

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURE DE L'ÉTRANGER À LA FRONTIÈRE ÉTATS-UNIS – MEXIQUE :
UNE ANALYSE ANTHROPO-SOCIOLOGIQUE DE
NO COUNTRY FOR OLD MEN ET
THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
VÉRONIQUE LEVASSEUR

JUILLET 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pu être consigné sans l'aide de diverses personnes et institutions, et auxquelles nous souhaitons témoigner notre reconnaissance.

Nous tenons tout d'abord à remercier monsieur Mouloud Boukala pour la direction de ce mémoire, pour sa disponibilité, sa patience et son assistance. Sa rigueur intellectuelle et ses précieux conseils ont été indispensables à la rédaction de ce mémoire.

Nous souhaitons aussi remercier messieurs Denis Chouinard et Éric George pour leur participation au jury. Leurs commentaires judicieux furent grandement appréciés.

Nous sommes redevable au soutien financier et matériel du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT).

Nous sommes aussi largement reconnaissante aux chercheurs rencontrés lors du colloque *Les territoires du cinéma*, plus particulièrement à monsieur Hervé Mayer.

Nos remerciements les plus chaleureux vont à nos collègues et amis Rachel Trahan-Brousseau et Jason Burnham, pour leur patience et leur aide dans ce parcours académique.

Enfin, nous tenons à exprimer notre infinie gratitude à Maxime pour son fidèle soutien.

DÉDICACE

Je tiens à dédier ce mémoire à mon père, Réal, qui m'a transmis la passion des films westerns, et à ma mère, Christiane, qui m'a communiqué sa curiosité intellectuelle.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1 Préambule.....	4
1.2 Le genre western.....	5
1.2.1 Qu'est-ce qu'un genre?.....	6
1.2.2 Les cycles du western.....	7
1.3 Les éléments constitutifs du genre western.....	9
1.3.1 Les personnages.....	11
1.3.2 Le cowboy.....	11
1.3.3 L'Indien.....	12
1.3.4 Le territoire.....	12
1.3.5 Les thèmes dans le western.....	13
1.4 Sujet.....	14
1.4.1 Le western contemporain.....	16
CHAPITRE II	
QUESTION DE RECHERCHE.....	19
2.1 Question de recherche.....	19
2.2 Objectifs de la recherche.....	20
2.3 Hypothèse.....	20
2.4 Pertinence communicationnelle.....	21
2.4.1 Stuart Hall (1932-2014).....	23
2.4.2 Les personnages et l'idéologie raciste.....	26

2.4.3 Histoire et cinéma américain.....	28
CHAPITRE III	
CADRE THÉORIQUE	30
3.1 La théorie de la Frontière : Frederick Jackson Turner (1861-1932)	30
3.2 Sociologie formelle, Georg Simmel (1858-1918).....	33
3.2.1 La frontière.....	34
3.2.2 L'étranger	35
3.3 La condition cosmopolite, Michel Agier (1953 —).....	37
3.3.1 La frontière.....	38
3.3.2 L'étranger	39
CHAPITRE IV	
MÉTHODOLOGIE ET CORPUS	41
4.1 Corpus	41
4.2 <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> , (Tommy Lee Jones, 2005).....	43
4.2.1 Motifs du choix de <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i>	44
4.3 <i>No Country for Old Men</i> , (Joel et Ethan Coen, 2007)	46
4.3.1 Motifs du choix de <i>No Country for Old Men</i>	47
4.4 Méthodologie	48
4.4.1 Démarche inductive	48
4.4.2 Analyse de contenu	49
4.4.3 Analyse esthétique	50
4.4.4 Analyse anthropo-sociologique.....	52
CHAPITRE V	
ANALYSE DE <i>NO COUNTRY FOR OLD MEN</i> ET <i>THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA</i>	55
5.1 <i>No Country for Old Men</i>	56
5.1.2 Les éléments documentaires	57
5.2 Extrait 1 (00 : 00 : 38 à 00 : 02 : 45).....	57
5.2.1 Les éléments descriptifs et citationnels.....	58
5.2.2 L'analyse anthropo-sociologique.....	62

5.3	Extrait 2 (00 : 20 : 50 à 00 : 25 : 15).....	65
5.3.1	Les éléments descriptifs et citationnels.....	65
5.3.2	L'analyse anthropo-sociologique.....	71
5.4	Extrait 3 (01 : 37 : 20 à 01 : 39 : 18).....	73
5.4.1	Les éléments descriptifs et citationnels.....	73
5.4.2	L'analyse anthropo-sociologique.....	77
5.5	<i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i>	80
5.5.1	Les éléments documentaires.....	80
5.6	Extrait 1 (00 : 08 : 40 à 00 : 11 : 39).....	82
5.6.1	Les éléments descriptifs et citationnels.....	82
5.6.2	L'analyse anthropo-sociologique.....	92
5.7	Extrait 2 (01 : 21 : 57 à 01 : 24 : 33).....	96
5.7.1	Les éléments descriptifs et citationnels.....	96
5.7.2	L'analyse anthropo-sociologique.....	102
5.8	Extrait 3 (01 : 37 : 20 à 01 : 39 : 57).....	104
5.8.1	Les éléments descriptifs et citationnels.....	104
5.8.2	L'analyse anthropo-sociologique.....	110
5.9	Analyse comparative de <i>No Country for Old Men</i> et <i>Three Burials of Melquiades Estrada</i>	114
5.9.1	La frontière.....	114
5.9.1.1	Points communs.....	114
5.9.1.2	Points divergents.....	115
5.9.2	L'étranger.....	117
5.9.2.1	Points communs.....	117
5.9.2.2	Points divergents.....	118
	CONCLUSION.....	121
	BIBLIOGRAPHIE.....	129

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
5.1	Plan de grand ensemble – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	58
5.2	Plan de grand ensemble – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	59
5.3	Plan large, contre-plongée – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	60
5.4	Insert, arme d’Anton Chigurh – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	61
5.5	Plan rapproché, intérieur auto-patrouille – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	61
5.6	Plan de grand ensemble – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	62
5.7	Plan de grand ensemble – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	65
5.8	Plan américain – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	66
5.9	Plan rapproché – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	67
5.10	Plan rapproché – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	67
5.11	Plan rapproché – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	68
5.12	Insert, papier d’emballage – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	69
5.13	Insert, main d’Anton Chigurh – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	69
5.14	Insert, pièce de monnaie – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	70
5.15	Plan américain – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	71
5.16	Plan de demi-ensemble – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	74
5.17	Plan rapproché – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	75
5.18	Plan rapproché – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	75
5.19	Plan demi-ensemble – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	76
5.20	Plan américain – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	76
5.21	Gros plan, visage de Tom Bell – <i>No Country for Old Men</i> (2007).....	77
5.22	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	83
5.23	Plan de demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	83

5.24	Insert, revue érotique – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	84
5.25	Plan de grand ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	84
5.26	Plan demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	85
5.27	Plan demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	86
5.28	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	86
5.29	Plan américain – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	87
5.30	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	87
5.31	Plan demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	88
5.32	Plan demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	88
5.33	Plan moyen, contre-plongée – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	89
5.34	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	89
5.35	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	90
5.36	Plan moyen – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	90
5.37	Plan demi-ensemble, grue – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	91
5.38	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	91
5.39	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	92
5.40	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	96
5.41	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	97
5.42	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	97
5.43	Plan demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	98
5.44	Plan de grand ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	99

5.45	Plan de grand ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	99
5.46	Plan de demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	100
5.47	Plan de demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	101
5.48	Plan de demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	101
5.49	Plan américain – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	105
5.50	Insert, télévision – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005)..	105
5.51	Plan de demi-ensemble – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	106
5.52	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	107
5.53	Insert, pièce de viande – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	107
5.54	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	108
5.55	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	108
5.56	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	109
5.57	Gros plan, cowboy – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	109
5.58	Plan rapproché – <i>The Three Burials of Melquiades Estrada</i> (2005).....	110

RÉSUMÉ

Depuis l'invention du cinéma, la popularité du genre cinématographique du western est indéniable (Rieuepeyrou [1964], Bellour [dir.] [1993], Jacquin et Royot [dir.] [1993], Leutrat [2007]). Il est inspiré d'une époque précise de l'histoire américaine, la Conquête du Far West, et est orienté par une théorie politique, *The Frontier*. Avancée par Frederick Jackson Turner, la frontière est au centre de cette théorie, qui propose que le peuple américain soit né de la conquête de ce territoire sauvage.

Bien que le western ait connu une période creuse au milieu des années 1990, il regagne en popularité depuis le début des années 2000. Au visionnage de deux westerns contemporains (*No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada*), il appert que la frontière n'est plus l'unique figure dans les westerns et en appelle une autre : celle de l'étranger. Les éléments qui composent le genre sont toujours présents (les personnages, les décors et les thèmes), mais des changements se sont opérés qu'il importe d'étudier.

La question de recherche de ce mémoire se pose donc comme suit : *Quelles formes prennent la frontière et la figure de l'étranger dans les deux westerns contemporains états-unis No Country for Old Men et The Three Burials of Melquiades Estrada?* De ce questionnement, nous émettons l'hypothèse suivante :

- 1- que *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada* déploient une frontière moderne, qui n'est plus uniquement un espace sauvage à conquérir, mais bien un territoire habité par une collectivité particulière – née d'un choc de deux cultures – et qu'il faut protéger par la politisation et la militarisation de cette frontière;
- 2- que la figure moderne de l'étranger dans les deux longs-métrages représente des enjeux sociaux, économiques, politiques et culturels; et ne se résume plus qu'au référent « danger » de la période du western classique.

Dans une perspective anthropologique (Michel Agier) et sociologique (Georg Simmel), nous observons comment les figures de la frontière et celle de l'étranger sont représentées dans ces deux westerns contemporains. Nous examinons quels enjeux actuels (militarisation et politisation de la frontière, l'immigration clandestine, les types d'« hommes-frontière ») il est possible de mettre en relief dans les œuvres mentionnées ci-dessus.

Mots-clés : cinéma, western, frontière, étranger, États-Unis, Mexique

INTRODUCTION

À l'heure où les films de superhéros se multiplient sur nos écrans de cinéma, certains s'interrogeront sur l'intérêt d'étudier le genre western de nos jours. Si le western est moins populaire aujourd'hui, il n'en reste pas moins qu'il a traversé les époques et qu'il exerce toujours une fascination.

Notre intérêt personnel pour le genre western remonte à la période de l'enfance. Nous nous souvenons des vieux films regardés à la télévision les dimanches après-midi, en compagnie de notre père. La passion qu'il voue au genre est sans borne, déclarant à qui veut l'entendre que *Once Upon a Time In The West* (1968) est le meilleur film de tous les temps. Nous sommes fascinés par ces grandes plaines, ces superbes chevaux et cet univers un peu glauque où les aventures unifiaient de gré ou de force les protagonistes. Depuis toujours, notre passion pour les films westerns est inébranlable. Désirant approcher le sujet avec la rigueur et la neutralité d'une recherche scientifique, nous avons décidé de choisir le western comme sujet pour ce mémoire. L'approfondissement théorique de ce genre nous semble indiqué dans le cadre d'un mémoire de maîtrise et c'est ce qui motive cette recherche.

Par ailleurs, il est possible de constater que depuis une quinzaine d'années, le western semble regagner en popularité auprès des réalisateurs et des cinéphiles. Chaque année, un cinéaste notoire ou populaire s'approprie le genre, comme on a pu l'observer avec Ron Howard (*The Missing*, 2003), Ang Lee (*Brokeback Mountain*, 2005), John Hillcoat (*The Proposition*, 2005) Quentin Tarantino (*Django Unchained*, 2012), Gore Verbinski (*The Lone Ranger*, 2013) ou Seth MacFarlane (*A Million Ways to Die in the West*, 2014).

Cette renaissance nous a amenés à interroger le devenir du genre western. S'il a traversé le temps, c'est peut-être parce qu'il rallie un grand nombre de spectateurs dans ses thèmes, son histoire, ses personnages ou encore, les problèmes de société qu'il aborde (frontières, étrangers, immigration clandestine, cartel de drogues).

L'évolution du genre a changé les formes que prennent les différentes figures du western. Marqué par la thématique de la conquête du Far West, ce genre cinématographique n'est pas axé exclusivement sur la figure de la frontière, mais témoigne aussi d'un autre élément du western : l'étranger. Ces deux figures, dans les westerns d'il y a soixante ans, sont présentées de façon élémentaire. La frontière n'est souvent qu'un désert sauvage où l'Indien tient la place de l'étranger qu'il faut chasser, voir, éliminer. Avec le temps, le genre a évolué et les cinéastes de westerns contemporains abordent des thèmes actuels, mais respectent les bases de l'esthétique westernienne.

Ainsi, dans ce mémoire, nous souhaitons observer – dans une perspective anthropo-sociologique – comment ces figures de l'étranger et de la frontière sont représentées dans les westerns contemporains. Ces deux figures possèdent un caractère humain et social qu'il est intéressant d'examiner dans les productions cinématographiques. Nous observerons quels enjeux modernes peuvent être dépeints à travers ces deux figures.

Dans le premier chapitre, nous poserons les bases du genre du western en déterminant d'abord ce qui en fait un genre, puis nous parcourrons son histoire et ses cycles. Nous verrons les éléments constitutifs du western (les personnages, les thèmes, les éléments de décor) avant d'expliquer ce qu'est le western contemporain.

Dans le deuxième chapitre, nous présenterons notre question de recherche ainsi que l'hypothèse qui y est rattachée. Nous traiterons de la pertinence communicationnelle de ce mémoire en sollicitant les concepts sur l'idéologie de Stuart Hall et ceux de la sociologie du cinéma de Pierre Sorlin. Puis dans le troisième chapitre, nous examinerons la théorie du *mythe de la frontière* de Frederick Jackson Turner qui a influencé le genre western depuis les premiers films. De cette théorie historique de la frontière américaine, nous approfondirons les figures anthropo-sociologiques de la frontière et de l'étranger avec les écrits pionniers de Georg Simmel. Nous y adjoindrons les concepts actualisés de Michel Agier qui traitent de ces deux figures à l'ère de la mondialisation.

Au chapitre 4, nous établirons les films constitutifs de notre corpus (*The Three Burials of Melquiades Estrada* [Tommy Lee Jones, 2005] et *No Country for Old Men* [Joel et Ethan Coen, 2007]). Nous présenterons leurs contextes de production et exposerons les motifs du choix de ces films. Ensuite, nous expliquerons la méthodologie que nous avons déterminée afin de pouvoir infirmer ou confirmer notre hypothèse. Nous verrons comment l'analyse de contenu est nécessaire et quels instruments d'analyse filmique nous utiliserons pour faire une analyse esthétique de notre corpus. Enfin, nous enrichirons notre analyse esthétique avec une analyse anthropo-sociologique.

Nous effectuerons ces analyses détaillées dans le chapitre 5 et elles seront suivies d'une analyse comparative des deux films. Les éléments mis en relief nous permettront de confirmer ou d'infirmer notre hypothèse. Dans la conclusion, nous ferons un état des lieux sur l'objet de recherche et nous reviendrons sur la question de recherche, sur l'hypothèse et les résultats qui ont été possibles de dégager à la suite de notre démarche. Nous terminerons avec un retour réflexif sur cette recherche et des perspectives qu'elle suscite.

CHAPITRE I

PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE

1.1 Préambule

Le genre cinématographique du western a largement construit l'iconographie de l'Ouest américain¹ telle qu'on la connaît : contrées sauvages, chemin de fer, villages boueux, campements amérindiens, etc. Par des œuvres classiques et nombreuses, le western s'est transformé en mythologie. Il est ancré si profondément dans la mémoire collective qu'il est souvent confondu avec la véritable histoire américaine. Nombreux personnages célèbres – Calamity Jane, Billy the Kid, Buffalo Bill, pour ne nommer qu'eux – peuplent le genre qui est basé sur l'histoire du Far West et les épopées de ses protagonistes. Dans cette cinématographie hyperstylisée, les personnages représentent des archétypes appartenant à une période historique des États-Unis. L'image stéréotypée du western est quelque chose de foncièrement états-unien, malgré la période italienne du western-spaghetti puisque la diégèse de ces films se déroule aux États-Unis.

Force est d'admettre que de nombreux auteurs (Rieupeyrou [1964], Maudy et Henriot [1989], Slotkin [1992], Bellour [dir.] [1993], Jacquin et Royot [dir.] [1993], Simmon [2003], Leutrat [2007], Bourton [2008]) ont écrit sur le western. Un aspect mentionné dans plusieurs ouvrages a retenu notre attention : le western est marqué par une idéologie qui est apparue à la même époque que le cinéma, à savoir le *mythe de la frontière* (*The Frontier*). Proposé en 1893 par Frederick Jackson Turner — professeur d'histoire de l'Université du Wisconsin —, le mythe de la frontière est le fondement d'une allégorie historique ancrée dans la mémoire collective américaine.

¹ Tout au long du document, l'adjectif « américain » réfère aux « États-Unis d'Amérique ».

Cette idéologie s'est transmuée au fil du temps en constituant les bases historiques d'un jeune peuple en mal d'histoire. D'abord utilisée dans les discours politiques de Theodore Roosevelt (1858-1919), cette stratégie gouvernementale est maintes fois remaniée au cours du 20^e siècle dans les discours de la Maison-Blanche (par exemple, dans le célèbre discours « The New Frontier » de John F. Kennedy en 1960). Le mythe de la frontière s'est inscrit dans le patrimoine culturel américain et s'observe toujours aujourd'hui dans une quête d'expansion économique, politique, militaire et culturelle.

Le *mythe de la frontière*² est l'espace d'acculturation de colons européens dans la confrontation au monde sauvage américain. Dans son recueil sur le western, Célia Cohen présente « La frontière comme lieu mythique où s'arrête la civilisation et où commence le *wilderness*; mais aussi comme lieu mouvant dont l'avancée signe la fin du Paradis perdu. [...] La Conquête de l'Ouest, c'est l'idéal *en même temps* que sa destruction. » (2005, p. 55) La frontière est une métaphore spatiale qui met en relation des hommes à un territoire. Frederick Jackson Turner affirme que le caractère du peuple américain s'est ainsi formé à travers la domination et la maîtrise d'un continent encore sauvage et inhabité. (Turner, 1963, p. 8) De cette confrontation naît le peuple américain, faisant de la frontière plus qu'un territoire imaginaire, mais bel et bien un territoire national.

1.2 Le genre western

² « The *Frontier* » au sens pionnier américain et non pas « border » qui se définit davantage au sens commun de la frontière moderne.

1.2.1 Qu'est-ce qu'un genre?

Tout d'abord, recensons quelques critères qui construisent le genre comme *genre*. Rick Altman établit dans son ouvrage *Film/Genre* (2011, p. 13 – 29) que le western correspond en tant que *genre* à ces critères particuliers :

- le western est l'empreinte d'un cycle de l'industrie cinématographique et leur intrigue se déroule selon un développement prévisible;
- le western possède une structure, un carcan et des caractéristiques fondamentales sur lesquels chaque film s'appuie (la dichotomie bon/méchant qui oppose la société civilisée versus la nature sauvage, des personnages archétypaux, des lieux reconnaissables)
- le western est une marque (presque commerciale), une catégorie unique qui dirige les décisions et les communications des distributeurs et propriétaires de salles de cinéma
- le western est un contrat entre le studio et les cinéphiles, car il requiert une position particulière de visionnage du film par l'auditoire, c'est-à-dire que le spectateur s'attend à des éléments constitutifs récurrents et conventionnalistes (les personnages, les décors, les thèmes ou même l'écriture scénaristique).

Ces éléments forment une ligne directrice dans la construction d'un genre. Il peut s'appliquer à d'autres genres déjà connus tels que le film noir, le film historique, la comédie musicale ou la comédie romantique. Ces codes sont ancrés dans le western, qui devint rapidement un genre aux débuts du règne d'Hollywood.

1.2.2 Les cycles du western

Le western, comme nous l'avons vu, est apparu au début du cinéma. Les cycles de ce genre sont perceptibles dès les années 1920. Au fil de nos lectures, il appert que la majorité des écrits sur le western se concentre sur la période de l'Âge d'or du genre, soit de la fin des années 1930 à la fin des années 1970. Les ouvrages sont plus nombreux à cette époque dû à la popularité du genre western (classique) à Hollywood. Cette période à elle seule se décline en quatre courts cycles (Leutrat et Liandrat-Guigues, 2007, p. 73-90) :

- Les films des années 1920 à 1930, où l'action prend toute la place. On ne compte plus les scènes de suspense, de chevauchées et d'acrobaties. Tout est mis en place pour capter l'attention du spectateur qui en redemande. Le genre western se met en place.
- Les cowboys chantants des années 1930, où le personnage principal chante, mais au contraire de la comédie musicale, de manière indépendante de l'action. Cet interlude musical est souvent peu ou pas justifié dans le scénario. Les spectateurs ne semblent pas s'en soucier, car quelques acteurs (Gene Autry, Roy Rogers...) deviennent de véritables vedettes de ce cycle.
- La période faste des années 1940 à la fin des années 1950 où John Ford s'approprie le genre et lui donne ses lettres de noblesse. Durant cette période, plusieurs chefs-d'œuvre sont produits, tels que *My Darling Clementine* (1946), *High Noon* (1952) ou *The Searchers* (1956).

- Finalement, le cycle des westerns de type « série B » autour des années 1960, alors que le nombre de westerns commandés par les studios américains explose. Ces films sont souvent présentés dans les séances *double bill* (deux films lors d'une même représentation). Les productions de séries B, moins coûteuses, permettent aux studios de produire davantage de films et d'augmenter leur profit.

Puis vient la période du western-spaghetti dans les années 1970, alors que les cinéastes italiens s'approprient le genre et donnent au western un second souffle. Si la production de films westerns ralentit à partir des années 1980, le genre ne disparaît pas complètement du paysage cinématographique américain. Un courant, le western crépusculaire, initié par Clint Eastwood, annonçait la mort du genre : les héros de ces films meurent ou échouent dans leur quête, à l'instar du western qui perd grandement de sa popularité dans les années 1990. Sans idéologie, le genre est appelé à disparaître. Malgré un nombre de productions moins important, des réalisateurs comme Kevin Costner ou Clint Eastwood offriront eux aussi leur vision du western. Dès lors, le genre entame sa transformation d'où naît une multitude de sous-genres : néo-western, western contemporain, western périphérique, western révisionniste, etc.³

³ Le western crépusculaire annonce le début de l'évolution du genre en s'éloignant du « classicisme » du western représenté par John Ford (*Stagecoach* [1939] et *The Searchers* [1956] sont les films-phares de la période classique). D'ailleurs John Ford lui-même amorce le changement avec *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), alors que le réalisateur fait ses adieux au genre. Le film, présentant un John Wayne usé par le temps, se veut l'annonce de la fin du genre western, voire d'une époque. Ford déconstruit le western « classique » pour mettre à nu l'histoire et le genre avec ses personnages fictifs inspirés de la réalité. La réplique : « *When the legend becomes fact, print the legend!* » illustre bien l'idée portée par le western crépusculaire. En continuité avec le western crépusculaire, le western « révisionniste » se veut une rectification de la véritable histoire de l'Ouest en déconstruisant le mythe. Si quelques films ont déjà une tendance révisionniste dans les années 1950 (*Left-Handed Gun* (1950), *Warlock* (1959)) c'est dans les années 1980 que le courant révisionniste déploie son ampleur avec *Heaven's Gate* (1980) de Micheal Cimino. À l'instar du western crépusculaire, le western révisionniste évolue dans une atmosphère glauque, présentant des paysages sans lyrisme et des personnages loin des héros traditionnels. En 1992, *Unforgiven* de Clint Eastwood boucle le cycle révisionniste-crépusculaire et s'amorce la période du western « contemporain » (ou néo-western). Ce sous-genre se décline dans l'idée que se font les protagonistes de l'Ouest américain. Les films « traitent de la disparition du mythe de l'Ouest, ou pour être plus exact de la disparition d'un certain Ouest ». (Leutrat p.130) Sans que

Par ailleurs, les nouveaux cinéastes s'éloignent des thèmes traditionnels pour en explorer de nouveaux : celui de l'amour dans *All the Pretty Horses* (2000), l'homosexualité dans *Brokeback Mountain* (2005) ou l'esclavagisme américain dans *Django Unchained* (2012). La frontière en tant qu'élément de conquête du territoire n'est plus l'enjeu principal des scénarios westerns. Bien que toujours présente, elle est déclinée sous d'autres formes : sociales, raciales, démocratiques, sentimentales, etc. Intrinsèque au western, la frontière dans les films westerns semble transformée avec l'évolution du genre cinématographique. Elle n'est plus représentée de la façon dont elle a été popularisée dans les années 1950⁴ : la frontière porte dorénavant le poids d'une signification plus complexe qu'un territoire à conquérir.

1.3 Les éléments constitutifs du genre western

La frontière, un des codes du western, est l'élément privilégié dans notre recherche. Cependant, nous allons élaborer quelques autres codes qui forment le genre du western classique. Ces éléments permettent au spectateur de reconnaître qu'un film appartient à ce genre précis.

l'univers n'appartienne complètement au genre western, on y retient des éléments du paysage (Monument Valley, Death Valley), des animaux (chevaux, ossements de buffle) et des costumes (chapeau, fusils, bottes, etc.). Des films comme *The Proposition* (2005), *Brokeback Mountain* (2005), *There Will Be Blood* (2007) ou *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007) sont des exemples de westerns contemporains. Parallèlement au genre, le western « périphérique » explore davantage le mysticisme et l'étrangeté dans des films comme ceux de Monte Hellman (*Ride in the Whirlwind* (1965), *The Shooting* (1967)) ou de Jim Jarmusch (*Dead Man* (1995)). Le western « périphérique » reste un sous-genre mineur avec seulement quelques cinéastes, mais démontre l'évolution du western en tant que genre majeur comme l'explique Rick Altman dans son ouvrage *Film/Genre* (1999). [Leutrat et Liandrat-Guigues, 2007, p. 90, 95, 130, 137-138, p.147.]

⁴ Le décor de Monument Valley, des Indiens sanguinaires, les *bons* cowboys habillés de blanc, les *méchants* cowboys habillés de noir et les mêmes acteurs jouant les mêmes personnages dans différents films. (Leutrat et Liandrat-Guigues, 2007).

Toutefois, les conventions du western ne se sont pas construites uniquement au cinéma. Avant le kinéscope, il y a eu la littérature de James Fenimore Cooper sur les Indiens du Nord et sur la frontière (sa plus grande œuvre reste *Le Dernier des Mohicans* [1826]). À l'époque de la conquête, les Américains fascinés par les aventures de l'Ouest lisent des *dime novels* (littérature à bon marché) ou les feuilletons dans les magazines populaires et qui incitent les immigrants à découvrir cette Terre Promise, symbole d'un nouveau départ. Même les politiciens encouragent la migration vers l'Ouest dans les journaux; il n'y a qu'à penser au célèbre « Go West young man, and grow up with the country! » d'Horace Greeley. (Rieupeyrou, 1964, p. 13)

Pour illustrer ces récits, il y a les toiles d'Indiens de George Catlin, qui sont un répertoire impressionnant de coiffures, maquillages et costumes traditionnels. Les œuvres colorées de Frederic Remington sont de véritables photogrammes des films westerns à paraître au 20^e siècle, mais ce sont les croquis de Charles M. Russell qui consolident l'image classique du cowboy tel qu'on le connaît (le chapeau, les bottes et le fusil).

