est-ce pertinent pour le protagoniste?

Analyser cette citation :

"Ce n'est pas une Europe des murs qui pourra se réconcilier par-delà les frontières, mais un continent qui enlèvera aux frontières tout ce qu'elles ont de séparateur. Voilà précisément l'exhortation que nous adresse la fin de la Seconde Guerre mondiale". (Discours prononcé en 1987 au Bundestag par Richard von Weizsäcker, Président fédéral (RFA), à l'occasion du 40e anniversaire de la fin de la guerre et de la tyrannie nationale-socialiste)

Plus de 20 ans après ce discours, vous semble-t-il que l'Europe va dans ce sens?

Raphaël Pasche
Enseignant, Lausanne,
février 2010.

POUR EN SAVOIR PLUS

Sur la frontière

Portrait d'un "coyote" (passeur) par Murielle Gremillet, "Postfrontière", Libération, 11 avril 2002 : <http://www.liberation.fr/portrait/0109409327-postfrontiere>.

Olivier Charlot, "Après la frontière interallemande", Trajectoires [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 16 décembre 2009, Consulté le 10 février 2010. URL : <http://trajectoires.revues.org/index194.html>.

Cinéma et frontières

Robert Belot (dir.), *Frontières en images : Une mémoire cinématographique*, éd. UTBM, Belfort, 2006.

Quelques films sur la frontière .

Les Ailes du désir, - Wim Wenders (Allemagne-France) 1987. **Loin** - André Téchiné (France) 2001. **Intervention divine** - Elia Suleiman (Palestine) 2002. **La fiancée syrienne** - Eran Riklis (Israël) 2004. **Welcome** - Philippe Lioret (France) 2008.

Liens cités dans le texte

Barrières de séparation, wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Barrières_de_séparation_internationales

Le blog de Michel Winock à propos du débat sur l'identité nationale en France : http://histoire.typepad.fr/france_identite_nationale/