Bien que ces œuvres établissent l'image mythique de l'Ouest américain, il faut mentionner l'apport de Buffalo Bill et son *Wild West Show*. Hybridation entre théâtre et cirque, on y voit défiler les clichés du Far West américain : une capture de diligence, la chasse du bison, des chevauchées du Pony Express, des cowboys et des Indiens. Exactement comme si Buffalo Bill avait mis la table pour l'arrivée du kinéscope et des premiers films qu'Edison produira.

1.3.1 Les personnages

Pierre angulaire dans le western, les personnages (fréquemment interprétés par les mêmes acteurs-vedettes) sont des archétypes qu'on retrouve d'un film à l'autre. Il n'est pas possible dans le cadre de cette recherche d'exemplifier tous les personnages du western puisqu'ils sont trop nombreux. Parmi les protagonistes de l'Ouest, il est important de mentionner : le cowboy, le vilain (le *villain*, qui se décline sous différentes formes, dont celle de l'homme d'affaires avide de profits), l'Indien, la femme, le rancher et le cheval. Nous nous concentrons sur les deux personnages principaux dans ce mémoire, le cowboy et l'Indien (qui représente aussi la figure de l'étranger dans nos recherches). Par le fait même, nous aborderons la géographie du territoire – la frontière constituant le deuxième élément central dans notre mémoire.

1.3.2 Le cowboy

Le cowboy est habituellement un homme blanc de peu de mots, solitaire et au caractère rude. Il n'est ni citadin ni Indien et c'est son célèbre chapeau qui le distingue des autres personnages. Le *westerner* est un solitaire : il n'est accompagné que de sa monture. Il est d'un calme implacable au tir rapide et précis. Un homme intransigeant face à l'ennemi, il a soif de justice. Dans ses débuts cinématographiques, le bon cowboy est souvent vêtu de blanc, signe de la pureté de sa morale malgré ses airs de hors-la-loi. À une certaine époque (1930-1940), l'homme de l'Ouest est chantant, mais bien vite il est remplacé par un personnage mélancolique. Mélancolie d'un passé trouble, mais surtout de son pays disparu, car la frontière finit par s'effacer (principale thématique des westerns crépusculaires).

1.3.3 L'Indien

Un autre code important du western est l'Indien. Souvent dépeint comme sanguinaire, il incarne le danger et la mort. Perfide, il attaque par embuscades, pille les ranchs, viole et scalpe les Blancs qu'il rencontre sur son chemin. Relevant de la Nature, il se distingue des hommes par sa sauvagerie, sa non-Culture. D'ailleurs, les scènes violentes de combat ou de massacres forment la majeure partie des relations filmiques entre Blancs et autochtones (*Stagecoach* [1939], *Soldier Blue* [1970]). Bien que le stéréotype du sauvage assoiffé de sang préside dans les westerns de l'époque classique (*The Searchers* [1956], *The Stalking Moon* [1968], *Tell Them Willie Boy Is Here* [1969]), il reste tout de même une place pour l'Indien noble et sage. Il est courageux, l'allié et parfois le compagnon. Ces Indiens sont représentés comme des primitifs aux mœurs sans tache, dépeints comme les enfants de l'humanité. Empreint de mystère dans *Dead Man* (1995) ou plus près de la réalité dans *Dancing with wolves* (1990), l'Indien s'efface toutefois peu à peu des westerns contemporains (*Django Unchained* [2012], *The Homesman* [2014]).

1.3.4 Le territoire

Finalement, la codification de l'espace westernien est primordiale dans notre recherche, car il est le lieu où évoluent les personnages. La frontière géographique se décline en plaines ou en collines, désertiques, parsemées de cactus ici et là. Il se constitue aussi en montagnes et rivières, parfois même, sous la neige (*Jeremiah Johnson* [1972]). Ce territoire hostile doit être domestiqué par « l'homme blanc » et il

est source de dangers imminents : les animaux sauvages, les Indiens, les bandits. Dans ce désert, il y a des villages constitués de saloons, de banques à piller et de prisons. Des lieux de passages où on ne reste pas plus que vingt-quatre heures de peur d'être retracé.

Très certainement, la magnificence des paysages de l'Ouest américain⁵ comme le Grand Canyon ou Monument Valley a contribué à cette image de grandeur que nous avons des westerns. La photogénie de ces lieux n'est plus à faire avec ces rocs de couleur rouge découpés sur un ciel d'un bleu sans pareil et la matière qui constitue le décor du western est brute : l'air, l'eau, la terre. La Nature qui englobe le western est un langage universel, consubstantielle aux personnages. Dans cet immense territoire, l'air calme traduit une tension à l'image qui indique l'imminence d'un danger; alors que la poussière dégage une impression de fugacité, de provisoire.

1.3.5 Les thèmes dans le western

Comme vu précédemment, les genres cinématographiques répondent à des structures narratives semblables d'un genre à l'autre. Dans le cas du western, il est possible de résumer l'intrigue à une simple dichotomie bon/méchant entre le cowboy et son adversaire (le *villain*, l'Indien, un rancher, etc.). Toutefois, cette dualité permet au western de développer un bon nombre de thèmes, qui reviennent d'un film à l'autre sous diverses formes.

⁵ Ici, nous devons préciser que certains films ont été tournés en Espagne et en Europe de l'Est, surtout durant la période du western spaghetti.

Ces thèmes n'appartiennent pas qu'au western; nous pourrions les retrouver dans d'autres genres. Ces unités narratives, combinées aux codes spécifiques au western (personnages, territoire, décor) constituent le genre. Ainsi, des thèmes comme la vengeance, l'apprentissage ou la mise à l'épreuve deviennent des thèmes inhérents au western, car ils évoluent au sein d'une structure précise.

Un thème récurrent dans le western est celui de la justice ou « celui d'un ordre absent (de quelque nature qu'il soit) à établir ou un ordre bouleversé à rétablir. » (Leutrat et Liandrat-Guigues, 2007, p. 97) Les westerns de la période classique et du cycle de série B ont exploité ce sujet et *High Noon* (1952) est un bon exemple. Le Shérif (Gary Cooper) doit effectuer une dernière mission avant de quitter le village. Il doit protéger les citoyens des bandits et par le fait même, rendre justice aux victimes de ces voleurs. Cette importante unité narrative du western est recoupée par d'autres telles que : une mission à accomplir, choisir entre deux propositions et une quête d'identité (qui amène le thème de la conscience déchirée, surtout à partir des années 1990). Ces thèmes narratifs motivent la quête des protagonistes et bien qu'ils aient évolué au fil des cycles du genre, ils restent présents dans les westerns contemporains.

1.4 Sujet

Certains thèmes récurrents (la justice, la liberté, le courage par exemple) forment la trame du western, mais c'est le territoire qui codifie le genre. Même le genre cinématographique obtient sa dénomination du point cardinal qui le désigne, « *west* » étant « ouest » en anglais. La « terre » est l'endroit où le cowboy choisit d'habiter, et

cette appartenance au territoire se traduit dans les noms des protagonistes (« the man from Montana, the man from the Mountains, accross the river. » [Leutrat et Liandrat-Guigues, 2007, p. 120]) Ces lieux organisent la construction de l'espace américain. Le territoire de la frontière a donc une place prépondérante dans le genre du western, car il constitue un « imaginaire national » — pour emprunter l'expression de Benedict Anderson — qui n'est pas qu'une simple compensation à la réalité sans conséquence pratique. La frontière dans le western est créatrice de comportements qui s'inscrivent dans l'espace et l'histoire américaine, puisque la frontière est « un fait sociologique qui prend une forme spatiale. » (Simmel, 2010, p. 607) L'édiction d'une frontière relève de l'arbitraire et est la limitation bilatérale entre deux états voisins, ici les États-Unis et le Mexique. Cette zone transfrontalière relève traditionnellement d'un espace de non-agression, mais l'apparition de murs et la militarisation de la « police des frontières » amènent à reconsidérer la neutralité de ce territoire.

De plus, la frontière ne s'impose pas comme une figure unique dans le western. Sa matérialisation, inhérente à la Conquête du Far West, appelle une autre figure : celle de l'étranger. L'altérité prend différentes formes et provoque diverses réactions : la frontière et l'étranger sont deux figures consubstantielles au western, et plus précisément dans le western contemporain comme nous le verrons dans les sections suivantes. Les comportements à la frontière (nommés aussi « situations de frontières » [Agier, 2013]) sont ainsi créés par les actions réciproques (ou socialisation) entre l'étranger et le cercle social établi⁶ sur le territoire transfrontalier. Cette articulation entre extériorité et proximité témoigne que « dans une relation, la distance signifie que le proche est lointain, tandis que l'étrangeté signifie que le lointain est proche. » (Simmel, 2010, p. 663) Ce qui nous interpelle dans le western

⁶ Dans notre cas, le cercle social établi est constitué des habitants (Américains et Mexicains) vivant dans le territoire transfrontalier États-Unis – Mexique.

contemporain est les relations entre les individus – l'étranger et le cercle social établi – à la frontière *américaine* (pour reprendre l'expression de Ed Vulliamy).

1.4.1 Le western contemporain

Assurément, le western se renouvelle et évolue avec le temps : les nouveaux cinéastes refondent le genre, mais respectent néanmoins ses plus forts codes. Les éléments physiques du territoire restent les symboles qu'ils ont toujours été, comme des repères dans cette cinématographie moderne. La poussière et l'aridité sont plus présentes que jamais, et ce, même si les chevaux ont été remplacés par des camions ou les camps en bois rond par des maisons-mobiles dans un « trailer park » (*No Country for Old Men* [2007] est un exemple). Le western contemporain présente un portrait plus près de la réalité d'aujourd'hui, avec des sujets rejoignant d'actuels enjeux américains (sans restreindre le western classique à un bloc idéologiquement monolithique).

Les lieux se transforment et les personnages se redéfinissent, mais il reste tout de même le fondement du western : la frontière. Toutefois, elle n'est plus uniquement cette ligne à franchir et ne se résume plus à conquérir un espace habité par les tribus autochtones dans la filmographie du western des années 2000. La figure de l'étranger dans la frontière américaine tend à prendre une place plus significative dans le western contemporain. Dans le western classique, révisionniste ou crépusculaire, l'étranger se résume souvent à l'Indien ou le *villain* dont le cowboy doit se venger. L'étranger est la représentation du danger dans sa forme la plus simple : l'ennemi. Dans le western contemporain, le personnage se complexifie et offre une réflexion

sociologique sur l'altérité dans l'espace transfrontalier contemporain (dans notre cas, la frontière Mexique – États-Unis).

En ce sens, notre sujet s'inscrit résolument dans l'actualité géopolitique, anthropologique et sociologique. La frontière est un sujet universel suscitant un vif intérêt auprès de la communauté universitaire. Les nombreux colloques⁷ et articles scientifiques font état de l'importance des frontières dans le monde d'aujourd'hui. Puisque c'est à travers les images que « l'homme représente la conception qu'il se fait du monde et qu'il veut donner à voir à ses contemporains » (Belting, 2004, p. 8), il est intéressant de voir comment les westerns contemporains interprètent la société américaine au tournant du nouveau millénaire. Notre sujet se démarque des réflexions précédentes sur le western qui se concentrent davantage sur le genre et à « relever des thèmes, des scènes types et étudier des variations autour de ces thèmes ou de ces scènes. » (Leurat et Liandrat-Guigues, 2007, p. 29) Notre approche anthropo-sociologique questionne la figure de l'étranger, à la frontière Mexique — États-Unis. Nous réfléchissons sur l'altérité moderne et complexe, qui évolue dans un nouveau contexte frontalier politisé et militarisé. La « condition cosmopolite » comme l'explique Michel Agier, est une « condition qui naît *dans* la frontière » et qui forme « l'homme-frontière⁸ », figure de l'étranger moderne. (Agier, 2013, p. 7)

Dans le chapitre suivant, nous allons tout d'abord présenter la question de recherche à la base de ce mémoire, à la suite de quoi nous déterminerons les hypothèses et les objectifs qui s'y rattachent. Ensuite, nous dégagerons la portée communicationnelle

⁷ Nous avons participé à un colloque sur « Les territoires du cinéma » à l'Université d'Angers en janvier 2014 ; nous avons assisté à un colloque québéco-norvégien à l'UQAM (« Frontières ») en mars 2014 et nous avons un article en attente de publication pour un colloque (« Frontière(s) au cinéma ») à l'Université de La Rochelle en 2014.

⁸ Contraction de « l'homme qui vit aux frontières » (Agier, 2013, p. 79)

que le western possède en sa qualité de production cinématographique en sollicitant, entre autres, les travaux de Pierre Sorlin sur la sociologie du cinéma. Nous poursuivrons cette réflexion avec les concepts de Stuart Hall sur l'idéologie et le racisme dans les des médias de masse.

CHAPITRE II

QUESTION DE RECHERCHE

Maintenant que nous avons circonscrit notre sujet, la frontière et la figure de l'étranger, présentons brièvement notre corpus. Après plusieurs visionnages de films westerns contemporains, il nous est apparu impératif de sélectionner des longs-métrages américains qui donnent à voir la complexité de la frontière américaine. Cette dernière doit être contemporaine et représenter des enjeux actuels : la frontière *américaine* est au cœur des préoccupations politiques de la Maison-Blanche. Deux productions récentes ont donc été retenues, soit *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005) et *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007). Ces deux films répondent à nos critères de sélection (que nous développons dans la partie 4.1 *Corpus*, au chapitre 4) et se déroulent à la frontière sud-américaine. De plus, les trois réalisateurs donnent une place prépondérante à la figure de l'étranger dans leurs œuvres respectives, tout en représentant l'altérité sous des formes différentes et nouvelles.

2.1 Question de recherche

Notre mémoire est de type recherche classique et consiste en une analyse anthropo-sociologique du western contemporain à partir de l'étranger dans la frontière américano-mexicaine.

Notre question de recherche peut être énoncée de la manière suivante : *Quelles formes prennent la frontière et la figure de l'étranger dans les deux westerns*

contemporains états-uniens No Country for Old Men et The Three Burials of Melquiades Estrada?

2.2 Objectifs de la recherche

Notre mémoire vise donc à :

- observer comment les figures de l'étranger et de la frontière États-Unis – Mexique sont représentées dans deux films de western contemporain (*The Three Burials of Melquiades Estrada* et *No Country for Old Men*);
- examiner quels enjeux actuels sont dépeints à travers ces figures anthropo-sociologiques, tels que la militarisation de la frontière, l'immigration clandestine mexicaine et le phénomène de « l'homme-frontière » provoqué par la politisation de l'espace transfrontalier.

2.3 Hypothèse

En produisant une analyse anthropo-sociologique des deux westerns contemporains sélectionnés et en considérant que « le cinéma est conçu comme le véhicule des représentations qu'une société donne d'elle-même » et que « C'est en effet dans la mesure où le cinéma est apte à reproduire des systèmes de représentation ou d'articulations sociales qu'on a pu dire qu'il prenait la relève des grands récits mythiques » (Aumont *et al.*, 2004, p. 69), nous émettons l'hypothèse suivante :

- 1) que *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada*

déployent une frontière moderne⁹, qui n'est plus uniquement un espace sauvage à conquérir, mais bien un territoire habité par une collectivité particulière – née d'un choc de deux cultures – et qu'il faut protéger par la politisation et la militarisation de cette frontière;

- 2) que la figure moderne de l'étranger dans les deux longs-métrages représente des enjeux sociaux, économiques, politiques et culturels; et ne se résume plus qu'au référent « danger » de la période du western classique.

Il importe de préciser que nous conservons en mémoire les mises en garde de Pierre Sorlin¹⁰ concernant l'analyse anthropo-sociologique au cinéma et qu'il « ne faut pas conclure à ce propos que le cinéma narratif est l'expression transparente de la réalité sociale, ni son exact contraire. [...] Les choses ne sont pas aussi simples que cela, et la société ne se donne pas directement à lire dans les films. » (Aumont *et al.*, 2004, p. 70)

2.4 Pertinence communicationnelle

Premièrement, le sujet principal de cette recherche – l'étranger et la frontière dans le western – est un objet communicationnel de grand intérêt dans la culture américaine. Décliné sous forme cinématographique, le western est aussi présent au petit écran, dans la littérature et même en musique. De plus, puisqu'une théorie politique (la frontière de Turner) fait partie intégrante du genre, il semble encore plus intéressant

⁹ Nous entendons par « frontière moderne » : une frontière habitée, pratiquée – au sens de Michel de Certeau – et protégé par des instances gouvernementales (polices, murs, surveillance aérienne ou par vidéo).

¹⁰ Telles que rapportées dans *Esthétique du film* (Aumont, Bergala, Marie et Vernet : 2004.)

d'aborder ce sujet par le biais du champ de la communication.

Comme le défend Pierre Sorlin, le cinéma

propose différentes interprétations de la société et des rapports qui s'y développent; sous le couvert d'une analogie avec le monde sensible qui le fait souvent prendre pour un témoin fidèle, il construit, par rapprochement, mise en parallèle, développement, insistance, ellipse, un univers fictif. (Sorlin, 1977, p. 242)

Voilà un point majeur avec notre recherche : la transposition du mythe de l'Ouest (*The Frontier*) dans la cinématographie américaine. Du discours politique de Frederick Jackson Turner, le western a su présenter une partie de l'histoire américaine sous des forces symboliques, mais largement rattachées à la réalité états-unienne. De nombreux films sont tirés de carnets de voyage d'explorateurs, inspirés de faits divers et même de l'histoire, la Guerre de Sécession jouant souvent comme toile de fond (Leutrat et Liandrat-Guigues, 2007). En les magnifiant par la machine cinématographique, Hollywood a réussi à y intégrer l'idéologie de la frontière de Turner et à perpétuer le mythe de la Conquête de l'Ouest.

Dans cette optique, il nous appert pertinent de solliciter les travaux de Stuart Hall sur l'idéologie dans les médias, qui considère l'idéologie comme une hégémonie à laquelle les médias de masse ne sont « pas seulement le reflet ou "l'expression" d'un consensus déjà établi », mais participent au processus de formation de cette idéologie. (Hall, 2007, p.138)

2.4.1 Stuart Hall (1932-2014)

Pionnier de la branche des *cultural studies* de l'anthropologie britannique, Stuart Hall est reconnu pour avoir développé les concepts médiatiques que sont « l'encodage/décodage » ou le « thatchérisme ». Jamaïcain d'origine, Hall a été victime de racisme durant ses études universitaires en Angleterre. Ceci l'amène, entre autres, à étudier les représentations (des Noirs, des femmes ou des stéréotypes) dans les médias. (Alizart et al., 2007)

Beaucoup d'éléments ressortent des théories de Stuart Hall, mais celles que nous retenons pour ce mémoire sont ses observations sur l'idéologie dans les médias. L'idéologie est un concept complexe dans lequel entrent plusieurs facteurs. Dans le recueil de textes *Identités et Cultures : Politiques des Cultural Studies*, Hall revoit certains principes de base de l'idéologie. Il prend ses distances avec le modèle behavioriste et le pluralisme qui montrent des lacunes face à l'autonomie des individus. Stuart Hall se positionne dans une approche critique afin d'analyser la construction d'une idéologie dans la perspective d'une « lutte pour le sens » et non plus comme une lutte des classes comme Karl Marx et Louis Althusser l'ont présenté précédemment.

Hall place donc l'idéologie comme une hégémonie culturelle et non comme une contrainte exercée sur les masses par les idées dominantes. Les médias – dans ce cas-ci, le cinéma – ne sont plus de simples reflets de la société, mais tendent plutôt à reproduire « les définitions de la situation. » (Hall, 2007, p. 137) Dorénavant, le message doit être analysé en terme de structuration idéologique. Selon Hall :

Du point de vue des médias, ce qui était en jeu, ce n'était plus l'injonction de faire ceci ou cela par le biais d'un message émis par « A » et reçu par « B »,

mais la formation de tout un environnement idéologique : une façon de représenter l'ordre des choses qui conférait à ses limites l'inévitabilité naturelle ou divine qui leur donnait une apparence universelle et naturelle, contiguë à la réalité elle-même. Ce mouvement – qui permettait à des récits partiels et singuliers du monde de se voir reconnaître une légitimité et une valeur universelle, et à ces constructions particulières d'être regardées comme « le réel » lui-même – était la caractéristique même de l'« idéologique », son mécanisme de définition. (2007, p. 140)

Le western fournit cet « environnement idéologique » et glorifie l'apport de la Conquête de l'Ouest dans l'histoire américaine. La théorie du mythe de la frontière de Turner revêt un aspect divin en affirmant que la Providence a mené les pionniers à conquérir le Far West. (1963, p. 8) Dans la perspective de Hall, le cinéma états-unien présente l'époque de la Conquête comme légendaire aux yeux des spectateurs et lui donne « une apparence universelle et naturelle, contiguë à la réalité elle-même. » (2007 p. 140) Les trames des westerns amalgament histoire et fiction (la Guerre de Sécession comme décor historique), soulignant les crimes de quelques personnages authentiques (Butch Cassidy, Jesse James, Wild Bill Hickok) qui donnent cette impression de véridicité au western. Ce genre fictif, bien qu'inspiré de faits divers et historiques, participe à cette « façon de représenter l'ordre des choses qui conférait à ses limites l'inévitabilité naturelle » et permet au mythe de la frontière de Turner de « se voir reconnaître une légitimité et une valeur universelle ». Le western concourt à cette hégémonie culturelle de l'idéologie américaine en définissant une certaine réalité historique.

Hall précise dans ses textes que les idéologies implantées dans les discours des médias de masse sont issus d'un *leadership* culturel et non pas simplement prescrites par la commande de l'État. Selon la théorie de l'hégémonie culturelle de Gramsci et selon Stuart Hall :

Le point crucial, dans cette vision du leadership – la contribution la plus remarquable de Gramsci –, est que l'hégémonie doit être considérée comme accomplie non d'abord au moyen de la contrainte légale et légitime, mais principalement en obtenant un consentement actif des classes et des groupes qui y sont subordonnés. (Hall, 2007 : p. 164)

Les médias sont donc importants sur cet aspect du consentement. Pour Hall, les médias ne sont plus que de simples représentants du consentement, mais participent activement à produire et fabriquer ce consentement. Ainsi, le discours est perçu comme un réseau, de principes et d'hypothèses, issu de discours élaborés historiquement et dans la durée, dans lesquels s'est sédimentée l'histoire de la formation sociale. Cette théorie de la structure du discours s'applique bien au message véhiculé de la frontière de Turner dans l'univers cinématographique du western : la splendeur et la grandeur des paysages de l'Ouest ainsi que les nombreuses histoires de cowboy vainqueurs d'un territoire hostile comme la transposition du caractère du peuple américain (le message même du discours de *The Frontier*). S'ajoute à cela l'histoire du pionnier *self-made-man* qui débarque faire fortune dans les mines ou grâce au chemin de fer. Ces personnifications, connues de tous, sont devenues au fil du temps des unités intrinsèques à l'histoire américaine. Ces unités sont donc de l'ordre du « sens commun », faisant partie de la conception du folklore américain. Ce sont ces propositions, ces principes, qui forment la structure d'une idéologie. Considérées comme allant de soi, ces prémisses sont la « grammaire » de l'idéologie et elles participent à la notion du « sens commun », pour reprendre les termes de Hall. (Hall, 2007.)

Ces idéologies sont loin d'être rigides. Au contraire, bien que les « structures profondes » (les significations) restent les mêmes, les formes de « surface » (les médias de masse : ici, le cinéma) sont changeantes. Comme le système culturel, l'idéologie est forte en symboles et possède un fort pouvoir connotatif. Ainsi, Stuart Hall retient que :

Les systèmes idéologiques ne sont pas seulement polyphoniques dans leur contenu symbolique; ils sont aussi souvent étendus et amplifiés pour traiter de nouvelles situations en « rassemblant » parfois de façon illogique ou incohérente, les fragments de systèmes de signification plus ordonnés et plus stables. [...] Les idéologies utilisent ce que Gramsci appelle des « traces » inscrites dans les traditions culturelles qui se sont accumulées au fil du temps. (2007, p. 219)

Le président John F. Kennedy (1917-1963) a ainsi récupéré la théorie de Turner et parle de « *New Frontier* » dans un discours électoral en 1960. Selon la politique de l'époque, l'Amérique devait s'assigner un nouvel objectif, une nouvelle barrière devait être surmontée : celle des inégalités économiques, des fractures sociales et raciales. Utilisant le contenu symbolique du western, Kennedy a fait appel au sens commun de son peuple, à ses racines formées d'un mythe historique et social et ainsi a-t-il démontré que les formes de « surface » sont des structures mouvantes, constamment révisées et amendées pour « couvrir » les nouveaux événements.

2.4.2 Les personnages et l'idéologie raciste

Dans de nombreux articles, Stuart Hall observe deux différentes formes d'idéologies racistes dans les médias. Le précepte de Hall est simple et consiste en deux points principaux : le *racisme manifeste* qui concerne toutes formes de racisme affirmé dans un discours, opinions ou positions (politiques ou personnelles); et le *racisme déductible*, lisible au travers d'évènements et de situations liés à la race, factuels ou fictifs. Ce sont des propositions racistes considérées comme des *hypothèses incontestées*. Ces *hypothèses incontestées* sont présentes dans le western et l'exemple

de l'Indien démontre le principe de *racisme déductible*, principe basé sur les idées préconçues et stéréotypées de l'autochtone états-unien.

Le « Peau-Rouge » est répétitivement présenté comme un personnage menaçant la paix des hommes blancs venus conquérir le territoire états-unien. L'Indien connaît l'espace mieux que quiconque, car c'est son territoire, c'est là où il chasse et piste. Agile comme un fauve, il est silencieux tout comme ses armes. Ses apparitions, soudaines, révèlent qu'il est constamment présent, à surveiller sa proie. Sa menace est perpétuelle, sa présence, inévitable. Il est le fondement de la Conquête, de même que du genre cinématographique : les premiers films de Thomas Edison sont des « films d'Indiens ». Le stéréotype du « Peau Rouge » corrobore la théorie du *racisme déductible* de Hall : des *hypothèses incontestées* de l'Indien sauvage, sans culture et qu'il faut craindre. Si de nos jours cette façon de dépeindre l'Indien ne semble plus adéquate, elle reste ancrée dans la mémoire collective américaine. Représentée ainsi dans les films, cette conception raciste de l'Indien est acceptée par les Blancs, car elle est issue de l'imaginaire du passé collectif.

Le *racisme déductible* est toujours présent dans les westerns contemporains. *Django Unchained* (2012) de Quentin Tarantino est une référence probante : on y retrouve la figure de l'esclave noir, tenace et fort (Django), la figure paternelle du Blanc intelligent, juste et bon (Dr. King Schultz), le butler noir assimilé et devenu blanc (il pense comme un blanc, allant jusqu'à trahir des esclaves noirs) (Stephen) et enfin, la femme-victime qu'il faut délivrer des griffes du puissant Sudiste sanguinaire (Calvin Candie).

Pour plusieurs, ces personnages ne sont que des stéréotypes, des caricatures de ce que peuvent être les vrais protagonistes du Far West. Bien que les peintures de Remington se veulent documentaires de l'époque, le cinéma a rendu plus grands que nature les personnages qui le constituent. Comme vu précédemment, histoire et western sont liés, puis magnifiés par les studios américains pour servir l'hégémonie culturelle américaine.

2.4.3 Histoire et cinéma américain

Il est primordial de rappeler les liens qu'entretiennent le cinéma américain, le genre du western et l'histoire de la Conquête de l'Ouest. Le cinéma fait son apparition aux États-Unis alors que la frontière (*The Frontier*) est déclarée fermée par Frederick Jackson Turner à l'exposition de Chicago en 1890. (Leutrat, 1987 p. 49-55) Thomas Edison fait d'ailleurs ses premiers essais cinématographiques avec des images de l'Ouest : des chefs indiens, des cowboys et la troupe du cirque de Buffalo Bill. *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) n'est-il pas aujourd'hui considéré comme le « premier » film narratif américain? Ainsi s'articule l'importance d'observer la pertinence communicationnelle qu'est le western dans l'industrie du cinéma. Le genre western fait partie de l'histoire du cinéma, tout comme l'histoire de la Conquête de l'Ouest est grandement représentée dans ce média de masse, et ce, dès son commencement. Jean-Michel Frodon soutient que : « Le XX^e siècle aura été celui du cinéma, qui s'est affirmé à la fois comme loisir de masse, comme nouveau mode de création artistique et comme producteur des mythologies de son temps. Il y a donc solidarité entre l'histoire des nations et celle du cinéma. » (1998, p. 12) Il semble nécessaire d'examiner comment l'histoire américaine peut influencer un genre cinématographique tel que le western, notamment lorsqu'une idéologie politique (*The Frontier*) façonne cet imaginaire collectif. Comme le propose François Laplantine,

les images « ne se substituent pas à la réalité, mais posent, dans la temporalité singulière dans laquelle nous les regardons, la question d'un *rapport* au semblable, au semblant, au dissemblable, au ressemblant, c'est-à-dire le rapport à l'autre et aux autres. » (Laplantine, 2013, p. 161)

Il s'agit donc d'observer comment la frontière et la figure de l'étranger sont changées et représentées dans deux nouveaux westerns américains apparus sur nos écrans il y a quelques années. Le western comme objet communicationnel évolue avec l'histoire sociale, « comme un schéma complet d'interprétations, [...] un ensemble de possibilités à l'intérieur duquel s'inscrivent les productions culturelles d'une époque. » (Sorlin, 1977, p. 241) Ce que nous souhaitons démontrer dans le cadre de cette recherche s'inscrit pleinement dans le champ des études de la communication par les sujets étudiés.

Dans le chapitre suivant, nous allons exposer le cadre théorique qui permettra notre analyse esthétique de *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada*. Nous examinerons la frontière sous l'angle historique de Frederick Jackson Turner, sociologique de Georg Simmel et anthropologique de Michel Agier. Puis nous approfondirons la figure de l'étranger avec d'autres concepts de Simmel et d'Agier.

CHAPITRE III

CADRE THÉORIQUE

Afin de confirmer ou infirmer notre hypothèse que *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada* déploient une frontière moderne et que la figure de l'étranger dans ces deux longs-métrages représente des enjeux sociaux (économiques, politiques et culturels), nous allons présenter les bases du *mythe de la frontière* de Frederick Jackson Turner. Le western s'est inspiré de cette théorie historique pour bâtir les codes du genre dans ses personnages (courageux, persévérants, loyaux, etc.), ses paysages (l'ouest hostile et sauvage) et ses thèmes (liberté, justice, pouvoir, etc.)¹¹. (Leutrat et Liandrat-Guigues, 2007) Nous ferons aussi appel à la sociologie avec les travaux de Georg Simmel pour explorer les notions de la frontière et de l'étranger. Nous adjoignons à ces concepts pionniers les réflexions anthropologiques de l'auteur contemporain Michel Agier qui poursuit la pensée de Simmel sur la frontière et l'étranger.

3.1 La théorie de la Frontière : Frederick Jackson Turner (1861-1932)

À l'occasion d'un congrès lors de l'exposition de Chicago, Frederick Jackson Turner déclare en 1893 que la Frontière est maintenant fermée et y expose sa théorie, qui constitue en grande partie le *mythe* du western, mais aussi le mythe historique des États-Unis. Cette théorie a largement été exploitée dans différentes politiques à diverses époques, souvent dans des périodes plus difficiles de l'histoire américaine. La théorie de Turner est plutôt simple et se prête bien au discours de l'Ouest. Elle se base sur le principe du « nouveau départ » : couper les ponts avec le passé trouble de

¹¹ Nous explicitons ces thèmes dans le chapitre 1, ce qui nous permettra de voir comment la figure de l'étranger est porteuse de ces thèmes de façon différente dans le western contemporain.

la côte Atlantique (ainsi qu'avec les racines européennes) et conquérir les contrées sauvages de l'Ouest. Tourné vers l'avenir, le peuple américain se doit de dominer ce pays aride et d'y chasser les sauvages pour vaincre la Nature. Le jeune historien du Wisconsin propose alors une théorie basée sur un concept spatial de l'histoire, à l'opposé du concept temporel de l'histoire des Vieux-Continents. L'histoire américaine passe donc à travers l'espace d'un territoire sauvage (le *wilderness*) qui permet à l'immigrant européen d'annihiler son passé et de gagner sa nouvelle identité américaine.

Dans son ouvrage *La frontière dans l'histoire des États-Unis* (1963), Turner avance que la migration de la frontière se résume aisément, quoiqu'elle soit changeante selon sa situation géographique. Au Tennessee et au Kentucky, l'évolution de la frontière se déroule ainsi : le bison qui suit le cours d'eau, l'Indien qui piste le bison, suivit du chasseur ou coureur des bois, puis vient l'éleveur de bétail et enfin l'agriculteur qui ferme la marche. Déplacée vers le Nord-Ouest, cette migration inclut aussi le mineur entre le coureur des bois et le fermier. Turner explique que la population américaine de l'Ouest se forme ainsi : des immigrants (souvent européens : Allemands, Irlandais, Hollandais ou Écossais) défrichent la terre une première fois. Dans des installations sommaires, ils se regroupent dans des formations de quelques maisonnées. Vient ensuite une seconde vague d'immigrants qui rachètent les terres défrichées (souvent appauvries par assolement) à ses premiers immigrants qui poursuivent leur migration vers l'Ouest pour de nouvelles terres fertiles. De cette deuxième vague naissent les villages. La troisième vague d'immigrants apporte commerce et industrialisation, le village devenant une plus grande agglomération avec des universités, des loisirs, du luxe. L'une après l'autre, les vagues se succèdent et se dirigent vers l'Ouest. Voilà, de façon synthétique, comment se déplacent les frontières selon Frederick Jackson Turner. L'historien insiste sur cet autre point : les communautés immigrantes menacées par les Indiens n'ont pas d'autres choix que d'allier leurs forces afin de

maîtriser la situation. Établir des lois et des traités avec eux marque la naissance de la démocratie américaine.

Pour Turner, repousser continuellement cette limite mouvante qu'est la frontière signifie l'avancée de la société civilisée, clé du développement des États-Unis. Le peuplement de l'Ouest a forgé le caractère américain : individualisme, résilience, dynamisme et expansionnisme. Selon Turner, la frontière a aussi développé démocratie et économie. Le mythe de la frontière crée un peuple qui croit que l'Ouest fut son salut et la base de sa grandeur, la Conquête encourageant la fierté d'être américain et « la conviction que la Providence lui a assigné une mission historique. » (Turner, 1963, p. 8)

Cette théorie a été critiquée, mais bien des années plus tard. À partir de 1940, certains intellectuels américains (George Wilson Pierson [1942], Richard C. Wade [1959], Patricia Nelson Limerick [1987] et Glenda Riley [1993]) commencent à vouloir rétablir les faits historiques. De fait, la distribution des terres vacantes ne s'est pas toujours faite de façon égalitaire et l'Ouest n'est pas le seul à avoir adopté des institutions démocratiques. Turner se fait aussi reprocher d'évacuer l'apport de la démocratie britannique présente au début de la colonisation. De plus, bien que l'Ouest ait été un moteur économique important, nul ne peut ignorer les grandes villes de la côte Est américaine et son industrialisation fulgurante. Toutefois, les idées de Turner ont tellement été remaniées par la politique américaine qu'elles se sont enracinées dans la mémoire américaine, ce qui explique la fascination toujours vivante pour ce schéma historique.

La frontière (*The Frontier*) selon Turner a donc été le lieu de naissance du peuple américain. L'Ouest est plus qu'un simple territoire d'acculturation des immigrants européens de l'époque, il est devenu un espace imaginaire riche en symbolique et

nécessaire à la construction d'un nouveau pays. La frontière est ainsi « une métaphore spatiale qui met en relation des hommes à un environnement, et qui engage la question de la domination de cet environnement. C'est cette combinaison de géographie et de politique qui fait de la Frontière un territoire. » (Mayer, 2014) Cependant, alors que la frontière se ferme¹² à la fin du 19^e siècle, il appert de voir comment cette frontière se transforme avec le temps. À la même époque, le sociologue Georg Simmel s'interroge sur cette notion sociologique que revêt la frontière. Ses écrits sont nécessaires dans le cadre de cette recherche, car ils permettent de jeter les fondations d'une réflexion sociologique sur notre sujet : la frontière et la figure de l'étranger dans le western contemporain.

3.2 Sociologie formelle, Georg Simmel (1858-1918)

Né à Berlin en 1858, Georg Simmel est une figure importante de la sociologie aux côtés de Max Weber et Émile Durkheim¹³, même s'il reçoit la reconnaissance qui lui est due que tardivement. Les formes – l'influence des actions de l'individu sur l'autrui – sont au cœur de l'interrogation principale de Simmel, rejoignant cette idée de la différenciation sociale. La vie sociale est un mouvement entre individus et les relations humaines modulent avec ce rythme. Simmel explique que la sociologie ne peut que se concentrer uniquement sur l'individu ou la société, mais doit également interroger les mouvements qui sous-tendent les deux. Le sociologue doit donc éviter

¹² Au sens politique et historique de Frederick Jackson Turner. En 1890, lorsque les pionniers américains arrivent à la côte Ouest des États-Unis, le *Superintendent of the Census* américain annonce que la Conquête est terminée et il n'y a plus de frontière à franchir. Dans son discours de 1893, Turner déclare officiellement que « This brief official statement marks the closing of a great historic movement. » (Turner, 2010, p.7)

¹³ Victime d'antisémitisme, il est nommé professeur à l'Université de Strasbourg seulement en 1914, quatre ans avant sa mort. Sa carrière est ponctuée de différends avec Durkheim, ce dernier lui reproche entre autres de s'éloigner de la tradition allemande avec sa nouvelle sociologie. (Vandenbergh, 2001, p. 8-10.)

d'intervenir et les formes permettent cette abstraction totale. (Borlandi *et al.*, [dir], 2005, p. 639-642)

Dans toute sa réflexion, Simmel interroge plusieurs sphères des sciences sociales, l'histoire, l'économie, l'art, la culture. Son œuvre principale *Sociologie* ([1908] 1999) étudie et illustre nombre de formes sociales, tels les conflits, la domination et la subordination, le travail, les groupes. Sans fournir une liste exhaustive, Simmel précise que la sociologie formelle ne doit pas distinguer ce qui se produit à *l'intérieur de la société* comme dans un cadre et ce qui est produit *par la société*. Déroger de ce principe transforme la sociologie en simple méthode née pour la rhétorique : c'est la réduire à une science stérile, puisque les formes sociales sont des éléments essentiels à la vie quotidienne des individus qui les ont créés. (Bruno et Guinchard, 2009)

3.2.1 La frontière

Dans le cadre de notre recherche, ce sont les écrits de Simmel sur la frontière dans *Sociologie* qui nous interpellent et son court, mais riche texte *Pont et porte*, paru dans *La tragédie de la culture* (1988). Nous souhaitons solliciter cet auteur, car il est l'un des premiers sociologues à s'intéresser à la frontière, notion plus souvent réfléchie et étudiée dans une perspective géographique, politique ou historique. L'idée de mouvement, de fluctuations spatiales et temporelles dans les formes de l'action réciproque est ce qui nous intéresse particulièrement chez Simmel. Cette idée de mouvement se retrouve aussi dans la frontière, car malgré que le concept projette l'idée d'une limite fixe, la frontière existe pour être franchie, traversée et repoussée. De là les interactions de l'homme et son territoire, conquis ou à découvrir; puisque « l'homme est tout autant l'être-frontière qui n'a pas de frontière. » (Simmel, 1988,

p. 168) L'individu s'impose donc une forme sociale (la frontière); différentes limites (physiques, psychiques ou morales) qu'il va lui-même transgresser.

Partant de l'idée que « la frontière n'est pas [seulement] un fait spatial avec des conséquences sociologiques, mais un fait sociologique qui prend une forme spatiale. » (Simmel, 2010, p. 607), Simmel considère la frontière comme l'action réciproque entre deux pays, deux « sociétés ». Ce découpage spatial unit tout comme il sépare. La frontière, telle une porte, ouvre sur une nouvelle culture ou de nouveaux territoires, cependant elle ferme, détourne le regard de la société qu'elle encercle. La frontière est donc aussi un « évènement psychique » (Simmel, 2010, p. 610) de délimitation spatiale entre positif et négatif, bon ou mauvais. Cette séparation reste une structure fragile et sensible aux actions réciproques des pays ou états concernés et qui engendrent de possibles transformations spatiales. La frontière n'est donc pas exclusivement une décision arbitraire sur le territoire, mais la démonstration d'une socialisation.

Un autre court excursus de *Sociologie* qui nous semble important d'aborder dans notre mémoire : celui sur l'étranger. Cette parenthèse de sept pages complète les réflexions que nous avons colligées sur la frontière, car le principe de l'altérité découle de celle-ci.

3.2.2 L'étranger

D'emblée, Simmel fait une distinction entre le vagabond voyageur « qui vient un jour et repart le lendemain... [et] celui qui vient un jour et reste demain. » (2010, p. 663) Le sociologue expose alors ce que l'étranger provoque dans la sphère sociale et

comment les interactions peuvent être observées entre l'individu d'un groupe précis et celui (l'étranger) qui tente d'en faire partie. Il y a un jeu de proximité et d'éloignement : l'étranger est près du groupe social dans ses similitudes professionnelles, humaines, nationales ou sociales. Toutefois, il est lointain, car le groupe ne partage que *certaines* qualités générales, et que ce sont les nombreuses différences qui apportent cette notion d'étrangeté.

Simmel décrit l'étranger comme le commerçant juif européen du début du 20^e siècle : il n'a pas possession du territoire qu'il foule, mais il interagit suffisamment dans le cercle social pour être reconnu comme individu. L'étranger est donc un « composé spécial de proximité et d'éloignement, d'indifférence et d'engagement » (Simmel, 2010, p. 665), ce qui, pour Simmel, lui confère un statut d'homme objectif au sein du groupe social. L'étranger est plus libre moralement, car il n'a pas d'attaches au sein du cercle social, bien qu'il participe à la dynamique de celui-ci. *L'Excursus sur l'étranger* permet donc de mettre en lumière cette socialisation particulière qu'apporte l'étranger : c'est « la conscience de n'avoir en commun que le simple universel [qui] met davantage en relief justement ce qui n'est pas commun. » (Simmel, 2010, p. 667)

En bref, les réflexions de Georg Simmel serviront de base pour explorer l'aspect sociologique de notre sujet. Ses écrits sur la notion de frontière, adjoints à ceux sur l'étranger, apportent un autre point de vue sur la frontière dans le western contemporain : elle n'est plus cet obstacle à franchir pour la création d'un pays (en l'occurrence, les États-Unis). Elle se retrouve dorénavant dans les limites que peuvent s'imposer les individus; dans les « actions réciproques » entre deux sociétés ou bien dans les « événements psychiques » d'une délimitation positive ou négative d'un espace sociologique.

Si Simmel a été l'un des pionniers à interroger la notion de frontière en sociologie, des auteurs contemporains poursuivent sa réflexion. Dans une perspective d'actualisation des travaux simmeliens, l'anthropologue Michel Agier propose de revoir les différentes formes de frontières à l'heure de la mondialisation, de la politisation et de la militarisation des zones frontalières. Du même coup, Agier propose aussi une mise à jour de la figure de l'étranger.

3.3 La condition cosmopolite, Michel Agier (1953 —)

Michel Agier concentre présentement ses recherches sur les zones frontalières. Il enquête sur la notion d'altérité et la formation des espaces de frontières en observant les espaces réservés aux personnes en transit ou refusées à l'entrée d'un pays, comme les réfugiés, les clandestins ou les exilés. Michel Agier est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Gérer les indésirables* (2008), *Le couloir des exilés* (2011) et *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire* (2013)¹⁴. Ses ouvrages présentent une perspective contemporaine de la frontière, à l'instar des deux films de notre corpus. Les réflexions de cet anthropologue tiennent compte des nouvelles problématiques de la politisation des frontières qui produisent « une nouvelle figure de l'étranger, définie selon une altérité non pas culturelle ou ethnique, mais biopolitique et ainsi radicale. » (Agier, 2012 p. 88)

¹⁴ LeVasseur, V. Compte rendu du livre de Agier M. *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire* Coll. « Sciences humaines ». Paris : Éditions La Découverte, 2013. *Anthropologie et sociétés* – Vol. 37, 2013.

3.3.1 La frontière

Agier repense les frontières à la lumière de la mondialisation, où la structure binaire de la frontière présente l'autre comme un danger à l'intégrité de l'habitant, éclipsant le constat qu'il n'existe pas de « je » sans le « tu ». C'est *eux* contre *nous* : d'où cette lutte pour le territoire et l'espace de vie communs. Dans le western contemporain, cette idéologie – au sens de Stuart Hall – est exprimée à travers la figure de l'étranger. Ainsi, cette séparation « nous/eux » repose sur une vision négative de la diversité et se traduit par l'apparition de murs aux frontières. Cette condition menace la subjectivité et l'autre : c'est la négation de l'altérité. Agier actualise l'idée des deux facettes de la porte – et de la frontière – chez Simmel : d'un côté il y a l'étranger, cet inconnu menaçant le territoire (la porte qui se ferme), et de l'autre, le *sujet-autre* venu de l'extérieur et qui pousse à réfléchir au monde, à l'autre et à soi (la porte qui s'ouvre).

Michel Agier explique que dans les camps de réfugiés ainsi qu'aux frontières, il y existe un troisième monde, comme un tiers état né de la condition de frontière. Dans ces « situations de frontière » prend naissance la condition cosmopolite, il « se passe le changement, du point de vue des politiques comme des pratiques [...] [et] [...] s'initient les transformations des personnes, des cultures et des mondes sociaux. » (Agier, 2013, p. 79) La complexité de la frontière est loin de ce que présente la théorie de Turner, car la conquête du territoire américain ne s'est pas faite sans heurts. Contrairement à ce que suggère à l'époque de la Conquête le *mythe de la frontière*, les pionniers ne se sont pas approprié un territoire inoccupé. Ainsi, une culture particulière existe à la frontière, comme un troisième pays, né d'un choc de deux cultures. Une région riche en culture, en identités, en plus d'être plurilingue.

3.3.2 L'étranger

Dans *La condition cosmopolite* (2013), Michel Agier actualise la notion d'étranger à l'ère de la mondialisation. Il présente celui-ci comme un « homme-frontière », l'homme déterminé par la politisation des espaces frontaliers. Agier présente quatre différentes formes d'homme-frontière (le errant, le paria, le métèque et l'étranger dans son labyrinthe); quatre visages et épopées des frontières d'aujourd'hui. Ces quatre figures portent toute l'étrangeté relative, qui se veut être une étrangeté évolutive comme l'explique Agier : « Il y a des degrés d'étrangeté différents selon les situations de frontière et selon le moment dans la situation. » (2013, p. 80) Ces types d'hommes-frontière sont tout un chacun l'étranger, mais qui revêt une nouvelle apparence pour chaque situation. L'étranger de Michel Agier est donc un étranger anthropologique qui prend forme dans un territoire frontalier :

L'extraterritorialité est l'illusion première de cet étranger-là : ce qui fonde son étrangeté « radicale » est une altérité biopolitique, produite par le gouvernement « technique » d'une catégorie de population à part. Cette altérité radicale imposée par l'instauration de murs et de barrières plus difficiles à franchir est, en termes relationnels, première par rapport à une différence culturelle qui n'a pas de lieu où être mise à l'épreuve. (2013, p. 87)

C'est, pour reprendre les termes de Georg Simmel, la porte qui se ferme sur le monde extérieur : comment savoir que l'étranger existe s'il est gardé à l'écart et qu'il reste inaccessible? Les murs sont la négation de l'altérité et de l'identité selon Michel Agier, car si l'étranger est annihilé, l'homme ne sait pas qu'il appartient à un groupe social singulier.

Enfin, il nous semble indispensable d'inclure une réflexion contemporaine sur la frontière et l'étranger dans notre cadre théorique. Poursuivant les idées de Georg Simmel, Michel Agier présente des concepts actualisés (frontière, étranger) à l'heure

de la mondialisation humaine. Dans *La condition cosmopolite* (2013), Agier explore et analyse les « situations de frontière » à l'aide d'exemples modernes qui ne sont pas sans rappeler certaines « situations de frontière » présentes dans notre corpus. De nos jours, la frontière reste un lieu d'interactions, mais se trouve changée par la politisation et la militarisation de son espace.

Nous avons vu que la théorie de la frontière de Frederick Jackson Turner avance que la frontière est le lieu de naissance de la société américaine. Puis nous avons examiné les figures de la frontière et de l'étranger selon la perspective sociologique de Georg Simmel et anthropologique de Michel Agier. Dans le chapitre 4, nous allons d'abord présenter les deux films qui constituent notre corpus, soit *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada*. Nous exposerons les éléments principaux sur la production de ces films, sur leurs réalisateurs, ainsi que les motifs qui nous ont amenés à sélectionner ces œuvres. Ensuite, nous aborderons la démarche et la méthodologie que nous avons déterminées pour infirmer ou confirmer notre hypothèse. Nous mettrons en lumière l'intérêt d'une analyse esthétique et des concepts proposés par Jacques Aumont et Michel Marie. Par la suite, nous expliquerons l'importance d'une analyse anthro-sociologique de ces films à l'aide des concepts de Hans Belting et Georges Didi-Huberman.

CHAPITRE IV

MÉTHODOLOGIE ET CORPUS

Comme nous avons précisé précédemment, ce sont les actions réciproques (ou socialisation) à la frontière qui suscite notre attention dans le genre du western. Nous avons déterminé qu'une approche anthropo-sociologique nous permet de mieux cerner les notions de frontière et d'étranger. Nous avons d'abord investigué les écrits de Georg Simmel pour ces réflexions sociologiques pionnières sur l'étranger et la frontière. Puis, dans une perspective anthropologique, nous avons choisi Michel Agier pour sa vision contemporaine de l'altérité et de la frontière. Deux auteurs, deux époques : ceci nous permet de comparer sociologiquement et historiquement la figure de l'étranger en « situation de frontière » dans le western contemporain.

Dans ce chapitre, nous allons d'abord préciser les critères de sélection de notre corpus, présenter les œuvres qui constituent notre corpus et finalement, nous aborderons la démarche et la méthodologie que nous avons choisies pour infirmer ou confirmer notre hypothèse.

4.1 Corpus

Toujours dans l'optique de répondre à notre question de recherche (*Quelles formes prennent la frontière et la figure de l'étranger dans les deux westerns contemporains états-uniens No Country for Old Men et The Three Burials of Melquiades Estrada?*), il a fallu établir un corpus de films à partir de critères d'élaboration, afin de « respecter certaines règles, grâce auxquelles il [l'analyste] s'assure que les messages effectivement analysés représentent adéquatement l'ensemble des messages qu'il

aurait souhaité étudier. » (De Bonville, 2006, p. 101) Présentons d'abord ces critères précis et ensuite exposons les films choisis.

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi de nous concentrer sur le genre du western. Tout d'abord, nous n'avons considéré que des longs-métrages de fiction. Les films sélectionnés doivent répondre esthétiquement aux codes du genre : dans les lieux, les costumes, les personnages et les ambiances évoqués. Pour notre corpus, nous avons aussi déterminé une période spécifique s'échelonnant entre l'année 2000 et 2014, et la production ne devait pas être une reprise (*remake*). Finalement, l'action du film doit se dérouler à la frontière Mexique-États-Unis. Notre choix s'est donc arrêté sur deux œuvres originales : *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005) et *No Country for Old Men* (Ethan et Joel Coen, 2007).

Ces films possèdent les critères énoncés ci-dessus : ce sont des westerns, car ils répondent à une majorité de codes spécifiques, ils ont été produits dans la période déterminée entre 2000 et 2014, ce sont des œuvres inédites et l'action se déroule dans la zone frontalière États-Unis – Mexique.

Nous devons préciser que les films sélectionnés dans notre corpus sont des productions américaines (*The Three Burials* est une coproduction États-Unis-France). Nous avons privilégié le point de vue états-unien, car comme évoqué dans notre cadre théorique, nous explorons l'évolution de la frontière américaine (la théorie de *The Frontier*). Ceci explique donc pourquoi nous n'avons pas choisi des productions de nationalités autres qu'américaines et nous n'avons pas « l'intention de généraliser les résultats de recherche à une catégorie de médias ou à un ensemble de phénomènes ». (De Bonville, 2006, p. 103)

Nous allons maintenant présenter les films constitutifs de notre corpus, en détaillant la production des films *The Three Burials of Melquiades Estrada* et *No Country for Old Men*.

4.2 *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005)

Diplômé de l'université de Harvard, Tommy Lee Jones n'est pas destiné à devenir acteur, bien qu'il joue au théâtre depuis sa jeune adolescence. Lorsqu'il termine ses études, il tente sa chance estimant plus agréable de jouer la comédie qu'avoir un « vrai » emploi. Il enchaîne les rôles avec succès, travaillant avec Oliver Stone, Joel Schumacher et Ron Howard entre autres. Avouant s'être fait cadeau d'un rôle qu'il a toujours voulu jouer, l'aspirant réalisateur a choisi une équipe expérimentée pour l'épauler dans la production de son premier film, sorti en 2005, *The Three Burials of Melquiades Estrada*. L'œuvre est a priori une œuvre collective, car la diégèse du film est née lors d'une partie de chasse entre Tommy Lee Jones (réalisateur et acteur), Guillermo Arriaga (scénariste) et Michael Fitzgerald dans le territoire frontalier du Texas.

Le scénario de *The Three Burials of Melquiades Estrada* est inspiré d'un véritable fait divers publié en 1997, sur un Mexicain adolescent, originaire de l'ouest du Texas. Le jeune est abattu par les Marines lors d'un contrôle antidrogue alors qu'il garde les chèvres du troupeau familial. Guillermo Arriaga, Mexicain lui aussi, est un passionné de la région frontalière mexicano-américaine : de là l'intérêt pour le scénariste de creuser l'histoire de la culture particulière que partage le sud des États-Unis avec le nord du Mexique. Pour interpréter les personnages de son film, Jones fait appel à des acteurs chevronnés, mais peu connus du grand public. Certes, les spectateurs reconnaissent le visage du chanteur country Dwight Yoakam (qui interprète le Sheriff

Belmont) et l'actrice Melissa Leo (Rachel), mais les noms de Barry Pepper (Mike Norton), Julio Cedillo (Melquiades Estrada) et January Jones (Lou Ann Norton) sont moins familiers.

Malgré la solide distribution et les artisans réputés qui constituent l'équipe, la production a de la difficulté à trouver du financement. Faute d'argent américain, Tommy Lee Jones se tourne vers l'Europe où la maison de production de Luc Besson (EuropaCorp) décide de financer son projet. Pour les lieux de tournage, le réalisateur a une idée précise des images qu'il désire filmer et favorise un territoire aride et dur, à l'instar de cette partie du territoire américain. Tommy Lee Jones, originaire de San Sabas au Texas, connaît bien cette région et décide de mettre à disposition pour les besoins de la production les 4 000 acres de son ranch à San Antonio. L'équipe fait face à plusieurs difficultés durant le filmage, la chaleur de l'été texan et l'éloignement des plateaux rendant le travail ardu. (EuropaCorp, 2005) *The Three Burials of Melquiades Estrada* a été récompensé à Cannes avec deux prix : celui du *Meilleur Acteur* (Tommy Lee Jones) et du *Meilleur Scénario* (Guillermo Arriaga). Le film connaît aussi du succès dans différents festivals, dont les Independent Spirit Awards et les Satellite Awards. Bien que les recettes finales du box-office restent modestes, *The Three Burials of Melquiades Estrada* obtient un bon succès en 2004 à sa sortie en salles américaines – particulièrement pour un film de production indépendante. (AFI, 2014) L'œuvre de Tommy Lee Jones est aujourd'hui considérée comme un nouveau classique du genre western.

4.2.1 Motifs du choix de *The Three Burials of Melquiades Estrada*

Le choix de ce film dans notre corpus s'est vite imposé de lui-même. Tommy Lee Jones traite de sujets qui touchent directement notre recherche. *The Three Burials of*

Melquiades Estrada présente une nouvelle forme de frontière, où les peuples se croisent et s'entremêlent. Le film développe la notion d'étranger selon ce qu'Agier décrit dans *La condition cosmopolite* (2013), c'est-à-dire une « altérité biopolitique, produite par le gouvernement "technique" d'une catégorie de population à part. » (2013, p. 87) Les personnages de *The Three Burials of Melquiades Estrada* évoluent dans une « situation de frontière » contrôlée par une organisation paramilitaire qu'est la police des frontières (*border patrols*). Celle-ci développe « une propagande antimigrants très efficace » (Agier, 2013, p. 15) qu'incarne le protagoniste Mike Norton. La mise à l'écart de l'étranger provoque son étrangeté « radicale », qui fait de lui un paria (les Mexicains étant souvent persécutés à la frontière).

Cependant, Jones présente l'envers de la pièce en incluant des scènes de fraternité et d'entraide entre les deux peuples (américains et mexicains). Si la frontière dépeinte au début du film semble être celle d'une frontière close, au fil des scènes elle devient un espace transculturel où la culture mexicaine se mêle au style de vie états-unien. Comme le décrivent Alicia Ramos Jordán et Marco Valesi :

It opens a space where our own identity constatly changes in accordance with inherited perspectives, and changing forces that affect social reality. For almost two centuries, Mexican and North American people have been mingling along the border thus producing a culture that is Mexican and American at the same time. (Jordán et Valesi, 2012, p. 239)

The Three Burials of Melquiades Estrada rassemble de nombreux éléments d'une frontière moderne et cosmopolite qui donnent à voir une certaine réalité de l'espace transfrontalier *amexicain*. D'autres personnages et « situations de frontière » du film – que nous analyserons plus loin dans notre mémoire – viennent conforter notre choix d'inclure *The Three Burials of Melquiades Estrada* dans notre corpus.

4.3 *No Country for Old Men*, (Joel et Ethan Coen, 2007)

No Country for Old Men, réalisé par les frères Ethan et Joel Coen, est sorti en salles aux États-Unis en 2007. Souvent identifiés à la vague néo-hollywoodienne, les frères Coen sont reconnus pour leur exploration des genres dans leur cinématographie. Reprenant des codes de la grammaire classique du cinéma, les deux frères créent des films qui se distinguent par un récit enveloppé de mystère, où très souvent une certaine noirceur plane. Malgré la violence de leurs films, les frères Coen intègrent cette touche d'humour caustique qui leur est propre et qui les distingue de leurs collègues d'Hollywood. Leur cinématographie innove par des cadrages inhabituels et souvent poétiques. Le succès des frères Coen provient de leur inventivité et de leur façon originale de raconter une histoire simple. Il faut mentionner qu'ils sont à la fois réalisateurs, monteurs (sous le pseudonyme Roderick Jaynes) et producteurs de leurs films : ce qui laisse une grande liberté à leur créativité. Le long-métrage *No Country for Old Men* s'inscrit dans une suite logique des productions des frères Coen. Ce film reprend plusieurs codes de la cinématographie américaine, du film noir à la comédie, du road-movie au western; si bien que plusieurs critiques n'arrivent pas à le classer.

Pour les deux frères, l'ouest du Texas est visuellement magnifique, mais aussi hanté par un violent passé et qui se reflète dans la psychologie des personnages. De ce fait, le choix de la distribution a été influencé par cet aspect du film : les frères Coen ont recruté un Texan d'origine, Tommy Lee Jones pour interpréter le rôle du shérif Tom Bell. Josh Brolin, qui interprète Llewelyn Moss, a lui aussi été élevé sur un ranch à l'instar de son personnage. Quant au personnage du psychopathe étranger Anton Chigurh, il fallait un acteur capable de jouer le Mal, mais en lui insufflant une part d'humanité. Les frères ont immédiatement pensé à Javier Bardem, rôle qui lui a valu l'Oscar du meilleur acteur de soutien.

L'idée de porter à l'écran cette adaptation du roman de Cormac McCarthy est venue par leur ami et producteur Scott Rudin, persuadé que les Coen aimeraient l'œuvre de McCarthy. Le scénario d'Ethan et de Joel Coen est d'ailleurs fidèle au livre, de même que tous les endroits où le tournage a eu lieu. Le texte de McCarthy se déroule au Texas, à la frontière du Mexique, ce qui est pour les deux cinéastes un élément crucial dans l'histoire. Majoritairement filmé en extérieur, le tournage s'est effectué de mai 2006 à août 2006, dans des locations à Marfa au Texas et ensuite dans la région de Santa Fe au Nouveau-Mexique. (Gill et al., 2007)

Lors de sa sortie américaine, le film reçoit d'excellentes critiques, ce qui a pour effet d'attirer les foules dans les salles où le film est projeté. En six mois d'exploitation, les recettes totales sont de plus de soixante-quatorze millions de dollars et le travail des frères Coen est récompensé par plusieurs nominations pour de prestigieux prix. Si le film ne remporte pas la Palme d'Or à Cannes, il brille cependant aux Oscars et s'empare de quatre statuettes, dont celle du meilleur film. (IMDB, 2014)

4.3.1 Motifs du choix de *No Country for Old Men*

Nous avons choisi d'intégrer ce film à notre corpus, car il aborde une période cruciale de la société américaine : l'époque prémilitarisation de ses frontières. *No Country for Old Men* interroge les formes élémentaires de la frontière telles que présentées par Michel Agier en dépeignant ses dimensions relatives : le temps (le questionnement du shérif Tom Bell sur l'époque des *old timers*, sur les mœurs qui changent), le monde social (le film se déroule en 1980, la guerre du Vietnam a laissé des traces et la crise économique que vivent les États-Unis bouleverse le pays) et l'espace (de plus en plus de Mexicains immigrer au nord et le gouvernement se doit d'agir devant cette situation devenue quasi incontrôlable). Par ailleurs, le film des frères Coen propose

une réflexion sur l'étranger par le biais du personnage d'Anton Chigurh, qui incarne les craintes et appréhensions des Américains. Chigurh est à la fois cette idée de la violence et du changement social, provoqué par la peur de l'inconnu. *No Country for Old Men* a toute sa place dans notre corpus, car il annonce ce que la peur peut provoquer comme changements (géographiques, militaires, politiques) dans la zone frontalière et dont on retrouve des échos dans l'œuvre de Tommy Lee Jones, *The Three Burials of Melquiades Estrada*.

Dans la suite de ce chapitre, il nous semble important de préciser notre démarche de recherche scientifique dans le cadre de ce mémoire. Nous allons donc expliquer l'heuristique d'une analyse de contenu dans notre démarche et comment l'analyse anthropo-sociologique complète l'analyse esthétique de notre corpus.

4.4 Méthodologie

4.4.1 Démarche inductive

Nous avons établi que la démarche inductive est celle qui convient le mieux à notre sujet, car elle nous permet « de procéder à des observations particulières de la réalité étudiée, de regarder, de chercher à tout voir si possible, à tout entendre [...], puis d'en induire des énoncés généraux (des concepts, des hypothèses, des théories, des lois...) qui rendent compte de la réalité. » (Depelteau, 2000, p. 56) Dans notre cas, il s'agit de regarder, décortiquer et analyser deux films westerns contemporains, pour ensuite observer comment les figures de la frontière et de l'étranger sont représentées. Pour ce faire, nous emploierons l'analyse de contenu, déclinée sous forme d'analyse filmique.

4.4.2 Analyse de contenu

Afin d'appréhender notre sujet, nous avons déterminé qu'une analyse de contenu s'avérait être la méthodologie appropriée pour notre recherche, car

L'analyse de contenu a pour but de connaître la vie sociale à partir de cette dimension symbolique des comportements humains. Elle procède de traces mortes, de documents de toutes sortes, pour observer des processus vivants : la pensée humaine dans sa dimension sociale. Cette pensée peut être appréhendée à l'échelle individuelle ou collective et conceptualisée, notamment, dans une théorie des idéologies ou encore, une théorie des représentations sociales. (Gauthier, 2003, p. 358)

Pour ce faire, nous avons choisi de procéder par deux types d'analyse qualitative de nos sujets filmiques : analyse esthétique et analyse anthropo-sociologique. Dans un aspect plus général, nous examinons d'abord la portée esthétique des œuvres sélectionnées. Ce premier travail de compréhension du film est essentiel dans notre cas, car les réalisateurs concernés (les frères Coen et Tommy Lee Jones) sont réputés pour leur implication totale dans la création du film (du scénario en passant par le montage que Ethan et Joel Coen font eux-mêmes, jusqu'à la promotion). Il faut aussi mentionner que nous nous penchons sur un genre très codifié dans l'histoire du cinéma. Le western a des codes spécifiques qu'il nous faut identifier pour approfondir notre réflexion.

Ensuite, nous procéderons à l'analyse anthropo-sociologique de chaque film parce que les deux longs-métrages choisis dans notre corpus ont une forte résonance sociologique :

- 1) à l'interne du film (phénomène de la frontière, de l'étranger);

- 2) à l'externe du film en rattachant le corpus à des phénomènes réels (par exemple, le problème de l'immigration clandestine mexicaine aux États-Unis).

4.4.3 Analyse esthétique

Pour mener à bien notre analyse esthétique de notre corpus présenté précédemment, nous faisons appel aux clés d'interprétation que Jacques Aumont et Michel Marie proposent dans *L'analyse des films*. Aumont et Marie suggèrent trois instruments d'analyse filmique : des instruments descriptifs, citationnels et documentaires. (1988, p. 35) Ces instruments nous serviront d'appui à notre argumentation. Voyons d'abord comment Aumont et Marie présentent leurs clés d'interprétation. Nous verrons ensuite comment elles pourront être employées dans notre analyse de corpus.

Instruments descriptifs : Ces instruments servent d'éléments de compréhension et de mémorisation du film. L'analyse descriptive se penche sur le découpage des plans (durée, échelle des plans, montage, la bande-son) (1988, p. 37), la segmentation (les séquences narratives du film) et la description des images du film (afin d'y retracer les éléments informatifs et les éléments symboliques). Aumont et Marie conseillent aussi l'instrument d'analyse descriptive des schémas (présentation des plans et emplacements de caméras), des graphiques (illustrant les critères d'organisation des thématiques du film) et finalement, les tableaux qui permettent de mieux organiser les segmentations du film. (1988, p. 51-52)

Instruments citationnels : Malgré l'évidence de la chose, Aumont et Marie précisent que le meilleur élément de citation d'un film est l'extrait de film, mais qu'il est difficile à citer dans un document écrit. Dans notre cas, nous avons l'opportunité d'avoir un jury ayant déjà pris connaissance des films étudiés et c'est à cet effet que les photogrammes sont un élément de citation tout indiqué pour notre projet de recherche. Il permet l'arrêt sur l'image afin d'observer certains aspects plus analytiquement. Le photogramme est un aide-mémoire fidèle au contenu du film proposé. D'autres moyens de citations tels que la bande-son et des croquis peuvent être utilisés au besoin. (1988, p. 56, 57, 61)

Instruments documentaires : Ces instruments rassemblent des données factuelles extérieures au film. Ces données peuvent provenir d'une période antérieure à la production (scénario, budget, lieux de tournage, entrevues de *making of*) ou postérieure à la diffusion (réception par le public ou par la critique, entrevues ou carnet de promotion, autres analyses sur le film). Ces instruments d'analyse documentaire sont d'un grand intérêt dans l'interprétation anthropo-sociologique d'une œuvre cinématographique.

Ces instruments d'analyse filmique nous servent donc à examiner le film pour le voir sous tous les angles possibles. Ils aident à la compréhension et servent d'aide-mémoire citationnel.

À ces instruments descriptifs se joignent les instruments documentaires (lieux de tournage, *making of*, entrevues, autres analyses sur le film, etc.) qui complètent l'analyse avec des éléments externes, mais qui ont une incidence sur le film. Par

exemple, dans notre recherche, puisque la frontière est un élément central de notre problématique, les lieux de tournage font aussi partie des éléments à considérer dans notre analyse. Ces instruments descriptifs sont aisément retrouvés dans les bases de données ou les catalogues en ligne de la Bifi (*Bibliothèque du film*), de l'AFI (*American Film Institute*) et de la FIAF (*Fédération internationale des archives du film*), sous forme de revue de presse ou de notice catalographique. Nous cherchons donc, avec des éléments fournis dans des documentaires ou récits de tournage, à voir comment ces éléments externes peuvent influencer la production. Nous comptons mobiliser les instruments d'analyse esthétique fournis par Aumont et Marie pour approfondir notre analyse de contenu de notre corpus.

4.4.4 Analyse anthropo-sociologique

En lien avec notre cadre théorique, nous enrichirons l'analyse esthétique d'une analyse anthropo-sociologique de notre corpus. L'analyse de film peut servir de point de départ pour l'analyse de la société, mais il faut « interroger le film en tant qu'il offre un ensemble de représentations renvoyant directement ou indirectement à la société réelle où il s'inscrit. » (Vanoye et Goliot-Lété, 1992, p. 44) Les films ne sont pas le miroir de la société, car ils représentent une mise en scène de celle-ci. L'œuvre reste le point de vue d'un auteur et celui-ci peut choisir d'idéaliser ou de distordre certains éléments du discours social.

Notre démarche est anthropologique d'une part « parce que ce sont les hommes qui ont fabriqué et qui continuent encore de fabriquer des images » (Belting, 2004, p. 8)

et parce qu'« À travers elles, l'homme représente la conception qu'il se fait du monde et qu'il veut donner à voir à ses contemporains. » (Belting, 2004, p. 8) Ce que Georges Didi-Huberman confirme : « L'image est faite de *tout* : façon de dire sa nature d'amalgame, d'impureté, de choses visibles mêlées à des choses confuses, de choses leurrantes mêlées à des choses révélatrices, de formes visuelles mêlées à la pensée en acte. » (2012, p. 85) Il faut aussi prendre un certain recul face à l'image et Didi-Huberman nous met en garde, car les images sont aussi teintées d'un discours parce qu'elles sont issues d'un appareil optique et « il n'y a pas d'appareils optiques sans appareils institutionnels, il n'y a pas de cadres esthétiques sans cadres politiques ». (2012, p. 72) Ceci étant dit, les images cinématographiques, en tant que créations, ne restent pas qu'une pure fiction, car elles suggèrent des lieux, des histoires, une conception de la réalité (dans notre cas, il s'agit de l'histoire de l'Ouest américain). Que ce soit une histoire vieille d'il y a un siècle ou contemporaine, cette vision repose sur l'expérience du réel créé par l'illusion filmique. Le spectateur s'identifie donc à une situation imaginaire d'où peut émerger une « symbolique ». Hans Belting mentionne qu'il « peut arriver qu'une fiction serve si bien certains mythes actuels de la société qu'il devient difficile de la distinguer de la réalité [...] » (2004, p. 105) Souvent, la mémoire mélange les histoires entre celles que nous avons vécues et celles qui nous sont racontées. Belting précise :

« L'imaginaire collectif, que nous ne savons plus guère distinguer de l'imaginaire individuel, s'est gorgé d'une profusion d'images qui nous ont été fournies par la fiction, et donc par le cinéma aussi bien. [...] Dans notre mémoire se sont accumulées des images qui sont marquées par le sceau temporel d'une situation historique, même si c'est par et pour la fiction d'un film qu'elles ont été générées. » (2004, p. 105)

Ce qui est effectivement le cas des westerns et de l'histoire du Far West américain : le caractère historique de ce genre cinématographique porte à confondre réalité et

fiction. La profusion de véritables personnages et de légendes dans les canevas des films a contribué à l'émergence de « l'écran de la mémoire », que Marc Augé définit comme la mémoire qui « mélange les histoires : celles que nous avons vues passer et celles que nous nous racontons. » (1998, p. 83)

Le caractère sociologique de notre démarche est inhérent à notre cadre théorique, car nous avons choisi d'analyser la figure de l'étranger dans la perspective de Simmel et d'Agier. De plus, dans son chapitre « Analyse filmique et histoire sociale » de son ouvrage *Sociologie du cinéma*, Pierre Sorlin propose que le cinéma mette en évidence des éléments de la société comme les ambiguïtés politiques, les systèmes relationnels (les modèles, les rôles et les rapports sociaux), les luttes sociales. (Sorlin, 1977)

Après avoir présenté les films qui constituent notre corpus, *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada*, nous avons exposé la pertinence d'effectuer une analyse de contenu. Nous avons déterminé les deux types d'analyses qualitatives de nos sujets filmiques : l'analyse esthétique et l'analyse anthropo-sociologique.

Dans le chapitre 5, nous allons présenter une analyse de trois extraits pour chacun des deux films de notre corpus. Nous expliquerons d'abord les raisons qui ont motivé le choix de ces extraits, puis nous effectuerons une analyse esthétique et anthropo-sociologique de ceux-ci, comme mentionné précédemment dans ce chapitre. Ces analyses seront suivies d'une analyse comparative des deux films qui souligneront les éléments congénères de la frontière et de la figure de l'étranger. À la lumière de ces analyses, nous pourrons vérifier si notre hypothèse est confirmée ou infirmée.

CHAPITRE V
ANALYSE DE *NO COUNTRY FOR OLD MEN*
ET *THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA*

Dans ce chapitre, nous débiterons par une analyse esthétique de trois extraits de *No Country for Old Men* et de *The Three Burials of Melquiades Estrada* – six extraits au total – en utilisant les instruments d'analyse (descriptifs, citationnels et documentaires) que Jacques Aumont et Michel Marie suggèrent dans *L'analyse des films*. Puis, nous ferons une analyse anthropo-sociologique de ces mêmes extraits qui nous permettra de dégager des éléments de la société américaine (l'immigration clandestine mexicaine, l'espace transfrontalier politisé et militarisé) et de constater comment ces films représentent la frontière et la figure de l'étranger. Nous terminerons avec une analyse comparative des deux films qui confirmera ou infirmera notre hypothèse, à savoir que *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada* déploient une frontière moderne et que la figure de l'étranger dans les deux longs-métrages représente des enjeux sociaux, économiques, politiques et culturels.

Avant de poursuivre, il nous semble pertinent d'expliquer les motifs du choix de ces extraits. Nous avons sélectionné ces séquences entre autres pour leur valeur esthétique, car elles illustrent bien l'évolution du western contemporain. Ces scènes montrent des éléments du décor des westerns classiques (le désert, les montagnes de rocs, les grands espaces), mais avec des apports modernes (véhicules motorisés, des routes pavées, des corps policiers équipés technologiquement avec des radios et des hélicoptères).

Nous avons aussi choisi ces extraits pour leur portée anthropo-sociologique qu'ils ont. Les dialogues ou les événements qui s'y déroulent témoignent de « situations de frontière » (militarisation, cartel de drogue, immigration clandestine). De plus, ces séquences donnent à voir la figure de l'étranger sous un autre aspect que celle de l'Indien, les protagonistes devenant eux-mêmes des étrangers (dans *The Three Burials of Melquiades Estrada*).

Ce sont ces motifs qui ont guidé notre choix dans la sélection des extraits de notre corpus. Ces extraits s'avèrent riches dans leurs formes et leurs contenus permettent une analyse esthétique et anthropo-sociologique significative.

5.1 *No Country for Old Men*

Le film, qui se déroule en 1980, est une chasse à l'homme se déployant à la frontière désertique américano-mexicaine. L'intrigue se résume ainsi : Llewelyn Moss s'approprie un butin découvert sur une scène de crime. Aussitôt, il est pourchassé par Anton Chigurh, un tueur à gages engagé par un cartel de drogues afin de retrouver la mallette remplie d'argent saisie par Moss. Les deux protagonistes sont poursuivis par le vieux shérif Tom Bell, qui se doit de freiner le carnage provoqué par Chigurh et ainsi sauver la vie de Llewelyn Moss.

Avant de présenter les analyses descriptives et anthropo-sociologiques des extraits sélectionnés, nous allons exposer les éléments documentaires. Ils permettront une mise en contexte de l'époque où se déroulent les événements du film. Ces éléments documentaires sont communs à tous les extraits du même film, nous n'y reviendrons pas pour chaque scène analysée.

5.1.2 Les éléments documentaires

Le shérif Bell est le personnage principal de ce film, bien qu'il puisse sembler que ce soit Llewelyn Moss qui tienne ce rôle. Le titre du film, *No Country for Old Men* (en français, *Non, ce pays n'est pas pour le vieil homme*) est une adresse directe au personnage vieillissant interprété par Tommy Lee Jones. Le film dépeint un paysage westernien en bouleversement : le discours de Bell représente celui de toute une nation, qui, dans les années 1980, vit une grave crise sociale et économique. La *Savings and loan crisis* frappe les banques, l'OPEP voit le prix du pétrole chuter drastiquement et le taux de chômage n'a pas été aussi élevé que depuis le krach boursier de 1929. À cette époque, le trafic de drogues s'accroît à la frontière *américaine* et par conséquent, le crime augmente. Les premiers cartels mexicains deviennent plus puissants sous l'alliance de Pablo Escobar et de Miguel Gallardo. Ils font traverser la drogue colombienne aux États-Unis par le territoire mexicain, suite à un embargo des routes maritimes. (Desbiens, 2004)

Tout au long du film, le shérif Bell exprime qu'il ne sait plus comment composer avec cette réalité nouvelle. Ses interrogations rejoignent celle d'un peuple au sortir de la guerre du Vietnam; guerre qui a amoindri moralement et financièrement le pays. D'importantes déchirures sociales ont affaibli la cohésion sociale des Américains et cette fois, il ne suffit plus de brandir le *mythe de la frontière* (*The Frontier*) pour rappeler les troupes à l'ordre. (Fohlen, C., Foucrier, A. et Toinet, M-F. [s. d.])

5.2 Extrait 1 (00 : 00 : 38 à 00 : 02 : 45)

5.2.1 Les éléments descriptifs et citationnels

L'œuvre des frères Coen s'ouvre sur de magnifiques paysages du désert de la région sud-ouest des États-Unis. Dans la première série de douze plans de grand ensemble fixes, filmés à l'aube, la lumière du jour envahit l'écran à mesure que le shérif Bell narre son histoire.



Figure 5.1 Plan de grand ensemble – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 01 : 40)

Déjà, le ton du genre western est donné : de grandes plaines inhabitées et désertiques composent l'environnement du film. Le climat est poussiéreux et l'atmosphère aride à l'instar du western classique. Les paysages défilent silencieusement et sans musique extradiégétique. Il n'y a que le vent qui accompagne la voix du shérif Bell. L'accent de Bell (ainsi que des éléments géographiques de son discours) nous révèle que l'action se passe au Texas, près de la frontière mexicaine.

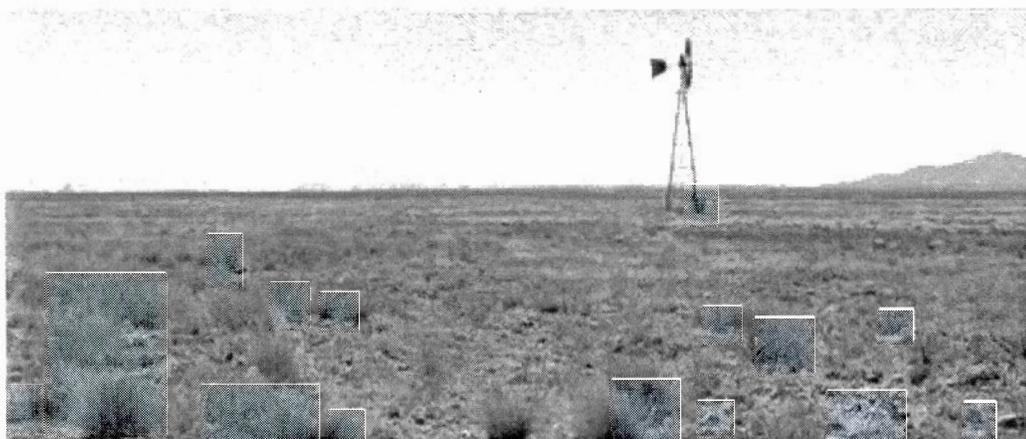


Figure 5.2 Plan de grand ensemble – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 01 : 45)

Dans l'extrait de 2 minutes et 7 secondes, composé de seize plans au total, le vieil homme y expose ses questionnements, confrontant la réalité de l'époque (1980) à celle des *old timers* du bon vieux temps. Bell se remémore que les shérifs d'autrefois ne portaient pas de fusils à la taille, quoiqu'il soit ardu de le croire aujourd'hui. Il nous apprend que son grand-père et son père ont été eux aussi des hommes de loi. Bell, nommé shérif à vingt-cinq ans, travaillait en même temps que son père. Lui patrouillait au sud du Texas, à la frontière; son père plus au nord, dans la région de Plano.

Toutefois pour Tom Bell, les temps changent. Il nous raconte qu'un jour il a mené un jeune homme à la chaise électrique. Le jeune lui a alors avoué qu'il avait longuement planifié son crime et que s'il retrouvait la liberté, il recommencerait. Au moment où Bell termine son monologue et qu'il avoue ne pas comprendre cette aberration, la caméra nous présente Chigurh, arrêté par un jeune policier.



Figure 5.3 Plan large, contre-plongée – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 02 : 11)

Les frères Coen utilisent une légère contre-plongée dans un mouvement « pan » vers la gauche et combiné à travelling avant pour introduire les premiers personnages. Au plan suivant, la caméra s'approche d'eux dans un plan poitrine fixe et le spectateur remarque l'étrange allure d'Anton Chigurh. Le jeune shérif, avec son chapeau beige, rappelle la figure traditionnelle du bon cowboy dans les westerns classiques. Les costumes et le modèle de la patrouille automobile donnent aussi quelques indices sur l'époque du film.

Menotté, Chigurh monte à bord du véhicule de patrouille pendant que le shérif Bell affirme qu'un homme doit être prêt à mourir s'il veut faire ce métier. Bell avoue qu'il ne souhaite pas forcer sa chance devant l'inconnu et la caméra présente une insertion de l'arme de Chigurh : un pistolet pneumatique, utilisé pour l'abattage bovin.

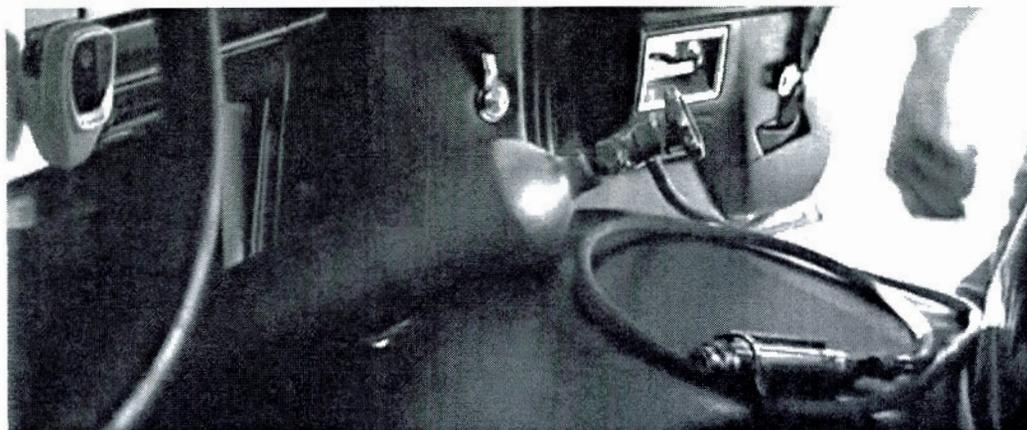


Figure 5.4 Insert, arme d'Anton Chigurh – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 02 : 26)

Un autre plan rapproché nous montre Chigurh dans l'ombre, assis à l'arrière de la voiture de police.



Figure 5.5 Plan rapproché, intérieur auto-patrouille – *No Country for Old Men* (2007)
(00 : 02 : 32)

La séquence se termine sur un dernier plan panoramique de la voiture de police qui s'éloigne sur la route désertique. Sur la bande-son, toujours en voix hors champ, le shérif Bell conclut qu'un homme doit pouvoir remettre son âme entre les mains du hasard et se dire : « *Okay... I'll be part of this world.* »



Figure 5.6 Plan de grand ensemble – *No Country for Old Men* (2007) (00 :02 :39)

5.2.2 L'analyse anthropo-sociologique

Le long monologue de Tom Bell, même hors contexte, est compris comme celui d'un homme usé, qui peine à suivre ce monde changeant. Son discours est une louange au « bon vieux temps » où les choses étaient plus simples. Cependant, les paroles qu'exprime Bell ne semblent pas celles d'un seul homme, mais celles d'une nation qui n'arrive pas à s'adapter aux nouvelles réalités. Cent ans après la Conquête de l'Ouest, le territoire est toujours aussi hostile : les *bandidos* sont de plus en plus présents et la frontière n'est plus capable de les contenir au sud. En parallèle, le peuple américain doit composer avec une crise économique et sociale. Le mythe de la frontière de Frederick Jackson Turner ne représente donc plus la vérité sacrée de la toute-puissance américaine, car le temps a transformé le pays et l'Ouest américain. Il est maintenant envahi par l'Autre, cet étranger « à la fois proche et lointain » (Simmel, 2010, p. 667) qui foule ses terres pour s'y installer et qui signifie que les choses ne sont plus comme avant. Les frontières sont transgressées, voire amenées à

être transformées. Devant cette violence de plus en plus insensée – représentée à l'écran par Chigurh (fig. 3) –, le shérif a perdu ses repères. Il avoue ne pas avoir peur, mais préfère tout de même de ne pas tenter sa chance et éviter de se retrouver devant l'inconnu. Comme le présente Michel Agier,

la situation de frontière s'observe sur des lieux, des moments ou des expériences qui mettent en œuvre une relation avec un « autre », un sujet extérieur qui franchit ou pénètre un espace qui ne lui est pas familier, devenant lui-même le non-familier pour celui qui est là. (2013, p. 40)

De ce fait, le shérif évoque dans son monologue que ce territoire ne lui appartient plus. Ce paysage primitif (fig. 1 et 2) où les animaux sauvages règnent et où la température change constamment est dorénavant envahi par cet Autre (fig. 3), comme un danger surplombant les grands espaces où l'on peine à survivre. *No Country for Old Men* présente une frontière pré-militarisation, au commencement des cartels de drogues mexicains. L'immense territoire est sous l'unique surveillance de la police locale, ce qui en fait un lieu de prédilection pour conclure une transaction illégale.

Tom Bell affirme que « *The crime you see now, it's hard to even take its measure* » : il ne s'agit plus seulement de contrôler ces milieux inhospitaliers comme l'avaient fait ses ancêtres. Il faut maintenant composer avec une nouvelle nature humaine : celle de l'étranger (représenté par Chigurh).

La violence exprimée par Chigurh est probante : il n'exprime ni plaisir ni regrets lorsqu'il exécute ses victimes. De plus, le choix de son arme de mise à mort est lui aussi étrange (fig. 4) : un pistolet pneumatique qui enfonce une tige dans le cerveau de sa victime et qui peut également être transformé en un fusil, assorti d'un silencieux de forme peu commune. Chigurh ne tue pas par devoir ou pour l'argent; mais plutôt par principe et c'est le destin qui décide pour lui.

Le discours de Bell laisse aussi deviner que le « sauvage » se retrouve également dans l'homme blanc. À l'époque des années soixante, dans les films sur la Conquête de l'Ouest, le crime sans raison n'est perpétré que par l'Indien, parfois le Mexicain. Mais ce garçon de la région que Bell envoie sur la chaise électrique confirme que même le Blanc peut commettre un crime; que la raison seule ne peut combattre le mal. De la même manière, la justice est impuissante devant cette violence qui ne prend racine nulle part.

Enfin, les paroles de Tom Bell laissent aussi entrevoir cette désillusion devant l'effondrement des anciennes valeurs dans un monde contemporain. Le shérif ne peut s'empêcher de se comparer aux *old timers*, ceux qui patrouillaient le territoire sans être armés. Ce faisant, il évoque cet Éden disparu qu'était l'Ouest et la frontière de Turner (*The Frontier*) d'il n'y a pas si longtemps. C'est le regard d'un homme et d'un peuple sur les valeurs qui ont bâti sa nation, mais qui ne répondent plus à la réalité de cette nouvelle ère, de ce nouvel espace. Par-dessus tout, Tom Bell incarne les interrogations d'un peuple devant ce nouvel étranger et dont il ne comprend pas les motivations.

Cette scène présente Tom Bell comme un homme qui peine à déchiffrer les changements qui s'opèrent dans sa société. Il exprime l'incompréhension d'une société en pleine mutation et dont les ancrages (ici, la frontière selon Turner) semblent s'effacer. Dans le prochain extrait, nous verrons quels sont les éléments singuliers qui font de Chigurh un étranger dans *No Country for Old Men*. Nous examinerons ses interactions avec le cercle social établi et nous les mettrons en parallèle avec les concepts de Georg Simmel et de Michel Agier.

5.3 Extrait 2 (00 : 20 : 50 à 00 : 25 : 15)

5.3.1 Les éléments descriptifs et citationnels

Cette séquence de 4 minutes 45 secondes est celle où le récit dévoile quel genre d'antagoniste est Anton Chigurh. Bien qu'il nous ait été présenté auparavant, c'est dans cette scène que le spectateur comprend toute la complexité du personnage de Chigurh. L'extrait, constitué de neuf plans, s'ouvre avec un plan d'ensemble du haut d'une grue et nous montre une station-service, le panneau Texaco bien en évidence. Il fait jour et une voiture est immobilisée devant une des pompes. L'endroit semble isolé, voire désert. Le décor rappelle celui des westerns avec des arbres morts, un soleil ardent, un sol poussiéreux et un horizon qui s'étend à l'infini.



Figure 5.7 Plan de grand ensemble – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 20 : 50)

Une coupe franche déplace la scène à l'intérieur de la station-service où un plan américain montre un homme, plutôt âgé, qui se tient derrière le comptoir, calepin à la main. L'image montre l'intérieur d'un banal magasin, avec les accessoires usuels

pour ce type de commerce : collations, cartes routières, pièces de mécanique automobile, souvenirs et autres babioles.



Figure 5.8 Plan américain – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 20 : 57)

Des pas se font entendre et Chigurh entre dans le champ. Un plan rapproché nous montre le visage de Chigurh, alors qu'il demande à l'homme le prix du plein d'essence qu'il vient de faire. Le spectateur prend connaissance de l'étonnante coupe de cheveux de Chigurh. Son habillement, plutôt ordinaire, est constitué d'une chemise couleur brune, d'un manteau et d'un pantalon en denim foncé. Chigurh semble de bonne taille et ses bottes résonnent dans la boutique. Son regard sombre soutient le regard du vieil homme tout au long de la conversation.



Figure 5.9 Plan rapproché – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 21 : 01)

Le vieil homme, qui, au lieu de répondre le montant de la vente, demande à Chigurh s'il pleut là d'où il arrive. Chigurh sourcille à cette question intrusive et le fait comprendre à l'homme en lui répondant sèchement : « What business is it of yours, where I'm from... friendo? » La réplique du marchand, qui avoue que ne faire passer le temps, semble irriter Chigurh davantage.



Figure 5.10 Plan rapproché – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 21 : 16)



Figure 5.11 Plan rapproché – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 21 : 25)

Dans une série de plans rapprochés et montés en champ/contrechamp, la discussion entre les deux prend une étrange direction. Un dialogue sans but confond l'homme qui affirme soudainement à Chigurh qu'il doit fermer boutique, car il fait bientôt nuit (alors qu'à l'extérieur il fait plein jour). Chigurh se met à questionner le vieil homme sur sa vie personnelle et il ne semble jamais fournir les bonnes réponses. L'incompréhension est évidente entre les deux personnages et lorsque le vieil homme avoue qu'il est devenu propriétaire de la place suite à son mariage, Chigurh avale péniblement les noix qu'il mange. Chigurh soupire et un lourd silence s'installe. La tension est palpable, à l'instar d'un duel entre deux cowboys. Le plan suivant est une insertion de la main de Chigurh qui dépose son sachet de noix vide sur le comptoir.

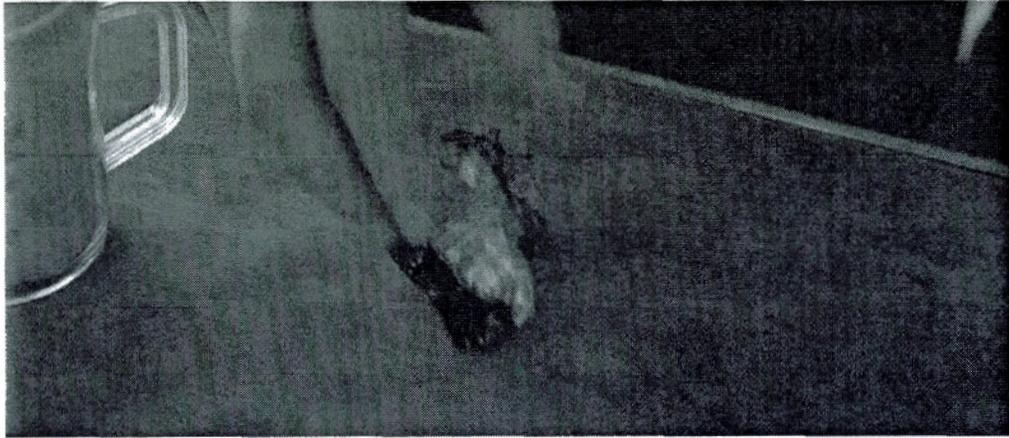


Figure 5.12 Insert, papier d'emballage – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 23 : 30)

La caméra revient sur le vieil homme qui regarde le sachet de noix sur son comptoir. Son visage trahit l'incompréhension et une certaine peur. Chigurh pose cette étrange question au propriétaire : « What's the most you ever lost on a coin toss? » L'homme ne sait pas quoi répondre alors que Chigurh lance une pièce de monnaie. Une insertion montre la main de Chigurh qui cache la pièce.



Figure 5.13 Insert, main d'Anton Chigurh – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 23 : 48)

Un plan rapproché montre Chigurh qui demande de choisir entre pile ou face. Dans une autre série de plans rapprochés (du même angle que précédemment), montés en champ/contrechamp, Chigurh et le vieil homme argumentent sur ce tirage au sort. Il ne veut pas donner de réponse puisqu'il ne sait pas sur quoi il gage. Chigurh reste de marbre et s'entête à lui demander de choisir entre pile ou face. Désespéré, le propriétaire finit par céder et choisit le côté face de la pièce. Une insertion de la main de Chigurh dévoile que l'homme a gagné son pari.

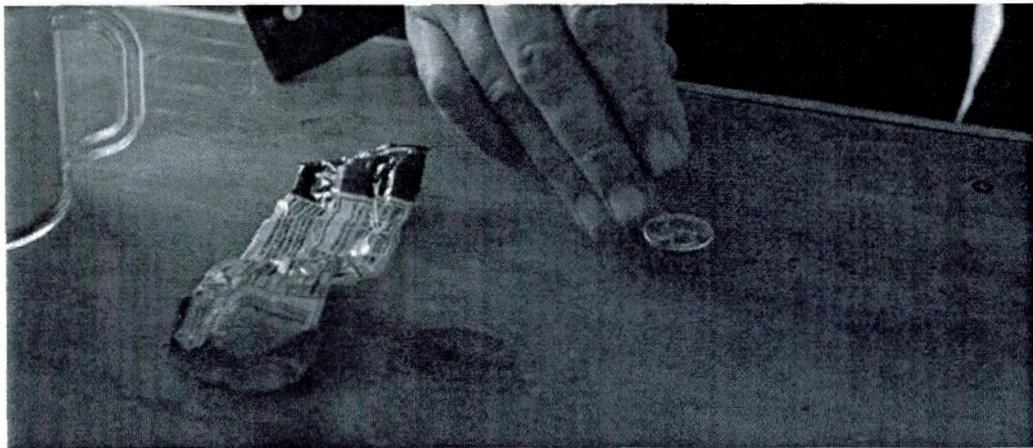


Figure 5.14 Insert, pièce de monnaie – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 24 : 47)

Un plan rapproché revient sur Chigurh qui suggère à l'homme de ne pas mettre *la* pièce dans ses poches, car elle ne serait plus chanceuse. « Not in your pocket. Or it'll get mixed in with the others and become just a coin... Which it is. » Sur ces étranges paroles, Chigurh quitte le commerce, laissant le pauvre homme dubitatif.



Figure 5.15 Plan américain – *No Country for Old Men* (2007) (00 : 25 : 12)

5.3.2 L'analyse anthropo-sociologique

Comme Georg Simmel le fait remarquer, l'étranger partage des éléments généraux en commun avec ses hôtes (homme blanc parlant l'anglais), toutefois, « la conscience de n'avoir en commun que le simple universel met davantage en relief justement ce qui n'est pas commun. » (2010, p. 667) Dans le cas de Chigurh et des autres personnages du film, les différences sont autant comportementales que physiologiques. Son allure (son étrange coupe de cheveux, ses vêtements, son accent indescriptible) trahit sa difficulté à s'adapter au modèle culturel de la communauté. Alfred Schütz explique à propos de l'étranger que

Il lui est ainsi impossible d'intégrer les types personnels qu'il construit dans un portrait de groupe cohérent et de se reposer sur les réponses que ce dernier donne à ses attentes. Encore moins d'adopter ces attitudes typiques et anonymes qu'un membre du groupe est supposé attendre de la part d'un partenaire dans une situation type. Ce qui fait défaut à l'étranger, c'est qu'il ne sait pas instinctivement trouver la bonne distance avec les autres. (2003, p. 35)

Dans la séquence analysée, le vieil homme tente d'avoir une discussion légère avec Chigurh le temps d'une transaction. (Fig. 8, 9) Il lui demande s'il pleut d'où il vient et Chigurh ne saisit pas « l'attitude typique » (répondre oui ou non) à avoir dans cette « situation type » (parler de la température). Son attitude devient encore plus étrange, en posant des questions à l'homme qui lui renvoie ses propres propos vides de sens (« Is there something wrong with anything? » demande le vieil homme).

De cette conversation, il est possible de déduire que « les étrangers ne sont pas vraiment perçus comme des individus » (Simmel, 2010, p. 667) ou des membres de la communauté. Le vieil homme prend rapidement peur et décide tout à coup de fermer boutique. Il veut expulser cet homme (qu'il ne considère pas comme un individu, mais comme une menace physique ou psychologique) de son cercle social et avec qui il n'a pas de similitudes.

Rejoignant les caractéristiques du *métèque* dans *La condition cosmopolite* de Michel Agier (les quatre figures de l'étranger sont l'errant, le paria, le métèque et l'étranger dans son labyrinthe), Chigurh est un « homme-frontière » dans une position d'exclusion/inclusion : « inclusion par le travail [Chigurh est engagé pour retrouver la mallette], exclusion par tout le reste ou presque, [et une] forte individualisation de la vie quotidienne. » (2013, p. 90) Chigurh vit donc selon ses propres principes. Il croit que c'est le destin qui contrôle les actions et les réactions d'une personne. De ce fait, il utilise la technique du jeu pile ou face pour déterminer du sort de ses victimes. (Fig. 13, 14) Il affirme au vieil homme qui refuse de gager, car il ne sait pas ce qu'il met en jeu, que « You've been putting it up your whole life. You just didn't know it. » Chigurh explique à l'homme que c'est le destin qui l'a mené jusque là, que la pièce qui met sa vie en jeu a mis vingt-deux ans à venir jusque dans sa boutique et que maintenant, il faut choisir pile ou face. C'est le destin qui déterminera la fin.

L'homme gagne son pari et prend la pièce pour la mettre dans sa poche. Cependant, Chigurh lui lance une mystérieuse phrase : « Not in your pocket. Or it'll get mixed in with the others and become just a coin... Which it is. » Cette phrase engage plusieurs significations, mais dans ce cas-ci, elle rappelle que l'étranger, malgré ses différences avec les autres individus, reste un élément du groupe. Il fait partie du cercle social par « certaines qualités *générales*, certaines similitudes [...] qui relie de toute façon un très grand nombre [de personnes]. » (Simmel, 2010, p. 666) Chigurh partage des éléments communs avec le vieil homme, mais il reste étranger parce qu'il est un « composé spécial de proximité et d'éloignement, d'indifférence et d'engagement. » (Simmel, 2010, p. 665)

Cette scène présente le personnage d'Anton Chigurh comme un étranger selon les concepts de Georg Simmel, car il n'arrive pas à adopter « l'attitude typique » à avoir dans une « situation type » dans les interactions du cercle social. Il possède les caractéristiques du métèque selon Michel Agier, puisqu'il est dans une position d'exclusion/inclusion (par le travail). Chigurh n'est pas uniquement la figure de l'étranger dans *No Country for Old Men*. Dans l'extrait suivant, Chigurh représente les diverses acceptions¹⁵ que la frontière peut prendre dans un western contemporain.

5.4 Extrait 3 (01 : 37 : 20 à 01 : 39 : 18)

5.4.1 Les éléments descriptifs et citationnels

¹⁵ La frontière mouvante, la frontière entre le passé et le présent et la violence à la frontière.

Cette scène de 12 plans se déroule à 01 : 37 : 20, alors que Tom Bell n'a pu sauver la vie de Llewelyn Moss. Arrivé quelques minutes trop tard sur le lieu du crime, Bell n'a pu que constater le décès de Moss – qui gisait dans son sang.

La séquence de 1 minute 58 secondes s'ouvre sur un plan extérieur de demi-ensemble, alors que Bell sort de la morgue rejoindre un collègue, le Shérif d'El Paso. Il fait nuit, et l'on aperçoit les deux hommes au loin qui discutent. Le Shérif invite Bell à venir prendre un café avant de reprendre la route.



Figure 5.16 Plan de demi-ensemble – *No Country for Old Men* (2007) (01 : 37 : 27)

Coupe franche sur un plan rapproché du Shérif d'El Paso. Bell et le Shérif, chapeau sur la tête, sont assis à une table, un pot à café devant eux. L'ambiance est sombre, mais un éclairage chaleureux rend la scène plus intime. Durant la séquence de champs/contrechamps fixes entre Bell et le Shérif d'El Paso, on distingue quelque peu l'endroit : un restaurant aux allures d'un *diner*. Bell et son collègue discutent des crimes qui sont perpétrés de nos jours. Les deux pointent l'argent et la drogue pour

responsables, mais Bell renchérit en avouant : « But I think once you quit hearing 'Sir' and 'ma'am', the rest is soon to foller ». Ils expriment leur incompréhension face à la jeunesse et aux changements qui se produisent. La scène se déroule tard dans la nuit, car l'endroit est silencieux et presque désert. Derrière les protagonistes, on voit un serveur nettoyer une table, ainsi qu'un client solitaire.



Figure 5.17 Plan rapproché – *No Country for Old Men* (2007) (01 : 37 : 30)



Figure 5.18 Plan rapproché – *No Country for Old Men* (2007) (01 : 37 : 37)

Après la discussion entre les deux hommes de loi, une coupe franche nous reporte à l'extérieur, dans un plan de demi-ensemble. La caméra effectue un travelling avant, pendant que les deux hommes s'avancent vers la voiture de Bell. Ils discutent de Chigurh, se demandant s'il est un homme, un fou ou un fantôme. Ils n'arrivent pas à croire qu'il soit retourné sur une scène de crime, pour commettre un autre meurtre. Peu d'éclairage est utilisé sur les protagonistes, ce qui découpe les silhouettes des hommes. Cette esthétique rappelle les contre-jours utilisés dans plusieurs films westerns. Une tension s'installe à l'écran, bien qu'aucune menace ne semble présente.



Figure 5.19 Plan demi-ensemble – *No Country for Old Men* (2007) (01 : 38 : 19)



Figure 5.20 Plan américain – *No Country for Old Men* (2007) (01 : 38 : 30)

Bell s'assoit dans sa voiture et la caméra le suit d'un mouvement pan vers la droite. Le Shérif et Bell s'échangent quelques mots, puis la caméra nous présente un gros plan de Bell à l'intérieur de sa voiture, perdu dans ses pensées. Le champ retourne sur le Shérif d'El Paso qui, parlant de Chigurh, demande : « Now, who'd do such a thing? How do you defend against it? » La scène se termine avec un court travelling avant qui se ressert dans un gros plan de Bell, pensif et qui laisse son collègue sans réponses à ses interrogations.

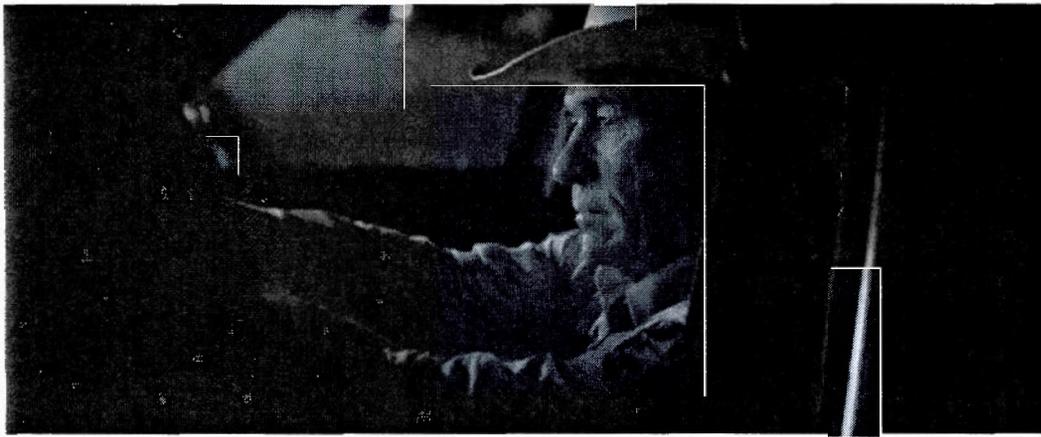


Figure 5.21 Gros plan, visage de Tom Bell – *No Country for Old Men* (2007) (01 : 39 : 07)

5.4.2 L'analyse anthropo-sociologique

Faisant écho à la séquence d'ouverture, cette scène montre le désarroi de deux hommes âgés qui ne comprennent pas les changements que vit leur société. Dans leur conversation, Bell et le Shérif d'El Paso expriment leur incrédulité face au marché de la drogue et de la violence qu'il en découle. Bell affirme que « [...] once you quit hearing 'Sir' and 'ma'am', the rest is soon to foller », ce à quoi le Shérif répond : It's

the tide. It's the dismal tide. » Le Shérif voit cette sauvagerie comme une fatalité; un élément hors de son contrôle.

Il s'installe une frontière entre le passé et le présent, qui s'exprime dans le dialogue entre Tom Bell et le Shérif d'El Paso. Georg Simmel explique :

la notion de frontière est d'une importance capitale même si son sens n'est pas toujours sociologique; car assez souvent elle ne signifie que le fait qu'une personnalité a trouvé ses limites, quant à sa force, son intelligence, sa résistance ou sa puissance. (2010, p. 607)

Les deux hommes ont trouvé leurs limites face à cette nouvelle violence, car ils ne savent pas comment faire face à la situation. Le shérif demande « It's beyond everything. What's it mean? What's it leading to? » (Fig. 17, 18) Leur incapacité à comprendre et gérer la « situation type » (arrêter un criminel) fait d'eux des étrangers sur leur propre territoire. Tom Bell échoue à sauver la vie de Llewelyn Moss et à attraper Anton Chigurh. Il n'est pas seul à avoir atteint la frontière de ces capacités, car le Shérif d'El Paso n'a pas pu arrêter Chigurh non plus. Et ce, même si Chigurh est retourné sur la même scène de crime pour en commettre un autre. (Fig. 20)

Chigurh représente cette frontière changeante qui provoque tensions et incompréhensions entre les nouveaux criminels et les anciens hommes de loi. La nouvelle frontière au sud des États-Unis est loin d'être celle idyllique de Frederick Jackson Turner. Les hommes blancs ne dominent plus le territoire comme ils ont fait par le passé. Les trafiquants de drogues mexicains sont de plus en plus présents et dangereux. Contrairement aux Indiens de l'époque de Turner, la négociation avec eux semble vaine. Cette mutation de la frontière signifie le retour d'un monde sauvage et cruel et le déclin de la société civilisée de la théorie de Turner. La frontière n'est plus le salut du peuple américain, mais bien un nouveau problème grandissant.

Alors que la société américaine semble s'écrouler, le mythe de la frontière (*The Frontier*) n'offre plus de réponses aux angoisses d'une population bouleversée dans ses convictions profondes. En outre, la frontière américaine perd son caractère symbolique de la puissante domination d'un peuple sur son environnement alors que l'étranger (Anton Chigurh, les *dealers* mexicains) envahit le territoire national, sans que le héros traditionnel (le shérif d'El Paso, Tom Bell) puisse y faire régner la loi.

Nous avons donc vu dans les trois extraits de *No Country for Old Men* que la frontière n'est plus ce qu'elle était. Le discours que tient le shérif Tom Bell dans la première scène témoigne de l'évolution rapide de l'espace transfrontalier américain. Les repères que les *old timers* avaient ne sont plus valides : de nouvelles formes de violence apparaissent sur le territoire. Des cartels de drogues aux tueurs en série, Bell est dépassé par cette nouvelle figure de l'étranger. Ne se trouvant point de similitudes avec Chigurh, les membres du cercle social (le vieil homme de la station-service et les deux shérifs) ne le considèrent plus comme un individu. Il est un fantôme pour Bell (« Well, sometimes I think he's pretty much a ghost ») et pour le vieil homme de la station-service, il n'est pas possible d'avoir de conversation avec Chigurh. Le vieil homme souhaite l'expulser rapidement de son commerce dès qu'il réalise qu'il n'a pas de « similitudes » (Simmel, 2010) avec l'étranger qu'est Chigurh.

Ce qui unit *No Country for Old Men* avec *The Three Burials of Melquiades Estrada* est les « situations de frontières » que nous pouvons observer. Les personnages subissent une transformation par ces événements frontaliers. Dans *No Country for Old Men*, Tom Bell devient lui-même un propre étranger sur son territoire, alors qu'il semble incapable d'y faire régner l'ordre. Une transformation semblable se produit chez le personnage de Mike Norton (lui aussi membre des forces de l'ordre) dans *The Three Burials of Melquiades Estrada*.

5.5 *The Three Burials of Melquiades Estrada*

Le synopsis de *The Three Burials of Melquiades Estrada* se déroule à la frontière États-Unis – Mexique, au tournant des années 2000. Le film, découpé en autant d'actes que d'enterrements, raconte l'histoire de Melquiades Estrada, un immigrant illégal pris sous l'aile de Pete Perkins, un éleveur de bétail. Melquiades, alors qu'il effectue sa ronde quotidienne à son troupeau de chèvres, est accidentellement abattu par Mike Norton, un patrouilleur frontalier. Perkins enlèvera Norton pour l'aider à restaurer l'honneur de son ami : Melquiades avait fait promettre à Perkins de l'enterrer dans son village natal advenant une mort prématurée.

Tout comme pour l'analyse de *No Country For Old Men*, nous expliciterons sur les éléments documentaires qu'une seule fois. Ces éléments communs nous servent de mise en place pour les analyses descriptives et anthropo-sociologiques.

5.5.1 Les éléments documentaires

The Three Burials of Melquiades Estrada a été tourné durant l'année 2003-2004, peu de temps après le 11 septembre 2001. Les Américains, toujours sous le choc, se lancent dans des opérations militaires contre le terrorisme et qui auront des répercussions jusque dans leur propre pays : la militarisation des frontières. Le problème de l'immigration clandestine n'est pas un fait nouveau aux États-Unis, mais depuis la signature de l'Accord de Libre Échange Nord-Américain (ALENA), le phénomène s'est accentué. Les grosses compagnies américaines s'installent au sud de la frontière où naissent des usines avec des employés à bon marché, surnommées *maquiladoras*. Elles sont à l'origine de l'essor des villes dans la partie nord du

Mexique et la croissance démographique de cette région ne cesse de grossir (à un taux de 11 % par an), jusqu'à la crise financière de 2008. (Habel, 1999)

Cependant, les conditions de travail dans les *maquiladoras* sont déplorables, voire dangereuses, et plusieurs Mexicains croient que leur affranchissement est de l'autre côté de la frontière : « People, when they think of America, they think you'll have a good salary, they think that you'll live well... » (Hedges et Sacco, 2012, p. 217) Le nombre d'immigrants clandestins explose autour des années 1990. En 2006, alors que George W. Bush présente le *Secure Fence Act* aux membres du congrès, on estime leur nombre à 12 millions¹⁶. Ce projet de loi vise à construire une barrière physique sur 1200 kilomètres (la frontière États-Unis/Mexique fait plus de 3000 kilomètres). Le coût du projet est estimé à 6 milliards de dollars et a pour but de diminuer l'immigration clandestine, mais aussi le trafic de drogue et le trafic humain. L'installation d'une frontière dite « intelligente » nécessite l'achat de drones, d'outils de détection et l'installation de murs. Malgré ces avancées technologiques et le déploiement de 18 000 gardes frontaliers (ils étaient autour de 4000 en 1993 [Le Texier, 2010]), on compte 400 000 déportations chaque année. (Gagné, 2014)

Les nombreux dangers ne semblent pas décourager ceux qui veulent vraiment tenter leur chance aux États-Unis. Les nuits glaciales, les serpents, le vol, la faim, la soif, le viol pour les femmes, la maladie pour d'autres et ultimement, la mort, sont tous des éléments que les immigrants doivent combattre. Il faut trois à cinq nuits pour traverser la frontière et payer un prix exorbitant au *coyote* (guide ou passeur), qui ne garantit pas le succès de l'expédition. (Hedges et Sacco, 2012, p. 212-214)

¹⁶ Depuis, la vague migratoire a diminuée. « Entre 2005 et 2010, environ 1,4 million d'immigrants en provenance du Mexique sont entrés (légalement et illégalement) aux États-Unis, selon une récente étude du Centre de recherche Pew Hispanic. Durant la même période, 1,4 million d'immigrants hispaniques sont retournés vivre au Mexique, pour un bilan migratoire de zéro. » (Bérubé, 2014)

Le sujet de l'immigration est toujours d'actualité et récemment Barack Obama a proposé au Congrès des mesures afin de sortir des millions de clandestins de l'illégalité. Malgré la diminution du nombre d'immigrants illégaux qui traversent les frontières, le problème est toujours présent. Le film *The Three Burials of Melquiades Estrada* démontre cette réalité et Tommy Lee Jones a créé une œuvre de fiction qui témoigne des diverses conséquences de ces « situations de frontière ».

5.6 Extrait 1 (00 : 08 : 40 à 00 : 11 : 39)

5.6.1 Les éléments descriptifs et citationnels

Le premier extrait analysé est celui où l'on voit Mike Norton effectuer une arrestation violente. La scène, d'une durée de 2 minutes 59 secondes et constituée de 38 plans, est cruciale dans le déroulement du film. Elle établit plusieurs éléments pour la suite, mais surtout, les spectateurs prennent conscience de la nature du personnage de Norton.

La scène débute avec un plan rapproché de Norton, assis dans sa camionnette de patrouille frontalière. Il semble s'ennuyer quelque peu : il prend une gorgée de café et regarde un oiseau de proie voler au-dessus de lui. La caméra filme un plan subjectif de demi-ensemble et pan en suivant l'animal. On y voit l'horizon désertique de la frontière *américaine*. Des insectes et quelques messages inaudibles sur la radio de Norton remplissent le silence.

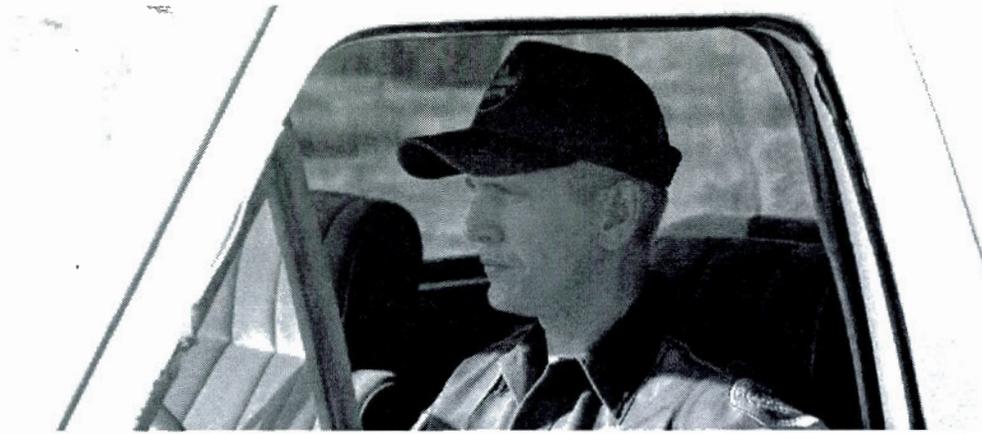


Figure 5.22 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 08 : 40)

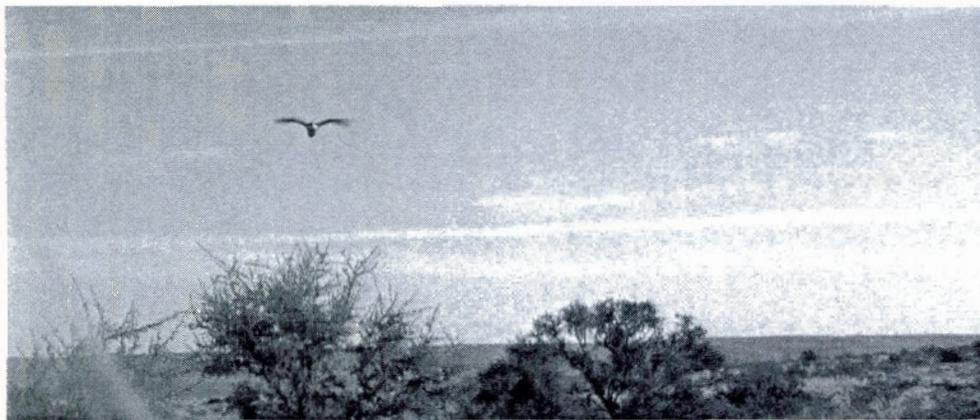


Figure 5.23 Plan de demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005)
(00 : 08 : 50)

L'image retourne sur Norton qui fouille dans son véhicule pour trouver une reliure. Par une insertion, le spectateur découvre que Norton feuillette un magazine érotique, le Hustler.



Figure 5.24 Insert, revue érotique – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 09 : 05)

La caméra retourne brièvement sur Norton qui reçoit un appel de ses collègues : une quinzaine de personnes qui traversent La Brecha de la Loma Negra. Il dépose son magazine, prend une gorgée de café et une coupe franche d'un plan de grand ensemble donne à voir sa camionnette qui roule à toute allure. Le décor qui déroule est celui d'un territoire désertique, parsemé de quelques buissons. Au loin, on peut apercevoir les montagnes. Une musique extradiégétique aux sonorités latines (percussions, guitare et accordéon) vient ponctuer sa course folle.



Figure 5.25 Plan de grand ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 09 : 22)

Dans un mouvement pan, la caméra suit la patrouille de Norton jusqu'à ce qu'il arrive à La Brecha de la Loma Negra. D'autres gardes des frontières y sont déjà et il s'empresse de leur demander où sont les immigrants illégaux. Au même moment, dans un plan fixe de demi-ensemble, la caméra nous montre un groupe de clandestins qui gravissent une colline.



Figure 5.26 Plan demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 09 : 44)

Les trois patrouilles présentes sur les lieux se lancent à leurs trousseaux et la musique extradiégétique reprend de plus belle.



Figure 5.27 Plan demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 09 : 53)

Les gardes parviennent rapidement à maîtriser le groupe. Mais trois immigrants ont réussi à se détacher du lot. Le montage est rapide et la caméra à l'épaule suit les mouvements de Norton. Dans un plan rapproché, il attrape une des trois personnes, une jeune femme qui crie aux deux autres (en espagnol) : « Cours Mariana! »



Figure 5.28 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 10 : 02)

Norton laisse la jeune femme à son collègue et deux plans américains fixes nous montrent les gardes qui demandent aux immigrants de garder les mains sur la tête, comme des criminels.



Figure 5.29 Plan américain – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 10 : 16)



Figure 5.30 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 10 : 18)

La caméra, dans un mouvement pan de gauche à droit, suit Norton qui se lance dans une poursuite après les deux fugitifs.



Figure 5.31 Plan demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 10 : 25)

Un plan de demi-ensemble, caméra à l'épaule cette fois, montre les deux fugitifs qui prennent de l'avance sur Norton. Ils se dirigent dans les collines rocheuses.



Figure 5.32 Plan demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 10 : 32)

Norton prend un raccourci et réussit à les rattraper. Une contre-plongée d'un plan moyen nous montre le patrouilleur sauter sur un des deux fugitifs, comme un prédateur sur une proie.



Figure 5.33 Plan moyen, contre-plongée – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005)
(00 : 10 : 44)

Un montage rapide de plans moyens, américains et rapprochés nous illustre l'arrestation violente de Norton. Il donne un coup de pied dans le ventre de l'homme et frappe la femme au visage.



Figure 5.34 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 10 : 47)



Figure 5.35 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 10 : 49)

Un second plan moyen montre Norton qui les traite avec peu de considération, traitant la femme de « *Bitch* » et menottant l'homme en le blessant au bras.



Figure 5.36 Plan moyen – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 11 : 05)

Une coupe franche nous amène quelques moments après l'arrestation. Un plan-grue descend doucement vers le chef de la patrouille. Son allure est similaire à celle d'un shérif, avec son chapeau et sa badge à la poitrine. Il dit à Norton qu'il est allé trop loin, ce à quoi il répond : « *Fuck it. They were trying to get away.* »



Figure 5.37 Plan demi-ensemble, grue – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 11 : 10)

Le chef, mécontent, lui dit de penser aux problèmes qui pourraient survenir s'il continue à battre les immigrants. Sur ces paroles, la caméra nous présente trois plans rapprochés fixes de trois immigrants différents, dont la femme que Norton a frappée.



Figure 5.38 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 11 : 30)

Puis la caméra revient sur le chef, dans un plan rapproché fixe, qui fait comprendre à Norton qu'il n'aime pas du tout avoir de problèmes.



Figure 5.39 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (00 : 11 : 37)

5.6.2 L'analyse anthropo-sociologique

La frontière, indissociable du genre western et de l'histoire américaine, a migré vers le sud avec le temps. La région de l'ouest une fois conquise, il faut protéger le territoire de possibles envahisseurs. Cette situation amène son lot de violence jusqu'à la construction d'un mur, qu'il soit physique ou virtuel. Bien qu'il ne soit pas une menace militaire, l'homme mexicain est devenu le nouvel Indien, le nouvel ennemi à repousser des terres. À l'instar des films westerns classiques, l'homme blanc se méfie des Mexicains (Indiens), car il lui est inconnu. Alain Bertho, dans son ouvrage *Nous autres, nous mêmes*, affirme que la globalisation du monde engendre une multiplication des peurs de l'autre, qui génère une affirmation identitaire.

Ce sont des « nous » identitaires d'autant plus hostiles qu'ils ne parviennent pas à construire une identité apaisée. C'est la difficulté à être soi, l'inquiétude sur sa propre identité, qu'elle soit individuelle ou collective, qui nourrit en retour, la haine et la peur généralisée des minorités. » (Bertho, 2008, p. 7)

Dans l'extrait présenté, il est possible de déceler cette « difficulté à être soi » chez Norton. Quelques éléments ont été mis en place dans des scènes précédentes : Norton débute dans un nouvel emploi, il est incapable de payer une maison neuve et il semble ennuyé par sa vie de couple. Pendant ses quarts de travail, il passe le temps à lire des magazines érotiques. (Fig. 24) Lors de cette arrestation violente, Norton croit qu'il a bien fait son travail. Il répond à son patron : « Fuck it. They were trying to get away. », comme si ces gens étaient des hors-la-loi sans visages ni âmes. (Fig. 39) Norton attrape les deux fugitifs comme s'ils étaient des bêtes, les frappant et les injuriant froidement.

Norton n'accepte pas la présence de l'étranger sur son territoire. Il ne perçoit pas les Mexicains comme des individus, mais comme une collectivité qui menace la frontière de son pays, donc son intégrité. Comme Michel Agier l'explique dans *La condition cosmopolite* (2013), la structure binaire de la frontière insiste sur l'aspect négatif du « eux » contre « nous ». Norton représente ces « “nous” identitaires » hostiles à l'étranger et qui désirent protéger leur pays par tous les moyens.

De plus, cette scène illustre ce qu'Agier appelle la *triple frontière*, une frontière « médiatique et théâtralisée à travers des images de “guerre” contre l’“invasion” d'étrangers décrits comme clandestins, pauvres, profiteurs, potentiellement criminels, etc. » (2013, p. 63) Le montage est rapide et agressif, et les personnages sont pris de panique : ils crient, courent et frappent. (Fig. 32, 34, 36) Les uniformes des patrouilleurs rappellent ceux de l'armée avec le vert kaki, les bottes et leurs armes à la ceinture. (Fig. 27, 29) Lors de l'arrestation, Mike Norton traite les Mexicains comme des criminels, les insultant et utilisant la force physique de manière excessive. Le regard de Norton sur les immigrants clandestins est comme la porte simmelienne qui se ferme sur l'Autre.

Cette séquence reprend cette idée de troisième frontière, une frontière spectaculaire, à l'image de films de guerre. Aussi, cette façon de dépeindre les Mexicains participe au discours de racisme déductible de Stuart Hall, car les patrouilles les traitent comme des malfaiteurs. (Fig. 29-30) L'image que renvoie cette scène revient à cette idée commune que l'étranger clandestin (des individus en grand nombre) est pauvre et profiteur, tel que le décrit Agier ci-dessus.

De fait, le personnage de Mike Norton rappelle cette militarisation monomane américaine. Obsédé par la protection de sa frontière et de son pays, pour lui la violence n'est qu'un moyen parmi tant d'autres pour arriver à ses fins. (Fig. 34, 35) *The Three Burials of Melquiades Estrada* permet de constater ce changement dans la protection de la frontière américaine. Alors que dans les westerns classiques la défense du territoire est laissée à des individus (des shérifs ou des cowboys), à dos de cheval et ne possédant qu'un fusil à la taille, elle est, dans les deux westerns contemporains de notre corpus, sous un puissant dispositif gouvernemental (le service de police régional dans *No Country for Old Men* et la police des frontières [fédéral] dans *The Three Burials of Melquiades Estrada*). Les moyens techniques sont nombreux : de la radio qui permet de rassembler plusieurs patrouilles rapidement à l'hélicoptère qui facilite les recherches sur le territoire.

Cette obsession de la protection semble naître de cette peur de l'autre, de l'inconnu qui traverse son territoire. Comme le fait voir Michel Agier, Norton voit son métier comme

la puissance publique [qui] traque et harcèle des individus en situation « clandestine » [...] Cette « police des frontières » au sens large, mobilisée contre des cibles individualisées, prend une telle place qu'elle semble contenir tout ce qui reste du sens de l'État-Nation comme protecteurs des citoyens. (2013, p. 63)

Ainsi, le personnage de Norton représente la protection d'une frontière nostalgique (*The Frontier* de Frederic Jackson Turner). Norton voit en sa frontière non plus qu'un simple périmètre géopolitique, mais une

« identité » nationale, promue avec sa pureté, son ancestralité et ses valeurs supposées, avec souvent son autochtonie réinventée et violemment brandie comme foyer identitaire, contre toutes les altérations venues de l'extérieur ou d'un extérieur-dedans. (Agier, 2013, p. 63)

Norton souhaite donc protéger une frontière qu'il sait en train de disparaître et qui forme son identité individuelle et collective. Ce « piège identitaire » chez Norton est dû à son incapacité à « penser l'autre comme un autre (celui qui n'est ni semblable à moi, ni différent de moi) » (Auger, 1994, p. 88) et provoque une incompréhension qui le pousse à la violence.

Dans cette séquence, Tommy Lee Jones parvient à illustrer plusieurs éléments anthropologiques d'une frontière moderne : l'affirmation identitaire violente par les armes et la militarisation des frontières, la peur de l'étranger, les stéréotypes racistes du Mexicain dans les médias. Cette scène traduit des problèmes frontaliers nouveaux et permet au réalisateur de décaler son western en western contemporain.

Dans *The Three Burials of Melquiades Estrada*, la frontière est présentée sous d'autres aspects que la politisation et la militarisation. Dans cette deuxième scène analysée, les personnages de Perkins et Norton subissent des « situations de frontière » qui les transforment et qui font d'eux des étrangers à leur tour.

5.7 Extrait 2 (01 : 21 : 57 à 01 : 24 : 33)

5.7.1 Les éléments descriptifs et citationnels

L'extrait de 2 minutes 24 secondes présenté ci-bas est celui où Pete Perkins passe la frontière. Après que Mike Norton eut tenté de se sauver, il se réfugie dans une grotte. Se croyant sauf, il est malheureusement mordu par un serpent à sonnette. Il perd connaissance et un groupe d'immigrants clandestins le trouvent sur leur chemin. Un des passeurs offre à Perkins de le traverser et de le sauver puisqu'il connaît une guérisseuse l'autre côté de la frontière, au Mexique.

La scène, constituée de 21 plans, débute lorsque Perkins et le *coyote* regardent la rivière à traverser. Le débit semble assez fort, puisque l'on entend la rivière d'où ils sont cachés.



Figure 5.40 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 21 : 57)

Perkins lui demande s'il peut les faire traverser. Il répond que oui, mais affirme « I've never crossed people from this side to that side. Much less on horses. » Durant la

conversation, la caméra nous présente deux plans rapprochés fixes, montés en champ/contrechamp. L'ambiance est calme et le vent fait bruisser les arbustes autour d'eux.



Figure 5.41 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 22 : 01)



Figure 5.42 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 22 : 05)

Perkins accepte ces contraintes et demande à ce que le *coyote* les traverse. Mais le *coyote* veut être payé pour ses services. Il demande 1000 dollars par personne, pour

un total de 3000 dollars, car il inclut le cadavre de Melquiades dans sa transaction. Perkins se moque du montant et lui dit qu'il trouvera lui-même une façon de traverser. Le *coyote*, voyant que Perkins est sérieux, lui fait une nouvelle offre : son cheval et son fusil. Perkins refuse, mais ce faisant, un hélicoptère qui s'approche se fait entendre. Il entre dans le champ et la caméra le suit dans un mouvement pan.

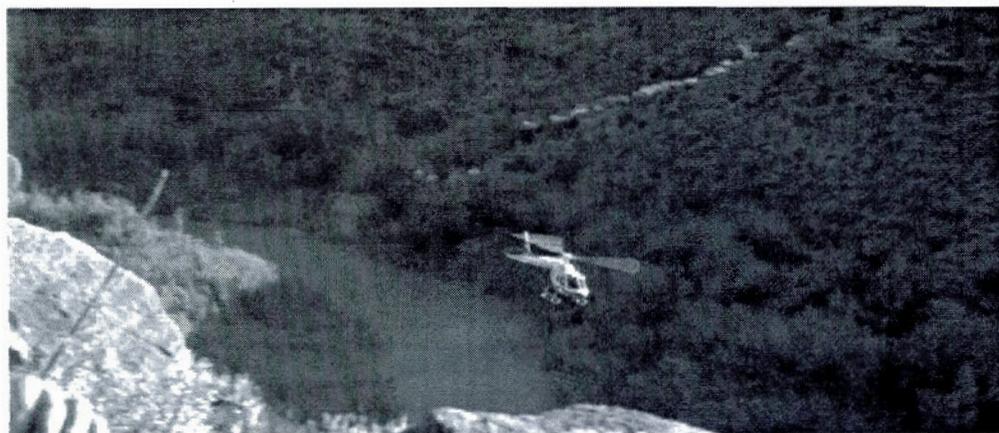


Figure 5.43 Plan demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 22 : 49)

Perkins soupire et accepte d'offrir au passeur un de ses chevaux, mais pas son fusil. Le *coyote* accepte l'offre. Perkins jette un regard plus bas et la caméra nous montre ce qu'il voit. Un plan fixe de grand ensemble surplombant plusieurs véhicules et quelques agents de la garde frontalière. Une musique extradiégétique commence à jouer. Toujours aux sonorités latines, des guitares, des flûtes et des percussions jouent une pièce au tempo mi-lent.



Figure 5.44 Plan de grand ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005)
(01 : 23 : 16)

Une coupe franche nous transporte près de la rivière, entre les montagnes dans un plan de grand ensemble. Les lieux semblent tout droit sortis d'un western du cycle classique avec son soleil ardent et son sol désertique.



Figure 5.45 Plan de grand ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005)
(01 : 23 : 22)

La caméra exécute un mouvement pan et comme ils s'apprêtent à entrer dans l'eau, Mike Norton s'éveille de sa léthargie. Un plan rapproché nous fait voir qu'il constate

ce qu'il va se passer. Il se débat et mord le *coyote*. Pris de douleurs, celui-ci jette Norton en bas du cheval.



Figure 5.46 Plan de demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005)
(01 : 23 : 46)

La caméra revient dans un plan de demi-ensemble et Norton, désorienté, injure le passeur. Une autre coupe en plan de demi-ensemble nous présente Perkins, prêt à attraper Norton avec son lasso. La caméra recule encore dans un autre plan, mais cette fois de grand ensemble. Dans un travelling, la caméra suit Perkins qui attrape Norton avec son lasso et le force à traverser la rivière. Un plan similaire, toujours en travelling, mais rapproché sur Norton, nous donne à voir un homme épris de délire qui ne cesse de hurler « Fuck you! You sons of bitches! Fuck you! » L'intensité de la musique s'accroît pendant qu'on les voit traverser la rivière.



Figure 5.47 Plan de demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005)
(01 : 24 : 06)

Un dernier plan, de demi-ensemble, permet de voir que les hommes ont réussi à traverser l'autre côté. Norton s'est calmé, peut-être par épuisement ou par résignation. La scène se termine par un fondu enchaîné avec une autre séquence.

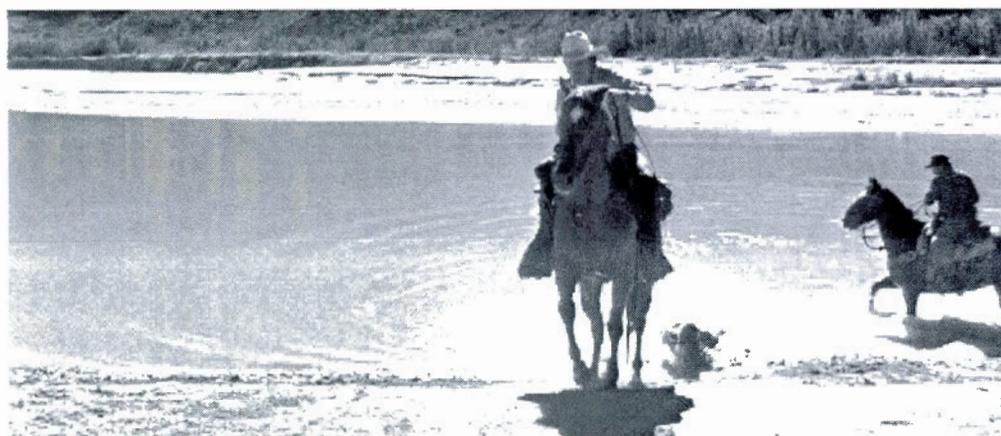


Figure 5.48 Plan de demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005)
(01 : 24 : 30)

5.7.2 L'analyse anthropo-sociologique

Arrivé à la frontière mexicaine, Perkins est poursuivi par la « police des frontières » américaine suite à l'enlèvement de Norton. Il n'a d'autres choix que de demander l'aide d'un passeur mexicain pour le mener de l'autre côté de la rive. La dure négociation témoigne du fait que le *coyote* sait qu'il est dorénavant le maître de la situation : les positions ont changé.

Premier constat : le *racisme déductible* de Hall est déjoué dans cette scène. Le *coyote* demande d'abord un prix exorbitant pour traverser la rivière, mais il se ravise devant le malheur de son client. (Fig. 41, 42, 43) Ils finiront par s'entendre sur un prix, dévoilant le passeur mexicain comme un être raisonnable et non pas uniquement un profiteur. De plus, dans une scène précédente, le *coyote* a accepté de porter Norton blessé chez une guérisseuse mexicaine. Ce geste de compassion prouve que le Mexicain se révèle plus humain qu'il n'a été montré précédemment dans le film.

De plus, cette scène illustre une autre facette de la situation de frontière. La frontière est complexe et peut être un lieu de conflit ou de rencontre. Pour Michel Agier,

la situation de frontière s'observe sur des lieux, des moments ou des expériences qui mettent en œuvre une relation avec un « autre », un sujet extérieur qui franchit ou pénètre un espace qui ne lui est pas familier, devenant lui-même le non-familier pour celui qui est là. (2013, p. 40)

Cette situation de frontière crée l'inversement de positions entre Perkins et le *coyote*. Perkins devient l'étranger qui pénètre un territoire qu'il ne connaît pas et où il doit apprendre de nouvelles coutumes. Selon Alfred Schütz, pour le nouvel arrivant

le modèle culturel du nouveau groupe n'est pas un refuge, mais un pays aventureux, non quelque chose d'entendu, mais un sujet d'investigation à questionner, non un outil pour débrouiller les situations problématiques, mais une situation elle-même problématique et difficile à dominer. (2003, p. 35-36)

Perkins se retrouve donc en territoire étranger et sa réaction face au prix demandé pour la traversée de la rivière expose son peu de connaissances sur le système des *coyotes* mexicains. Il rit et rejette d'emblée deux offres faites par le passeur, jusqu'à ce qu'il comprenne le principe du fonctionnement des guides mexicains et finisse par accepter un prix.

Finalement, la frontière dépeinte dans cette scène est à l'image de celle des westerns classiques et de Frederick Jackson Turner. La cinématographie montre des montagnes terreuses et un soleil brûlant, mais c'est par les dangers présents qu'elle se rapproche du mythe de la frontière. (Fig. 44, 45) La traversée de la rivière est risquée, car elle est profonde et le courant assez puissant. Mike Norton, voyant le danger, se refuse à traverser. Il est forcé de le faire par Perkins et finit par s'y résigner. (Fig. 46, 47) Cette traversée est la première étape du changement dans le caractère de Norton. À l'image de la frontière de Turner qui a forgé le caractère du peuple américain, cette épreuve de la traversée et l'échec de Norton face à Perkins engagent la transformation du garde frontalier.

Sous la capture de Perkins, Norton n'est plus le dominant armé et en bonne santé qu'il était. Il est devenu le dominé qu'on ligote et qu'on ne traite plus comme un humain, mais comme un animal (Perkins le fait traverser la rivière en l'attrapant avec son lasso). Norton ne se déplace plus en voiture, mais à pied et sans chaussures, attaché à une corde pour l'empêcher de s'enfuir. De plus, il s'est fait mordre par un serpent et est malade. Son allure physique n'est plus celle d'un fier officier en uniforme, mais celle d'un homme prostré, avec ses vêtements en lambeaux et son

visage brûlé par le soleil. Il passe d'une position « verticale » d'autorité (Fig. 33, extrait 1) à une position « horizontale » égalitaire aux clandestins (Fig.47). (Said, 2014, p. 114) Norton entre donc sur le territoire mexicain dans une condition physique précaire, mais il est vulnérable aussi parce qu'il ne connaît pas le pays dans lequel il est entré. Comme les Mexicains qui traversent la frontière, il doit lui aussi s'en remettre au *coyote* pour se rendre à destination.

Dans cette scène transparaissent les deux types de frontières, moderne (avec la police des frontières) et nostalgique (avec son esthétique des westerns classiques). Ces deux frontières donnent une spécificité westernienne au film de Tommy Lee Jones. Contrairement au western classique, l'homme blanc, transformé par une « situation de frontière », prend la place de l'étranger. *The Three Burials of Melquiades Estrada* est un western contemporain qui présente des éléments anthropologiques, teinté de la théorie historique de la *Frontier* de Turner.

Dans le dernier extrait présenté, le personnage de Mike Norton prend conscience de l'existence d'une culture particulière à la frontière *américaine*. Norton rencontre des Mexicains qui lui font comprendre que l'étrangeté est relative et non pas absolue ou radicale. (Agier, 2013, p. 80)

5.8 Extrait 3 (01 : 37 : 20 à 01 : 39 : 57)

5.8.1 Les éléments descriptifs et citationnels

Cette scène de 2 minutes 37 secondes, composée de 16 plans, commence alors que Pete Perkins et Mike Norton reprennent leur périple vers le village de Jimenez (après

que Norton ait été traité par une guérisseuse mexicaine). Le premier plan, américain et fixe, montre des cowboys assis autour d'un feu qui crépit. Une télévision joue en hors-champ. Une insertion montre que les hommes écoutent un *soap-opéra*. À côté du téléviseur se trouve un fusil de chasse.



Figure 5.49 Plan américain – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 37 : 20)



Figure 5.50 Insert, télévision – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 37 : 27)

Dans un plan fixe de demi-ensemble, Perkins et Norton apparaissent à l'écran.



Figure 5.51 Plan de demi-ensemble – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005)
(01 : 37 : 34)

Un homme fait signe à ses comparses de l'arrivée de Perkins et Norton. La caméra coupe à un plan moyen sur les deux hommes. De retour au plan de demi-ensemble, Perkins salue les cowboys et ceux-ci leur offrent un café. Perkins et Norton descendent de leurs chevaux. Dans un plan rapproché fixe, on voit un des *vaqueros* s'étonner de l'allure de Norton, tout en lui proposant de s'asseoir autour du feu. Perkins entre dans le plan et demande à un des cowboys s'il n'aurait pas de la nourriture à vendre. L'homme acquiesce et ajoute qu'il la lui donne. La caméra le suit dans un mouvement pan jusqu'à son camion où gît une bête.



Figure 5.52 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 38 : 21)

Une insertion permet de voir qu'il s'agit d'un gros gibier. L'homme prend un morceau de viande et l'enveloppe dans un bout de tissu.



Figure 5.53 Insert, pièce de viande – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 38 : 32)

Dans un plan rapproché, le *vaquero* affirme à Perkins qu'il a dû tuer cet ours, car l'animal attaquait les chèvres.



Figure 5.54 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 38 : 38)

Une coupe franche d'un plan rapproché montre Norton qui boit un alcool que lui a offert un des cowboys. Une sympathie s'installe entre les deux et Norton remercie l'homme.



Figure 5.55 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 38 : 40)

La caméra revient sur Perkins et le cowboy en plan rapproché sur trépied. Perkins lui demande le chemin à prendre pour se rendre à El Toston. Pendant que le cowboy lui explique comment se rendre, un autre homme vient lui donner un café.

Un plan fixe de demi-ensemble montre Norton qui s'esclaffe devant la télévision. Puis dans un plan fixe rapproché, Norton passe de la rigolade aux larmes, entraînant la stupéfaction chez les autres *vaqueros*.

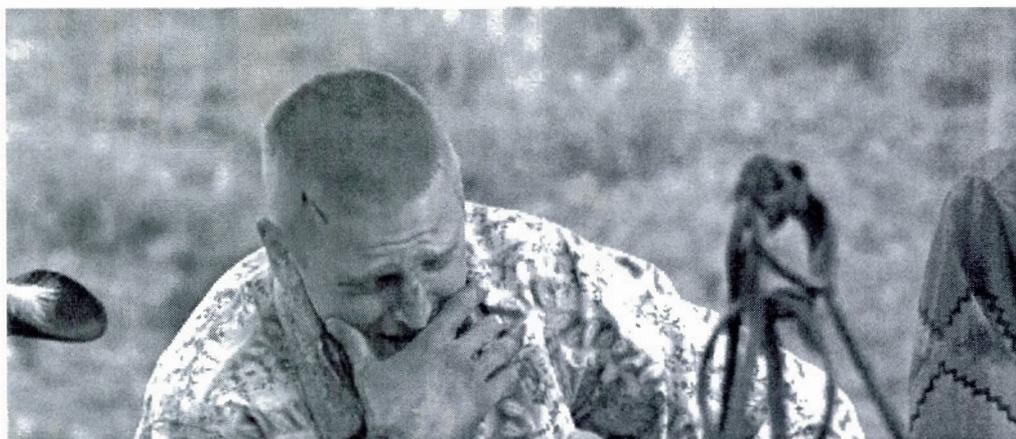


Figure 5.56 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 39 : 21)



Figure 5.57 Gros plan, cowboy – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 39 : 24)

La caméra retourne sur Perkins qui annonce leur départ. Il remercie ses hôtes pendant que la caméra pan vers Norton qui se fait offrir une bouteille d'alcool. Il refuse, mais

le cowboy lui dit en espagnol : « Prends-le! Pour ta peine. » Il accepte et la caméra suit Norton, qui s'en va péniblement et en sanglotant, vers son cheval.



Figure 5.58 Plan rapproché – *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) (01 : 39 : 50)

5.8.2 L'analyse anthropo-sociologique

Cette scène de *The Three burials of Melquiades Estrada* montre que « l'interstice spatial est une frontière en négociation, un moment de conflit autant qu'un espace de rencontre. » (Agier, 2013, p. 41) Perkins et Norton croisent sur leur chemin un groupe de cowboys mexicains qui leur viennent en aide gracieusement. Ils leur donnent du café et de la viande, ainsi qu'un siège autour du feu pour se reposer. (Fig. 52, 54) Perkins et Norton sont des étrangers, mais les cowboys ne semblent pas s'en soucier : ils ne posent pas de questions et acceptent leur présence.

Ces gestes prennent une signification particulière pour Norton, qui réalise alors que ces hommes ne sont pas si différents de lui. Lorsqu'il réalise que ces hommes écoutent les mêmes *feuilletons télévisés* que sa femme, il devient ému. (Fig. 55)

Comme s'il comprenait que « le clivage dedans/dehors (qui fonde l'évidence apparente de la frontière) se dissipe et devient le filigrane au fond d'une réalité plus floue et incertaine : celle qui caractérise les *situations de frontière*. » (Agier, 2013, p. 206) Ce que Norton croyait être la figure de l'étranger (la négation de l'altérité, le « eux » contre « nous ») vient de se transformer. Il constate qu'il appartient à cette même collectivité qu'« eux »¹⁷ :

Ce nous idéologiquement, rhétoriquement édifié affirmativement dans « l'identité nationale » [...] masque le fait que le politique est plutôt la constitution réglée d'un entre-nous possible. La conséquence est importante : le rapport politique est vertical et autoritaire quand il s'agit du « nous », horizontal et démocratique quand il s'agit de « l'entre-nous », car, dans le premier cas, on distingue « eux » et « nous » alors que dans le second, les « eux » ont disparu, il ne reste plus que la diversité et la pluralité des sujets. (Said, 2014, p. 113-114)

Ces hommes sont loin du *racisme déductible* de Stuart Hall auquel Norton croyait. Il réalise que ces Mexicains sont généreux (Norton garde la flasque d'alcool et une guérisseuse mexicaine lui a sauvé la vie) et il prend conscience de son attitude égoïste. Cette scène démontre que « c'est dans les "situations de frontières" que s'initient les transformations des personnes, des cultures et des mondes sociaux. » (Agier, 2013, p. 79)

Cette séquence permet aussi de comprendre que les habitants de ce territoire sont un « hybride culturel qui vit à la frontière de deux modèles différents de vie, sans savoir auquel des deux il appartient. » (Schütz, 2003, p. 91). Il naît à la frontière une troisième culture (ici, un mélange de coutumes mexicaines et états-uniennes) où l'on parle anglais et espagnol, où l'on écoute les mêmes émissions de télévision, où l'on boit les mêmes boissons (café, alcool), où l'on pratique les mêmes activités (la

¹⁷ Comme nous l'a fait remarquer Mouloud Boukala dans un article à paraître en 2015.

chasse, l'élevage de bétail) et où musique latine et country américain se côtoient à la radio.

Tommy Lee Jones décrit une frontière inclusive dans cet extrait de son film. Norton, dans sa position d'étranger, est capable de voir ce qu'il ne voyait pas auparavant :

« La porte, en créant si l'on veut une jointure entre l'espace et l'homme et tout ce qui est en dehors de lui, abolit la séparation entre l'intérieur et l'extérieur. [...] La porte est ainsi faite que par elle la vie se répand hors des limites de l'être-pour-soi isolé, jusque dans l'illimité de toutes les orientations. » (Simmel, 1988, p. 165)

Norton a finalement compris que « la frontière n'est pas [seulement] un fait spatial avec des conséquences sociologiques, mais un fait sociologique qui prend une forme spatiale » (Simmel, 2010, p. 607) et que la porte simmelienne peut s'ouvrir ou se fermer dépendamment des « situations de frontières ». Il est un errant selon la nomenclature de Michel Agier, car il « pourra repartir demain [...] [et est] temporairement sans abri. » L'errant ou le vagabond ne reste pas : « c'est un nomade, [...] un étranger qui n'abandonne jamais la "liberté d'aller et venir". » (2013, p. 81)

Cette scène expose donc comment les « situations de frontière » peuvent provoquer des transformations chez un individu d'un cercle social donné. Mike Norton vit une transformation dans sa traversée de la frontière, car il comprend l'injustice des « situations de frontière ». « Un exil n'est pas seulement une ouverture à un nouveau monde, c'est aussi une fermeture aux mondes anciens. » (Said, 2014, p. 99) Sa nouvelle position de dominé « lui a enseigné qu'un homme peut toujours perdre son statut, ses règles de vie et même sa propre histoire » (Schütz, 2003, p. 36) Norton, changé par la frontière, ne sera plus le même, et ce, même s'il retourne dans son pays natal.

The Three Burials of Melquiades Estrada est un film sur la frontière moderne du Mexique et des États-Unis. L'œuvre de Tommy Lee Jones présente différentes « situations de frontières » dans lesquels les personnages incarnent des formes nouvelles de la figure de l'étranger. Dans le premier extrait, Mike Norton est un agent frontalier brutal et raciste évoluant sur un territoire politisé et militarisé. Son rejet de l'étranger est une négation de l'altérité, Norton se sentant menacé par des clandestins perçus comme des « pauvres, profiteurs [et] potentiellement criminels. » (Agier, 2013, p. 63) Puis dans le deuxième extrait, un changement s'effectue chez les protagonistes. Après les épreuves de la traversée de la frontière, Norton et Perkins se trouvent transformés. Les deux hommes sont dorénavant les étrangers sur le territoire mexicain et devront apprendre les coutumes de ce pays. Prisonnier et blessé, Norton devient celui qui est dominé et vulnérable. Cette nouvelle position lui fait voir les choses différemment. Dans le troisième extrait, lorsqu'il croise des Mexicains et que ceux-ci le traitent comme l'un des leurs (ils lui offrent café, nourriture et alcool gracieusement), Norton est bouleversé. Il n'a rien à offrir en retour qu'un sincère merci, mais qui témoigne d'un important changement chez le personnage.

Maintenant que nous avons effectué une analyse esthétique et anthropo-sociologique de trois extraits de *No Country for Old Men* et de *The Three Burials of Melquiades Estrada*, il apparaît nécessaire d'effectuer une analyse comparative de ces deux films afin de constater quels sont les éléments analogues ou distincts dans leur représentation cinématographique de la frontière et de la figure de l'étranger. Ces éléments nous permettront de confirmer ou d'infirmer notre hypothèse, à savoir que *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada* déploient une frontière moderne et que la figure de l'étranger dans les deux longs-métrages représente des enjeux sociaux, économiques, politiques et culturels.

5.9 Analyse comparative de *No Country for Old Men* et *Three Burials of Melquiades Estrada*

5.9.1 La frontière

5.9.1.1 Points communs

Bien que ces deux films soient des westerns contemporains, la frontière est présente de diverses façons dans *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada*. Un point commun entre les deux productions est l'esthétique de la frontière westernienne classique. Le territoire est celui d'un lieu désertique, sous le soleil aride et peu de végétation. Des montagnes et des rochers rappellent la cinématographie de Monument Valley et du Grand Canyon des films de John Ford. Certains plans (Fig. 2, 45) rappellent la cinématographie des westerns classiques et les personnages principaux portent bottes et chapeaux de cowboys.

Ces éléments évoquent les westerns classiques, mais le caractère moderne de la frontière de *No Country for Old Men* et de *The Three Burials of Melquiades Estrada* se distingue, comme nous avons vu, par la présence d'appareils technologiques. Des voitures, des radios, des armes sophistiquées et un hélicoptère sont des outils utilisés par les protagonistes des films susmentionnés. Les instances gouvernementales qui gardent les frontières (police régionale, police des frontières) sont bien organisées et se déplacent rapidement lors d'une intervention. Ce ne sont plus des individus solitaires (sans armes, selon le monologue de Tom Bell) qui protègent les frontières. La politisation et la militarisation des frontières sont visibles.

Les deux personnages interprétés par Tommy Lee Jones sont similaires : deux vieux cowboys avec des valeurs communes (justice, intégrité, fidélité). Chacun doit accomplir une mission différente et chacun faillit à sa tâche. Tom Bell ne parvient pas à sauver Llewelyn Moss et Pete Perkins réalise que son fidèle ami lui a menti : Jimenez n'existe pas. Leurs ennemis ne sont pas les mêmes, l'un est un psychopathe, l'autre un *Redneck* irréfléchi. Leurs parcours psychologiques ne sont pas les mêmes, mais les deux hommes semblent dépassés par les événements qui se produisent. Ces vieux cowboys solitaires n'arrivent pas à s'adapter à leur situation : Tom Bell se voit contraint à quitter son métier, tandis que Perkins se retrouve seul, au seuil de la folie (il refuse de croire que son ami lui ait menti, malgré toutes les évidences).

5.9.1.2 Points divergents

Les frères Coen présentent une frontière violente où les personnages sont traqués (Moss poursuivi par les *bandidos*) et massacrés (le carnage des trafiquants de drogues), et leur film témoigne d'une frontière en changement. Dans les années 1980, les États-Unis subissent des contrecoups économiques et sociaux et qui se cristallisent dans le symbole d'une frontière qui n'est plus celle que Frederick Jackson Turner avait démontrée. La suprématie de l'homme blanc est remise en cause par de puissants trafiquants de drogues qui contrôlent un territoire immense et désertique. Le discours du personnage de Bell énonce que ces transformations sont inévitables et que le destin (sous la forme d'Anton Chigurh) a pris en charge ce territoire.

Le réalisateur Tommy Lee Jones présente une image contraire de la frontière *américaine*. Au lieu de la présenter comme une terre de drogues, de vices et de violence, le film fait voir un territoire salvateur, où les gens s'entraident. Jones met en scène des protagonistes américains blancs qui semblent s'ennuyer dans leur

quotidien : les scènes tournées en ville ou dans le café sont des scènes sombres et qui rendent le spectateur mal à l'aise. Cependant, les séquences avec le personnage vivant de Melquiades sont empreintes d'espoir et de chaleur, car elles sont les souvenirs de Pete Perkins. Dans un flash-back de Perkins, Melquiades raconte sa vie paisible au Mexique auprès de sa famille. De plus, dans une confidence téléphonique à Rachel la tenancière du café, Perkins révèle vouloir s'y établir, épouser cette dernière et refaire sa vie au sud du Rio Grande.

The Three Burials of Melquiades Estrada illustre une frontière moderne et davantage inclusive. Que l'on soit au nord ou au sud de la zone frontalière, le paysage est le même, on y écoute les mêmes feuillets, les mêmes stations de radio. Au cours du film, on y voit les protagonistes comprendre et accepter leurs différences, mais surtout, réaliser que ces différences ne sont pas celles qui devraient les séparer. Ces différences relèvent de la forme (langue, style de vie, histoire), mais qu'au fond, ces personnes aspirent aux mêmes valeurs, aux mêmes rêves de bonheur.

Pete Perkins tente de faire comprendre à Mike Norton, à l'instar de ce que Tommy Lee Jones souhaite nous faire découvrir à travers son film que « lorsqu'on traverse la rivière Rio Grande, le paysage ne change pas. [...] L'homme qui se trouve sur l'autre rive, c'est nous-mêmes. » (EuropaCorp, 2005, p. 5)

Entre les deux films, les points communs de la frontière (esthétique du western classique, frontière présentant des éléments de modernité et frontière où les protagonistes peinent à s'adapter) sont plus nombreux que les points divergents. Dans *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada*, les protagonistes vivent des « situations de frontière » qui les transforment, mais qui les confrontent aussi à l'autre figure sociologique et anthropologique du western : l'étranger.

5.9.2 L'étranger

5.9.2.1 Points communs

Aux premiers abords, l'étranger prend des formes différentes dans *The Three Burials of Melquiades Estrada* et *No Country for Old Men*. Anton Chigurh est un intouchable tueur en série qui menace la vie des autres personnages qu'il rencontre. Les Mexicains, dans *The Three Burials of Melquiades Estrada*, a priori perçus par Mike Norton comme des clandestins criminels, sont découverts comme des êtres salvateurs.

Malgré ces disparités entre les deux œuvres, l'étranger provoque des réactions de rejet et de peur chez les protagonistes. Tom Bell, tout au long du film, n'arrive pas à comprendre la raison des actions de Chigurh. Mike Norton, quant à lui, méprise les Mexicains et croit que son devoir est de les arrêter pour les renvoyer dans leur pays.

Pour Bell, Chigurh est l'incarnation de la violence insensée de la frontière moderne. Le shérif ne comprend pas la logique derrière les meurtres commis par l'étranger et avoue être dépassé par cette situation. L'argent est le motif principal d'interaction entre Chigurh et les autres personnages (même si ce n'est pas le prétexte de ses crimes), mais ses actions trahissent sa difficulté à s'intégrer dans le cercle social. Comme Alfred Schütz explique à propos de l'étranger, Chigurh n'est pas capable « d'adopter [les] attitudes typiques et anonymes qu'un membre du groupe est supposé attendre de la part d'un partenaire dans une situation type. » (2003, p. 35) Il n'est pas perçu comme un membre de la société à laquelle appartiennent les autres personnages et son étrangeté est caractérisée par le manque de similitudes (son manque de compassion, sa difficulté à avoir une conversation banale, son métier, sa coiffure) avec le reste du groupe.

Mike Norton éprouve cette même méfiance envers les Mexicains au début de *The Three Burials of Melquiades Estrada*. Les clandestins ne sont pas dangereux comme Anton Chigurh, mais leur présence menace l'intégrité de l'identité nationale de Norton. Dans une séquence présentée précédemment, les Mexicains sont filmés dans une situation « théâtralisée à travers des images de “guerre” contre l’“invasion” d'étrangers décrits comme clandestins, pauvres, profiteurs, potentiellement criminels, etc. » (Agier, 2013, p. 63) Norton ne les considère pas comme des individus; les immigrants illégaux sont pour lui une collectivité sans visage qui menace son individualité.

5.9.2.2 Points divergents

Cette perception des Mexicains change au cours d'une « situation de frontière » : Norton, prisonnier de Pete Perkins, se voit forcé de traverser le Rio Grande pour atteindre le Mexique. Fiévreux, affaibli par la marche et brûlé par le soleil, Norton se retrouve dans la condition de dominé. Ce renversement des positions (il est l'étranger parmi les Mexicains) crée une transformation chez Mike Norton. Il prend contact avec la culture mexicaine par le biais de différentes rencontres : une guérisseuse qui lui sauve la vie et des *vaqueros* qui lui donnent à boire et à manger. En interagissant avec les habitants de la frontière, Norton reconnaît que des similitudes le relient aux Mexicains et qu'il fait partie d'un même cercle social élargi.

Enfin, l'étranger est représenté différemment dans *The Three Burials of Melquiades Estrada* et *No Country for Old Men*, mais ce qui joint les deux films est la réaction provoquée par la proximité de l'étranger. La peur et la méfiance sont les premières

émotions projetées dans les films, mais à la fin des deux films, les personnages ne peuvent que constater que l'étranger fait partie du cercle social. Cela se traduit par une acceptation de l'altérité chez Mike Norton, tandis que Tom Bell accepte qu'il ne comprenne pas cette nouvelle forme d'étranger et prend sa retraite du corps policier.

En bref, *The Three Burials of Melquiades Estrada* et *No Country for Old Men* illustrent une frontière à l'esthétique classique, mais dont certains éléments technologiques (véhicules motorisés, hélicoptère, radios, armes) témoignent d'une politisation et militarisation de la frontière. Il est possible aussi d'y observer une collectivité singulière qui habite la région transfrontalière *américaine*. Cette frontière en mouvance provoque des « situations de frontière » qui transforment les protagonistes des films susnommés.

Ces films donnent à voir une figure de l'étranger plus complexe que celle des westerns classiques. *The Three Burials of Melquiades Estrada* et *No Country for Old Men* exposent des enjeux sociaux (immigration clandestine), économiques (trafic de drogues), politiques (protection militaire d'un territoire) et culturels (troisième culture sur le territoire transfrontalier) à travers l'étranger. Cette figure ne se résume plus au référent « danger » du western classique.

Subséquentement, nous pouvons affirmer que *The Three Burials of Melquiades Estrada* et *No Country for Old Men* exposent une frontière et une figure de l'étranger modernes. Ces éléments sociologiques et anthropologiques dégagés grâce à l'analyse comparative des deux films susmentionnés nous permettent de dégager des phénomènes actuels qui se produisent à la frontière. Dans la conclusion qui suit, nous rappellerons l'hypothèse et la question de départ afin d'examiner quelles « situations de frontière » il est possible d'observer dans *The Three Burials of Melquiades Estrada* et *No Country for Old Men*. Nous pourrions ensuite effectuer un retour

réflexif sur ce mémoire et prendre connaissance des perspectives qu'offre cette recherche.

CONCLUSION

Au sortir de ce parcours réflexif, il nous est possible d'exposer les résultats et de colliger les éléments qui servent à confirmer notre hypothèse. Effectuons une synthèse de cette recherche avant d'exposer les résultats.

6.1 Retour sur la recherche

Tout d'abord, le western est un genre à la popularité indéfectible. Le genre n'a pas toujours été au sommet du box-office, mais des productions n'ont jamais cessé d'être présentées sur le grand écran. Au début des années 2000, le genre semble regagner en popularité, ce qui nous a, entre autres, amené à vouloir réfléchir sur le western.

Nous avons vu que le western est un genre cinématographique, car il possède des critères particuliers comme : être l'empreinte d'un cycle de l'industrie cinématographique; avoir une structure et des caractéristiques fondamentales sur lesquelles les films s'appuient et ils possèdent une intrigue qui se déroule selon un développement prévisible.

Nous avons établi les différents cycles antérieurs du western, le plus important pour cette recherche étant le cycle classique de l'époque de John Ford (de 1940 au début des années 1960). Cette période a cristallisé les éléments constitutifs du genre western. Les codes du genre s'inspirent de la véritable histoire du Far West, les images de Charles M. Russell et les récits d'explorateurs influençant l'esthétique des westerns classiques. La figure de la frontière (mais aussi celle de l'étranger) prend

une place prépondérante dans les westerns, puisque la majorité des films se déroulent à l'ère de la Conquête de l'Ouest.

Les éléments constitutifs du western se déclinent sous différentes formes comme celles du cowboy (le chapeau et les bottes, son caractère rude, mais loyal, sa solitude), de l'Indien (le stéréotype du sanguinaire ou celui du sage qui relève de la Nature), le territoire (la frontière, Monument Valley, les rivières, la dangerosité du lieu qui doit être domestiqué par « l'homme blanc ») et enfin, les thèmes (la justice, la liberté, une quête d'identité).

Le genre western se distingue aussi parce qu'il est principalement orienté par la théorie historique de Frederick Jackson Turner, *The Frontier*. Cette théorie affirme que le peuple américain (son caractère, son territoire et sa démocratie) serait né de la Conquête de l'Ouest, soit l'établissement de la frontière états-unienne.

Ceci nous amène à notre sujet, le western contemporain. Nous avons déterminé qu'il englobait les films des années 2000 à aujourd'hui. Il respecte les codes du genre western classique, mais aborde des thèmes et des enjeux actuels américains. De plus, les figures de la frontière et de l'étranger deviennent plus significatives dans les westerns contemporains. L'étranger ne se résume plus à l'image de l'Indien sauvage et les personnages se complexifient, offrant une réflexion sociologique sur l'altérité dans l'espace frontalier moderne.

Dans notre mémoire, nous souhaitons observer comment les figures de l'étranger et de la frontière États-Unis – Mexique sont représentées dans les films de western contemporains (nous avons sélectionné *The Three Burials of Melquiades Estrada* et *No Country for Old Men*). Nous voulions aussi examiner quels enjeux actuels sont

dépeints à travers ces figures anthropo-sociologiques, tels que la militarisation de la frontière, l'immigration clandestine mexicaine et le phénomène de « l'homme-frontière » provoqué par la politisation de l'espace transfrontalier.

Pour atteindre ces objectifs, nous avons posé la question suivante :

*Quelles formes prennent la frontière et la figure de l'étranger dans les deux westerns contemporains états-uniens *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada*?*

Puis, nous avons émis l'hypothèse suivante :

- 1- que *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada* déploient une frontière moderne, qui n'est plus uniquement un espace sauvage à conquérir, mais bien un territoire habité par une collectivité particulière – née d'un choc de deux cultures – et qu'il faut protéger par la politisation et la militarisation de cette frontière;
- 2- que la figure moderne de l'étranger dans les deux longs-métrages représente des enjeux sociaux, économiques, politiques et culturels; et ne se résume plus qu'au référent « danger » de la période du western classique.

Pour ce faire, nous avons examiné la frontière et la figure de l'étranger dans les westerns contemporains, puisque le genre western est un élément important dans la culture américaine. Non seulement parce qu'il est teinté par une théorie historique et politique (*The Frontier*), mais aussi parce que « le cinéma est conçu comme le

véhicule des représentations qu'une société donne d'elle-même. » (Aumont *et al.*, 2004, p. 69) Nous avons aussi constaté avec les concepts de Stuart Hall que les médias de masse reproduisent des « définitions de situation » (2007, p.137) en créant un environnement idéologique. Le western participe donc à magnifier le discours politique de la frontière de Turner en faisant des personnages du Far West des unités du folklore américain.

Afin d'arriver à des résultats, nous avons établi les bases de la théorie de la frontière (*The Frontier*) de Frederick Jackson Turner. La frontière serait l'élément-clé de la naissance du peuple américain et Turner avance que c'est en domestiquant le territoire sauvage que la nation américaine s'est développée et civilisée. Dans une perspective sociologique et anthropologique, nous avons aussi sollicité les concepts pionniers sur la frontière et l'étranger de Georg Simmel. Les concepts de Michel Agier poursuivent cette réflexion en actualisant les travaux de Simmel. Agier revoit la frontière et la figure de l'étranger à l'ère de la mondialisation.

Subséquentement, nous avons déterminé les films qui constituent notre corpus : *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada*, avant de présenter la démarche méthodologique de notre recherche. Nous avons établi qu'une analyse de contenu était appropriée et qu'elle prendrait la forme d'une analyse filmique. Avec les clés d'interprétation de Jacques Aumont et de Michel Marie, nous avons effectué une analyse esthétique, pour ensuite procéder à une analyse anthropo-sociologique des deux films susmentionnés.

6.2 Les résultats

À la lumière de ces analyses, nous pouvons dégager les éléments qui permettent de confirmer notre hypothèse. Dans l'analyse comparative du chapitre 5, de nombreux exemples démontrent que *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada* déploient une frontière moderne. Dans les deux films, ce territoire est habité et pratiqué par une collectivité particulière (les *bandidos* dans le film d'Ethan et Joel Coen; les Mexicains dans celui de Tommy Lee Jones.) Les corps policiers (contrôlés par des instances gouvernementales) ne parviennent pas toujours à bien protéger la frontière (Tom Bell ne réussit pas à arrêter Anton Chigurh), mais les moyens déployés sont la preuve d'une militarisation du territoire transfrontalier (les équipements technologiques [les radios, les camionnettes et l'hélicoptère] qu'utilise la police des frontières dans *The Three Burials of Melquiades Estrada*).

Nous pouvons aussi observer comment la politisation de la frontière crée la dichotomie « nous » contre « eux ». Mike Norton représente cette militarisation du territoire transfrontalier en démontrant une obsession à surveiller les frontières de son pays. Il souhaite protéger son identité nationale et par conséquent, la porte simmelienne se ferme sur les interactions sociales possibles. Edward W. Saïd précise que « le rapport politique est vertical et autoritaire quand il s'agit du "nous", horizontal et démocratique quand il s'agit de "l'entre-nous", car, dans le premier cas, on distingue "eux" et "nous" [...]. » (2014, p. 113-114) Cette distinction crée une distance entre les membres d'un groupe social et « met davantage en relief justement ce qui n'est pas commun. » (Simmel, 2010, p. 667)

De plus, la figure de l'étranger dans *No Country for Old Men* représente les questionnements chez un peuple en changement. Anton Chigurh est perçu par Tom Bell comme le mal qui ronge la société américaine à l'aube des années 1980. Bell est

dépassé par les événements et avoue ne plus comprendre ce monde qui change. Chigurh est l'étranger « *à la fois* proche et lointain » (Simmel, 2010, p. 667), car il fait partie du cercle social en interagissant avec les membres du groupe, mais dont ceux-ci n'arrivent pas à se trouver des similitudes avec Chigurh. En 1980, les États-Unis sont toujours en guerre froide, avec une économie chancelante et aux prises avec des problèmes sociaux grandissants. Anton Chigurh symbolise cette incertitude politique, économique et culturelle.

Dans *The Three Burials of Melquiades Estrada*, la figure de l'étranger est évoquée à la fois par les Mexicains et par l'homme américain blanc. Elle prend d'abord la forme de l'enjeu social de l'immigration clandestine à la frontière *américaine*, mais cette perspective est renversée lorsque Mike Norton se retrouve au Mexique, lui-même en tant que clandestin. La figure de l'étranger exprime cette troisième culture née d'un choc des deux cultures (Mexicaine et Américaine) présentes sur le territoire. Norton survit grâce aux soins d'une guérisseuse mexicaine et des *vaqueros* partagent leurs boissons et leur nourriture avec lui. Sans parler la même langue, Norton comprend que ces hommes écoutent les mêmes émissions de télévision ou la même musique que lui. Comme Michel Agier le précise, c'est dans ces « situations de frontière » que prend naissance la condition cosmopolite et où il « se passe le changement, du point de vue des politiques comme des pratiques [...] [et] que s'initient les transformations des personnes, des cultures et des mondes sociaux. » (2013, p. 79)

Enfin, nous confirmons notre hypothèse et affirmons que *No Country for Old Men* et *The Three Burials of Melquiades Estrada* déploient une frontière moderne (un territoire habité par une collectivité particulière née d'un choc de deux cultures) qu'il faut protéger par la politisation et la militarisation de cette frontière; et que la figure moderne de l'étranger dans les deux longs-métrages représente des enjeux sociaux (immigration clandestine), économiques (trafic de drogues), politiques (protection

militaire d'un territoire) et culturels (troisième culture sur le territoire transfrontalier); et ne se résume plus qu'au référent « danger » de la période du western classique.

6.3 Limites et perspectives de la recherche

Nous sommes conscients de ce que nous n'avons pas pu développer au sein de ce mémoire. Nous n'avons pas pu étendre notre recherche à tous les films de western contemporain. Les deux films qui constituent notre corpus sont similaires et il aurait été intéressant d'analyser d'autres œuvres totalement différentes pour donner plus de reliefs à nos analyses filmiques. Nous aurions aussi voulu inclure des films de productions mexicaines, cependant le western est un genre vaste et il nous a fallu circonscrire notre corpus à seulement deux films de l'époque contemporaine.

N'ayant pas de formation en sociologie ni en anthropologie, nous n'avons pu fouiller tous les ouvrages et auteurs qui peuvent avoir étudié la question de la frontière ou de l'étranger. D'ailleurs, la perspective géopolitique de la frontière n'est presque pas abordée dans ce mémoire, d'autant plus que les écrits sur le sujet sont nombreux.

Il aurait été appréciable de voir si certains facteurs de la migration de l'étranger peuvent influencer la perspective de cette figure sociologique. Par exemple, est-ce que la migration volontaire ou involontaire a une influence sur le migrant? En quoi une migration intérieure est-elle différente d'une migration extérieure? Quel rôle joue la temporalité dans l'acte de migrer (migration temporaire ou permanente)? Ces questions pourraient être examinées dans le cadre d'une recherche plus exhaustive sur la figure anthropo-sociologique de l'étranger.

Malgré les limites de ce mémoire, il est intéressant de constater comment le cinéma – dans ce cas-ci, le western – peut représenter des enjeux actuels d'une société donnée. Le western est un genre (cinématographique, littéraire et musical) majeur dans la culture américaine, car la Conquête de l'Ouest serait le fondement de la nation états-unienne. Elle prend une place particulière dans l'histoire et la culture des États-Unis et il sera important de continuer à examiner l'évolution du genre western dans les années à venir.

Le western contemporain est un terreau fertile qui gagne à être exploré avec d'autres types de figures anthropo-sociologiques qui enrichissent notre vision de ce genre cinématographique. La sociologie et l'anthropologie mettent en relief les éléments sociaux et humains qui se trouvent dans le western contemporain. De nouvelles recherches nous permettraient de poser un nouveau regard sur ce genre en mutation.

BIBLIOGRAPHIE

- AFI. 2014. *American Film Institute*. Récupéré de : <http://www.afi.com>
- Agier, M. (2013). *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Coll. « Sciences humaines ». Paris : Éditions La Découverte.
- Allombert, G. (1972) « La frontière » avant et dans le nouveau western. *La Revue du cinéma*. 258, 33-40.
- Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. Nouv. éd. rev. et corr. Londres : British Film Institute.
- Aumont, J. et Marie, M. (1989). *L'analyse des films*. Paris : Nathan.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. et Vernet, M. (2004) *Esthétique du film*. (3^e éd.) Paris : Armand Colin.
- Augé, M. (1979). *Symbole, fonction, histoire : les interrogations de l'anthropologie*. Paris : Hachette.
- Augé, M. (1998). Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour « Histoire(s) du Cinéma. *Art Press*, hors série, 83.
- Augé, M. (1994). *Anthropologie du contemporain*. Paris : Flammarion.
- Balle, F. (2011). *Médias et Sociétés*. (15^e éd.) Paris : Montchrestien, Lextenso éditions.
- Baudrillard, J. (1986). *Amérique*. Paris : Bernard Grasset.
- Bellour, R. (1993). *Le Western : Approches — Mythologies — Auteurs — Acteurs — Filmographies*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.
- Bellour, R. (1995). *L'analyse du film*. Paris : Calmann-Lévy.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. (2^e éd.) Coll. « Le temps des images ». Paris : Gallimard.
- Benjamin-Labarthe, É. (dir.) (2012). *Cinéma métis aux États-Unis : représentations de la frontière Mexique/États-Unis*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

- Bertho, A. (2008). *Nous autres, nous-mêmes. Ethnographie politique du présent*. Bellecombe-en-Bauges : Éditions du Croquant.
- Bérubé, N. (2012, 16 septembre). États-Unis : les immigrants mexicains rentrent chez eux. *La Presse*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/international/etats-unis/201209/16/01-4574485-etats-unis-les-immigrants-mexicains-rentrent-chez-eux.php>
- Bibliothèque nationale de France. [s. d.]. *Gallica. Bibliothèque numérique*. Récupéré de : <http://gallica.bnf.fr/>
- Bifi. [s. d.] *Bibliothèque du film*. Récupéré de : <http://www.bifi.fr/index.html>
- Bonville, J. de. (2000). *L'analyse de contenu des médias. De la problématique au traitement statistique*. Paris : De Boeck.
- Bordwell, D. et Thompson, K. (2008). *Film Art, an Introduction*. (8^e éd.) New York : McGraw-Hill.
- Boris J. (2006) Trois enterrements. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Imágenes en movimiento*, Récupéré de : <http://nuevomundo.revues.org/1395>
- Borlandi, M., Boudon, R., Cherkaoui, M. et Valade, B. (dir.) (2005). *Dictionnaire de la pensée sociologique*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France.
- Bourton, W. (2008). *Le Western, une histoire parallèle des États-Unis*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bouthat, C. (1993). *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Décanat des études avancées et de la recherche.
- Bruno, A. et Guinchard, J.-J. (2009) *Georg Simmel. Vie – œuvres – concepts*. Coll. « Les grands théoriciens », Paris : Ellipses.
- Cairn.info. 2014. *Chercher, repérer, avancer*. Récupéré de : <http://www.cairn.info/>
- Calindex.eu. 2014. *Le site des index de revues de cinéma*. Récupéré de : <http://calindex.eu/>
- Carter, M. (2012). « I'm Just a Cowboy » : Transnational Identities of the Borderlands in Tommy Lee Jones » *The Three Burials of Melquiades Estrada. European journal of American studies*, 1(4), 2-15. DOI : 10.4000/ejas.9845

CEDROM-Sni. 2014. *Eureka.cc*. Récupéré de : <http://www.eureka.cc/>

Chénétier, M., Ertel, R., Fabre, M., Martin, J-P., Pétilion, P-Y., Poli, B., et Roubaud, J. [s.d.]. États-Unis d'Amérique (Arts et culture) — La littérature. Dans *Encyclopædia Universalis* [s. I.]. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/etats-unis-d-amerique-arts-et-culture-la-litterature/>

Ciment, M., Niogret H. (2008). Entretien avec Joel et Ethan Coen : Une dimension biblique. [Document électronique]. *Positif*, 563, 88.

Cloutier, J-C. (2012). A Country for Old Men : Unforgiven, The Shootist, and the Post-Heyday Western. [Document électronique]. *Cinema Journal*, 51(4) 110-129.

Cohen, C. (2005). *Le Western*. Coll. « Les cahiers du cinéma ». Italie : Milanostrampa.

Conard, M.T. (2009). *The Philosophy of the Coen Brothers*. Lexington : University Press of Kentucky.

Cooper, J.F. (1974). *Le dernier des Mohicans*. Paris : Gallimard.

Cuche, D. (2010). *La notion de culture dans les sciences sociales*. 4^e éd. rev. et corr. Coll. « Grands Repères », Paris : La Découverte.

Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4. Paris : Les Éditions de Minuit.

Dépelteau, F. (2000). *La démarche d'une recherche en sciences humaines : de la question de départ à la communication des résultats*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval; Paris : De Boeck.

Desbiens, A. (2004). *Les États-Unis d'Amérique : synthèse historique*. Québec : Septentrion.

DLP, Indiana University. 2011. *Film Literature Index*. Récupéré de : <http://webapp1.dlib.indiana.edu/fli/index.jsp>

Dodds, E.J. (2011). « *He's a Peculiar Man* » : *Borderland Masculinities in No Country for Old Men and The Three Burials of Melquiades Estrada*. (Mémoire de maîtrise). Université du Wyoming. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. 864043250.

- Erudit. 2014. *Promouvoir et diffuser la recherche et la création*. Récupéré de : www.erudit.org
- EuropaCorp. (2005). *Trois enterrements : un film réalisé par Tommy Lee Jones*. Cahier de documentation pour la presse au Festival de Cannes. Cannes : EuropaCorp.
- FIAF. [s. d.]. *Fédération internationale des archives du film*. Récupéré de : http://www.fiafnet.org/index_fr.html
- Fojas, C. (2008). *Border Bandits. Hollywood on the Southern Frontier*. Austin : University of Texas Press.
- Fohlen, C., Foucrier, A. et Toinet, M-F. [s. d.] États-Unis d'Amérique (Le territoire et les hommes) – Histoire. Dans *Encyclopædia Universalis* [s. I.]. Récupéré de : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/etats-unis-d-amerique-le-territoire-et-les-hommes-histoire>
- Foucher, M. (2007). *L'obsession des frontières*. France : Perrin.
- Frodon, J-M. (1998). *La projection nationale : cinéma et nation*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Gagné, J-S. (2014, 8 novembre). États-Unis-Mexique : le mur de 6 milliards \$. *Le Soleil*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/societe/201411/07/01-4817016-etats-unis-mexique-le-mur-de-6-milliards-.php>
- Gauthier, B. (2003). *Recherche sociale, 4e édition : De la problématique à la collecte des données*. (4^e éd.). Montréal : Les Presses de l'Université du Québec.
- Gray, M. (2006). Interview with Tommy Lee Jones. *Sight & Sound*. 16(4), 18.
- Habel, J. (1999). Entre le Mexique et les États-Unis, plus qu'une frontière. *Le monde diplomatique*. Zones franches et rideau de fer. Décembre, 16-17.
- Hall, S. (2007). *Identités et cultures : Politiques des Cultural Studies*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Hall, S. (2013). *Identités et Cultures 2 : Politiques des différences*. Paris : Éditions Amsterdam.

Hedges, C., Sacco, J. (2012) *Days of destructions, days of revolt*. New York : Nation Book.

Hors champ. 2014. Récupéré de : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php>

IMDb. 2014. Récupéré de : <http://www.imdb.com>

Isbell, J. (2011). The Three Burials of Melquiades Estrada and the Cognitive US-Mexico Border. *Film International* (16 516 826), 9(4), 62-68. Récupéré de Art & Architecture Complete.

Jacquin, P. et Royot, D. (1993). *Le Mythe de l'Ouest américain et les valeurs de la frontière*. Paris : Éditions Autrement.

Laplante, J. (2010). *Entrelacement de la tradition imaginaire du western et du réalisme contemporain*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Montréal.

Laplantine, F. (2001). *L'anthropologie*. (3^e éd.). Paris : Petite bibliothèque Payot.

Laplantine, F. (2013). *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*. Coll. « Anthropologie prospective ». Louvain-la-Neuve : Academia-L'Harmattan.

Letourneau, J. (2006). *Le coffre à outils du chercheur débutant. Guide d'initiation au travail intellectuel*. Montréal : Boréal.

Leutrat, J-L. (1987). *Le western, archéologie d'un genre*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Leutrat, J-L. (1995). *Le western, quand la légende devient réalité*. Coll. « Découverte Gallimard Cinéma », Evreux : Gallimard.

Leutrat, J-L. et Liandrat-Guigues, S. (2007). *Western(s)*. Paris : Klincksieck.

Limerick Nelson, P. (1987). *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*. New York : W. W. Norton & Company, Inc.

McMahon, J. L., Csaki, B. S. (2010). *The Philosophy of the Western*. Lexington : University Press of Kentucky.

Mauduy, J. et Henriët G. (1989). *Géographies du western*. Coll. « Cinéma et Image », Poitiers : Nathan-Université.

Mayer, H. (2014, janvier). *La Frontière : crise et critique d'un territoire national*. Communication donnée au colloque « Les territoires du cinéma », Université

d'Angers (ESSCA), France.

Persée. *Portail des revues en sciences humaines et sociales*. Récupéré de :
<http://www.persee.fr/>

Piault, M. H. (2000). *Anthropologie et Cinéma*. Coll. « [Ré] Édition ». Paris :
 Téraèdre.

Pierson, G.W. (1942). The Frontier and American Institutions a Criticism of the
 Turner Theory. *The New England Quarterly*. 15(2), 224-255. Récupéré de Jstor,
<http://www.jstor.org/stable/360525>.

ProQuest. 2014. *Dissertations & Theses Full Text*. Récupéré de :
<http://www.proquest.com/>

Repère. [s. d.]. *Notices d'articles de périodiques en langue française*. Récupéré de :
<http://repere2.sdm.qc.ca/>

Revue Canadienne d'Études cinématographiques. 2014. Récupéré de :
<http://www.filmstudies.ca>

Riley, G. (1993). Frederick Jackson Turner Overlooked the Ladies. *Journal of the
 Early Republic*, 13(2), 216-30

Rieupeyrou, J-L. (1964). *La grande aventure du Western, du Far West à Hollywood
 (1894-1963)*. Paris : Les éditions du Cerf.

Roger, A. et Guéry, F. (1991). *Maîtres et protecteurs de la nature*. Coll. « Milieux ».
 France : Champ Vallon.

Said, E. W. (2014). *Dans l'ombre de l'Occident, suivi de Les Arabes peuvent-ils
 parler de Seloua Luste Boulbina*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Schütz, A. (2003). *L'Étranger, suivi de L'Homme qui rentre au pays*. Paris : Éditions
 Allia.

Simmel, G. (1988). *La tragédie de la culture*. Coll. « Rivages Poches, Petite
 Bibliothèque », Paris : Éditions Rivages.

Simmel, G. (2010). *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*. Coll.
 « Quadrige Grands Textes. » Paris : Presses Universitaires de France.

- Simmon, S. (2003). *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. États-Unis : Cambridge University Press.
- Slotkin, R. (1992). *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York : Atheneum.
- Sorlin, P. (1972). Cinéma et société. *Études*. 336(1), 121-129.
- Sorlin, P. (1977). *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*. Coll. « Histoire », Paris : Aubier Montaigne.
- Le Texier E. (2010). Mexique/États-Unis : de la frontière intelligente au mur intérieur. *Politique étrangère*. 4(Hiver), 757-766. Récupéré de www.cairn.info/revue-politique-etrangere-2010-4-page-757.htm.
- Thérien, G. (1987). L'indien imaginaire. *Recherches amérindiennes au Québec*. 17(3), 2-65.
- Tocqueville, A. (1963). *De la démocratie en Amérique*. Coll. « Monde en 10/18 » Paris : Union générale d'éditions.
- Turner, F.J. (1963). *La frontière dans l'histoire des États-Unis*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Turner, F.J. (2010). *The Frontier in American History*. New York City : Digireads.com Publishing.
- UQAM. [s.d]. Guide de présentation des mémoires et des thèses. Récupéré de <http://www.guidemt.uqam.ca>
- Vandenbergh, F. (2001). *La sociologie de Simmel*. Paris : La Découverte.
- Vanoy, F. et Goliot-Lété, A. (1992). *Précis d'analyse filmique*. Paris : Nathan.
- Vigna, A. (2013). La mauvaise fortune des « maquiladoras ». *Le monde diplomatique*, coll. *Manières de voir*. Faut-il abolir les frontières? 128, 76-79.
- Vulliamy, E. (2013). *Amexica — la guerre conte le crime organisé sur la frontière États-Unis/Mexique*. Paris : Albin Michel.
- Wade, R. C. (1959). *The Urban Frontier*. Cambridge : Harvard University Press.
- Williams, M. (2011). 'Principles that transcend drugs or money or anything like that':

the monstrosity of morality in *No country for Old Men*. *New Review of Film and Television Studies*, IX(3) 296-310.

Wright, W. (1977). *Six Guns & Society, a Structural Study of the Western*. Berkeley : University of California Press.

FILMOGRAPHIE

Jones, T. L. (2005). *Three Burials of Melquiades Estrada*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis, France : EuropaCorp, The Javelina Film Company.

Coen E. et J. (2007). *No Country for Old Men*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Miramax Films, Paramount Vantage, Scott Rudin/Mike Zoss Productions.

Autres films cités

Anderson, P.T. (2007). *There Will Be Blood*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Paramount Vantage, Miramax Films, Ghoulardi Film Company.

Cimino, M. (1980). *Heaven's Gate*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Partisan Productions.

Coen, J. (1984). *Blood Simple*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : River Road Productions, Foxton Entertainment.

Coen, J. (1991). *Barton Fink*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis, Angleterre : Circle Films, Working Title Films.

Coen, J. (1996). *Fargo*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis, Angleterre : PolyGram Filmed Entertainment, Working Title Films.

Coen, J. (2001). *The Man Who Wasn't There*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis, Angleterre : Good Machine, Gramercy Pictures (I), Mike Zoss Productions, The KL Line, Working Title Films.

Coen E. et J. (2010). *True Grit*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Paramount Pictures, Skydance Productions, Scott Rudin/Mike Zoss Productions.

Coen E. et J. (2013). *Inside Llewyn Davis*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Scott Rudin/Mike Zoss Productions, StudioCanal.

Dmytryk E. (1959). *Warlock*. [DVD]. États-Unis : Twentieth Century-Fox Film Corporation.

Dominik, A. (2007). *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis, Canada, Angleterre : Warner Bros., Jesse Films Inc.,

- Scott Free Productions, Plan B Entertainment, Alberta Film Entertainment, Virtual Studios.
- Eastwood, C. (1992). *Unforgiven*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Warner Bros. Malpasco Productions.
- Ford, J. (1939). *Stagecoach*. [DVD]. États-Unis : Walter Wanger Productions.
- Ford, J. (1946). *My Darling Clementine*. [DVD]. États-Unis : Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Ford, J. (1956). *The Searchers*. [DVD]. États-Unis : Warner Bros, C. V. Whitney Pictures.
- Ford, J. (1962). *The Man Who Shot Liberty Valance*. [DVD]. États-Unis : Paramount Pictures, The John Ford Production.
- Gill, K., Russo, J. et Miller, C. (2007). *The making of No Country for Old Men*. [DVD] États-Unis : Paramount Pictures.
- Hellman, M. (1965). *Ride in the Whirlwind*. [DVD] États-Unis : Proteus Film.
- Hellman, M. (1967). *The Shooting*. [DVD] États-Unis : Proteus Film.
- Hillcoat, J. (2005). *The Proposition*. [DVD/Blu-Ray] Australie, Angleterre : UK Film Council, Surefire Film Productions, Autonomous, Jackie O Productions, Pictures in Paradise, Pacific Film and Television Commission, Film Consortium, National Lottery through UK Film Council.
- Howard, R. (2003). *The Missing*. [DVD] États-Unis : Revolution Studios, Imagine Entertainment, Daniel Ostroff Productions.
- Jarmusch, J. (1995). *Dead Man*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis, Allemagne, Japon : Pandora Filmproduktion, JVC Entertainment Networks, Newmarket Capital Group, 12 Gauge Productions.
- Jones, T.L. (2014). *The Homesman*. [DVD/Blu-Ray] France, États-Unis : EuropaCorp, Ithaca, The Javelina Film Company.
- Lee, A. (2005). *Brokeback Mountain*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis, Canada : Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment, Good Machine.

- MacFarlane, S. (2014). *A Million Ways to Die in the West*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Bluegrass Films, Fuzzy Door Productions, Media Rights Capital, RGB Media.
- Mulligan, R. (1968). *The Stalking Moon*. [DVD] États-Unis : National General Production Inc.
- Nelson, R. (1970). *Soldier Blue*. [DVD]. États-Unis : AVCO Embassy Pictures, Katzka-Loeb.
- Penn, A. (1950). *Left-Handed Gun* [DVD]. États-Unis : Harroll Productions, Warner Bros.
- Penn, A. (1970). *Little Big Man*. [DVD]. États-Unis : Cinema Center Films, Stockbridge-Hiller Productions.
- Pollack, S. (1972). *Jeremiah Johnson*. [DVD]. États-Unis : Sanford Productions (III), Warner Bros.
- Polonsky, A. (1969). *Tell Them Willie Boy Is Here*. [DVD]. États-Unis : Universal Pictures.
- Porter, S.E. (1903). *The Great Train Robbery*. [DVD] États-Unis : Edison Manufacturing Company.
- Tarantino, Q. (2012). *Django Unchained*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : The Weinstein Company, The Columbia Pictures.
- Thornton, B. B. (2000). *All the Pretty Horses*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Columbia Pictures Corporation, Miramax Films.
- Verbinski, G. (2013). *The Lone Ranger*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Blind Wink Productions, Infinitum Nihil, Classic Media, Silver Bullet Productions (II).
- Zinnemann, F. (1952). *High Noon*. [DVD/Blu-Ray] États-Unis : Stanley Kramer Productions.